CONSERVATORUL DE MUZICA „G. DIMA"

LUCRARI DE MUZICOLOGIE

Vol. 8 - 9

(1972 - 1973)

Cluj - Napoca, 1979

Prezentul volum conţine lucrări prezentate la simpozionul de muzicologie al cadrelor didactice de la Conservatorul de muzică „G.Dima" (octombrie 1972), precum şi alte comunicări realizate în anii 1972-1973.

Redactor: lect. Dan Voiculescu

Referenţi: prof.dr. Romeo Ghircoiaşiu
prof.dr. Vasile Herman
conf. Ninuca Oşanu-Pop
conf. Casiu Barbu

Corectura: asist. Mircea Beţinariu

Traducerea rezumatelor: asist. Petronela Cuteanu (franceză)
Erika Fotino (germană)
asist. Ioana Andron (engleză)

CUPRINS

SOMMAIRE

INHALT

CONTENTS

CLASIFICAREA ŞTIINTELOR MUZICALE ŞI UNELE PROBLEME DE OBIECT ŞI METODĂ

Romeo Ghircoiaşiu

Ştiinţele contemporane se situează azi în momentul evolutiv al unei radicale cotituri. Dezvoltarea rapidă a vieţii moderne în împrejurările revoluţiei tehnico-ştiinţifice determină o amplificare şi o diversificare a faptelor menite să fie obiect al ştiinţelor. In acelaşi timp, omul a ajuns în aceste condiţii să stăpînească noi mijloace de descoperire a adevărului. Noi metode sînt menite să asigure cunoaşterea ştiinţifică, determinînd ele însele progresul ştiinţelor. Obiect şi metode într-o corelare dinamică prezintă astfel o dezvoltare a ştiinţelor, care cunosc uneori sentimentul crizei, alteori al stăpînirii adevărului prin lumina ştiinţei.

Ştiinţa muzicii păşeşte , ea însăşi, pe acest drum ascendent al cercetării contemporane. Obiectul ei - arta sonoră - cunoaşte aceeaşi diversificare în toate ipostazele ei: creaţie-interpretare-percepere. Compozitorul, interpretul şi publicul, ca modalităţi esenţiale ale muzicii, prezintă fiecare în parte fenomenul diversificării şi cel al unei complexităţi fără precedent. In acelaşi timp, unitatea organică a acestor modalităţi transmisă de arta clasică este supusă unor noi relaţii, unor noi coordonate, ea rupe barierele de odinioară, distribuind noi roluri în desfăşurarea procesului artistic.

Cunoaşterea informaţională modernă lărgeşte orizontul compozitorului, cuprinzîndu-l în parametrii extremi ai organizării ştiinţifice totale şi în cei ai unei libertăţi nelimitate. Interpretul, menţinîndu-se la acelaşi nivel informaţional, devine, într-o ipostază extremă, creator el însuşi, pentru ca în cealaltă să fie totalmente eludat la un minus-infinit al organizării ştiinţifice totale pe care o însuşesc unele concepţii creatoare. Publicul, la rîndul său, continuă să aplaude în sălile de concerte, dar muzica, aşa ca şi întreaga cultură, îi este accesibilă

în cele mai diverse momente din viaţa cotidiană. Mass-media adaugă noi modalităţi de artă formelor sociale tradiţionale de cultivare a muzicii. Teatrul liric sau estrada concertelor sînt aduse, prin derivate contemporane, în locuinţa personală, şi reiau într-o manieră pasivă tradiţia saloanelor sau cea a schubertiadelor, grupînd diletanţii contemporani în jurul electrofoanelor sau în faţa unor ecrane de proporţii reduse. Aici ei pot să vadă şi să audă atît opera italiană cît şi arta abstractă sau muzica concretă.

Dar complexitatea obiectului adoptat de ştiinţele muzicale contemporane poate fi privită şi din alte puncte de vedere; deşi este cea mai veche dintre ştiinţele artei, singura recunoscută ca atare în antichitate şi predată în universităţile medievale, ştiinţa muzicii, potrivit gîndirii moderne tradiţionale, se situează încă în coordonate limitate. Lărgirea orizontului contemporan, diversificarea faptelor muzicale, progresul ştiinţific determină şi în ştiinţa muzicală o revizuire a obiectului şi metodelor ei de cercetare.

Muzicologia (Musikwissenschaft, după cum a fost denumită ştiinţa muzicii în epoca modernă de către E.T.A.Hoffmann), după ce a îmbrăţişat evoluţia istorică a artei sonore inaugurată în secolul XVIII şi transmisă celui următor, i-a adăugat acesteia studiul sistematic - static, structural, i-am spune - al modalităţilor ei de manifestare.

In aceeaşi vreme, în epoca de constituire a muzicologiei ca ştiinţă, alături de arta cultă s-a impus arta populară, care va genera o nouă ramură, paralelă cu cea istorică: etnografia muzicală, etnomuzicologia - după denumirea ei contemporană.[1] Incă muzicologia istorică şi apoi etnomuzicologia impuseseră studiul izvoarelor nescrise alături de cele imortalizate în documente scrise. In schimb, preocupările istorice, ca şi axarea pe documentele scrise, au fost cele care şi-au restrîns obiectul la arta occidentului european. In opoziţie cu această din urmă tendinţă, ştiinţa contemporană tinde să îmbrăţişeze arta întregului glob. In fine, obiectul muzicologiei se amplifică nu numai spaţial, ci şi temporal. In preocupările sale, ea adaugă trecu-

---

1. Romeo Ghircoiaşiu, Histoire de la musique et ésthétique musicale (Tradition et actualité de leurs relations), în: Actes du VIIe Congrès International d'Esthétique, Bucarest, 28 Aout-2 Sept 1972, p.884.

tului prezentul şi,în cele din urmă,viitorul, căci omului modern nu îi este indiferent nici drumul viitor al artei sonore. Prognoza, previziunea, ştiinţa aplicată sau - după un termen contemporan - meta-ştiinţa sînt proprii muzicologiei. Din cele de mai sus rezultă că muzicologia prezintă o mare complexitate, concretizată printr-un grup, o totalitate de ramuri ştiinţifice, avînd toate acelaşi obiect: cunoaşterea artei sonore în diversele ei laturi. Apariţia lor succesivă în istoria ştiinţei reflectă procesul de creştere a muzicologiei, care - în plină evoluţie - cunoaşte în ultima vreme noi ramuri prin sociologia muzicii, lingvistica muzicală sau cibernetica. Dacă azi muzicologia caută să-şi definească obiectul şi metodele de cercetare, aceasta se datoreşte necesităţii de a se regăsi după atîtea seisme şi de a se recunoaşte, de a asigura dezvoltarea ei viitoare. Evoluţia muzicologiei e legată astfel nu numai de perfecţionarea ei permanentă în pas cu cunoaşterea ştiinţifică,ci şi de apariţia şi creşterea treptată a ramurilor ce o alcătuiesc. Nu lipseşte - pentru a completa analogia - nici fenomenul stagnării unor ramuri cîndva înfloritoare (preocupările politice,etice, medicale, astronomice din antichitate), reapariţia lor pe primul plan, sau apariţia altora noi.

Numeroase ramificaţii ale muzicologiei determină întrebarea: care e locul acestei discipline în cadrul disciplinelor contemporane? Răspunsul este condiţionat de un aspect evolutiv. Muzicologia s-a încadrat în rîndul ştiinţelor umane sau, după unele concepţii, în rîndul ştiinţelor spiritului, urmînd paralel progresul acestora. Cercetarea istorică se impunea în acest sens ca prevalentă. Pe de altă parte, apariţia unor ramuri ale muzicologiei dependente de ştiinţele exacte sau naturale era prezentă din cele mai vechi timpuri şi cunoaşte azi o nouă activizare. A existat o epocă în care ştiinţele naturii au impus muzicologiei o concepţie pozitivistă (secolul XIX), care reînvie azi sub noi aspecte. Dar,nici în acea epocă,muzicologia n-a renunţat la caracterul socio-uman şi,implicit,istoric.

Alături de problema locului muzicologiei în cadrul ştiinţelor, o altă problemă care a preocupat pe cercetători, din cele mai vechi timpuri, este cea a cuprinderii ramurilor ei într-un sistem unitar. Il cunoaştem pe cel al lui Aristide Quintilianus, care împarte disciplinele muzicale în două mari categorii: teo-

retică şi practică. El a fost transmis evului mediu împreună cu principiul dihotomiei care îl caracterizează. Autorii medievali menţin acest principiu,deşi îl îmbină uneori cu concepţii specifice gîndirii teologice scolastice.

Gîndirea modernă reia, în epoca luminilor, preocupările de clasificare a ştiinţelor muzicii, ca de pildă cel pe care îl publică un autor al epocii între 1770-1777 sub titlul „Tabloul muzicii". Clasificarea este extrem de complexă şi ilustrează orizontul amplu al gîndirii enciclopedice.[2]

Problema e reluată în secolul XIX de către Chrysander (1863), care arată că ramurile muzicologiei trebuie privite în sens unitar şi că este necesară o sistematizare a lor. Este o sarcină pe care o va realiza Guido Adler la 1885, în studiul său, „Cuprins, metodă şi obiect al ştiinţei muzicii". Dominat de o concepţie pozitivistă,el împarte disciplinele muzicale în două mari categorii: istorică şi sistematică.[3]

Sistemul pozitivist al clasificării disciplinelor muzicale, în ciuda marii sale tradiţii academice, este repus în discuţie prin noile concepţii contemporane. Şi,deşi punctele de vedere diacronice şi sincronice, genetice şi structurale par a justifica dihotomia pozitivistă (istorice şi sistematice), situaţia în rîndul celor din urmă e departe de a fi satisfăcătoare. S-a remarcat, într-adevăr, în ultima vreme, că grupa disciplinelor sistematice are o singură notă comună: aceea de a nu fi istorice. Intîlnim, ca atare, o mare diversitate în grupul lor:unele apar a fi ale ştiinţelor naturale (acustica), altele ale celor socio-umane (psihologia sau sociologia muzicii). Toate adoptă metode inductive, în afară de estetica muzicală şi filozofia muzicii, cărora le e proprie metoda deductivă. Toate sînt ştiinţe muzicale derivate din ştiinţe generale (sociologia generală-muzicală, psihologia generală-muzicală, estetica generală-generală etc.),în afară de teoria muzicii, care nu derivă din nici o altă disciplină generală. S-ar putea considera că teoria muzicii este o ramură a teoriei generale a artei sau a teoriei culturii, dar ea a apărut înaintea acestora şi în stadiul contempo-

---

2.Barry S.Brook, Patterns in the Historiography of the 19th-Century Music, în: Acta Musicologica,vol.XLIII,1971,III-IV,p.252.

3.Guido Adler, Umfang,Methode und Ziel in der Musikwissenschaft, în: Vierteljahrschrift der Musikwissenschaft, I, 1885, p.5.

ran nu acţionează gnoseologic şi epistomologic ca o ramură a lor. Incît, ceea ce ar putea justifica gruparea lor în discipline sistematice ar fi concepţia structurală. Aceasta ar fi menită să studieze funcţiile lor în cadrul structurilor pe care le reprezintă. Avem în vedere un structuralism care nu eludează metodele genetice şi diacronice.

Toate acestea trebuie privite din punctul de vedere al obiectului primordial al muzicologiei: arta sonoră şi fenomenalitatea ei, punct de vedere asupra căruia e necesar să revenim.

Intr-adevăr, toate disciplinele muzicale trebuie să asigure o maximă specializare a cercetării, dar şi o neîncetată integrare în tot. Oricare dintre ele trebuie să studieze arta muzicală cu cele mai adecvate dintre mijloacelor lor proprii. Dar, în acelaşi timp, să nu uite că fac parte dintr-un sistem în care să rămînă permanent integrate. Concurenţa disciplinelor şi lupta orientărilor poate determina prevalenţa unei discipline asupra altora. In schimb, integrarea în sistem este singura care poate asigura colaborarea eficientă a ramurilor în scopul suprem: cunoaşterea cît mai adecvată a obiectului. Procedînd în alt mod, munca este ameninţată de fărîmiţare, iar cercetarea poate deveni unilaterală, un scop în sine, ce se depărtează de ţinta finală.

Pentru a înlătura acest neajuns, cercetarea interdisciplinară este un mijloc eficient şi necesar. Sau, poate tocmai în muzicologie acest mijloc este un sine qua non al cercetării, izvorît din natura însăşi a disciplinei noastre, un complex, o totalitate de ramuri ale cercetării.

Acest caracter specific al muzicologiei determină categorii proprii şi în problema interdisciplinarităţii. Este în primul rînd evidentă necesitatea colaborării între disciplinele proprii - interioare, le-am numi - ale muzicologiei. Denumită cercetarea intra-disciplinară, această colaborare cunoaşte cîteva aspecte principale: 1. Intre grupurile mari ale sistemului: istoria, etnomuzicologia, sistematica, muzicologia aplicată etc. 2. In interiorul grupurilor mari, intradisciplinaritatea se impune cu aceeaşi necesitate între disciplinele proprii grupului respectiv. Intr-adevăr, în istorie, paleografia fără istoria stilurilor nu poate duce la adevărata cunoaştere şi descifrare a textului muzical. In mod analog, în etnomuzicologie, între

organologie şi sisteme tonale folclorice este o strînsă legătură, ele reprezintă o bază a studiului. 3. In interiorul întregului sistem, între oricare dintre discipline, indiferent de grupul din care fac parte, de la sociologie la muzicologia aplicată, de la psihologie sau estetică pînă la istorie sau sociologie.

Interdisciplinaritatea propriu-zisă s-ar referi - în cazul muzicologiei - la corelaţia dintre grupuri sau discipline interioare ale sistemului şi discipline exterioare, fie că sînt:(a.) discipline generale, care au dat ramuri în muzicologie (estetica, sociologia, psihologia etc.), fie că se referă la (b.) domenii de cercetare care, fără să aibă o directă legătură cu fenomenul muzical, pot aduce o contribuţie la cunoaşterea acestuia, ca, de pildă, istoria şi teoria artelor sau literaturii, logica,biologia sau cibernetica, luate ca exemplu din cele mai diverse sfere ale cunoaşterii.

Alte categorii ale corelaţiei disciplinelor, ca multidisciplinaritatea sau pluridisciplinaritatea sînt de asemenea preţioase mijloace ale cercetării muzicologice. Ele implică fie colaborarea mai multor discipline pentru studiul unei probleme,fie colaborarea tuturor disciplinelor din sistem. Această categorie din urmă reprezintă o tendinţă firească, aşa după cum precizează Walter Wiora într-un studiu al său asupra metodelor în muzicologie. Savantul vest-german arată că orice fenomen muzical trebuie studiat în mod concomitent din punct de vedere istoric, etnomuzicologic şi sistematic. O atitudine consecvent ştiinţifică impune studiul din toate punctele de vedere - indiferent de grupurile prevăzute - al sistemului muzicologiei. Sau invers, sistemul muzicologiei trebuie să cuprindă toate disciplinele şi marile grupuri care îi asigură o maximă eficienţă gnoseologică şi epistemologică.[4]

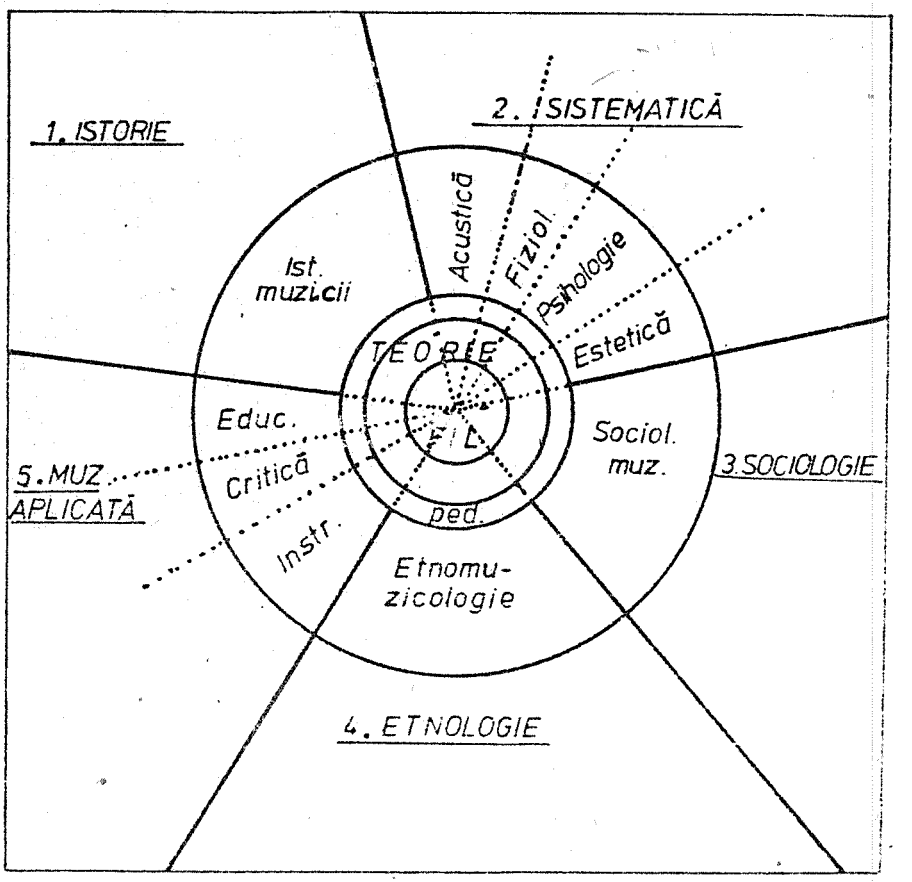
Categoriile de mai sus ale interdisciplinarităţii ne conduc înspre o anumită imagine a sistemului muzicologiei şi clasificării pe care o cuprinde. Intr-adevăr, categorii ca discipline interioare sau exterioare sînt justificate doar într-un sistem circular,şi nu liniar (uni- sau bidimensional). Incercînd să

---

4. Walter Wiora, Methodik der Musikwissenschaft, în: Enzyklopädie der Geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden, München-Wien, f.a., p.132.

transpunem ştiinţele muzicale într-un atare sistem, a fost necesară adoptarea unor noi soluţii, altele decît cele din sistemele existente, soluţii ce implicau atît avantaje cît şi limitele concepţiei adoptate.

Iată imaginea unei clasificări circulare, imaginată de noi, ca o transpunere parţială a clasificării liniare, creată de către H.H.Dräger (1955)[5].



Remarcăm în această imagine că sfera muzicologiei este împărţită în cinci mari sectoare, preluate din clasificarea citată: 1.Istorie, 2.Sistematică, 3.Sociologie, 4.Etnomuzicologie şi 5.Muzicologie aplicată. Observăm că, pe de o parte, teoria mu-

5.Hugo Riemann, Musiklexikon, vol.III, Sachteil, Ed.Schrot's Söhne, Mainz, 1967, p.617.

zicii lipseşte din sistemul citat, fiind repartizată în diversele discipline (istorie, acustică, psihologie etc.); pe de altă parte, ştim că teoria muzicii este singura disciplină care nu figurează ca ramură a unei discipline generale; în schimb, avînd în vedere că teoria muzicii trebuie să apeleze la cunoaşterea fenomenului muzical din punctul de vedere al fiecărei discipline, căci cu fiecare ea trebuie să fie în concordanţă, am rezervat acestei ramuri un loc central. Ea obţine astfel statutul de teorie superioară a muzicii. In aceste fel, toate categoriile şi noţiunile ei vor trebui să fie studiate prin intermediul întregului sistem de discipline, fie că e vorba de ritm, măsură, sistem tonal, dinamică sau timbru, desigur în măsura în care teoria apelează la ajutorul lor. Canalul exterior al sferei teoriei reprezintă un strat superficial al domeniului - teoria elementară a muzicii, destinată propedeuticii -, în timp ce cercul interior reprezintă un domeniu dens al cunoaşterii teoretice, cunoaşterea filozofică. Aceasta din urmă nu poate nici ea neglija întregul complex de cunoştinţe pe care le oferă toate disciplinele sistemului.

In sistemul pe care l-am prezentat, am încercat o metodă ipotetică de clasificare a ştiinţelor muzicale. Urmează a se verifica măsura în care el rămîne deschis ramurilor în plină formare, căci această măsură va reflecta concordanţa între forma sa şi conţinutul său consecvent ştiinţific. In acel moment se va putea trece de la etapa ipotezei la cea a teoriei unui sistem contemporan al muzicologiei.

La classification des sciences musicales et certains problèmes d'objet et de méthode

Semen Ghircoiasiu

Résumé

L'auteur présante l'état actuel de la musicologie dans le cadre de l'explosion informationnelle qui détermine de multiples ramifications des disciplines. Les relations interdisciplinaires sont nécessaires pour assurer une étude approfondie du phénomène musical. On propose l'image graphique du système de la musicologie, dont le principe circulaire est en mesure d'illustrer les multiples relations à l'intérieur et entre les disciplines, de même que les relations entre disciplines générales et disci-

plines spéciales, musicales (par exemple sociologie, esthétique, psychologie, histoire, etc.). La théorie de la musique (avec ses structures: propédeutique supérieure et philosophie de la musique) occupe le centre du cercle.

Die Klassifikation der musikwissenschaftlichen Fachgebiete - einige Fragen über Gegenstand und Methode

Romeo Ghircoiaşiu

Zusammenfassung

Der Versasser erörtert den heutigen Stand der Musikwissenschaft unter den Bedingungen der übermässigen Informationsstroms, der eine vielfache Verzweigung der Disziplinen bewirkt. Die interdisziplinären Beziehungen sint notwendig, um das gründliche Studium des Musikphänomens zu sichern. Es wird eine graphische Darstellung des musikwissenschaftlichen Systems vorgeschlagen, deren kreisförmiges Gliederungsprinzip es ermöglicht, die vielfachen inter- und intradisziplinären Beziehungen, als auch die Beziehungen zwischen den allgemeinen und den speziellen, die Musik betreffenden Disziplinen zu veranschaulichen (z. B. allgemeine Soziologie - Musiksoziologie, allgemeine Ästhetik - Musikästhetik, allgemeine Psychologie - Musikpsychologie, allgemeine Geschichte - Musikgeschichte usw.). Die Musiktheorie - mit ihren Schichten: höhere Propädeutik und Musikphilosophie - steht im Mittelpunkt des Kreises.

The classification of the musical sciences and some problems of object and method

Romeo Ghircoiaşiu

Summary

The author presents the actual stage of musicology in the framework of informational explosion which determines the multiple branches of the disciplines. The interdisciplinary relations are necessary to ensure basically the study of the musical phenomenon. The work suggests the graphical image of the system of musicology, whose circular principle is able to illustrate the manysided relations of inter and intradisciplinarity as well as the relations between general disciplines and special disciplines of music (ex.sociology, aesthetics, psichology, history, etc.), the theory of music with its main strata occupies the centre of the circle.

CONTRIBUŢII LA DEFINIREA CONCEPTULUI DE „INTERDISCIPLINAR"

Gheorghe Bretter

In ultima vreme se foloseşte îndeobşte termenul de multidisciplinar sau de interdisciplinar. In general, acest termen este aplicat în desemnarea unui mod de organizare a cercetării ştiinţifice care permite conlucrarea la un obiect dat a reprezentanţilor diferitelor ştiinţe particulare.

Sigur, problema cercetărilor interdisciplinare trebuie şi ea tratată ca obiect al cercetării şi trebuie supusă întrebării dacă obiectul ei este dat de natura lucrurilor şi proceselor, sau este rezultatul unei dezvoltări anormale a ştiinţelor, fiind un teren pierdut din cauza atomizării ştiinţelor particulare. De la bun început trebuie spus că de această ultimă variantă nu ne vom ocupa, întrucît problema implică explicarea mişcării sociale a ştiinţelor, explicarea fisurii dintre ştiinţele particulare, cauzată de procesul de acumulare nemaivăzut de rapidă a informaţiilor în secolul nostru. Tendinţa de a găsi graniţe, limite între ştiinţele particulare, tendinţa de înmulţire stufoasă a ştiinţelor particulare este legată de organizarea tradiţională a ştiinţei, organizare bazată pe memoria umană individuală sau colectivă. Rezervarea informaţiilor în memorii electronice va duce la rezolvarea acestei probleme.

Deci, în cele ce urmează, încercăm să surprindem problematica obiectului cercetărilor interdisciplinare printr-o definiţie aproximativă, care să aibă în vedere numai un obiect dat în natura lucrurilor, ca obiectul acestor cercetări.

Prima problemă este legată de însăşi existenţa obiectului cercetării interdisciplinare. Acest obiect poate fi o structură organizată, avînd legi autonome, ori o structură supusă organizării de către un alt obiect, faţă de care ea nu se manifestă autonom, ci heteronom. Heteronomia poate fi cauzată de trei tipuri de situaţii: prima, pe care deja am văzut-o, în care heteronomia

este cauzată de lipsa de organizare a unui obiect dat. In această situaţie e vorba de o quasi-structură, sau de o structură în organizare. O a doua situaţie e prezentă cînd obiectul dat este suborganizat, sau e o structură supusă asimilării de către o altă structură. Nici această situaţie nu ne interesează în comunicarea de faţă. Ne vom ocupa de un tip al heteronomiei - situaţia a treia - care este contrariul autonomiei, deci o heteronomie situată la polul autonomiei, şi invers: ne ocupăm de un obiect heteronom definit de autonomie, sau de o autonomie definită de heteronomie.

Definiţia acestei contrarietăţi - „contraria non contradictoria sed complementa sunt"-, produce dificultăţi teoretice foarte mari, dificultăţi ce pot fi rezumate astfel:

a) O structură este autonomă dacă elementele sale funcţionează după legi proprii. Structura autonomă poate fi descrisă prin totalitatea elementelor sale constitutive sau prin funcţiile sale modelate. O astfel de descriere poate fi calificată drept calitate (calitatea unui obiect sau proces), dacă se surprinde în ea o esenţialitate. Specificul surprins apare într-o definiţie ca rezultatul asemănării obiectului cu un alt obiect, care joacă rolul de gen proxim în definiţie.

b) Genul proxim introduce în definiţie o structură autonomă (o mulţime) mai cuprinzătoare decît structura de definit, faţă de care aceasta din urmă apare ca o heteronomie.

c) Continuînd procesul definiţiei contrarietăţii, apare clar, pe de o parte, limita tuturor definiţiilor care izolează un anumit obiect, presupunînd esenţialităţi care exprimă specificitatea (calitatea) unor obiecte, iar, pe de altă parte, leagă aceste esenţialităţi de conexiunea universală, desfiinţîndu-le autonomia.

Intregul (totalitatea obiectelor, proceselor şi relaţiilor existente) nu poate fi descris din cauză că o astfel de descriere presupune cunoaşterea tuturor elementelor constitutive, iar pe de altă parte, definirea unei structuri ne pune într-o situaţie care poate fi considerată ca o dilemă filozofică: autonomia e calificată ca o heteronomie faţă de alte autonomii, iar din alt unghi de vedere, toate autonomiile sînt distruse din cauza genului proxim inevitabil definiţiei. Ajungem astfel la o situaţie imposibil de rezolvat: însăşi conexiunea universală trebuie

considerată drept singura autonomie, altfel va trebui să presupunem existenţa unei autonomii extrafizice, care ar fi principiul de organizare al structurii universului. De altfel - şi acest lucru trebuie amintit aici -, problema pusă este prezentă şi în logica matematică. Referitor la o descoperire din 1931 a lui Gödel, Quine scrie: „In teoria cuantificaţiei nu există un procedeu de decizie, şi totuşi există un proces de justificare-argumentare. Şi aceasta, pentru că procesul integral de justificare a valabilităţii nu cere un proces integral de negare a valabilităţii(...)Pe de altă parte, însă, un proces integral de justificare implică un proces integral de negare a adevărului şi, astfel, un proces de decizie"[1].

Dilema prezentată are repercusiuni de ordin principial şi asupra cercetărilor interdisciplinare: în sens ontologic nu se poate decide dacă obiectul unor astfel de cercetări este într-adevăr un teren autonom, un obiect (proces) ce se cere cercetat, sau este pur şi simplu un hiatus între ştiinţele particulare atomizate. Sau, altfel spus: dacă obiectul cercetărilor este un teren obiectiv constituit, sau subiectiv presupus. In mod obişnuit ieşirea din dilemă se face printr-un subiectivism metodic: se presupune că un obiect descris cu ajutorul graniţelor ştiinţelor particulare constituite este un obiect autonom. Acest subiectivism duce însă la un impas evident în cercetare: „obiectul" de cercetare este dinainte cunoscut, cercetarea duce neapărat la „rezultate" deja cunoscute.

Sîntem puşi astfel în situaţia de a admite că definiţia unui obiect de cercetare - inclusiv obiectul cercetării interdisciplinare - nu este numai o operaţie exclusiv logică, ci una practică. La aceeaşi concluzie ajunge Cornel Popa: „Dintr-o astfel de perspectivă, prima funcţie a definiţiei este una practic-operaţională şi constă în indicarea către anumiţi interlocutori a unor criterii pentru a identifica şi delimita o clasă de obiecte sau o serie de evenimente şi acţiuni. Inainte de a distinge în mod autonom concepte, de a vorbi despre esenţa unei clase de fenomene, oamenii au distins obiecte, evenimente (...) Putem afirma că, chiar în condiţiile contemporane ale unei ştiinţe abstracte cu un aparat formal rafinat, definiţia

1. Willard Van Orman Quine, Methods of logic, Holt, Rinehard and Winston, New York-Chicago-San Francisco-Toronto, 1963, p.287

nu a încetat să îndeplinească (...) o funcţie practică de identificare şi delimitare a unor clase de obiecte (...) Susţinem, deci, că, mai presus de funcţiile sale cognitive, abstracte, definiţia şi actul de definire joacă un rol decisiv în planul activităţii practice. Ea mijloceşte selecţia, delimitarea şi clasificarea obiectelor în planul realităţii, fiind un instrument eficient în acţiunea practică a omului (...)"[2].

Autorul citat se opreşte în analizele efectuate în faţa unei întrebări izvorîte din importanţa practică a definiţiei. Dacă funcţia cognitivă (legată de ontologic) este pe planul al doilea faţă de operaţionalitate, se pune următoarea problemă: în ce constă operaţionalitatea definiţiei unui obiect, sau, altfel spus, cum se poate defini esenţa şi specificul operaţionalităţii? Dacă operaţionalitatea se identifică cu funcţia practică a definiţiei şi această „practică" constă în „identificarea şi delimitarea unor clase de obiecte", atunci însăşi definiţia ca atare poate fi calificată sau identificată şi delimitată drept clasa tuturor esenţelor de definit, ajungînd la o tautologie nedorită.

Dacă „funcţia practică" va fi identificată cu metoda cercetării, probabil că vom putea admite primordialitatea ei. Astfel, se va putea afirma că definiţia poate fi, să spunem, „oprită" pe drumul „regressus"-ului infinit, dacă admitem că faţă de funcţia cognitivă există primordial o funcţie operaţională identică cu o metodică adecvată obiectului (procesului) cercetat. Vorbind deci de obiectul cercetărilor interdisciplinare, putem semnala:

a) O mulţime oarecare de fenomene inexplicabile prin teoria ştiinţelor particulare deja constituite.

b) Această clasă de fenomene nu poate fi cercetată cu metodele specifice experimentale ale ştiinţelor particulare.

Conform cu aceste constatări, cercetarea interdisciplinară e predominată de problematica metodei adecvate. In consecinţă, se poate afirma că:

1. o metodă nouă poate fi experimentată independent de cunoaşterea prealabilă a unor clase de fenomene;

2. obiectul cercetării interdisciplinare poate fi însăşi

---

2. Cornel Popa, Teoria definiţiei, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1972, pp.157-158.

teoria metodei şi stabilirea criteriilor formale ale metodei adecvate unor clase de obiecte;

3. cercetarea interdisciplinară cere experimentarea unor metode sintetice; ea nu se identifică nicidecum cu o sumă oarecare a diferitelor metode folosite de ştiinţele particulare.

Aceste concluzii particulare permit o delimitare în folosirea conceptului de metodă, clarificînd ce înţelegem prin ea. Metoda este operaţia de găsire a unui limbaj comun tuturor obiectelor aparţinînd unor clase de lucruri. Limbaj, desigur, în accepţiunea lui Wittgenstein, după care orice limbaj natural are un înţeles, şi nu avem nevoie de un limbaj ideal care să aibă singur darul de a avea o semnificaţie adecvată.[3] Limbajul natural este un limbaj semnificativ-specific, prin care o clasă de obiecte se exprimă, iar subiectul uman descifrează semnificaţia printr-o logică a propoziţiilor referitoare la obiect.

Desigur, cu cît mai adînc e cufundat obiectul cercetării în conexiunea universală, cu atît mai mult e nevoie de un limbaj mai general. De aici - importanţa simbolurilor în cercetările sintetice de astăzi, şi, tot de aici, preferinţa cercetărilor interdisciplinare - o preferinţă care de multe ori nu se justifică - de a folosi simboluri, mai ales simboluri împrumutate din logica matematică. Acest împrumut, în cazul cînd limbajul simbolurilor nu exprimă specificul obiectului, falsifică - prin confundarea tehnicii (matematicii) cu metoda - autonomia clasei de obiecte cercetate, extinzîndu-i limitele inerente, şi făcînd din ea o reprezentantă tipică a conexiunii universale. Din punctul de vedere al logicii, această tipizare face ca infinitul să fie non-finit, iar heteronomia să fie generalizată, astfel încît heteronomia universală să devină o reprezentantă a autonomiei universale.

Totuşi, dacă vrem să surprindem autonomia unor clase de obiecte în specificul lor ontic, va trebui să recurgem la o altă clasă autonomă, conexă, şi să folosim tehnica matematicii, superioară din punctul de vedere al generalităţii sale - şi numai din acest punct de vedere - pentru interpretarea diferenţelor dintre cele două clase de obiecte. Accentuăm: aici e vorba de interpretare şi nu de explicare. Explicarea e imanentă numai în cazul cînd descoperim limbajul propriu al unei clase de obiecte,

3. L.Wittgenstein, Tractatus Logico-philosophicus, paragrafele 5.6. - 6.0231.

exprimînd aceasta prin propoziţii adecvate specificului ei.

Cercetarea interdisciplinară este de multe ori o expresie folclorică[4] pentru desemnarea unor căutări adesea ori nedeterminabile. In cazuri în care are înţeles, această expresie coincide cu găsirea unui nou limbaj propriu, exprimat în propoziţii adecvate care desemnează descoperirea unor autonomii încă necunoscute.

Afirmaţiile de mai sus, rezultate dintr-un raţionament - sperăm - logic construit, pot fi justificate cu rezultatele unor cercetări, sau cu o interpretare unitară a acestor rezultate. Astfel, la colocviul UNESCO consacrat temei Ştiinţă şi sinteză[5], B.M.Kedrov, analizînd procesul de integrare şi diferenţiere în ştiinţele moderne, ajunge la concluzia că în această dialectică există trei etape:

1. „Mai întîi, natura se prezintă omului ca un ansamblu, ca o totalitate, ale cărei părţi nu se disting unele de altele. Totul se găseşte aici în mişcare permanentă şi în interacţiune. Ştiinţa capătă un caracter difuz (...)"

2. „A doua etapă este caracterizată printr-o dezvoltare rapidă a diferenţierii ştiinţelor, a procesului de descompunere a ştiinţei sociale".

3. „In cursul ultimului secol, tendinţa spre integrare a devenit predominantă. Nu a dispărut totuşi tendinţa spre diferenţiere. Este adevărat că ea nu se manifestă independent; ea se supune celei dintîi".

Iată concluzia lui Kedrov: „Disciplinele de graniţă reprezintă cel mai bun ciment pentru integrare (...) Ramurile care oferă în acelaşi timp o metodă de cercetare favorizează şi ele opera de sinteză"[6].

Insă în concluzia lui Kedrov nu este legată problematica disciplinelor de graniţă cu cea a metodei. Prin metode de cercetare, el înţelege - enumerîndu-le şi nefăcînd nici o distincţie - matematica, statistica, cibernetica, fără să observe vreo diferenţă între metodă şi tehnică, între rolul de limbaj natu-

---

4. A.Gramsci, în: Scrieri alese, Ed.Univers, Bucureşti, 1973, p.86.
5. Materialele colocviului au fost publicate în volumul Ştiinţă şi sinteză, Ed.politică, Bucureşti, 1969.
6. Vezi pp.138-141.

ral şi rolul de interpretare a ştiinţelor enumerate.

Ne pare mult mai clară poziţia lui Gérald Holton, care, în studiul intitulat Unde este realitatea? Răspunsurile lui Einstein şi publicat în acelaşi volum, scrie: „Ultimul mesaj epistemologic al lui Einstein este că lumea experienţei pure are nevoie să fie subjugată şi transformată printr-o gîndire fundamentală destul de generală, care să-i confere un caracter cosmologic. Astăzi, desigur, fizicienii din întreaga lume sînt de părere că trebuie să se menţină pe calea de mijloc între poziţia machistă despre datele empirice, ca singura sursă a teoriei, pe de o parte, şi ataşamentul estetico-matematic faţă de simplicitatea convingătoare şi faţă de armonia internă, ca garanţie a adevărului, pe de altă parte".[7] Deci, în interpretarea noastră, aici e vorba de o metodă specifică, de un limbaj concret-adecvat, pe de o parte, şi tehnica interpretării unei autonomii, pe de alta, - tehnică ce are la rîndul ei un limbaj natural al unei autonomii mai generale.

In privinţa dilemei analizate, credem că poate fi generalizată afirmaţia lui von Weiszäcker privitoare la teoria cîmpului: „Teoria cîmpului unificat trebuie să aibă propria sa «semantică», propriile sale scheme coerente de interpretare"[8].

In sfîrşit, credem că unele afirmaţii din referatul Planificarea şi sociologia, susţinut de Roman Moldovan la sesiunea ştiinţifică a Academiei R.S.R. din 5-7 aprilie 1971, justifică şi ele poziţia noastră: „La fel ca pentru alte discipline - scrie autorul citat -, şi în ştiinţele sociale, după studierea timp îndelungat a realităţii sociale de pe poziţii cvasi şi relativ unidisciplinare, se aspiră şi se trece tot mai mult în stadiul de astăzi spre abordarea inter- şi multi-disciplinară, punînd în evidenţă aspecte noi, relevante, greu de sesizat prin tratarea parţială şi fragmentară a fenomenului integral"[9]. Precum se vede, cercetările de acest gen sînt axate pe unele autonomii largi şi însemnează de fapt descoperirea „semanticii" corespunzătoare naturii lor.

---

7. Op.cit., p.137.
8. Citat după W.Heiseberg, cf. op.cit.,p.53.
9. In volumul: Cercetările multidisciplinare şi interdisciplinare, Ed.Academiei R.S.R., Bucureşti, 1972, p.124.

Contributions à la définition du concepte d'„interdisciplinaire"

Gheorghe Bretter

Résumé

Tout en signalant les antinomies de la structuration autonome ou hétéronome de l'objet de recherche interdisciplinaire, l'auteur distingue le type d'hétéronomie situé au pôle de l'autonomie représentant le pôle de l'hétéronomie. L'analyse du mécanisme de cette contrariété des dilèmes principaux qui se repercutent sur les recherches interdisciplinaires. Contre le subjectivisme méthodique fréquemment utilisé pour résoudre ces dilèmes, l'auteur souligne la nécessité inévitable d'impliquer, dans la définition du sujet une opération pratique aussi, à côté de l'opération logique. Parmi les conclusions ayant rapport avec l'objet des recherches interdisciplinaires, l'auteur accorde la primordialité à l'investigation d'une méthode nouvelle, et aprécie que même la théorie de la méthode pourrait former l'objet de la recherche interdisciplinaire.

Beiträge zur Bestimmung des Begriffs „interdisziplinär"

Gheorghe Bretter

Zusammenfassung

Indem der Verfasser die Widersprüchlichkeit der autonomen oder heteronomen Gliederung des interdisziplinären Forschungsgegenstandes aufweist, unterscheidet er den Typ der Heteronomie, der sich am Pol der Autonomie befindet, vom Typ der Autonomie, der den Pol der Heteronomie darstellt. Die Analyse der Zusammenhänge dieser Unstimmigkeit gibt Anlass zu grundsätzlichen Dilemmas, die sich auf die interdisziplinären Forschungen auswirken. Der Verfasser äussert sich gegen den häufig in der Lösung dieser Dilemmas angewandten methodischen Subjektivismus und erachtet, dass es eine unbedingte Notwendigkeit ist, bei Bestimmung des Subjekts nicht nur ein logisches Verfahren, sondern auch ein praktisches einzubeziehen. Unter den originellen Schlussfolgerungen den Gegenstand der interdisziplinären Forschungen betreffend, misst der Verfasser besondere Bedeutung der Erforschung einer neuen Methode bei und erachtet, dass die Theorie der Methode selbst den Gegenstand interdisziplinärer Forschung ausmachen könnte.

Contribution in defining the concept of „interdisciplinary"

Gheorghe Bretter

Summary

Pointing out the antinomies of autonomous and heteronomus

structuring of the object of interdisciplinary research, the author distinguishes the type of heteronomy situated at the pole of autonomy, from that of autonomy representing the pole of heteronomy. The analysis of the mechanism of this contradiction reveals principal dilemmas which influence the interdisciplinary researches. Against the methodical subjectivism, frequently used in solving these dilemmas, the author points out the inevitable necessity that the definition of the subject should imply a practical operation, not only a logical one. Among the particular conclusions refering to the object of interdisciplinary researches, the author grants first place to the investigation of a new method, considering that the theory of the method itself could make the object of the interdisciplinary research.

ESTETICA ÎN LUMINA CERCETĂRILOR INTERDISCIPLINARE

Ştefan Angi

Estetica apare în istoria milenară a ştiinţelor ca rezultat atipic al cercetărilor interdisciplinare. Precum este ştiut, cercetările deschise se îndreaptă de obicei spre „terra incognita" a realităţii, sau, înaintînd pe drumul cunoaşterii, îşi reîmpart între ele realitatea propusă spre investigare.[1] In acelaşi timp, geneza specifică a esteticii rezultă dintr-o dorinţă a integrării: de a cuprinde lumea realului şi idealului în totalitatea sa. Dar, în vreme ce filozofia face posibilă însuşirea integrală a realităţii prin crearea modelului total al lumii, estetica tinde spre formularea unor explicaţii totale, menite să elucideze integral lumea particulară a artelor. Insă, în loc ca dorinţa explicaţiei totale să circumscrie sfera cercetărilor estetice, o deschide în două direcţii: spre cercetări general-filozofice, respectiv, particular-exacte. In această deschidere dublă rezidă şi caracterul interdisciplinar deosebit al esteticii: faţă de ştiinţele particulare, care studiază fragmentar realitatea, precum şi faţă de filozofie, care realizează modelul total al acesteia, estetica, asumîndu-şi toate riscurile sarcinilor ei ştiinţifice şi filozofice s-a angajat singură la cuprinderea universului artei. In ultimă instanţă, deci, specificul esteticii rezultă din opţiunea ei faţă de obiect. Orice ştiinţă îşi însuşeşte obiectul integral; în cazul esteticii, însă, obiectul însuşi este un tot, un întreg: lumea universală a creaţiilor antropomorfiste, zămislite în spectrul multicolor al esteticului.

In ciuda complexităţii sale, estetica nu este o „ştiinţă fericită". Aceasta, pentru ci obiectul ei - esteticul -, întreprins în raportul dialectic real-ideal, este întotdeauna mai mult de-

1. Cercetările multidisciplinare şi interdisciplinare, Sesiunea ştiinţifică a Academiei R.S.R., 5-7 apr. 1971, Editura Academiei, Bucureşti, 1972; W.I.Beveridge, Arta cercetării ştiinţifi-

cît idealul încă presupus şi mai puţin decît realul deja înfăptuit. Aşadar, esteticul reprezintă abia jumătatea drumului străbătut între aceşti doi poli, parcurgere care în continuare îl aşteaptă pe omul constructor al lumii reale, pe toţi acei care rîvnesc la perspectivele idealului semnalat încă de la începutul acestui drum invederat. Sarcina ingrată a esteticii constă tocmai în nesfîrşita examinare a acestor perspective: iscodeşte permanent opera de artă, analizează raportul ei atît faţă de real, cît şi faţă de ideal. Astfel, estetica este deopotrivă cvasi-ontologie şi cvasi-gnosologie. Ontica esteticii cercetează realitatea operei, gnoseologia ei, mesajul acesteia. Obiectul esteticii este o lume - lumea artistică a judecăţilor calificate şi înfăptuite în creaţii; totodată, în această lume, fiecare opus este o „personalitate-creaţie" (Lukács), iar fiecare mesaj - un ideal sensibilizat.

Aşadar, lumea esteticului există doar în anturajul raporturilor ei, manifestîndu-se pînă şi faţă de propria ei ştiinţă ca o existenţă a raporturilor. Astfel, obiectul esteticii este un obiect al raporturilor, rezultat din dialectica existenţei şi mişcării, a echilibrului şi conflictului, a posibilităţii şi realităţii. De aceea, raportul esteticii faţă de obiectul ei este un raport al raporturilor.

Raportul raporturilor există şi acţionează în sfera particularului, ce reprezintă propriu-zis cîmpul dinamic al obiectului estetic. Apariţia acestui centru organizator presupune însă, implicit, şi intensificarea laturilor sale: pe de o parte, o analiză semiologică-semantică a operelor aparte, de de alta, o analiză filozofică-conceptuală a conţinuturilor ideatice generale. De aici rezultă deci deschiderea bilaterală a cercetării estetice: spre sfera ştiinţelor ei particulare, precum şi spre domeniul ei filozofic. Astfel, estetica, în existenţa sa deschisă, întocmeşte noi şi noi canoane, îşi reîncarcă semnificaţia categoriilor sale, îşi reorganizează modelele sale analitice, şi totuşi descoperirile sale nu se pot realiza în postulate filozofice (căci atunci ar fi prea nemijlocit cîmpul raporturilor ei), precum nu pot fi comprimate nici în cunoştinţe speciale (gradul ei

---

ce, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1968; U. Tomin, Ştiinţă, cercetare, producţie, Ed. politică, Bucureşti, 1970.

de generalizare fiind pentru aceasta prea abstract). De aceea, înfăptuirea pentru estetică a explicaţiei totale este realizabilă numai cu riscul autolichidării: ori se înalţă în filozofie, ori se concentrează în ştiinţe particulare. Lupta ei cu obiectul este deci o luptă tragică. Estetica rămîne ea însăşi numai pînă cînd luptă pentru ţel; numai această luptă este estetică, dar nu şi finalizarea ei: estetica se contopeşte cu ţelul ei. Astfel, existenţa esteticii devine o existenţă deschisă, interdisciplinară. La fel şi apariţia ei.

Odinioară, ştiinţele s-au diferenţiat de filozofie pe motivul că generalizarea invadantă a concepţiei filozofice incipiente despre lume devenise din ce în ce mai nesatisfăcătoare. Existenţa socială divizată, ca înlocuitoarea celei sincretice primitive, a făcut pînă la urmă să se defalce şi conştiinţa incipientă. Perspectivele deschiderii bilaterale se fac deci simţite încă aici: ştiinţele speciale apar una după alta (matematica, astronomia, topografia etc.)[2], iar modelul filozofic cu tendinţe exhaustive se îndepărtează din ce în ce mai mult de la concepţia iniţială cantitativă, generînd conceptul sintetic al ideologicului. Desigur, apare şi corespondenţa extremelor: pendularea între singular şi general, între filozofie şi ştiinţe particulare, asigurînd astfel, în cursul istoriei milenare a gîndirii, un loc aparte şi ştiinţei care analizează activitatea artistică a omului - estetica. Astfel, estetica şi-a găsit locul în sistemul ştiinţelor, înainte ca să-i fi fost atribuit legitim în istoria generalizării, acest loc aparte fiind particularul. Multă vreme, aici se vărsa tot ce a fost spiritual: ştiinţele aparte s-au verificat prin particular în umbra concepţiilor filozofice; iar filozofia a exercitat şi ea controlul tot prin particular, privind generalizările teoretice ale ştiinţelor.[3] Iar sfera particularului, ca teritoriu de sine stătător, a fost inaugurată de estetică în coordonatele negării negaţiei artistice: a singularului şi generalului uman.[4]

---

2. J.D.Bernal, Ştiinţa în istoria societăţii, Ed.politică, Bucureşti, 1964.

3. G.W.F.Hegel, Prelegeri de istoria filozofiei, vol.I, II, Ed. Academiei, Bucureşti, 1963-1964.

4. Lukács G., A különös, Akadémiai kiadó, Budapest, 1957.

Diferenţierea esteticii este astfel, propriu-zis, o negaţie a negaţiei: diferenţiere a diferenţierii.

Apariţia în antichitate a esteticii a ordonat-o alături de cosmogonie, psihologie şi teleologie.[5] Estetica a încercat să-şi ridice în sfera acestei comunităţi pînă şi propriul ei obiect: a vrut să transforme arta în ştiinţă, în disciplină a educaţiei.[6] Prin aceasta, estetica s-a scăldat puţin în propriul ei obiect, transformîndu-se oarecum artisticeşte; nu degeaba sînt adevărurile ei „cel mai acasă" în eseu, ca gen. Merită să ne gîndim aici la acel dualism specific, ce apare ca o caracteristică permanentă a esteticii: la simultaneitatea în salturi a pretenţiilor artistice şi ştiinţifice, începînd de la frumuseţea eternă a dialogurilor platoniciene şi rezonanţa ştiinţifică a textelor aristotelice şi pînă la polifonia tratatelor, criticilor, eseurilor, studiilor zilelor noastre. Prezenţa deschiderii bilaterale este deci neîndoielnică încă în antichitate, caracterizîndu-se pînă azi ca modul principal de existenţă a cercetărilor estetice: acela al mediaţiei interdisciplinare.

In evul mediu analizele esteticii devin mistificante: legile ştiinţifice au fost înlocuite cu dogmele credinţei. S-a preamărit inclusiv centrul organizator al esteticului, iar artele cu obiectul lor transcendental au devenit purtătoare ale dogmelor: s-au difuzat în conştiinţa religioasă. Dorul după ştiinţă a fost deci înlocuit cu umilinţa religiei creştine, obiectivitatea necesităţii - cu subiectivismul absolutismului oligarhic. Astfel, problema cîştigurilor şi a pierderilor esteticii în transcendenţa sa medievală este o întrebare foarte contradictorie. Bunăoară, deschiderea medievală a esteticii a dus, pe de o parte, la spiritualizarea extazului, la ascuţirea categoriilor negative, la dialectica între idealul transcendental şi sublimul artistic, iar pe de altă parte - la falsificarea învăţăturii aristotelice asupra mimesis-ului estetic şi la negarea valenţelor artei antice greceşti. Un lucru însă este sigur, şi anume că estetica a rămas datoare cercetărilor „intradisciplinare" ale acestei perioade. Căci această etapă a istoriei gîndirii nu poate fi considerată nici din punctul de vedere al este-

---

5. KEGilbert-H.Kuhn, Istoria esteticii, Bucureşti, 1972.
6. A.F.Losev, Istoria anticinoi estetiki, Moscova, 1963.

ticii doar o trecere pustie de la antichitate la era nouă, funcţia ei istorică fiind nu numai inter- ci şi intradisciplinară![7]

Dacă în evul mediu formarea sferei esteticii s-a aflat sub dominaţia lumii transcendentaliilor, în timpul Renaşterii apare, ca o reacţie puternică, pledoaria concretului, afirmarea existenţei practice, promovarea conştiinţei empirice, ele constituind problematica centrală a esteticii renascentiste. Tocmai de aceea, existenţa deschisă a esteticii poate fi analizată aici în cadrul raporturilor ei cu ştiinţele particulare. In acest sens, primele trei perioade ale istoriei cercetărilor estetice pot fi considerate drept teza, antiteza şi sinteza unei gigantice structuri generative: teza - simultaneitatea antică a criteriilor practice şi teoretice în sincretismul lor iniţial; antiteza - normele medievale dogmatico-teoretice şi negarea transcendentală a existenţei lumii pămînteşti; sinteza - reîntoarcerea renascentistă la criteriul practic al antichităţii, însă la un nivel la care se pot conserva inclusiv generalizările valabile ale celor două etape anterioare. Tocmai de aceea, zorile Renaşterii sînt un teren fertil cercetărilor deschise ale sferei esteticului, atît la polul lui singular, cît şi la cel general.[8] De aici rezultă intensificarea estetică însăşi a sferei particularului, în aşa măsură încît autodepăşirea încetează de a mai fi criteriul final, dependenţa relativă a tezelor particulare ridicîndu-se astfel la nivel de independenţă disciplinară: disciplina estetică devine ştiinţă, „se regăseşte pe sine", prin faptul că îşi stabileşte exact, cu o modestie austeră şi ştiinţifică, scopul, îşi circumscrie obiectul ei particular, şi, deşi cercetările rămîn şi pe mai departe deschise, imperiul ei încetează de a mai fi terenul unui permanent du-te-vino: modelele ei se definitivează, teoriile ei se adeveresc, disciplinele ei se desăvîrşesc.

---

7. F. Lot, La fin du monde antique et le début du moyen-âge, Paris, 1968; J. le Goff, Civilizaţia occidentului medieval, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1970; J. Huizinga, Amurgul evului mediu, Ed. Univers, Bucureşti, 1970.

8. A. Oţetea, Renaşterea, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1964; J. Burckhardt, Cultura Renaşterii în Italia, vol. I-II, E.P.L., Bucureşti, 1969.

Deschiderea bilaterală a generat deci o unitate dialectică. Insă statutul acestei unităţi dialectice a fost deseori violat în cursul istoriei esteticii. Chiar şi astăzi mai persistă concepţia potrivit căreia estetician poate deveni numai un filozof, pentru că, chipurile, sarcina esteticii nu ar fi alta decît inserarea modelului filozofic în practica estetică. Din acest fel de estetizări au rezultat apoi bine cunoscuta practică sociologizant-vulgară, estetica schematismului, epocile bilanţurilor doctrinare etc. Dar şi reversul greşelii rămîne tot greşeală:ne referim la acea contra-concepţie potrivit căreia cunoştinţele în sine ale ştiinţelor particulare ar fi pe deplin suficiente înţelegerii totale şi dezvoltării creatoare a cutărui sau cutărui gen artistic. Din acest fel de absolutizări au rezultat atitudinile profesionist-practiciste înguste, atitudinile ateoretice pozitiviste, concluziile sterile ale unor analize cantitativ-statistice dispersate, ale căror efecte dăunătoare sînt la fel de bine cunoscute. In polemica acestei schimonosiri bilaterale a apărut apoi acea pseudo-problemă care a împins în strîmtoarea unor antinomii însăşi legitimitatea cercetărilor deschise în estetică. Această problemă falsă a fost polemica alternativelor „sau-sau": sau estetică generală, sau specială! Neîndoielnic, apariţia modelelor moderne a grăbit formarea esteticilor speciale. S-a repetat aici,în mic,tot ce se întîmpla de la Engels încoace,în mare[9]: ştiinţa obiectului în cauză a fost înlocuită de ştiinţele sale, ea defalcîndu-se în sine. Dar aşa cum fizicianul nuclear, magneticianul, opticianul, mecanicul, sînt în ultimă instanţă tot fizicieni, tot aşa şi esteticianul de teatru, film, dans, de literatură, de muzică,sînt în ultimă instanţă tot esteticieni. Tocmai de aceea,defalcarea esteticii nu poate însemna absolutizarea nici uneia dintre laturile sale. Bunăoară, modul de existenţă chiar şi al esteticii generale este întotdeauna un mod de existenţă concret-particulară: este de nedespărţit de creaţia artistică. Totodată, estetica specială, analizatoare de opere individuale,nu poate nici ea să renunţe la criteriile universalităţii, precum nu poate înlocui nici ştiinţele ei auxiliare. Cel mult,estetica universală, prin felul ei

9.F.Engels, Ludwig Feuerbach şi apusul filozofiei clasice germane, Bucureşti, 1954.

de a pune problema, plasează accentul pe asemănările trăsăturilor de obiect,[10] în vreme ce estetica specială - pe deosebirile acestora[11]. Tocmai de aceea, pericolul istorico-ştiinţific al oricărui exces de dihotomie poate fi uşor demascat printr-o confruntare cu practica estetico-socială. Atît speculaţia sterilă cît şi obiectivismul profesionist îngust rămîn doar „jumătăţi de adevăruri", ele în sine neputînd da un răspuns satisfăcător. Dihotomia lor este artificială, căci reprezintă o scindare de neiertat a condiţionărilor reciproce. Aşadar, condiţionarea reciprocă este un raport intern. Şi tocmai în această conexiune apare estetica drept un tot, un întreg: ea nu este nici filozofie, nici teorie specială, ci condiţionarea reciprocă a amîndurora, înfăptuită în mod ştiinţific. Din această înfăptuire rezultă şi independenţa esteticii. Precum am văzut, dacă ea depăşeşte limitele acestui raport, în orice direcţie, se suprimă pe sine însăşi. Dar tocmai în virtutea posibilităţii acestei negări duble îşi asigură locul legitim în rîndul celorlalte ştiinţe, acţionînd în coordonatele generalizării particulare. Şi în acest fapt se remarcă încă o dată raportul ei intim cu obiectul său de studiu: sub egida judecăţilor noţionale, dar cu forţa unor generalizări particulare, analizează trăsăturile specifice ale lumii artelor. Iată de ce estetica nu este numai ştiinţă, ci deopotrivă eseu şi critică.[12] Dar este şi practică: estetică industrială, estetică a spaţiilor interioare, estetică a vieţii cotidiene etc.[13]

---

10. I.Kant, Kritik der Urteilskraft, Ed.Reclam, Leipzig, 1960; G.W.F.Hegel, Prelegeri de estetică, vol.I-II, Ed.Academiei, Bucureşti, 1966; N.Hartmann, Estetica, Bucureşti, 1972; T.Vianu: Estetica, Bucureşti, 1968; G.Lukács, Estetica, vol. I, Bucureşti, 1972.

11. T.Vianu, Studii de literatură universală şi comparată, Ed. Academiei, Bucureşti 1963; xxx A novella elemzés módszerei (szerk.Hankiss E.), Akadémiai kiadó, Budapest, 1971; xxx Formateremtő elvek a költői alkotásban (szerk.Hankiss E.), Akadémiai kiadó, Budapest, 1971; G.Adler, Methode der Musikgeschichte, 1919; D.Cuclin, Tratat de estetică muzicală, Bucureşti, 1933; M.Ralea, Estetica muzicală, în: Prelegeri de estetică, Ed.ştiinţifică, Bucureşti, 1972.

12. M.Maliţa, Aurul cenuşiu, vol.I-II, Ed.Dacia, Cluj, 1971-1972.

13. I.Achim, Introducere în estetica industrială, Ed.ştiinţifică, Bucureşti, 1968; V.E.Maşek, Estetică, informaţie, programare, Ed.ştiinţifică, Bucureşti, 1972; P.Cîmpeanu, Radio, televiziune, public, Ed.ştiinţifică, Bucureşti, 1972.

Estetica apare ca o ştiinţă tipic istorică. Prezentul ei este inseparabil de trecutul ei. Astfel, şi jalonarea noilor deziderate poate fi făcută numai odată cu amortizarea datoriilor vechi: cu analiza deschiderilor şi a raporturilor istorico-structurale. Una dintre cele mai vechi şi importante deschideri ale esteticii se îndreaptă spre ştiinţe: ea veghează încă din vechime la apariţia şi dezvoltarea raporturilor dialectice între ştiinţe şi arte. Deci sarcina ei constă în a reexamina geneza concepţiei cantitative a lumii[14] şi raportul ei cu artele sincretice primitive, apoi diferenţierea ei intrinsecă, tot aşa cum îi revine sarcina de a analiza modul cum s-a desfăşurat istoria dialectică a continuităţii şi discontinuităţii în procesul de generalizare singular-particular-universal[15], precum şi felul cum apar, cum îşi schimbă esenţele şi apoi cum dispar, în cursul dezvoltării lor milenare, categoriile analitice[16], ontologice şi gnoseologice ale esteticii, în sfîrşit, urmăreşte cum se nasc noile teorii şi ipoteze de lucru ale esteticii.[17] Aşadar, din structura acestei deschideri se pot desprinde mutaţiile structural-istorice ale utopiei şi teoriei, ale fantasmagoriei şi absurdului, ale idealului şi adevărului, aruncînd lumină, totodată, şi asupra greutăţilor de ordin gnoseologic, social sau ideologic, care au împiedecat deopotrivă apariţia şi dezvoltarea artelor şi ştiinţelor, printre care şi a esteticii.

Cealaltă deschidere a esteticii este filozofică, purtînd angajamentul inevitabil al unei uriaşe sfere de sarcină, şi anume analiza raporturilor eterne între artă şi societate. In acest angajament, deschiderea esteticii se concretizează prin

---

14. Angi I., A mennységi világ. Kisérlet egy tárgynélküli definicio levezetésére, ms., Cluj, 1972.

15. Şt. Angi, Die Dialektik der Kontinuität und Diskontinuität in der Geschichte der Verallgemeinerung, comunicare prezentată la cel de al VII-lea Congres Internaţional de Estetică, Bucureşti, 1972; Opera de artă şi analitica ei. Istoria categoriilor analitice, Caiet II: Individual-particular-general. Prelegeri de estetică, ms., Cluj, 1969.

16. Şt. Angi, Opera de artă şi analitica ei. Istoria categoriilor analitice, Caiet I: Conţinut şi formă. Prelegeri de estetică, ms., Cluj, 1968.

17. Şt. Angi, Muzîka i affektivnosti (teză de doctorat), Moscova, 1965.

etică: se interferează cu structura artă-morală. De aceea, aici, sarcina ei este de a analiza măsura în care arta apare ca obiect comun atît al esteticii cît şi al eticii, apoi de a examina care sînt asemănările şi deosebirile între felul de a pune problema artei din punct de vedere etic şi estetic, de a găsi răspuns la întrebările: în ce fel şi pentru ce se lărgeşte în zilele noastre sistemul categoriilor estetice într-unul mai cuprinzător estetic-etic[18]; şi: de ce astăzi devine mai mult etică decît estetică încărcătura artei secolului nostru, precum şi judecata noastră despre ea. In fine, tot din structura acestei deschideri, se desluşesc şi raporturile „universurilor": raportul între universul frumosului artistic şi al imperiului frumosului din viitor (Marx)[19]. Acest raport apare aici ca raportul maxim al deschiderii estetice, pe care o apără de pericolul neţărmuririi însăşi condiţionarea reciprocă a polilor: dialectica idealului şi realului. Iar în centrul acestei structuri stă problema educaţiei[20]. Poate întotdeauna tema centrală a dialogurilor între artă şi estetică a fost aceea a educaţiei - aceea de a face mai frumoasă şi mai bogată viaţa spirituală a oamenilor.

L'esthétique dans la lumière des recherches interdisciplinaires

Ştefan Angi

Résumé

L'auteur se propose comme but de son investigation l'opposition méthodologique causée par la double ouverture des recherches de l'istoire de l'esthétique. Il confronte les extrêmes dans leur antinomie, attirant l'attention sur le risque de la dichotomie rigide, selon laquelle les alternatives des recherches esthétiques pourraient absolutiser soit le statut d'une science générale - esthétique, soit celui d'une science concrète - exacte; il plaide pour maintenir une cohésion dia-

18. Şt.Angi , Un sistem de analiză estetică în muzică, în: Lucrări de muzicologie, vol.7, Cluj, 1971.

19. M.Lifsic, Karl Marx und die Ästhetik, Dresden, 1960.

20. Angi I., Zenétöl zenéig, în:rev. Korunk, Cluj, nr.5/1972.

lectique entre les aspects philosophiques et particuliers concrets de cette science, tant sur le plan historique que sur le plan structural.

Die Ästhetik im Lichte der interdisziplinären Forschungen

Ştefan Angi

Zusammenfassung

Der Verfasser untersucht den methodologischen Widerspruch, der durch die zweifache Erschliessung der Forschungen im Bereich der Geschichte der Ästhetik hervorgerufen wird. Er vergleicht die Extreme in inrer Antinomie und weist auf das Risiko einer strengen Dichotomie hin, der entsprechend die Alternativen der ästhetischen Forschungen entweder das Statut einer allgemein-ästhetischen oder jenes einer konkret-exakten Wissenschaft absolutieren könnten. Der Verfasser äussert sich für die Bewahrung der dialektischen Kohäsion zwischen den philosophischen und den eigentümlich-konkreten Aspekten der Ästhetik sowohl auf historischer als auf struktureller Ebene.

Aesthetics in the light of interdisciplinary researches

Ştefan Angi

Summary

The author investigates the methodological apposition caused by the duble opening of researches in the history of aesthetics. He confronts the extremes in their antinomy, drawing attention upon the risks of rigid dichotomy, according with which the alternatives of aesthetical researches could make absolute either the statute of a general-aesthetical science or that one of a concrete-precise science; he pleads for maintaining a dialectical coesion between its philosophical and particular-concrete aspects, both on a historical and a structural ground.

EXPLORAREA OPEREI DE ARTĂ - PREMISE TEORETICE ALE UNEI HERMENEUTICI SINTETICE

Gheorghe Buş

1. Dacă unitatea dialectică dintre obiectivitate şi subiectivitate, dintre necesitate şi libertate, unitate proprie întregii existenţe umane, o aflăm, la rigoare, chiar în cel mai elementar act de muncă, această unitate se realizează exemplar în actul creaţiei în general, în cel al creaţiei de valori spirituale în special. Actul creaţiei nu este în fond altceva decît exercitarea efectivă a libertăţii, a energiei formante a omului, este modalitatea majoră în şi prin care omul, apropiindu-şi realitatea, n-o lasă aşa cum este, ci, prin instituirile de tot felul ale formativităţii sale, o sporeşte; sporeşte, adică, şi umanizează propria sa natură în sînul naturii, făurind cultura şi civilizaţia.

Intre toate modalităţile de apropiere a realităţii şi de actualizare a potenţelor sale creatoare, între toate modalităţile în şi prin care se manifestă spiritul liber şi energia formantă umană, arta, creaţia artistică este, cum spune Marx, cea mai înaltă bucurie pe care omul şi-o dăruieşte sieşi. Prin creaţia artistică este instituită în formă, este pusă în lumină esenţa lumii interioare şi a lumii obiective, opera de artă fiind supremul gest prin care artistul-om îşi dă sieşi confirmare în lumea valorilor, prin care îşi asumă existenţa şi destinul, ca destin al omului în integralitatea lui.

Desigur, ca orice activitate umană, şi activitatea practico-spirituală de apropiere a lumii obiective şi subiective „după legile frumosului" este socialmente şi istoriceşte condiţionată şi determinată; ea este un caz particular al raportării active a omului-subiect la realitatea obiectivă şi la propria-i realitate, dar o astfel de raportare exemplară în cadrul căreia bogăţia subiectivităţii şi libertatea interioară se concentrează într-o asemenea măsură, încît eul artistic şi voinţa sa creatoa-

depăşesc realmente datul şi instituie „o nouă lume" în lume: forma expresiv-artistică. Sursa acestei „noi lumi" (formă semnificantă şi univers spiritual al ei) este, fără îndoială, dată - şi ca geneză şi ca materie formală şi conţinut - de istoricitatea artistului, fiu al epocii sale - iar temeiul ontologic şi etic al instituirii ei ca univers axiologic este libertatea spiritului acestuia. Altfel spus, opera de artă, deşi este social-istoric condiţionată şi determinată, atît ca geneză cît şi ca structură, ea transcende sau poate transcende datul prin durată şi prin valoare, fiind ireductibilă la acest dat.

Cu această afirmaţie din urmă ne găsim dintr-odată plasaţi în epicentrul unor mari dispute filozofice şi estetice privind statutul existenţial al operei de artă, natura şi esenţa acesteia, raportul dintre istoricitate şi universalitate şi geneza şi structura ei semnificativă etc. Precum se ştie, în aceste dispute s-au profilat teorii antinomice mergînd de la postularea unui autonomism estetic absolut pînă la topirea şi ştergerea distinctivităţii artei şi esteticului în explicaţii sociologist-vulgare, de la declararea operei de artă ca inexplicabilă în inefabilul ei şi miraculoasă în geneza ei, pînă la tratarea ei ca simplu document, ca reflectare imediată a realităţii social-istorice, ori ca analogon al visului, şi expresie sublimată a tensiunilor şi pulsiunilor libidinale inconştiente, refulate ş.a.m.d. Studiul şi interpretarea operei de artă şi a relaţiilor ei cu creatorul şi cu publicul, a statutului ei ontologic, gnoseologic, axiologic şi semiotic, au devenit „teren privilegiat de elecţiune pentru marile curente filozofice", iar tensiunea existentă între diferitele metode de interpretare este reflex şi simptom între marile opţiuni filozofice[1]. Cert este că opţiunea pentru o interpretare sau alta în ce priveşte complexele probleme pe care le ridică fenomenul artistic este în funcţie nu numai de acuitatea percepţiei artistice, de gust şi experienţă spirituală a contemplatorului - critic sau estetician filozof; această opţiune se află în legătură cu şi trimite, direct sau mediat, la o concepţie filozofică determinată sau, cel puţin, la o viziune închegată privind totalitatea existenţei şi modul de fiinţare a omului în lume.

1. N. Tertulian, Critică, estetică, filosofie, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1972, p. 119.

Angajat în orizontul teoretic-explicativ şi în perspectiva sintetică-dialectică a concepţiei marxiste despre lume şi despre om şi societate, autorul prezentei comunicări este convins că dinăuntrul acestei opţiuni problemele cele mai dificile ale artei, probleme în jurul cărora au polarizat atîtea teorii antagoniste, exclusiviste în partiditatea adevărului lor, pot fi temeinic lămurite dacă: a) cercetătorul îşi elaborează consecvent premisele teoretice; b) concluziile sale se întemeiază pe analize concrete ale faptului artistic[2]; c) metodologia operantă are un registru concomitent unitar şi mobil, multilateral şi esenţial, analitic şi sintetic; d) în mînuirea metodologiei, curajul demersului se însoţeşte cu prudenţa necesară (prin prudenţă înţelegînd virtutea ştiinţei şi artei riscului...). Comunicarea de faţă îşi propune să acrediteze necesitatea şi legitimitatea unei asemenea metodologii, schiţînd unele premise teoretice ale ei, şi, în final, să evidenţieze sporul de completitudine şi de comprehensiune pe care-l poate obţine cercetătorul şi interpretul în zarea pe care o deschide orizontul ei interpretativ.

2. Chiar dacă nu împărtăşim opinia prea tranşantă a matematicianului englez G.H.Hardy, după care „a explica, a critica şi a aprecia reprezintă o muncă pentru minţi de categoria a doua"[3], este rezonabil să recunoaştem că există o funciară deosebire între cei care fac şi cei care explică, mai ales în domeniul artei. Dacă nu e posibil să fii estetician fără cunoaşterea empirică a artei, fără aisthenomai, dar şi fără a avea o bună întemeiere filozofică, în schimb e perfect posibil ca artistul să fie artist veritabil fără a-şi putea explica adecvat propria creaţie şi fără chiar să simtă nevoia s-o facă. Esteticianul şi artistul fac, evident, parte din aceeaşi familie, numai că raportul dintre ei este, mai întotdeauna, de „ceartă familială", întrucît folosesc limbaje diferite: unul e omul creaţiei, al practicii şi al acţiunii - celălalt e omul contemplaţiei, al

---

2. Prin fapt artistic înţelegem faptul de cultură care prezintă structura „creator - operă de artă - public", cu elementete componente intim solidare, dar şi distincte, în acelaşi timp, şi care, în contextul vieţii sociale şi al existenţei umane individuale, îndeplineşte o funcţie precumpănitor estetică şi spiritual-modelatoare.

3. G.H.Hardy, Crezul meu? Matematica, Ed.Enciclopedică, col. "Orizonturi", Bucureşti, 1970, p.65.

criticii şi, eventual, al teoriei[4]. Deosebirea aceasta se observă lămurit dacă avem în vedere că susţinerile teoretice sau atitudinile ideologice ale artistului nu pot da seama decît parţial de propria-i operă şi, dincolo de valoarea lor intrinsecă de document biografic, ele nici nu pot servi ca punct de plecare în explorarea acestei opere. Invers, cînd esteticianul sau criticul, pe baza experienţei şi a concluziilor sale rezultate din analiza şi judecata critică a artei, îşi îngăduie să formuleze „directive", reguli etc., el vorbeşte o limbă pe care artistul fie că n-o înţelege, fie că face totalmente abstracţie de ea în procesul său de creaţie.

Aceasta fiind situaţia, se poate deduce că realitatea genuină, imediată, suficientă sieşi, de la care trebuie să plece şi la care se întoarce necontenit percepţia şi gîndirea estetică cea mai exigentă este: opera de artă, aşa cum se înfăţişează şi se dezvăluie ea contemporaneităţii receptorului.

Prima constatare ce poate fi făcută asupra ei este una de existenţă: opera de artă are propria ei raţiune de a fi, un statut social, istoric, semiotic şi valoric care fac ca ea să nu fie niciodată înlocuitor sau substitut a ceva; ea este, cum arată P.Francastel, „lucrul ca atare, simultan semnificant şi semnificat; opera de artă nu este dublet al unei alte forme, oricare ar fi ea, ci, într-adevăr, produsul unuia dintre sistemele prin care umanitatea îşi dobîndeşte şi comunică înţelepciunea, realizîndu-şi operele".[5]

A doua constatare pe care e necesar să o facem aici în legătură cu opera de artă este că, parte a societăţii, nu doar oglindă sau reprezentare a acesteia, ea este medium-ul care se comunică şi care „face posibilă comunicarea"[6]; prin sistemul ei coerent, finit, de semne, prin forma ei expresivă, ea informează, în modalităţi specifice, antropocentrice, asupra unor aspecte ale realităţii subiective şi obiective, asupra psihicului uman, real şi imaginar în relaţiile lui cu universul, aspecte inex-

---

4. J.Grenier, L'art et ses problèmes, Ed.Rencontre, Paris, 1970, p.404.

5. P.Francastel, Realitatea figurativă, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1972, p.29.

6. Ibidem, p.28.

primabile şi incomunicabile, pe alte căi şi prin alte tehnici.

Tocmai faptul că opera de artă ne in-formează şi ne comunică în limbaje specifice şi nonechivalente, ireductibile unul la altul şi cu atît mai puţin la cuvîntul pragmatic-afectiv sau teoretic, tocmai acest fapt că în procesul receptării opera de artă se dovedeşte a fi un puternic „centru de emanaţie", avînd profunde înrîuriri şi efecte, a făcut şi face să se pună întotdeauna, cu acuitate, problema semnificaţiilor ei, problema dezvăluirii conţinuturilor spirituale, particulare şi universale pe care semnificantul le închide în sine inimitabil şi irepetabil. Distincţia pe care o făcea P.Valéry între „ordinea practică a lucrurilor" şi „ordinea lucrurilor estetice" este plină de adevăr şi adîncime; într-adevăr, spre deosebire de ordinea practică a lucrurilor, înăuntrul căreia ni se pun probleme finite, şi cu care, prin rezolvarea lor, ne menţinem în finitul concret-determinat, „ordinea estetică" are asupra noastră efecte cu „tendinţe infinite", solicitîndu-ne continua explorare tocmai prin nedeterminarea şi fascinaţia ei: „ceea ce numim operă de artă este rezultatul unei acţiuni al cărei scop finit este de a provoca cuiva dezvoltări infinite. De unde se poate deduce că artistul este o fiinţă dublă, căci el compune legile şi mijloacele acţiunii în vederea unui efect, şi anume a produce universul rezonanţei sensibile. Mulţimi de tentative s-au făcut pentru a reduce cele două tendinţe la una dintre ele: estetica nu are alt obiect. Insă problema rămîne întreagă".[7]

Intr-adevăr „problema rămîne întreagă", căci, în principiu, apropierea de opera de artă va descoperi todeauna căi neumblate, care duc la sensuri noi, deoarece opera de artă veritabilă este un polinom de sensuri tainice, deoarece ea este, esenţial, o „obiectivaţie nedefinită", cum o numea G.Lukács, deoarece structura artistică este, concomitent, închisă şi deschisă, armonioasă şi tensionată, imanentă şi cristalină, dar şi transcendentă şi abisală. Opera de artă reuneşte în fiinţa ei multiple valenţe şi ambiguităţi: ea dă expresie transfigurată lumii lăuntrice, ca şi lumii exterioare omului, se referă la trecutul real sau imaginar-mitic, ca şi la un viitor posibil, exprimă raţionalul şi iraţiona-

---

7.P.Valéry, L'infini éstheticque, în: Oeuvres, vol.II, p.1344, apud. G.Breazu , Cu privire la obiectul esteticii, în vol. Estetica filozofică şi ştiinţele artei, Ed.ştiinţifică, Buc., 1972, p.17.

lul, conştientul dilatat, dar şi inconştientul, structurile mentale şi conştiinţa reală a colectivităţii, dar şi experienţa existenţială şi viziunea profetică cea mai personală. In acest fel, ea captează şi convine şi spiritului celui mai elementar, dar şi speculaţiei celei mai sofisticate.

In faţa acestei situaţii, în faţa polisemantismului şi polivalenţei operei de artă, pentru critic, estetician şi filozof se deschide „cîmpul posibilităţilor interpretative". In scopul cunoaşterii, explicitării şi comprehensiunii vieţii formei artistice, ce cale teoretică şi metodologică va urma? Se ştie că, în principiu, estetica, cu tot ceea ce ambiţionează ea, nu dispune încă de posibilitatea unei certe interpretări de ansamblu a operei de artă: orice criteriu a propus pentru validitatea unui demers sintetic, care să fie luat ca absolut, nu e, în fapt, necriticabil, nu se poate impune ca evident. Rezumativ privind lucrurile, se pare că „diapazonul estetic" s-a desfăşurat mereu între aceste două extreme: ori actul de interpretare - obiectivul final al esteticii - a recurs, pentru a se constitui ca discurs riguros, la împrumuturi metodologice din cîmpul ştiinţei, care, pe ogorul ei, dă cunoştinţe certe şi dispune de criterii de validare, dar în felul acesta estetica a pozitivat şi raţionalizat prin parcelare opera de artă, privind-o ca „obiect de studiu", defalcînd totalitatea ei vie -, ori, la cealaltă extremă, s-a abandonat trăirilor intuiţiei şi fanteziei speculative, riscînd să debordeze realitatea semnificaţiilor operei de artă şi să devină, pe cont propriu, un „creator", dar unul mistificator.

Această incertitudine şi dramă lăuntrică a esteticii o simţise din plin Kant, prin concluzia sa că nu există ştiinţă a frumosului, ci numai critica frumosului, şi că în acest domeniu cunoaşterea de tip ştiinţific nu e acasă la ea, proprie fiind aici judecarea.

Dar, la urma urmelor, cunoaşterea umană în întregul ei este clădită pe dialectica îndoielii şi certitudinii, iar dacă în estetică sau în alte discipline socio-umaniste nu avem certitudinea de tip matematic, avem, în schimb, tendinţa către ea; caracterul aprig, violent chiar, al dezbaterilor estetice probează şi el această tendinţă. In plus, unei certitudini care poate să fie moartă, omul îi preferă o îndoială fecundă şi o căutare pasionată. Insă, pentru a nu ajunge în situaţia de a lua afirmaţia

sinceră şi căutarea pasionată drept argument şi adevăr, esteticianul trebuie să se întrebe dacă opţiunile şi susţinerile lui au o garanţie şi dacă riscul erorii poate fi diminuat. Există oare un prag mediu între extremele dilemei anterior amintită? Credem că da, credem că descoperirea prudentă, evaluările treptate, aproximante şi revizuibile trebuie să fie atitudinea definitoarie a esteticianului interpret, o cale mai puţin spectaculară dar mai sigură în dificila sa muncă.

3. Aceste evaluări aproximante pot fi obţinute printr-o metodologie pluralistă care se apropie progresiv, concentric şi prudent de explicarea, explicitarea şi comprehensiunea operei de artă,folosind complementar metodele pe care esteticile particulare, devenite ştiinţe, le-au cucerit treptat (şi pe care fiecare, în parte, le aplică dogmatic) şi prin integrarea lor în spiritul a ceea ce numim hermeneutică sintetică. Pînă să definim ceea ce înţelegem prin hermeneutică sintetică, putem preciza că metodologia ei este, în concepţia noastră, organic străină eclectismului: ea interoghează cu întrebări diferite diferitele nivele ale structurii faptului artistic, ale operei de artă (geneză-structură-semnificaţie), investigînd totalitatea vie, concretă a ei cu unelte corespunzătoare noilor faţete şi noilor sensuri ce se dezvăluie trăirii, analizei şi meditaţiei.

Natura şi complexitatea însăşi a operei de artă cer o astfel de metodologie care,repetăm,dacă e străină de eclectism, e, totodată, în opoziţie şi cu personalitatea şi exclusivismul fiecăreia dintre metode şi cu conţinutul doctrinei care le sprijină teoretic. Fiecare metodă în parte - fie cele lingvistic-logice (stilistice, semiotice, structuraliste, informaţionale,matematice), fie psihologice (introspecţioniste, psihanalitice, individual-psihologice), fie fenomenologice sau structuralist-genetice şi sociologist-istorice, comparatiste, analogice etc.- vrea să explice întregul (ar, în fapt, luminează numai părţi şi mutilează întregul. In plus, ele aduc patosul, violenţa particularizantă, şi noi vedem rînd pe rînd pretenţia tiranică a fiecăreia de a tălmăci cu un singur dicţionar mai multe graiuri deosebite; ele ajung, ce e drept, să tălmăcească,relativ coerent şi sigur, un grai, dar reduc totalitatea graiurilor - adică a semnificaţiilor virtual indefinite ale operei de artă -

la unul singur. Acest spor de cunoaştere după tiparul ştiinţei nu e implicit şi unul de comprehensiune filozofică a operei şi a condiţiei umane a artistului şi publicului, comprehensiune fără de care interpretul nu mai e interpret, ci cercetător ştiinţific.

Numim deci acest orizont interpretativ, care-şi subordonează o metodologie pluralistă, pe baza căreia escaladează progresiv dificultăţile evoluării operei pînă la apropierea „miezului ei tainic", pînă la lectura transcendenţei ei dată în chiar forma ei imanentă - hermeneutică sintetică.

Hermeneutica (de la „hermeneuein" - a interpreta, a descifra) s-a aplicat iniţial, ne spun dicţionarele[8], interpretării unor texte reputate a închide în ele taine, secrete iniţiatice, simboluri, şi care cereau, în consecinţă, o pregătire filologică specială, o „artă interpretativă" a cuvîntului, capabilă să le dezvăluie, să le explice. De-a lungul timpurilor, această artă a interpretării s-a exersat cu predilecţie asupra unor texte religioase, apoi mistice, alegorice, juridice, literare, filozofice, muzicale, imagistice etc., precizîndu-şi treptat principiile şi metodele de aplicaţie specială la limbajul particular al unei scrieri, al unui discurs (teoretic, oratoric, muzical), ori al expresiilor plastice configurate înăuntrul normalităţii psihice sau înăuntrul diverselor maladii psihice. Nu este, desigur, locul potrivit în comunicarea de faţă să trecem în revistă progresele hermeneuticii: de la Schleiermacher la W. Dilthey, sau de la K.Jaspers la M.Heidegger, H.G.Gadamer, P.Ricoeur, M.Eliade, L.Spitzer ş.a. Ceea ce e important de reţinut e faptul că sub numele de „hermeneutică" se face auzită în cultura contemporană o reacţie a sensibilităţii filozofice şi artistice faţă de apologia „fizicii", faţă de demisia sau chiar pierderea spiritului şi a spiritualului din om, în „obiectul" de cercetat; într-un cuvînt, o reacţie salutară şi o replică dată tendinţelor absolutizant-scientiste, fetişiste. In cîte un astfel de cuvînt, cum e cel de hermeneutică, se concentrează o necesitate mereu prezentă şi inerentă spiritului uman, dar azi nu de prim plan: aceea de a situa însuşi mesajul ştiinţelor în-

8. Vezi A.Lalande, Vocabulaire technique et critique de la philosophie, P.U.F., Paris, 1962.

tr-un alt orizont interpretativ decît cel strict operaţional, imediat utilitar. Insăşi evoluţia ştiinţelor şi marile ei titluri cognitive şi practic-eficiente invederează cu putere că faimoasa opoziţie între „explicare" şi „intelligere", era ab initio falsă, că însăşi ştiinţele matematice şi cele ale naturii trebuie raportate la condiţia umană, trebuie să traducă propriul lor limbaj în limbajul semnificaţiilor lor istorice şi umane. Hermeneutica vine să arate, astfel, că azi nu se mai poate vorbi fără risc de două tipuri de ştiinţe, că explicaţia şi înţelegerea sînt solidare, întregindu-se, că rezultatele - atît ale dimensiunilor explicative, cît şi cele ale celor comprehensive - reclamă pînă la urmă o integrare personală şi o raportare critică a lor la situaţiile umane trecute şi prezente, pentru a le desluşi mecanismul lor lăuntric, relaţiile lor de adîncime cu omul, sensul, valoarea. In acest context ideatic se poate spune că hermeneutica propune în fapt nu atît o metodă, cît o exigenţă de mare adîncime filozofică: omul poate şi trebuie să ia cunoştiinţă de propriile sale demersuri, acestea invitîndu-l la o interpretare a propriilor lor raţiuni de a fi, la un dialog lucid şi critic cu lumea, cu făptuirile sale şi cu sine.[9]

Ideea că tot ce este cunoaştere obiectivă şi explicaţie ştiinţifică, deşi permite înstăpînirea peste lucruri, poate duce, totuşi, la o înstrăinare şi pierdere de sine a omului în lumea excesivei obiectivări, la o agresiune a instituitului contra instituantului, a gata-făcutului contra posibilului şi ieşirii în libertate; ideea că aceste cunoştinţe şi nesfîrşita obiectivizare şi mai ales obiectivare trebuie traduse consecvent în limbajul participaţiei înţelegătoare, al dialogului care-l confirmă pe subiect ca subiect, dă, după opinia noastră, îndreptăţire de fond şi de principiu hermeneuticii. Cu condiţia, precizăm de îndată, ca aplicarea ei să izvorască dintr-o atitudine elaborat-filozofică şi să se sprijine pe antropologia filozofică marxistă - aceasta fiind singura perspectivă filozofică realmente aptă să fructifice sintetic achiziţiile hermeneuticii contemporane.

---

9. Vezi C. Noica, Hermeneutica, o replică filozofică faţă de primatul ştiinţelor, în: Revista de referate şi recenzii, Seria filozofie-logică, nr. 6/1971.

4. Domeniul plăsmuirilor spirituale, întîi de toate al creaţiei artistice, al lumii formelor semnificante, este domeniul care reclamă din plin hermeneutica sintetică înţeleasă ca „artă a interpretării" şi întemeiată pe o metodologie pluralistă şi pe concepţia dialectică.

Privitorul, ascultătorul, cititorul, criticul şi esteticianul împărtăşesc, toţi, desigur, în grade diferite, aceeaşi „condiţie". In calitate de „receptor", ceva obiectiv, ceva închegat, „cosmoid" (L.Blaga), „cosmicitate" (G.Lukács), o lume autarhică ce pare suficientă sieşi, o totalitate finită şi coerentă de semne le solicită fiinţa sensibilă şi noetică, percepţia şi inteligenţa, intuiţia şi raţiunea. Forma artistică li se propune ca prezenţă nemijlocit perceptibilă pentru simţuri prin materia ei şi ca prezenţă spirituală prin mesajul ei, prin capacitatea ei de a deştepta în spiritul contemplator sensuri, semnificaţii. Căci opera de artă mărturiseşte întotdeauna asupra pluralităţii experienţelor umane, colective şi individuale. Subiectul creaţiei artistice este, indirect, subiectul colectiv (cu existenţa lui practică şi cu structurile lui mentale şi comportamentale, cu viziunea sa concretă, în care se exprimă modul cum vede şi simte universul de situaţii, relaţii şi lucruri din sfera lui de acţiune), iar subiectul direct al acestei creaţii este, desigur, subiectivitatea estetică a eului artistic, el exprimînd însă în universul artei sale, prin esenţializare, nu numai experienţa sa existenţială, ca eu empiric şi ca eu artistic, ci şi experienţa posibilă şi conştiinţa posibilă a colectivităţii, grupului, clasei, naţiunii, epocii etc. al cărei fiu este.[10] Această „emfază a subiectivităţii" artistului, cum o numeşte G.Lukács, se metamorfozează şi se concentrează în procesul de creaţie în „esenţa reflectantă" a operei sale.[11]

Deducem din cele spuse că raporturile contemplatorului cu opera de artă (şi cu atît mai puţin ale criticului) nu sînt doar raporturi ale unui subiect în faţa unui obiect ce i s-ar impune şi propune ca dat neutru impersonal şi ca problemă de cunoaştere ori de acţiune. Opera de artă nu este numai obiect al cunoaş-

---

10.Vezi L.Goldmann, Marxisme et sciences humaine, Ed.Gallimard, Paris, 1970, col. Idées; idem, Sociologia literaturii, Ed.politică, Bucureşti, 1972, col. Idei contemporane.

11.Vezi G.Lukács, Estetica, vol.I, Ed.Univers, Bucureşti, 1972.

terii intelective raţionale sau al unei simple cunoaşteri perceptive, actul percepţiei estetice implicînd, prin definiţie şi prin specificitate, participaţia emoţional-afectivă, intuitivă, şi, adresîndu-se fiinţei umane integrale, ea face virtual parte din această fiinţă. Această idee, în aparenţă banală, explică foarte mult: explică de ce place azi tragedia elină, de ce place marea artă, de ce ar fi îndreptăţit cineva să alcătuiască o antologie de capodopere(poetice, plastice, muzicale etc.) şi, culmea,să spună: iată poezia pe care aş fi scris-o, pictura pe care aş fi pictat-o, muzica pe care aş fi compus-o!... Ar fi firesc îndreptăţit s-o spună,sieşi, în şoaptă. Şi poate că ar fi făcut sau ar putea face realmente aşa ceva, dacă ar putea spune mai mult şi tare: „Anch'io sono pittore!"...

Dacă este aşa, atunci ştim noi dacă nu avea dreptate Platon să afirme că nu putem cunoaşte decît ceea ce virtual cunoaştem, că nu putem iubi decît ceea ce virtual iubim? Virtual putem cunoaşte, asimptotic, infinitul, real însă cunoaştem doar frînturi finite; virtual putem iubi totul, real iubirea ne-o creştem şi ne-o dezvoltăm în dialog şi comuniune cu semenii, cu natura şi, de-o pildă, cu arta sau, şi mai bine, cu anumite creaţii artistice. Pomenim de cunoaştere şi iubire nu doar gratuit, ci pentru că între esteticianul-hermeneut şi opera de artă se instituie ceva îndeaproape similar iubirii: un dialog tensional. Acest dialog, fenomenologic, se desfăşoară într-un ciclu triadic, închizînd în sine momentul fericit al identificării simpatetice, cel al opoziţiei interogative, al distanţării obiective şi analizei lucid-riguroase, şi, în sfîrşit, cel al comprehensiunii,care se soldează cu interpretarea sintetică şi, în planul psihologic al hermeneutului, cu catharsisul purificator ori, în cazuri de iubire transformată în ură, cu abandonarea definitivă a operei şi creatorului ei.

In toate aceste momente—dialectice în mişcarea lor, dar nedefinite ca durată—, starea de participare înţelegătoare e mereu prezentă dar nu egală ca intensitate şi profunzime. Dacă „lectura genuină" creează aparenţa de coincidenţă, de identificare a eului perceptiv al hermeneutului cu „eul profund" al operei, cu intenţionalitatea ei estetică imanentă, acest prim moment are loc totuşi sub semnul depersonalizării generoase, chiar al pasivităţii. E evident că hermeneutul nu poate rămîne la acest Er-

lebnis nebulos-afectiv, la această impresie estetică primă, căci şi-ar anula prin această rămînere însăşi vocaţia şi voinţa sa - aceea de a cunoaşte şi explicita, de a analiza nivelele estetice ale operei. Hermeneutul şi-a depăşit, ce-i drept, în acest prim moment, propriu-i eu, s-a dăruit spontan vieţii formei artistice şi, implicit, a descoperit ceva din semnificaţiile ei, dar pentru a-şi apropia cu adevărat opera, pentru a accede la interioritatea, la structura ei, simte nevoia să se distanţeze de ea, s-o privească cu ochiul raţiunii, s-o analizeze cu unelte adecvate. Acum, de-abia, intră în joc analizele şi explicaţiile genetic-istorice, determinist-socilogice, psihanalitice, structuraliste, semiotice, informaţionale, fenomenologice, metodele gîndirii analogice etc. - adică registrul metodologic pluralist de care s-a vorbit. Aplicarea acestora cu prudenţă şi rigoare analitică în dezvăluirea nucleului structural şi de conţinut al operei de artă, în dezvăluirea raporturilor ei în timp cu publicul receptor şi cu creatorul, solicită întreaga experienţă estetică şi cultură ştiinţifică, întreaga disciplină şi sagacitate a hermeneutului. Subliniem aici, încă o dată, că vedem perfect posibilă şi justificată aplicarea în analiză a unui asemenea evantai metodologic, pe fondul dialogului tensional, acum predominînd luciditatea, deoarece ea e cerută de logica internă a obiectului la care se aplică, de natura lui, de nivelele de structurare şi de complexitatea semnificaţiei operei de artă, precum e cerută, de asemenea, de structura integrată şi integratoare a personalităţii artistului, de dimensiunile conştiinţei lui cu palierele sale ierarhizate (subconştient-conştient) şi de dinamica acesteia (trecutul, prezentul, proiectarea în viitor). Acest al doilea moment al hermeneuticii sintetice ar corespunde cu ceea ce în folozofie se numeşte ridicare de la concretul real (abstract) la concretul gîndit şi desfăşurarea categorială a acestuia. In cazul de faţă, aceasta e fază în care nescio-quid- ul iniţial şi, „lectura genuină" sînt înlocuite cu lectura simptomală, ca să folosim expresia fericită a lui L. Althusser.[12]

Numai după aceste faze - de spontană coincidenţă a sensibilităţii hermeneutului cu fiinţa operei de artă, şi apoi de interogaţie şi confruntare a lui cu cogito -ul operei prin interme-

12. Vezi L. Althusser, Citindu-l pe Marx, Ed. politică, Bucureşti, 1970, col. Idei contemporane.

diul unui larg registru metodologic - devine posibilă comprehensiunea şi interpretarea de sinteză. Dacă primele două momente s-au adresat, pe rînd, sensibilităţii estetice, experienţei spirituale a hermeneutului şi, respectiv, competenţei lui ştiinţifice, lucidităţii şi stăpînirii diferenţiate a metodelor, permiţîndu-i astfel descoperirea inteligibilităţii operei, acum arta interpretării lui nu se poate sprijini nici numai pe „trăire", intuiţie, nici pe „cunoaşterea obiectivă", ştiinţifică; fundamentul unic care-i asigură fructificarea atît a trăirii simpatetice cît şi a discursului analitic este, cum spune N. Tertulian, „un concept cît mai elaborat asupra naturii însăşi a esteticului".[13]

Momentul final al reevocării subiectivităţii estetice şi viziunii artistului prin refacerea aproximantă a etapelor procesului de creaţie exprimat în „ordinea imaginară" a operei, al tălmăcirii coerente a semnificaţiilor social-istorice şi universal-umane conţinute în structura ei simiotică şi, în sfîrşit, aprecierea valorică a gradului de izbutire estetică - toate acestea nu pot să se desfăşoare decît pe baza unei concepţii filozofice care depăşeşte în esenţă vechile antinomii metafizice ale esteticii filozofice: autonomia sau heteronomia artei, intuiţie lirică sau mimesis, istoricitate sau universalitate etern umană etc.

Fundamentul teoretic al unui asemenea demers hermeneutic, desfăşurat ca negaţie dialectică şi negare a negaţiei, ca punere, opunere şi compunere, nu poate fi dat, în convingerea noastră, decît în perspectiva filozofică şi antropologică descinsă din Hegel - Marx - Lukács şi, bine înţeles, prin integrarea fecundă, adică critică, a unor cîştiguri teoretice şi metodologice ale gîndirii filozofice, ştiinţifice şi estetice contemporane.

Şi, întrucît este vorba de comprehensiunea operei de artă şi de interpretarea şi evaluarea aproximantă a ei (şi a lumii care i-a dat naştere şi pe care ea a esenţializat-o artistic) prin escaladarea progresivă a dificultăţilor şi integrarea unitară a rezultatelor, e necesar să accentuăm că, în întreg acest demers, hotărîtor este şi rămîne cel ce se decide să-l înfăptuiască: personalitatea hermeneutului.

---

13 N. Tertulian, op.cit., p.19.

Am arătat cum anume, în acest dialog comprehensiv cu opera, el se angajează pînă la înstrăinare de sine şi apoi regăsire de sine, regăsire îmbogăţită prin aspiraţia şi voinţa sa de a reitera procesul de creaţie, biografia artistului şi sensurile, intenţionalitatea estetică a operei. Pe parcursul acestui demers de tipul „du-te - vino" - vie trăire, studiu riguros, meditaţie contemplativă, reflecţie valorizantă -, hermeneutul se poate legăna chiar în iluzia că prin ceea ce a înţeles şi a interpretat, a refăcut, a reprodus aidoma ceea ce Flaubert numea „les affres de la création", agonia şi transfigurarea, şi le-a redat prin cuvînt. Intre creaţia originală şi experienţa noastră perceptiv-intelectivă, spirituală, există însă o distanţă pe care - raţiuni de bun simţ ne obligă s-o spunem - nu o putem învinge. „Miezul ei de taină", clar-obscurul fascinant, simbolul transfinit incifrat în imanenţa structurii, pot reveni, într-o perspectivă raţionalistă, la însuşirea de a fi „operă deschisă" (Umberto Eco), însă, după cum arată Blaga, natura operei de artă e transsemnificativă în sensul că nu tot ce semnifică ea este de ordinul transpozabilităţii în cuvinte, în sensul că în imanenţa ei estetică e acel nescio-quid care nu e de ordinul logicii discursive, a echivalenţelor verbale, ci ţine de acele „raisons du coeur" de care vorbea Blaise Pascal. Observaţia nu e valabilă numai pentru artele vizuale, pentru muzică, ci şi pentru poezie, pentru lumea artei în genere, lume înăuntrul căreia atitudinea, sensibilitatea şi gîndirea estetică se exprimă în limbaje ce nu au nevoie prin ele însele să se comunice[14], ci societatea simte nevoia să şi le apropie şi prin cuvînt, să le raporteze la totalitatea vieţii sociale şi la nevoile ei —economice, sociale, ideologice, culturale—, pentru care cuvîntul este, totuşi, ctitor şi ordonator. Dincolo şi dincoace de acest moment al înţelegerii lor şi prin cuvînt, formele artistice se comunică prin ceea ce sînt, prin prezenţa lor spirituală, cu condiţia, desigur, ca societatea să le asigure optima funcţionalitate.

Dar tocmai acest moment, cînd intervine cuvîntul ctitor (clarificator şi coordonator), este momentul care justifică cel mai adînc raţiunea de a fi a criticului, esteticanului, hermeneutului. Ţinînd seamă de faptul că conştiinţa umană are două funcţii

---

14. P. Francastel, op.cit., Introducere.

bazilare - una prin care denumeşte şi se înstăpîneşte (funcţia de cunoaştere), şi una prin care plăsmuieşte şi se instituie material în lume (funcţia demiurgică, creatoare); ţinînd seamă de faptul că orice demers cognitiv are şi un răsunet plăsmuitor şi invers, fără greş putem conchide: datoria şi responsabilitatea hermeneutului este să integreze universul operei artistice concrete în totalitatea valorilor spirituale ale societăţii, să reporteze vocaţia plăsmuitoare a spiritului uman la vocaţia lui cognitivă şi, apoi, la nivel teoretic, să pună în lumină atît distinctivitatea diferitelor modalităţi de exprimare şi de expresie a creativităţii omului, funcţiile lor corespunzătoare în viaţa societăţii şi a individului, cît şi unitatea lor de esenţă.

Angajîndu-şi astfel personalitatea spirituală, morală, estetică şi într-un astfel de orizont, hermeneutul ne deschide,prin propriul său exemplu şi prin experienţa sa dialogantă cu lumea creaţiei umane, calea cunoaşterii de noi înşine. Iar hermeneutica sintetică a operei de artă - operă în care G.Lukács vedea exprimată „conştiinţa de sine a umanităţii ca speţă" - înseamnă, atunci, implicit dar şi explicit, o hermeneutică a omului; o treptată adîncime înţelegătoare a destinului său în lume, a demersurilor şi manifestărilor umane practic-spirituale, venită nu prin filozofie,ci prin artă, dar cu ajutorul filozofiei. Şi, tocmai de aceea, această adîncime înţelegătoare aduce cu ea revelarea unor dimensiuni ale fiinţei umane pe care nici gîndirea ştiinţifică, nici conceptele filozofice, nici făptuirea pragmatică, nici atitudinea etică nu le pot surprinde în toată realitatea şi frumuseţea lor.

Calea de la subiectul înţelegător - hermeneutul - la „obiectivaţia nedefinită" ce închide în ea densitatea şi coerenţa unei lumi suficiente sieşi - opera de artă -, cale inepuizabilă,după cum am văzut, reprezintă în cele din urmă o deschidere de spirit a omului în mijlocul lumii, o con-vorbire cu viaţa şi cu noi înşine.

L'Exploration de l'oeuvre d'art - prémisses théoriques d'une hérméneutique synthétique

Gheorghe Buş

Résumé

Commentant en détail la nature et la complexité de l'oeuvre d'art et les multiples théories esthétiques et méthodologiques qui pôlarisent autour des problèmes posés par le phénomène artistique, la communication relève, par la perspective philosophique - anthropologique et esthétique marxiste, la nécéssité et la légimité d'un horizon interprétatif global-dialectique: la hermeneutique synthétique. Un pareil horizon interprétatif peut devenir efficace dans l'exploration de l'oeuvre d'art s'il repose sur une méthodologie pluraliste, grâce à laquelle l'hermeneute surmonte prograssivement et concentriquement les difficultés que supposent la connaissance, la compréhension et l'évaluation de la forme artistique, on insiste sur le dialogue tensionnel: Oeuvre d'art - hermeneute, dialogue qui se déroule dans un cycle de triade: identification sympathétique - éloignement objectif et analyse rigoureuse - intérprétation évalunante.

Die Erforschung des Kunstwerks - theoretische Voraussetzungen einer synthetischen Hermeneutik

Gheorghe Buş

Zusammenfassung

Der Verfasser erörtert eingehend das Wesen und die Komplexität des Kunstwerkes und die verschiedenen ästhetischen und methodologischen Theorien, welche um die vom Kunstphänomen aufgeworfenen Fragen polarisieren und hebt aus philosophisch-anthropologischer und ästhetisch-marxistischer Sicht die Notwendigkeit und Legitimität eines global-dialektischen interpretatorischen Weitblicks hervor: die synthetische Hermeneutik. Ein interpretatorischer Weitblick dieser Art kann in der Erforschung des Kunstwerks wirksam werden wenn er seine Verfahrensweisen auf eine pluralistische Methodologie stützt, mit deren Hilfe der Hermeneut fortschreitend, annähernd und konzentrisch die wohlbekannten Schwierigkeiten, die die Kenntnis, das Verständnis und die Bewertung der Kunstform bereiten, überwindet. Der Verfasser hebt die Beziehungen zwischen Kunstwerk und Hermeneut, die sich in einem dreifachen Zyklus entfalten: sympathetische Identifikation - objektive Entfernung und rigorose Analyse - bewertende Deutung, hervor.

The exploration of the work of art - theoretical premises of a synthetical hermeneutics

Gheorghe Buş

Summary

Discussing the nature and the complexity of the work of art as well as the different aesthetical and methodological theories that polarize around the problems issued by the artistic phenomenon, the paper brings into relief from the Marxist philosiphical anthropological and aesthetical perspective, the necessity and legitimity of an interpretative dialectical horizon: the synthetical hermeneutics. Such an interpretative horizon may become eficient in the exploration of the work of art if it is based on a pluralist methodology, by means of which the interpreter defeats progressively, aproximatively and concentrically the difficulties usually encountered by the knowing, understanding and evaluation of the artistic from. Special emphasis is laid upon the tensional dialogue between the work of art and interpreter which develops in a triadic cycle: the sympathetic identification - objective distance and analysis - evaluating interpretation.

CU PRIVIRE LA RELAŢIA DINTRE LIMBAJUL MUZICAL ŞI CEL PSIHOLOGIC

Rodica Ciurea

Abordarea problemei raportului dintre limbajul psihologic şi cel muzical apare temerară atîta vreme cît ea a constituit obiectul unor preocupări serioase, temeinic fundamentate şi materializate în lucrări care îmbogăţesc literatura de specialitate actuală. Cu toate acestea, dată fiind complexitatea implicaţiilor de ordin muzicologic, estetic, psihologic, sociologic etc., această problemă rămîne încă deschisă, solicitînd în continuare pe cercetător. In aceste împrejurări, responsabilitatea faţă de orice teză formulată este mult sporită, impunînd exigenţe maximale de documentare şi argumentare.

Orizontul larg al muzicologiei, concepută ca o disciplină de graniţă şi de sinteză, impunînd o abordare interdisciplinară a fenomenului muzical, ne apare deosebit de fructuos pentru tema discutată. Corelarea datelor de psihologie cu cele ale muzicologiei ne poate oferi un teren mai sigur pentru o investigaţie de esenţă, care să poată primi atributele unei cercetări ştiinţifice.

Prima propoziţie pe care ne propunem să o discutăm afirmă realitatea artei muzicale ca limbaj, ca mijloc de comunicare.

Este aproape unanimă opinia că arta autentică este un act de comunicare şi de cunoaştere. Muzica este un mijloc de exprimare a omului. Artistul construieşte o imagine cu mijloacele care-i sînt proprii, pe un material preferat. Liantul interior al acestei imagini, inteligibilitatea ei este asigurată de prezenţa mesajului, calitatea şi forţa expresiei acestuia. Muzica este un limbaj care comunică un mesaj uman, ce nu poate fi exprimat altfel, nu poate fi înţeles în afara raporturilor sonore, a ritmului, armoniei etc.

Datele muzicologiei pledează pentru teza că unul din izvoarele muzicii l-a constituit intonaţia graiului viu. Intonaţia care însoţeşte procesele afective exprimă stări sufleteşti ce scapă cuvintelor şi devine ea însăşi limbaj. Funcţia cea mai importan-

tă a intonaţiei vorbirii este cea de expresivitate şi de sens.

Muzica a reprodus intonaţia limbajului verbal traversînd un lung proces de generalizare: de la o reproducere fidelă, s-a trecut la intonaţia generalizată, care a sintetizat şi simbolizat intonaţiile aceluiaşi tip de emoţii. „Pe această cale au luat naştere imaginile muzicale cele mai adecvate pentru exprimarea unui conţinut emoţional. Pe baza intonaţiei omeneşti a geamătului, a tînguirii jalnice după cel dispărut, s-a născut bocetul, melodia cu caracter trist. Pe baza intonaţiei omeneşti care însoţeşte procesul muncii s-a născut şi s-a cizelat mereu cîntecul de muncă, din chiotul de bucurie s-a născut melodia cu caracter vesel ş.a.m.d. Acest lucru a fost realizat fără îndoială pentru prima dată în cîntecul popular".[1]

Abordînd problema elementelor decisive ale sensului în muzică, P.Bentoiu[2] desprinde: profilul caracteristic (durata, înălţimea), agogica (viteza absolută), intensitatea, calitatea materialului sonor. Aceste elemente au calitatea de a crea o tensiune predilectă spre un anumit gen de trăire şi înţelegere, de a da un anumit curs dialogului dintre creator (interpret) şi auditor.

Ce comunică muzica? - iată întrebarea care a reţinut numeroşi cercetători şi a pretins mult consum de inteligenţă.

Aşa cum s-a putut deduce deja, muzica transmite - opinie unanim acceptată - stările afective, printr-un fel de teleafectivitate. Ea comunică şi în acelaşi timp incită voinţa, ceea ce s-ar putea numi forţă dinamogenă. Antrenează prin coparticipaţie celelalte activităţi senzoriale (prea mult discutata audiţie figurată şi audiţie colorată, în general fenomenele de sinestezie). Muzica creează atmosfera contemplaţiei intelectuale - prin potenţare afectivă şi dinamogenă. Aceste aspecte (şi cîte încă altele), în cazul propriu al artei muzicale, se transfigurează din procese distinct conturate, în tensiuni psihice vectoriale, într-un tonus psihic cu dominante coloristice, mai mult sau mai puţin consonante intenţiilor originare ale compozitorului sau ale interpretului.

Muzica deschide căi neumblate, pe care numai universul ei

---

1. Tr.Mîrza, Despre natura şi specificul muzicii (manuscris), Cluj, 1960, p.18.

2. P.Bentoiu, Imagine şi sens, Ed.muzicală, Bucureşti, 1971, pp. 86-87.

poate păşi, un spaţiu transparent doar lumii sonorităţilor,rămas puţin accesibil altor mijloace de comunicare. Ea structurează o informaţie care nu poate fi transmisă decît degradat,utilizînd modalităţi improprii. „Operele de artă - scrie în această ordine de idei Maşek - sînt construite după principiul limbilor iconografice, aşa încît informaţia cuprinsă în opera de artă este inseparabilă de limba modelării sale şi de structura sa ca semn model".[3]

Pe baza celor de mai sus putem formula o nouă propoziţie: muzica este un limbaj complex structurat.

Se poate face o primă distincţie între stratul subiectiv şi cel obiectiv, individual şi universal. Din perspectiva acestei distincţii, conţinutul comunicării nu este atît informaţia, cît mai ales trăirea. Latura semantică este auxiliară, în prim plan impunîndu-se elemente ectosemantice, care sînt comunicabile,dar nu sînt programabile. Ele constituie acel complex psiho-estetic definit prin termenul de mesaj artistic. Saturaţia cu conţinut psihologic, în prezenţa unor condiţii interioare determinate, provoacă trăiri profunde şi dă naştere unor impulsuri care predispun la şi pregătesc acţiunea (Vîgotski).

Unii cercetători[4] introduc termenul de co-experienţă, înţelegînd prin aceasta capacitatea muzicii de a antrena pe auditor în aceeaşi trăire care se presupune că a constituit impulsul şi motivul creaţiei ei. Este un fel de coparticipare a auditorului la starea sufletească a artistului creator, sau altfel, o acceptare telesimpatetică a mesajului artistic purtat de opera audiată.

O altă distincţie are în vedere raportul între semiotica muzicală şi psihologia muzicală. S-a putut cu uşurinţă face observaţia că muzica poate fi audiată pe două planuri: planul sonor exterior şi planul integral al conţinutului psihologic (Iavorski). Audierea în primul plan este de nivel inferior, pe cînd audierea integrală - deşi se bazează pe cea sonoră - este calitativ superioară prin intervenţia procesului de "transfigurare" a facturii sonore exterioare a materialului muzical, în termenii experienţei psihice integrale.

3.V.E.Maşek, Mărturia artei, Ed.Academiei, Bucureşti, 1972, p.21.

4.G.A.Ilina şi S.D.Rudneva, Cu privire la mecanismul trăirii muzicale, în: Voprosî Psihologhii, nr.[illegible]/1971.

Fiind un limbaj, muzica îşi are codul ei - un sistem de semne care exprimă sau simbolizează anumite relaţii. Simbolistica muzicală posedă o forţă operatorie creatoare[5], fiind un algoritm. Pe baza cunoaşterii sistemului notaţiei muzicale, precum şi a regulilor armoniei şi contrapunctului, se poate calcula o melodie, o fugă „pe hîrtie", fără să se recurgă neapărat la audiţie. Notaţia muzicală poate fi considerată, de aceea, ca un metalimbaj, adică un limbaj auxiliar, care codifică şi descrie limbajul muzical propriu-zis.

Scriitura muzicală poate fi constituită din semne, cu valoare de semnificanţi: semnale conotative şi denotative; simboluri cu sens determinat sau simple abrevieri, repere mnemotehnice etc. In general, notaţia muzicală este un sistem deschis şi dinamic. Raportată la diversele şcoli şi curente muzicale, ea este un sistem închis, cu înţelesuri mai mult sau mai puţin îngheţate. In muzica contemporană, se pare că semnele muzicale sînt disponibile, ceea ce înseamnă că nu au o semnificaţie bine definită, permiţînd interpretului să le atribuie în mod convenţional, sau chiar arbitrar, un sens, o valoare (aleatorism).

Funcţia comunicativă a partiturii este destul de palidă. Practic, textul partiturii nu se aude decît într-un mod abstract: „scopul curent al lecturii de partituri stă în analizarea - la rece - a structurilor, nu în căutarea emoţiilor specific artistice".[6] De aceea, lumea semnelor muzicale nu poate exista în afara sensului. „O lume în sine a semnelor de esenţă artistică este teoretic imposibilă..."[7], din moment ce semnul nu reprezintă altceva decît o punte între reprezentarea (imaginea, mesajul) care există într-un psihic, pentru ca prin mijlocirea semnului să fie comunicată altui psihic. Semnul există în funcţie de un limbaj, în cadrul căruia dobîndeşte un sens.

Nivelul actului viu muzical şi al reacţiei ne apropie propriu-zis de adevărata organizare structurală a imaginii muzicale.

Structura semiotică este purtătoare a unei semantici muzicale, care deschide orizonturile cunoaşterii muzicii „în sine". Ea

---

5. G. Slaeser, Mathématique pour l'élève professeur, Ed. Hermann, Paris, 1971.

6. P. Bentoiu, op. cit, Ed. muzicală, Bucureşti, 1971, p. 12.

7. Ibidem, p. 43.

are în vedere forţa de comunicare directă, nemijlocită, a muzicii, care-şi găseşte mijloacele în legităţile ei intrinseci, iar „informaţia" este codificată în termenii specifici muzicali şi este tradusă în semne echivalente intramuzicale. Este ceea ce se poate numi limba muzicală, stabilită printr-un lung proces istoric. Limba muzicală este constituită şi codificată într-o structură ce poate fi definită cu o oarecare rigoare, pe baza unor reguli de construcţie bine stabilite.

Muzica, aşadar, ne vorbeşte, dar nu ne vorbeşte numai despre ea însăşi[8]. Structura psihologică extrem de ramificată include actul trăirii muzicale, în care apar amalgamate deopotrivă elemente propriu-zis muzicale şi extramuzicale. Informaţia capătă alt cod, care se individualizează, deoarece ea este tradusă în termenii experienţei de viaţă şi de cunoaştere proprii celui care recepţionează mesajul comunicat de opera de artă. Această structură psihologică de interferenţă deschide orizontul cunoaşterii muzicii pentru om.

In cercetările de psihologie muzicală, acestui aspect i se atribuie termenul de semantică muzicală şi se scapă din vedere faptul că relaţia semnificant-semnificat, în muzică, include în primul rînd relaţia între sistemul muzical notaţional şi realitatea însăşi muzicală. Or , punctul de vedere psihologic depăşeşte acest nivel, urmărind relaţia între fenomenul muzical viu şi reflecţia sa în psihicul uman. La acest nivel, semnificatul a devenit la rîndul său semnificant, care-şi caută un corespondent într-o realitate mai adîncă, mai complexă: realitatea vieţii psihice.

Pe fondul acestei complexităţi structurale se va putea înţelege mai uşor existenţa osmozată a artei, penetraţiile involuntare sau intenţionate ale diferitelor ei forme de manifestare. Iar pe deasupra tuturor, limbajul vorbit îşi imprimă specificul şi-şi afirmă prezenţa. Cuvîntul devine un mijloc de referinţă universal în comunicare, şi nimic şi nimeni nu-i poate scăpa. Nu este o axiomă arbitrar formulată, ci o realitate psihologică fundamentală, care decurge din faptul că omul este o fiinţă grăitoare. Tot ceea ce intră în sfera conştiinţei umane este denumit. Tot ceea ce percepe, simte, gîndeşte şi face, omul de-

---

8.R.Francés, Psychologie de l'esthétique, PUF, Paris, 1968.

numeşte, mai adecvat sau mai puţin adecvat. Cuvîntul devine cea mai comună haină a expresiei.

Cu aceasta, iată-ne în faţa unei noi probleme: cea a interferenţei formelor şi mijloacelor comunicării umane.

Ceea ce ne interesează acum mai mult este posibilitatea stabilirii unor raporturi între elementele limbajului vorbit şi cele ale limbajului muzical. Axiomatic, stabilim singularitatea universului muzical şi coeficientul ridicat al adecvării mijloacelor sale specifice de comunicare. Am precizat în cele de mai sus că muzica exprimă o realitate care scapă celorlalte forme ale limbajului psihologic (verbal, artistic, ştiinţific, tehnic etc.), într-o manieră care-i este proprie ei şi numai ei. Dacă muzica, pentru a fi înţeleasă, ar avea nevoie de cuvinte sau imagini, s-ar autodesfiinţa cu certitudine. Limbajul muzical, ca mijloc de comunicare, posedă un referent. Dar modul de referinţă prezintă acest referent într-un anume context, care poate fi cu greu exprimat în cuvinte obişnuite. Referinţa muzicală la sentimente, spre pildă, nu constă în designarea motivaţiei şi situaţiei care le provoacă, ci în evocarea schemelor dinamice[9], a schemelor de tensiune, de încordare şi destindere care însoţesc aceste sentimente şi pe care auditoriul le cunoaşte implicit, pe baza experienţei anterioare. Muzica nu reţine reprezentările, circumstanţele exterioare şi conceptele care însoţesc o stare psihică. Ea reţine numai energie.[10]

Totuşi, în activitatea practică se constată, pe de o parte, apelul pe care muzica îl face repetat şi în diverse moduri la limbajul vorbit, iar pe de altă parte, sprijinul pe care cuvîntul îl găseşte frecvent în muzică. Compozitorul îşi denumeşte lucrarea foarte rar cu un titlu formal - de cele mai multe ori printr-unul descriptiv -, dă explicaţii, asociază un text. Poetul caută muzică în ecoul cuvintelor, regizorul introduce acompaniamentul muzical care pare să puncteze, să reliefeze, să deschidă căi insidioase spre zonele umbrite ale conştiinţei spectatorului. Cuvîntul apare prea rece, neutru, prea strîmt sau dimpotrivă ambiguu pentru ceea ce artistul intenţionează să comunice. Şi atunci recurge la aranjamentul muzical. Contopirea e deplină în arta cinematografică. Această conjugare nu înseam-

9. P. Bentoiu, op. cit., p. 96

10. J. Combarieu, La musique. Ses lois, son évolution. Rd. Flammarion, Paris, 1920, p. 76.

nă numaidecît „traducere". Compozitorul (nu criticul) nu transpune „terminologia muzicală" într-o „terminologie verbală". Mai curînd am putea spune că prin aceasta el se definește, se esențializează, știut fiind că limbajul vorbirii este prin natura sa conceptual. Cuvîntul generalizează experiența de viață pe care compozitorul o prezintă prin termenii proprii artei muzicale. La rîndul ei, muzica particularizează, creînd căi de acces spre eul subiectiv al fiecăruia.

Fără îndoială, ideal ar fi ca vorbirea să arate ca muzica și muzica să poată arăta ca vorbirea[11]. Dar acesta este un deziderat deocamdată greu de atins. Eforturile care se fac azi în informatică de a se introduce un metalimbaj universal (limbajul matematic cibernetic) rămîn serios discutabile cînd se aplică fenomenului artistic. De aceea, cuplul cuvînt-muzică este încă greu dizolvabil.

La cele spuse mai sus, se poate adăuga un argument pur psihologic. Atîta timp cît problemele de semantică artistică sînt controversate, sarcina psihologului este de a le considera ca o ipoteză și de a căuta tehnicile de cercetare prin care această ipoteză poate fi confirmată sau infirmată. Trăirea muzicală în ea însăși fiind discretă, manifestarea ei în acte de conduită corespunzătoare este palidă, incertă, uneori chiar dubioasă. Cuvîntul în schimb, rămîne o formă de comportament destul de certă, care poate fi supusă unei interpretări și prelucrări psihologice, științifice. Cuvîntul - în stadiul actual al cercetării - este unul din actele de conduită care dezvăluie multiple laturi ale vieții psihice, inabordabile altfel. Aceasta justifică și cercetările experimentale făcute în psihologie, care au folosit cuvîntul ca mijloc de a descifra prezența nivelului și semnificației trăirii muzicale la diferite vîrste și diferite categorii de auditori. Materialul verbal din aceste cercetări nu a fost un scop, ci doar un mijloc de investigații psihologice. Toate cele afirmate cu privire la relația cuvînt-muzică își mențin valabilitatea și pentru relația mai complexă cuvînt-muzică-imagine vizuală.

In concluzie, psihicul își dovedește structuralitatea sa în toate compartimentele. Limbajul - mijloc de comunicare - este

---

11. Ch. Seeger, Toward a Unitary Field Theory for Musicology, în: Selected Reports, vol. 1, nr. 3, Inst. of Ethnomusic., Los Angeles

un fenomen prezent masiv în viaţa psihică umană. Sfera sa este mult mai largă decît pare la prima vedere. Nu numai cuvîntul comunică, nici numai arta; comunică percepţiile şi reprezentările noastre, comunică sentimentele pe care le încercăm. Fiecare proces psihic ne informează şi declanşează o reacţie, pentru că fiecare proces psihic reflectă. Acesta es e sensul cel mai larg al noţiunii de limbaj. Sensul propriu are în vedere mijloacele specifice de comunicare iconică (ne referim la imagine) şi de comunicare conceptuală. Ansamblul acestora alcătuieşte limbajul total, el însuşi o structură de ordin superior, în care diversele modalităţi particulare nu sînt divergente, ci se osmozează, se interpenetrează, subordonate toate unui singur principiu: cea mai deplină echilibrare a personalităţii, pe fondul existenţei sale sociale.

De la relation language musical, language psychologique

Rodica Ciurea

Résumé

Partant de la thèse de l'affirmation de la musique en tant que language structuré d'une manière complexe, l'auteur met en relief le point de vue de la musicologie en étroite liaison avec les lois générales de la psychologie. Ainsi, sans ignorer le fait que l'art des sons a une force de communication directe qui trouve ses moyens dans ses lois intrinsèques, on souligne en même temps que le language artistique musical s'intègre à son tour, organiquement au language psychologique total - structure d'ordre supérieur, où les différentes modalités d'organisation ne sont pas divergentes, qu'il s'agit bien au contraire d'une osmose, ces modalités étant subordonées aux mêmes lois. Cela rend possible et explique en même temps la relation qui s'établit entre le language musical, le language verbal-poétique, plastique, philosophique, etc.

Über die Beziehung zwischen Musiksprache und psychologischer Sprache

Rodica Ciurea

Zusammenfassung

Von dem Gedanken ausgehend, dass sich die Musik als komplex strukturierte Sprache behauptet, hebt die Verfasserin den musik-

wissenschaftlichen Standpunkt in enger Verbindung mit den allgemeinen Gesetzen der Psychologie hervor. Ohne die Tatsache zu übergehen, dass die Kunst der Musik über die Kraft der unmittelbaren Kommunikation verfügt, die ihre Mittel aus den ihr innewohnenden Gesetzmässigkeiten schöpft, wird gleichzeitig unterstrichen, dass sich die Musiksprache inhrerseits organisch in die totale psychologische Sprache integriert, eine Struktur höherer Ordnung, innerhalb derer die verschiedenen Strukturierungsweisen nicht divergent sind, sondern sich gegenseitig durchdringen, da sie den gleichen Gesetzen untergeordnet sind. Dieses ermöglicht und erklärt die Beziehung zwischen der Sprache der Musik und der Sprache der Dichtung, der bildenden Künste, der Philosophie usw.

With regard to the relationship between the musical language and the psichological one

Rodica Ciurea

Summary

Starting from the thesis that asserts music as a complex structured language, the author emphasizes the point of view of musicology in a close relationship with the general rules of psichology. Thus, without ignoring the fact that the art of sounds has a direct power of communication which finds its means in its inner laws, the author outlines at the same time that the musical artistical language integrates in its turn, the total psihological language, a structure of a higher order in which the different modalities of structuring are not divergent, but osmotic, being subjected to the same rules. This makes possible and explains the interrelation of the musical language with the language of poems, phylosophy, fine arts etc.

STRUCTURĂ ŞI STRUCTURALISM ÎN CERCETAREA MUZICALĂ

Gheorghe Firca
(Bucureşti)

Transferul unor noţiuni de evidentă provenienţă structuralistă, precum sincronie şi diacronie, dintr-un domeniu particular (lingvistica[1]) într-un alt domeniu particular (muzicologia) înseamnă o simplă operaţie în plan metodologic[2], pe care o legitimează numai constituirea noţiunilor într-o perspectivă sistematic-structuralistă. Susceptibile a reconsidera ideea de dezvoltare ori păreri consacrate cu privire la mecanismul acesteia, noţiunile vin în sprijinul oricărei dialectici, oferă temeiuri pentru învingerea unui evoluţionism plat, manifestat pînă la obstinaţie şi cu o inexplicabilă întîrziere pînă şi în cercetarea umanistă. Dar direcţia în care concepţia structuralistă şi, pornind de la aceasta, estetica semiotică au a-şi exercita influenţa cea mai directă este aceea a limbajului muzical (supus, de altfel, în toate fazele erei moderne unui demers cognitiv) şi, într-un mod mai larg, naturii procesualităţii muzicale.

Să ne întoarcem totuşi la obiectivele, metodele şi rezultatele esenţiale ale structuralismului.

In primul rînd, vom desprinde ideea că orice tentativă structuralistă are în vedere un obiect în sine, desprins - în intenţiile cele mai ortodoxe, cel puţin - atît de o ordine metafizică, cît şi de una dinamică, în care obiectul să se ipostazieze ca factor necesar între o etapă trecută şi una viitoare, între consumat şi

---

1. Domeniu care, pentru statornicirea concepţiei structuraliste, a avut rolul unei „ştiinţe pilot", după expresia lui Solomon Marcus (cf. Solomon Marcus, Metoda ştiinţelor-pilot şi studiul limbajelor, în volumul: Metode noi şi probleme de perspectivă ale cercetării ştiinţifice, Bucureşti, 1971, p.65).

2. Oricum derizorie, această metodologie parţială furnizează unul dintre frecventele argumente contestatare: „Poate cea mai răspîndită prejudecată despre estetica semiotică o constituie reducerea acesteia la un complex de principii metodologice şi tehnice de cercetare". (Cezar Radu, Investigaţia semiotică şi reflecţia filozofică asupra artei, în: Astra, Braşov, an.VII, nr.72, din mai 1972, p.13).

devenire.

In al doilea rînd trebuie remarcat faptul că obiectul este un tot în care părţile se află nu numai într-o coeziune obligatorie, ci sînt supuse unei determinări reciproce. De aici, „structura" ar reprezenta - pentru a-l parafraza pe Carnap - un ansamblu de relaţii, ca formulă exhaustivă a ansamblului relaţiilor formale ale obiectului.

Aceste două, în opinia noastră, cardinale trăsături ale conceptului demonstrează elocvent ponderea pe care sincronicul o deţine în viziunea structuralistă. Necesitatea învingerii unui inevitabil fixism, ce decurge din chiar principiile amintite, a determinat emiterea unei explicaţii vizînd mecanismul transformării. Astfel, orice modificare este îndreptată - după André Martinet - spre configurarea întregului, ceea ce constituie o explicaţie nu numai de nuanţă diacronică (împlinindu-se astfel dezideratul lui Saussure), dar şi una cauzală, deloc incompatibilă cu metodologia dialectică.

Dacă, prin evoluţia lor, concepţiile structuraliste au evidenţiat o indiscutabilă apropiere de fenomenologie şi de dialectică, nu este mai puţin adevărat că faptul acesta s-a produs tîrziu, pe căi ocolite şi după depăşirea radicalismului iniţial. Pentru cîteva domenii (între care, graţie lui Lévi-Strauss, la loc de frunte trebuie numite antropologia şi etnografia), validarea structurii s-a dovedit de la bun început un real cîştig, dînd seama despre modul de existenţă al unui obiect sau fenomen. Nu pentru toate însă, sau, mai ales, nu în aceeaşi măsură pentru fiecare în parte... Dar, privind rezultatele în ansamblu, se pare că punctul cel mai vulnerabil al structuralismului rămîne, chiar şi în condiţiile mai subtilei sale formulări, acela al identificării principiale a structurii cu esenţa („o substituire de esenţă"[3]), ceea ce are ca urmare o dorită sau nedorită, dar inevitabilă, îngustare a căilor cunoaşterii.

In postularea posibilelor tangenţe ale cercetării muzicale cu structuralismul considerăm necesară o delimitare a noţiunilor de structură şi de limbaj în consensul devenirii lor în şi prin

---

3. Consideraţii cu privire la raportul esenţă-schemă-structură se întîlnesc la Virgil Nemoianu, Structuralismul, Bucureşti, 1967, p.23, şi la Titus Mocanu, Structură şi totalitate, în: Contemporanul, nr.39 (1094), din 29 sept.1967.

gîndirea muzicală.

Datorită caracterului ei de artă constructivă (caracter comparabil în cel mai înalt grad cu acela al arhitecturii, arta construcţiei prin excelenţă), muzica a operat din totdeauna, conştient sau nu, asupra structurii ei imanente şi, în aceeaşi măsură, cu structurile ei particulare, concrete. Momentul conştientizării, al definirii noţionale a structurii, survine, într-adevăr, mai aproape de noi, dintr-o epocă post-kantiană. Vădind un punct de vedere deja generalizator, Riemann se întreba care este deosebirea dintre structură şi formă, astfel încît structura nu numai că nu se identifica cu forma, dar, ca summum al componentelor formei, o şi depăşesc. Sîntem încă departe, totuşi, de o concepţie structuralistă, atîta timp cît structura nu este, pe de o parte, un concept central, iar pe de alta, ea nu are a se aşeza decît într-o relaţie de subordonare şi nicidecum de identificare - cum ar voi structuralismul - cu esenţa (în cazul concepţiei riemanniene, esenţa fiind căutată în raţiunea de a fi a muzicii, într-o logică intrinsec muzicală; şi pentru Hanslick, „cauza" sau esenţa artei sonore trebuie descoperită în interiorul ei, dar cu deosebirea - poate semnificativă pentru un structuralism in nuce al concepţiei muzicale - a rolului pe care în mult discutatul formalism hanslickian l-a deţinut acel „arabesc" sau joc „gratuit" al formelor).

Alte accepţii ale termenului structură provin din zona pragmatică a teoriei muzicale, unde este frecventă simpla substituire a termenilor element, textură sau factură, prin structură (melodică, armonică, polifonică, ritmică etc.). Este de precizat totuşi că acele teoretizări ce depăşesc pragmatismul au sesizat necesitatea disocierii unor noţiuni, a utilitarului de categorial, teoria germană făcînd, de pildă, o demarcare între Melodie şi Melodik, între Harmonie şi Harmonik.

Nu este lipsită de interes nici constatarea că în gîndirea şi teoretizările contemporane se înlocuieşte adesea termenul element (armonic, polifonic etc.) printr-unul împrumutat din ştiinţă ori din tehnică: parametru. Termenului de structură urmează să i se rezerve astfel un loc preferenţial şi într-o zonă mai mare de operativitate, chiar dacă nu într-un sens cognitiv (cum, pînă la un punct, se înfăţişau lucrurile la clasicii muzicologiei), dar, în orice caz, într-unul mai apropiat structuralismului.

Am văzut că, şi într-o accepţie tradiţională, elementele (ca „structuri" ale orizontalului sau ale verticalului) erau, cum este şi firesc, componente ale întregului; în condiţii oarecum similare[4], parametrii preiau funcţiile elementelor-structuri, fiind subordonaţi de asemenea unui tot, reprezentînd forma globală; dar totalitatea structurii, aşa cum s-a definit aceasta după serialismul doctrinar, reprezintă o categorie cuprinzătoare, superioară formei (fie celei arhitectonice, fie unei forme „procesuale", cum o înţelegea Asafiev sau fenomenologia) şi în care cele două componente ale sale, micro- şi macrostructura, nu sînt stratificări într-o ordine ierarhică, ci numai delimitări de domenii, guvernate adesea de una şi aceeaşi lege a structurii.

In acelaşi sens al unei arte prin excelenţă constructive, în care construcţia este o virtute dar şi o carenţă în ceea ce priveşte raportarea sa la un „model" real sau la o normă de inteligibilitate, muzica posedă totuşi un limbaj, sau comportă mai curînd o ficţiune a limbajului. Dovada că e vorba de o ficţiune o constituie nu numai absenţa din muzică a imaginii sau incompatibilitatea ei noţională, ci însuşi modul în care, dorindu-şi un limbaj, a căutat permanent să se adapteze unor legi ce nu-i sînt proprii: urmărind „înţelesul" textului, mimînd regulile retoricii (de unde luxurianţa acelor „figuri" retorice ale secolului XVIII german), însuşindu-şi o logică în desfăşurarea fluxului muzical, raportată la legile gîndirii (poate cea mai profund şi mai organic asimilată în procesul muzical), plasticizîndu-se (muzica programatică) şi urmărind, în sfîrşit, printr-un desen fin, trasat prin propriile-i mijloace, meandrele afectului. Muzica a avut ca scop suprem - chiar dacă nu în toate epocile şi într-un mod declarat - exprimarea unei sfere mari de idei: religiosul sau un ideal uman de mare generozitate, echilibrul cosmic şi armonia universală, eul artistului etc. Faptul pledează, odată mai mult, pentru un limbaj numai subiacent al muzicii.

Prima observaţie ce se impune cu privire la discutarea noţi-

---

4. Nu este posibilă identitatea, datorită schimbării de atitudine faţă de materia artistică propriu-zisă, ceea ce a avut ca ca urmare o nouă ierarhizare a elementelor-parametri, o diminuare a ponderii, dusă pînă la anihilare, pe care de pildă armonicul (categorial conceput) l-a deţinut în muzica de tip clasic-romantic.

unii de limbaj în muzică este aceea a naturii sale paradoxale, căci, prin excelenţă structură[5], muzica este, dintre arte (pictură, sculptură, literatură), cea mai departe de o „esenţă" semantică a limbajului ei.

A doua observaţie este aceea că limbajul muzicii, edificat numai din şirul schimbător al analogiilor cu domenii adiacente ale spiritului, creează cele mai serioase dificultăţi în edificarea unei concepţii structuraliste. Distincţia între semnificat şi semnificant nu se poate stabili în concret şi în imediat.

Structură în sine, logos şi expresie inefabilă intraductibilă, muzica, în augusta ei izolare, nu ar părea să cadă în mrejele oricărui structuralism, nu numai doctrinar, ci chiar creator. In consensul relaţiei universale existente între muzică şi mişcarea spirituală generală, nu direct, deci, ci mediat de raţiunile ei interne, muzica aşează în centrul interesului ei demiurgic sau speculativ o idee mai mult sau mai puţin cuprinzătoare de structură. Această structură:

a) a evoluat autonom (de la romantism încoace şi, mai cu seamă, odată cu serialismul), devenind teatrul principal al opreaţiunilor de determinare riguroasă sau de indeterminare;

b) s-a conturat ca o entitate indestructibilă, ca un prototip necreat, ci mai mult selectat de către artist dintr-un fond cultural imens sau din zonele psinicului sau ale parapsinicului (să nu uităm că indestructibilitatea imaginii, continuitatea ei, a fost cu succes aplicată de către teoria gestaltistă tocmai la muzică);

c) s-a precizat „nemuzical", odată cu părăsirea unora dintre legile tradiţionale, şi şi-a însuşit o altă logică decît cea clasică sau a propus cîteva posibile ipostazieri logice;

d) s-a supus determinărilor matematice, recurgînd la vechile proporţii geometrice sau făcînd loc implicaţiilor matematice de alt ordin (teoria grafelor, teoria mulţimilor, teoria numerelor, calculul probabilităţilor etc.);

e) şi-a înglobat (sau reînglobat) simbolul ca modalitate mai mult sau mai puţin formală de legare a concretului cu abstractul, de surprindere a stărilor psihice abisale;

f) a acordat o importanţă remarcabilă semnului muzical, con-

---

5. „...substanţa ei (a muzicii, n.n.) este oarecum structură" (Virgil Nemoianu, op.cit., p.73).

siderat nu o simplă grafie convenţională şi nu numai rezultatul evoluţiei facturii muzicale, ci chiar ca punct de geneză al acestei facturi; el joacă un rol hotărîtor în crearea noii muzici „grafice" şi luminează totodată natura unor muzici ce pot fi înţelese prin intermediul tipului lor de scriere (ne gîndim la cea diastematică a cîntului bizantin).

Toate aceste prefaceri, ce au apărut în fiinţa muzicii în etape cîndva succesive (înregistrate ca atare şi de către fenomenologia muzicală), dar concentrate tot mai mult într-un acelaşi timp şi mod de existenţă şi contopite într-un tot operaţional şi ideatic, încurajează, fără îndoială, tentativa aplicării structuralismului la fenomenul sonor. Un exemplu semnificativ şi încurajant îl constituie lucrarea lui Alain Daniélou, intitulată Sémantique musicale, lucrare ce reflectă o interacţiune a criteriilor etnologic-culturaliste, sistematice, geometric-numerice, psihologice, determinată de revirimentul structuralist. Este structuralismul şi o modă? Desigur! Dar aşa cum, îndepărtîndu-se de limitarea ligvistică originară, ca şi de mecanismul unor principii, structuralismul poate îngloba o seamă de elemente asemănătoare acelora pe care muzica le-a forjat prin propria-i evoluţie, poate oferi şi noi explicaţii în locul atîtora devenite inaplicabile. Aici se va verifica cu adevărat postulatul unei muzici prin excelenţă structură, şi care, structură fiind, ar fi în situaţia respingerii de plano a structuralismului. Poate că tocmai această „rezistenţă" la structuralism va face ca muzica, urmînd o cale întoarsă, să restituie sporit ceea ce lingvistica - şi numai ea - îşi propusese cîndva să le furnizeze altor compartimente ale spiritului.

Structure et structuralisme dans la recherche musicale

Gheorghe Firca

Résumé

Tout en analysant les conceptes structuralistes les plus généraux sous le rapport de leurs tangences possibles avec la recherche musicologique, l'auteur délimite d'abord les notions de structure et langage, commentant le sens du terme de structure chez Riemann et Hanslick, ensuite, sur un plan supérieur, pour le sérialisme doctrinaire. La structure musicale a évolué de façon autonome, elle s'est précisée grâce à une logique parfois

extramusicale, s'est soumise à des déterminations mathématiques, a englobé le symbole comme modalité spécifique, a accordé une importance toujours croissante au signe musical. Mais on peut remarquer aussi une „résistance" de la musique au structuralisme, ce qui peut constituer une prémise de l'enrichissement de ce dernier.

Struktur und Strukturalismus in der Musikforschung

Gheorghe Firca

Zusammenfassung

Der Verfasser analysiert die allgemeinsten strukturalistischen Konzepte im Himblick auf ihre möglichen Berührungen mit der musikwissenschaftlichen Forschung und begrenzt zunächst die Begriffe der Struktur und der Sprache, wobei er den Sinn des Ausdrucks Struktur bei Riemann und Hanslick und weiter,auf höherer Ebene, beim doktrinären Serialismus kommentiert. Die musikalische Struktur hat sich selbständig entwickelt, hat, in Abhängigkeit einer manchmal aussermusikalischen Logik, feste Umrisse gewonnen, hat sich mathematischer Determinierung untergeordnet, hat das Symbol als spezifische Modalität einbegriffen und dem musikalischen Zeichen zunehmende Bedeutung beigemessen. Es kann jedoch auch eine „Resistenz" der Musik gegenüber dem Strukturalismus beobachtet werden, was eine Prämisse für seine Bereicherung darstellen könnte.

Structure and structuralism in musical research

Gheorghe Firca

Summary

Analyzing the most general structuralistic concepts from the point of view of their possible tangencies with the musicological research the author first marking the notions of structure and language, commenting the meaning of the term of structure in the creation of Riemann and Hanslick, then on a higher stage, in the doctrinary serialism. The musical structure has developed autonomously, has defined itself depending on a logic sometimes extramusical, has surrendered to mathematical determinations, has included the symbol as a specific modality, has given an ever increasing importance to the musical sign. One can also observe a „resistence" of music to structuralism, but this may also constitute a premise of enriching the latter.

MUZICA ÎN PERSPECTIVA CERCETĂRII LINGVISTICE

Gheorghe Petrescu

Există concepţia de a considera muzica un domeniu închis şi că alte domenii extra-muzicale, dar tangenţiale fenomenului muzical, nu ar putea oferi unghiuri particulare de investigare a ei. Precum, de asemenea, există concepţii de automatizare absolută a domeniilor tangenţiale muzicii, ale căror mijloace de investigare reduc arta ei la fapte sociologice, acustice, psihologice, lingvistice, istorice, estetice etc.

Absolutizarea uneia sau a celeilalte nu face decît să vină în detrimentul investigării muzicii.

O asemenea stare de fapt este alimentată, în primul rînd, de complexitatea domeniului muzical şi, în al doilea rînd, drept consecinţă a primei realităţi, de statutul ontologic al sistemelor de ştiinţe care abordează complexitatea acestui domeniu.

Nu e lipsit de interes să constatăm, în acest context, că muzicologia, ca ştiinţă generală a muzicii, are o autonomie absolută în cadrul sistemului general al ştiinţelor, dar că are şi o autonomie relativă în momentul relaţiei ce se stabileşte între ea şi alte ştiinţe. Relativa autonomie a ştiinţei muzicii în sistemul general al ştiinţelor îi dă acesteia cea de a doua posibilitate de existenţă, aceea de ştiinţă eteronomă. Cu aceste sumare observaţii făcute asupra dublei existenţe a muzicologiei ca ştiinţă autonomă şi ca ştiinţă eteronomă nu ni se pare necesar să ne mai întrebăm dacă <u>există</u>, în primul rînd, o ştiinţă a muzicii, dacă s-a născut, care-i sînt limitele, în ce măsură aparţine muzicii sau altor ştiinţe, într-un cuvînt, care este obiectul ei.

Similar ştiinţei generale a muzicii (muzicologiei), modul de a pune problema este valabil şi în cazul ştiinţelor particulare ale acesteia. Trebuie să constatăm că, şi în cazul acestora, tendinţele de automatizare sau eteronomizare a cercetării domeniilor muzicale, pot fi justificate dintr-un principiu metodologic.

Faptul că ştiinţele particulare pot investiga fenomenul muzical în chip exhaustiv (istoric, estetic, stilistic, structural, formal etc.), reţinînd amprenta unghiului particular de informaţie, le investeşte cu o dublă ipostază[1] - a particularului ce devine general pentru un alt particular, şi o cale inversă, a generalului ce devine particular pentru o ierarhie superioară. Importantă este, aşa cum arătam înainte, relaţia ce se stabileşte între ştiinţele particulare, diferitele grade de „particular" şi „general" într-o ierarhie, în cazul de faţă, aceea a ştiinţelor muzicologiei.

Am făcut aceste constatări pentru că, pe de o parte, ele sînt valabile tuturor sistemelor de ştiinţe, iar, pe de alta, apariţia unor „noi" ştiinţe particulare este cu totul posibilă.

Că unele elemente ale unor noi domenii (ştiinţe) au fost intuite, o dovedeşte însăşi istoria dezvoltării ştiinţelor. Teoretizarea şi apoi limitarea sistematică a acestora a adus în planul conştientului noi modalităţi (metode) de investigare ştiinţifică. Mai mult, statutul ontologic al ştiinţelor conturează, la nivelul relaţiilor interferenţiale, acele domenii sau discipline cu caracter complex, de frontieră.

Comunicarea de faţă va încerca să limiteze unele intuiţii sau ipoteze într-un domeniu ce abia îşi conturează existenţa - acela al lingvisticii muzicii. Aflîndu-se într-un stadiu descriptiv, constatativ, lucrarea va reflecta asupra următoarelor probleme: Domeniu lingvistic, Nivel lingvistic, Lingvistica - ştiinţă cantitativă, Apriorism lingvistic, Lingvistica semantică, Relativism lingvistic, Interferenţe lingvistice.

Domeniu nenumit, adesea folosit în diferite accepţiuni, uneori improprii, lingvistica muzicală îşi defineşte ca obiect de cercetare muzica, legile ei formulate ca legi lingvistice.

Atestarea şi descrierea sistemului general lingvistic al muzicii exprimă limitele posibile de acces la ceea ce numim domeniul lingvistic al ei. De cunoaşterea lor se leagă explorarea lumii nonlingvistice, extinderea cunoscutului în necunoscut, recuperarea acestui „rest", a acelei „minus-cunoaştere" - în expresie blagiană - şi, într-un cuvînt, revelaţia supremei cunoaşteri (cunoaşterea limitelor cunoaşterii).

---

1. Mihu Achim, A.B.C.-ul investigaţiei sociologice, vol.I: Prolegomene epistemologice, Ed.Dacia, Cluj, 1971.

Credem deci că este necesar să subliniem faptul că o cercetare în perspectivă lingvistică a muzicii este, în primul rînd, o operaţie de sistematizare sau de ordonare a unor „nivele" posibile de cunoaştere a ei. In acest context, relaţiile interferenţiale dintre muzică şi lingvistica ei exprimă un loc comun investit cu dubla semnificaţie a uneia şi aceeaşi existenţe a fenomenului sonor, un permanent „transfer" al legilor artei în legile ştiinţei ei, şi invers. Există deci o şansă a împăcării actului originar antinomic.

Semnificaţia termenului de lingvistică muzicală înglobează două aspecte: unul obiectiv, în care unitatea lingvistică este confundabilă cu însăşi unitatea sonoră (fonem=sonem), şi unul virtual, teoretic, un inventar total al unităţilor lingvistice ale căror grade de formalizare reprezintă investirea semantică, aceeaşi sau diferită, ce o capătă sonemul.

Unităţile lingvistice, nedecompozabile, limitează spaţii lingvistice reale şi, similar acestora, spaţii lingvistice teoretice (contruite, elaborate). La rîndul lor, aceste spaţii sînt acoperite de accepţiunea termenilor de lingvistică muzicală naturală, respectiv lingvistica muzicală teoretică.

Permanenta dichotomie - lingvistică naturală şi teoretică - se constituie în sistem metodologic al investigaţiilor.[2] De aici, un întreg angrenaj de metode se aplică potrivit accepţiunii termenului de lingvistică muzicală:

1. Spaţii lingvistice etnice, apropiate celor naturale, dar neconfundabile cu acestea, ale căror unităţi sînt încadrabile în sisteme etnolingvistice. Cercetarea acestor spaţii potrivit ponderii lor în totalul lingvistic nu face altceva decît să ducă la individualizarea lor, continuînd în acest sens rezultatele la care s-a ajuns cu ajutorul metodei comparativ-istorice, metodă în bună parte tributară etimologiei lingvistice a muzicii.

2. Alte sisteme lingvistice reprezintă nivele diferite de formalizare, chiar de elaborare speculativă, teoretică; unecri

---

2. Un astfel de sistem metodologic a constituit obiectul preocupărilor noastre cu privire la descrierea spaţiului etno-lingvistic muzical românesc în: Elemente preliminare la o sistematică a muzicii populare româneşti. Operaţia de inventariere cu ajutorul „expresiilor matematice semnificative", comunicare ţinută la sesiunea ştiinţifică a Filialei Cluj a Academiei R.S.R., mai, 1971; Folclor cîntat în satele de pe Valea Crişu-

conforme cu sistemele etnolingvistice, alteori apropiate lor, ceea ce în termeni tradiţionali, consacraţi, numim muzică semicultă şi cultă. In interiorul acestor muzici se desprind sisteme lingvistice create istoric, legate de compozitori, şcoli, curente. Studiul acestor sisteme desprinse din sistemul lingvistic muzical general, natural, îşi limitează specificitatea conform elementelor lingvistice pe care le înglobează, gradului şi modului de formalizare. Elementul speculativ, teoretic, îşi are ponderea sa specifică aici, ducînd şi practic la epuizarea elementelor lingvistice aparţinătoare unui sistem, ceea ce, implicit, înseamnă desfiinţarea sa.

Dacă am alcătui o sumă a unităţilor lingvistice prezente în aceste sisteme şi le-am sistematiza în inventare „vii" de posibilităţi combinatorii reale, în perfectă concordanţă cu sensul istoriceşte format al mesajului, am constata că acestea manifestă o parţială izolare într-un inventar total elaborat, dar că sînt integrate în interiorul lor. Ele dau seamă asupra limbii naturale şi, apoi, asupra limbajului, care, în cazul de faţă, nu este altceva decît ipostazarea unor „arhietipuri" constante, fundamentale şi generale în raport cu limba. De la acest stadiu de inventare putem intui sensul evoluţiei însăşi a creaţiei artistice, care tinde uneori să epuizeze progresiv un inventar închipuit total. Este ceea ce numim convenţional moment de sinteză a elementelor de limbă. Sinteza poate fi realizată parţial, în cadrul unui inventar „viu" sau total, în cazul unirii tuturor acestor inventare. Ilustrative sînt, în acest sens, sintezele realizate în sistemul lingvistic modal şi în cel tonal, precum şi sinteza totală a acestora în sistemul lingvistic dodecafonic, serial.

Cunoscut este şi faptul că mecanismul declanşării mesajelor precum şi a „circuitelor" realizate într-un spaţiu limitat de posibilităţi (unităţi lingvistice), dar al căror număr, prin mărimea sa, pare a fi aproape nelimitat, dă limbajului muzical caracterul de mare ambiguitate. In orice punct al mesajului, posibilităţile combinatorii în cadrul unei configuraţii (ori-

lui Negru. Vocabula muzicală 7 b 0 - 4, comunicare ţinută la a IV-a ediţie „Zilele folclorului bihorean", Oradea, nov. 1971, şi Elemente generale de lingvistică muzicală în folclorul bihorean. Cîntecul propriu-zis, comunicare ţinută la sesiunea ştiinţifică a Inst. de Etnografie şi Folclor, Bucureşti 1973.

zontale, verticale) sînt confundabile cu însăşi posibilităţile-limită. In acest moment, mesajul (fluxul informaţional) riscă să cunoască gradul de maximă sau totală ambiguitate. Faptul că un singur element lingvistic (o oarecare sumă de unităţi lingvistice) sau o singură „nuanţă" capătă atributul de dominare a momentului aduce, implicit, un grad de precizare a locului respectiv din mesaj. Dacă admitem că toate momentele de felul acesta au posibilităţi mai mult sau mai puţin limită într-un timp, fie el obiectiv sau subiectiv, ele reflectă tot atîtea grade de ambiguitate ce pot fi reduse la cantitatea semantică învestită.

3. In cazul în care precizia semantică este maximă, adică formalizarea unităţilor lingvistice este de grad maxim, posibilitate realizată pe cale logică, domeniul lingvistic poate fi investit cu atributul de ştiinţific! El poate să fie sau nu un domeniu al artisticului. Este cazul elaborării pseudolimbajelor muzicale sau a acelor limbaje care vin în vecinătatea vocabularelor elaborate pe cale teoretică. Astfel de limbaje sînt artistice în măsura în care sînt compatibile cu elementele ce se desprind ca fiind continuatoare, în epuizarea practică şi teoretică, a unor inventare decupate dintr-o limbă firească, naturală, ce-şi justifică existenţa verificată într-un timp nelimitat sau istoriceşte limitat.

Dintr-o asemenea perspectivă, studiul lingvisticii muzicii adoptă principiul imanenţei, ceea ce înseamnă totodată accentuarea autonomiei domeniului său. Ca ştiinţă a domeniului pe care-l cercetează, lingvistica muzicală instituie un sistem de legităţi la baza cărora stă operaţia de „alegere" a unităţilor integrabile diferitelor sisteme lingvistice, potrivit modului şi gradului de formalizare cu care sînt învestite. Operaţia de „alegere" stabileşte relaţii între elementele lingvistice care, constituite în „obiecte informaţionale", generează ceea ce, în termeni proprii, numim limbi muzicale, limbaje muzicale.

Nivelul lingvistic al muzicii este de natură microstructurală. Modalităţile combinatorii ale unităţilor lingvistice prefigurează o ierarhie formală a acestora de nivel macrostructural. Intre aceste două vaduri-limită ale existenţei muzicii ca stare antinomică, la nivel elementar, între formă şi structură, şi apoi, ca stare realizată, de împăcare, la nivel general (structu-

ră formală), unităţile lingvistice cunosc o ierarhie în elaborarea mesajului. Uneori o singură unitate lingvistică poate polariza, în ierarhia elementelor nivelului lingvistic, un moment formal al mesajului, la nivelul macrostructural, alteori acelaşi lucru poate fi realizat de grupuri de unităţi lingvistice a căror tendinţe afirmă - în planul amintit - formalul.

Apelarea parţială la fondul lingvistic al muzicii, mai ales în analize de tip formal, structural, stilistic, este o operaţie similară cu cea descrisă mai sus. Fireşte că asemenea analize limitează, din perspectivă lingvistică, pătrunderea în adîncimea mesajului, citarea elementelor lingvistice fiind cu totul izolată.

Teoria stilului, formei, structurii muzicii se rezumă, de obicei, cînd apelează la fondul lingvistic, doar accidental la unităţile formalizate la nivel macrostructural. Să amintim, în acest sens, elementele lingvistice investite cu greutate în limitarea stilului. Intervalica, disonantica, consonantica, circuitele liniare şi cele verticale, acestea din urmă rezultate ale suprapunerii circuitelor liniare, adică acordica, sînt numai cîteva elemente de stil, a căror analiză nu poate neglija nivelul lingvistic. Şi, prin extindere, profunzimea acestor „teorii" reclamă, poate, în primul rînd, domeniul lingvistic al muzicii. De altfel, teoria muzicii, ca teorie speculativă a practicii ei, s-a oprit la prezentarea „elementelor muzicii",în bună parte aparţinătoare domeniului lingvistic, cu intenţia de a le numi. Această teorie explică etimologia dominanţei unităţilor sau sistemelor lingvistice, rezumîndu-se la o teorie de tip filologic. Mai recent, această filologie muzicală[3] se aplică la diferite nivele structurale (melodică, ritmică, armonică) şi formale (gramatică, sintaxă). Alte preocupări au mers pînă la instituirea unor analogii cu elementele lingvisticii generale[4], identificînd în structura lingvistică a muzicii fonemul,

3. Încă la Congresul de muzicologie de la Utrecht,1952,Jaques Chailley cerea instaurarea unei „véritable philologie du langage musical",ca, mai tîrziu,această filologie să devină unul din domeniile ştiinţelor muzicologice. A se vedea,în acest sens, Philologie musicale, cursul ţinut de J.Chailley în anul universitar 1970-1971 la Institutul de muzicologie (U.E.R.Musique-Musicologie), Sorbona IV, Paris.

4. A se vedea,în acest sens,apropierile ce s-ar putea realiza între teoriile lui N.Chomsky, Heinrich Schenker şi utilizarea lor în analiza şi înţelegerea textului muzical la Howard Ser-

morfemul, lexemul etc.. Desigur că astfel de analogii au şanse pînă la un punct.

Lingvistica muzicii este o ştiinţă în bună parte cantitativă. Dat fiind numărul unităţilor lingvistice care limitează sistemele - operaţie posibilă nu numai datorită numărului limitat al acestora,ci şi a modalităţilor de combinare -, se apelează de obicei la metodele cantitative ale diferitelor ştiinţe: matematica, logica, informatica, cibernetica. Se utilizează astfel operaţiile logico-matematice, statistica, inventarierea,teoria grafurilor, a codurilor, logica semantică, polivanetă,teoria informaţiei, a comunicaţiei, automatica. Fiind vorba de sisteme lingvistice cu grade de ierarhizare a unităţilor lingvistice formalizate, un loc important îl ocupă studierea lor cu ajutorul calculului probabilităţilor, a teoriei mulţimilor, a strategiei şi tacticii, toate acestea contribuind la elaborarea programelor liniare.

Ar fi sugestiv să arătăm, doar în trecere, că o calculare a posibilităţilor de combinare a celor 12 sunete în interiorul unei octave ne duce la un număr impresionant de variante, egal cu factorialul numărului 12, adică

$$12! = 1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.11.12 = 479\ 001\ 600.$$

O calculare similară efectuată de E.Catalan[5], cu aplicaţie la cazul de faţă, vine să concretizeze situaţia: dacă cu aceste 12 individualităţi, 12 persoane efectuează fiecare o permutaţie pe

---

wer, New lingvistic theory and old music theory, în: Abstracts of Free Research Papers at the Eleventh International Congress, August 20-25, 1972, International Musicological Society, Danish Musicological Society, Copehagen, 1972, p.70, precum şi alte probleme, asemănătoare, la: G.P.Springer, Language and Music: Parallels and Divergencies, în: For Roman Jakobson, La Haye, 1956; B.Nettl, Some lingvistic Approaches to Musical Analysis, în: J.Intern. Folk Music Council, 10 (1958), pp.37-41, şi G.Saint-Guirons, Quelques aspects de la musique d'un point de vue lingvistique. Etude de lingvistique appliquée, 3 (1965), p.12-36.

5. E.Catalan, Manuel des candidats à l'École polytéchnique, apud B.Niewenglowski, Cours d'Algèbre á l'usage des élèves de la classe de mathématiques spéciales et des candidats à l'École normale supérieure et à l'École polytechnique, tome premier, dixième édition, Librairie Armand Colin, Paris, 1924, p.63.

minut, o activitate căreia i s-ar consacra 12 ore pe zi şi 360 de zile pe an, ar trebui 1848 ani pentru ca cele 12 individualităţi să revină la situaţia iniţială (respectiv, încheierea şi, deci, repetarea sistemului). O asemenea activitate, fireşte, poate fi suplinită numai de către maşinile de calcul. Dar aici este vorba doar despre un singur sistem închis. Alte operaţii ce reclamă tot atîtea calcule sînt necesare pentru obţinerea inventarelor tuturor sistemelor. Mai mult, modalităţile de combinare între sisteme şi apoi între diferitele nivele ale fondului lingvistic sugerează imposibilul!

Acestea ar fi doar modalităţile cantitative de comportare ale sistemelor lingvistice, condiţie necesară în dezvăluirea modalităţilor calitative, ce se răsfrîng apoi pe planul structurii, formei, stilului muzicilor. Un studiu sistematic al acestor modalităţi este întreprins, la diferite nivele ale fondului lexicului muzical, de către ştiinţele aşa-zise tehnologice.

Sistemele lingvistice sînt prefigurate în totalitatea lor la nivelul unităţilor lingvistice nedecompozabile. Incă la acest nivel ele sînt de natură universală, constituind un „loc comun" ce poate acoperi spaţii geografice mult mai întinse decît cele etnolingvistice. In cazul sau în momentul în care o „preferinţă colectivă", etnică, se regăseşte în acest loc comun, „se iveşte un drum, şi, după primul pas pe acest drum, o muzică ia fiinţă" (Brăiloiu). „Două sunete - cu atît mai mult, trei - sînt suficiente ca să constituie - cu condiţia ca ele să fie tot atît de strîns solidare ca şi stelele unei constelaţii" - arată eruditul om de ştiinţă Constantin Brăiloiu. „A luat naştere un sistem, sărac, dar riguros coerent, şi din care vor decurge altele, aparent prin salturi distanţate. Fiecare va comporta un număr determinant de resurse şi de deficienţe proprii, care le va caracteriza net sau, dacă vreţi, un repertoriu de locuri comune specifice. Ceea ce, pe de o parte, permite să le recunoşti, şi pe de alta le privează de orice caracter regional şi, cu atît mai mult, rasial sau naţional(...) Vocabularul celor mai arhaice (sisteme) este prea restrîns pentru ca să poată avea loc o alegere. Cînd va interveni, ea va provoca diverse consecinţe: se va deschide un ciclu care - ca urmare a unor evenimente întîmplătoare, sau pe care cel puţin el nu le implică - va duce, eventual, într-o zi, într-o societate instruită, la o artă muzicală savan-

tă, dar nu cu toată necesitatea, la a noastră".

Conchidem, alături de autorul rîndurilor de mai sus, că: „Nu acest viitor virtual ne solicită. Privirea noastră scrutează un trecut atemporal, ale cărui sisteme antice, reconstruite piesă cu piesă, îi compun imaginea, trăsătură cu trăsătură. Strînse şi confruntate cu răbdare, locuţiunile şi formulele lor imuabile, mereu vii şi neîncetat mai familiare, pornesc să vorbească un limbaj inteligibil (subl.ns.Gh.P.). Ele ne învaţă destinul muzicii înainte ca ea să fi răsărit la lumina scrisului, istoria sa dinainte de istorie şi, într-un cuvînt, viaţa sa eterogenă".[6]

Cu aceste observaţii ne găsim în faţa unei ştiinţe în egală măsură a posibilului şi a realului. Scrutînd „trecutul atemporal", nu facem altceva decît să recunoaştem apriorismul lingvistic (Hjelmslev), istoria acestui domeniu, înainte de istorie.

Unitatea lingvistică este, pe lîngă aspectul ei ca existenţă obiectivă (fizică, acustică), în primul rînd, un semn lingvistic. Funcţionînd ca semn lingvistic, ea cunoaşte grade diferite de încărcături semantice, de la semnul natural la cel formalizat, logic, simbolic. O întreagă teorie a semnelor, alimentată de ştiinţa ei, semiologia ne propune o altă faţetă a domeniului de care ne ocupăm, cel al lingvisticii semantice. Nu vom expune aici teoriile acestui domeniu. Vom arăta, în schimb, că semnul lingvistic muzical izolat poate fi învestit cu încărcături semantice diferite, acestea reprezentînd tot atîtea grade de ambiguitate. Integrate în mesaj, ele îşi limitează, sau, mai bine-zis, îşi precizează, în măsura gradelor de ambiguitate ce le posedă, sensul şi semnificaţia. Aceste aspecte sînt mai greu sau, poate, imposibil de sesizat în momentul în care semnele lingvistice au o existenţă orală. Este cazul culturilor muzicale care nu au cunoscut vreo modalitate grafică de reprezentare a semnului. Se integrează aici şi elementele sistemelor etnolingvistice, a căror existenţă este atestată numai în planul oral. Apariţia diferitelor stadii de n taţie (semiografie), cum ar fi cea ecfonetică, simbolică, bizantină, gregoriană, alfabetică (literală), apuseană (liniară) şi a altor semiografii, ca acelea din zilele noastre, prin diferitele grade de precizări semantice, a dus la conştientizarea existenţei spaţiilor lingvistice descrise.

6. Constantin Brăiloiu, Viaţa anterioară, în: Opere, vol.II, traducere şi prefaţă de Emilia Comişel, Ed.muzicală, Bucureşti, 1969, pp.200-202.

Nu cumva apariţia semiografiei muzicale, drumul ei anevoios, de la grafie sumară, suplinită de procedee mnemotehnice, în mare parte existente în planul oral, neaccesibile scrisului, la cîştigarea reprezentării mai mult sau mai puţin perfecte (înălţime, ritm, mai puţin alte nivele expresive), a adus în planul lingvisticului lumea încă necunoscută a nonlingvisticului, a acelui „rest" care, pe măsură ce îl cunoaştem, pare a fi nesfîrşit? Fără îndoială că diferitele stadii de notaţie a muzicii au reprezentat tot atîtea lărgiri sau calchieri în domeniul lingvistic. Istoria vie a acestui domeniu ne poate sugera şi modalităţile la care s-a apelat:de la structura lui liniară (melodia), orizontală, cu „deschiderea" acesteia în plan vertical (polifonie, armonie), cele două planuri cunoscînd diferite nivele de ierarhizare (clasicism, romantism etc.), pînă la confundarea lor (serialism). O altă „deschidere", de data aceasta mai complexă, ca aceea a grupurilor de sunete, spaţializate în sensul „volumelor", cu condensări şi rarefieri ale unităţilor lingvistice, mulţimi reale şi probabile (aleatoare), pînă la „alegerea" cu mijloace stochastice la baza căreia stau diferite teorii (strategii, tactici) împrumutate din ştiinţele exacte, exprimă tot atîtea zone lingvistice acoperite, dacă vreţi, de tot atîtea „cîmpuri semantice", închise sau deschise; o evoluţie firească spre un „relativism lingvistic".

Deschiderea domeniului lingvistic nu poate ignora importanţa factorilor extralingvistici. Este necesară „consolidarea internă a lingvisticii cu o lărgire substanţială a orizontului ei" (Edward Sapir), îmbinarea autonomiei cu integrarea[7]. Inseamnă oare că muzica nu este suficientă sieşi pentru a-şi păstra existenţa? Dimpotrivă, accesul nostru la ea pare a fi limitat de cunoştinţele ce le avem în stadiul actual. O lărgire a orizontului lingvisticii înseamnă nu numai o investigare din interiorul ei, ci şi una înspre ea.

Studiul interferenţei relative a lingvisticii cu alte ştiinţe (lingvistica antropologică, psiholingvistică, sociolingvistică, lingvistica matematică etc.) este necesar numai în măsura în care acestea oferă soluţii valabile diferitelor „nivele" posibi-

---

7. Apud Sorin Stati, Interferenţe lingvistice, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1971, p.14.

le de cunoaştere a muzicii. Absolutizarea acestor interferenţe - tendinţă ce, de altfel, există - ne-ar duce, evident, în afara spaţiului lingvistic.

La musique dans la perspective de la recherche linguistique

Gheorghe Petrescu

Résumé

La communication scientifique présente certaines ipothèses dans le domaine de la linguistique musicale. La signification du terme englobe un aspect objectif et un autre virtuel. Les unités linguistiques, nondécomposables, limitent des espaces linguistiques dichotomiques: les inventaires des possibilités combinatoires réelles, en concordance avec le sens historiquement formé du message, manifestent un isolement partiel au sein d'un tout théoriquement élaboré. La linguistique musicale institue un système de lois à la base desquelles se trouve une opération de choix, engendrant des langues et des languages musicaux. Les unités musicales, à part leur aspect d'existence objective (physique, acoustique), sont tout d'abord des signes linguistiques; contenues dans le message, elles seront investies de fonctions sémantiques et préciseront leur sens et signification. Cette qualité propose un autre côté du domaine, la linguistique sémantique.

Die Musik in der Perspektive der linguistischen Forschung

Gheorghe Petrescu

Zusammenfassung

Die Mitteilung formuliert einige Hypothesen im Bereich der Musiklinguistik. Die Bedeutung des Begriffs umschliesst einen objektiven un einen viertuellen Aspekt. Die linguistischen, unzerlegbaren Einheiten begrenzen dichotomische linguistische Gebiete: Die Bestände der reellen Kombinationsmöglichkeiten, im Einklang mit dem geschichtlich geformten Sinn der Aussage, offenbaren eine teilweise Isoliertheit innerhalb einer theoretisch entwickelten Ganzheit. Die musikalische Linguistik schafft ein System von Gesetzmässigkeiten, die auf dem Selektionsprinzip basieren, wobei Musiksprachen und musikalische Ausdrucksformen entstehen. Die musikalischen Einheiten sind - abgesehen von ihrem Aspekt als objektive Existenz (Physik, Akustik)- vor allem linguistische Zeichen; in die Aussage integriert, werden sie mit semantischem Gehalt ausgestattet,wobei ihr Sinn und ihre Bedeutung bestimmt wird. Dieses Attribut deutet auf eine andere Seite des Bereiches hin, auf die semantische Linguistik.

Music in the prospect of linguistical research

Gheorghe Petrescu

Summary

The work formulates some hypotheses in the field of musical linguistics. The significance of the term comprises both an objective and a virtual aspect. The linguistic unities limit dichotomical linguistic spaces: the inventories of real combinational possibilities in accordance with the meaning of the message, manifest a partial isolation in a theoretically elaborated entity. The musical linguistics constitutes a system of laws at whose lies the operation of choice, issuing musical languages and speeches. The musical unities are, along with iheir aspect as objective existence (physics, acoustics),first of all linguistic sings: integrated in the message, they may be invested with semantic valences thus specifyng their meaninf and significance. This attribute suggests another side of the field,the semantical linguistics.

REFLECŢII ASUPRA CONCEPTELOR DE CONŢINUT ŞI FORMĂ ÎN MUZICĂ

Ştefan Niculescu
(Bucureşti)

Parafrazînd răspunsul unui gînditor la o întrebare dificilă, muzicianul ar putea zice: dacă mi se cere să spun ce este conţinutul şi forma în muzică, nu ştiu, dar dacă nu mi se cere, ştiu.

In practica zilnică a muzicii ne izbim neîncetat de formă şi conţinut. Respingem soluţii pentru că fie nu „spun" nimic, deci n-au conţinut, fie nu ajung să se exprime, deci n-au formă. Munca la textul muzical este deopotrivă asupra conţinutului şi formei. O intervenţie asupra formei, bunăoară schimbarea configuraţiei unei melodii, modifică automat şi conţinutul (chiar dacă numai ca nuanţă). Totodată, conţinutul muzicii nu se dezvăluie - inclusiv pentru autorul ei - decît într-o formă. Nu există deci un conţinut muzical aşa-zicînd „în sine", independent sau separat de o anumită formă, sau care să se exprime în forme diferite. Tot astfel, nu există o formă „în sine", ruptă de un anume conţinut sau în care să se manifeste conţinuturi distincte. Ca orice realitate organică, opera muzicală, capodopera, este individuală şi, prin urmare, unică atît sub aspectul conţinutului, cît şi al formei.

Nu trebuie să se confunde însă schema unei forme, bunăoară a fugii sau a sonatei, cu forma propriu-zisă a fiecărei fugi sau sonate. Nici o fugă de Bach nu se identifică formei (şi deci conţinutului) oricărei alte fugi, după cum nici o sonată de Beethoven nu repetă forma (şi deci conţinutul) oricărei alte sonate.

Schema unei forme, de pildă a fugii, poate fi obţinută prin evidenţierea locurilor comune din toate fugile. Dar operaţia este departe de a fi simplă sau definitivă. Numai pentru fugile lui Bach s-au obţinut pînă astăzi mai multe soluţii deseori contradictorii: Riemann, Busoni, Czaczkes etc.

In ciuda imperfecţiunii formulărilor ei abstracte, schema unei forme rămîne un instrument de recunoaştere globală a formelor, precum şi un punct de plecare în elaborarea unei anumite forme. Dimpotrivă, forma este punctul de sosire şi nu de plecare în travaliul compozitorului.

Schema abstractă a formei poate fi astfel descoperită într-o formă sau în mai multe forme prin cercetarea tradiţiei sau a propriilor lucrări. Totodată,însă, ea poate fi inventată anterior formei sau actului propriu-zis de creaţie. In acest ultim caz se pune problema relaţiei dintre idee şi material,care se suprapune fără să se confunde cu raportul dintre conţinut şi formă. Se cunoaşte „lupta cu materialul" la Beethoven, dar ea aparţine de fapt muncii oricărui compozitor.Din această „luptă" rezultă - în cazurile fericite - dezvoltarea materialului într-o formă organică. Desigur, ideea se materializează (se precizează, se împlineşte, se exprimă integral)doar într-o formă, dar numai în sensul potenţionalităţilor materialului. Altfel spus, deşi tensiunea iniţială dintre idee şi material poate fi mare, deci munca dificilă, în forma finală, desăvîrşită,a operei,tensiunea se anulează. Adecvarea unui material dat la o idee sau a unei idei date la un material conduce astfel, în lucrările izbutite, la structurarea naturală şi nu artificială a materiei în formă, de parcă ideea sau forma s-ar fi aflat ascunse din capul locului în acea materie. Ideile cele mai subiective în aparenţă pot căpăta expresii artistice dintre cele mai obiective: munca artistului se aseamănă atunci naturii.

Aşadar, în operele reuşite,forma are un conţinut unic, iar conţinutul, o materializare formală unică: forma nu se opune conţinutului, iar conţinutul nu se opune formei. Ceea ce înseamnă că vechea reprezentare a formei ca vas în care s-ar putea turna un conţinut, eventual orice conţinut, nu aparţine realităţii. In acelaşi sens, Dicţionarul de estetică generală (Editura politică, Bucureşti, 1972, p.75) spune: conţinutul şi forma sînt „noţiuni corelative care constituie cele două componente indisolubil legate şi convenţional detaşabile ale unei opere de artă". Dar dacă pentru unele arte, fie şi convenţional, conţinutul şi forma sînt detaşabile, pentru muzică,disocierea şi descrierea lor ridică serioase dificultăţi, nu atît în practica sau contemplarea muzicii, cît în planul teoretic.Intr-ade-

văr, melomanul face primii paşi către muzică fără să-i cunoască forma sau să-i explice conţinutul, iar muzicianul pătrunde forma muzicii fără să-i traducă în cuvinte conţinutul pentru că îl experimentează direct în practica artei etc. Teoretic însă, forma şi conţinutul se cer riguros descrise într-un limbaj conceptual specializat, ce tinde astăzi către formalizare. O semiologie şi o semantică muzicală încep astfel să se contureze în cercetarea formei şi conţinutului muzicii.

In stadiul actual nu se poate totuşi decide cine are mai mult de profitat: muzica de la semiologie sau semiologia de la muzică. Astfel, pentru sistemele de semne nelingvistice, tocmai muzica pare a fi un model, şi nu invers. Muzicologia, însă, are mult de cîştigat de pe urma cercetărilor lingvisticii moderne şi semiologiei.

Una dintre dificultăţile semiologiei muzicale se leagă de următoarea constatare. Muzica „vorbeşte" în noi fără să recurgă la cuvinte. Dar dacă tot ce „spune" muzica în noi s-ar putea reproduce integral în cuvinte n-am mai avea, evident, nevoie de muzică. Prin urmare, există în muzică ceva intraductibil, adică imposibil de descris printr-un alt sistem semiologic, inclusiv prin limbajul uman, şi aceasta atît în privinţa conţinutului, cît şi a formei. Dar acest intraductibil nu este incomunicabil: el se transmite tocmai şi în mod exclusiv prin arta sunetelor.

Cum însă structura şi semnificaţia muzicii nu le putem descrie decît sub o formă verbalizată, şi cum una din obligaţiile gîndirii teoretice este aceea de a da un sens şi o semnificaţie realului, deci şi muzicii[1], cercetările asupra formei şi conţinutului muzicii, mergînd pînă la instituirea unei hermeneutici muzicale, sînt o necesitate, chiar dacă nu se va epuiza niciodată integral descrierea formei şi conţinutului „cognitiv" şi „afectiv", sau dacă semnificaţia muzicii ne va apare mereu polisemică. Evident, cunoaşterea prin concepte nu înlocuieşte audierea propriu-zisă a muzi ii, dar o îmbogăţeşte incomparabil.

O altă perspectivă asupra conţinutului şi formei muzicii se capătă din cercetarea surselor ei. Se poate distinge între

1. O dificultate majoră constă în a stabili ce sens şi semnificaţie au tocmai conceptele de „sens" şi „semnificaţie" aplicate muzicii, sau, altfel spus, ce se înţelege prin „a înţelege" muzica.

sursele muzicale (opera unui predecesor,folclorul etc.) şi sursele nemuzicale (literare, plastice, filozofice, ştiinţifice etc.) ale unei compoziţii. De obicei se subînţelege că sursele muzicale ar acţiona asupra formei, iar cele nemuzicale asupra conţinutului. In realitate, orice sursă - muzicală sau nemuzicală - determină deopotrivă conţinutul şi forma muzicii.

Dar - şi aceasta ni se pare fundamental - sursele muzicale sau nemuzicale nu explică integral nici conţinutul şi nici forma unei creaţii. Reîntîlnim aici acel „reziduu intraductibil" menţionat mai sus. Intr-adevăr, dacă sursele ar da complet socoteala despre o operă, dacă ele s-ar identifica formei şi conţinutului ei, atunci ne-am dispensa de acea operă şi ne-am mulţumi cu sursele. Bunăoară,am povesti păţaniile lui Till Eulenspiegel,şi n-am mai asculta poemul cu acelaşi nume de Richard Strauss. Aceeaşi observaţie este valabilă pentru toate celelalte tipuri de surse: recurgerea la folclor nu explică pe de-a întregul opera lui Enescu, după cum folosirea matematicii, pe cea a lui Xenakis etc.

Desigur, cunoaşterea surselor este indispensabilă muzicologiei, dar se rămîne abuziv doar la stadiul depistării lor. Oricare i-ar fi sursa, opera muzicală reuşită aduce un plus de informaţie inexistentă în sursă, înseamnă adică un act de creaţie atît în domeniul formei cît şi al conţinutului, iar tocmai această noutate a creaţiei se cere explicată.

O compoziţie semnificativă introduce astfel în real o realitate nouă, propria sa realitate, necunoscută pînă la receptarea ei şi în ciuda recunoaşterii surselor de la care pleacă. Iar această nouă realitate - act de creaţie - se vădeşte indispensabilă realului: pe de o parte îşi are sursa în (este determinată de) real, iar pe de altă parte, ca indi dualitate sau creaţie unică, sporeşte, transformă şi, prin urmare, determină la rîndul ei realul.

Reflexions sur le concepte de contenu et de forme en musique

Ştefan Niculescu

Résumé

La description rigoureuse du contenu et de la forme de la musique dans le language conceptualisé - qui tend de nos jours vers une formalisation au sein de la sémiologie et de la sémantique musicale - se heurte contre de nombreuses difficultés parmi lesquelles: 1) l'impossibilité de „traduire" intégralement la musique, dans un autre système sémiologique le language humain y compris; 2) l'existence d'un „résidu intraductible" mais non incommunicable, qui s'exprime uniquement par la musique; 3) l'explication de l'acte de la création aussi bien dans le contenu que dans la forme d'une oeuvre musicale représentative, qui introduit de la sorte dans le réel une nouvelle réalité, irreductible à ses sources.

Betrachtungen über Konzepte des Inhalts und der Form in der Musik

Ştefan Niculescu

Zusammenfassung

Die rigorose Beschreibung des Inhalts und der Form der Musik in einer Begriffssprache, die heute in der Musiksemiologie und Musiksemantik nach Formalisierung strebt, begegnet vielfachen Schwierigkeiten unter welchen folgende zu nennen sind:1)Die Unmöglichkeit, die Musik integral in ein anderes semiologisches System zu „übersetzen"; 2) das Vorhandensein eines „unübersetzbaren Residuums", unübersetzbar, aber nicht unmitteilbar, es lässt sich nur durch Musik ausdrücken; 3) die Erklärung des Schöpfungsaktes sowohl in bezug auf den Inhalt als auch auf die Form eines repräsentativen Musikstückes, womit in die Wirklichkeit eine neue Realität eingeführt wird, die nicht auf ihren Ursprung zurückführbar ist.

Some regards concerning the concepts of content and form in music

Ştefan Niculescu

Summary

The accurate description of the content and form of music in a conceptualized language - which tends towards formalization in musical semiology and semantics - encounters many difficulties among which: 1) The impossibility to „translate" entirely music in another semiological system, the human speech included; 2)The existence of an „untranslatable residue" - but an uncommunicable one - which may be expressed only by music; 3) The explanation of the creative act by means of both the content and the form of a representative musical work, which thus introduces a new reality irreductible to its sources.

SIMBOLIZAREA LOGICĂ ÎN DETERMINAREA FORMELOR STROFICE

Vasile Herman

Investigaţia analitică din domeniul formelor muzicale, a morfologiei şi a mijloacelor de expresie, cunoaşte în ultimele decenii un incontestabil avînt. Studii, comunicări, lucrări teoretice de mare amploare, aduc uneori substanţiale contribuţii la elucidarea unor aspecte de formă din muzica clasicilor sau a compozitorilor contemporani. Eforturile tuturor se îndreaptă spre clarificarea în profunzime a tuturor aspectelor legate de procesul creaţiei şi, paralel, de arhitectura operelor supuse analizei.

Este o năzuinţă comună din cele mai apreciabile, aceea de a imprima muncii muzicologice un aspect riguros ştiinţific, care să o situeze în planul general al cercetărilor contemporane. Auxiliare ale muzicologiei, ştiinţe (sau ramuri ale lor) ca logica simbolică, teoria mulţimilor, poetica matematică, îi împrumută metodele lor de lucru, deschizînd drumuri noi, ducînd la concluzii mult mai precis formulate decît cele de pînă acum.

In cele ce urmează ne propunem stabilirea unei modalităţi de analiză a formelor muzicale strofice, care, operînd cu anumite semne convenţionale, să permită determinarea cît mai exactă a modului de constituire şi îmbinare a diferitelor părţi componente ale arhitecturii sonore. Pentru aceasta vom apela la tipurile de simbolizare grafică întîlnite în teoria mulţimilor şi logica simbolică. Aceasta, deoarece relaţiile de tip muzical dintre elementele formei îşi găsesc un corespondent apropiat în relaţiile dintre mulţimile matematice. Se cuvine însă o precizare: prin metoda propusă nu intenţionăm să desfiinţăm pe cele tradiţionale, ci să le oferim un auxiliar care să le permită precizarea unor amănunte imposibil de redat cu vechile metode. Astfel, în sînul elementelor morfologice, tipologia frazelor poate prezenta diferenţe de mare fineţe care în analiza de tip clasic nu apar decît parţial. In formele bi- şi tripartite simple

schema de bază oferită de analiza clasică suferă de unele vicii datorate tot lipsei de precizie. Astfel: $A-A^1$ şi $A-A^v-A$ nu izbutesc să ne arate diferenţele reale dintre strofe. Noţiunea de variaţie devine vagă şi cere precizări pe care ni le poate da doar simbolizarea logică. Ea vine să cuprindă în formule de esenţă matematică toate aspectele care privesc morfologia şi arhitetura tiparelor strofice. Ele trebuie să fie cît mai simple cu putinţă, să aibă un caracter concentrat şi lapidar, să surprindă toate datele şi calităţile strofelor, precum şi relaţiile dintre acestea.

La baza analizelor noastre vor sta în primul rînd criteriile semantice, adică cele de conţinut, care se aplică egal atît în muzică, cît şi în logică, lingvistică şi matematică. Astfel, în operaţiunile de simbolizare logică vom opera în general cu mulţimi finite, adică cu cele ce au un număr n de elemente (în cazul de faţă sunete muzicale). Mulţimile infinite de tipul $a1$, $a2$, $a3$,...n, vor servi la simbolizarea formelor de lanţ sau a celor alcătuite dintr-un număr indefinit de părţi.

Operaţiunile şi relaţiile privitoare la mulţimi pe care ni le propunem să le utilizăm în simbolizarea muzicii, considerată ca o mulţime finită de sunete sau ca o colecţie de mulţimi sonore, vor fi următoarele:

- reuniunea mulţimilor
- intersecţia (ce ne arată că între două sau mai multe mulţimi există elemente comune)
- echivalenţa (afirmînd identitatea absolută de conţinut dintre două sau mai multe mulţimi)
- disjuncţia (arătînd lipsa elementelor comune ale unor mulţimi)
- apartenenţa, incluziunea etc. (ce demonstrează alte relaţii, mai puţin complicate, şi pot servi şi ele în egală măsură).

Printre cele mai importante semne preluate din teoria mulţimilor, şi care simbolizează aceste operaţiuni, sînt: semnul lui Peano, $\in$ (de apartenenţă), semnele de incluziune ($\subset$ conţine, $\supset$ este conţinut) şi semnul $\mathcal{F}$ (care indică o colecţie de mulţimi). Pe acesta ni-l propunem în vederea desemnării noţiunii de formă (muzicală), atît pentru corespondentul fonic al literei de început, cît şi pentru că se apropie cel mai mult prin conţinut de noţiunea respectivă (formă muzicală = o colecţie de mulţimi so-

nore). Toate elementele morfologice vor fi arătate prin formule alcătuite dintr-un număr oarecare de litere mari sau mici, asemenea formulelor şi ecuaţiilor algebrice. Pentru a ne simplifica munca, vom avea în vedere numai sunetele melodiei principale, eliminînd elementele de ritm, armonie, polifonie sau culoare timbrală. De asemeni, în ansamblul formei, mulţimile componente vor fi arătate numai cu litere în succesiune directă, pentru a evita confuziile ce mai persistă în vechile metode de analiză. De aceea, reprizele statice se vor simboliza cu semnul echivalenţei ($\equiv$), iar repetările de litere cu numere de ordine succesive indică doar un caz special: acela al transpoziţiei unor mulţimi de sunete, cu menţinerea strictă a raporturilor dintre ele.

Toate semnele şi formulele obţinute în îmbinarea lor sînt aplicabile mai ales la formele strofice, deoarece în ele sînt mereu evidente relaţiile dintre strofe cu un profil bine precizat. Altfel spus: strofele închise sau bine delimitate se încadrează cel mai bine în noţiunea de mulţime sonoră!

Comunicarea de faţă nefiind decît un rezumat al unui studiu mai amplu, ne vom limita în continuare la simbolizarea logică a principalelor forme cu componenţă strofică declarată.

Liedul mic bistrofic, cu sau fără repriză, primeşte modalităţi diferite de simbolizare, în funcţie de alcătuire. Tipul în care strofele au material tematic diferit (fără repetări) apare ca o reunire a două mulţimi sonore:

$$\mathcal{F} \equiv A \cup B$$

Acolo unde strofa a II-a este o variaţie ornamentală a celei dintîi (stabilind relaţie biunivocă), formula obţinută va fi:

$$\mathcal{F} \equiv A \supset B$$ (A este conţinut în B)

iar cînd strofa secundă se prezintă ca o transpoziţie (integrală) a primei perioade, atunci apare formula:

$$\mathcal{F} \equiv A \cup A^1$$

In liedul mic bistrofic cu repriză, în funcţie de repetarea frazelor din cadrul reprizei, formula se va complica:

$$\mathcal{F} \equiv A \cup B$$

unde: $A \equiv a \cup b$

$B \equiv c \cup d$

în care: $b \equiv d,\ a \not\equiv c$

sau: $d \equiv a,\ c \not\equiv b$

Formele tripartite se prezintă în general asemeni unei colecţii de trei mulţimi reunite; în consecinţă, se simbolizează cu ajutorul a trei litere, arătîndu-se în acelaşi timp relaţia existentă între strofe.

Forma simplă (mică) cu repriză statică (echivalenţa extremelor):

$$\mathcal{F} \equiv a \cup b \cup c$$

unde:

$$a \equiv c$$

Dacă însă $\mathcal{F} \equiv a \cup b \cup c$

unde: $a \supset c$ (a este conţinut în c),

atunci repriza este evident dinamică prin ornamentare.

In formula

$$\mathcal{F} \equiv a \cup b \cup c$$

unde: $a \not\equiv c$

se arată forma de tip vechi (existentă încă la Bach), compusă din trei strofe cu material diferit.

Dacă vom scrie:

$$\mathcal{F} \equiv a \cup b \cup c$$

în care $a \equiv ab$

$b \equiv cd$

$c \equiv ef$

unde: $a \in c$

unde $ab \equiv ef$

vom arăta că mulţimea a aparţine ca un element al lui c, deci aceasta din urmă are un plus, adică o codă sau lărgire finală a perioadei.

Simbolizarea formei tripartite complexe:

$$\mathcal{F} \equiv A \cup B \cup C$$

unde: $A \equiv C$ repriză statică

sau: $A \in C$ repriză lărgită

sau: $A \supset C$ repriză ornamentată

Rondo-ul monotematic baroc poate fi considerat ca o colecţie formată din mai multe mulţimi a, b, c, d, e,.....n, în care submulţimea a (tema) se repetă, ocupînd locul elementelor unei progresii aritmetice cu primul element 1 şi raţia 2. Submulţimea n va fi totdeauna echivalentă cu a.

Simbolizare:

$$\mathcal{F} \equiv \begin{cases} a, b, c, d, e, f, - - - - -, n \\ 1, 3, 5, 7, 9, 11, - - - - -, n-2 \end{cases}$$

sau altfel: $\mathcal{F} \equiv a \cup b \cup c \cup d \cup e \cup f \cup g$, unde $a \equiv c \ldots g$

Rondo-ul monotematic clasic va avea o schemă mult mai simplă, dat fiind că se compune din mulţimi finite.

Simbolizare: $\mathcal{F} \equiv A \cup B \cup C \cup D \cup E$

unde $A \equiv C \equiv E$ reprize statice

sau: $A \equiv C \supset E$ reprize ornamentate ale lui A

$A \equiv E \supset C$

sau: $A \supset C$ reprize ornamentate ale lui A

$A \supset E$

In acelaşi mod se pot simboliza şi elementele noi, cum ar fi: tranziţiile, introducerile, codele etc., prin diferite adaosuri (semnul de reuniune).

Formele de variaţiuni. Acestea apar ca o colecţie de mulţimi aflate în diferite relaţii, conforme cu tipul de formă pe care îl determină. Astfel:

a) Variaţiunile severe ornamentale se pot considera în sensul unei colecţii de mulţimi sonore în care prima (tema) se include în toate celelalte, aflîndu-se cu ele în relaţie biunivocă. Formula simbolică va fi:

$$\mathcal{F} \equiv A \cup B \cup C \cup D \cup E - - - - n \qquad \begin{matrix} A \supset B \\ A \supset C \\ A \supset D \text{ etc.} \end{matrix}$$

b) Variaţiunile de caracter sau libere nu pot fi simbolizate decît ca o catenă de mulţimi aflate în opoziţie. Tema (prima mulţime) nu se include strict în nici una din ele: deci totul apare ca o formă în lanţ (ceea ce şi este în realitate!), înrudită cu suita: $\mathcal{F} \equiv A \cup B \cup C \cup D \cup E \cup F - - - - n$

Cîteva concluzii

Formulele propuse anterior nu epuizează, evident, toate aspectele de îmbinare ale arhitecturilor strofice. Mai ales componenţa morfologică a fost cu bună ştiinţă evitată. Determinarea logică a unor elemente ca fraza muzicală, perioada - cu toate aspectele ei complexe - am arătat-o cu o altă ocazie în studiul nostru intitulat Aplicaţii ale lingvisticii muzicale în studiul monografiei muzicale (Lucrări de muzicologie, vol.6, Cluj, 1970). Este de la sine înţeles faptul că toate formulele şi modalităţile de simbolizare logică a formelor se vor completa, obligatoriu şi totdeauna, cu simbolurile componentelor de frază, perioadă etc. Numai aşa se poate obţine o oglindă fidelă a lucrării analizate. Evident, formulele obţinute vor fi mult mai complexe decît cele ale formelor propriu-zise, luate în sens brut. Ele sînt însă - după cum vedem - strict necesare.

Cît priveşte formele complexe, ca de pildă sonata sau fuga, ele se îndepărtează tot mai mult de simetria strofică pătrată, relaţiile dintre părţile tiparului devin complicate, iar simbolizarea greoaie sau de-a dreptul imposibilă. Mai ales fuga pune probleme deosebit de dificile în acest sens, datorită succesiunii valurilor de imitaţie aflate în diverse tonalităţi. Desfăşurarea pe două sau mai multe planuri (partizi), succesiunea asimetrică a cadenţelor, individualitatea vocilor contrapunctice anihilează graniţele şi relaţiile clare dintre părţile tiparului arhitectonic.

Metoda preconizată în rîndurile de faţă devine deci un auxiliar de preţ numai în tiparele simple şi clare ale formelor strofice, cărora le surprinde însă aspecte inedite, imprimă analizei o precizie matematică, imposibil de obţinut cu mijloacele clasice de investigaţie.

La symbolisation logique dans la détermination des formes en strophes

Vasile Herman

Résumé

En se guidant d'après le principe de l'utilisation de la théorie des multitudes, l'auteur propose un nombre de formules mathé-

matiques en vue d'une meilleure et d'une plus logique symbolisation de la forme musicale. Comme les formes en strophes sont les plus claires et souvent plus symétriques, leurs parties composantes peuvent être considérées comme des multitudes de sons en rapport de réunion, opposition, disjonction, etc. Elles sont succeptibles d'être symbolisées d'une façon plus logique à l'aide des formules proposées dans le texte.

Quant à la fugue et autres formes de la polyphonie, leur symbolisation logique est plus difficile et ne fait pas l'objet de cette communication scientifique.

Die logische Symbolisierung in der Bestimmung der strophischen Formen

Vasile Herman

Zusammenfassung

In Anlehnung an das Prinzip der Anwendung der Mengentheorie, schlägt der Autor eine Anzahl von mathematischen Formeln vor, in Anbetracht einer logischeren Symbolisierung der musikalischen Form. Da die strophischen Formen den klarsten und - manchmal - den symmetrischsten Aufbau aufweisen, können ihre Bestandteile als Mengen von in Vereinigung, Gegensatz, Trennung usw. befindlichen Tönen aufgefasst werden. Sie gestatten, mit Hilfe der im Text der Abhandlung vorgeschlagenen Formeln, auf logische Weise symbolisiert zu werden.

Was die Fuge und andere typische Formen der Polyphonie anbelangt, ist ihre logische Symbolisierung schwieriger und bildet nicht den Gegenstand vorliegender Mitteilung.

The logical symbolization in the determination of the strophic forms

Vasile Herman

Summary

Following the principle of using the theory of multitudes the author suggests a number of mathematical formulae in view of a better and more logical symbolization of the musical form. Since the strophic forms are the most clear and - sometimes - the most logical, their constitutive parts may be considered as multitudes of sounds in reunion, opposition, disjunction etc. They can be symbolized in the most logical way by means of the formulae proposed in the text.

As regarding the fugue and other patterns of poliphony, their logical symbolization is somewhat more difficult, and it does not make the object of this paper.

METODA STATISTICĂ DE CERCETARE A STILURILOR MUZICALE
(Proiect în curs de elaborare)

Nicolae Szalay

Schimbarea structurilor sociale în deceniile contemporaneităţii, paralel cu saltul calitativ uriaş al ştiinţelor exacte, a generat în cea de a doua jumătate a secolului XX o transformare radicală a modului de gîndire uman. Multitudinea problemelor fragmentare ale ştiinţelor particulare a dat naştere la o specializare din ce în ce mai multiramificată.

Concomitent cu procesul de diversificare - izvorît din natura dialectică a problemei -, s-a ivit necesitatea găsirii unei modalităţi de integrare, prin care ramurile pot fi aduse din nou la numitor comun cu ajutorul unui limbaj comun, inteligibil şi cuprinzător. Mijlocul cel mai adecvat, unic şi general-valabil este matematica, iar prin automatizarea calculelor şi a gîndirii logice, prin intermediul electronicii, putem ajunge mai repede la dezvăluirea însuşirilor comune ale unor fenomene situate la extremităţile ştiinţelor particulare, dezlegînd conexiuni şi legi noi.

Cibernetica, azi, îşi pune pecetea asupra multor manifestări, şi, deoarece în metodica sa locul primordial îl ocupă matematica şi teoria informaţiei, lumea artelor ajunge din ce în ce mai frecvent sub influenţa acestor ştiinţe. Analiza artelor azi nu mai poate neglija metodele matematice. Toate ştiinţele operează pe undeva cu cantităţi şi entităţi măsurabile şi comparabile. De la această însuşire nu se sustrag nici ştiinţele muzicii. In urma cercetărilor întreprinse în ultimul deceniu, s-a dovedit cu certitudine că fenomenul muzical este modelabil din punct de vedere matematic.

Utilizarea matematicii în muzică a devenit azi şi ea multiramificată. Recunsocînd faptul că procesul de creaţie se integrează din două laturi esenţiale: cea intuită (întîmplătoare) şi cea conştinetă (legică), mulţi au elaborat modele matematice pentru compoziţii automatizate, ca Iannis Xenakis, Michel

Philippot, Pièrre Barbaud, Aurel Stroe, R.H.Zaripov şi alţii.

Aplicarea metodelor matematice în cercetarea muzicologică cunoaşte o serie întreagă de lucrări de seamă din cele mai diferite domenii,ca etnomuzicologia, istoriografia, analizele parţiale de ritm, melodie, armonie şi chiar analizele estetice.

Titlul prezentei comunicări preconizează un domeniu vast al cercetării muzicologice: studierea stilurilor muzicale.
Stil, în înţelesul mai larg al cuvîntului,înseamnă acea parte a formei exterioare, prin care se manifestă o oarecare acţiune sau comportare a elementelor, fiind şi ele în interdependenţă şi interacţiune. In înţelesul artistic, stilul înseamnă totalitatea metodelor şi mijloacelor de expresie ce se naşte în urma unei alegeri dintre posibilităţile de exprimare, rezultînd însăşi modul de exprimare artistică în permanentă perpetuare,particular-caracteristică opului, genului, autorului sau epocii luate în studiu.

Chiar din prezenta definiţie largă rezultă două caracteristici esenţiale a investigaţiei ştiinţifice ce vizează stilurile muzicale: 1) pentru a putea analiza o literatură din toate punctele de vedere (fără de care extragerea legilor este imposibilă), am avea nevoie de o metodă cuprinzătoare, şi 2) o viaţă de om nu ar fi suficientă pentru a formula cu exactitate ştiinţifică toate caracteristicile stilului unei epoci.

Metoda statistică de cercetare a stilurilor muzicale îşi propune rezolvarea ambelor dificultăţi: statistica oferă un mijloc concret, exact şi cuprinzător în studierea componentelor perpetuate, este deci apt să slujească obiectivitatea ştiinţifică, pe de o parte, iar prelucrarea datelor cu ajutorul ordinatorului electronic asigură scurtarea esenţială a timpului afectat pentru analize, pe de altă parte. Metoda preconizată îşi propune calea deductivă, de la particular la general, adică ajungerea la abstracţiuni şi generalizări în urma disecării şi analizării concrete a operelor muzicale.

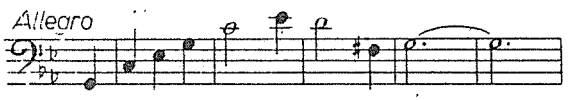
In urma iniţiativei Institutului de calcul al Filialei Academiei R.S.R. din Cluj, în primăvara anului curent a luat naştere LABORATORUL DE CERCETARI INTERDISCIPLINARE, instituţie în cadrul căreia s-a ivit posibilitatea de a colabora cu specialişti în matematică şi cibernetică. Colectivul de muzicologie-matematică şi-a propus un plan de lucru ce vizează extinderea cercetă-

rilor stilistice asupra tuturor aspectelor muzicii şi elaborarea unei metode universal-aplicabile.

Primul şi cel mai important pas l-a constituit realizarea unui limbaj comun între muzician şi aparatul de calcul, un limbaj matematic, în termeni de specialitate - un SISTEM DE CODIFICARE pentru muzică. Luînd în studiu diferite astfel de sisteme elaborate şi publicate, s-a ajuns la o formulare ce pare să fie cea mai practică pentru scopul propus.

Avînd în vedere că singularul sunet muzical se poate determina pe baza caracteristicelor de timbru, înălţime, intensitate şi durată, s-a alcătuit un tabel de tip vertical, care va cuprinde aceste caracteristici simbolizate în cifre. Majoritatea sistemelor de codificare cunoscute pînă în prezent sînt sisteme alfanumerice (adică utilizează atît simbolurile de litere cît şi cifrice). Avantajul lor constă în faptul că sînt lineare, ca şi scriitura muzicală, şi se pot executa la maşina de scris. Iată un exemplu de text muzical cu codurile corespunzătoare (sistemul a fost elaborat de profesorul Barry S.Brook sub titlul: „The Plaine and Easie Code"):

Lv Beethoven



„4G/,C EbG /'2C 4Eb/2D,4F#/2G —/2G /

Şi iată acelaşi text codificat cu sistemul nostru:

cod timbru					3	6
f			i	t		
	3	1				0
	3	6				1
	3	9				2
	4	3				3
	4	8				4
	5	1				6
	5	0				7
	4	2				9
	4	3			1	0
	.				1	6

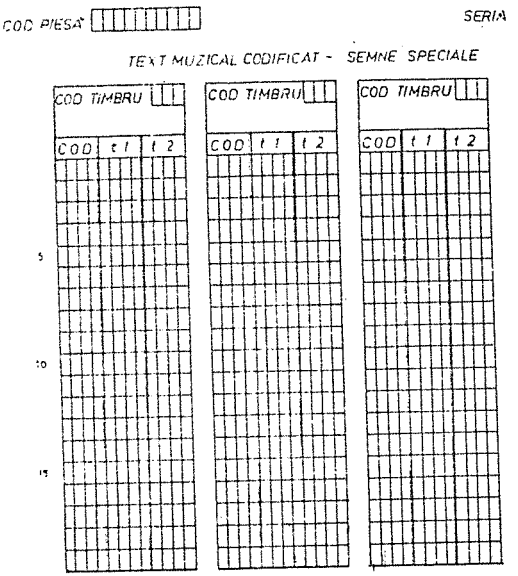
Tabelul de codificare cuprinde un cap, unde se specifică autorul lucrării, numărul paginei şi al seriei, codul piesei,numărul de opus şi ediţia. Coloanele verticale se referă la cîte o voce sau instrument şi se codifică cu cîte o cifră arabă.Coloanele parţiale conţin codurile cifrice ale înălţimii(f),intensităţii (i) şi duratei (t).

Codul f (prescurtarea cuvîntului frecvenţă) nu reprezintă cifra de frecvenţă absolută a sunetului în cauză, ci cifra-simbol ce rezultă din numărătoarea sunetelor utilizate în muzică de la 0 (Do-subcontra) pînă la fictivul 107 (si cu cinci linii).

Codul intensităţii (i),la fel, se va exprima în cifre de la 1 (=ppp) pînă la 9 (=ffff).

Durata sunetelor se va exterioriza printr-un cifru ce va poziţiona sunetul în cauză faţă de începutul lucrării,măsurată în cele mai mici unităţi ritmice care apar în lucrare.Astfel se exclude necesitatea de a utiliza semne aparte pentru bara de măsură, iar durata propriu-zisă a sunetului în cauză va fi calculată de ordinator printr-o simplă operaţiune de scădere a celor două cifre învecinate.

Un al doilea tabel asemănător va conţine toate semnele speciale de dinamică, ce nu au fost incluse în primul, semnele de agogică, ornamente, abreviaţiuni etc., exprimate la fel, cifric şi în durată, pe voci sau instrumente.



Pentru a uşura munca muzicianului-codificator, s-a alcătuit un tabel ajutător, f , care cuprinde toate simbolurile cifrice ce se referă la determinarea înălţimii. Ele sînt eşalonate pe registre de octavă, dispunînd la mijloc octava centrală cu o linie. In şirurile externe sînt dispuse prescurtările denumirilor de sunete, reprezentate enarmonic. In urma unui exerciţiu se poate ajunge chiar la memorizarea tabelului, avînd în vedere periodicitatea acestuia din 12 în 12.

Pe cînd sistemul elaborat de prof.Brook conţine 7 simboluri cifrice, 10 simboluri de literă şi 13 alte semne, în total 33, cel elaborat de noi dispune în mod unitar numai de simboluri cifrice, într-un număr considerabil redus - în total 20 de simboluri. Aparentul dezavantaj de manipulare, mai greoaie, pentru muzicianul-codificator, poate fi eliminat cu uşurinţă după puţin exerciţiu.

Următoarea fază a muncii este modelarea matematică a diferiţilor parametri muzicali şi, pe această bază, alcătuirea programului de analiză pentru ordinator. Avînd în vedere cantitatea foarte ridicată a aspectelor ce trebuiesc luate în considerare, această fază prezintă cele mai multe dificultăţi. In momentul de faţă,colectivul nostru se află în progres spre finalizarea programului, care va putea lua o formă definitivă numai după o controlare şi experimentare minuţioasă. Programul alcătuit va trebui să corespundă analizelor oricărui stil muzical, inclusiv acelea care operează cu sistemul sonor de 12 sunete eşalonate pe 9 octave. Acele stiluri mai avansate, care depăşesc acest cadru, vor necesita un alt sistem de codificare şi o altă metodă de programare.

Sistemul de codificare elaborat şi programarea ordinatorului, ce se vor definitiva încă în cursul acestui an, vor permite trecerea la analize concrete stilistice.

Cu toate avantajele descrise mai sus, ce rezultă din exactitatea şi obiectivitatea metodei statistice, precum şi din reducerea esenţială a timpului de lucru, metoda va deveni cu adevărat rentabilă numai în urma automatizării codificării. In faza actuală, considerăm că însăşi codificarea manuală răpeşte aproximativ 80% din totalul timpului afectat analizelor. Colectivul nostru de lucru şi-a propus, în planul său de perspectivă, construirea unui codificator semiautomat, care va executa rapid

volumul de muncă mai sus arătat, scutind muzicologul de o treabă plictisitoare.

Orice lucrare muzicală de valoare prezintă o oarecare distribuire logică a materialului sonor utilizat. Sîntem convinşi că însăşi stilul se manifestă prin această distribuire logică, indiferent de faptul că ordinea structurală se naşte în mod premeditat sau intuitiv în cursul procesului de creaţie. Modul de structurare a materialului sonor depinde de o serie întreagă de factori (sociali, istorici, psihici etc.) ce depăşesc sfera noastră de cercetare, dar care, la rîndul lor, pot fi dezvăluiţi numai în urma studierii aprofundate a caracteristicilor cantitative. Unul din elementele cele mai importante, determinate în alcătuirea formei, este repetarea, iar perpetuarea unor anumite comportări ale microstructurilor muzicale stă la baza determinării stilului. Evaluarea acestora pe bază stilistică ne poate oferi un tablou fidel asupra limbajului şi asupra stilului muzical. Iar tot ceea ce apare cu caracter excepţional în cadrul lucrărilor luate în studiu ne poate semnaliza elementele noi, neutilizate pînă în momentul respectiv, şi care vor putea sta la baza alcătuirii coordonatelor de stil ale unei epoci viitoare.

Metoda prezentată va putea să servească drept punct de plecare în cercetarea existentului şi sperăm să dea răspuns la o serie de întrebări încă nelămurite, privitoare la modul de structurare a materialului sonor la diferiţi autori, în diferite epoci. Numai în posesia tuturor datelor cantitative putem formula răspunsul corect la întrebarea: „cum?", şi numai în posesia acestui răspuns ne putem gîndi la formularea unor teze ce se grupează în jurul altor întrebări esenţiale: „cu ce scop?" şi „în serviciul căror idei?" s-a compus lucrarea, s-a născut o şcoală sau un curent muzical.

Méthode statistique d'analyse des styles musicaux

Nicolae Szalay

Résumé

L'évaluation quantitative et comparée des élements de forme et structure peut nous fournir une large gamme d'informations sur le style musical. Basé sur cette idée, un collectif intradisciplinaire de musique-mathématiques de Cluj-Napoca se propose

l'élaboration des méthodes de programme pour calculateur, dans le but de faciliter le travail de recherche musicologique axé sur le problème stylistique.

L'étude comprend des données sur l'étape actuelle des recherches entreprises par le collectif mentionné, et un nouveau système numérique de codification musicale, récemment élaboré.

Statistische Methode zur Analyse des musikalischen Stils

Nicolae Szalay

Zusammenfassung

Die quantitative und vergleichende Bewertung der Form- und Strukturelemente liefert eine ganze Reihe von Informationen über den musikalischen Stil. Von diesem Gedanken ausgehend, befasst sich ein interdiszipliäres aus Musiker und Mathematiker gebildetes Kollektiv mit der Entwicklung einer neuen, für den Computer programmierbaren Methode, die dem Zweck dient, die musikwissenschaftliche Forschung auf dem Gebiet des musikalischen Stils zu erleichtern.

Die Arbeit umfasst Daten über den jetzigen Stand der Untersuchungen, als auch ein kürzlich entwickeltes Zahlensystem für die Aufstellung eines musikalischen Codes.

The statistical method of analysing the musical styles

Nicolae Szalay

Summary

A quantitative and comparative evaluation of the formal and structural elements may give us a varied range of information on the musical style. Working out this theme a group of researchers in music and mathematics from Cluj-Napoca has tried to issue some programmatic methods for the computer in order to facilitate the research work on the stylistic problem in musicology.

The paper contains data refering to the actual phase of the research work as well as a new numerical system of musical codification that has been recently worked out.

STRUCTURALISMUL ŞI POLIFONIA

Dan Voiculescu

Motto: „... în contemporaneitate, structuralismul poate fi criticat sau elogiat, dar nu ocolit".

V.Nemoianu

Noţiunea de structuralism, din ce în ce mai frecvent întîlnită în limbajul ştiinţific şi artistic, are o întindere polisemantică şi tinde în ultimele decenii să se enumere printre conceptele centrale care guvernează gîndirea. Dacă sensul etimologic demonstrează utilizarea lui seculară, cu acoperiri diferite, de la sfîrşitul secolului al XIX-lea (W.Dilthey), noţiunea de structură se precizează şi se îmbogăţeşte în sensul modern al cuvîntului. Teoria gestaltistă (Gestalt = „formă, tipar, structură, alcătuire ale cărei părţi sînt determinate de întreg, sistem ale cărui însuşiri esenţiale nu pot fi epuizate de suma părţilor"[1]) avea să fie depăşită la începutul secolului al XX-lea prin contribuţiile lui Lévi-Strauss - părintele structuralismului modern -, ale lui F.de Saussure, ale Şcolii de la Praga (R. Jakobson, N.S.Trubeţkoi), apoi prin R.Carnap, L.Bloomfield, A.Martinet, V.Propp, R.Barthes, A.Moles, K.Koffka ş.a., extinzîndu-se la domenii mai mult sau mai puţin înrudite. Pornind de la matematică, psihologie, lingvistică, s-a extins la critica literară, etnologie, ştiinţe sociale, arte.

Structuralismul reprezintă o „atitudine epistemologică (...) o ideologie sau o metodă de analiză ştiinţifică", este „numele generic dat cercetărilor, care, prin formalizare, modelare, înscriere într-o structură abordată sincronic, încearcă să obţină un plus de rigoare în cercetare"[2]. Consensul celor mai avizaţi au-

1. V.Nemoianu, Structuralismul, E.L.U., Bucureşti, 1967, p.21.
2. Dicţionar de estetică generală, Ed.politică, Bucureşti, 1972, p.357.

tori în a stabili că structuralismul oferă o bază pentru analiza sintactică şi morfologică a fenomenelor de cultură denotă lărgirea sensului aplicativ iniţial. Deşi în majoritatea domeniilor pot fi construite sau regăsite structuri matematice, prin noţiunea modernă de structură se înţelege mai mult decît atît: o metodă de analiză, care, prin extensie, poate deveni fundamentul unui sistem de creaţie.

Considerînd ca pozitivă interpretarea structuralismului ca „un ansamblu coerent de transformări supus unor legi care-i asigură autoreglajul şi care guvernează sistemul ca totalitate" (J.Piaget)[3], se poate sublinia valoarea coordonatoare a acestui sistem de gîndire, cu anumite rezerve critice; N.Lotreanu[4] observă că o atare doctrină „desconsideră capacitatea omului de a interveni şi posibilitatea trecerii de la o structură la alta; absolutizată,duce la o ideologie a ordinii şi anistorismului,reduce omul la un simplu element al sistemului".

Ca şi limbajul vorbit sau scris[5], limbajul muzical e compus din elemente organizabile conform unor legi de compoziţie care îi oferă posibilitatea transcenderii lui în diferite structuri.[6] De aici şi explicaţia faptului că noţiunea de structură e folosită în muzică încă de secole, dar într-o accepţiune săracă, într-un sens cognitiv simplu, incomplet. Prin prisma unei stări

---

3.J.Piaget, Le structuralisme, P.U.F., Paris, 1968, p.7.

4.N.Lotreanu, Natura umană între doctrină şi concept, în: Era socialistă, nr.4/1972.

5.„Limba este un sistem de semne care exprimă idei" - spune F.de Saussure (Rev. Secolul XX, nr.5/1967, p.68).

6.„Noţiunea de structură a pătruns în teoria muzicii dinspre psihologie; V.Ehrenfels, Koffka şi alţii au teoretizat frecvent sau exemplificat pe bază de material muzical. (...) S-a dezvoltat o destul de influentă concepţie despre opera muzicală ca tot unitar închegat, care îşi depăşeşte elementele, dar din care nimic nu poate fi omis fără distrugerea unităţii. H.Schenker vorbeşte adesea despre Urlinie, schiţa preliminară simplă, unică, îmbogăţită treptat de adăugiri ulterioare. (Pornind de la o astfel de abordare, Schenker ajunge la concluzii fructuoase (...), precum şi la o teorie a straturilor muzicale). A. Schering (...) se îndreptă şi el spre o analiză intrinsecă, menită totuşi să evite formalismul, prin construirea unui sistem de simboluri muzicale" (s.n.) - cf. V.Nemoianu, op.cit., p.35.

accepţiuni, sînt de întîlnit termenii de structură ritmică, structură armonică, structura scărilor muzicale, structură imitativ-expozitivă, structură formală (într-un sens parţial gestaltist) etc. Dintre toate, abia structura sistemului sonor - de pildă a sistemului armonic tonal-funcţional - îmbracă aspecte doctrinare, legate de o ordine internă, de legităţi compoziţionale, ceea ce se constituie în noţiunea de stil.

In sensul lui mai modern, structuralismul apare în muzică după perioada atonalismului, ca o reacţie împotriva lipsei de organizare (a hazardului), serialismul doctrinar fiind o primă şi importantă încercare în această direcţie, ale cărei ramificaţii se extind în timp pe parcursul mai multor decenii. Principalele tendinţe structuraliste în muzica nouă par a fi următoarele:

1) tendinţa de raţionalizare şi de dominare a materialului sonor (determinarea cît mai precisă a tuturor parametrilor, pornind de la morfologie şi ajungînd la sintaxă)

2) tendinţa de introducere în procesul de creaţie a procedeelor împrumutate din gîndirea matematică

3) tendinţa de a construi şi de a folosi o logică specifică de creaţie (care poate varia de la autor la autor, sau de la lucrare la lucrare).

1) Serialismul dodecafonic a marcat prima fază în procesul de structurare a limbajului muzical atonal. Sistematizarea se referă în acest caz mai ales la aspectul morfologic al ordonării. Apreciind importanţa acestui curent pentru întreaga desfăşurare a muzicii din ultima jumătate de secol, P.Boulez redă sinoptic aportul celor trei clasici ai noii şcoli vieneze:

„ - Unicitatea ierarhiei seriale; tipologie şi caracteriologie fixate (punct de pornire: Schönberg)

- Unicitatea seriei: selectivitate în caracteristicile structurale interne (punct de pornire: Webern)

- Multiplicitatea (polimorfia) seriei (sau a seriilor) cu tipologii şi caracteriologii variabile (punct de pornire: Berg)."[7]

In fazele sale următoare, concepţia serială s-a extins asupra altor parametri muzicali în afară de înălţime, concomitent

7. P.Boulez, Musikdenken heute, 1, in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, V, Ed. Schott's Söhne, Mainz, 1963, p.88.

cu apariţia conceptului nou de serialism modal. Aportul lui O. Messiaen în privinţa serializării ritmice şi de intensitate, a lui P.Boulez în aceea a serializării timbrurilor sau a modalităţilor de atac, a fost continuat şi dezvoltat de Stockhausen, Pousseur, Berio, Fortner, Henze, Dallapiccola, Maderna ş.a. Compozitorul şi muzicologul Roman Vlad prezenta deja în 1958, în Storia della dodecafonia, o recentă lucrare a lui Luigi Nono, Varianti (musica per violino solo, archi e legni), unde „organizarea serială învesteşte nu numai înălţimea, durata, intensitatea şi timbrul sunetelor, ci şi densitatea complexelor sonore (numărul sunetelor concomitente, care va fi între unu şi cinci), modul de atac, tempo-ul (în valorile sale metronomice), gruparea măsurilor (determinarea egală, mai ales în prima parte a lucrării, a seriei 5-4-3-2-1) şi registrul"[8].

Conceptul serial este prin însăşi esenţa sa liniar, deci apt pentru a da naştere unor desfăşurări polifonice, însă fără a exclude posibilitatea dispunerii acordice. Privită în general, creaţia muzicală a serialiştilor este în mai mare proporţie polifonică decît homofonă. Ea comportă în fapt o continuă variaţie polifonică quasi-imitativă asupra unei serii. Două aspecte sînt caracteristice muzicii seriale:

- conceptul de temă dispare şi e înlocuit cu acela de structură[9];

- apar aspecte de pulverizare a substanţei muzicale, în sensul punctualismului.

Legat de aceste două tendinţe, aspectul polifonic al scriiturii seriale pare încadrabil în patru tendinţe:

a) alături de modalitatea "clasică" a polifoniei imitative[10],

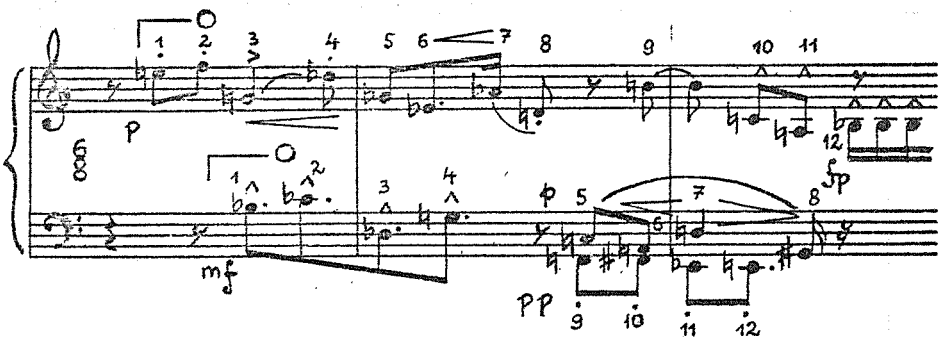
---

8. R.Vlad, Storia della dodecafonia, Ed.Suvini-Zerboni, Milano, 1958, p.265.

9. idem, p.126.

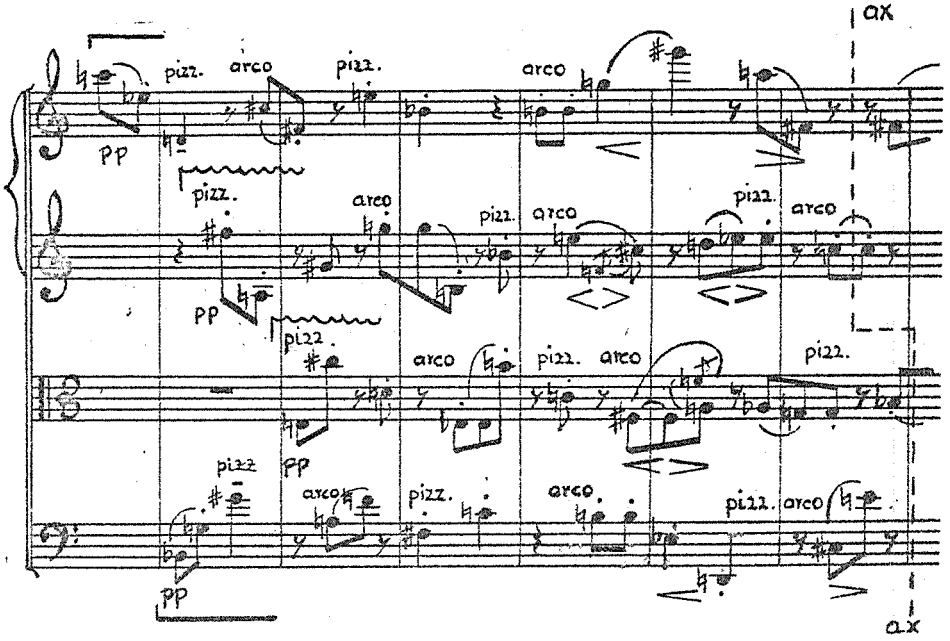
10. După cum observă M.Eisikovits, „Neaparţinînd nicidecum unei singure epoci şi în consecinţă nefiind expusă uzurii în timp în măsura elementelor de stil sau al mesajului pe care-l veviculează, tehnica imitativă - în continuă îmbogăţire a resurselor sale - se include în sfera permanentilor gîndirii şi mijloacelor procedeelor polifonice. (...) Dovada e faptul că ea e abordată - într-un sens reconsiderat, dar masiv-chiar şi în lucrările cele mai reprezentative ale avangardei zilelor noastre". Polifonia barocului, Stilul bachian, Ed.muzicală, Bucureşti, 1973, pp.263-264.

Schönberg,[11] Suita pentru pian op.25, Präludium



cu sublinierea evidentă a afinităţii primilor serialişti pentru cerebralismul formelor canonice[12],

Webern, Simfonia op.21, p. a II-a, Var.I



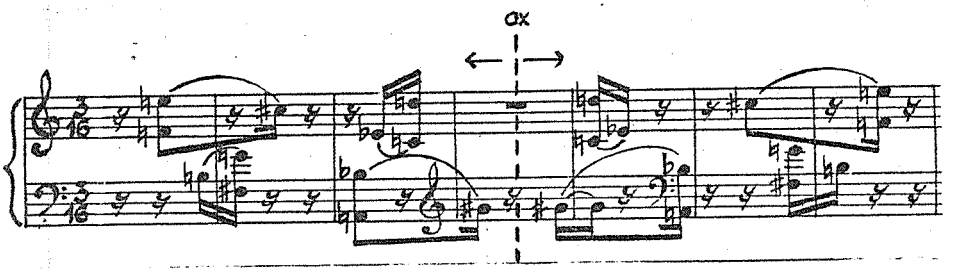
11. Conform unei afirmaţii a lui Alban Berg, „Schönberg aparţine în egală măsură perioadei anterioare, a stilului armonic, ca şi aceleia care începe cu el, a muzicii polifonice, a stilului contrapunctic şi «imitativ»" - cf.Boulez, Moment de J.S.Bach, în:Relevés d'apprenti, Ed.du Seuil, Paris, 1966,p.10.

12. De pildă: Cantata a II-a de Webern, Canonul coral In deines Lebens de A.Berg (1930), Quaderno musicale di Annalibera de Dallapiccola, Composizione în tre tempi de Bruno Maderna etc. La acestea s-ar putea adăuga unele cazuri de mai tîr-

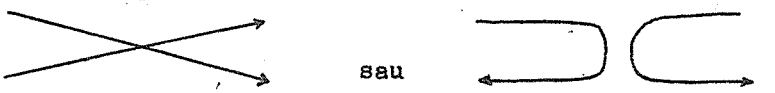
se impune

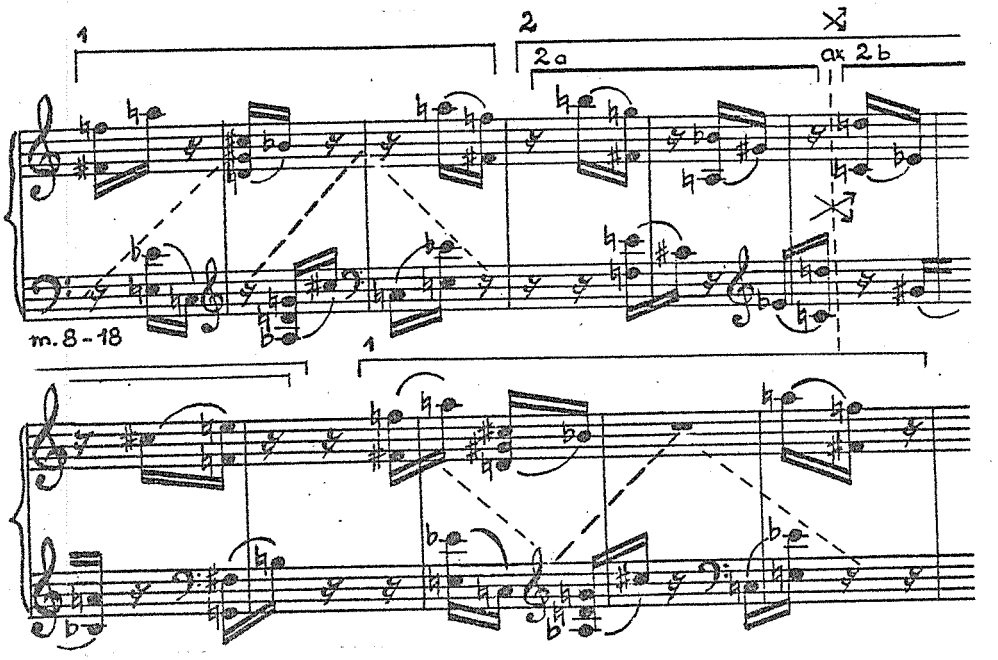
b) tendinţa de ordonare a meterialului sonor în baza unei polifonii de simetrie, ca în

Webern, Variaţiunile pentru pian op.27



în care seria poate fi văzută în două înfăţişări:

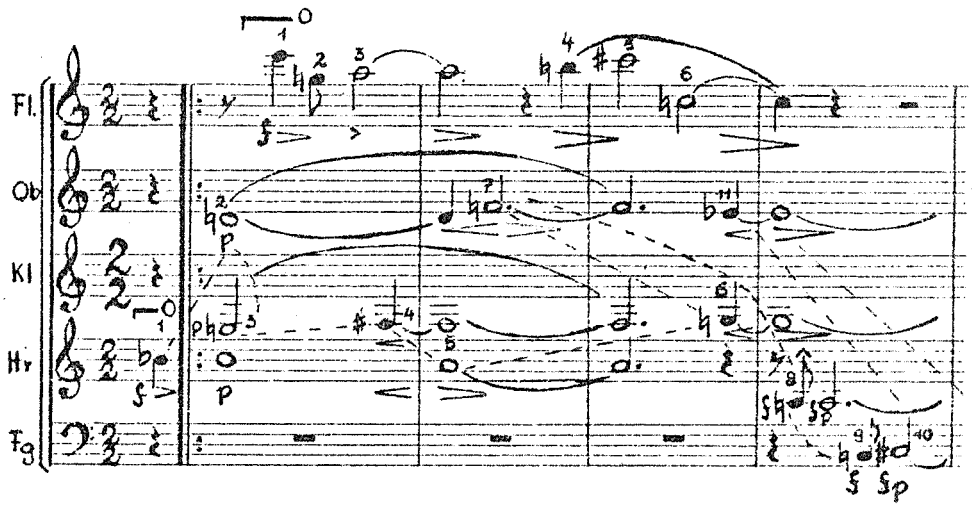




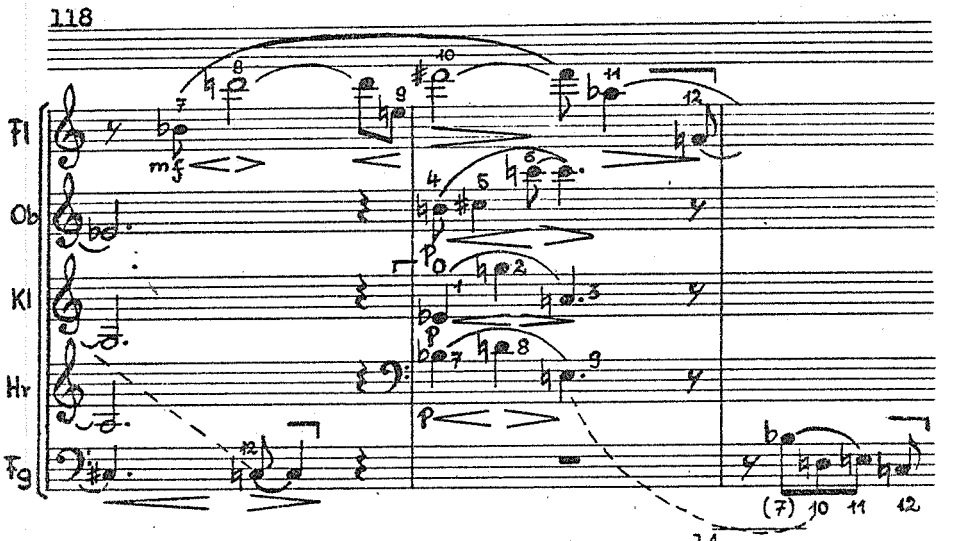
ziu ale polifoniei cu bandă magnetică, ale cărei raţiuni de organizare internă aparţin tot canonului: magnetofonul va repeta un fragment imprimat anterior, sau chiar în timpul execuţiei unei piese. (Nu se exclude însă posibilitatea unor raporturi de complementaritate, cu contrast între două astfel de surse fonice).

c) o tendinţă relativ nouă, în sensul polifoniei heterogene: dacă primele două aspecte de scriitură polifonică sînt variante ale polifoniei omogene, chiar într-un sens mai larg, ultima tendinţă amintită rămîne deschisă sub aspectul nomenclaturii. In afara compozitorilor seriali de orientare cvasi-clasică a organizării scriiturii, fenomene de contrapunctare în sensul tradiţional al cuvîntului nu sînt vizibile în noua muzică a deceniilor 5-6.[13] Caracteristică pentru această ultimă orientare amintită rămîne mai degrabă expunerea şi evoluţia simultană a două sau mai multe straturi liniare (nu neapărat melodice) libere, mai mult sau mai puţin legate între ele - metodă întrucîtva înrudită cu viziunea simfonică, etajată, a muzicii:

Schönberg, Cvintet pentru suflători, op.26, p.I

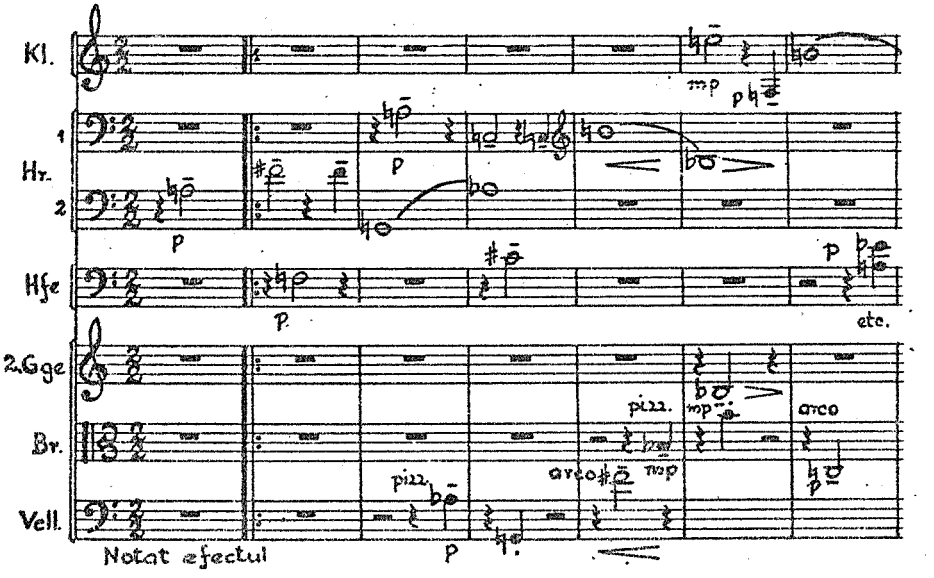


13. Sensul general al scriiturii contrapunctice de tip nou este descris de către Stockhausen, referitor la una dintre primele şi cele mai importante lucrări ale sale - Kontrapunkte -: „Aus dem Gegensatz zwischen vertikalen und horizontalen Tonverbindungen wird eine zweistimmige, monochrome Kontrapunktik gewonnen" (Texte, vol.II, Ed. Du Mont Schauberg, Köln, 1964, p.21).



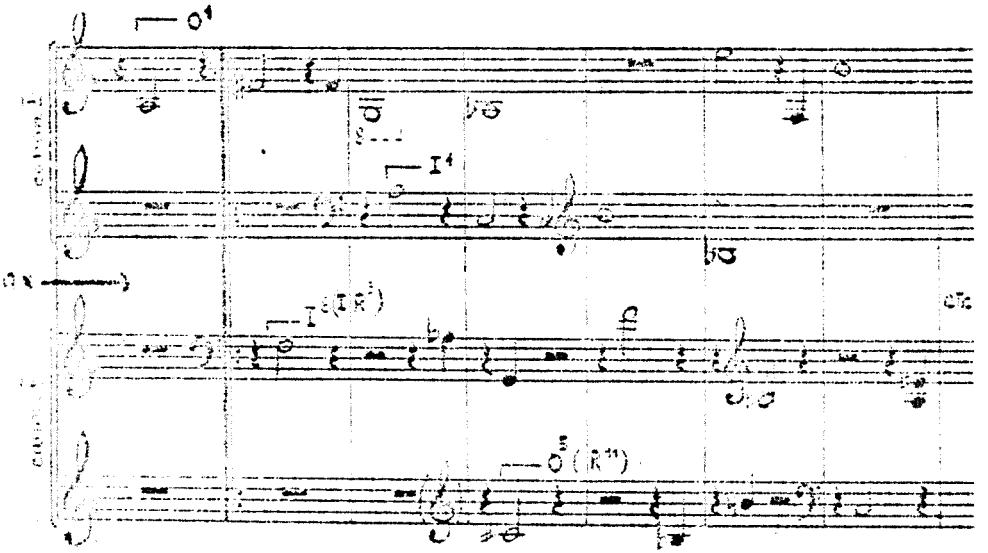
d) şi, în fine, scriitura de tip punctualist[14], care stă sub semnul unei diferenţieri spaţiale şi temporale a elementelor, fiind îngemănată adesea cu contrastul timbral; unităţile polifoniei se realizează în acel sens de discontinuitate care, prin amplificare, va avea o mare înrîurire asupra viitorului concept de formă-moment (Stóckhausen).

Webern, Simfonia op.21



14. Ca şi alte procedee ale creaţiei contemporane, legătura cu tradiţia este prezentă; punctualismul derivă din străvechea prac-

înseamnă de fapt un canon dublu:



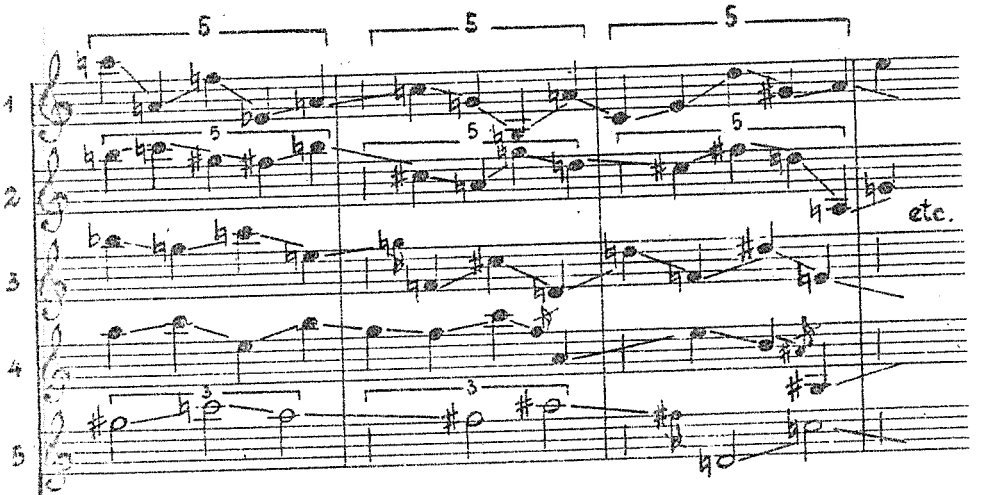
În sens structuralist, serialismul - în forma sa inițială - a reușit să instituie creșterea limbajului numai în sens morfologic; în fazele sale ulterioare, serialismul de diferite nuanțe a ridicat rigoarea scrierii la rang global, o singură serie fiind răspunzătoare pentru întreaga lucrare. În acest sens, se poate spune că microstructura generează și determină macrostructura.

2. Convingerea lui Iannis Xenakis și a altor compozitori de asemenea orientare estetică este că muzica se poate aprecia numai în funcție de „cantitatea de informație pe care o transportă".[10] Preocupat de a ridica arta sonoră la o ordine superioară celei a serialismului total, el introduce în muzică elemente matematice. Depășind, într-un sens, faza morfologică, intră astfel în laboratorul sintactic și în acela al structurii generale. Este important de reținut că I.Xenakis atribuie din acest punct de vedere o mare importanță relațiilor de densitate pe verticală de Hochettus (etim.probabilă din lb.arabă) - stil de interpretare vocală polifonică specific pentru Ars antiqua, melodia fiind disecată, fragmentată prin pauze alternative. În avangarda deceniului 6 apare de asemenea; de pildă Canto sospeso de L.Nono.

10. Iannis Xenakis, în: Le Revue Musicale, nr.253-254, Ed.Richard-Masse, Paris, 1963, p.4.

lă, mai ales în legătură cu structura polifonică, susţinînd că din criza actuală a polifoniei se poate ieşi numai pe baza unui control statistic şi probabilistic: „Polifonia liniară se distruge pe sine prin complexitatea ei actuală. Ceea ce se aude nu este în realitate decît o grămadă (amas) de note în registre variate. Complexitatea enormă împiedică la audiţie urmărirea încîlcelii (l'enchevêtrement) de linii şi are ca efect macroscopic o dispersare nechibzuită şi fortuită a sunetelor pe toată întinderea spectrului sonor. Există deci o contradicţie între sistemul polifonic liniar şi rezultanta auditivă, care este suprafaţă, masă. Această contradicţie inerentă polifoniei va dispare atunci cînd independenţa sunetelor va fi totală. De fapt, combinaţiile liniare şi suprapunerile lor polifonice nemafiind operante, ceea ce va conta va fi mijlocul statistic al stadiilor izolate şi al transformărilor componentelor la un moment dat. Efectul macroscopic va putea fi atunci controlat cu ajutorul obiectelor alese de noi. Rezultă introducerea noţiunii de probabilitate, care implică, de altfel, în acest caz precis, analiza combinatorie. Iată, în cîteva cuvinte, depăşirea posibilă a « categoriei liniare » în gîndirea muzicală".[16]

I.Xenakis, Pithoprakta



etc., etc., cuprinzînd divizarea în 46 voci reale.

16.Idem, p.18.

Ca iniţiator la muzicii stochastice, Xenakis ne furnizează numeroase exemple de structuri muzicale în care determinarea la planul microstructurii este amănunţit elaborată, iar macrostructura este rezultanta stochastică doar a execuţiei muzicale. (Ex. Terretektorh - piesă pentru orchestră de 88 muzicieni repartizaţi în public).

Tot ca o atitudine structuralistă poate fi interpretat efortul lui I.Xenakis de a formaliza muzica, adică de a transcrie în limbaj matematic fenomenul muzical al creaţiei, mai mult chiar, aplicînd în creaţie principiile şi rezultatele teoretice ale matematicii (teoria grafelor, calculul probabilităţilor, topologie etc.). După cum sesizează Maurice Corvez, „Descoperirea structurilor matematice susceptibile a furniza reguli de construcţie pentru compoziţii frumoase din punct de vedere muzical i-a furnizat un mod de compoziţie care elimină hazardul inspiraţiei artistice şi, prin aceasta, deschide calea unei teoretizări mai riguroase a compoziţiei muzicale".[17] Că structurile matematice (în speţă cele algebrice şi topologice) pot influenţa gîndirea muzicală[18], o atestă o seamă de paralelisme posibile între structurile algebrice şi creaţia muzicală. Legăturile nu par a fi numai noţionale, semantice, ci şi de conţinut; iată cîteva denumiri de structuri algebrice (a căror concepere datează încă din deceniile 3-4 ale secolului al XIX-lea): grup, inel, ideal, corp, cîmp, spaţiu vectorial, latice etc. Aplicabilitatea unor astfel de structuri în muzică rezultă din similitudinea legilor interne de compoziţie. (De pildă, structura de

17.M.Corvez, Les structuralistes, Ed.Aubier-Montaigne, Paris, 1969, p.184.

18.In sensul clasic al muzicii, matematica este prezentă, desigur, în multe aspecte ale organizării limbajului,la toate coordonatele sale. Nu trebuie uitat ceea ce spunea G.Enescu în această privinţă: „Este adevărat că muzica e înrudită cu matematica. Dar marii compozitori n-au fost matematicieni; sau, dacă vrei, au fost, dar în mod inconştient. Geniul lui Bach a simţit corelaţia superioară între părţile constitutive ale operelor lui. Opera aceasta poate exprima firesţe raporturi şi proporţii matematice, dar Bach n-a ajuns la ele pe cale deductivă, logică. El n-avea timp să se dedea unor exerciţii logice. Năvala sentimentelor, efervescenţa ideilor se organiza de la sine în forme estetice, simetrice, dar nu sub controlul tiranic al principiilor ştiinţific matematice. Compozitorul este un matematician,sau,mai precis,spiritul matematic îl stăpîneşte întocmai inteligenţei infuze." (în: x x x George Enescu, Ed.muzicală, Bucureşti, 1964, pp.35-36.

grup prezintă o lege internă de compoziţie între elementele unei mulţimi dacă îndeplineşte următoarele condiţii: legea să fie peste tot definită,adică să existe pentru fiecare două elemente; să fie asociativă; să existe un element neutru; orice element să admită un opus sau un simetric al său).[19]

In cazul unei astfel de concepţii muzicale, aspectul polifonic este variabil:

- fie liber şi aleatoriu, în muzica stochastică,
- fie precis determinat sub aspectul densităţii şi calităţii evenimentelor.

In ambele alternative, rezultanta polifonică ţine de domeniul suprapunerilor heterogene, mai mult sau mai puţin înrudite;sînt posibil de întîlnit, de asemenea, relaţii de supraordonare de genul „polifonie de polifonii".

Datorită dificultăţilor de abordare şi aprofundare a principiilor teoretice matematice, în ciuda rezultatelor spectaculoase care se pot obţine, această direcţie de construcţie muzicală şi-a găsit puţini adepţi. Pe de altă parte, din punct de vedere subiectiv-estetic, realizările muzicale de acest gen pot fi privite cu anumite rezerve.

3. Tendinţa spre o logică specifică de formare a discursului muzical porneşte de la o aversiune la fel de accentuată în faţa hazardului, a indeterminării. Noua logică muzicală elaborată de P.Boulez şi K.Stockhausen este direcţionată în primul rînd în spre rădăcinile fenomenologiei muzicale. Prin scrieri de o mare importanţă pentru muzicologia actuală, ei au pus bazele unei noi viziuni asupra fondării fenomenului muzical nou, în genere.

Comentariile lui P.Boulez cu privire la structura muzicală se asemănă în parte cu acelea ale lui K.Stockhausen, deşi la primul întîlnim mai des noţiunea de structură folosită în sensul său superior. Influenţele primite din partea teoriei comunicaţiei[20] l-au condus pe cel de al doilea la rezultate de gîndire care fondează şi justifică o nouă modalitate de a opera în domeniul proceselor sonore. Codificarea, sistemul, sînt vizibile din însuşi procesul de planificare a lucrării - viziune al cărui

---

19. v.Gh.Galbură, Introducere în algebră, Ed.tehnică, Bucureşti, 1969.

20. K.Stockhausen a studiat şi colaborat cu Meyer-Eppler de la Universitatea din Bonn.

autor este K.Stokhausen. Generalizînd la maximum, el ajunge la concluzia că orice elemente sonore (evenimente sau obiecte sonore) pot fi compuse.

Autor al unei clasificări de o mare subtilitate noţională şi de profund adevăr, Stockhausen apare adept al unei logici care a scăpat multor spirite ordonatoare. Iată redat sinoptic tabelul celor trei categorii muzicale şi logice cu care operează:

a) Punct - Grup - Masă
b) Determinat - Variabil - Nedeterminat
c) Moment - Inşiruire - Dezvoltare[21]

Prima categorie (punct-grupă-masă) este de o mare subtilitate a crescendo-ului logic pe care îl conţine, şi, în acelaşi timp, justifică o serie de aspecte legate de concepţia punctualistă a muzicii şi mai ales de dihotomia continuu-discontinuu. Categoria discontinuului evidenţiază detaliul în raport cu masa, unde amănuntul poate trece pe un plan secundar, - putîndu-se ajunge la aglomerare, unde amănuntul nu se mai poate percepe.

Că Stockhausen înţelege în sens structuralist compoziţia pe bază de grup, de pildă, o demonstrează analiza sa explicativă, referitoare la Piesa nr.1 pentru pian (1952). „Această piesă este compusă cu grupuri. Ne întîlnim cu compoziţia de grupuri din ce în ce mai des în lucrările tinerilor muzicieni (...) Prin grup se înţelege un număr precis de sunete, care sînt legate prin proporţii de înrudire spre o calitate supraordonată a evenimentelor. Diferitele grupuri au într-o compoziţie diferiţi indici de proporţii, diferite structuri, însă sînt într-atît legate unele de altele, ca şi cînd proprietăţile unui grup se înţeleg abia atunci cînd el se compară în gradul de înrudire cu alte grupuri".[22] Alteori, ca în Gruppen pentru trei orchestre, sau în Carré pentru patru orchestre şi patru coruri, organizarea structurală este mai puţin făţişă, sensul titlului

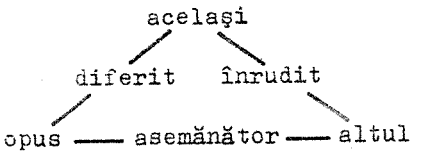
---

21. Este interesantă urmărirea acestor categorii logice în diversele lucrări ale compozitorului amintit. Ele determină uneori titlul (Punkte, Gruppen, Zeitmasse, Momente), alteori sînt principii de construcţie internă.

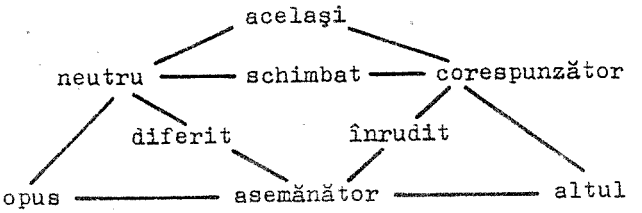
22. Texte, Vol.I, p.63.

fiind posibil de interpretat şi ca generalitate sau reprezentare sugestivă. „Noua formă a compoziţiei temporale pluristratificate, de la instrument la instrument, va fi explicită şi în forma exterioară (...) Orchestrele cîntă parţial în tempo-uri diferite". „Grupurile de sunete, zgomote şi zgomote sonorizate sînt unităţi de sine stătătoare. Fiecare grup se mişcă în spaţiul lui temporal. Cu propriul lui tempo, înainte de toate".[23] Este vorba deci de posibilitatea creării unei polifonii cu polimetrie şi chiar cu politempie*), elementul spaţiu jucînd un rol important în circulaţia în diferite sensuri a „obiectelor" muzicale (Raummusik).

Pe baza unei înşiruiri categoriale logice (b), punctele, grupurile sau masele pot fi compuse în funcţie de structurarea aleasă. Hazardul formal, ca şi acela al microelementelor, poate fi depăşit prin codificări pe care şi le propune autorul apriori. „Ce se întîmplă dacă introducem un cod? Se limitează posibilităţile de combinare între elementele în joc şi numărul elementelor care constituie repertoriul".[24] Triunghiuri sau alte forme de organizare logică de tipul celor exemplificate mai jos pot constitui baza structurală a unei lucrări, atît în domeniul desfăşurărilor orizontale, cît şi verticale, fiind posibil de extins la dimensiunile articulării formei în întregime:



sau:



Stabilirea de circuite într-un singur sens permite ordonarea

23. Texte, Vol.II, p.71.

24. U.Eco, Opera deschisă, E.P.L., Bucureşti, 1969, p.89.

*) Termenul politempie, care desemnează o realitate componistică preexistentă, a fost introdus recent de către muzicologia românească (n.a., 1979).

dorită (ex.Kontakte de K.Stockhausen).

In fine, perechea antinomică continuu-discontinuu apare de o covîrşitoare importanţă - dintr-un alt punct de vedere - pentru muzica contemporană. Evitînd, în general, linia echilibrată a scriiturii clasice sau romantice, cu idei liniare sau verticale moderat şi echilibrat îmbinate, se observă în muzica ultimelor decenii două tendinţe extreme: fie exprimarea prin intermediul unor microstructuri izolate, fie, dimpotrivă, pe baza unor reţele de sunete îndelung păstrate, repetate sau puţin mişcare.[25]

Punctualismul melodic şi polifonic se reflectă amplificat în planul macrostructurii în forma-moment. Autorul noţiunii de moment sau formă-moment, K.Stockhausen, îi subliniază importanţa şi-i descrie caracteristicile[26]; întîlnită în mai multe dintre lucrările sale (Momente, Stimmung), forma-moment - exprimare de certă provenienţă structuralistă - este compatibilă cu orice organizare. In lucrarea Momente pentru soprană, patru grupe corale şi 13 instrumente, se disting trei grupe care au caracteristici bine profilate:

M - Momente se concentrează asupra compoziţiei melodice (monodie-heterofonie)

K - Momente (Klang-Komposition) au caracter prevelent armonic

D - Momente posedă atributele compoziţiei de durată (Dauern-Komposition) şi sînt esenţialmente polifonice.

(i - momente sînt informale sau nedeterminate, avînd rolul de a neutraliza oricare dintre celelalte trei grupe).

Privind schema partiturii, se observă faptul că există şi combinaţii între aceste grupe: ex. $KD_{(m)}$

Varietatea aspectelor polifonice pe care le poate îmbrăca forma moment este practic infinită: ea poate oscila între punctualism, aleatorism controlat sau liber, realizarea de „pînze sonore", polifonie de atacuri (intrări), formanţi sau heterofonii.

Caracteristica de continuu apare de asemenea legată de anumite concepte de sorginte polifonică. Perpetuul îşi trage rădăcina din isoanele tipice atîtor culturi folclorice, sau din

---

25. Tehnica aceasta se observă şi în multe lucrări electronice, care au adesea un strat invariabil, cu caracter de continuum.
26. Texte, Vol.I, pp.189-210.

dorinţa creatorului de a încerca noi raporturi de timp muzical. Culoarea estetică a continuului apare impregnată undeva de o nuanţă filozofică.

Polifonia de tip continuu se realizează în principal în două aspecte:

- împletitură de voci (voit) statică, bazată pe elemente multiple (la rîndul lor organizabile), repetitorii şi, eventual, adiţionale, uneori constituindu-se într-un fundal „bombardat" surprinzător cu elemente contrastante. (Ex. Stimmung de K.Stockhausen, Clepsidra de A.Vieru, unele lucrări de K.Penderecki sau Concentric de O.Nemescu),

- împletitură de tip mişcat, care se leagă pe baza etajării treptate a unor elemente disociate care concură la realizarea unei direcţii. (Ex. Arcade de A.Stroe, Volumina de G.Ligeti etc.).

Factorul comun între continuu (împletitură) şi discontinuu (moment) rămîne varietatea incomensurabilă a organizării substanţei muzicale.

Din cele expuse se poate constata că organizarea unui anumit strat al compoziţiei moderne apelează adesea la elemente constructive de certă provenienţă structuralistă. Fenomenul se petrece simultan cu abolirea în mare măsură a graniţelor tradiţionale dintre conceptele melodic, armonic şi polifonic, marchează un moment de confluenţă a lor şi o nouă aplecare a balanţei înspre polifonie.

Le structuralisme et la polyphonie

Dan Voiculescu

Résumé

L'auteur présente certains aspects structuralistes appliqués dans la composition moderne, polyphonique surtout, et constante trois tendances: a) tendance de rationalisation et de domination du matériel sonore, b) tendance d'introduction dans le procès de création des procédés empruntés à la pensée mathématique et c) tendance de construire et d'utiliser une logique spécifique de création.

Au sein du sérialisme, la préoccupation pour le côté harmonique diminue, en faveur de la pensée linéaire (polyphonie imitative, canonique, polyphonie de simétrie, polyphonie hétérogène, polyphonie ponctualiste). Des tendances inter-disciplinaires -

avec la sphère de la pensée mathématique et logique - il résulte le concepte de masse, controlable au point de vue statistique et probabilistique (chez Xenakis), où le détail devient insaisissable ou bien il passe sur un plan secondaire. Chez Stockhausen, l'organisation point-groupe-masse se lie à la dichotomie continuel-discontinuel. Il aboutit à des polyphonies de groupe, polyphonies à polymétrie et même tempos multiples (polytempie - selon le terme proposé récemment par les musicologues roumains). Chez d'autres auteurs on peut remarquer la prédilection pour la polyphonie de type continuel, réalisé comme une contexture délibérément statique ou mouvante. On a abouti à l'effacement des frontières entre la pensée harmonique et polyphonique, dans une nouvelle syntèse, avec pourtant un penchant pour la polyphonie.

Strukturalismus und Polyphonie

Dan Voiculescu

Zusammenfassung

Der Verfasser erörtert einige in der modernen Komposition angewandte strukturalistische Aspekte, die er insbesondere im polyphonischen Satz verfolgt, wobei er drei Tendenzen feststellt: a) die Tendenz, das Klangmaterial zu rationalisieren und zu dominieren, b) in den Schaffensprozess Verfahrensweisen einzuführen, die aus dem Bereich des mathematischen Denkens übernommen sind, c) eine spezifische Kreationslogik aufzubauen und anzuwenden. Im Serialismus vermindert sich das Interesse für die harmonische Struktur zugunsten des linearen Aufbaus (immitierende, kanonartige Polyphonie, symmetrische, heterogene und punktuelle Polyphonie). Durch interdisziplinäre Tendenzen - die den Bereich des mathematischen und logischen Denkens einbeziehen - entsteht das Konzept der Masse, statistisch und probabilistisch kontrollierbar (bei Xenakis), wobei das Detail umbemerkbar wird oder in den Hintergrund tritt. Bei Stockhausen verbindet sich die Gliederung Punkt-Gruppe-Masse mit der Dikotomie kontinuierlich-diskontinuierlich. Er gelangt zu Gruppen-Polyphonien, Polyphonien mit Polymetrie und sogar Polytempie (letztgenannte Bezeichnung, die eine ältere komponistische Gegebenheit ausdrückt, wurde kürzlich von rumänischen Musikwissenschaftlern eingeführt). Andere Komponisten ziehen die Polyphonie des kontinuierlichen Typs vor, die als eine gewollt statische oder bewegliche Verflechtung realisiert wird. Es kommt zur Aufhebung der Grenzen zwischen harmonischem und polyphonischem Denken in einer neuen Synthese, die zu einer neuen Hinwendung zur Polyphonie führt.

Structuralism and polyphony

Dan Voiculescu

Summary

Presenting some structuralist aspects applied in modern

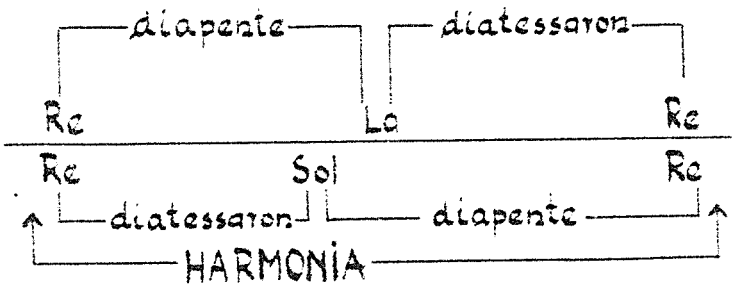
composition, with inclination towards polyphonic writing the author states three tendencies: a) the rationalisation and domination of the sonorous material; b) the introduction in the creative process of procedures borrowed from mathematical thinking and c) to construct and use a specific creative logic.

In serialism, the concern for the harmonic aspect is going down in favour of linear thinking (immitative polyphony, canonic polyphony, polyphony of symmetry, heterogenous polyphony, punctualistic polyphony). Out of the interdisciplinary tendencies - the concept of mass has resulted, mass that may be statistically and probabilistically controlled (in the case of Xenakis), where the detail becomes unperceptible, or plays a secondary part. In the case of Stockhausen, the point-group-mass organization is linked to the continue-discontinue dichotomy. He arrives at grouppolyphony, polyphonies with polymetrics and even with polytempi (the latter term which comprises an existing reality was suggested recently by the Romanian musicologists). In other authors one can observe the inclination towards polyphony of continous type, conceived as a statical or moving texture. There has been achieved the suppression of the borders existing between the harmonic and polyphonic thinking in a new synthesis, combined with the inclination of the balance towards polyphony.

SISTEME DE INTONAȚIE

Valentin Timaru

Necesitatea sistematizării scării muzicale a adus după sine imediat și găsirea unui punct de referință și a unei unități de raport din care să rezulte rigoarea, legea de ordonare a sunetelor muzicale într-un sistem. Ne amintim, desigur, că armonia muzicală, după Pitagora, se realiza din îmbinarea cvartei și cvintei în limita unei octave. În concepția pitagoreicienilor, octava era formată din două sunete care se armonizau, se puneau de acord din îmbinarea lui diapente și a lui diatessaron:



Era firesc, deci, ca sistemul general de școala pitagoreicienilor să se bazeze pe cvinta naturală, atîta timp cît octava nu era concepută în sensul pe care-l afirmă abia evul mediu (prin diferențierea ei ca unitate sonoră independentă și primordială, așa cum ne-a parvenit prin notația muzicală gregoriană).

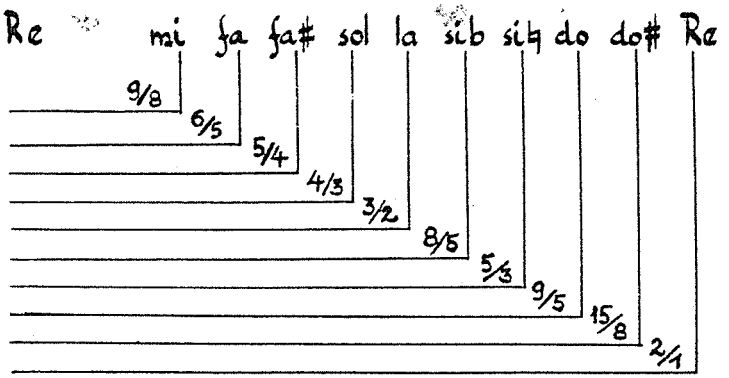
Cvinta va uzurpa hegemonia octavei, în felul în care sistemul pitagoreic va fi cu necesitate un sistem deschis, sunetele sale înscriindu-se pe o spirală a cvintelor. Găsim cel mai clar exprimat sistemul muzical pitagoreic de către dr. Hans Kunitz în Acustica sa[1], prin raportarea cvintei naturale la sunetul axial Re („Zentralton", în terminologia sa), fapt pentru care îl reproducem și noi:

1. Die Instrumentation, Teil I, Ed. Breitkopf&Härtel, Leipzig, 1960, p. 015.

as	es	b	f	c	g	d	a	e	h	fis	cis	gis
$\left(\frac{3}{2}\right)^{-6}$	$\left(\frac{3}{2}\right)^{-5}$	$\left(\frac{3}{2}\right)^{-4}$	$\left(\frac{3}{2}\right)^{-3}$	$\left(\frac{3}{2}\right)^{-2}$	$\left(\frac{3}{2}\right)^{-1}$	$\left(\frac{3}{2}\right)^{0}$	$\left(\frac{3}{2}\right)^{1}$	$\left(\frac{3}{2}\right)^{2}$	$\left(\frac{3}{2}\right)^{3}$	$\left(\frac{3}{2}\right)^{4}$	$\left(\frac{3}{2}\right)^{5}$	$\left(\frac{3}{2}\right)^{6}$

Reţinem că unitatea acestui sistem se rupe la apariţia celei de a treia cvinte în ambele sensuri, adică la sunetele si-fa. Incepînd cu aceste sunete, „gama violoniştilor" îşi găseşte valori proprii punctului său de raport (cvinta naturală), dezvoltîndu-se teoretic pînă la un număr nelimitat de sunete, care vor aparţine - după cum am mai subliniat - unui sistem muzical deschis. Dacă, pentru început, sunetele alterate îşi găsesc frecvenţa care marchează mai bine sensul lor de polarizare spre sunetele naturale, ele subliniază prin aceasta funcţia sensibilelor. In punctul în care se realizează sensul propriu de spirală, cele două valori, sol diez-la bemol, se diferenţiază printr-o unitate minimă (coma pitagoreică). Prin păstrarea unităţii de raport ($\frac{3}{2}$) faţă de sunetul axial (Re), această diferenţă se lărgeşte treptat, astfel încît în momentul apariţiei lui mi bb sau al lui do X se pierde punctul iniţial de referinţă (mi bb sau do X nu pot fi egalizate cu re), periclitîndu-se transpoziţia naturală prin octava perfectă.

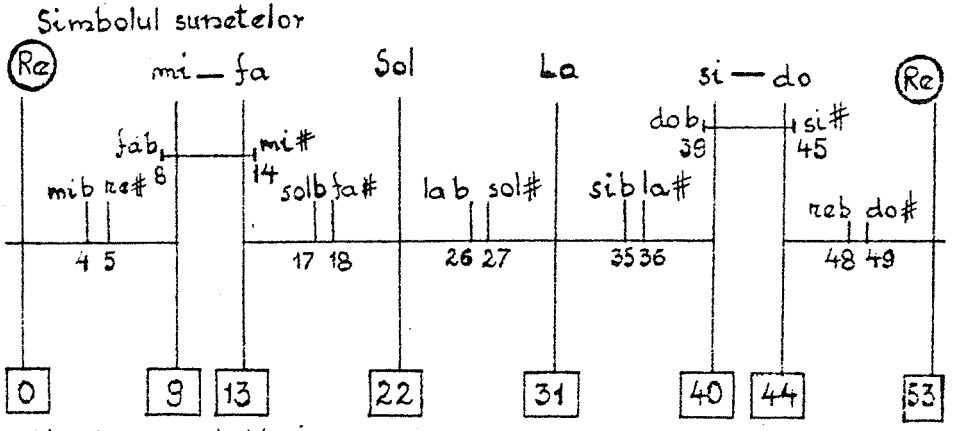
Sistemul Aristoxene-Zarlino (statornicit de teoreticianul italian, pornind de la filozofii greci Didimos, Ptolemeu şi, în special, Aristoxene din Tarent) admite ca raport atît cvinta, cît şi terţa naturală:



Dacă, în cazul sistemului Pitagora, am putut fi de acord cu

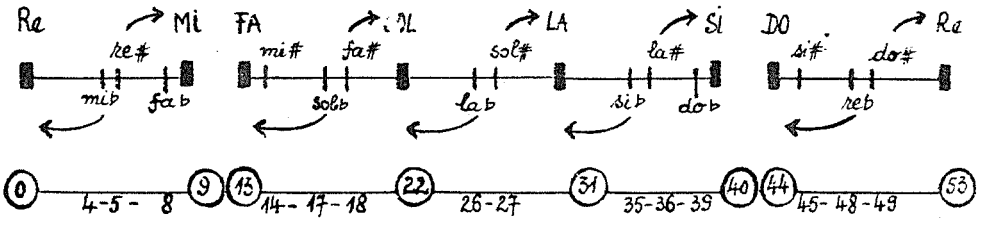
valorile sunetelor alterate doar întrucît subliniem sensul sensibilelor, în sistemul Aristoxene-Zarlino, cele două valori de sens sînt statornicite invers, în aşa fel încît practic nu şi-au putut găsi utilitatea.

Un prim sistem care se bazează pe diviziunea octavei în părţi egale este cel propus de Mercator (1675) şi dezvoltat de Holder (1731) (aşa-zisa „gamă solfegistică"). Tonul holderian, format din 9 come, se diviza în semitonul cromatic - 4 come - şi semitonul diatonic - 5 come -:

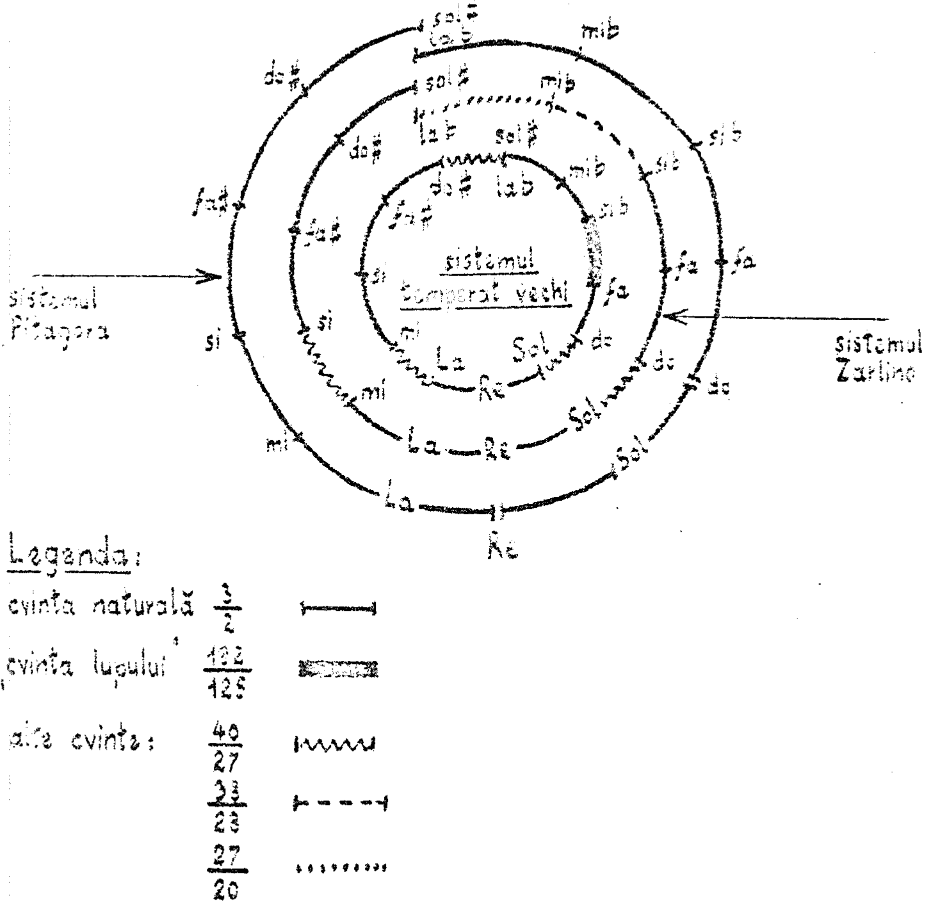


$$1 \text{ comă} = \sqrt[53]{2}$$

Valorile acestui sistem sînt sensibil apropiate de cele ale sistemului pitagoreic, însă reperul său (octava divizată în 53 de părţi egale) va constitui punctul de plecare al temperajului. Sîntem în faţa unui sistem deschis de sunete limitate (21 de valori), care decurg din diviziunea octavei în unităţi egale. Sistemul holderian eliberează spaţiul semitonului natural de frecvenţă intermediară, asemănător temperajului:



Primul sistem închis cu sunete limitate la 12 sunete este sistemul temperat vechi, care păstrează unitatea octavei, însă o divide în părţi inegale (8 cvinte naturale, 3 cvinte mici $\frac{40}{27}$ şi marele inconvenient „cvinta lupului" - $\frac{192}{125}$). Supunem comparaţiei cercul cvintelor, generat de sistemul temperat vechi, cu cele două spirale ale cvintelor din sistemul Pitagora şi Zarlino:



Sistemul bine temperat al lui Werkmeister divide octava în 12 semitonuri egale ($\sqrt[12]{2}$=25,086 sarvaţi),în felul în care nici unul din sunetele sale nu mai coincide cu frecvenţele ce apar în formantele acestora.Sistemul bine temperat,deşi aducea cea mai echitabilă rezolvare a unui sistem închis de 12 sunete (făcînd

posibilă modulaţia - indiferent de sens -, cît şi o nouă acceptiune asupra enarmoniei),este încremenit în valorile sale, în care fiecare sunet se găseşte la punctul său de „echilibru".

Din cele cîteva observaţii sumare asupra sistemelor muzicale putem disocia două mari categorii:

A. Sisteme deschise - cele care prin unitatea lor de raport se scot din octavă, conţinînd practic un număr nelimitat de sunete diferite (în cazul nostru, cel mai evident în momentul în care mi bb nu mai este acelaşi sunet nici cu Re,dar nici cu doX)-, sisteme care au două sau mai multe valori de transpoziţie.

B. Sisteme închise - cele care rămîn riguros circumscrise în octavă, avînd numărul sunetelor limitat la 12 -, sisteme care au o unică valoare de transpoziţie.

Privind comparativ sistemele diametral opuse, sistemul deschis Pitagora (bazat pe exclusivitatea cvintei naturale) şi sistemul închis bine temperat, găsim între ele două sisteme de legătură: sistemul Holder, prin limitarea valorilor (cvinta holderiană serveşte unităţii octavei asemănător cu cvinta temperată, ambele fiind rezultatul diviziunii octavei în unităţi egale),şi sistemul temperat vechi. Sistemul bine temperat a înlocuit,după cum se ştie, temperajul vechi, fiind preferat de practica muzicală tocmai prin atributul său esenţial - 12 valori egale în cadrul octavei (de unde simplificarea raporturilor între sunete), care permite o mobilitate de raport ce nu a mai fost cunoscută pînă la apariţia sa. Pînă şi intrumentele netemperate fac apel la convenţia temperajului egal, atunci cînd ating limitele sistemului lor deschis.

Système d'entonation

Valentin Timaru

Résumé

L'étude traite des principaux systèmes d'entonation, à savoir les systèmes de Pitagora, Zarlino, Holder et les deux variantes du système tempéré. On insiste soit sur l'unité de rapport, soit sur les différents types de division de l'octave. Dans le premier cas il s'agit des intervalles naturels: la quinte pour le système de Pitagora, respectivement la tierce et la quinte pour Zarlino. Le deuxième cas se rapporte à certains rapports conventionels: 53 commas holderiens, 12 demitons égaux

dans le cas du système bien tempéré. En conclusion on classifie les systèmes d'entonation en deux groupes: systèmes ouverts(qui contiennent un nombre illimité de sons et plusieurs valeurs de transposition re = do x = mi bb) et systèmes fermés (qui contiennent 12 sons dans la limite de l'octave ayant une valeur unique de transposition re = do x = mi bb).

Tonsystème

Valentin Timaru

Zusammenfassung

Die Studie behandelt die wichtigsten Tonsysteme, und zwar von Pythagora, Zarlino, Holder und die beiden Varianten des temperierten Systems. Der Verfasser hebt entweder die Einheit der Beziehungen oder die verschiedenen Typen der Oktavteilung hervor. Im ersten Fall handelt es sich um natürliche Intervalle: die Quinte für das pythagoreische Tonsystem, beziehungsweise die Terz und Quinte für Zarlinos System. Der zweite Fall bezieht sich auf bestimmte konventionelle Beziehungen: 53 holdersche Kommata, 12 ungleiche Halbtöne - im Falle des alten temperierten Systems - beziehungweise 12 gleiche Halbtöne im Falle der gleichschwebenden Temperatur. Demnach werden die Tonsysteme in zwei Gruppen eingeteilt, und zwar in offene Systeme (die eine unbeschränkte Zahl von Tönen und mehrere Transpositionswerte enthalten: d - cisis - eses) und geschlossene Systeme (die in der Oktave 12 Töne mit einem einzigen Transpositionswert enthalten: d = cisis = eses).

Systems of intonation

Valentin Timaru

Summary

This study is concerned with the main systems of intonation, namely those of: Pitagora, Zarlino, Holder and the two variants of the tempered system. Special stress is laid either upon the unity of relation or upon the different types of division of the octave. In the first case the matter is about the natural intervals: the quint for the Pitagora system, the third and the quint respectively for the Zarlino system. The second case refers to certain conventional relation: 53 Holderean commas, 12 unequal semitones - in the old tempered system - respectively 12 equal semitones in the good tempered system. The conclusion clasifies the systems of intonation in two groups: open system (comprising an unlimited number of sounds and several values of transposition: D - C X C bb) and closed system (comprising 12 sounds within the limits of the octave, having a unique value of transposition: D = C X = E bb).

„CVINTELE LUI MOZART"

Hans Peter Türk

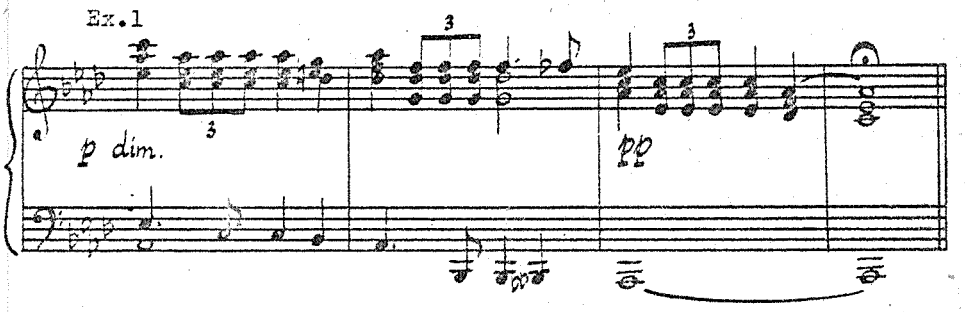
Fenomenul aşa-ziselor „cvinte mozartiene" este legat de cvintsextacordul mărit cu funcţiune de contradominantă[1], rezolvat pe dominanta în stare directă. Interdicţia privind cvintele paralele în conducerea vocilor se înscrie ca un capitol aparte al armoniei funcţionale. In faţa recunoaşterii unor excepţii în creaţia marilor maeştri, s-a preferat o etichetă („Mozart", „Scarlatti" sau „Mendelssohn"), în loc să cerceteze dacă nu cumva în asemenea situaţii domină o necesitate artistică unică sau anumite legităţi care, prin specificul lor, sînt capabile să anuleze alte legităţi de natură mai generală. Astfel, sfera de aplicabilitate a „excepţiei" rămîne limitată la un anumit stil, dincolo de care poate doar sugera o influenţă stilistică, mulţumită unui termen nefericit ales.[2] Din acest punct se poate cădea cu uşurinţă într-o pseudo-ştiinţă, aşa ca Szelényi (19,p.67) în comentariul său la un lied de Wolf (Frage un Andwort):

---

1. Despre acordurile de sextă mărită - ce „apar multora dintre teoreticienii mai noi foarte enigmatice şi inexplicabile" (Helmholtz,5,p.498) -, Federhofer (2,p.78) afirmă în mod eronat că acestea „introduc întotdeauna (s.n.) o modulaţie sau inflexiune spre dominantă". Acordurile în cauză subliniază funcţiunea dominantei, dar nu modulează în tonalitatea dominantei.

2. Presupunem că termenul a fost consacrat de Tappert (1869), fiind preluat, probabil, de la Dehn. Intrucît exemplele pe care le aduce Tappert în legătură cu „cvintele mozartiene" sînt (cu o excepţie, v.ex.7 a) citate greşit, cele recunoscute de el cu privire la „cvintele scarlattiene" pot fi, mutatis mutandi, valabile şi pentru „cvintele mozartiene": „Profesorul meu Dehn nu a permis elevilor săi să nesocotească tradiţia; totuşi a recunoscut că anumite cvinte paralele, ca de pildă cvintele lui Scarlatti, sună «destul de bine» . Nu ştiu de unde provin ele (s.n.) şi dacă, într-adevăr, aparţin unei lucrări a celebrului italian" (Tappert,20,p.16-17). In analiza finalului Simfoniei „Jupiter" de către Sechter (cca.1820), termenul încă nu apare, iar referitor la ms.223-224 (v.ex.7) se afirmă doar: „Nu pot să decid dacă Mozart nu a observat cvintele de la m.223, sau le-a scris intenţionat; remarc doar că s-ar fi putut ocoli cu uşurinţă" (prin rezolvare pe V6-5/4-3, n.n.) (Sechter,15,p.24).

Ex.1

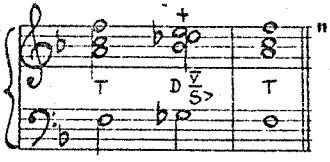


„...un lied pe text de Mörike, armonizat deosebit de colorat. Cvinta lui Mozart apare în acest context destul de deschisă între vocile externe;e oare un gest amabil, o aluzie fină la adresa poetului care l-a adorat atît de mult pe Mozart?" La antipodul acestei idolatrizări se situează Schönberg: „Cvintele lui Mozart sînt permise nu pentru că sună bine, ci pentru că le-a scris Mozart" (14, p.297).

Trecînd peste prezentarea eronată a acestei probleme de către unii autori ca Maler[3], Grabner[4], Unger[5], Schönberg[6] şi alţii, ceea ce în mod curent se înţelege prin „cvinte mozartiene" este înlănţuirea cvintsextacordului mărit de treapta a IV-a cu

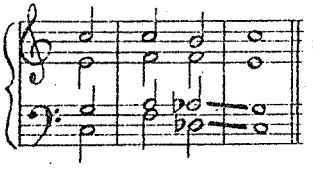
---

3. Ex.2



„Cvintsextacordul mărit are la vocea inferioară SN (+), la vocea superioară sensibila. Inlănţuit cu T sau t, rezultă cvinte (mozartiene) paralele" (9, p.53).

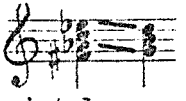
4. Ex.3



„Asemenea «Leittonquinten» apar deja la clasici destul de frecvent, ele se numesc «cvinte mozartiene»"(3, p. 123; 4, p.186).

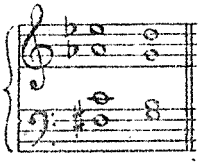
5. „Sînt permise (...) aşa-numitele cvinte mozartiene şi cvinte scarlattiene, din cauza evoluţiei lor armonice"(?) (22, p.50).

Ex.4



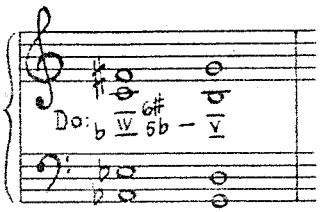
6. Şi după Schönberg, cvintele mozartiene se corelează cu un acord de terţă micşorată:

Ex.5



cu treapta a V-a în stare directă:

Ex.6



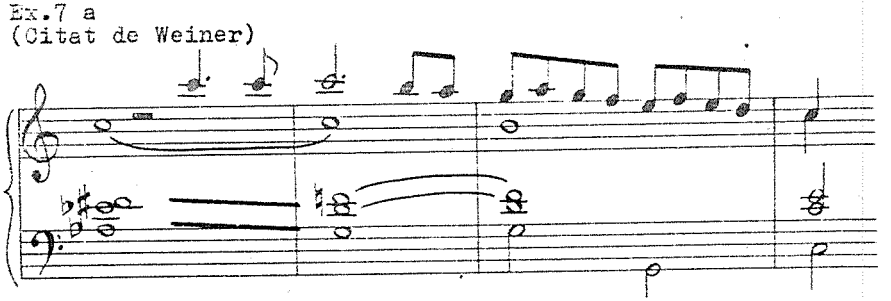
Transpunerea înlănţuirii pe tonică, în sensul celor arătate de Maler (ex.2) sau Grabner (ex.3), nu poate fi sesizată la Mozart nici măcar ca intenţie; este vorba de o succesiune armonică ce va fi utilizată abia după Mozart.

Rareori se mai specifică între care dintre cele patru voci pot apare asemenea cvinte: după Tappert - „în toate vocile" (20, p.77); după Molnár - „între bas şi o voce de mijloc" (11, p.56); după Tiulin - „între bas şi tenor" (21, p.77).

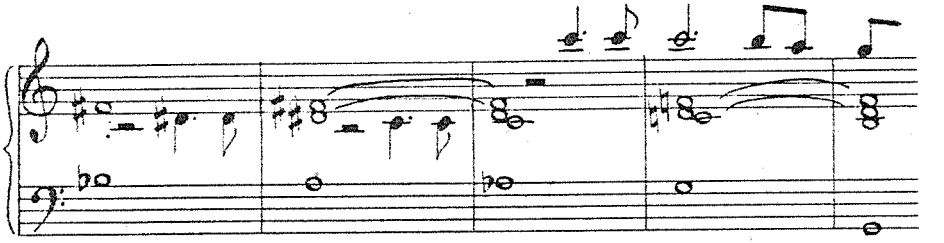
Prezentarea „cvintelor mozartiene" este însoţită doar la foarte puţini autori de un exemplu concret. Stöhr (18, p.52), Richter (13, pp.86-87) şi Weigl (23, capitolul „Reguli de conducere a vocilor") permit asemenea cvinte, fără a le numi „mozartiene" şi fără a oferi un exemplu din literatură. Autorilor deja amintiţi (cu excepţia lui Tappert), care rămîn datori cu exemplul potrivit din literatura mozartiană, li se mai adaugă Louis-Thuille (8, p.401), Siklós (16, pp.84-94), Tiulin (21, p. 33), Kesztler (6, p.198) şi Szelényi (19, capitolul „Cvintsextacordul mărit").

O serie de citate din creaţia lui Mozart se prezintă în diferitele tratate sub forma falsificării aspectului original. Astfel, Weiner Leo (24, p.103) prezintă cunoscutul caz al cvintelor paralele din Simfonia „Jupiter", partea a IV-a, cu modificarea ortografiei mozartiene: mi bemol în loc de re diez (ex.7 a), fragment citat corect (dealtfel, singurul) de către Tappert (ex.7b):

Ex.7 a
(Citat de Weiner)



Ex.7 b
(Citat de Tappert)



Faţă de aspectul schematic al „cvintelor mozartiene" recomandat de tratatele de armonie (v.ex.2-6), precum şi faţă de practica scriiturii preconizată de teoria armoniei, exemplul 7 b prezintă următoarele deosebiri:

- o scriitură la 5 voci (nu la 4 voci),
- rezolvare pe V^7 (nu pe acord consonant)[7],
- caracterul disonant al acordului de rezolvare apare subliniat prin întîrzierea V^{4-3} (pregătită)[8],
- modulaţie enarmonică (mi:V - Do: V^7_{4-3} - I) care, prin ortografia originală, se îndepărtează considerabil de contextul „neproblematic" al exemplului 6.

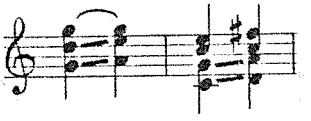
Sînt patru aspecte prin care fragmentul citat dobîndeşte un caracter particular, distanţîndu-se evident de posibilitatea unei generalizări, comprimată într-un „exemplu de şcoală". Dealtfel, şi exemplul beethovenian, amintit de Molnár (11, introd.), prezintă devieri similare de la notaţia schematizată: deşi nu este vorba de o modulaţie enarmonică, notaţia adoptă totuşi varianta enarmonică (mi becar în loc de fa bemol), în spiritul fragmentului mozartian. Apare, de asemenea, rezolvarea pe acordul disonant de V^7_{4-3}.

---

7. „Următoarele puncte trebuiesc verificate, înainte de a considera greşite cvintele: pct.7 - dacă cele două acorduri sînt disonante sau nu. O regulă poate suferi mai multe excepţii în cadrul unei scriituri disonante" (Marpurg, 1755, citat de Tappert, 20, p.12).

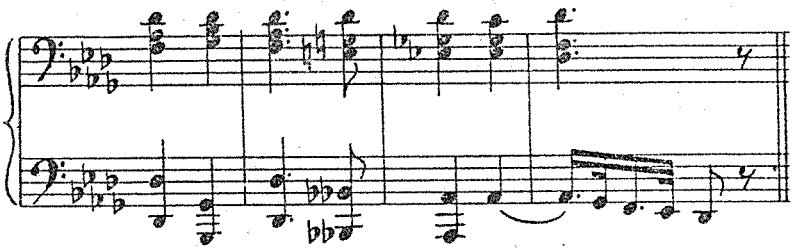
8.

Ex.8



„Efectul cvintelor paralele poate fi considerabil diminuat, dacă cel puţin o voce, care nu participă la paralelism, rămîne pe loc" (23, cap. „Reguli de conducere a vocilor").

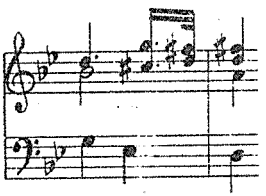
Ex.9
Beethoven: Sonata pentru pian, în fa minor, op.57, p.a II-a



Citatele din operele mozartiene pe care le prezintă Tappert (20, pp.78-79, v.ex.10 a, 11 a, 12 a) și Lemacher-Schröder (7, p.120, v.ex.13 b) provin din extrase de pian, partiturile prezentînd cu totul alte imagini.

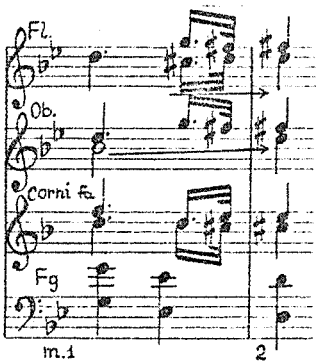
Exemple citate de Tappert:

Ex.10 a
Die Entführung aus dem Serail,
Act I, nr.10

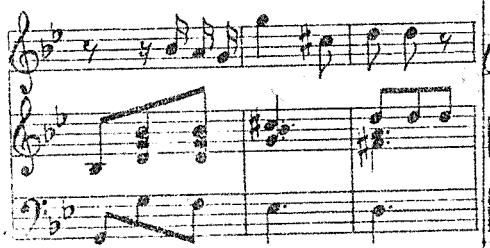


Original:

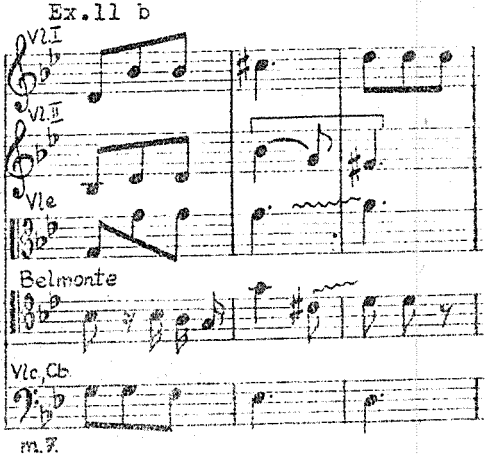
Ex.10 b



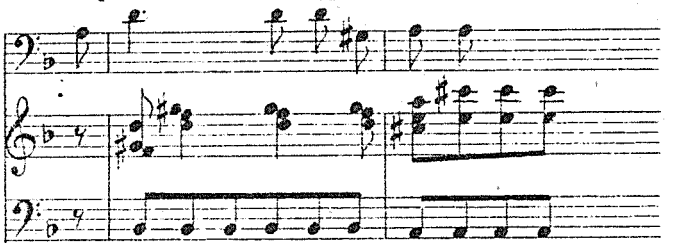
Ex.11 a
Die Entführung aus dem Serail
Act.II, nr.16



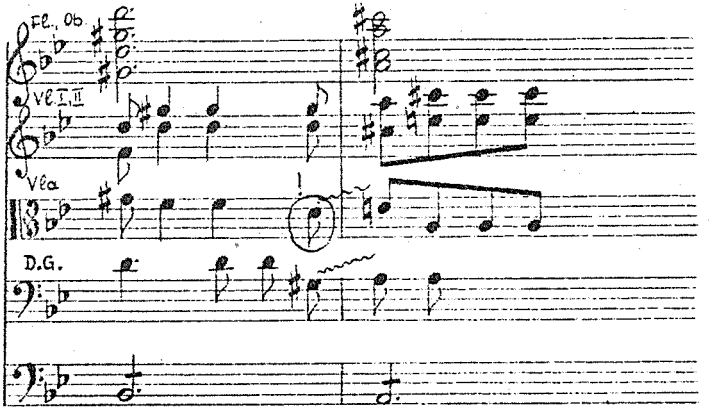
Ex.11 b



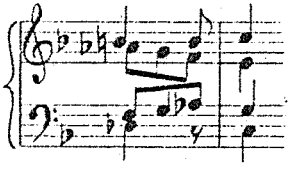
Ex.12 a
Don Giovanni
Act II, scena XVI,
- exemplu citat de Tappert



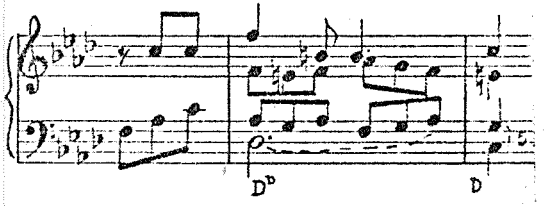
Ex. 12 b
Original:



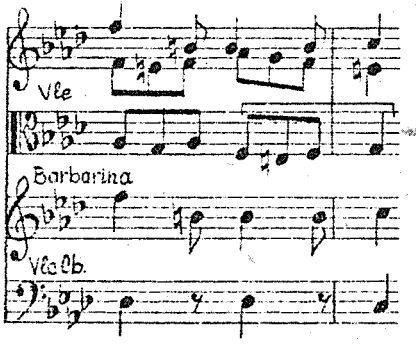
Ex.13 a
Le Nozze di Figaro
Act III,scena I,nr.23, Cavatina
Citat de Lemacher-Schröder



Ex.13 b
Citat de Grabner şi Sposobin



Ex.13 c
Original:

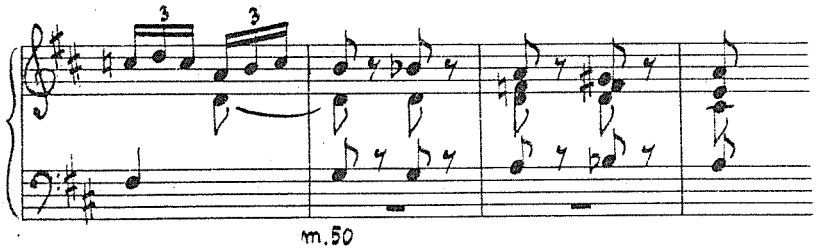


După cum se observă, înfăţişarea originală a exemplelor 10-13 promovează, de fapt, diferite posibilităţi de ocolire a paralelismului deschis - o caracteristică de stil des întîlnită în creaţia lui Mozart, la înlănţuirea $D^{D}_{\flat}IV^{6\sharp}_{5\flat}$ - D V.

Astfel, pauza poate fi chemată să întrerupă continuitatea unui paralelism - practică larg răspîndită nu numai în clasicismul vienez. Corelat cu succesiunea $D^{D}_{\flat}IV^{6\sharp}_{5\flat}$ - D V, şi Haydn ocoleşte cvintele cu ajutorul pauzei:

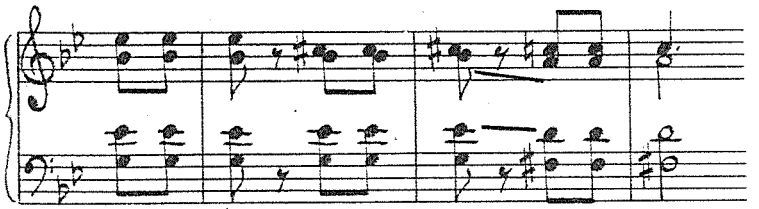
Ex.14 a

Mozart, Cvartet de coarde în re minor, p.a II-a



Ex.14 b

Haydn, Cvartet de coarde în Sol major, op.54 nr.1, p.a IV-a

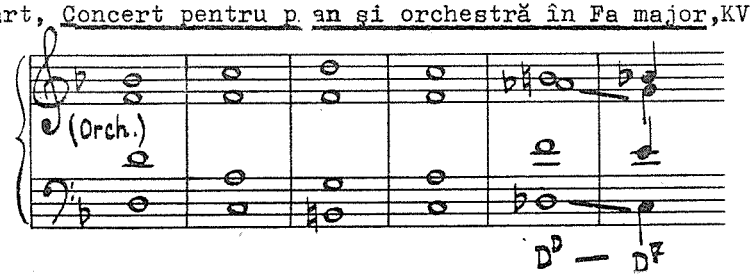


(Vezi şi: Ariette „Dans un bois", KV 308,m.53-56; Sonata pentru pian şi vioară în Si bemol major, KV 454/III,m.140-141 ş.a.)

Rezolvarea pe dominantă cu septimă, ca în exemplul 7 (dar fără întîrzierea V^{4-3}), apare la Mozart şi fără pauză, înscriindu-se în categoria acelor excepţii pe care le admite Marpurg într-un context disonant.

Ex.15

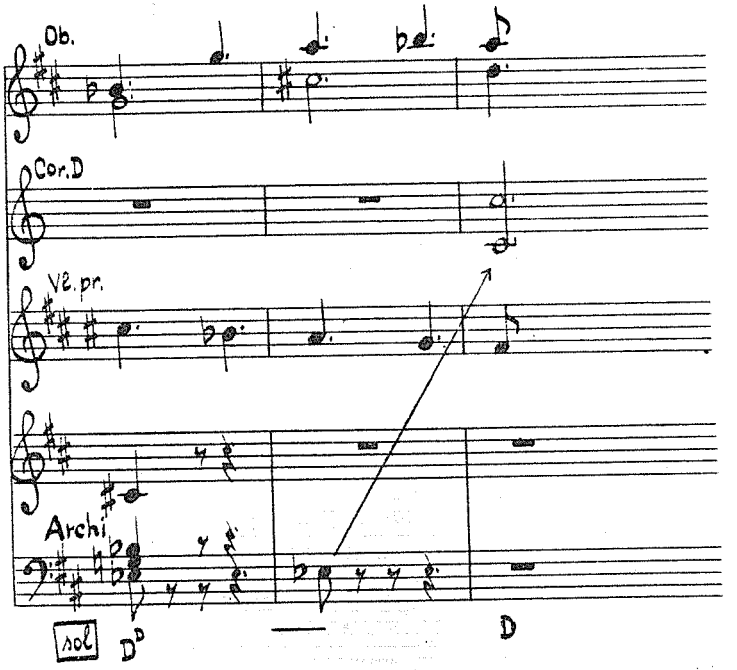
Mozart, Concert pentru pian şi orchestră în Fa major,KV 459,p.I



Concomitent cu întreruperea continuităţii prin pauză, rezolvarea unor elemente din cvintsextacordul mărit poate fi preluată prin intrarea unui alt instrument.

Ex.16

Mozart, Concert pentru vioară şi orchestră în Re major, KV 218, p.a III-a

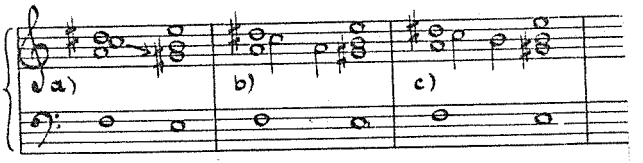


O modalitate de ocolire a cvintelor paralele, amintită de unele tratate mai vechi[9], care încă nu cunosc termenul de

9. Albrechtsberger (1, p.31): „Sexta mărită cere o terţă dublată sau o terţă mare cu triton (anume cvarta mărită); sau o cvintă perfectă cu terţă mare, după care însă nu poate urma un acord perfect, ci un cvartsextacord, pentru evitarea celor două cvinte perfecte" (s.n.).

Widmann (25, p.40): „Continuarea firească a cvintsextacordului produce cvinte paralele, ce pot fi evitate(...)în trei feluri:

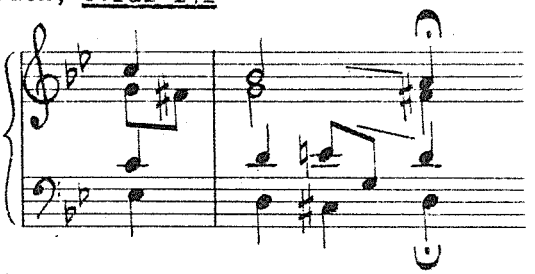
Ex.17



„cvinte mozartiene", recomandă un schimb de poziţie interior, prin care cvintsextacordul se transformă într-un sextacord mărit (v.ex.11 b, 12 b şi 13 c). Evitarea unor paralelisme în conducerea vocilor prin schimb de poziţie este un procedeu de largă răspîndire, prezent şi în armonizările de corale la Bach.

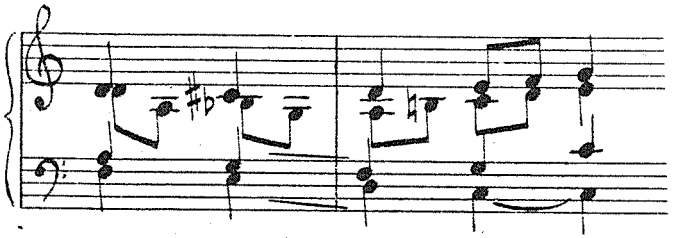
Ex.19 a

Bach, Coral 141



Ex.19 b

Bach, Coral 198

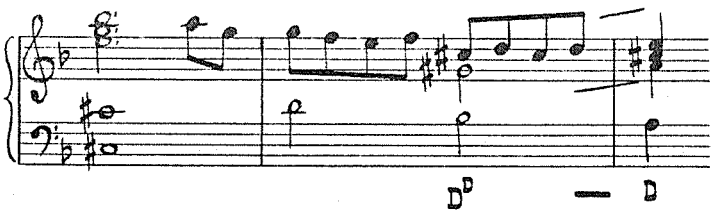


O combinaţie a celor două posibilităţi descrise (pauză + schimb de poziţie interior) se observă în exemplul 13 c, iar în exemplul 20, cvintele sînt ocolite după modelul recomandat de Widmann (v.ex.17 c).

Rezolvarea figurată a septimei (după modelul 17 b) determină, uneori, apariţia paralelismului de cvintă micşorată - cvintă perfectă (v.ex.11 b şi 12 b), fenomen frecvent şi în cazul absenţei unei septime:

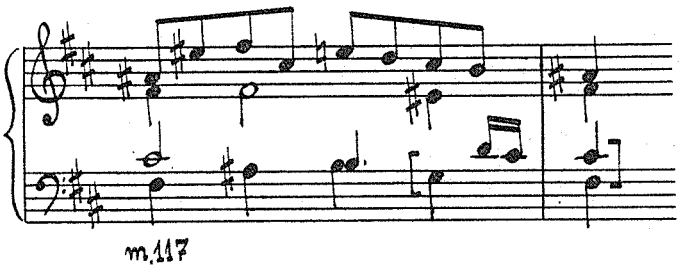
Ex.18

Mozart, Concert pentru pian şi orchestră în re minor, KV 460, p.a III-a



Ex.20

Mozart, Divertimento în Re major, KV 334, p.I

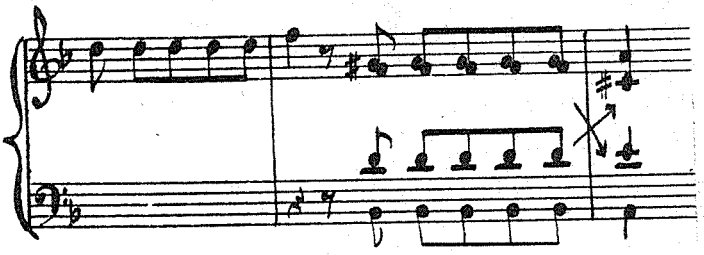


In alte împrejurări, paralelismul deschis se evită prin nerezolvarea septimei din cvintsextacordul mărit, caracteristică ce cunoaşte mai multe aspecte:

- salt descendent de cvartă micşorată, spre sensibilă, rezolvarea septimei din cvintsextacordul mărit fiind preluată de către o altă voce (după modelul ex.17 a), fie în acelaşi registru - dar la alt instrument (încrucişare de voci, ex.21 a) -, fie transpus la octavă (registru diferit, ex.21 b):

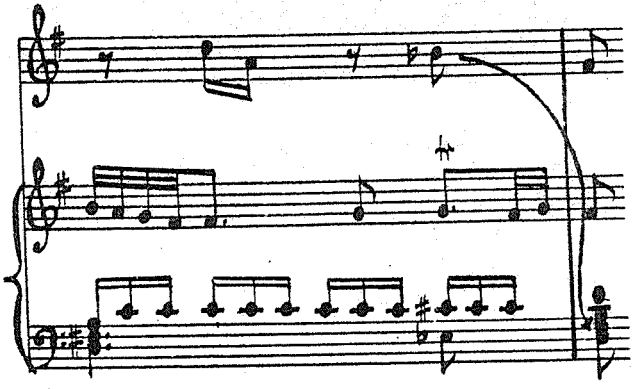
Ex.21 a

Mozart, Cvartet de coarde în re minor, KV 173, p.I



Ex.21 b

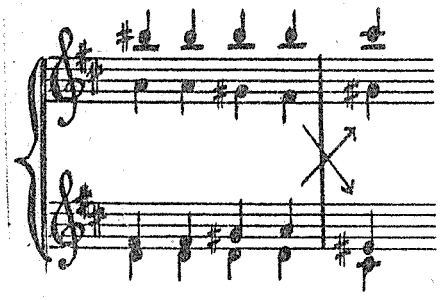
Mozart, Sonata pentru pian şi vioară în Re major, KV 7, p.a II-a



Şi aceste particularităţi,se întîlnesc cu semnificaţii identice în creaţia lui Haydn:

Ex.21 c

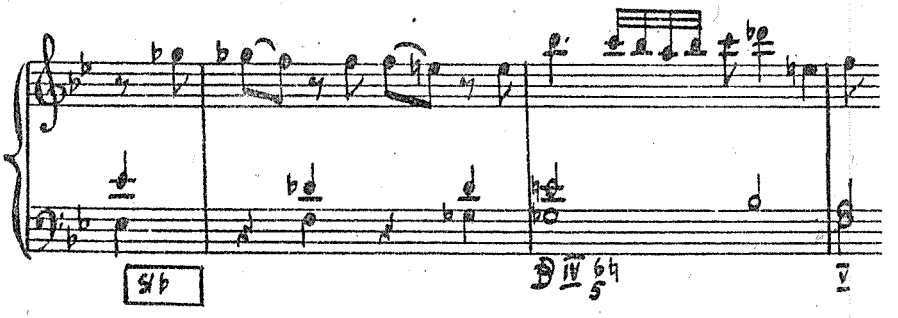
Haydn, Cvartet de coarde în Re major, op.64 nr.5, p.I



- salt descendent de septimă micşorată, încă în cadrul cvintsextacordului mărit, de pe septima de acord pe sensibila artificială:

Ex.22

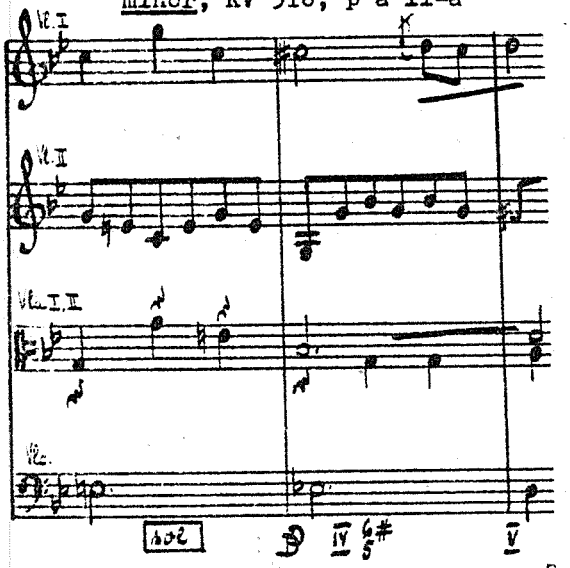
Mozart,Sonata pentru pian în Si bemol major, KV 333, p.a III-a



- salt ascendent de terţă, pe fundamentala acordului de rezolvare; în locul cvintelor paralele apar octave ascunse (v.şi ex.10 b):

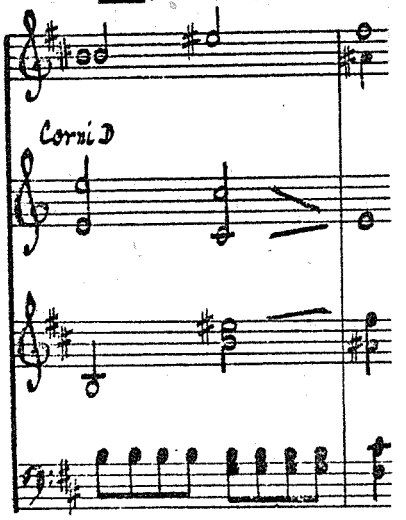
Ex.23 a

Mozart, Cvintet de coarde în sol minor, KV 516, p a II-a



Ex.23 b

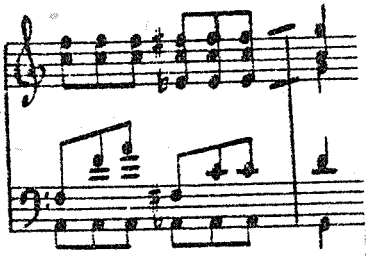
Mozart, Serenada în Re major, KV 203, p.I



Asemenea octave ascunse în relaţia $D^{D}{}_{b}IV^{6\#}_{5b}$ - D V sînt prezente, în mod similar, şi în creaţia lui Haydn:

Ex.24

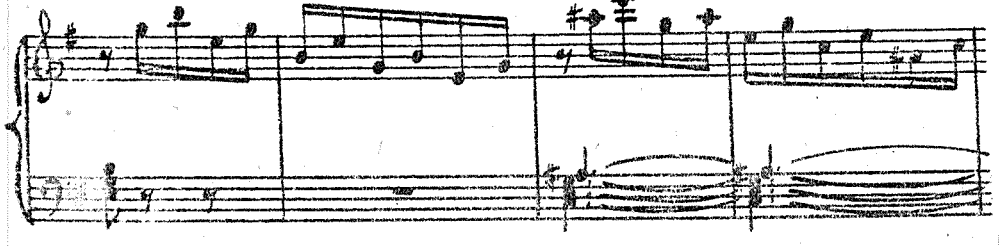
Haydn, Cvartet de coarde în re minor, op.76 nr.2, p. a II-a

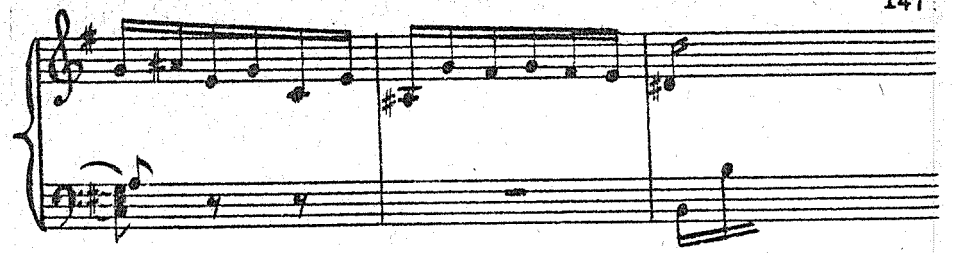


- acordul de dominantă apare eliptic de cvintă, în poziţia terţei:

Ex.25

Mozart, Sonata pentru pian în Sol major, KV 283, p. a II-a



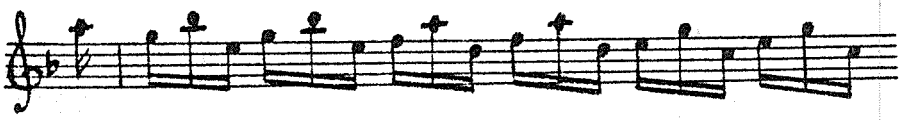


Rezolvarea pe cvartsextacordul de întîrziere al dominantei (V^{6-5}_{4-3}), recomandată de Albrechtsberger în vederea evitării unor cvinte paralele, este atît de uzuală încît nu mai necesită a fi ilustrată în acest context.

In ceea ce priveşte figuraţia armonică, părerile teoreticienilor sînt contradictorii: după Marpurg şi Tappert (20, p.40, cap. „Zergliederungsquinten"), cvintele rezultate din figuraţie nu constituie o deficienţă în conducerea vocilor:

Ex.26

Bach, Toccata în re minor, BWV 565

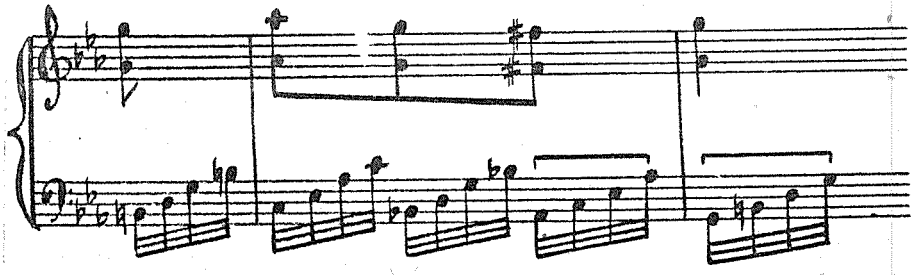


După Louis-Thuille (8, p.402), „cvintele rezultate din figuraţie acordică se apreciază la fel ca şi cum vocile respective ar suna concomitent. Cu toate acestea, ele sînt frecvent doar aparente şi dispar printr-o frazare adecvată a motivului de figuraţie".

In scriitura instrumentală a lui Mozart, asemenea cvinte apar destul de des. Indiferent de faptul că se corelează cu cvintsextacordul mărit (ex.27) sau cu o altă înlănţuite armonică (ex. 28), nu poate fi vorba de cvinte paralele între două voci, întrucît figuraţia acordică constituie un singur plan (acompaniament armonic), şi nicidecum un conglomerat de patru voci.

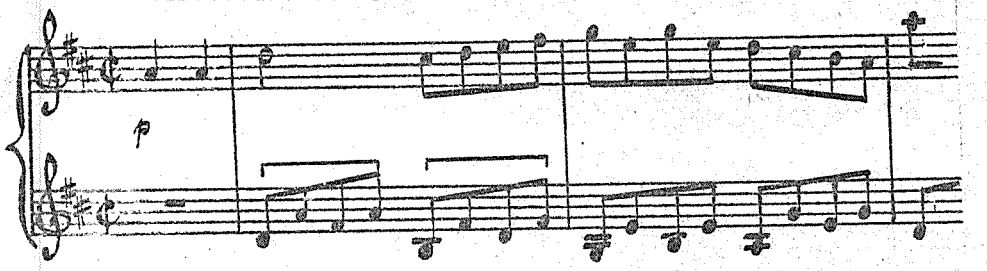
Ex.27

Mozart, Concert pentru pian şi orchestră în Mi b major, KV 482, p.a II-a



Ex.28

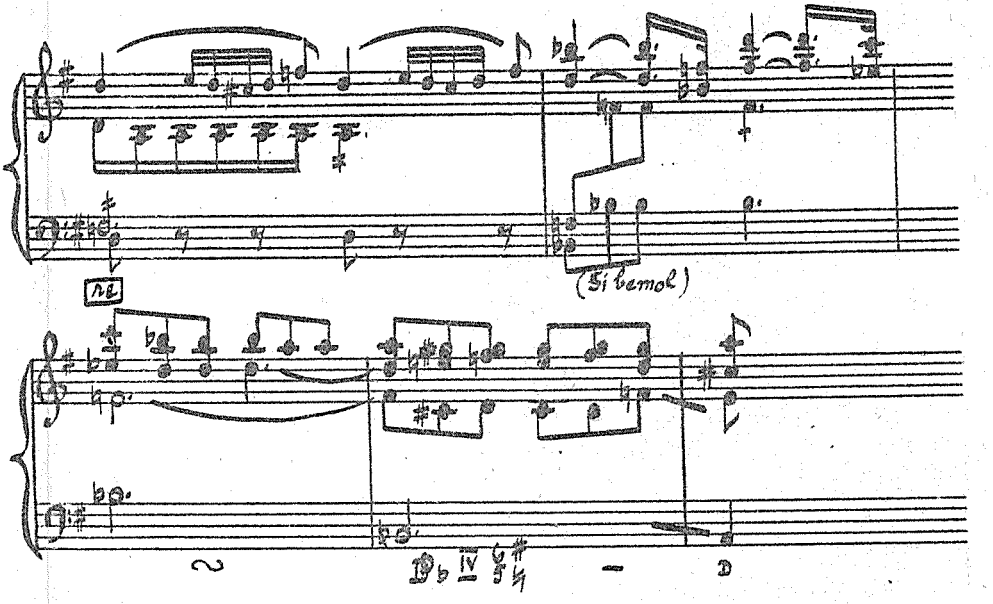
Mozart, Sonata pentru pian în Re major, KV 284, p.a III-a



Ceea ce fără rezerve poate fi apreciat ca fiind paralelism deschis de „cvinte mozartiene", este promovat de exemplul 29, spre care trimit şi Lemacher-Schröder (7, p.120):

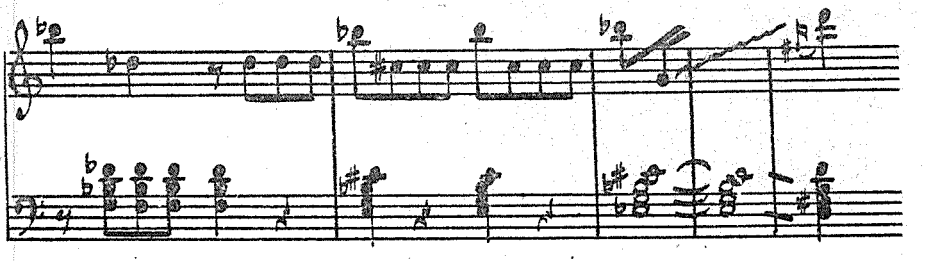
Ex.29

Mozart, Simfonia în Re major, KV 504, p.a II-a



Ex.30

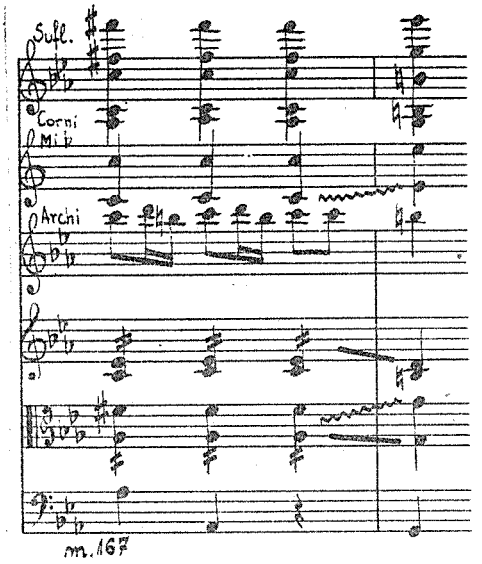
Mozart, Concert pt.pian şi orchestră în Do major, KV 503, p.I



Asemenea cvinte se corelează însă mai degrabă cu o scriitură la mai multe voci, ca în exemplele 30 şi 31. Se remarcă, totodată, prezenţa octavelor ascunse (în spiritul exemplelor 10 b şi 23 a şi b), corelate cu cvinte deschise, în exemplul 31.

Ex.31

Mozart, Simfonia în Mi bemol major, KV 543, p.I



Exemplele de mai sus (29-31) confirmă teza lui Molnár, după care asemenea cvinte apar între bas şi o voce de mijloc (nu numai între bas şi tenor, după cum afirmă Tiulin), iar constatările lui Tappert („în toate vocile"), precum şi cele ale lui Unger şi Schönberg (ilustrate prin exemple neadecvate) sînt infirmate.

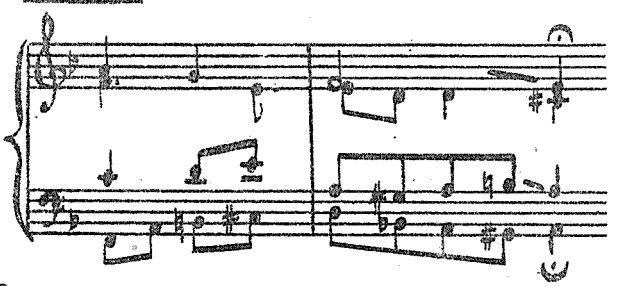
Simpla constatare a fenomenului în creaţia lui Mozart - fenomen de altfel foarte rar - nu constituie încă un răspuns la întrebarea privind sensul unor astfel de înlănţuiri. Explicaţia teoretică îşi găseşte sprijinul în dezvoltarea limbajului armonic cromatic, care acordă prioritate rezolvării sensibilelor artificiale chiar şi atunci cînd implică anumite paralelisme. Dintre teoreticienii citaţi, doar Grabner (3, p.123) reuşeşte să dea explicaţia adecvată: „Interdicţia paralelismului de cvinte este anulată de cerinţa mai pronunţată a rezolvării sensibilelor." Termenul de Leittonquinten (cvinte prin rezolvarea sensibilelor),

preconizat de Grabner, caracterizează fenomenul sub raport teoretic cît se poate de bine, pe cînd acela de „cvinte mozartiene" arată doar că, probabil, Mozart a fost primul care a introdus în practică un mod de conducere a vocilor care „plutea în aer", dar care la contemporanii lui, precum şi în creaţia sa proprie, a fost totuşi mai consecvent evitat decît aplicat. Ca atare, subînţelegerea unor particularităţi stilistice prin termenul de „cvinte mozartiene" este deformatoare, atîta timp cît nu se ţine cont de elemente stilistice cel puţin la fel de caracteristice (şi, în orice caz, mai numeroase), prin care se manifestă o tendinţă conservatoare, dar declarată, de evitarea unor paralelisme, apelîndu-se la alte licenţe în conducerea vocilor.

De altfel, succesiunea armonică D^D - D nu prezintă doar posibilitarea inerentă de realizare a unui paralelism de cvinte perfecte, ci, cu aceeaşi frecvenţă, în muzica lui Mozart apare şi progresia de cvintă micşorată urmată de cvintă perfectă (v. ex. 11 b, 12 b şi 18). Relaţia în care dominanta în stare directă este precedată de un acord de septimă micşorată (D^D ♯ $IV^{7\flat}$) conţine, de asemenea, astfel de paralelisme, fără a fi limitată doar la stilul lui Mozart:

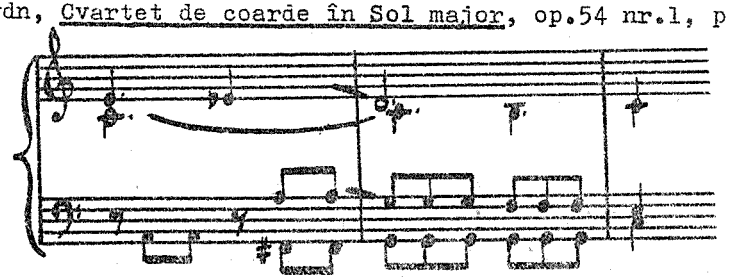
Ex.32

Bach, Coral 32



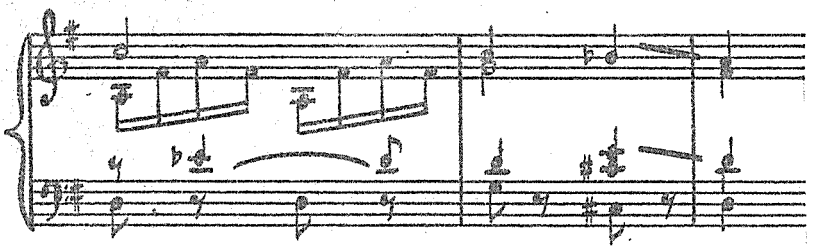
Ex.33

Haydn, Cvartet de coarde în Sol major, op.54 nr.1, p.a II-a



Ex.34

Mozart, Simfonia în Re major, KV 385, p.a II-a



In problema paralelismului de cvinte perfecte la distanţă de semiton, concepţia lui Mozart pare a fi încă tributară tradiţiei. Exemplele prin care se manifestă o preocupare constantă de ocolire a paralelismului sînt prea frecvente - şi nu mai puţin „mozartiene" - pentru a nu fi luate în considerare. Surprinde îndeosebi varianta cu octave ascunse (v.ex.10 b, 23 a, b), prin care această tendinţă dobîndeşte chiar o pondere subliniată. Abia cu ultima perioadă de creaţie (KV 503,504,543) începe să apară paralelismul deschis şi nemijlocit, în înlănţuirea cvint-sextacordului mărit cu dominanta în stare directă fără septimă, aspect ce se completează însă cu rezolvarea pe dominanta cu septimă (KV 254, 495, 551). Totodată trebuie evidenţiat faptul că implicaţia cvintelor paralele în succesiunea $D^{D}{}_{\flat}IV^{6\sharp}_{5\flat}$ - D V este legată de un context armonic, morfologic şi de scriitură mult mai complex[10] decît îl sugerează „exemplul de şcoală" al tratatelor de armonie (v.ex. 6).

Fenomenul va lua o amploare mai mare, începînd cu romantismul tîrziu, nefiind străin nici muzicii secolului al XX-lea.

BIBLIOGRAFIE

1. J.G.Albrechtsberger, Generalbass- und Harmonielehre, Hrsg. von seinem Schüler Ignaz Ritter von Seyfried, Tobias Haslinger, Wien, 1837.

10. - inflexiune modulatorică (v.ex.29), modulaţie enarmonică (v.ex. 7 b, 30), scriitură densă pe mai mult decît patru voci (v.ex. 7 b, 30, 31), încheierea tratării în forma de sonată (ex. 7 b, 31).

2. H.Federhofer, Die Harmonik als dramatischer Ausdrucksfaktor in Mozarts Meisteropern, în: MJb 1968/70, pp.77-87, Salzburg, 1970.

3. H.Grabner, Allgemeine Musiklehre, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1930.

4. H.Grabner, Handbuch der funktionellen Harmonielehre, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1974.

5. H.von Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, ed.a 5-a, Verlag Friedrich Vieweg und Sohn, Braunschweig, 1896.

6. L.Kesztler, Összhangzattan, Zeneműkiadó vállalat, Budapest, 1962.

7. Lemacher-Schröder, Harmonielehre, Musikverlag Hans Gerig, Köln, f.a.

8. Louis-Thuille, Harmonielehre, 7. Aufl., Verlag von Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett, Stuttgart, f.a.

9. W.Maler, Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre, Leuckart, München-Leipzig, 1957.

10. F.W.Marpurg, Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition, Berlin, 1755.

11. A.Molnár, Összhangzattan, Dante-Könyvkiadó kiadása, Budapest, 1931.

12. H.Pischner, Die Harmonielehre Jean-Philippe Rameaus, VEB Breitkopf&Härtel, Leipzig, 1967.

13. E.F.Richter, Lehrbuch der Harmonie, 26.Aufl., Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1910.

14. A.Schönberg, Harmonielehre, Universal-Edition, Wien, 1922.

15. Sechter-Eckstein, Das Finale von W.A.Mozarts Jupiter-Symphonie, Anton Diabelli, Wien, 1820.

16. Siklós,A., Összhangzattan, Budapest, 1916.

17. Sposobin-Dubovski, Ucebnik garmonii, Moscova, 1959.

18. R.Stöhr, Praktischer Leitfaden der Harmonielehre, 8.Aufl., Universal-Edition, Wien, 1917.

19. Szelényi,I., A romantikus zene harmoniavilága, Budapest, 1965.

20. W.Tappert, Das Verbot der Quinten-Parallelen, Verlag von Heinrich Matthes, Leipzig, 1869.

21. L.Tiulin, Kratkîi teoreticeskii kurs garmonii, Leningrad, 1960.

22. H.Unger, Musiklehre, în: Das Atlantisbuch der Musik, p.11-71, Atlantis-Verlag G.m.b.H, Berlin, 1934.

23. B.Weigl, Harmonielehre, B.Schott's Söhne, Mainz, 1925.

24. L.Weiner, Elemző összhangzattan (Funkció-tan), Rózsavölgyi és társa kiadása, Budapest, 1944.

25. B.Widmann, Generalbass-Übungen, 3.Aufl., Verlag von G.Merseburger, Leipzig, 1872.

„Les quintes de Mozart"

Hans Peter Türk

Résumé

Introduit probablement par Tappert pour résoudre de façon immédiate le quintsexaccord augmenté de la sous-dominante altérée sur la dominante, le terme repose sur quatre exemples de la création mozartienne, parmi lesquels un seul (7 b) est correctement cité, et les autres s'orientent selon les modification de l'original par des extraits de piano. Mozart évite les quintes ouvertes en accord avec les exigences de son temps, ou les remplace par d'autres licences de manipulation des voix. Les quintes dans l'enchaînement de certains accords dissonants sont admises exçeptionnellement déjà par Marpurg (ex.7 b, 15).

Comme les ainsi nommées „quintes mozartiennes" ne sont plus fréquentes que d'autres parallélismes (ex.11 b, 12 b, 18) et les modalités de les éviter sont, sous le rapport stylistique, plus concluantes, il faudrait recourir au terme de Grabner, celui de „Leittonquinten" (quintes par la résolution des sesnsibles), pour éviter une appréciation unilatérale de la manipulation de voix chez Mozart.

„Mozart-Quinten"

Hans Peter Türk

Zusammenfassung

Der wahrscheinlich von Tappert eingeführte Begriff bei der direkten Auflösung des übermässigen Quintsextakkordes der Wechseldominante in die Dominante, stützt sich auf vier Beispiele aus dem Werk Mozarts, von denen eines korrekt (7 b), die andern falsch (nach dem Klavierauszug) zitiert sind. Mozarts Stimmführung vermeidet offene Quinten im Einklang mit den Normen seiner Zeit oder weicht ihnen durch andere Lizenzen aus. Quinten bei Verbindung dissonanter Akkorde sind noch von Marpurg als Ausnahme von der Regel geduldet (Bsp. 7 b, 15).

Nachdem die sog. „Mozart-Quinten" nicht häufiger als andere Parallelen auftreten (Bsp. 11 b, 12 b, 18) und ihre Vermeidung mehr über Mozarts Stil aussagt als ihre Verwendung, sollte, um einer einsetigen Betrachtungsweise vorzubeugen, besser Grabners Begriff der „Leittonquinten" verwendet werden.

„Mozart's Quints"

Hans Peter Türk

Summary

Probably introduced by Tappert in connection with solving

the problem of the increased quintsextaccord by the counter-dominant on the dominant, the term is supported by 4 examples from Mozart's creation, of which only one (7 b) is correctly quoted, while the others follow the changes of the original by means of extracts for the piano. Mozart avoids the open quints in accordance with the standards of his time, or shuns them by other means of directing the voices. The quints to link some dissonant accords were exceptionally admitted ever since by Marpurg (ex. 7 b, 15).

Since the so-called „Mozartian quints" do not appear more often than other parallelisms (ex.11 b, 12 b, 18), and the means of avoiding them are, stylistically, more conclusive, we suggest Grabner's term: zeittonquinten (quints for solving the sensibles), in order to avoid a onesided appreciation of directing the voices in Mozart's creation.

LUMEA ARMONICĂ A „SIMFONIEI DE CAMERĂ" DE GEORGE ENESCU

Ede Terényi

Lucrarea de faţă constituie o continuare şi o aplicare a preocupărilor autorului pentru cercetarea fenomenelor armonice din creaţia muzicală contemporană, aşa cum rezultă din comunicările publicate în volumele precedente (nr.1-7) ale acestor Lucrări de muzicologie.

Lumea armonică a muzicii lui Enescu se bazează în bună parte pe armonia cromatică dezvoltată pînă la atonalism, după cum însuşi marele compozitor mărturiseşte: „De la vîrsta de şapte ani, eu trăiesc prin Wagner şi numai prin el" (1936). „Este de mult de cînd am încercat să-l imit pe Brahms, însă, în timp ce limbajul muzical în care mi-am găsit poate adevărata expresie este în mod aparent cel al contemporanilor mei, el diferă, de fapt, radical de al lor, purtînd în mod profund, sper, amprenta trecutului din care a crescut şi prin aceasta fiind lipsit de accentul lor de repudiere".[1] „Amprenta trecutului" se manifestă însă ca o preluare creatoare a cuceririlor armoniei tradiţionale de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, filtrată prin propria sensibilitate a compozitorului - avînd ca rezultat o lume armonică originală, de un colorit adesea inedit. Desigur, la acest rezultat, Enescu a ajuns şi datorită puternicelor înrîuriri exercitate constant asupra lui de folclorul muzical al patriei sale.[2]

1. In Aspecte ale creaţiei enesciene în lumina "Simfoniei de cameră", Ştefan Niculescu relevă următoarele: „Elementele contradictorii ale limbajului muzical enescian, dar care prin sinteza lor dau unitate şi complexitate stilului compozitorului, sînt: (...) armonia funcţională, tradiţională şi imprecizia tonală, cvasiatonalitatea; diatonism (modalism) şi cromatism în melodie şi armonie;" (Studii de muzicologie, vol.I, Buc., 1965, p.247).

2. Enescu: „O melodie, şi în special o melodie populară, are o armonie a ei firească, singura care o completează. Orice altă armonie riscă să-i altereze caracterul, să-i schimbe semnificaţia", cf. Scrisoare către Sabin Drăgoi (1942), în: x x x George Enescu, Ed.muzicală, Bucureşti, 1964, p.38.

In întreaga creaţie enesciană, ce culminează cu Simfonia de cameră, elementele inovatoare apar în cadrul unui proces lent, treptele evolutive - mai ales cînd avem în vedere limbajul armonic - fiind greu de sesizat, aproape imperceptibile. Cu atît mai uimitor ni se înfăţişează stadiul finit al acestor succesive acumulări: Simfonia de cameră, a cărei dimensiune verticală se încadrează, în mare măsură, în sistemul armonic geometric.[3] Ideea de mai sus este subliniată şi de către autorii monografiei George Enescu : „In perspectiva devenirii neîntrerupte a stilului enescian, proces de «creştere» în care stadiile se înlănţuie şi se condiţionează permanent, Simfonia de cameră apare drept o grandioasă împlinire a tendinţelor înnoitoare manifestate de George Enescu de-a lungul întregii sale cariere. Intr-adevăr, cu toate că poetica, mijloacele tehnice, limbajul, stilul aparţin etapei din urmă, se poate discerne în ultima lucrare a compozitorului generalizarea unor idei apărute în alte etape de creaţie sau chiar în perioada primelor compoziţii".[4]

In cele ce urmează ne propunem a releva problemele specifice pe care le reclamă analiza armonică a Simfoniei de cameră, grupînd consideraţiunile noastre în următoarele trei capitole:

1. Realizarea trecerii de la sistemul armonic gravitaţional (armonia tradiţională) la cel geometric.

Partea I a Simfoniei de cameră arată, demonstrativ, procesul trecerii de la sistemul armonic gravitaţional la cel geometric. Tema I , , diatonică la început, este treptat cromatizată, concomitent cu transformarea de aceeaşi natură a armoniilor. Tema a II-a aduce structurile verticale intermediare celor două sisteme armonice: acordul minor şi variantele lui.[5] Tema a III-a

---

3. Deosebirea esenţială între sistemul tradiţional armonic - bazat pe fenomenul acustic al sunetelor parţiale şi numit sistem armonic gravitaţional (sau aritmetic) - şi cel nou, geometric, se poate demonstra prin următoarele două structuri verticale de bază: do-sol-do (simetric sub aspectul diferenţelor de vibraţie), do-fa diez-do (simetric sub aspectul numărului egal de secunde mici). (Din referatul nostru Acordul major în muzica sec.XX , ms., 1972)

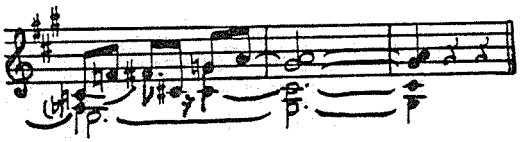
4. George Enescu , monografie de Mircea Voicana, Clemensa Firca, Alfred Hoffman, Elena Zottoviceanu, în colaborare cu Myriam Marbé, Ştefan Niculescu şi Adrian Raţiu, Ed.Academiei, Bucureşti, 1971.

5. Acordul minor conţine două straturi gravitaţionale raportate la terţă mică, deci nongravitaţional.

şi întregul material sonor al părţilor II-III-IV se orientează spre sistemul armonic geometric. Este foarte semnificativ faptul că procesul trecerii de la sistemul armonic vechi la cel nou are loc de două ori în partea I (formă de sonată fără dezvoltare). Această repetare scoate în evidenţă tocmai apariţia sistemului armonic geometric. Intervalele caracteristice, chiar şi unele structuri verticale complexe ale sistemului geometric sînt prezente atît în desenul melodic al temei a III-a (do-fa-fa diez-do diez-sol-la-do - 5-1-5-6-2-3)[6], cît şi în structurile verticale ce însoţesc această temă (mi-sol-si bemol-mi cu sunete adăugate: mi bemol, fa diez). (Vezi anexa, pp.167-169). Fragmentele următoare din părţile II-III-IV[7], confirmă folosirea precumpănitoare a sistemului armonic geometric: tema a III-a (temă ostinato) este înconjurată, aproape exclusiv, cu structuri verticale geometrice, ca de ex.: 2a) sol diez-do diez-sol-la, 2b) do diez-la-do şi do diez-si bemol (la diez)-sol-la, 2c) fa diez-do-fa şi fa diez-la-do, 2d) sol diez-la-re-do diez-fa diez şi la-mi bemol-sol diez(la bemol), 2e) si-do-fa, si-do-fa diez, si-do diez-do-sol, şi si-sol diez-do diez-re diez-sol diez-la, 2 f) si-pedală, şi acordurile fa-do-la(a doua oară fa-la-do!)- fa diez-la-do diez (relaţie de terţă comună, foarte caracteristică muzicii secolului al XX-lea); 2g) si-do-do diez-fa, la diez-do diez-fa diez şi do diez-la, re-sol diez-la, 2 h) si-ton central, trisonuri incomplete cu terţă comună: do diez-mi, do-mi-do.

Ex.1. Partea a II-a
pag.29[x]

A.



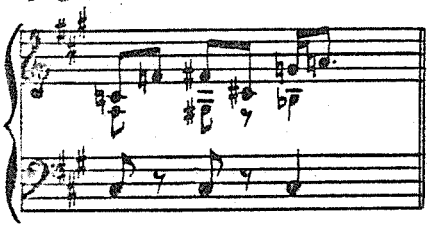
6. Cvarta conţine cinci secunde mici, deci unitatea de măsură este 5; tot astfel sînt măsurabile şi celelalte intervale: terţă mică, secundă mare etc.

7. Vezi analiza armonică a părţii a III-a.

x) Toate referirile la pagină se fac după Ed.muzicală, Bucureşti, 1965.

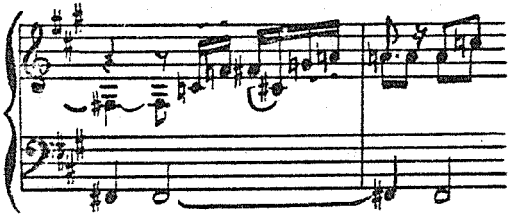
pag. 30

B.



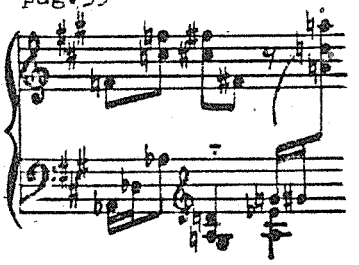
pag. 32

C.



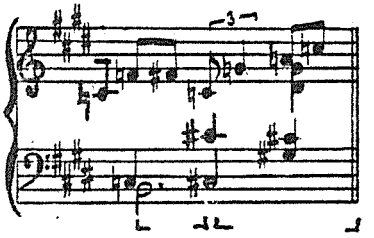
pag. 39

D.



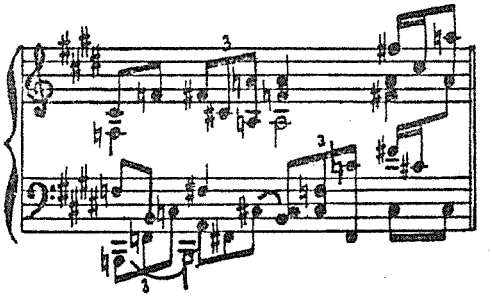
Partea a IV-a
pag. 67

E.



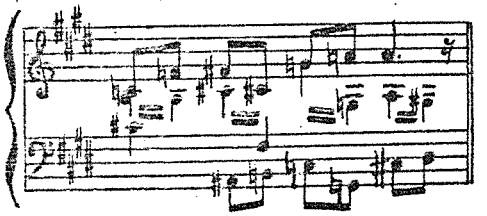
pag. 68

F.



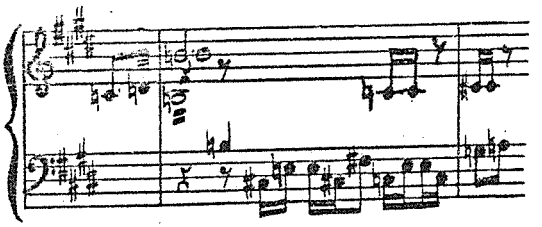
pag.71

G.



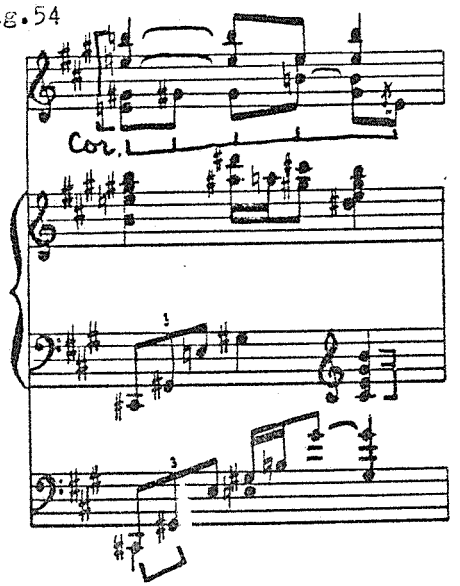
pag.74

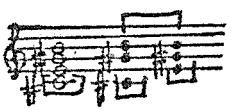
H.



Insăşi tema I readusă ca o reminiscenţă în partea a II-a,dar ca un moment culminant al întregului discurs muzical în finalul lucrării, îşi schimbă de fiecare dată veşmîntul armonic,dat fiind noul mediu sonor înconjurător.

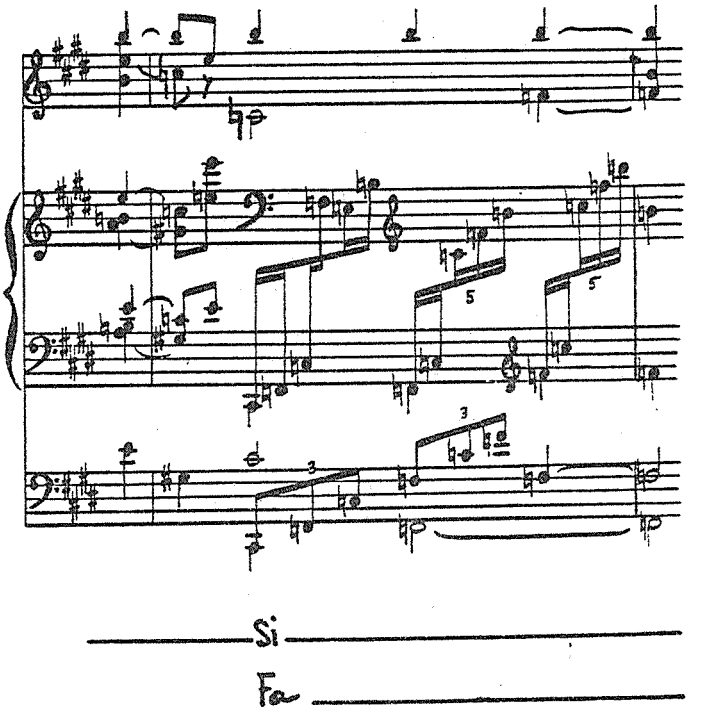
Ex.2 a. Partea a II-a
pag.54





(vezi ex.5)

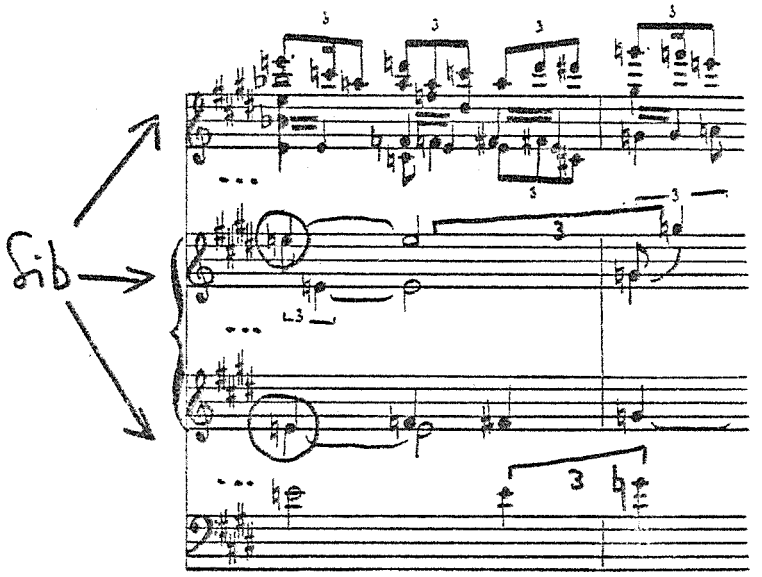
Ex.2 b. Partea a III-a
pag.82



(vezi relaţia pol-antipol)

Mai mult, tema a II-a, care în partea I constituie un punct de fuziune între cele două sisteme armonice, revine în ultimele măsuri ale lucrării, avînd tema a III-a însoţită de structuri verticale geometrice, suprapusă, motiv pentru care această revenire relevă, o dată în plus, prezenţa constientă a noului sistem armonic.

Ex.3. Partea a IV-a
pag.90



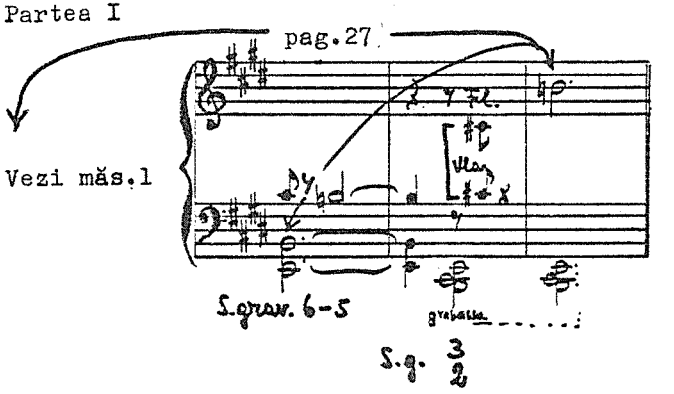
Se impune a remarca faptul că în unele momente (puţine la număr!) ale Simfoniei de cameră, Enescu - simţind nevoia unui echilibru sonor - experimentează fuziunea celor două sisteme armonice[8], atît prin etajarea elementelor, cît şi prin alternarea lor. In cadenţa finală a părţii I, sunetul si avînd efectul unui ton central, caracteristic sistemului geometric, contrastează cu stratul sonor gravitaţional a lui Mi, iar în ultimele şapte măsuri ale lucrării, structura gravitaţională pe Mi alternează cu diferite structuri geometrice.[9]

---

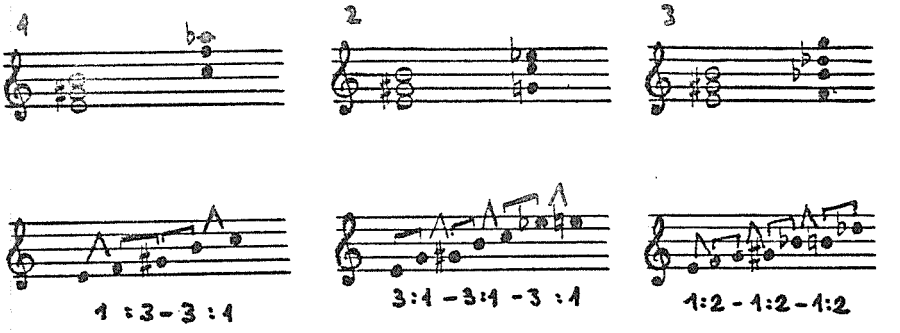
8. Fireşte, elementele sistemului geometric (ca, de ex., acord de septimă micşorată etc.) apar accidental în cadrul sistemului gravitaţional; tot aşa, elementele sistemului armonic tradiţional (ca, de ex., acord major) sînt prezente ca „disonanţe" şi în sistemul geometric, deci şi la nivelul acesta există întrepătrunderea celor două lumi sonore.

9. Structurile de secţiune de aur 5:3 completează acordul minor

Ex.4 a. Partea I



Ex.4 b.



2. Particularităţile structurilor verticale şi ale înlănţuirilor acestora.

Printre particularităţile structurilor verticale specifice Simfoniei de cameră enumerăm:

a. structuri gravitaţionale cu note „ajoutées"superioare[10];

b. structuri gravitaţionale cu sunete adăugate inferioare (în Simfonia de cameră este foarte frecventă structura gravitaţională cu cvartă inferioară adăugată, deci aparent este un cvartsextacord[11]);

c. structuri de straturi gravitaţionale distanţate la sextă mare (stratul sonor al sunetului „sixte ajoutée" este întă-

---

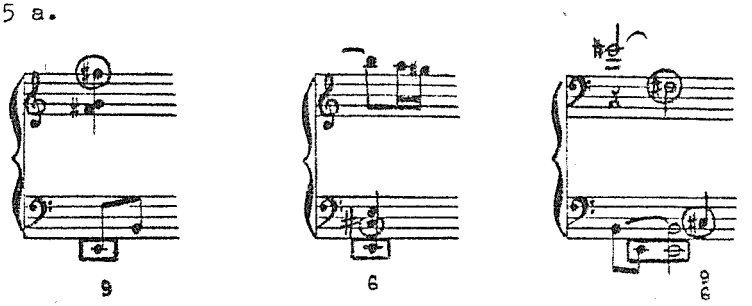
10.Cu dificultate se poate depista un acord major pur.

11.De fapt,cvartsextacordul major există în două forme: cu fundamentala situată mai sus,în acord, sau cu fundamentala în bas (diferite teorii recunoscînd doar cîte una din ele); ambele forme sînt acorduri majore latente.

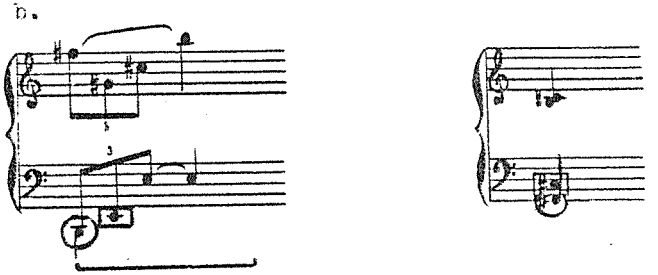
rit;

d. structuri geometrice combinate cu straturi sonore gravitaţionale (forma cea mai interesantă este simultaneitatea structurilor: $\frac{3}{5}$ -cvartsext minor- şi acordul minor în stare directă)

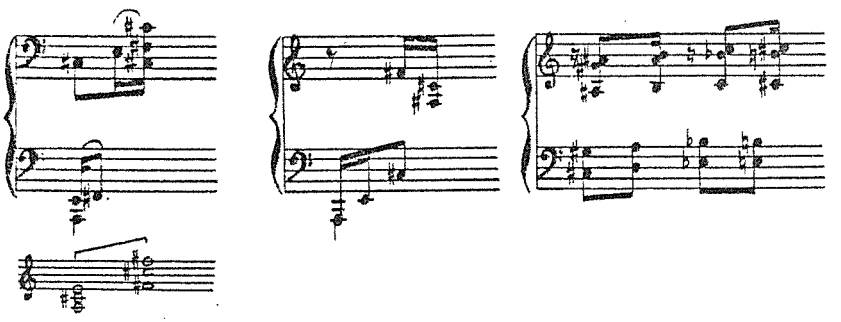
Ex.5 a.



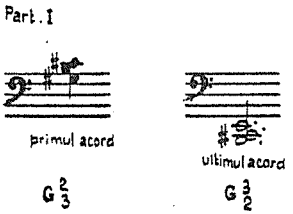
b.



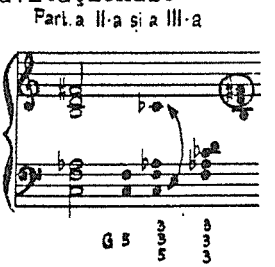
c.



d. Structuri geometrice



Structuri geometrice cu straturi gravitaţionale



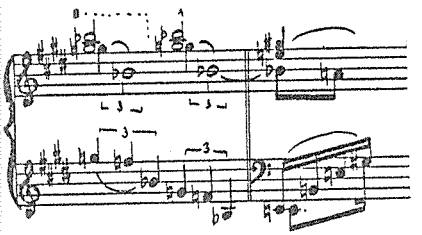
In ceea ce priveşte relaţiile specifice care se crează între diferite structuri verticale, amintim:

a. relaţie pol-antipol[12]

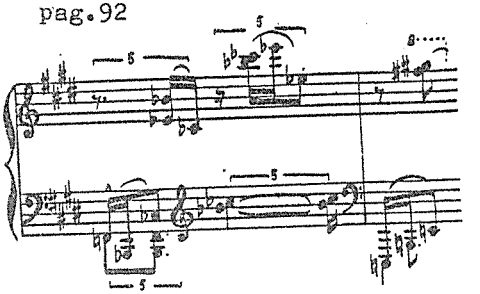
b. relaţie prin terţă comună[13]

c. relaţie prin ton central[14]

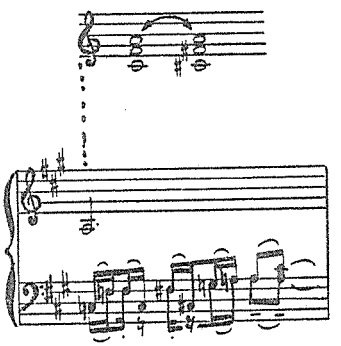
Ex.6 a. Partea a IV-a
pag.84

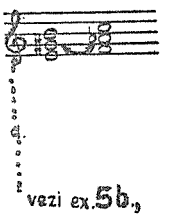


Partea a IV-a
pag.92

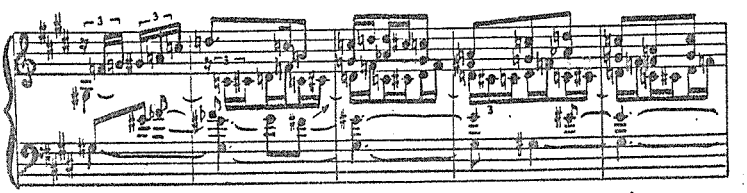


b.





c. Partea I
pag.11

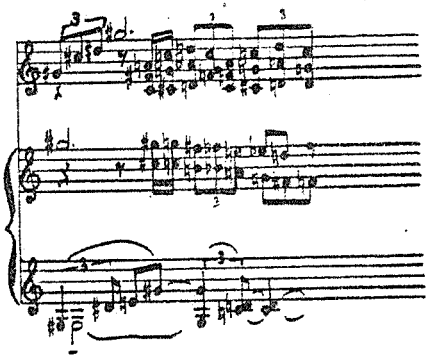


12. Vezi şi ex.2f, 3b, 4.

13. Vezi şi ex.2f, 2h.

14. Vezi şi ex.2h, 4.

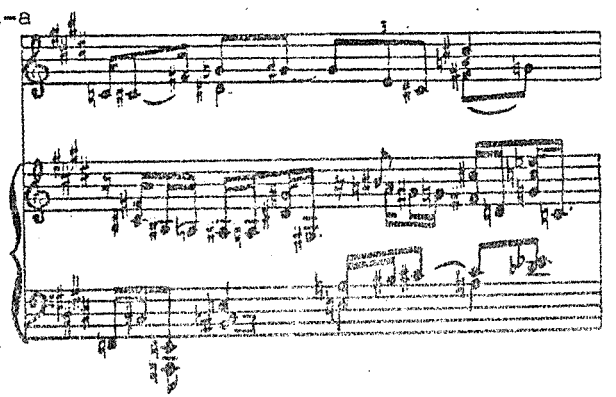
Partea a III-a
pag.63



3. Caracterul microscopic al lumii armonice

Ceea ce considerăm „caracter microscopic" al lumii armonice din Simfonia de cameră poate fi explicat astfel: perceperea auditivă a fluxului armonic este delimitată de un limes inferior şi unul superior. Hotărîtor în privinţa acestor două limite este viteza schimbării acordurilor. Sub limita inferioară, unităţile armonice devin perceptibile numai ca blocuri sonore de sine stătătoare - în cazuri extreme ajungîndu-se la un singur acord, ca în Preludiul la Aurul Rinului de Wagner sau în Stimmung de Stockhausen. Dincolo de limita superioară se aude o masă sonoră elastică asemeni unei melodii - în cazuri extreme „clusters-uri continuum"[15], ca în piesa Volumina de Ligeti. Stilul lui Enescu tinde spre depăşirea limitei superioare a perceperii procesului armonic prin schimbarea fulgerătoare a armoniilor. In privinţa aceasta este edificatoare măsura 21 din partea I a Simfoniei de cameră.

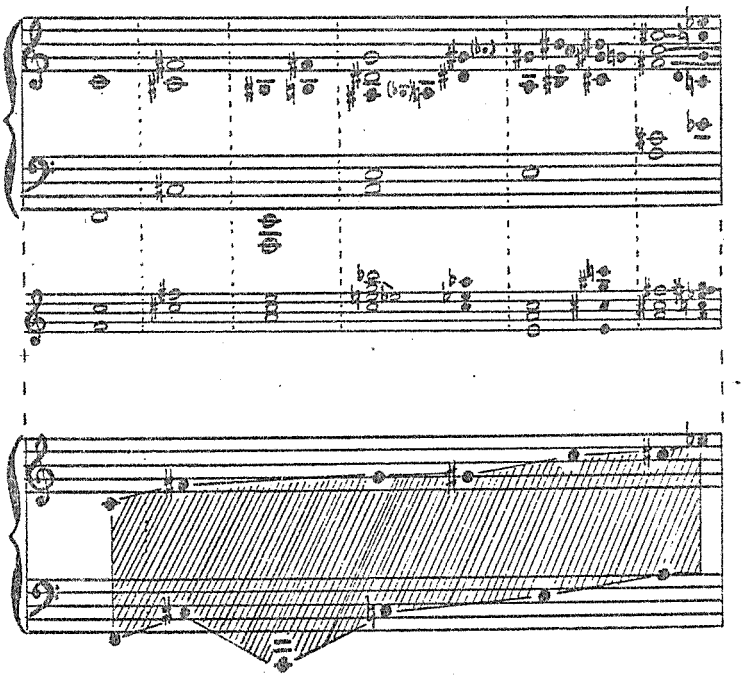
Ex.7. Partea I-a
pag.7



15. Vezi Terényi E., Tipuri de clusters, în Lucrări de muzicologie, vol.7, Cluj, 1971.

. Auditiv, este imposibil de detectat procesul armonic. El poate fi însă uşor de recunoscut prin mărirea[16] duratelor acordurilor componente, după cum reiese din următoarele două scheme armonice.

Ex.8

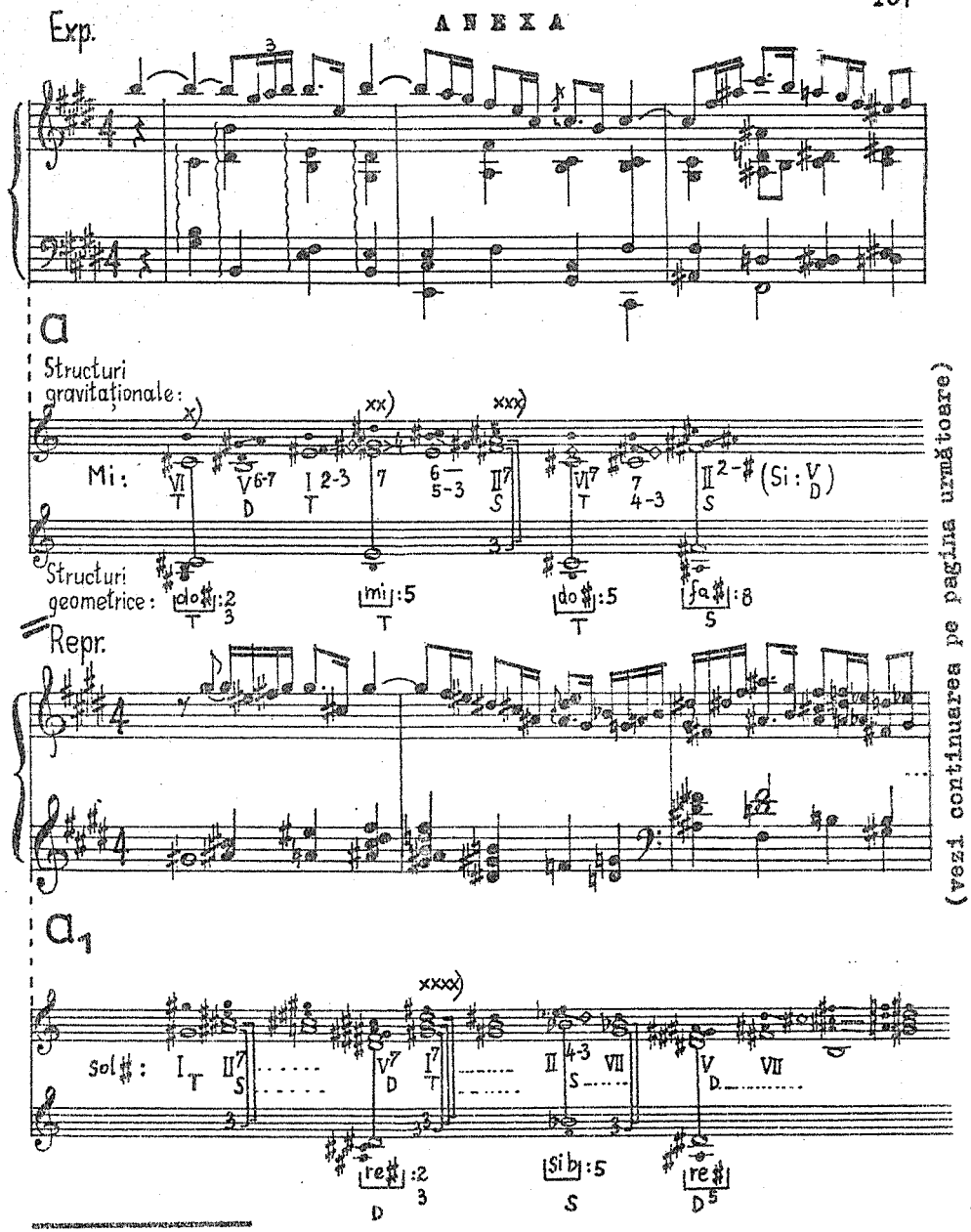


Drept concluzie, pornind de la afirmaţia lui George Enescu: „Formele repetate în artă nu sînt recomandabile. Ca în pictură sau în poezie, fiecare operă trebuie să-şi aibă originea ei interioară, independentă de formalismul unei concepţii ce ni s-a părut sau poate că a fost într-adevăr reuşită cu alta ocazie"[17], ne permite să conchidem că, dacă Simfonia de cameră ar fi fost urmată de o nouă creaţie a aceluiaşi compozitor, aceasta ar fi fost compusă în întregime pe baza noului sistem armonic cucerit. Misiunea a revenit însă compozitorilor din generaţia post-enesciană, care au izbutit să concretizeze şi să ducă mai departe aspectele specifice lumii sonore din Simfonia de cameră.

16. Mărime auditivă şi vizuală, analitică.

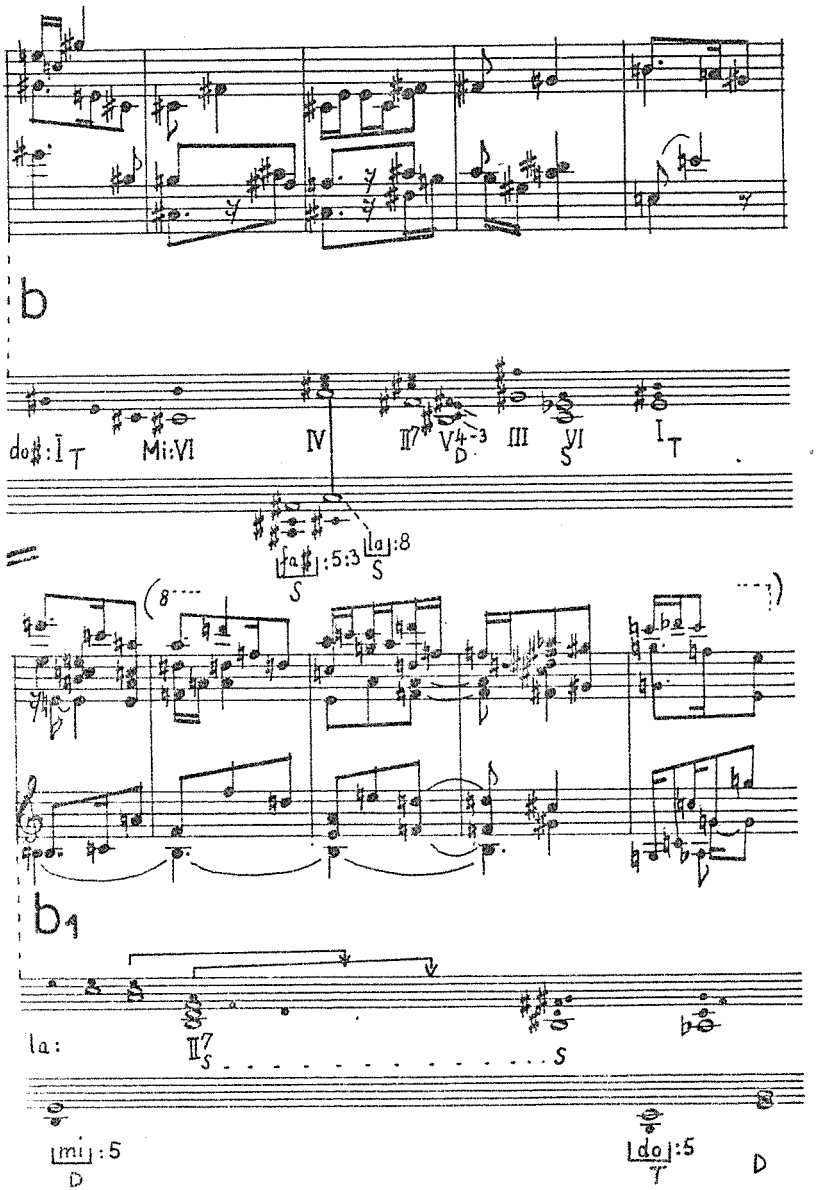
17. xxx George Enescu, Ed.muzicală, Bucureşti, 1964, p.31.

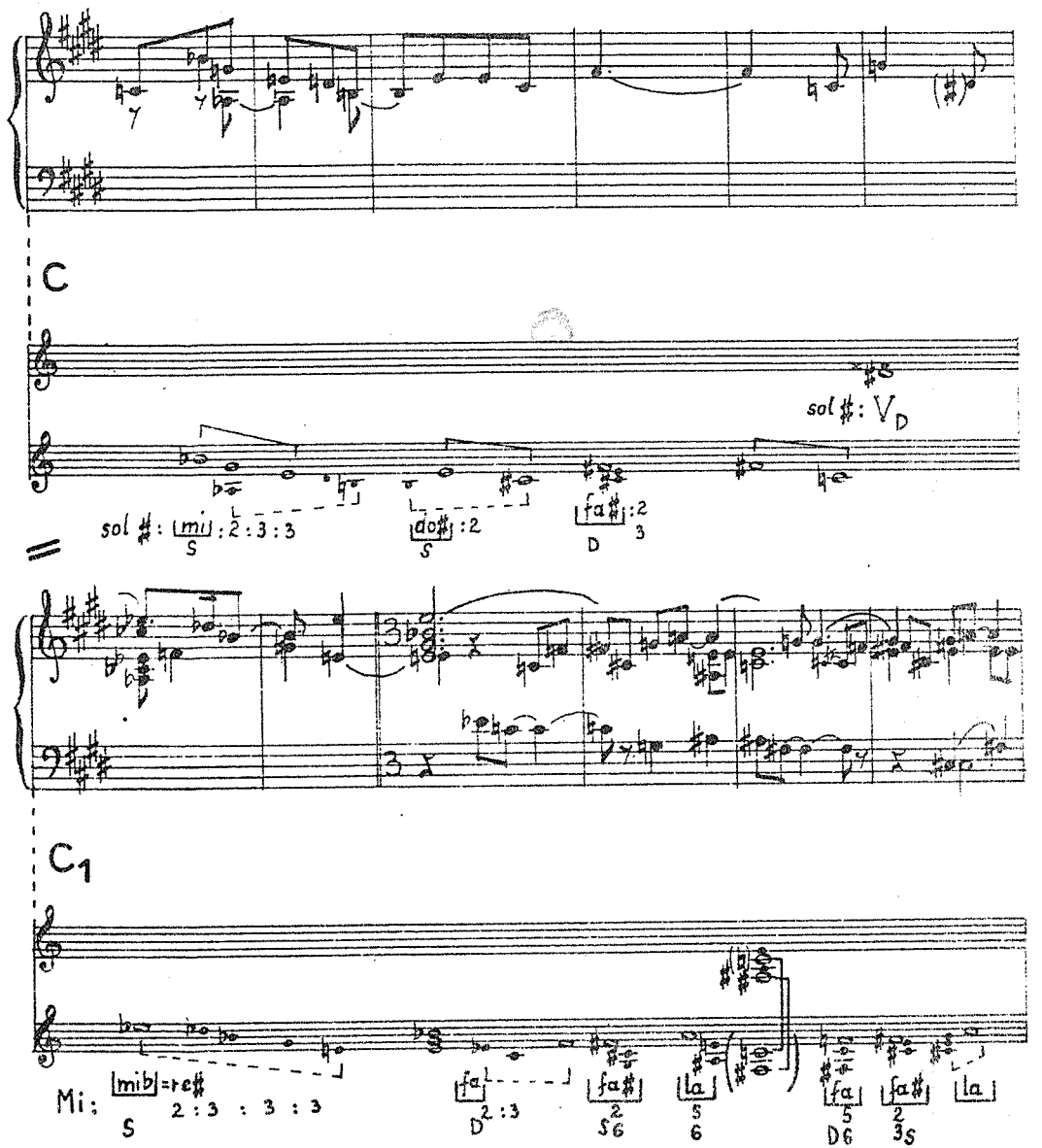
A N E X A



(vezi continuarea pe pagina următoare)

Structuri de straturi acordice:
x) Strat gravitaţional / geometric
xx) Straturi raportate gravitaţional
xxx) Straturi raportate nongravitaţional
xxxx) (două, respectiv trei straturi)


b
do♯: I T
Mi:VI
IV
II7
V4-3 D
III
VI S
I T
fa♯ :5:3 S
la :8 S
b1
la:
II7 S
S
mi :5 D
do :5 T
D


C
sol♯: V D
sol♯: mi : 2 : 3 : 3
S
do♯ : 2
S
fa♯ : 2
D 3
C1
Mi: mib = re♯
S 2 : 3 : 3 : 3
fa
D 2 : 3
fa♯
2
S6
la
5
6
fa
5
D6
fa♯
2
3S
la

L'univers harmonique de la „Symphonie de chambre" de George Enesco

Ede Terényi

Résumé

Dans toute la création enescienne - qui atteint le point culminant avec la „Symphonie de Chambre" - les éléments novateurs apparaissent le long d'un processus lent, les étapes évolutives, surtout si l'on a en vue le language harmonique, étant difficile à surprendre, presque imperceptibles. D'autant plus étonnant se présente l'étape finale de ces accumulations successives, „La Symphonie de Chambre", dont la dimension verticale se range, en grande mesure dans le système harmonique géométrique. Nos considérations concernant les problèmes spécifiques réclamés par l'analyse harmonique de l'oeuvre mentionnée sont groupées en trois chapitres: 1) La réalisation du passage du système harmonique gravitationnel (harmonie traditionnelle) au système géométrique. 2) Les particularités des structures verticales et de leur enchainnement. 3) Le caractère microscopique de l'univers harmonique.

Die harmonische Struktur der „Kammersymphonie" von George Enescu

Ede Terényi

Zusammenfassung

Im Gesamtwerk George Enescus - welches in der „Kammersymphonie" ihren Höhepunkt erreicht - tauchen die innovierenden Elemente im Rahmen eines langsamen Prozesses auf, wobei die Stufen dieser Entwicklung schwer erfassbas, kaum wahrnehmbar sind. Um so überraschender bietet sich uns das Endstadium dieser sukzessiven Speicherungen dar: die „Kammersymphonie", deren vertikale Dimension sich grösstenteils in das geometrische harmonische System eingliedert. Unsere Betrachtungen in Verbindung mit den spezifischen Fragen, die die harmonische Analyse dieses Werkes aufwerfen, sind in drei Abschnitte gegliedert: 1) Der Übergang vom harmonischen, auf die Anziehungstendenz der Töne begründeten System (von der traditionellen Harmonik), zum geometrischen System; 2) Die Eigentümlichkeiten der vertikalen Gliederungen und ihrer Verflechtungen; 3) Die Mikrostruktur der Harmonik

The harmonic world of George Enescu's „Chamber Symphony"

Ede Terényi

Summary

In the entire creation of Enescu - culminating with the „Chamber Symphony"- the innovating elements appear within the framework of a slow process, the evolutionary stages, especially with regard to the harmonic language, being difficult to grasp, are almost imperceptible. The more amazing appears to us the final stage of these successive accumulations, the „Chamber Symphony", whose vertical dimension frames itself mostly in the geometrical harmonic. Our considerations with regard to the specifical problems required by the harmonical analysis of the present work are grouped in three subchapters: 1) The achievement of passing from the gravitational harmonic system (the traditional harmony) to the geometrical one; 2) The characteristic features of the vertical structures and their linkings; 3) The microscopic character of the harmonic world.

UNELE OBSERVAŢII LEGATE DE MELODICA BARTÓKIANĂ BAZATĂ PE MUZICA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

Andrei Benkő

După cum este cunoscut, Bartók a întocmit lista lucrărilor sale inspirate într-o formă sau alta din folclorul românesc, deosebind trei categorii:

a) prelucrări de melodii populare,

b) lucrări cu caracter românesc, bazate pe material tematic propriu, şi

c) texte.[1]

I

In general, în cadrul prelucrărilor, Bartók menţine forma originală a melodiei. In unele cazuri întîlnim totuşi mici modificări, aduse în vederea sublinierii trăsăturilor esenţiale ale melodiei: renunţă, de exemplu, la unele ornamente neesenţiale, sau numai în parte caracteristice. Alteori, inversează procedura: elementele ornamentale le introduce în organismul melodiei ca elemente constante, de egală importanţă cu sunetele de bază.[2]

Uneori, forma prelucrată pare a fi născută din mai multe variante. Colinda Colo sus pe după lună, conform indicaţiei compozitorului, este cea culeasă din Delani (Bihor). Bartók mai culesese şi alte variante din Bihor, Cenad, Hunedoara, Mureş, Sătmar. Dacă confruntăm aceste variante, observăm o confluenţă di-

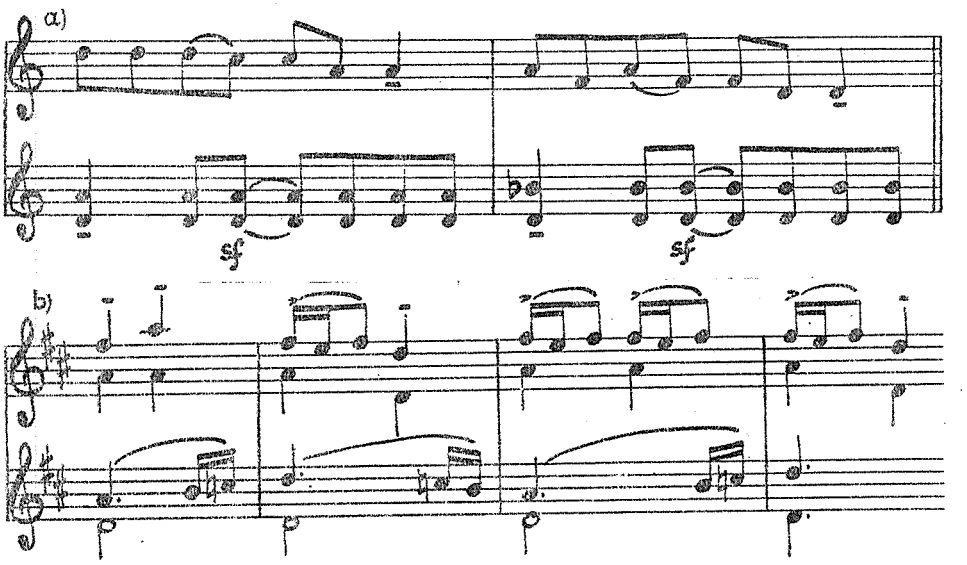
---

1. Bartók Béla, Levelei /Scrisori/, Szerk. Demény János, Első rész: Romániai levelek, Viorel Cosma gyűjtése /Red. J. Demény, Prima parte: Scrisori din România culese de V. Cosma/ Budapest, 1955, pp. 192-193, 202.

2. Béla Bartók, Ethnomusikologische Schriften, IV, Melodien den rumänischen Colinde (Weihnachtslieder), Herausgegeben von D. Dille, Budapest, 1968, nr. 18, 81 i.- Béla Bartók, Rumänische Weihnachtslieder, Wien, /1945/, Seria I, nr. 2; Seria II, nr. 1. - Béla Bartók, Second Rhapsody (Folk Dances), Violin and Piano, London, /1952/, m. 3-4.

rectă.[3]

Prelucrarea, aranjamentul, depind desigur şi de formaţia (instrumentul) pentru care s-a conceput, de destinaţia lucrării, respectiv de mijloacele alese de compozitor.[4] Pornind de la acest punct de vedere, putem constata că prelucrările efectuate pentru două violine valorifică în primul rînd elementul melodic, melodia trecînd de la un instrument la altul. Se întîmplă ca ea să rămînă în cadrul aceleiaşi octave, melodia viorii însoţitoare primind un aspect mai liniar faţă de elementele polare (T, S, D) din prima versiune, păstrînd totuşi rolul pilonilor din prima apariţie.[5] Alteori, melodia populară este însoţită de o linie melodică originală, juxtapusă, liniarismul, rolul quasi-egal în prelucrare accentuîndu-se printr-un mic canon în partea mediană.[6] Păstrarea caracterului acordic al surselor populare se rezolvă fie prin ostinato dublu, fie prin acompaniament armonic, accesibil viorii:[7]



3. Béla Bartók, Ethnomusikologische Schriften, III, Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar, Heraugegeben von D. Dille, Budapest, 1967, nr. 249, 261. - Bartók: Ethnomusikologische Schriften, IV, nr. 73 f, j, p, r, v, aa, hh. - Bartók: Rumänische Weihnachtslieder, Seria II, nr. 7.

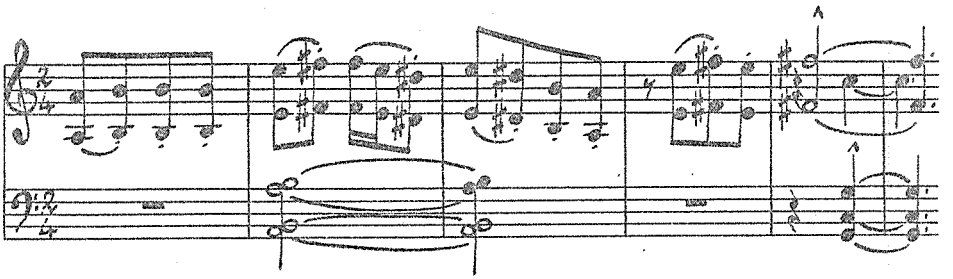
4. Lăsăm la o parte în acest caz prelucrările pentru voce şi pian, respectiv cele pentru cor de femei, din cauză că acestea nu ne-au parvenit de la Arhivele Bartók din New-York.

5. Béla Bartók, 44 Duos, Wien, 1933, nr. 7, m. 1-4, 9-10

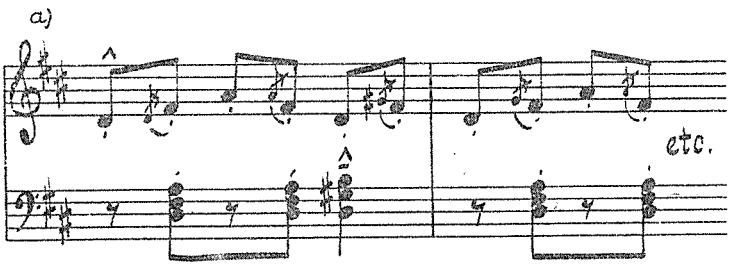
6. Bartók, 44 Duos, nr. 29

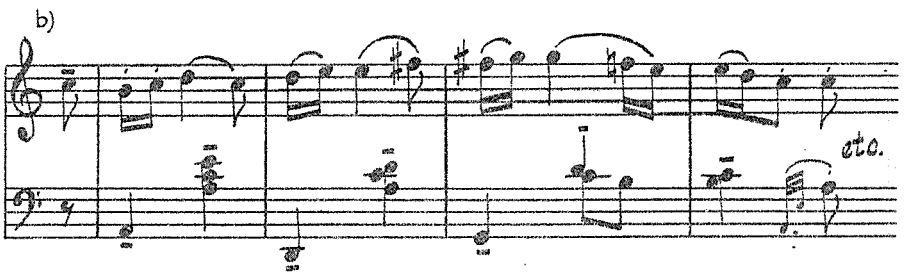
7. Bartók, 44 Duos, nr. 32, m. 3-4; nr. 38, m. 5-8

In cazul prelucrărilor pentru pian, aspectele se modifică. Melodia (cu sau fără introducere) apare întărită con-8-va şi susţinută pe alocuri de acorduri care să nu ştirbească caracterul, desfăşurarea ei:[8]



In aceste prelucrări întîlnim, desigur, şi melodii însoţite de acorduri, în mod consecvent, plasate fie într-un registru mai îngust, fie într-unul mai larg, eventual în formă de ostinato, uneori acompaniamentul conţinînd şi ornamente folosite economicos:[9]

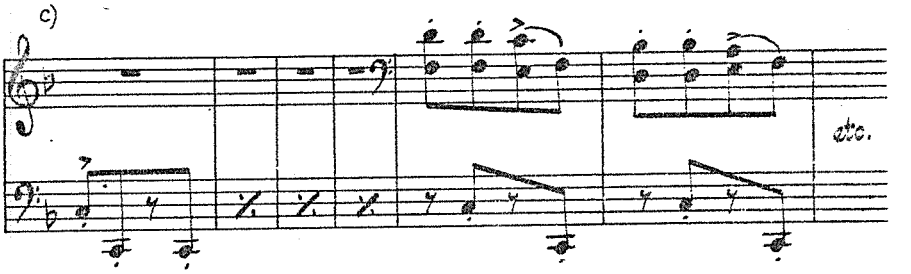




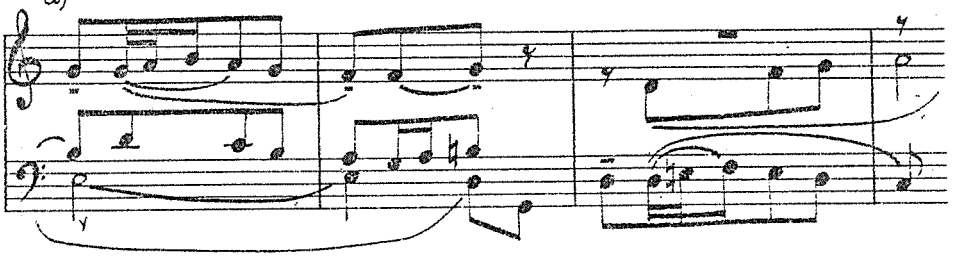
8. Bartók Béla, Vázlatok-Esquises, op.9, nr.5.

9. Béla Bartók, Rumänische Volkstänze, /Wien, 1945/, nr.1 m. 1-4, nr.5, rîndul 4, m. 2-3.- Bartók, Rumänische Weihnachtslieder, Seria I, nr.5 şi nr.8.

c)

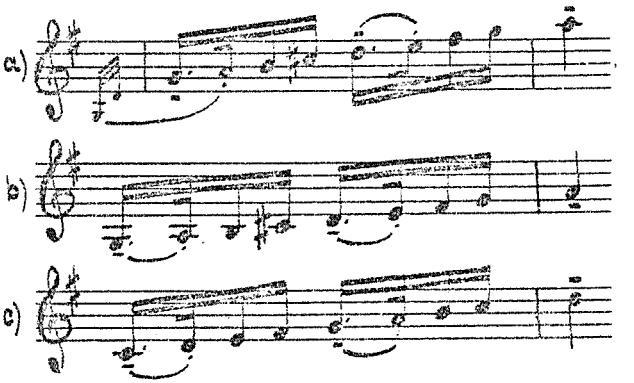


d)



Şi mai multe posibilităţi oferă prelucrările pentru vioară şi pian:[10]

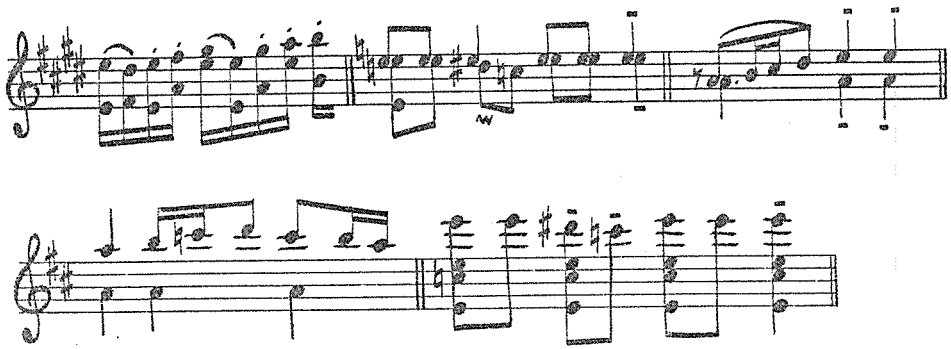
a) plasarea melodiei în diferite registre ale viorii:[11]



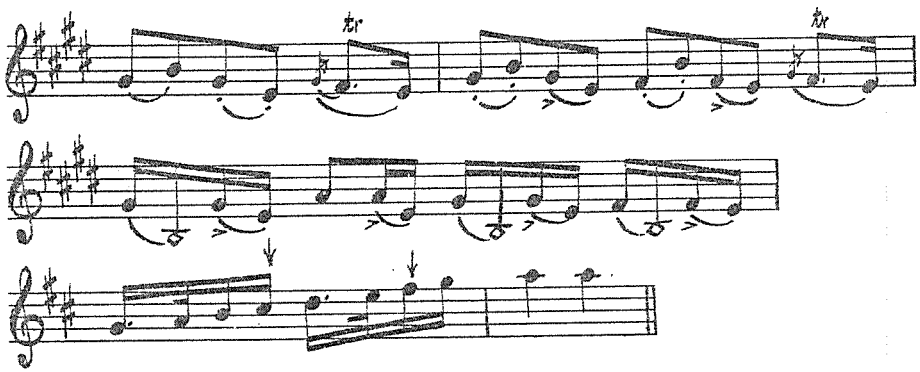
10. Prelucrările pentru vioară şi orchestră fiind transcrieri, aspectele legate de acest procedeu le tratăm în alt capitol.

11. Béla Bartók, First Rhapsody (Folk Dances), Violin and Piano, London, 1952, m. 3-4, 19-20, 76-77

b) amplificarea melodiei printr-o voce neexistentă în sursa populară citată, dar nu străină de stilul popular - cu formule eterofonice, cu pedală simplă sau dublă, eventual chiar triplă-,în cazuri mai rare - cu acorduri(la vioară!):[12]



c) varierea liberă a melodiei prin salturi sau figuri motivice:[13]



d) sublinierea melodiei prin interpretarea ei, în general, la vioară, mai rar şi fragmentar la pian:[14]

e) în unele cazuri, pornind de la caracterul temperat al pianului, Bartók accentuează trăsătura lidică a melodiei:[15]

12.Bartók, First Rhapsody, partea a II-a, m. 13, 71, 89, 95-96, 79.

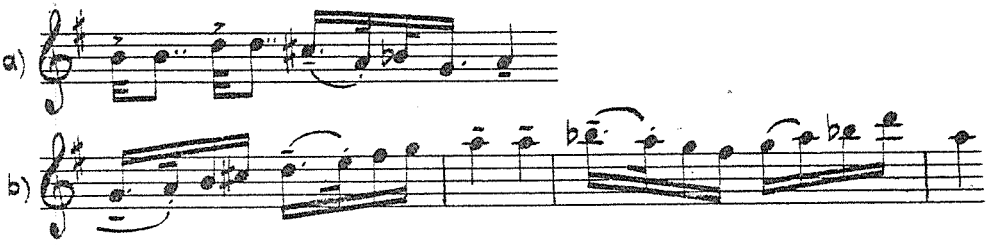
13.Idem, partea a II-a, m .32-34

14.Cele două Rapsodii oferă o serie de exemple în acest sens.

15.Béla Bartók, Rumanian Folk Music, I, Edited by Benjamin Suchoff, with a Foreword by Victor Bator, The Hague, 1967, nr.232.- Bartók, First Rhapsody, partea I , m .3-4

II

In prelucrări, Bartók menţine oscilarea terţei - trăsătură specială a unor dansuri româneşti -, atît în sens orizontal cît şi vertical, astfel justificîndu-se disonanţe pregnante din ţesătura armonică:[16]



Prezenţa terţei oscilante la Bartók provine şi din alte surse. Se pot cita în acest sens exemple din muzica clasică, romantică sau cea modernă. Fenomenul este cunoscut încă la Beethoven (Rondoul din Sonata op.53). Găsim exemple la Schubert (Heliopolis, Der Wegweiser), la Berlioz (Copilăria lui Christos). Se pot cita exemple din creaţia lui Liszt (Csárdás obstiné) - sursă menţionată în acest sens şi de Theodor Hundt[17], sau creaţii de Brahms (op.116, 118), de Schumann (op.25). Dintre contemporanii lui Bartók, fenomenul este cunoscut în lucrări de Richard Strauss (Salomé, Electra) şi în primul rînd la Enescu (Sonata nr.2 pentru vioară şi pian, Sonata nr.1 pentru pian, Cîntecele pe versurile lui Clément Marot etc.).

Bartók atrage atenţia asupra fenomenului în ceea ce priveşte prezenţa simultană a celor două variante ale intervalului în melodie şi acompaniament în muzica populară românească, iar în muzica populară maghiară mai mult în sens liniar. Dintre lucrările lui Bartók - pe lîngă cele amintite mai sus, fenomenul este

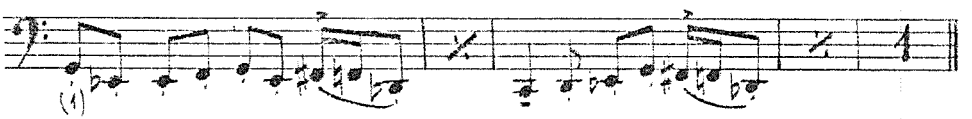
16. Bartók, First Rhapsody, partea I , m .3-6, 31-32.

17. Th.Hundt, Bartóks Satztechnik in den Klavierwerken, Regensburg, 1971, p.83.

prezent între altele în Sonatină, în Cvartetul de coarde nr. 2, în Divertimento, în Muzică pentru coarde, percuţie şi celestă şi, cu un aspect neoclasic, referindu-se la Baroc, în Microcosmos (III, 79).

III

Un element mai rar folosit de Bartók, în lucrările cu caracter românesc, este secunda mărită - ca influenţă a muzicii maramureşene, precum şi a celei bihorene.[18] Acest element, însă, pe lîngă faptul că există în muzica populară românească, ori în cea maghiară semicultă, provine şi din cea arabă.[19] Pentru exemplificarea folosirii secundei mărite în lucrări cu caracter românesc, cităm primul Dans românesc - în care tema cuprinde şi o variantă a oscilării terţei:[20]



IV

Intr-o conferinţă şi, respectiv, într-un studiu, Bartók a atras atenţia asupra importanţei cvartei mărite în muzica populară românească şi în cea slovacă, sesizînd şi deosebirea dintre cele două apariţii: cea românească evoluează spre septimă mică, iar cea slovacă spre septimă mare. In exemplul citat de Bartók din muzica populară românească se află nu mai puţin de cinci astfel de cvarte; melodia are doar trei rînduri, dar fenomenul apare aproape de două ori în fiecare rînd melodic.[21]

---

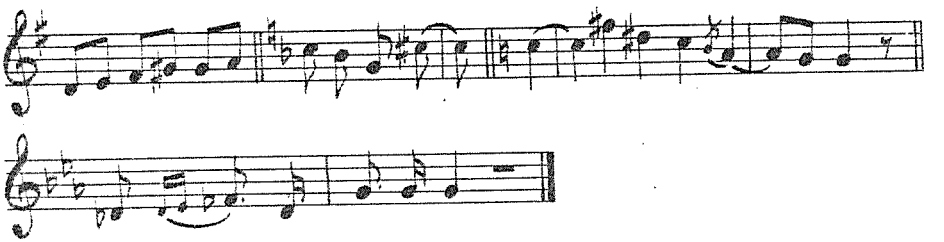
18. Béla Bartók, Die Volksmusik der Rumänen von Maramureş, München, 1923, nr.20 ab, 21 abc. - Bartók, Ethnomusikologische Schriften, III, nr.129, 163 etc.

19. Kárpáti János, Bartók és a Kelet /Bartók şi Estul/, în: Magyar Zene, anul V (1964), nr.6, pp.581-593. - Kárpáti János, Bartók vonosnégyesei /Cvartetele de coarde ale lui Bartók/, Budapest, 1967, pp.153-154.

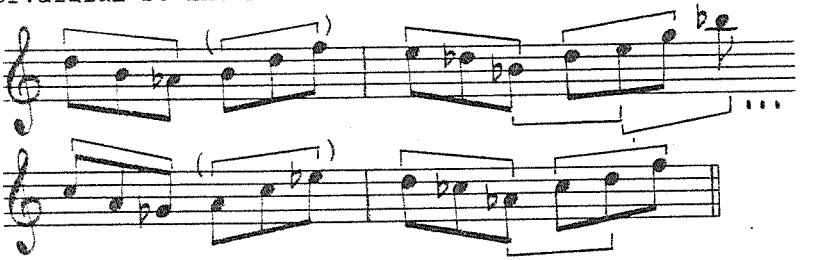
20. Bartók Béla, Két román tánc, Two Rumanian Dances, Budapest, 1975, m .3-5

21. Bartók Béla, Összegyűjtött írásai /Scrieri adunate/, I, Közreadja: Szőllősy András /publicate de Szőllősy A./, Budapest, 1966, pp.755-756.

Bartók sesizase acest fenomen în muzica populară românească încă din 1909.[22] In ceea ce priveşte provenienţa cvartei mărite din creaţia lui Bartók, pe lîngă cele două surse incontestabile - românească şi slovacă -, literatura bartókiană mai are în evidenţă cîteva. Ujfalussy aminteşte trisonurile din Wohltemperiertes Klavier (Fuga în si b din vol.II).[23] Cu gama acustică se explică prezenţa acestui element în unele melodii ale lui Bach - în mers treptat, în salturi, sau chiar în cadenţă, cum apare de exemplu în Pasiunea după Matei:[24]



La Beethoven, în Sonata Waldstein, între cele două sunete ale intervalului se intercalează unul străin:[25]



La Liszt găsim o serie de apariţii. Gh.Firca arată, de exemplu, variantele gamei din Sonata în si, dintre care nr.2, 6 şi 8 conţin acest element (varianta a doua cu septima mare, a şasea cu

---

22. Demény János, Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Találkozás a népzenével (1906-1914) /B.Bartók în anii desfăşurării artistice. Contactul cu muzica populară (1906-1914)/, în: Zenetudományi Tanulmányok, III, Budapest, 1955, p.343.

23. Ujfalussy József, Számarányok Bartók zenéjének szerkesztésében /Proporţii numerice în construirea muzicii lui Bartók/, în: Új Zenei Szemle, anul VI (1955), nr.11, p.1.

24. J.S.Bach, Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, Klavierauszug, Herausgegeben von Kurt Soldan, Leipzig, f.a., pp. 55,83,115,141.

25. Beethoven, Sonata nr.21 în Do, op.53 (Waldstein), part.I, m. 114-115, 122-123.

septima mică, şi a opta tot cu septima mare)[26]. La acestea se adaugă exemple sesizate de Bárdos (şapte game extrase din lucrări ca Reiterlied, Oratoriul Stanislas, Hristos, Preludiul B-A-C-H, Marche funèbre, En rêve, Rapsodiile maghiare III, IX, XIII, XV, XVII, XIX, Raposidia română, Petőfi, Csárdás obstiné etc.).[27] Astfel de exemple ne oferă şi temele din Prometheus, Heroische Klänge, Concertul pentru pian şi orchestră în La, sau tema a doua din Allegro-ul Rapsodiei XIII, amintită de Bartók într-o comparaţie, ca exemplu luat din muzica maghiară semicultă.[28] Ujfalussy mai aminteşte apariţia acestui element la Debussy (Marea, După-amiaza unui faun, prima Nocturnă)[29]. Kodály descoperă o sursă nouă a acestui element pentru Bartók: cîntecele lui Szentirmay, care l-au influenţat de altfel şi în folosirea accentuată a terţei mici.[30] Bárdos susţine o înrîurire a muzicii de cimpoi, de acord cu Kárpáti, şi a muzicii arabe. Szőke subliniază influenţa muzicii instrumentale slovace.[31] Lendvai explică fenomenul pe baza unei game acustice, iar Hundt, ca influenţă a muzicii populare.[32] In muzica populară maghiară, cvarta mărită este puţin frecventă.[33]

Conform experienţei sale de pe teren, Bartók foloseşte acest element şi ca trăsătură caracteristică a lucrărilor sale originale, inspirate din folclorul românesc. Uneori îl întîlnim în acelaşi cadru în ambele variante (cvarta perfectă, cvarta mări-

---

26. Gh. Firca, Bazele modale ale cromatismului diatonic, Ed. muzicală, Bucureşti, 1966, pp. 84-85.

27. Bárdos Lajos, Liszt Ferenc „népi" hangsorai /Gamele „populare" ale lui F. Liszt/, în: Harminc Írás, Budapest, 1969, pp. 98-125

28. Bártok, Összegyűjtött írásai, I, p. 272.

29. Ujfalussy József, Bartók Béla, I, Budapest, 1965, p. 151.

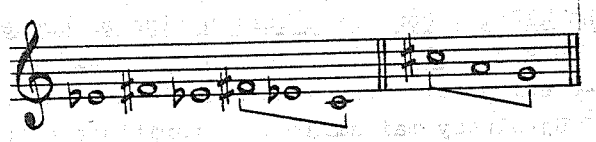
30. Kodály Zoltán, Visszatekintés /Cu privirea în trecut/, II, Budapest, 1964, p. 465.

31. Bárdos Lajos, A Bartók-zene stíluselemei az Egyneműkarokban és a Mikrokozsmoszban /Elementele stilului bartókian în Corurile pentru voci egale şi în Microcosmos/, în: Tíz újabb írás, Budapest, 1974, p. 29. - Kárpáti János, Les gammes populaires et le systhème chromatique dans l'oeuvre de Béla Bartók, în: Studia Musicologica Academiae Stientiarum Hungaricae, tom XI (1969), pp. 227-240. - Szőke Péter, Bartók és a szlovák zene /Bartók şi muzica slovacă/, în: Magyar Zene, anul I (1961), nr. 7-8, pp. 36-37.

32. Lendvai Ernő, Bartók költői világa /Universul poetic al lui Bartók/, Budapest, 1971, p. 455. - Hundt, op. cit., p. 95

33. Bartók, Összegyűjtött írásai, pp. 101-350, nr. 124, 142, 153, 176 b, 177, 197, 251, 285 etc.

tă), ca de exemplu în Schiţa nr.6, alteori renunţă total la cvartă mărită, ca în materialul tematic al primului Dans românesc, unde foloseşte alte trăsături, după cum am văzut mai sus, ca în al doilea Dans românesc să apară varianta folosirii cvartei mărite aflate la Beethoven:



Apariţia la Bartók a acestui element premergător culegerilor de muzică populară românească şi slovacă dovedeşte existenţa influenţei directe sau indirecte a surselor amintite mai sus, de la Bach, Beethoven, Liszt, Debussy şi pînă la Szentirmay. Amintim în acest sens lucrări ca Seara (1903?) - cu septimă mică, Scherzo (1903), Poemul simfonic Kossuth (1903), Suita I pentru orchestră (1905), Suita a II-a pentru orchestră (1907), Bagatela nr.13 (1908) şi altele. După 1909 intră în şirul surselor şi muzica populară românească şi cea slovacă.

Complexitatea cazuisticii de provenienţă a cvartei mărite îngreunează uneori determinarea exactă a sursei sau a surselor. Această problemă se va putea rezolva după întocmirea unui lexic al limbajului muzical bartókian - în spiritul conceput de Járdányi.[34] Atunci se vor putea defini sursele elementelor de stil - inclusiv cvarta mărită - în lucrări ca Cetatea prinţului Barbă-Albastră (uşa a treia), Prinţul cioplit din lemn (introducerea), Liedurile compuse pe versuri de Ady, Mandarinul miraculos (intrarea mandarinului), piese din Microcosmos (nr.37, 55, 72, 130 etc.), Cvartetul de coarde nr.5(partea I şi a V-a), Divertimento şi altele, sau fragmente care conţin acest element şi apar în literatura bartókiană.

34.Járdányi Pál, A népzene Bartók művészetében /Muzica populară în arta lui Bartók, în: Művelődés,anul XXIII (1970),nr.9,p.55

Quelques observations sur la mélodique bartókienne basée sur la musique populaire roumaine

Andrei Benkő

Résumé

L'auteur passe en revue certains traits de la mélodie bartókienne basée sur la musique populaire roumaine: l'observation des sources populaires, l'introduction de certains éléments ornamentaux dans l'organisme de la mélodie, l'accentuation de la mélodie par certains procédés. Par la suite l'auteur traite de l'emploi de certains éléments comme: l'oscillation de la tierce, la seconde augmentée, la quatre augmentée (tout en mentionnant la complexité de la provenance de la dernière).

Einige Bemerkungen zu Bartóks auf rumänischer Volksmusik basierenden Melodik

Andrei Benkő

Zusammenfassung

Der Autor verfolgt einige charakteristische Züge in Bartóks Melodie, in welcher er Elemente der rumänischen Volksmusik verwendet: die getreue Wiedergabe der volkstümlichen Quellen, die Einführung von Verzierungen in den Organismus der Melodie, die Hervorhebung der Melodie durch verschiedene Verfahren. Er bezieht sich weiterhin auf die Anwendung von spezifischen Elementen wie: schwankende Terz, übermässige Sekund, übermässige Quart und deutet auf die Komplexität des Ursprungs letztgenannter hin.

Some regards concerning Bartók's melodics based on Romanian folk music

Andrei Benkő

Summary

The author surveys some features of Bartók's melody based on Romanian folk music such as the respect for the folk sources, the introduction of some ornamental elements in the structure of the melody, its outlining by different procedures. The work also refers to use of some specific elements such as: the variation of the third, the increased second, the increased fourth (also mentioning the complexity of the latter's origin).

CULEGERILE FOLCLORICE DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA ŞI ROLUL LOR LA INCEPUTURILE CREAŢIEI PIANISTICE ROMÂNEŞTI

Rodica Oana-Pop

Frumuseţea, bogăţia, varietatea şi originalitatea folclorului muzical românesc - mărturie vie, caracteristică şi cristalizată de-a lungul veacurilor, a trăirii, gîndirii şi simţirii poporului nostru - au atras de timpuriu nu numai atenţia şi mîndria legitimă a autohtonilor, dar şi interesul şi admiraţia străinilor care au călătorit sau au rămas definitiv prin aceste ţinuturi. O seamă de consideraţii şi aprecieri făcute în slove înflăcărate, precum şi manuscrisele şi tipăriturile realizînd culegerea şi transcrierea pentru diferite instrumente, dar îndeosebi pentru pian, a melodiilor şi dansurilor noastre populare sînt printre cele mai de preţ dovezi în acest sens.

Cercetările semnate de R.Ghircoiaşiu, L.O.Cosma, G.Breazul, M.Negrea, V.Mocanu ş.a. au stabilit filiera istorică. Dacă din secolul al XVI-lea ne parvin prin tabulaturi documente muzicale privitoare la dansurile româneşti practicate de popoarele învecinate (în Tabulatura lui Jan din Lublin, 1537-1574, şi în Tabulatura de la Dresda, 1588), şi dacă din secolul al XVII-lea ni se transmite notaţia a două Dansuri valahe uzitate în muzica europeană (în Caietul pentru clavecin al prinţului maghiar Paul Esterházy, 1647, şi în Codex Vietoris, 1680), din acelaşi secol XVII datează şi cele mai vechi culegeri de melodii populare efectuate pe teritoriul patriei noastre, prin vestitul Codex Cajoni; din secolul al XVIII-lea avem dovada a încă trei Dansuri populare româneşti (în culegerea manuscrisă de piese instrumentale Hungarici saltus a Dyonysio, 1730), precum şi a primelor tipărituri de ateri melodii în notaţie apuseană, realizate de către Fr.J.Sulzer; dar abia din secolul al XIX-lea putem vorbi despre o activitate susţinută de culegere şi transcriere pentru pian a folclorului nostru muzical.

De altfel, secolul al XIX-lea este nu numai pentru cîntecul popular românesc,ci şi pentru tot ce formează „glasurile popoarelor", vremea cînd se fac culegeri, notări şi prelucrări de melodii.[1] Mare parte a notaţiilor folclorului nostru apar acum în manuscrise şi tipărituri psaltice[2];totodată,încă de la începutul secolului, melodii şi dansuri populare româneşti sînt reproduse în unele publicaţii străine, prin intermediul notaţiei guidonice, pentru o voce cu sau fără acompaniament.[3]

Spre a ne încadra în limitele tematicii pe care ne-am propus-o, ne vom referi însă doar la acele colecţii de culegeri ce s-au notat în scriere apuseană, realizînd, totodată, transcrierea pentru pian a cîntecelor şi jocurilor populare româneşti.

Din acest punct de vedere, o primă încercare o reprezintă cele 4 piese de Muzică populară moldovenească din anul 1822, un Moldauisches Lied şi trei Moldauische Tänze descoperite şi reproduse în facsimil de George Breazul.[4] Deşi nu ni se precizează

1.G.Breazul, Muzica românească de azi, Cartea Sindicatului artiştilor instrumentişti din România, Institutul de arte grafice Marvan, Bucureşti, 1939, p.226.

2.Iată doar cîteva dintre cele mai importante: A.Pann, Cîntece de stea, Bucureşti, 1846; Spitalul amorului sau cîntătorul dorului, Bucureşti, 1850-1852; O sezătoare la tară, partea a II-a, Bucureşti, 1852; O.Demetrescu, Melodii române, italiene şi arabe, Bucureşti, 1860; Imnuri şi cîntece religioase, morale, patriotice, eroice, naţionale, istorice şi populare, Rîmnicul Vîlcei, 1874; Vezi:G.Breazul, Muzica românească de azi,pp.228-268; A.Fochi, Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc, I, Ed.pentru literatură, Bucureşti, 1968, pp.421, 466-467.

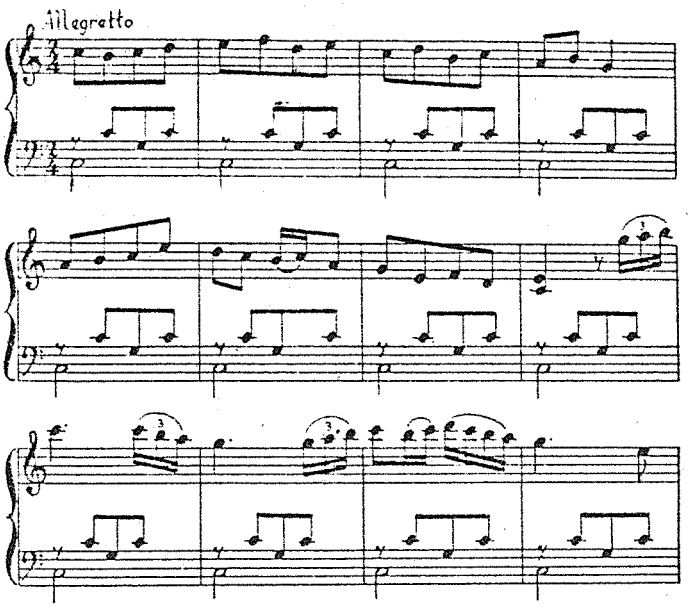
3.Un autor anonim publică în nr.46,din 16 noiembrie 1814,al revistei Allgemeine Musikalische Zeitung din Leipzig, articolul intitulat Geschichte der Musik in Siebenbürgen, în cadrul căruia sînt reproduse: 4 Wallachische Lieder şi 1 Wallachischer Tanz (acesta din urmă purtînd indicaţia „violino I şi violino II") provenind din Transilvania, pentru ca în nr.30,din 23 iulie 1821, acelaşi autor anonim, sub titlul Zustand der Musik in Moldau, să publice încă 5 melodii populare: Moldauische Hochzeit-Musik ohne Worte, Moldauisches Lied, Moldauisches Lied, Moldauischer Tanz, Griechisches Lied, welches in der Moldau gesungen wird. Vezi: I.Cocişiu, Un străin anonim despre muzica românească la începutul secolului al XIX-lea, în:Revista de folclor, Bucureşti, nr.1/1956, p.273; Gh.Ciobanu, Culegerea folclorului muzical în diferite perioade, în:rev.Muzica, Bucureşti, nr.8/1961, p.38.

4.In: Muzica românească de azi...., pp.348-349. In textul ce însoţeşte reproducerea melodiilor, G.Breazul ne mărturiseşte: „Prin bibliotecile străine pe unde am avut prilejul să găsesc

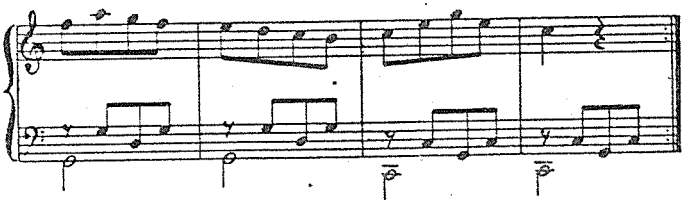
locul şi revista în care au fost tipărite iniţial, nu este greu de dedus că este vorba de aceeaşi Allgemeine Musikalische Zeitung din Leipzig, în coloanele căreia mai fuseseră publicate (în 1814 şi 1821) melodii populare din Transilvania şi, respectiv, din Moldova. De altfel, există o flagrantă asemănare între melodia primului dintre cele trei Moldauische Tänze (transcrise pentru pian şi publicate în 1822) şi cea a Moldauisches Liedului nr.3 (pentru vioară, publicat în 1821), cea dintîi apărîndu-ne, pe alocuri mai ornamentată şi adaptată scriiturii pianistice („adaptare" ce a atras modificarea melodiei la cadenţe).

Redăm, spre comparare, ambele versiuni:

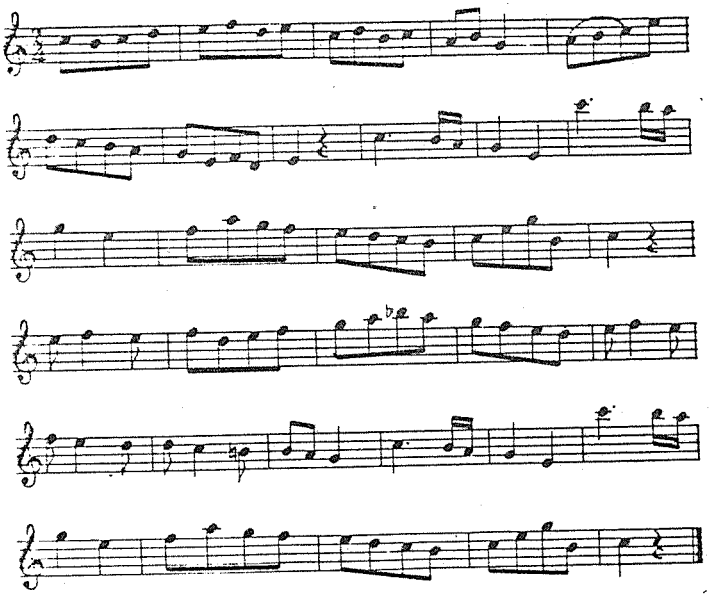
Dansul moldovenesc nr.1 (publicat în 1822)



şi cărţi şi colecţii de reviste rare, totdeauna am căutat să aflu, dacă nu muzică, c.l puţin menţiuni despre cîntecul popular românesc. Şi culegeri şi menţiuni necunoscute am mai găsit(...)Deocamdată, dau de ştire că am mai descoperit tipărituri necunoscute pînă acum muzicanţilor români. Ele sînt publicate în anii 1822, 1821 şi 1814. Prima tipăritură apare aici în facsimil(...)Voi depune la Biblioteca Academiei Române exemplarele originale ale tipăriturilor din 1821 şi 1814 la care sînt prevăzute şi însemnate date asupra muzicii româneşti din Moldova şi Transilvania".



Cîntec moldovenesc nr.3 (publicat în 1821)



In varianta pianistică, acompaniamentul arată tendinţa de a respecta „ţiitura" acompaniatoare a lăutarilor, prin preponderenţa cvintelor perfecte repetate asemeni unei pedale. Autorul acestei transcrieri încearcă însă şi o dizolvare a unei atari formule de acompaniament într-o scriitură pianistică apropiată de figurile de note arpegiate, cu bază armonică simplă şi ambitus redus, frecvent întîlnite în muzica pentru pian occidentală. De menţionat, de asemenea, că planul sonor adăugat melodiei populare (ca acompaniament) se află în deplină concordanţă cu respectiva melodie, funcţia acordurilor şi cea a notelor principale corespunzînd în chip evident.

Sub aspectul formei, Moldauischer Tanz nr.1 este construit

bistrofic, ambele strofe conţinînd la rîndul lor cîte două fraze muzicale (cele antecedente avînd o configuraţie diferită, iar cele consecvente fiind identice), după schema:

$$A = a + a_v$$
$$B = b + a_v$$

Din punct de vedere tonal, remarcăm faptul că prin introducerea sunetului si bemol în fraza antecedentă a celei de a doua strofe, modul de bază (do ionic) dobîndeşte un caracter mixolidic.

Moldauische Tänze nr.2 şi 3 (publicate în 1822), comportă, în general, aceleaşi observaţii. Se impune însă a preciza că melodia şi acompaniamentul nu mai sînt de astă dată total convergente, pe alocuri observîndu-se şi o tendinţă spre divergenţă: acompaniamentul se menţine asemeni unui ostinato armonic, în schimb melodia se desfăşoară independent.

Melodia aceluiaşi dans, datorită modului biterţial (conţinînd atît terţa mare cît şi terţa mică) în care este concepută, evidenţiază o pronunţată autenticitate folclorică. De altfel, în anumite măsuri, luînd în considerare sonoritatea ce rezultă din suprapunerea ambelor planuri sonore, vom constata că ea se circumscrie, deopotrivă, acordurilor treptelor I din Re major şi re minor.

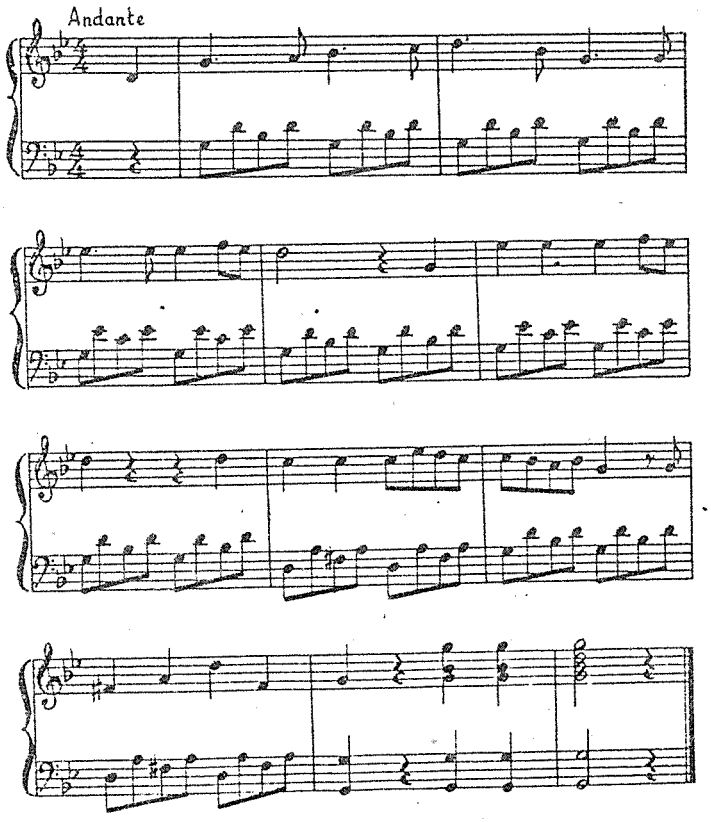
Moldauisches Lied (publicat, de asemeni, în 1822) nu evidenţiază caracteristici ale muzicii populare româneşti. El se apropie mai mult de melodica şi ritmica muzicii populare germane, respectiv a stilului clasic vienez (cu deosebire haydnian).

Un document de o incontestabilă valoare este manuscrisul din 1824, denumit Codex moldovenesc[5], ce însumează 170 de piese pentru pian, între care o sonată, teme cu variaţiuni, menuete şi alte dansuri de epocă, melodii poloneze, ruse sau greceşti, alături de care stau 18 cîntece şi melodii de dans moldoveneşti.

Inainte de a ne referi mai în amănunt la acestea din urmă, nu e lipsit de interes a arăta că la pagina 31 a Codex-ului se află o piesă în sol minor, în mişcarea Andante, a cărei melo-

5. El a fost descoperit de muzicologul Lazăr Octavia Cosma la Biblioteca Academiei R.S.R. (cota Ms.rom.2663) şi prezentat în studiul Codex moldovenesc din 1824, în rev. Muzica, Bucureşti, nr.5/1972, pp.12-15.

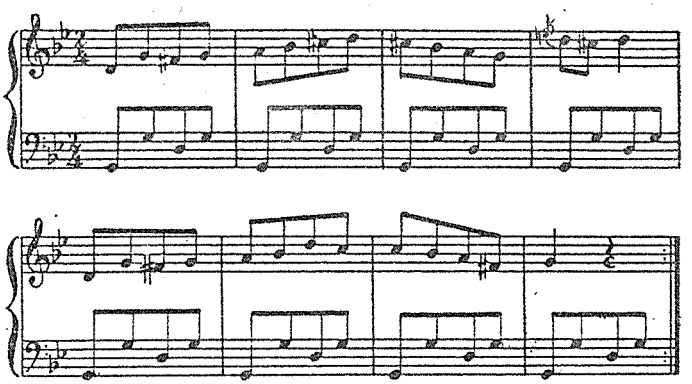
die prezintă certe înrudiri cu cîntecul patriotic Desteaptă-te Române:



Aceasta demonstrează că melodia imnului revoluţionar al românilor transilvăneni din 1848 circula în mediul românesc încă de la începutul celui de al treilea deceniu al secolului al XIX-lea, deci cu cel puţin 15 ani înainte de data (1839) la care Anton Pann a introdus-o în Spitalul amorului.

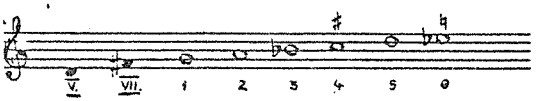
Melodiile şi dansurile moldoveneşti transcrise pentru pian, în pofida unor structuri şi arabescuri melodice preluate din cîntecele franceze şi germane (după cum ne-o indică şi titlurile „moldave" sau „moldowisch"),trădează, în mod cert,apartenenţa românească, date fiind numeroasele formule melodico-ritmice, cadenţe şi moduri caracteristice folclorului nostru.

Astfel, piesa Moldave



etc.

evidenţiază ritmul de dans cu formule de cea mai mare răspîndire în genul respectiv,precum şi o scară cu frecvente cromatizări şi fluctuaţii de caracteristici modale (prin instabilitatea cvartei şi sextei):



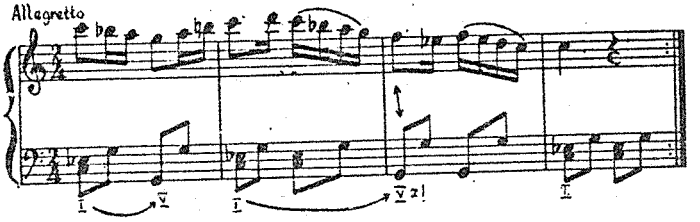
Un alt document de o deosebită importanţă privind culegerea cîntecelor noastre populare datează din 1830. Este anul în care bănăţeanul Eftimie Murgu,alăturîndu-se aşa-numitului „curent latinist" - preconizat de Constantin Diaconovici Loga,care în 1808 lansase chemarea spre întemeierea unei Societăţi pentru cultivarea limbii române şi dovedirea originii romane a poporului nostru pe baza unor similitudini de limbă şi obiceiuri - publică lucrarea Widerlegung der Abhandlung, welche unter dem Titel vorkömmt: Erweis, dass die Wallachen nicht römischer Abkunft sind(...) und Beweis, dass die Wallachen der Römer unbezweifelte Nachkömmlinge sind...

Drept argument în „combaterea tezei care a apărut sub titlul Dovadă că românii nu sînt de origine romană" şi spre dovedirea faptului că „românii sînt, incontestabil, adevăraţi strănepoţi ai romanilor", Murgu aduce şi 5 creaţii folclorice: 3 Dansuri româneşti (3Romanische Tänze) şi Două melodii păcurăresti (2 Schäfer Arien), în transcriere pentru pian.

Primele două Romanische Tanze[6] relevă cu pregnanţă autenti-

6.Reproduse de G.Breazul, în Muzica românească de azi, op.cit., p.227.

citatea folclorului românesc, chiar dacă ele sînt armonizate în spiritul muzicii occidentale (ceea ce face să se creeze o discrepanţă între melodie şi acompaniament). Această discrepanţă devine mai accentuată în cadrul celui de al doilea dans, unde, deşi melodia evidenţiază un pronunţat caracter modal (do doric), acompaniamentul rămîne în sfera sistemului tonal (do minor - Mi bemol major). Iată primele patru măsuri:



Din punct de vedere al construcţiei formale, ambele dansuri evidenţiază o tendinţă clară spre înşiruirea unor melodii similare, prefigurînd astfel apariţia suitei de dansuri româneşti pentru pian.

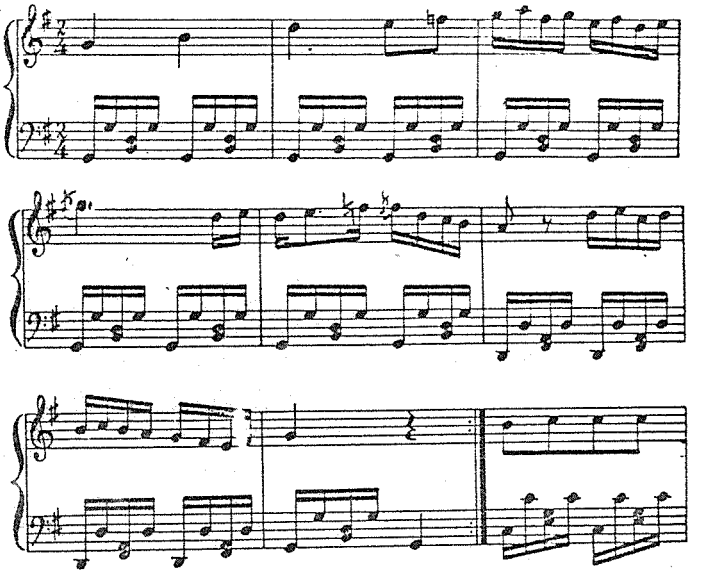
Tot din jurul anului 1830 poate fi considerat manuscrisul Anonymul moldavus (Burada), descoperit de George Breazul în biblioteca învăţatului moldovean Teodor T.Burada şi aflat în prezent în Biblioteca Uniunii Compozitorilor din R.S.R. - fondul „G.Breazul", sub nr.629. Acest manuscris numără - în transcriere pentru pian - 56 de melodii populare româneşti, precum şi cîte o mazurcă, poloneză, arie germană şi arie grecească. Dat fiind însă că unele melodii figurează de cîte două şi chiar de trei ori, numărul real al pieselor moldoveneşti este mai mic decît cel menţionat iniţial, cu aproximativ 15 piese.[7] Ele denotă bogăţia repertoriului lăutarilor moldoveni de la care autorul anonim a cules şi transcris respectivele melodii, dintre care fac parte şi următoarele: Dacă strig, cine m-aude, Luna, stelele să vadă, Norocule blestemate, Frunză verde, iarbă grasă, Toată lumea cu noroc, Soarta mea ticăloasă, Tot am asteptat, De cu seară cînd mă culc, Frunză verde solz de peşte, Pe cel deal, Două inimi s-au jurat.

7.De pildă, 9 dintre aceste melodii figurează în Codex moldovenesc din 1824.

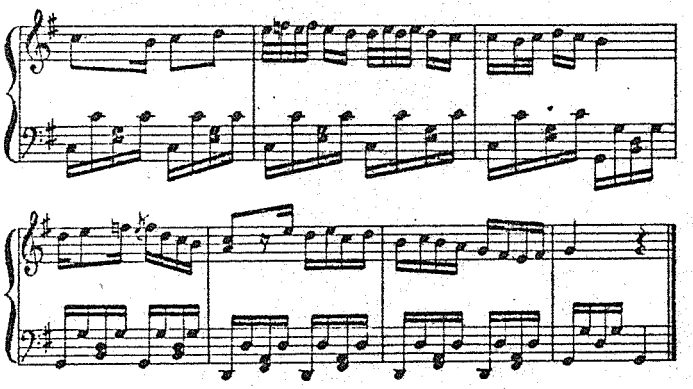
In pofida fizionomiei lor proprii, toate melodiile citate conţin o figură melodică comună:

pe care George Breazul a depistat-o nu numai în diferite alte culegeri de muzică populară românească din prima jumătate a secolului al XIX-lea, sau în Aria dansului dervişilor de Dimitrie Cantemir, dar şi în opera Răpirea din Serai şi în alte opus-uri mozartiene - exprimîndu-şi opinia asupra originii moldovene a acestei formule preluate şi de marele clasic vienez[8] - şi, de asemenea, în opereta Baba Hîrca de Alexandru Flechtenmacher, sau în Rapsodia I de George Enescu.

O altă trăsătură comună tuturor acestor melodii este armonizarea lor într-o manieră stereotipă, pe baza acordurilor I-V ale tonalităţilor majore sau minore, de cele mai multe ori în neconcordanţă cu caracterul modal al liniei melodice. Spre exemplu, în piesa Luna, stelele să vadă, cu excepţia măsurilor 5-6 şi 13-14:



8. G. Breazul, La bicentenarul naşterii lui Mozart, pp. 111-162



O colecţie de deosebită utilitate pentru cunoaşterea folclorului nostru şi a transcrierilor lui pentru pian, la începutul celui de al patrulea deceniu al secolului al XIX-lea, i-o datorăm lui François Rouschitzki, care, în 1834, publică - la tipografia Albinei din Iaşi - Musique orientale, 42 chansons et danses moldaves, valaques, grecs et turcs, traduits, arrangés et dediés à Son Excellence Monsieur de Kisseleff.[9]

Dintre cele 42 de piese, 38 sînt moldovene şi valahe, şi doar 4 greceşti şi turceşti, ceea ce arată nu numai preferinţa autorului colecţiei pentru muzica românească, ci şi preponderenţa acesteia faţă de muzica orientală. Astfel, colecţia lui Rouschitzki are un merit în plus, acela de a ne prezenta situaţia muzicii în cele două ţări române în jurul anului 1830, cînd asistăm la tot mai hotărîta ofensivă a artei naţionale asupra celei greceşti şi turceşti.

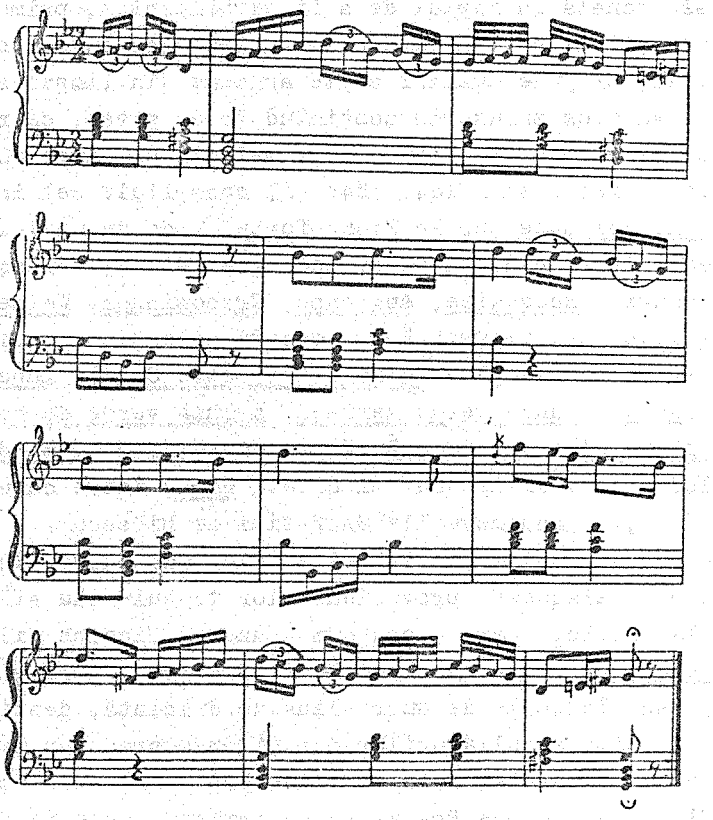
Majoritatea melodiilor moldovene şi valahe provin din folclorul orăşenesc - iată cîteva titluri: Dorul tău mă prăpădeşte, Ajungă-ţi, puiule, Mă sfîrşesc, amar mă doare, Vezi nemilostivo, vezi, Dacă strig, cine m-aude, Cumătriţă dragă, Vecinică, vecinică, Toată lumea cu noroc, numai eu ard în foc, Haideţi, fraţi, să trăim bine, Arde-mă, frige-mă, Elenuţă de la Piatra, Apoi zici că nu se poate - iar două, şi anume, Cîntec valah (nr. 4) şi Cîntecul haiducului Bujor (nr.15) sînt autentic populare;

9. Un exemplar al colecţiei se află la Biblioteca Uniunii Compozitorilor din R.S.R. - provenind din fondul „G.Breazul" -, iar al doilea, la arhivele Kisseleff din Leningrad. Vezi G.Breazul, Ştiri noi despre relaţiile muzicale româno-ruse, în rev. Muzica, Bucureşti, nr.1-2/1956, pp.39 şi 41.

dansurile (ex.Dans moldovenesc, Dansul păstorilor moldoveni, Dans valah, Dans de la munte) sînt lăutăreşti, cu puternice influenţe orientale.

Piesa Cîntecul haiducului Bujor ne reţine atenţia nu numai prin titlul ei - a cărui prezenţă într-o atare colecţie denotă receptivitatea autorului faţă de isprăvile de vitejie ale haiducilor, atît de mult cîntate în folclorul nostru şi devenite simboluri ale dragostei de ţară şi ale urii împotriva înrobitorilor-,ci şi prin forma închegată sub care se prezintă.

Desfăşurată de-a lungul a 12 măsuri, piesa e scrisă într-o formă tripartită (a-b-$a_{var.}$), fiecare frază conţinînd cîte 4 măsuri:



Succesiunea tonalităţilor (sol-Sib-sol) atrage atenţia.

Cum era de aşteptat, şi Rouschitzki se vădeşte tributar muzicii occidentale şi celei lăutăreşti în armonizarea melodiilor. De relevat faptul că el reuşeşte să redea cu fidelitate şi în

scriitura pianistică - în special pentru mîna dreaptă - maniera de execuţie violonistic-lăutărească.

Deşi nu se include între piesele moldovene sau valahe - originea orientală fiindu-i precizată prin însuşi titlul ei - piesa Sonata cu Pestref turque se impune a fi analizată, pentru că reprezintă primul exemplu de sonată pentru pian întîlnită într-o colecţie folclorică realizată în ţara noastră. Mai mult, unele formule melodice sînt comune muzicii lăutăreşti.

Precizînd că denumirea de sonată apare justificată aici ca gen instrumental cît şi ca arhitectură sonoră, trebuie arătat, totodată, că, în realizarea artistică a schemei clasice a acestei forme muzicale, autorul nu vădeşte o măiestrie deosebită. Meritul său constă în faptul de a fi experimentat, primul, îmbinarea muzicii de esenţă folclorică-orientală, cu o construcţie complexă, proprie muzicii culte apusene din timpul său.

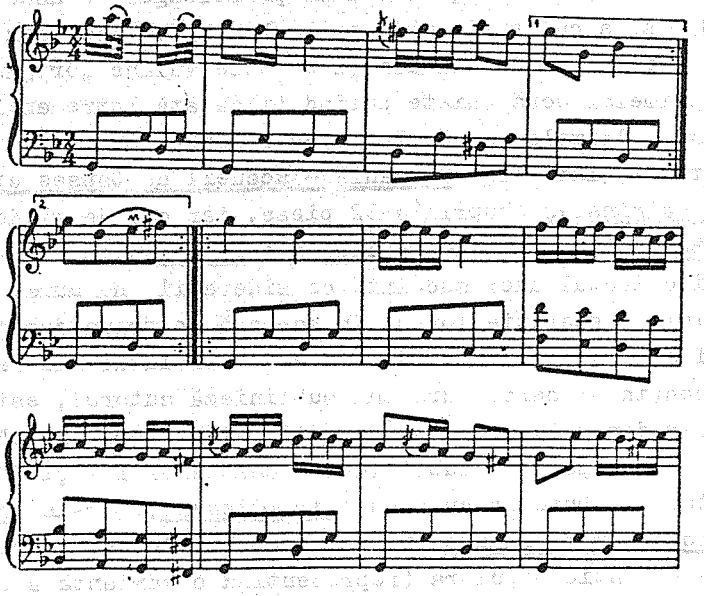
Un valoros manuscris, conţinînd 75 de piese, ce reprezintă transcrierea pentru pian a unor melodii de largă circulaţie în Bucureşti între anii 1840-1848, îl constituie cel intitulat Des chansons valaques sur le Piano-forte[10], de un muzician străin neidentificat. Alături de cîntece greceşti şi turceşti, ca şi de dansurile Ecossaise, Anglouse, Cracowianka, Walzer, Quadrille, Pollonaise, figurează în această colecţie o serie de „arii" valahe, ca de exemplu: Intre Olt si-ntre Oltet, Luncă, luncă, mult esti lungă, Frunză verde merisor, Frunză verde de hormuz, Ah, stăpînă, te slăvesc, Omoară-mă, puiculiţă, dacă nu-mi dedesi guriţă, o melodie „all Filipesku" şi cîteva hore, între care una ce poartă dedicaţia „Mademoyselle Szafftiki de Bibescu".

După cum indică şi titlurile celor mai multe dintre aceste „chansons valaques", provenienţa lor trebuie căutată în repertoriul lăutarilor, care - aşa cum spune şi Nicolae Filimon în Ciocoii vechi si noi - „nu încetau a trage din viori şi a cînta din gură, sau cîntecele de amor pline de dulceaţă, destinate a produce în inima ascultătorilor dor şi înfocare, sau melodii de dans vesele şi săltăreţe, arii de dilectare numite cîntece de masă".

Piesa intitulată Frunză verde merisor poate fi considerată un prototip în privinţa priceperii cu care autorul colecţiei transcrie pianistic respectivele cîntece româneşti:

---

10. Această titulatură este folosită de G. Ursulescu în toate lucrările sale citate.



etc.

Acompaniamentul, deşi aduce aceleaşi obişnuite înlănţuiri ale armoniei funcţionale, pe alocuri nu contravine caracterului modal (sol eolic) al melodiei, ca de pildă în măsurile 1-2 şi 5-6, precum şi în măsurile 7-8 şi 22-23, unde acompaniamentul se uneşte cu melodia, realizînd mixturi de octave paralele ornamentate.

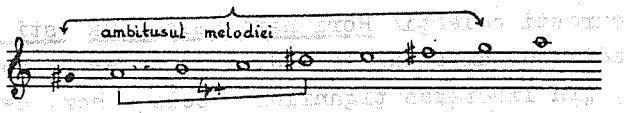
In anul 1847, profesorul de muzică Constantin Steleanu publică la Bucureşti colecţia Hori naţionale româneşti pentru Piano-forte, dedicate, după cum se indică pe copertă, domnitorului G.D.Bibescu, „în liberarea ţiganilor". Cele 6 hori ce o alcătuiesc - Ilfoveanca, Munteanca, Jianca, Cîmpeneasca, Băneasa, Militara - sînt încadrate de o introducere şi o coda şi par mai mult creaţii proprii decît transcrieri de folclor. In pofida aceluiaşi acompaniament limitat la formule cadenţiale simpliste, colecţia se impune prin inventivitatea melodiilor, cu profil violonistic românesc-lăutăresc, nealterat de inflexiuni orientale. De asemenea, colecţia reprezintă prima încercare autohtonă în genul suitei instrumentale, în succesiunea celor şase părţi respectîndu-se principiul contrastului agogic şi dinamic.

Printre cei care au făcut cunoscute în străinătate melodiile populare române transcrise pentru pian se înscrie şi compozitorul, dirijorul şi profesorul de muzică Johann Andreas Wachmann,

născut la Pesta în 1807 şi stabilit pe meleagurile noastre în anul 1833. El a cules şi publicat la Ed. H.F.Müller din Viena, în patru caiete, 62 de dansuri şi cîntece valahe „originale",apariţia primelor două caiete putînd fi datată între anii 1846-1848, iar a ultimelor două, între anii 1852-1860.

Caietul I, intitulat Roumania - Recueil de Danses et d'Airs Valaques originales, cuprinde 12 piese, iar cel de al doilea,intitulat Bouquet de mélodies valaques originales,15 piese.Ele vor constitui obiectul unor succinte consideraţii, nu numai datorită faptului că apariţia lor se încadrează în prima jumătate a secolului al XIX-lea, ci şi datorită materialului muzical pe care îl conţin şi care, după cum subliniază autorul, este reprezentat prin dansuri, arii sau melodii valahe „originale" (precizare ce nu mai apare în subtitlurile caietelor III şi IV).

Caietul I debutează cu piesa Air oltenesk,într-un Andante mélancolique-sempre rubato, mîinii drepte fiindu-i încredinţată o melodie autentic populară (reprezentînd o variantă a piesei nr.4, Cîntec valah,din amintita colecţie a lui Fr.Rouschitzki), iar celei stîngi un acompaniament ostinato (figura la-la-mi-la) ce sugerează sunetele cimpoiului. Melodia se desfăşoară într-un doric pe la, „colorat" cu sunetele re diez (ceea ce conduce la apariţia frecventă a cvartei mărite în cadrul tetracordului inferior) şi sol diez (ce apare de fiecare dată pe timp tare, ca notă de schimb inferioară faţă de vox finalis):



Construcţia formală a piesei este liberă, în sensul că melodiei propriu-zise de 16 măsuri i se adaugă o lărgire exterioară,ce se dezvoltă apoi prin repetări în diferite registre, cu o mereu mai bogată ornamentaţie (măsurile 40-50), articulaţie (măsurile 25, 33,50) şi dinamică (măsurile 28,32).

In afară de această „arie oltenească" şi de o altă piesă intitulată Oltenesk (nr.11),în mişcarea Andante mélancolique, în primul caiet figurează: patru Chansons (piesele nr.3, nr.5, nr. 7 şi nr.9, în mişcarea Andante şi reflectînd influenţa directă

a muzicii orăşeneşti), două Mocăneşti (nr.4, Mokanyesk-Pastorale, în mişcarea Allegretto, şi nr.12, Mokanyesk-Danse des bergers, în Allegro molto), precum şi patru Hora-Danses (nr.2 - Allegro, nr.6 - Allegro con brio, nr.8 - Allegretto şi nr.10 - Allegro vivo, relevînd un material muzical de un colorit folcloric mai inedit decît în celelalte piese).

Hora Danse nr.6 evidenţiază îmbinarea alternativă a major-minorului, iar Hora-Danse nr.8 se înscrie prin cîteva sunete cromatice complementare modului sol mixolidic.

In caietul al II-lea al aceluiaşi autor, deci în Buchetul de melodii valahe originale, reapar titluri cunoscute din primul caiet (Chanson, Hora-Danse, Mokanyesk, Oltenyesk), alături de piesele intitulate Air lugubre (nr.1), Air (nr.4), Brîu-Danse (nr.11), Chanson populaire de brigand Gian (nr.12), Chant mélancolique d'Olt (nr.13).

Majoritatea pieselor sînt constituite pe temeiul unui mod avînd următoarea construcţie: primul tetracord prezintă succesiunea intervalică ton-semiton-secundă mărită, iar al doilea, fie succesiunea semiton-secundă mărită-semiton, fie succesiunea semiton-ton-ton.

Modulaţiile diatonice lipsesc aproape cu desăvîrşire, fiind utilizate numai inflexiunile tonale spre tonalităţile înrudite. Cu atît mai surprinzătoare este apariţia unui mers cromatic în cadrul ultimelor două măsuri ale piesei nr.6 - Hora Danse - care, de altfel, aduce, tot ca o excepţie, tetracordul lidic: re-mi-fa diez-sol diez (ton-ton-ton).

Cea mai amplă şi mai reprezentativă piesă a acestui caiet este nr.12, Cîntecul popular al brigandului Gian, construită în patru secţiuni distincte.

Piesa are un pronunţat caracter omofonic; relevăm şi faptul că din punct de vedere pianistic ea implică o tehnică de virtuozitate, date fiind: frecvenţa octavelor (la ambele mîini), masivele construcţii acordice, numeroasele elemente de ornamentaţie (apogiaturi scurte, duble şi triple, triluri, arpeggiato-uri), de expresie şi frazare (legato-uri, staccato-uri, accente melodice), precum şi abundenţa termenilor ce vizează caracterul execuţiei instrumentale (energico, franco, fieramente, heroico, leggiero).

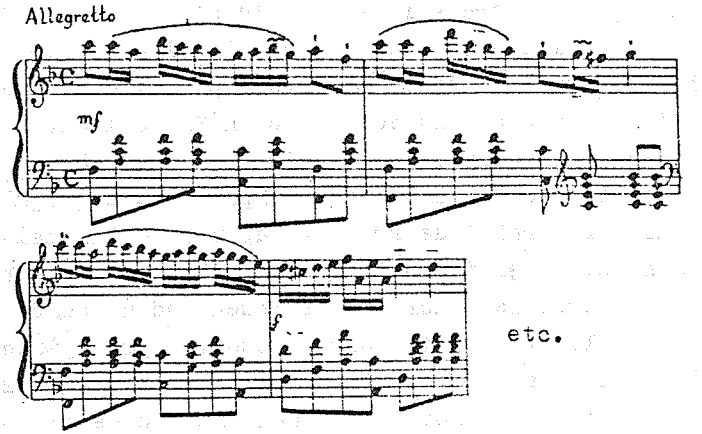
In 1850 apare la Viena, în Editura Pietro Mechetti, colec-

ţia Airs nationaux roumains transcrits pour piano, întocmită de Alfred Heinrich (Henri) Ehrlich, pianist, compozitor şi muzicolog de origine vieneză. După cum singur mărturiseşte în „Prefacia" acestei culegeri, el a trăit mai mult de trei ani printre români şi s-a putut convinge că „naţionalitatea acestui popul se pronunţă precis, necontestabilă, nu numai în limba şi datinile sale, dar încă şi în musica sa, care diferă de oricare alta cunoscută pînă acum".[11]

In afară de interesul pe care-l suscită consideraţiile lui A.H.Ehrlich asupra muzicii populare româneşti, cele 15 „airs nationaux roumains" culese şi transcrise de el pentru pian sînt edificatoare asupra simţului de discernămînt vădit în selecţionarea producţiilor artistice ale folclorului muzical românesc.Totodată, autorul colecţiei se arată preocupat de a nu altera-prin transcrierea sa pianistică - autenticitatea respectivelor cîntece: „n-am schimbat nimica nice în melodie, nice în acompîniment, ci le-am transcris aşa cum le-am auzit cîntate de români şi de muzicii ţigani" - declară el în aceeaşi „Prefacia". In sfîrşit, se cuvine a sublinia şi faptul că, sub aspect pianistic, piesele acestei culegeri realizează, comparativ cu cele anterior analizate - excepţie făcînd unele „mélodies valaques" din caietele lui J.A.Wachmann -,un pas înainte privind dificultatea tehnică, bogăţia indicaţiilor de agogică şi dinamică, ceea ce este explicabil prin însuşi renumele de „eminent pianist" al autorului.

Printre piesele colecţiei descoperim, sub titlul Ballade transylvaine, cunoscuta melodie Deşteaptă-te, Române (a cărei varinată am întîlnit-o şi în Codex moldovenesc),apoi cîteva hore şi doine, pentru ca, sub titlul Air de danse transylvaine - Kaluschar, să ni se înfăţişeze unul din străvechile jocuri ale căluşarilor („danţuri de o sîmnuficaţie cu totul istorică pentru români",după cum bine remarcă A.H.Ehrlich):

11.Un exemplar al colecţiei se află în Biblioteca Uniunii Compozitorilor - fondul „G.Breazul" -, iar prefaţa ei a fost reprodusă, în întregime, în Muzica românească de azi,pp.304-314.



Din punct de vedere al notării melodiei, A.Henri Ehrlich pare să respecte întrutotul caracteristicile respectivului joc fecioresc din Transilvania. Analizîndu-i formulele melodico-ritmice, putem constata, de pildă, ritmul binar de bază, cu valori de optimi, tipic dansului popular românesc (în interpretarea instrumentală pulsaţiile ritmice fiind deseori melismatice şi pulverizate). In schimb, deşi şi-a declarat buna intenţie de a nu schimba „nimica nice în acompîniment", autorul aduce, spre susţinerea melodiei, acorduri ce denotă înrîurirea muzicii apusene şi mai puţin pe cea a execuţiei lăutarilor români.

Sus-amintita colecţie a lui A.H.Ehrlich încheie seria culegerilor folclorice - în transcriere pianistică - efectuate în ţările române în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Importanţa lor rezidă nu numai în faptul că demonstrează, o dată în plus, bogăţia melosului popular românesc, ci şi în faptul că prefigurează posibilitatea utilizării resurselor sale inestimabile în creaţia pianistică a viitorilor compozitori autohtoni.

Lăsînd la o parte problema neconcordanţei, în genere, dintre caracterul melodiei - de structură modală - şi cel al acompaniamentului pianistic - de structură tonal-funcţională -, problemă ce încă, pe atunci, nici nu putea fi rezolvată, dată fiind lipsa unei tradiţii de asimilare organică a substanţei muzicii populare, trebuie precizat că autorii acestor culegeri au rostit primele pledoarii care, deşi timide şi răzleţe,s-au dovedit stimulatoare, în sprijinul construirii unei arte cu caracter naţional. Chiar dacă n-au găsit, aşadar, răspunsuri originale la toa-

te imperativele tratării materialului folcloric, şi chiar dacă cei mai mulţi dintre aceşti compozitori nu au invederat o tehnică pianistică avansată - factura pieselor lor caracterizîndu-se, din acest punct de vedere, prin încredinţarea melodiilor mîinii drepte, căreia i se solicită o anumită agilitate de degete, în timp ce mîna stîngă acompaniază, de regulă, prin ostinato-uri, figuraţii de arpegii, acorduri, iar mai rar prin mişcări în octave şi încrucişarea mîinilor -, meritoriile lor intenţii nu trebuie ignorate, reprezentînd un punct de plecare pentru realizările ulterioare. Totodată, prin piesele pentru pian incluse în aceste culegeri, autorii lor au răspuns cu promptitudine cerinţelor artistice tot mai imperioase ale publicului larg, aflat, e drept, la începutul formării gustului muzical, dar în acelaşi timp, animat de o mereu mai susţinută dorinţă de propăşire a culturii naţionale.

Începînd din a doua jumătate a secolului al XIX-lea sporeşte nu numai numărul unor asemenea colecţii de creaţii folclorice, ci şi însemnătatea lor în contextul tendinţelor de făurire a unei arte care să se inspire din creaţia şi tradiţiile populare româneşti.

Les recueils folkloriques de la première moitié du XIX-e siècle et leur rôle pour les débuts de la création pianistique roumaine

Rodica Oana-Pop

Résumé

Après les premières tables et chroniques des XVI-e et XVII-e siècles où l'on trouve notées les premières mélodies roumaines, au XVIII-e siècle d'autres chansons seront imprimées dans le système de notation occidentale. Mais, à peine dans la première moitié du XIX-e siècle on peut parler d'une activité suivie de recueillir et valorifier ces mélodies par des transcriptions pianistiques.

L'étude présente et analyse de façon succinte 4 pièces de 1822, découvertes par G.Breazul, Codex moldovenesc de 1824 (170 pièces), 5 pièces d'un livre signé par le patriote E.Murgu en 1830, ensuite Anonymus moldavus (Burada) ayant 56 pièces, une autre collection de 42 chansons adaptées par François Rouschitzki et publiées à Jassy en 1834 - où on retrouve pour la première fois une Sonata ou Pestref turque - un autre manuscrit apparte-

nant à un étranger nonidentifié, Des chansons valaques sur le Piano-Forte contenant 75 pièces qu'on a du chanter fréquemment dans le Bucarest des années 1800-1848, ainsi que les collections Steleanu (1847), J.Wachmann (1846-1848) et Alfred Ehrlich (1850).

Die Folksliedsammlungen aus der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts und ihre Rolle im Anfangsstadium des rumänischen Klavierschaffens

Rodica Oana-Pop

Zusammenfassung

Nach dem Erscheinen der ersten Tabulaturen und Kodizes im XVI. und XVII. Jahrhundert, in denen rumänische Melodien aufgezeichnet sind, werden im XVIII. Jahrhundert eine kleine Anzahl anderer Lieder in westlicher Notation gedruckt. Von einer intensiveren Sammlungstätigkeit und von einer Verwertung der gesammelten Melodien durch Klavierbearbeitungen kann erst in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts die Rede sein. Vorliegende Abhandlung behandelt und analysiert in bündiger Fassung 4 Stücke aus dem Jahre 1822, die von G.Breazul entdeckt wurden, ferner die Sammlung Codex moldovenesc aus dem Jahre 1824 (170 Stücke), 5 Stücke, die in einem Buch von E.Murgu im Jahre 1830 erschienen sind, Anonymus moldavus (Burada) mit 56 Stücken, eine weitere Sammlung von 42 Liedern, die von François Rouschitzki bearbeitet und in Jassi im Jahre 1834 veröffentlich wurden - die zum ersten Mal auch eine Sonata ou Pestref turque enthält -,ferner ein Manuskript, dessen Verfasser ein nichtidentifizierter Ausländer ist, Des Chansons valaques sur le Piano-Forte, welches 75 Stücke enthält - die sich, laut Aussage, in Bukarest in den Jahren 1800-1848 einer allgemeinen Beliebtheit erfreut haben - als auch die Sammlungen von Steleanu (1847), J.Wachmann (1846-1848) und H.A.Ehrlich (1850).

Flokloric collections from the first half of the 19th century and their role at the beginning of the Romanian piano creation

Rodica Oana-Pop

Summary

After the first tabulatures and codices of the 16th - 17th century, in which the Romanian melodies are noted, in the 18th century some other songs will be printed in Western notation. But only in the first half of the 19th century can we speak of a sustained activity of collecting and rendering profitable of these melodies by pianistic transcriptions. The work presents and analyses concisely 4 pieces from the year 1822, discovered by G.Breazul, Codex Moldavian of 1824 (170 pieces), 5 pieces in

a book signed by the patriot E.Murgu in 1830, then Anonymus moldavus (Burada) with 56 pieses, another collection of 42 songs worked out by François Rouschitzki and published in Jassy in 1834 - which comprises for the first time a Sonata ou Pestref turque - another manuscript belonging to an unidentified stranger, Des Chansons Valaques sur le Piano-forte, with 75 pieces which seem to have been sung frequently in Bucharest in the years 1800-1848, as well as the Steleanu (1847), J. Wachmann (1846-1848), and Alfred Ehrlich (1850) collections.

CREAŢIA PIANISTICĂ A LUI EDUARD CAUDELLA

Enea Borza

„Activitatea lui Eduard Caudella s-a desfăşurat în toate direcţiile. Nu există sector al vieţii muzicale ieşene în ultimele patru decenii ale secolului trecut în care să nu întîlnim numele acestui neobosit muzician. Personalitatea sa ne aminteşte pe aceea a capelmaiştrilor secolelor anterioare, care în anumite centre dominau întreaga activitate muzicală".[1]

Azi, Eduard Caudella este cunoscut, în mod succint, în felul următor: „violonist, pedagog şi compozitor român. Concerte pentru vioară, opere (Petru Rareş), operete, uverturi (Moldova)".[2]

Creaţia lui Caudella, ca unul dintre întemeietorii culturii muzicale româneşti culte, de nivel apusean, are multe asemănări cu aceea a lui Moniuszko şi a lui Erkel, care sînt cu deplin merit consideraţi după cum se cuvine şi nu li se contestă rolul însemnat pe care l-au avut în formarea şcolii naţionale a popoarelor respective. La noi, cu toate că s-au scris o serie de studii despre primii noştri compozitori, nu li se cunoaşte pe deplin opera. Acesta e cazul şi cu Caudella, privitor la creaţia sa pianistică.[3] Investigaţiile ce urmează încearcă să contribuie la punerea în lumină a meritelor creaţiei pianistice a acestui compozitor reprezentativ pentru creaţia muzicală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Despre creaţia sa în domeniul pianului avem foarte puţine referinţe, aceasta fiind ori ignorată, ori prea puţin luată în seamă. Or., pentru a completa şi acest aspect al personalităţii

1. G.Pascu, 100 de ani de la înfiinţarea Conservatorului de muzică „G.Enescu" din Iaşi, Întreprinderea poligrafică Iaşi, 1964, p.50.
2. Mic dicţionar enciclopedic, Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1972, p.1134.
3. O variantă a comunicării de faţă a fost prezentată la Sesiunea ştiinţifică a Conservatorului „G.Enescu", Iaşi, 1972.

sale, studiul de faţă îşi propune investigarea acestui domeniu şi înfăţişarea datelor şi pieselor pentru pian cunoscute pînă în prezent de autorul acestor rînduri.

Eduard Caudella a studiat, paralel cu vioara şi compoziţia, şi pianul. La Berlin, unde a învăţat patru ani (între 1853-1857), l-a avut profesor pe Adolf Ries, elev al lui Theodor Kullak.[4] Ca profesor de vioară la Conservatorul din Iaşi, timp de 40 de ani (1861-1901) îşi acompania singur studenţii. Faptul că era şi un bun pianist completează personalitatea sa de muzician multilateral şi reputaţia deosebită de care se bucura. Numărul mare de compoziţii pentru pian şi scriitura pe deplin adecvată instrumentului sînt o dovadă a rolului important pe care l-a deţinut pianul în viaţa sa de muzician şi în creaţia sa. E.Caudella era un compozitor cu o pregătire de nivel european,ceea ce se resimte nu numai în fineţea orchestraţiei sale, sau în conducerea liniei solistice în concertele pentru vioară, ci şi în compoziţiile pentru pian, prin care exprimă în aceeaşi măsură suflul său larg romantic, un lirism de o nobleţe cuceritoare, revărsat cu reticenţă, prin melodii de o curgătoare cantabilitate. Mai caracteristice stilului său sînt piese-fantezii, impromptu-uri, etude-capricii şi piese programatice. Acestea ar fi:

1. Două piese op.4 pentru pian: nr.1 Siciliana, nr.2 Nocturna[5]. Ambele piese au formă tripartită (A-B-A). Siciliana op.4 nr.1, în Fa major, operează cu ritmul caracteristic de siciliană şi se desfăşoară în Moderato; doar ultimele patru măsuri se termină în Adagio. Nocturna op.4 nr.2, în sol minor, are o lungă desfăşurare, în Allegro moderato, amintind prin melodicitatea sa insinuantă de cel care a dat primul acest titlu unei piese pentru pian: John Field.

4.G.Pascu, op.cit., p.50

5.Biblioteca Academiei R.S.R., III, 2973:„Deux Morceaux pour le piano. Nr.1 Sicilienne, Nr.2 Nocturne, composés et dédiés à Mademoiselle Euphrosine Stamatopulo par Eduard Caudella,Violon solo de S.A.S. le Prince Régnant des Principautés Unies de Moldavie et de Valachie, Oevre 4, Propriété des Editeurs, Berlin, chez Robert Timm et Comp.,177."(Exemplarul poartă dedicaţia manuscrisă a lui Caudella: „À son cher ami Eduard Wachmann comme souvenir de la parţ du Compositeur. Bucarest, le 27 avril 1864")

2. Fantezie-capriciu op.25[6], în La bemol major, compusă în 1891[7], conţine o predominantă linie melodică, cu creşteri sonore expresive, susţinută de un acompaniament ce contribuie să valorifice căldura şi desfăşurarea atît de firească a piesei. Inflexiunile muzicii româneşti, ce apar în partea centrală a piesei, aduc un pitoresc colorit. (Această caracteristică a compoziţiilor lui Caudella va fi remarcată de O.L.Cosma[8]). Caracter de capriciu are, mai curînd,

3. Impromptu-Etude op.26[9]. Dedicată „dragilor săi elevi", alternează pe parcursul a 10 pagini, Andante, Animato, Andante, Animato, încheindu-se în Allegro, cu o mişcare spirituală în triolete (ca în Arabesca nr.2 de Debussy).

4. Romanţa fără cuvinte op.27[10], se încadrează în acelaşi gen melodic cu acompaniament nu prea dens. Se distinge în mod esenţial de celelalte titluri romantice, doar prin faptul că este mai puţin extinsă.

5. Patru piese mici op.28. Andante con espressione - O foaie de album op.28 nr.1, în Mi major, începe cu un acompaniament întrerupt ce pregăteşte intrarea temei, ce are o desfăşurare cu accente patetice; Andante quasi Allegretto - Serenada op.28 nr. 2, are un caracter şăgalnic; Andante con moto-Romanţa fără cuvinte op.28 nr.3, iar piesa a patra, în Allegro, este Capriccioso (op.28 nr.4), corespunzînd titlurilor respective.

---

6. Biblioteca Academiei, III, 2974: „Fantaisie-Caprice pour le piano par E.Caudella, op.25 (Vacances de Pâques, 1891) Ries et Erler à Berlin, Editeurs de la Cour de M.S. le Roi de Saxe". Din nou, dedicaţia manuscrisă: „À l'excéllent Maestro Eduard Wachmann (Directeur du Conservatoire) en signe de haute considération, Le Compositeur, Baden, 11 Août 1891".

7. Anul 1891 este atestat şi de M.Gr.Posluşnicu: Istoria muzicei la Români, Cartea Românească, Bucureşti, 1928, p.347: „în anul 1891, scrie Caudella pentru piano: Fantaisie, Impromptu, romanţe fără cuvinte, Un passe temps, Attrape qui peut şi altele în număr de vreo zece piese".

8. In Hronicul muzicii româneşti, Vol.IV, 1976 (n.a., 1979).

9. Biblioteca Academiei, III, 2975.

10. Biblioteca Academiei, III, 2976: „Compositions pour le piano seul par Ed.Caudella, op.18 Nocturne, op.25 Fantaisie-Caprice, op.26 Impromptu-Étude, op.27 Romance sans paroles, op.28 Quatre petits morceaux (Une feuille d'Album, Sérénade, Romance sans paroles, Capriccioso), op.29 Un passe temps -Polka de Salon, Propriété des éditeurs pour tous pays, Ries et Erler à Berlin, Éditeurs de la Cour de M.S.le Roi de Saxe".

6. Două mici foi de album[11]. Două minituri melodioase, pe o foaie.

7. Foaie de album. Andante sostenuto e molto espressivo[12]. Acompaniamentul în acorduri susţine mai amplu gravitatea liniei melodice.

8. Foaie de album[13]. Adagio non troppo. Aceeaşi inspiraţie melodică.

9. Nocturna op.18. Mult firesc în desfăşurarea sinuoasă a temei.

10. Trei etude-capricii de concert op.51[14] (1913). Nr.1, Allegro moderato, în la minor. Tema e enunţată la mîna stîngă şi o reia imitativ mîna dreaptă în octave. Nr.2, Allegro, în Sol major. Linia melodică, susţinută larg de arpegii în acompaniament, în partea mediană, contrastează cu caracterul de capriciu realizat în prima parte şi reluat în partea a treia printr-un grup de patru şaisprezecimi, dintre care prima e cîntată de mîna stîngă, iar celelalte trei de dreapta, creind multă vioiciune prin această alternanţă. Nr.3, Allegro vivace, în Do major. După cum se indică, e inspirat de preludiul în aceeaşi tonalitate de Bach.

11. Mars funebru[15], Moderato assai (1919). E compus în tonalitatea Mi bemol major, foarte adecvată caracterului funebru al marşului grav.

---

11. Biblioteca Academiei, Ms.R.219: „Deux petites feuilles d'Album, dédiées à deux anciennes élèves, par Eduard Caudella. (Feuille d'Album nr.1 dédiée à Mlle C.R. Feuille d'Album nr.2 dédiée à Mlle B.R. Recopiées le 22 Mars (= 4 aprilie) 1902".

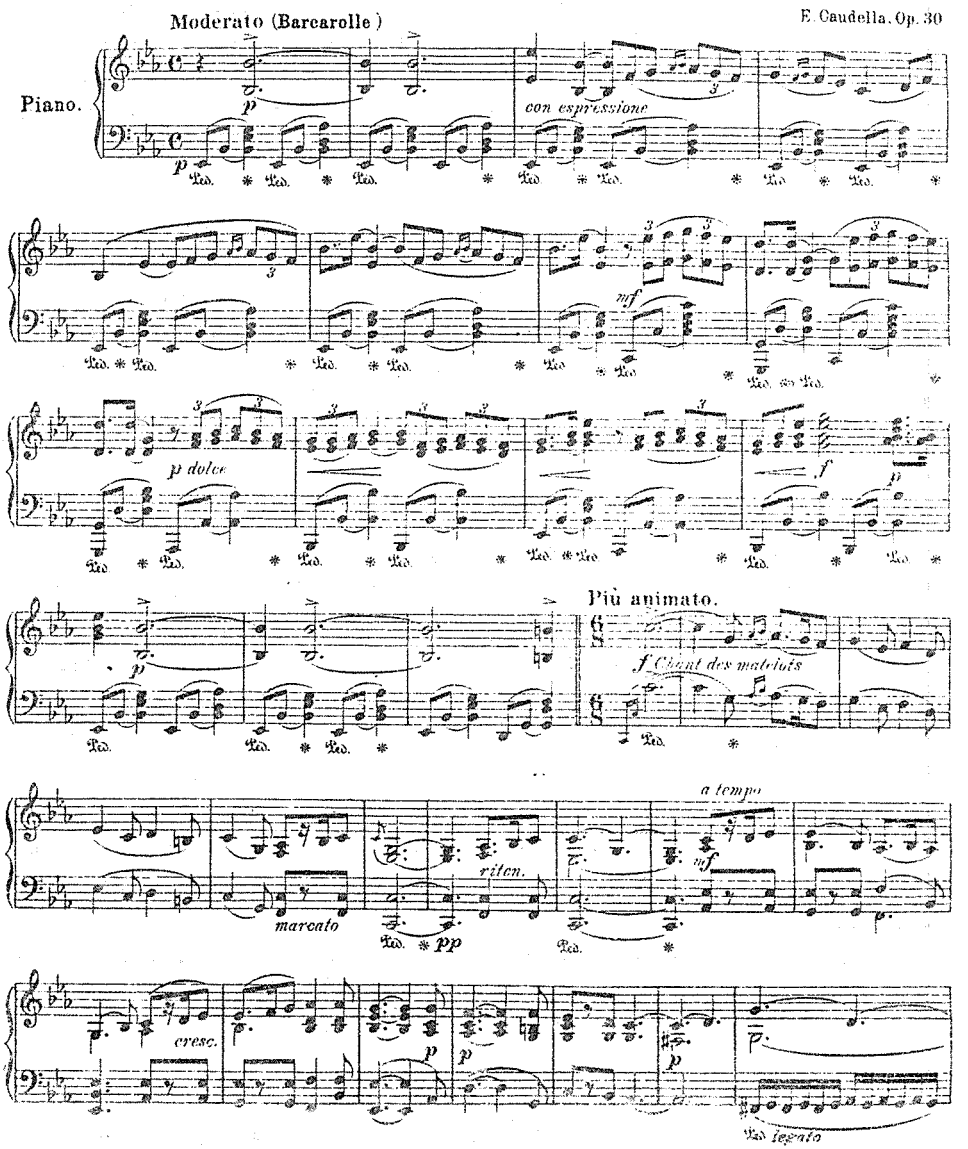
12. Biblioteca Academiei, III, 2987: „Une feuille d'Album. Andante sostenuto e molto espressivo. À Madame Marie de Stourza, née Princesse Ghyka."

13. Biblioteca Academiei, Ms.R.252: „Feuille d'Album. Adagio non troppo" (în Re major).

14. Biblioteca Academiei, III, 1324 şi Ms.R.401: „Trois etudes-caprices de Concert pour le Piano, composées par Eduard Caudella, Oevre 51, Jassy, Février 1913. Nr.1 À Georges Boscoff (4 pagini); Nr.2 À Madame Sofie Teodoreano, née Musicesco (8 pagini); Nr.3 À sa chère fille Marie. Composée d'après le prélude de J.S.Bach (8 pagini)".

15. Biblioteca Academiei, Ms.R.311: „Mars funebru, în memoria iubitului meu fiu, compus pentru piano (sau orchestră) de Eduard Caudella. Septembrie 1919".

Sur Mer


Moderato (Barcarolle)
E. Caudella. Op. 30
Piano.
con espressione
p dolce
Più animato.
f Chant des matelots
a tempo
marcato
riten.
cresc.
legato

12. Pe mare, op.30, piesă caracteristică pentru pian. (Biblioteca muzicală română, anul al II-lea, Nr.28).[16] Compoziţia, scrisă în Mi bemol major, este un adevărat poem pianistic al mării. Incepe într-un tempo Moderato, într-o mişcare legănată de Barcarolă. Urmează Più animato, un Cîntec al marinarilor, foarte cantabil, în care recunoaştem ritmul de siciliană. Creşterea în intensitatea sonoră, susţinută şi de un tremolo al mîinii stîngi, pregăteşte izbucnirea Furtunii pe mare, foarte sugestiv realizată pianistic. Liniştirea aduce raze de soare în partea cea mai lirică a compoziţiei, Cîntecul îndrăgostiţilor, ce se leagă prin tremolo-ul ce sugerează tremurul şi întinderea apei, de ecouri din cîntecul marinarilor, atmosfera de vrajă a poemului încheindu-se prin Barcarola iniţială ce este extinsă în revenirea finală. Această unică lucrare ilustrativă, programatică, ce înfăţişează cu fantezie şi bun gust marea în literatura pianistică românească, are şi o variantă orchestrală[17], la fel de izbutită, Caudella avînd calitatea de a se putea exprima pe deplin în mod egal şi prin pian, ca şi prin orchestră sau formaţie de muzică de cameră.

13. Viforul de la Mărăşti, op.72, poem eroic. Altă mostră de fantezie a scriiturii pianistice, în care predomină elementul eroic, tot aşa cum în poemul Pe mare a predominat lirismul. Victoria artileriei române a armatei a II-a, din 10 şi 11 iulie 1917, de la Mărăşti, a avut un rol decisiv în schimbarea spre bine a situaţiei grele de pe frontul din Moldova. Poetul I.U.Soricu s-a inspirat din această luptă pe viaţă şi pe moarte, iar compozitorul E.Caudella a compus un poem eroic, „In cinstea artilerici armatei a II-a", iniţial destinat ca fundal sonor pentru recitarea versurilor poetului I.U.Soricu. Compoziţia, prin cali-

---

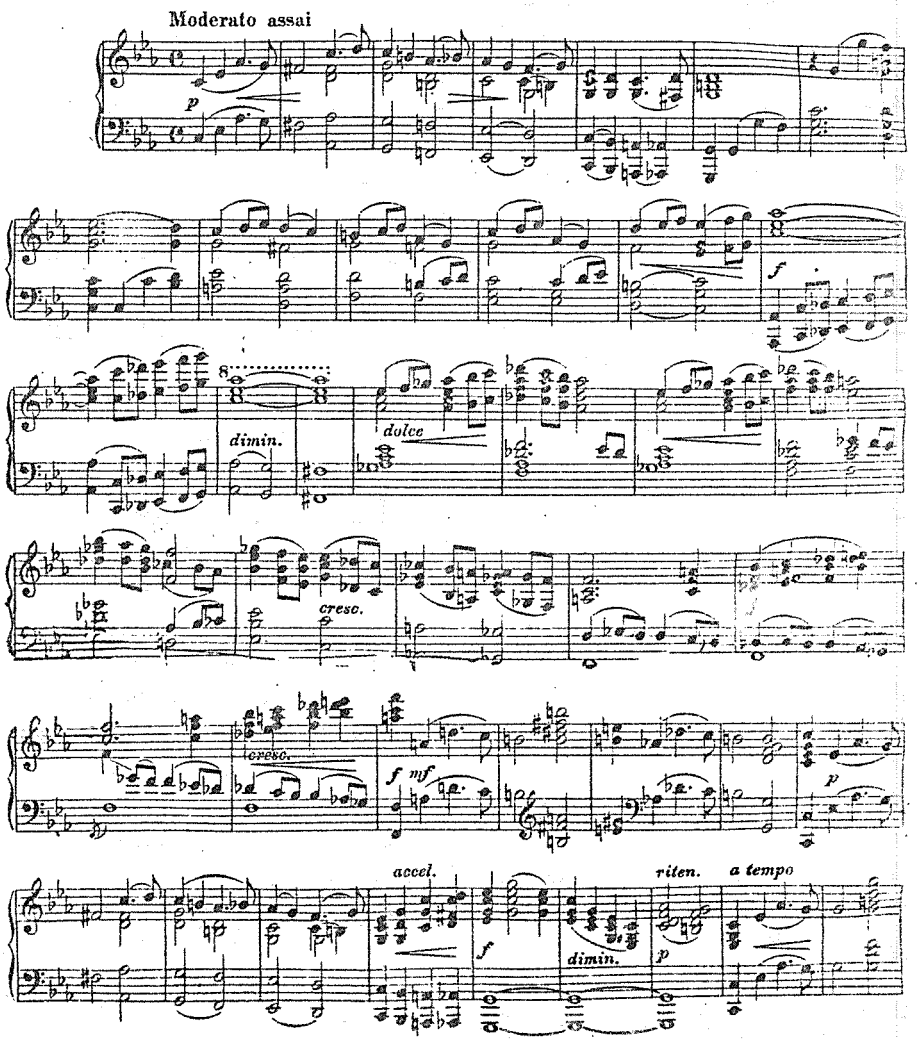
16. „Sur Mer. Morceau caractéristique pour le piano, par Edouard Caudella, Directeur du Conservatoire de Jassy, Op.30, Propriété de l'auteur en vente chez tous les marchands de musique, Bibliothèque musicale Roumaine, 2e année, No.28, Lit.F.M.Geidel, Leipzig" (7 pagini).

17. Mai multe dintre compoziţiile pentru pian ale lui Eduard Caudella au şi o variantă orchestrală.

Viforul de la Mărăşti

Nº 1. Prologul

Eduard Caudella, Op. 72



tăţile sale, prin dimensiunile sale, prin titlurile părţilor şi sugestivitatea muzicii, se poate dispensa de versuri, ce se intercalau între părţile diferitelor numere, dintre care penultimul, Doina, se cînta în timpul recitării epilogului, iar ultimul, Imnul final, „urmează imediat, cu sau fără cor mixt". Nr. 1, Prologul, în Moderato assai, pregăteşte atmosfera dramatică pentru ceea ce urmează să fie înfăţişat[18], şi anume: Nr.2, Mînia sufletului şi bombardamentul, în Allegro. Deşi textul muzical e foarte sugestiv, avem şi cîteva indicaţii prin care cunoaştem precis intenţiile compozitorului: „Tunetul", „Inceperea focului", „Tunuri", „Bombardarea", apoi motivul focului revine amplificat, cu octave la dreapta şi cu o susţinere de tremolo în bas. Nr.3, Atacul, în Allegro non troppo, are indicaţiile: „semnalul", „atacul", „mitraliere", „tun şi mitraliere". Nr.4, Urmărirea, în Allegro animato, ce e sugerată de alergarea mîinii drepte, poco a poco crescendo, în timp ce mîna stîngă repetă cîte o măsură acelaşi acord, pînă cînd se avîntă ambele mîini într-un mers paralel sau invers, în octave sau acorduri, realizînd o remarcabilă creştere sonoră ce se domoleşte în Più moderato, la Incetarea focului. Maestoso pregăteşte Nr.5, Imnul martial. Epilogul „Doina", Nr.6, are un profil sensibil, ca din depărtare, un moment idilic în bucuria năvalnică a triumfului - marşul ce revine grandios în Nr.7 - Imnul final.

Caudella a mai compus pentru pian şi o altă serie de piese. „Cu cîteva compoziţii de salon pentru pian (polci, valsuri etc.), foarte căutate de amatoarele de muzică ce îşi etalau talentul în saloanele ieşene, Caudella aduce tributul său acestui gen facil, al cărui stil cosmopolit şi-a pus pecetea uniformizantă pe întreaga creaţie de acest fel din perioada respectivă".[19] „Pe lîngă aceste, se menţionează: două colecţiuni de 24 cînturi naţionale pentru piano, (...) şase valsuri, nouă polci şi cadriluri..."[20]

---

18. In începutul Prologului se poate distinge gama caracteristică numită de Caudella „gamă minoră ţigănească" (cu semitonuri între treptele 2-3, 4-5, 5-6 şi 7-8); v.M.Gr.Posluşnicu, op. cit., p.350.

19. Z.Vancea, Creaţia muzicală românească-sec.XIX-XX, Editura muzicală, Bucureşti, 1968, p.97.

20. M.Gr.Posluşnicu, op.cit., p.348.

In potpuriurile sale pentru pian a utilizat muzică populară şi folclor orăşenesc.[21]

14. Naţiunei române. 12 cîntece naţionale, Colecţia I ,Berlin, Ed.N.Simroch.

15. 12 cîntece naţionale române, Colecţia a II-a, Leipzig, Tip.Röderschen Officiu.[22]

16. Amintiri din Carpaţi. Fantezie-Popturi pe cîntece populare româneşti pentru piano, aranjată de E.Caudella. Editura Hans Jäckel, Bucureşti; B.Schott's Söhne, Mainz-Leipzig[23]. Pe parcursul a şase pagini alternează următoarele mişcări: Moderato, Allegro animato, Andantino, Moderato, Lo stesso tempo Moderato, Echo (ce este cîntecul haiducului Darie, din colecţia C.Miculi), Allegro, Hora şi Allegro vivo.

17. I-a Rapsodie Română[24].

18. Al 2-lea Potpuri de cîntece naţionale române, Leipzig, Tip. C.G.Röder, 1885[25].

19. Sîrba (vezi [23]).

20. Iubire şi Frăţie. Fantezia a 4-a pe cîntece populare române. Cuprinde mişcările: Andante, Adagio (Doina), Moderato, Più animato, ce se încheie în La major. Aranjament pentru două piane la opt mîini, de autor[26].

21. Din vremele cele bune. Fantezia a 7-a pe cîntece populare române, aranjament pentru două piane la patru mîini. Sep-

---

21.Z.Vancea, op.cit., p.98

22.Biblioteca Academiei,III,7766 C: „Naţiunei Române.Zwölf Rumänische National Lieder,transcribirt für das Pianoforte von Eduard Caudella. Lith.Röder,Leipzig". Transcrierea pentru pian putea să fi fost direct din folclorul cules de compozitor,sau dintr-o primă prelucrare pentru vioară şi pian; E.Caudella obişnuia să-şi transcrie lucrările pentru diferite instrumente sau pentru orchestră. Titlurile de la 14 şi 15 sînt după V.Cosma,Muzicieni români.Lexicon,Ed.muzicală,Buc., 1970,p.106.

23.Biblioteca Academiei,III,2983. Pe coperta din spate: „Editura Hans Jäckel, Bucureşti. Ultimele noutăţi pentru Piano: Caudella - Doina, Hora frunzelor, Sîrba".

24.Se găseşte menţionată numai pe coperta unei compoziţii (Steluţa de A.de Kontski, revăzută şi degetată de Ed.Caudella), între alte lucrări din seria Compositions Célèbres pour le piano, fără editură şi an.

25.V.Cosma,op.cit.,p.106.Amintit şi de Z.Vancea, op.cit., p.99.

26.Biblioteca Academiei,III,1297 şi Ms.R.290. Piesa mai e menţionată şi pentru vioară şi pian, de V.Cosma, op.cit., p.106.

tembrie 1905.[27]

22. După 50 de ani.Fantezie jubiliară, aranjată pentru două piane la opt mîini „pe cîntece naţionale române" de Eduard Caudella. Decembrie 1906.[28]

Intre compoziţiile sale, în genul aranjamentelor ce alternează mişcările vioaie cu cele mai lente, prin care îmbină atît cerinţele societăţii, cît şi dorinţa sa de a cultiva folclorul - de la ţară şi de la oraş -, sînt dansurile de coloană cunoscute sub numele de cadriluri. Dintre acestea se cunosc:

23. Cadril de cuplete[29], Ed.Gebauer, Bucureşti. E alcătuit din şase cuplete: 1.Pantalon, 2.Vara, 3.Găina, 4.Trénis, 5.Pastourelle, 6.Finale, şi

24. Cadril vodevil (Diavolii trandafirii), Ed.Gebauer, Bucureşti.[30] Polcile sale:

25. Un passe temps (Divertisment) op.29 (v.nota 10), şi

26. Attrape qui peut (De-a prinselea) se găsesc menţionate[31]. Valsurile ocupă un loc mai important, fiind atît compoziţii prin care compozitorul se poate exprima, cît şi piese de circulaţie în societatea timpului său. Valsurile cunoscute sînt:

27. Impresii, în Mi bemol major, cu o Introducere, 5 numere de vals şi Coda.[32] Viaţa e un vis. Al 3-lea vals pentru pian (sau orchestră mică), datat „Septembrie 1920". Valsul,în Re major, are o Introducere, 5 numere de vals şi Coda.[33]

28. Un vis. Vals nr.9 (1918), în Mi bemol major. Are o Introducere, 4 numere şi Coda.[34]

27.Biblioteca Academiei,III,1432; Ms. R.221.

28.Biblioteca Academiei,III, Ms. R.212.

29.Biblioteca Academiei,III,17641: „Quadrille de couplets pour piano par Edouard Caudella, Ed.Gebauer, Bucarest, fourniseur de la Cour".

30.V.Cosma, op.cit., p.106 (Quadrille vaudeville - Diables Roses)

31.M.Gr.Posluşnicu, op.cit., p.347. La p.346 menţionează o polcă de salon şi o poloneză, compuse în 1861. Polcile nr.25 şi 26 au fost compuse în 1891 (vezi nota 7).

32.Biblioteca Academiei,III,9225:Les impressions. Deuxième Valse pour piano, dédiée à Madame Elise Stourza. Edit.J.Hirsch et H.Finke, Jassy, f.a. Cu titlul Impresii,a fost republicat în colecţia Piese româneşti pentru pian din sec.XIX,vol.II,Album alcătuit de G.Ştefănescu-Barnea, Conservatorul „C.Porumbescu", Bucureşti, 1975.

33.Biblioteca Academiei, Ms.R.419.

34.Biblioteca Academiei, Ms.R.417

29. Un vis. Vals, datat: „Ianuarie 1918".[35]

30. La Mignonne, vals pentru pian, în La major. Are o Introducere, 5 numere de vals şi Coda.[36]

31. Un bărbat ce se respectă. Vals din opereta Hatmanul Baltag (1882). 5 pagini de vals; publicat în Ed.J.Hirsch şi H. Finke, Iaşi.[37] Alte transcripţii din operele scenice proprii sînt:

32. Uvertura la opera Hatmanul Baltag[38].

33. Uvertura la opereta Fata răzeşului[39] (în 3 acte, compusă în 1881).

34. Mars ceremonial din opera Petru Rareş, aranjat pentru 2 piane la 8 mîini, de autor (iulie 1902).[40]

35. Domniţa Ruxandra, reducţie pentru pian.[41]

36. Doină, piano solo, Bucureşti, Ed.Hans Jäckel, din Adevărul şi Minciuna (1907), poem alegoric în 3 acte şi un prolog, libretul de Matilda Cugler-Poni.[42]

37. Vîrful cu dor, balet. Introductione (doină) şi Horă pentru pian.[43]

38. Hora frunzelor, op.45 (1906), în original cor mixt, pe versuri de Mihail Codreanu.

Preocuparea deosebită pentru pian a lui Eduard Caudella nu reiese numai din numărul mare de piese pentru pian pe care le-a scris, compoziţii şi transcripţii din alte compoziţii proprii, dintre care am identificat 38, din marea diversitate a celor scrise pentru pian, ci şi dintr-o metodă pentru tehnica pianului, rămasă în manuscris.[44] Se intitulează: „Diferite arpegii şi

---

35.Biblioteca Academiei, Ms.R. 415.

36.Biblioteca Academiei, III, 17640: „La Mignonne. Valse pour piano, composée et dédiée à Madame Marie Casimir par E.Caudella, Jassy, J.Hirsch et H.Finke".

37.Biblioteca Academiei, III, 17642.

38.Biblioteca Academiei, Ms.263, pt.4 mîini; Ms.264, pt.2 piane la 8 mîini.

39.Biblioteca Academiei, Ms.256, pt.2 mîini; Ms.438, pt.4 mîini; III, 17646, pt.pian 2 mîini, Ed.J.Hirsch şi H.Finke, Iaşi.

40.Biblioteca Academiei, Ms. R. 355.

41.Biblioteca Academiei, Ms. R. 299.

42.V.Cosma, op.cit., p.106.

43.Biblioteca Academiei, Ms. R. 418.

44.Biblioteca Academiei, Ms. R. 220.

cadenţe (acorduri) pentru înlesnirea cetirei, întocmit pentru studiul pianului de Eduard Caudella, fost Director şi Profesor la Conservatorul de Muzică şi Artă Dramatică din Iaşi, Anul 1919, Ianuarie, Iaşi". Recomandă pentru studiul gamelor pe acelea publicate de renumitul pianist Henri Herz. Metoda lui Caudella cuprinde arpegiile expuse în ordinea gamelor majore, cu relativele minore. Totodată, indică şi exerciţii de cadenţe acordice, în aceeaşi ordine a gamelor. Studiile pentru arpegii şi acorduri de E.Caudella dovedesc o cunoaştere aprofundată a instrumentului sub aspect tehnic şi reprezintă un real ajutor pentru cei ce studiază pianul. Păcat că nu sînt accesibile decît cercetătorilor.

In concluzie, aspectul de pianist din viaţa şi creaţia lui Caudella, face parte din personalitatea lui, iar faptul că pînă acum a fost omis împiedica viziunea integrală asupra acestui autor. Prin compoziţiile sale pentru pian, inspirate şi de o aleasă muzicalitate, el contribuie la formarea muzicii româneşti în domeniul pianului. Prin publicarea unui album cu opere alese pentru pian, atît compozitorul cît şi creaţia noastră pentru pian nu ar avea decît de cîştigat şi de dobîndit o nouă lumină.

La création pianistique d'Eduard Caudella

Enea Borza

Résumé

Eduard Caudella (1841-1924) este bien connu comme violoniste, professeur de violon et compositeur pour le théâtre musical. Il est regrettable que ses oeuvres pour piano soient presque inconnues, bien qu'elles offrent des éléments de valeur incontestable. Parmi ses compositions de type romantique pour piano caractérisées par une mélodicité généreuse, les plus importantes peuvent se grouper ainsi: 1) des impromptus, études et caprices de concert, 2) des pièces à programme, comme „Sur mer" op.30 et „La bataille de Mărăşti" op.72 (qui décrit la victoire de l'armée roumaine pendant la première guerre mondiale) et 3) des pots-pourris - fantaisies basées exclusivement sur des thèmes folkloriques. Par toutes ces oeuvres il a contribué au développement de la littérature nationale pour piano. Son oeuvre contient des éléments indigènes modelés selon les moules et l'esprit occidentaux.

Das Klavierschaffen Eduard Caudellas

Enea Borza

Zusammenfassung

Eduard Caudella (1841-1924) ist als Violinist, Lehrer für Violine und Musiktheater-Komponist allgemein bekannt. Es ist bedauernswert, dass seine Klavierstücke fast unbekannt geblieben sind, obwohl sie Elemente von unbestreitbarem Wert bieten. Unter seinen Klavierkompositionen romantischen Typs, die sich durch fliessenden melodischen Verlauf auszeichnen, werden die bedeutendsten in folgende Gruppen eingeteilt: 1) Impromptus, Etuden und Konzert-Capriccios, 2) programmatische Stücke, wie: „Pe mare" („Auf dem Meer") op.30 und „Viforul de la Mărăşti" („Der Sturm von Mărăşti") op.72, welches den siegreichen Kampf der rumänischen Armee im 1. Weltkrieg beschreibt, und 3) Potpourri-Phantasien, die ausschliesslich auf folkloristischen Themen beruhen. Durch alle diese Stücke hat Eduard Caudella zur Entwicklung der rumänischen Klaviermusik beigetragen. Sein Werk enthält einheimische Elemente, die nach westlicher Prägung und Auffassung geformt sind.

Eduard Caudella's creation

Enea Borza

Summary

Eduard Caudella (1841-1924) is well known as a violonist, violin professor and composer for the musical theatre. Unfortunately his work for piano is almost unknown, although it offers elements of undeniable value. Among his compositions of a romantic type for the piano, of a flowing melodiousness, the most important are: 1) impromptus, etudes and caprices for concert, 2) programm pieces such as „On the sea" op.30 and „The Battle of Mărăşti" op.72 (describing the victory of the Romanian army in the first world war) and 3) potpourries-fantasies based exclusively on folklore themes. By writing all these works he contributed to the development of the national piano literature. His work comprises native elements modeled in the western patterns and spirit.

CRITICA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ ÎN REVISTA „GAZETA TEATRULUI NAȚIONAL" (1835-1836)

Bujor Dânşorean
(Tîrgu-Mureş)

Definirea conţinutului şi profilului culturii noastre muzicale impune cu necesitate aducerea la lumină a aspectelor mai puţin cunoscute, care mai oferă încă destule date interesante şi utile privind ansamblul creaţiei şi al vieţii muzicale, precum şi locul culturii muzicale în ansamblul culturii şi spiritualităţii româneşti. Este necesar să luăm în considerare nu numai creaţia propriu-zisă, ci şi elementele teoretice, scrierile care au însoţit pas cu pas creaţia, influenţînd-o, la rîndul lor, trasîndu-i anumite direcţii de dezvoltare.

Critica muzicală, un aspect mai puţin abordat pînă acum în muzicologia noastră, este un fapt, o realitate care însoţeşte de un veac şi jumătate arta interpretativă şi creaţia muzicienilor români şi, ca atare, nu poate fi trecută cu vederea. Inceputurile sale coincid cu începuturile teatrului, ea constituindu-se ca o critică a interpretării.

De pe această poziţie ne-am propus să analizăm activitatea de critică teatral-muzicală din revista Gazeta Teatrului National, prima revistă românească cu un astfel de profil, în coloanele căreia sînt inserate, printre altele, consideraţii critice despre arta interpretativă a primilor noştri cîntăreţi, precum şi încercări de apreciere a unor lucrări teatral-muzicale.

Intrebările care se pun sînt în legătură cu specificul criticii muzicale în revista lui Ion Eliade Rădulescu, cu nivelul profesional al acesteia ş. cu cei care o fac.

Este prima noastră revistă cu un început de profil de specialitate; paginile ei ne oferă numeroase mărturii despre nivelul reprezentaţiilor teatrale şi teatral-muzicale, despre jocul „actorilor" (înţelegînd prin aceasta „actorul cîntăreţ") despre rolul teatrului şi al artei în viaţa unei naţiuni, despre unele din primele succese ale literaturii şi muzicii noastre. Toate aces-

tea îndreptăţesc o zăbovire mai insistentă asupra celor cîtorva numere ale revistei. Actualitatea unei asemenea întreprinderi credem că nu mai trebuie justificată, astăzi, cînd presa literară şi artistică a epocilor trecute constituie obiectul unui studiu amănunţit, pentru determinarea cu cea mai mare precizie a coordonatelor culturii româneşti.

Gazeta Teatrului Naţional a apărut într-o anumită etapă a dezvoltării presei noastre; apariţia ei a fost o necesitate în climatul politico-social şi cultural creat de activitatea unor spirite generoase şi entuziaste pentru propăşirea artei naţionale. In 1833, Ion Cîmpineanu, Ion Eliade Rădulescu, Ion Voinescu II, C.Aristia, C.Facca şi alţii înfiinţează Societatea filarmonică, ale cărei obiective, printre altele, vizează „... cultura limbii româneşti şi înaintarea literaturii, întinderea muzicii vocale şi instrumentale în Prinţipat şi spre aceasta formarea unui teatru naţional".[1] Literatura, teatrul şi muzica se găsesc - sub egida Societăţii - într-o firească legătură şi influenţă reciprocă. După ce elevii şcolii de muzică şi de declamaţie condusă de I.A.Wachmann prezintă vodevilul Triumful amorului de Enric Winterhalder (secretarul şi bibliotecarul societăţii) şi I.A. Wachmann, se resimte necesitatea ca reprezentaţiile teatrale şi muzical-teatrale să fie consemnate şi comentate; materializînd şi unele doleanţe mai vechi, comitetul filarmonic hotărăşte în şedinţa sa din 26 octombrie 1835 tipărirea unui periodic lunar dedicat teatrului şi muzicii, care se va numi Gazeta Teatrului Naţional[2].

Editarea revistei cade în sarcina lui Ion Eliade Rădulescu. Marele cărturar, promotor al luminilor, animator cultural neobosit, care a dominat viaţa publică timp de o jumătate de veac, crează bazele materiale şi spirituale ale dezvoltării organizate a teatrului şi muzicii româneşti; în acelaşi timp, alături de Cezar Bolliac, este printre primii cărturari români care îşi înscriu numele pe lista cronicarilor dramatici şi muzicali.

Gazeta Teatrului Naţional apare la Bucureşti, lunar, de la 1 noiembrie 1835 pînă în decembrie 1836, cu o întrerupere în

---

1. Istoria teatrului în România, vol.I, Bucureşti, Editura Academiei, 1965, p.149.

2. Constanţa Trifu, Cronica dramatică şi începuturile teatrului românesc, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p.43.

ianuarie-martie 1836. Au apărut 13 numere. Principalii colaboratori ai lui Ion Eliade Rădulescu au fost C.Aristia, Barbu Catargiu, Ion Voinescu II şi C.Negruzzi. Ceea ce o deosebeşte de alte ziare şi reviste contemporane este profilul determinat de scopul iniţial, deşi nu este întotdeauna consecventă acestuia. Şi în paginile altor ziare şi reviste se găsesc numeroase referiri la teatru şi muzică, la spectacole, dar acestea au caracter publicitar şi comercial. Critica le este aproape străină, în acel moment, excepţie făcînd doar Ion Eliade Rădulescu, care încă din 1833 abordează critica spectacolului de teatru.[3]

Critica promovată de Ion Eliade Rădulescu este tot atît de imperios determinată de necesitatea răspîndirii culturii în mase ca şi însuşi obiectul criticii. Astfel se poate explica poziţia sa oscilantă dar evolutivă faţă de tînăra dramaturgie românească şi faţă de interpreţii acesteia. Incetul cu încetul, criticii noştri descoperă şi pun probleme specifice culturii autohtone, aflate la începuturile dezvoltării sale moderne. Eliade însuşi oscilează. Pornind, în prima fază (aceea a Curierului românesc şi a Gazetei Teatrului Naţional), de la idei anticritice, ajunge să accepte ideea că, totuşi, critica este necesară[4]. In general, însă, de pe poziţia animatorului tinerei culturi naţionale, face totul ca aceasta să nu fie oprită, în dezvoltarea sa, de către critică.

Intreaga colecţie a Gazetei Teatrului Naţional cuprinde 112 pagini. Numărul de pagini nu este acelaşi pentru fiecare număr al revistei, de unde se văd dificultăţile întîmpinate, atît financiare, cît şi cele provenite din lipsa materialelor adecvate. Aşa se explică faptul că, la un moment dat, numere întregi nu conţin nimic despre problemele pe care şi le-a propus la apariţia sa.

In general, revista abordează problemele specifice ale Societăţii filarmonice: informează cititorii despre donaţiile făcute în vederea zidirii unui local pentru teatru, despre traducerile din dramaturgia universală şi despre lucrările dramatice originale, despre reprezentaţiile teatrale şi teatral-muzicale,

3. Teatrul Bucureştilor, în: Curierul românesc, 9 noiembrie 1833, pp.227-228.

4. George Ivaşcu, Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti. 1812-1866, Bucureşti, Ed.did.şi ped., 1967, pp.20-21.

despre turneele unor trupe străine, despre rolul teatrului în viaţa unei naţiuni, încercări de schiţă biografică a unor muzicieni. In intenţia editorului era şi prezentarea unor ştiri şi noutăţi din străinătate: „...se vor culege materii şi din alte gazete de teatru ale Europei întru aceea ce priveşte spre înaintarea teatrului..."[5], deziderat ce va rămîne la stadiul de intenţie, Eliade singur neputînd face faţă tuturor treburilor reclamate de editarea revistei.

Cu toate acestea, din destul de puţinele consideraţii despre teatru şi muzică pe care le întîlnim în paginile Gazetei Teatrului Naţional, se pot detaşa unele fapte care să ateste rolul revistei în promovarea creaţiei naţionale şi încropirea unui început de critică teatral-muzicală, înglobată unei prime încercări de estetică literară românească, tributară esteticii de factură clasică, la care se adaugă cerinţe de ordin etic: „...spre păzirea regulelor scrisului, a gustului şi în scopul cel moral aplicat după obiceiurile pămîntului nostru"[6]. Problema gustului estetic, care apare constant în paginile revistei, enunţată încă din programul acesteia, este privită nu numai din punctul de vedere al creaţiei, ci şi din perspectiva necesităţii de a educa publicul.[7]

Care este atitudinea lui Ion Eliade Rădulescu faţă de critică, de rostul ei? Aceasta se conturează o dată cu primul număr al revistei, în rubrica Teatrul Naţional, rubrică ce va dobîndi un început de profil în unele din numerele următoare. Intr-o vreme în care încă nu se conturase profesiunea de critic, se consideră că ea revine ca o obligaţie firească a cărturarilor, care vorbesc în numele sălii, al spectatorilor, al „parterului", după expresia vremii: „Fiindcă una din îndatoririle acestei foi este şi critica teatrului spre desăvîrşirea tinerilor actori români, ne socotim datori a însemna oare care băgări de seamă ale parterului asupra jucării rolii fieşte căruia"[8]. Eliade face critică de pe poziţiile estetice ale iluminismului, îndemnîndu-i pe actori înspre adevăr şi natural în interpretare. Concepţia despre muzică - văzută ca parte constitutivă a

5. Gazeta Teatrului Naţional, p.2.
6. Ibidem.
7. Din presa literară românească a secolului XIX, Prefaţă de Romul Munteanu, Ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Albatros, 1970, p.17.
8. Gazeta Teatrului Naţional, p.8.

teatrului - se conturează încă din primul număr al revistei, cînd trece în revistă reprezentaţiile cîtorva piese de teatru, apoi se referă şi la vodevilul Triumful amorului de Winterhalder şi Wachmann. Interpreţii fiind aceiaşi, atît în piesele dramatice cît şi în vodevil, are prilejul unei aprecieri comparate. Criticîndu-i aspru pentru că nu au avut „...îngrijire de a-şi şti rolele", arată că nemulţumirea publicului a fost dată uitării de reuşita interpretării vodevilului: „Vodevilul Triumful amorului ce s-a dat în beneficiul d-lui Wachmann a şters orice fel de nemulţumire din partea publicului, şi a fost o mare dovadă de silinţa d-lui Wachmann. Această reprezentaţie a fost un examen spre a se arăta soţilor (membrii Societăţii, n.n.) şi publicului glasurile tuturor şcolarilor şi maniera fieşte căruia"[9]. Aprecierile asupra interpretării sînt convenţionale, nu au consistenţa celor destinate jocului actorilor în tragedie. Sesizează doar că una sau alta dintre cîntăreţe are sau nu glas, dacă este plăcut, curat şi expresiv. Şi aici este determinantă atitudinea publicului, de pe poziţia căruia vorbeşte criticul, public ce era atît de mulţumit încît i-a iertat doamnei Vlasto faptul de a-şi fi uitat rolul în altă piesă: „Madam Caliope şi doamna Vlasto au atras laudele parterului atît în cîntecele cele în parte cît şi în duetu ce au cîntat împreună"[10].

In foarte scurt timp după ce consemnează admirativ succesele elevilor Şcolii filarmonice, Eliade se vede pus în situaţia de a-i tempera, deoarece după sfioasele începuturi, aceştia cad repede în cealaltă extremă, se agită mult şi fără rost, mai ales în comedie şi vodevil, încurajaţi de atitudinea binevoitoare a publicului, amuzat de scamatorii şi efecte facile. Pe marginea reprezentaţiei cu vodevilul Nevinovaţii, prelucrat de acelaşi Winterhalder (autorul muzicii nici nu este amintit, dar se poate presupune că era Wachmann), spiritul critic al lui Eliade se manifestă cu mai multă ascuţime. Situîndu-se din nou pe poziţia „...mai multor privitori"[11], el arată că actorii, după sfiala firească ce au avut-o la început, au sărit în extrema neastîmpărului, se mişcă şi gesticulează prea mult. De unde se vede că Eliade, în timp ce preconiza „naturalul" în jocul de scenă, este ca-

9. Gazeta Teatrului Naţional, p. 20.
10. Idem, p.20.
11. Idem, p.43.

tegoric împotriva degradării acestuia, împotriva naturalismului. Face observaţii şi asupra costumaţiei, dar despre muzică nu scrie nici un cuvînt. Dacă viaţa revistei ar fi fost mai îndelungată, probabil că ar fi ajuns să abordeze mai profund viaţa muzical-teatrală, şi nu numai cea din Bucureşti, ci şi din Iaşi, un început existînd şi în această direcţie.

Se ştie că în timp ce Şcoala filarmonică este pe punctul de a se dizolva, îşi deschide porţile Conservatorul filarmonic-dramatic din Iaşi. La 15 noiembrie 1836, Asachi reuneşte boierii „doritori de muzică" - sînt cuvintele lui T.T.Burada -,iar centrul de greutate al activităţii va cădea pe partea lirică, poate şi pentru că existau aici doi muzicieni, Paolo Cervati şi Cuna. In ultimul său număr, Gazeta Teatrului Naţional publică două corespondenţe din Iaşi, nesemnate, dar care aparţin lui Costache Negruzzi, după cum reiese dintr-o scrisoare a lui Eliade[12]. Acesta era singurul membru moldovean al Societăţii filarmonice bucureştene. Anunţînd începerea reprezentaţiilor în limba română, Negruzzi relatează despre încîntarea publicului de a vedea opereta La Pérouse şi vodevilul Văduva vicleană, ambele de Kotzebue, traduse de Asachi. Alături de aprecieri convenţionale: „Piesa Lapeiruz, întrunită cu cele mai alese cîntice de a lui Rossini, Bellini etc., s-au jucat cu nemerire", sau: „Asemenea şi Văduva vicleană s-a jucat cu mulţemire", Negruzzi intuieşte virtuţile limbii române şi ale muzicii româneşti, vorbind despre „...energia limbei noastre în declamaţie şi despre a ei armonie în cîntece ce se apropie mult de aceea italiană"; mai mult, el se dovedeşte a fi printre primii care recomandă aducerea pe scenă a muzicii naţionale: „...în vodevil ar fi fost mai bine să se întrebuinţeze arii naţionale, care ar fi plăcut mult mai mult...", însă nu vrea să-i descurajeze pe organizatori şi exprimă părerea celor ce privesc:„...dar pentru cea dintîi dată toate au fost peste nădejdea privitorilor"[13]. Cea de a doua scrisoare a lui Negruzzi, publicată tot în ultimul număr al revistei, este mult mai aspră, chiar vehementă. Este atacată îndeosebi uvertura alcătuită de Cervati, după cum se ştie, din fragmente fără legătură între ele, din lucrările

---

12.Heliade Rădulescu, Opere, ed.1943, vol.II, pp.490-491.
13.Gazeta Teatrului Naţional, p.106.

compozitorilor italieni: „...un popuri (sic!) din bucăţi furate din Bellini, Rossini ş.a., fără nici o legătură între ele, toate instrumentele mergea crescendo şi sfîrşitul s-a încheiat cu un şarivari mai spărios decît trîmbiţa îngerului judecăţii de pe urmă"[14]. Chiar şi numele lui Cervati este voit deformat în Cearvari, pentru a se potrivi cu franţuzescul „charivari", adică tărăboi muzical[15].

Din Iaşi a mai existat o relatare, anterioară celor ale lui Negruzzi. După ce elevii Societăţii filarmonice joacă aici, în 1836, Semiramida de Rossini, profesorul de literatură franceză de la Universitatea Mihăileană, L.Repay, îşi exprimă mirarea, dar şi admiraţia pentru evoluţia tinerilor artişti români. Face şi unele aprecieri la adresa cîntăreţilor: „Madam Caliope are un glas just; în intonaţiile lui are cîteodată un farmec deosebit, O zăbovire de şase luni în Italia ar face dintrînsa o cantatriţă deosebită. D-na Vlasto are graţii şi natural în jocul său, şi va putea să se facă o plăcută subretă. Actorii (cîntăreţii,n.n.) mai au încă să puie cîtăva silinţă ca să poată fi deopotrivă cu actriţele"[16]. In substanţiala sa intervenţie,profesorul francez, un spirit de largă cultură estetică, îşi expune concepţia asupa unor categorii estetice ca grotescul, tragicul, comicul. Recomandă necesitatea unor modele bune, receptivitatea artiştilor la critică: „...şcolarii trebuie să bage de seamă la observaţiile privitorilor celor luminaţi şi să nu fie mulţumiţi de sine, decît cînd privitorii vor fi mulţumiţi de dînşii"[17].

Din revistă nu lipsesc discuţiile de principii, ele fiind susţinute de Ion Voinescu II şi Barbu Catargiu. Cei doi redactori, avînd o cultură aleasă şi vaste cunoştinţe,îndeosebi în domeniul teatrului, îşi expun, chiar dacă numai tangenţial,părerea asupra genurilor muzicale, a vodevilului, operetei şi operei, părere nu tocmai măgulitoare pentru acestea.

Ion Voinescu II, format la înalte şcoli apusene, profund cunoscător al teatrului, dar şi al muzicii de operă, referindu-se la teatru în articolul Cugetări asupra teatrului[18], ia o pozi-

14.Idem, p.107.
15.Constanţa Trifu, op.cit., p.101.
16.Gazeta Teatrului Naţional, p.50.
17.Ibidem.
18.Idem, pp.[illegible]-30.

ţie critică faţă de o anumită creaţie, faţă de un anumit fel de a vedea vodevilul. Se desprinde de la bun început părerea că vodevilurile româneşti sînt sub nivelul celor franţuzeşti („toate de un stil uşor, elegant, pline de duh...") şi consideră drept extravagantă ideea Societăţii filarmonice „de a numi vodevil nişte comedii cu cîntece furate de la cutare şi cutare operă franţuzească sau italienească"[19].

In ceea ce priveşte opera, Ion Voinescu II greşeşte capital. Vădind întinse cunoştinţe despre tragedia şi comedia greacă, precum şi despre teatrul clasic francez, nu înţelege şi - în consecinţă - apreciază eronat opera. Consideră că aceasta s-a născut din degenerarea teatrului, din dorinţa de noutate cu orice preţ. Iată cum o caracterizează: „...un fel de priveliişte(..) făcută numai şi numai pentru pompă şi unde tot meritul bucăţii spînzură de gîtlejul unei actriţe. Priveliişte bizară şi monstruoasă, unde duhul şi meşteşugul nu este nimic, unde ochii şi urechile sînt numai mulţumite"[20].

Vodevilul îi prilejuieşte lui Ion Voinescu II o sarcastică revărsare de epitete, după ce mai loveşte o dată şi în operă: „Dar în sfîrşit toate se învechesc şi lumea săturată şi de această iasmă pompoasă (opera,n.n.) care a imortalizat numele Rossini, Bellini şi Auber, nu s-a mulţumit pă atîta. Iasma a îmbătrînit, împărăţia ei a decăzut, şi a trebuit să iasă la lumină vodevilul. Dar ce este acest monstru mic? Ce este această amfibie neînţeleasă? e o comedie cîntată, e o tragedie cu cîntece, o dramă? e de toate...Vodevilul românesc, după critica unora, cari zic că pe nedreptate l-am numit noi în societatea filarmonică astfel, nu este vodevil, nu are nici o formă, nici un color, şi prin urmare nu este nimic ..."[21]. Poziţia sa este echivocă ar accepta vodevilul, dar în scrierea sa transpare regretul pentru slăbirea interesului faţă de teatrul clasic: „Dar şi-au uitat acei critici adînci, că de vom privi teatrul ca o şcoală de moral şi de învăţătură, după cum a fost urzit la greci ca să fie, după cum l-au înţeles Schiller, Alfieri, Voltaire, Shakespeare şi alţii, vodevilul nostru nu este nimic. Incă şi

---

19. Gazeta Teatrului Naţional, p.46.
20. Ibidem.
21. Ibidem.

Scribe cu(...)asemenea nimicuri este asemenea mic de tot"[22].Astfel, vodevilul este privit ca o specie inferioară a genului comic, exasperîndu-i pe adepţii teatrului tot aşa cum îl exaspera şi pe Théophile Gautier, pe vremea cînd era cronicar de teatru la Paris[23].

x

Din această succintă analiză se desprind cîteva concluzii care definesc începuturile criticii muzicale româneşti.

In primul rînd, existenţa, în faza sa incipientă, a cronicii muzicale, dar nu a uneia autonome, ci a uneia circumscrise şi subînţelese în sfera mai largă a criticii teatral-muzicale.Apoi, aceea a inexistenţei criticilor specializaţi, cu o pregătire muzicală corespunzătoare, fapt explicabil prin inexistenţa creaţiei însăşi - factorul prim, care precede critica. Creaţia de vodevil era eterogenă, se baza pe prea puţine elemente originale pentru ca să fi putut face obiectul unei evaluări. Cei care îşi încearcă pana în acest domeniu - scriitori şi oameni de largă cultură - consideră de datoria lor să o facă, în virtutea dorinţei de a răspîndi cultura în straturi tot mai largi ale societăţii.

Cu toate acestea, Gazeta Teatrului Naţional oferă - prin faptul că este prima noastră revistă de cultură, menită să realizeze idealurile generoase ale Societăţii filarmonice - cadrul adecvat exprimării opiniilor ce conţin primii muguri ai criticii noastre teatral-muzicale. Cel mai important lucru este acela că se realizează un început, ale cărui roade se vor vedea peste două decenii, cînd critica muzicală românească înregistrează un stadiu superior al edificării sale.

22.Gazeta Teatrului Naţional, p.46.

23.Constanţa Trifu, op.cit., p.62.

La critique musicale roumaine dans le revue „Gazeta Teatrului Naţional" (1835-1836)

Bujor Dânşorean

Résumé

L'étude se propose d'évaluer les débuts de la critique musicale roumaine dans une première revue de profil. „Gazeta Teatrului Naţional" est l'organe de la Société Philarmonique constituée à Bucarest en 1833 dans le but de stimuler le théâtre, la littérature et la musique, les représentations en langue roumaine. Dans ce contexte s'est montrée la nécessité de la critique théâtrale-musicale, critique due à des intellectuels à larges vues politiques et culturelles. A cette époque de commencement, la critique musicale est intimement liée à la critique théâtrale, car les genres théâtral et musical s'entrepénètrent aussi.

Die rumänische Musikkritik in der Zeitschrift „Gazeta Teatrului Naţional" (1835-1836)

Bujor Dânşorean

Zusammenfassung

Vorliegende Arbeit beabsichtigt, die Anfänge der rumänischen Musikkritik in einer der ersten Fachzeitschriften unseres Landes zu bewerten. „Gazeta Teatrului Naţional" ist die Zeitschrift der in Bukarest im Jahre 1833 gegründeten Philharmonischen Gesellschaft, die dem Zweck diente, rumänische Literatur, Theater und Musik zu fördern. In diesem Zusammenhang tauchte die Notwendigkeit der Theater- und Musikkritik auf, die von Intellektuellen mit politischem und kulturellem Weitblick geübt wurde. In diesem Anfangsstadium ist die Musik- und Theaterkritik vereint, da die Gattungen des Theaters und der Musik noch eng miteinander verknüpft sind.

The Romanian musical criticism in the review „Gazeta Teatrului Naţional" (1835-1836)

Bujor Dânşorean

Summary

This paper aims to consider the beginnings of the Romanian musical criticism in one of the first prophile reviews „Gazeta Teatrului Naţional" („The Paper of the National Theatre") was the mouthpiece of the Philarmonic Society, founded in Bucarest in 1833, aiming to stimulate [illegible]

as well as the theatre performances in the Romanian language. Thus appeared also the necessity of the theatrical and musical criticism, criticism undertaken by intelectuals of wide political and cultural views. In this beginning stage, the musical criticism blends with the theatrical ones since both the musical und theatrical genres are mingled together.

RAPORTUL DINTRE TEORIA MUZICII CA PROPEDEUTICĂ ŞI TEORIA SUPERIOARĂ A MUZICII

Constantin Rîpă

Adesea, teoria muzicii este confundată cu abecedarul muzical. Calitatea sa propedeutică e înţeleasă în acest fel, nu numai raportată la sine, ci la întreg fenomenul artistic muzical, sub denumirea de teorie elementară. Majoritatea definiţiilor din manuale converg către această înţelegere: teoria muzicii - materia care se ocupă cu elementele de bază ale muzicii. Aşadar, teoria muzicii îşi are definit obiectul de propedeutică, numai ca materie de învăţămînt.

Incercînd însă a găsi definiţia şi clasificarea ei în cadrul larg al muzicologiei, atunci cînd trece la stadiul de disciplină superioară, se întîmpină dificultăţi.

Obiectul teoriei muzicii se formează ca studiu de sine stătător la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea. Problemele sale de studiu, ca şi concepţia de abordare a lor, precum şi metoda de cercetare vor fi diferite de la etapă la etapă. De asemeni, clasificarea sa în cadrul ramurilor muzicologiei va fi permanent o problemă, fiind categorisită cînd în grupul istoric, cînd în grupul sistematic. Ba chiar capitolele sale sînt repartizate diferit, unele la sistematică (sistemele tonal-acustice, aspectele acustice ale sunetului etc.), altele la istorică (semeiografia, sistemele tonale, teoria ritmului etc.). Aceasta din pricină că, într-o fază superioară, teoria propriu-zisă nu-şi mai are precizat conţinutul obiectului său, datorită pe de o parte emancipării multor capitole ale sale în obiecte de studiu de sine stătătoare (armonie, contrapunct, forme, folclor etc.), pe de altă parte pentru că se încearcă a se face o dezvoltare concentrică a propedeuticii - fenomen care de asemenea o aruncă pe tărîmul altor discipline.

Preocupările pentru ramificarea studiului artei muzicale încep relativ tîrziu, şi anume în secolul al XVIII-lea. In a doua

jumătate a secolului al XVIII-lea, muzicologia devine obiect universitar, iar în secolul al XIX-lea se accentuează mult studiile de muzicologie, clarificîndu-se noţiunea şi trasîndu-se direcţiile de cercetare: fizice, psihologice, fiziologice, acustice, teoria instrumentelor, estetică, paleografie, istoria muzicii, folclor, muzicologie comparată.

Desprinderea de muzicologie a teoriei muzicii, începe în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, dar lucrările care apar au caracter didactic, de manuale. De aceea, ele nici n-au supravieţuit.

Teoria elementară muzicală propedeutică nu este în această fază considerată ca parte a muzicologiei, ci numai indirect legată de ea.[1] Ea are intenţii de sistematizare şi adună cunoştinţe din toate ramurile muzicologiei: elemente de acustică şi sisteme acustice, modurile greceşti şi medievale, noţiuni de notaţie, noţiuni de ritm, metru, tempo, dinamică etc.

Faza următoare, înscriindu-se ca o creştere concentrică a propedeuticii, sau aproape paralelă cu ea, este faza teoriei generale a muzicii, ilustrată foarte bine prin tratatele germane „Allgemeine Musiklehre" (manual general de muzică). Un astfel de tratat conţine noţiuni de melodie, armonie, contrapunct, moduri şi tonalităţi, ritm, metru, semeiografie, elemente de acustică, instrumentaţie etc.

Prevalînd caracterul didactic, toate aceste lucrări de teorie elementară sau generală, se vor atotcuprinzătoare a bazelor tuturor ramurilor muzicologiei (sistematică şi istorică), incluzînd şi elemente de folclor etc.[2]

In aceste condiţii, teoria muzicii apare ca o disciplină didactică în care se înmănunchează o serie de cunoştinţe necesare iniţierii oricărui ins ce se dedică studierii muzicii: o disciplină la periferia muzicologiei ştiinţifice. Alcătuită pe criterii didactice, ea are şi o serie de carenţe, proliferînd înţele-

---

1. In: Histoire de la musique, vol. II, Encyclopedie de la pléiade, Paris, 1960, p. 1594, pedagogia muzicală (prin care se înţelege în cea mai mare măsură teoria muzicii), e clasificată (normal) între disciplinele legate indirect de muzicologie, alături de compoziţie şi interpretare; în dicţionarul lui Riemann (Sachteil), de asemeni, în grupele din afara muzicologiei istorice şi sistematice (în cadrul muzicologiei uzuale).

2. Există şi teoria muzicii din manualele de şcoală generală, care reia mai simplificat şi schematic, teoria tratatelor uzuale.

geri înguste şi eronate. Urmărindu-se numai sistematica didactică, se pierde din vedere metodologia stiinţifică (şi astfel nu se poate constitui în disciplină ştiinţifică, cu obiect delimitat şi cu metodă). Didacticismul duce deseori la schematism, la anchilozarea conceptelor, la tradiţia păstrării unor conştiinţe ineficiente, la speculaţii. Incercăm să semnalăm cîteva dintre ele.

In primul rînd, teoria din tratatele de tipul „Allgemeine Musiklehre", în capitolele generale (teoria tonalităţii, armonie, melodie, ritm, dinamică-agogică, ornamente, instrumentaţie etc.), nu este decît dogmatica unui stil[3] (mai bine zis a unui conglomerat, provenit din fuzionarea barocului, clasicismului şi romantismului pe baza funcţionalismului tonal)[4]. Din aceasta derivă două aspecte negative:

- intenţia de sistematizare didactică, fenomen care face ca noţiunile să se restrîngă, să se schematizeze rigid şi să se legifereze draconic. Sistemul devine închis, cu relaţii în sine (o noţiune explică pe alta, fără a se înţelege esenţa lor reală, practică, din muzica vie), operînd astfel în sfera unei practici iluzorii. Aceste noţiuni sînt însuşite cu uşurinţă (datorită super-sintetizării şi organizării lor) şi transformate în cunoştinţe general-valabile, anchilozînd gîndirea şi spiritul de orientare, eliminînd coeficientul de strategie în cunoaştere. Ele au şi un mare coeficient de uzură, devenind din ce în ce mai schematice şi mai închise în sine.

- aspectul speculativ: rupte din contextul practic care le-a generat, noţiunile par uneori a nu mai avea sens. In acel moment se caută o raţiune, care adesea este găsită în speculaţii intelectualiste, sofistice. Reducînd totul la schemă, făcînd apoi studiul schemei (în raporturile sale interne) se ajunge la

---

3. Această teorie, completîndu-se adesea cu o practică de solfegiu-dictat din exerciţii confecţionate, iese total în afara muzicii vii.

4. „...teoria muzicii, care din punct de vedere metodologic, în ciuda numelui ce-l poartă, aparţine mai puţin disciplinelor teoretice decît celor dogmatice. Teoria muzicii a fost aproape întotdeauna dogmatica unui stil-istoric, chiar dacă avea pretenţia de a cuprinde în noţiuni sistemul natural al muzicii". (Carl Dahlhaus, Über historische und systematische Musikwissenschaft, în: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970, Bärenreiter, Kassel-Basel-Tours-London).

rezultate pe care practica muzicală vie nu le mai poate proba şi defini.

In felul acesta, odată dobîndite, cunoştinţele de teoria muzicii se transformă într-o frînă pentru înţelegerea superioară a muzicii însăşi, ele trebuind depăşite apoi prin respingere, nu prin negare dialectică. Faptul că aceste cunoştinţe devin îndeobşte raţiunea generală la care se raportează orice muzician de pregătire medie, le face şi mai greu de învins.

In plus, aceste tratate generale („Allgemeine Musiklehre"), prin pretenţia lor de cuprindere exhaustivă a problemelor muzicologice, nu pot constitui obiectul unei ştiinţe a teoriei muzicii, întrucît pătrund pe teritoriul altor discipline.

Dar, în afara teoriei elementare şi generale de factură didactică, mai există un gen de studii de teorie muzicală sau de probleme teoretice: în cadrul lucrărilor muzicologice. Operînd în sintaxa şi morfologia structurii (a unei anumite structuri), în sensul obiectivului muzicologic pe care îl urmăresc, aceste studii descoperă adeseori elemente esenţiale teoretice, clarificînd şi îmbogăţind sensul unor noţiuni şi valoarea lor operaţională.[5]

x

Aşadar, problema teoriei muzicale rămîne deschisă din punct de vedere al constituirii sale ca ştiinţă. Propedeutica însăşi se află în criză. Istoria ei ne arată caracterul închis într-un stil, rămînerea continuă în urmă, precum şi metoda ei speculativă. Deschiderea spre înapoi e tradiţional-conservativă, iar deschiderea spre înainte îi lipseşte complet, transformînd-o într-o frînă.

Teoria generală („Allgemeine Musiklehre") nu ne poate oferi mai mult, prin aglomerarea amorfă a multiplelor elemente prezentate didactic, stagnant.

Ca disciplină ştiinţifică[6] de sine stătătoare, delimitată,

5. Vezi lucrările teoretice ale lui A.Schönberg, E.Kurth, J.Chailley, P.Hindemith etc. Acestea constituie un material preţios, ce poate fi utilizat de teoria muzicii într-o nouă viziune de constituire a obiectului său ca ştiinţă.

6. Înţelegem prin ştiinţific (după cum vom constata şi mai departe) nu numai cercetarea cu mijloacele fizicii şi matematicii, aşa cum frecvent semnifică acest termen autorii (vezi H.Heckmann,

cu metodologie de cercetare, teoria muzicală nu există încă.[7]

Strădaniile noastre se îndreaptă acum către găsirea unor soluţii, pe de o parte pentru ieşirea din criză a propedeuticii, iar pe de altă parte, pentru constituirea unei noi viziuni, ştiinţifice, asupra teoriei superioare a muzicii.

1. In primul rînd propunem o totală schimbare de optică a teoriei muzicale didactice şi o schimbare de metodă în adiţionarea şi sistematizarea cunoştinţelor. Propedeutica muzicală trebuie să renunţe la o serie de capitole tradiţionale, care nu au nici o legătură cu practica vie, menţinîndu-le numai pe acelea cu care operează direct în procesul didactic: elemente de notaţie şi ortografie, game, intervale, acorduri, ritm, metru, măsură, tempo, dinamică. La acest nivel se poate şi trebuie să se generalizeze pentru a determina conţinutul (general) al noţiunilor de: melodie, ritm, metru, acord etc., ca şi stabilirea unor regularităţi (Regelmässigkeiten), care au rămas aceleaşi pe parcursul secolelor: accent-neaccent, timp, salt melodic, curbă melodică, motiv, frază, alteraţie, scară muzicală (gamă, mod, tonalitate), formulă ritmică; dar toate acestea-explicate în natura lor practică. Modelul se constituie astfel cu caracter deschis, definind funcţii muzicale (şi nu fizico-matematice, teoretic-speculative), lăsînd deschisă perspectiva înţelegerii specifice, individualizate, a utilizării lor pentru descrierea modificărilor şi particularităţilor lor în diferite stiluri.

Titlul de „Teoria elementară a muzicii" este adecvat pentru acest stadiu.

Intr-un stadiu mai avansat (de teorie generală), schimbarea de optică se referă la procesul de sintetizare a materialului (constituirea obiectului), axîndu-l pe elementul principal

---

Wissenschaftliche und ausserwissenschaftliche Bereiche in der Musikologie, în: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Bonn, 1970, Bärenreiter, Kassel-Basel-Tours-London), ci străpungerea practicii, a structurilor artistice (cu categoriile adecvate), pentru surprinderea detaliilor esenţiale şi inventarierea arsenatului tehnic al fiecărei etape stilistice.

7. Acest lucru este susţinut şi de C. Dahlhaus (op.cit.), care spune că „nu ar fi inimaginabilă o teorie teoretică a muzicii, ci doar că ea nu există, sau există numai în foarte mică măsură" (s.n.)

al muzicii: melodia. Sinteza se va face în jurul acestui corpus, adiţionînd celelalte elemente (intervale, sisteme tonale, principii cadenţiale, alteraţii şi cromatisme, conţinut armonic şi polifonic, ritm, metru, dinamică şi agogică, semeiografie etc.).

In ce priveşte metoda, o propunem pe aceea structural-generativă, în care totalităţile (structurile) constituie cadrul în care alcătuim constelaţia noţiunilor. Deci, nu vom studia în general melodia, ci melodica gregoriană (cu toată problematica ei), sau bizantină, sau populară românească, sau melodia Renaşterii etc., cuprinzînd exhaustiv celelalte probleme, cum am arătat mai sus. In procesul studiului se va apela atît la lucrările teoretice de specialitate[8], cît şi la observaţii directe pe materialul viu, citat din abundenţă, apelînd foarte rar la exemple personale, construite în spiritul celor din practica vie.

Caracterul ştiinţific al propedeuticii şi mai ales al teoriei generale ca discipline didactice, va consta în raportul pe care îl au cu ştiinţa teoriei muzicale - acelaşi pe care îl au în general toate obiectele de învăţămînt cu ştiinţele respective. Adică obiectul de învăţămînt tinde să înglobeze cunoştinţele respective, fără însă a reuşi să le acopere total.[9]

In felul acesta, teoria generală poate deveni disciplină constituită din funcţia de obiect de învăţămînt (cu o metodă de studiu pe care am propus-o structural-generativă) şi din aspiraţia sa continuu ştiinţifică. Ca obiect de învăţămînt, va evita depăşirea sferei sale de preocupări şi pătrunderea în spaţiul altor discipline (armonie, contrapunct, forme etc.).

Titlul de „Teoria generală a muzicii" nu se justifică. Pe de o parte, pentru că obiectul trebuie restrîns la problematica pe care am enunţat-o mai sus, pe de altă parte, noţiunea de „general" implică infinit mai mult, chiar şi decît cuprind tratatele „Allgemeine Musiklehre", tinzînd să acopere noţiunea de muzicologie. Este greu de acceptat ca noţiunea să semnifice caracterul general al subiectelor pe care le tratează. De aceea, titlul de „Teoria muzicii" este suficient pentru această fază.

---

8. Desigur că interferarea cu alte discipline ca istoria muzicii, etnografia etc. constituie o condiţie elementară.

9. Q reprezentînd totalitatea cunoştinţelor, iar Q_1 cunoştinţele ce se predau în şcoală: Q_1 tinde = Q. Dar $\frac{Q}{Q_1} = K$ (K este măsura în care Q_1 acoperă pe Q). K va fi mereu mai mic decît 1.

2. Se pune acum întrebarea: poate teoria muzicii să se constituie ca o ştiinţă?[10] Necesitatea depăşirii unui stadiu didacticist se face tot mai mult simţită de la o vreme, în toate întîlnirile şi studiile muzicologilor şi teoreticienilor. Apare acum însă încercarea (emfatică) de circumscriere a unei sfere prin însuşi titlul obiectului: „Teoria superioară a muzicii". Aceasta pretinde de asemenea a face sinteze (superioare) din speculaţia teoretică a raporturilor schematice dintre elemente. Intr-un astfel de tratat, de pildă, gama e definită „succesiunea tonurilor în repaus ale unei melodii" sau „accentele sînt pilonii pe care se sprijină marile edificii în artă"[11] etc. Teoria muzicală devine astfel o filozofare despre propriile sale noţiuni.

Dar cum se va face totuşi depăşirea acestui stadiu de criză? Dezvoltarea concentrică a aşa-numitei teorii generale nu poate asigura constituirea ca ştiinţă a teoriei muzicale, întrucît preocupările sale sînt numai didactice şi cuprind cunoştinţe ce intră în sfere diferite ale muzicologiei istorice şi sistematice. In noua orientare pe care am propus-o aici, pentru constituirea obiectului „Teoriei muzicii", desigur, posibilităţile rigorii ştiinţifice se lărgesc prin posibilitatea studierii în cadrul structurii (stilului) a unor elemente (mod, tonalitate, ritm, metru etc.) şi a procesului de vehiculare a lor. Dar posibilitatea analizei profunde a tuturor elementelor microstructurii, a legăturii lor cu macrostructura, interacţiunea lor, procesul dialectic în întregime şi mai ales sinteza necesară la finele studiului unui element, nu este posibilă într-un proces didactic restrîns la o programă.

E vorba, deci, de constituirea unui studiu ştiinţific care să se materializeze în definirea obiectului şi metodologiei sale. Se naşte astfel necesitatea unei metateorii[12] a teoriei muzicii.

---

10. Termenul de „ştiinţă", spre deosebire de termenul „ştiinţific" trebuie înţeles în legătură cu conceptul de ştiinţă, pe axa model-disciplină-teorie-ştiinţă. Termenului „ştiinţific" i s-a precizat sensul în paginile anterioare.

11. Din lecţiile de teorie muzicală ale prof. C. Givulescu (ms.).

12. Metateoria are ca obiect „...structura logică a unei teorii (deductive), făcînd abstracţie de conţinutul cognitiv al acesteia; ea examinează numai alcătuirea formală, condiţiile logice ale consistenţei şi validităţii teoriei respective. Metateoria permite descoperirea celei mai exacte formulări a teoriei date". (s.n.) (P. Apostol: Educaţia şi pedagogia în perspectivă operaţională, Ed. did. şi ped., Buc., 1969, p. 27).

Este necesar mai întîi să definim scopul acestui obiect. Acesta se poate preciza numai în raportul cu muzicologia, ca ştiinţă interdisciplinară cu spirit operaţional generalizant în interiorul practicii muzicale, sub toate aspectele.

Rostul teoriei muzicale în cercetarea muzicologică este cantitativ, ţinînd de tehnica informaţiei, fie statistic-sistematic (la nivel mai elementar), fie ca apanaj documentar specific stilistic (la nivelul teoriei informaţionale). Teoria muzicii va inventaria deci aspectele tehnice ale straturilor, dar şi preluarea şi transmiterea lor, ca şi procesul de modificare, de dezvoltare a lor. Deci aspectele sincronic şi diacronic al elementului compoziţional. Obiectul Teoriei ştiinţifice a muzicii (sau „Teoriei superioare a muzicii") se va constitui ţinînd cont de acest scop primordial.

De aceea, conţinutul disciplinei trebuie restrîns la:

a) studiul melodiei
b) studiul ritmului
c) studiul metrului (conexat cu tempo-ul
d) semeiografia[13]

Dacă determinînd în acest fel conţinutul obiectului teoriei ştiinţifice, nu apar mari diferenţieri faţă de jalonarea tradiţională a materiei, viziunea înnoitoare se pune din unghiul metodei de cercetare şi a prezentării datelor ştiinţifice. Căci obiectul se constituie din domeniul real al structurii investigate, în întrepătrundere cu metodologia adoptată pentru studiu. Metodologia va însemna nu numai sistemul metodelor, „ci şi modul de a privi obiectul însuşi".[14]

Metoda de bază va fi cea analitică, sprijinindu-se pe un singur palier în profunzime, detaşat de totalitate, pentru a-l face coerent. Ce interesează e faptul structural ce se prezintă cu o anume frecvenţă (măsurabilă statistic), implicînd o anumită relaţie tehnică. Se determină astfel semne şi simboluri de limbaj, pentru a uşura operaţionalitatea lor teoretică şi practică în slujba compoziţiei, muzicologiei, interpretării etc., în spirit

---

13. Problemele timbrului trec la studiul orchestraţiei, iar cele ale dinamicii şi agogicii la studiul interpretării, disciplină care de asemenea începe să capete profil ştiinţific.

14. Vezi Stanciu Stoian, Metoda comparativă în educaţie şi învăţămînt, Ed.did.şi ped., Bucureşti, 1970, p.56.

activ euristic. (De ex.: alteraţia în melodia tonală, cromatismul diatonic, sistemul ritmic divizionar şi cumulativ, aspectul cruzic - anacruzic etc.).

Metoda analitic-comparativă poate şi trebuie însă să integreze şi o altă faţetă: a singularului în evoluţie. Pornind de la o structură dată, prin prisma unui element (de ex. tritonul melodiei arhaice), aplicat altei structuri (cum ar fi melodia barocă), se ajunge la o relaţie (cauză-efect), determinînd o reconsiderare ce intensifică simultan înţelegerea şi explicaţia, amplificînd interesul prin sublinierea valorii persistente. Funcţia individuală semnifică valoarea (tehnică, estetică etc.), iar valoarea deschide orizont cercetării funcţiilor. Studierea individualizată (singularizantă) poate scoate la iveală şi detalii nerepetabile, unice, de o anumită disponibilitate şi consistenţă pentru stabilirea valorii.

Momentul naşte necesitatea colaborării cu muzicologia, căreia îi oferă materialul noţional absolut indispensabil şi schemele explicative, iar muzicologia îi asigură osatura cadrelor ei conceptuale şi-i stabileşte tipurile de structură.

O altă cerinţă adresată metodei este să acţioneze în direcţia orientării prospective a muzicologiei, ca raportare sistematică şi permanentă la problemele noi şi viitoare ale structurii muzicale, ceea ce poate iarăşi echivala cu o înnoire pentru fundamentarea practică a teoriei muzicale cu privire dublu direcţională, către muzica veche, nouă şi viitoare. Teoria poate crea astfel fundamentul unor prezumţii, avansînd anumite sugestii (tehnice, cel puţin).

O astfel de cercetare înnoieşte interesul pentru practică şi mai ales al practicii pentru teorie, interes care mai totdeauna s-a aflat în criză.

Problema cea mai spinoasă va rămîne totuşi raportul cu celelalte discipline particulare (armonie, contrapunct, forme etc.). Acest raport poate fi: de complementaritate, de implicaţie mutuală; sau, mai grav, de ambiguitate (tendinţa de a se absorbi reciproc), de polaritate (tendinţa de concurenţă).

Numai păstrîndu-şi autonomia metodologică, teoria ştiinţifică a muzicii („Teoria superioară") poate să-şi decanteze obiectul de sine stătător, cu nivel superior de cercetare. Ceea ce e cert însă, este faptul că ea nu va putea [illegible] muzicolo[illegible]

accentuată, care-i devine imanentă, mai ales în sensul extinderii explicaţiilor, fapt ce implică şi cadrul istorico-sociologic, antropologic etc. Dar excesul în această direcţie e periculos pentru echilibrul disciplinei.

Le rapport entre la théorie de la musique en tant que propédeutique et la théorie supérieure de la musique

Constantin Rîpă

Résumé

En partant de l'idée que la théorie de la musique se trouve dans l'étape actuelle dans une crise de la détermination de l'objet d'étude, tant au niveau propédeutique qu'au niveau scientifique, l'auteur apporte des contributions à la clarification de ces deux aspects. Tout en mentionnant les lacunes scientifiques des manuels et traités, schématiques et éloignés de la pratique musicale vivante, l'ouvrage propose une issue de cet état de choses par un changement d'optique dans la manière d'aborder les éléments de la musique, à commencer par le rôle actif artistique de ces éléments tout en suivant leur évolution à travers tous les moments stylistiques. De cette sorte on réaliserait une étape supérieure d'étude de la théorie de la musique pour des buts didactiques.

Par la suite l'auteur propose la constitution d'une théorie scientifique (musicologique), d'une théorie supérieure de la musique ayant un objet délimité de toutes les autres sciences (ethnographie, harmonie, polyphonie, paléographie etc.) et en propose le contenu et la méthodologie d'étude.

Das Verhältnis zwischen Musiktheorie als Propädeutik und höherer Musiktheorie

Constantin Rîpă

Zusammenfassung

Ausgehend von der Idee, dass sich die Musiktheorie in ihrer jetzigen Etappe, sowohl auf propädeutischer als auch auf wissenschaftlicher Ebene in einer Krise der Profilierung des Studiengegenstandes befindet, liefert der Verfasser einen Beitrag zur Klärung dieser beiden Aspekte. Indem die wissenschaftlichen Mängel der Lehrbücher und Abhandlungen, die schablonmässig und losgelöst von aller lebendigen Musikpraxis konzipiert sind, aufgezeigt werden, schlägt der Autor die Überwindung dieses Zustandes vor, durch eine Änderung der Perspektive in der Behandlung der Elemente der Musik, ausgehend von der künstlerisch aktiven Rolle dieser Elemente, ihre Entwicklung in allen stilistischen Gegebenheit verfolgend. Auf diese Weise würde eine

höhere Ebene des Studiums der Musiktheorie für Lehrzwecke erreicht werden.

Darüber hinaus, schlägt der Verfasser die Bildung einer wissenschaftlichen (musikologischen) Theorie, einer höheren Musiktheorie vor, deren Gegenstand von dem anderer Wissenschaften (Ethnographie, Harmonie, Polyphonie, Paläographie usw.)getrennt ist und erörtert die Möglichkeiten des Inhalts und der Methodologie des Studiums.

The relationship between the theory of music as propedeutics and the higher theory of music

Constantin Rîpă

Summary

Starting from the idea that the theory of music finds itself in this period in a crisis of outlining the object of study, both at a propedeutical level as well as at the scientific one the author brings some contributions in clarifying these two aspects. Pointing out the scientifical deficiencies of the school books and treatises as being schematic and not connected with the live musical practice this paper sets itself the task to overcome this stage by changing the optics of approaching the elements of music, starting with their artistical active role and following their evolution in all the stylistical moments. Thus a higher stage in the study of the theory of music in didactical aims might be achieved.

The author goes further proposing the setting up of a scientifical (musicological) theory, of a superior theory of music having a limited object as compared with the other sciences (ethnography, harmony, poliphony, paleography etc.), proposing its contents and the methodology of studying.

PENTRU O ABORDARE INTERDISCIPLINARĂ A PROBLEMELOR INSTRUIRII MUZICALE. SOLUŢII LA NIVELUL ÎNVAŢĂMÎNTULUI MEDIU

Ligia Toma Zoicaş

Departe de a fi reţinuţi de fenomenul interdisciplinar din afară, din pura dorinţă de a ne integra unei direcţii de cercetare, tentăm a da glas unor experiemente spre care ne-au îndreptat exigenţe actuale ale instruirii muzicale.

Cuprinşi de complexitatea fenomenului sonor şi convinşi de îngustimea albiei în care fără nici un drept îl împingem - spre a-l prezenta cît mai simplificat elevului -, ne-am propus a dezvălui polivaneţa acestuia, fapt ce ne-ar îndreptăţi a susţine prezentarea sa în forme ce se integrează spiritului interdisciplinar.

Se precizează însă dintru început că nu facem aceasta pentru a susţine necesitatea abstractizării domeniului artei, sau a înecării lui în considerente de ordin filozofic, literar, ori matematic, ci pentru a atinge un nivel de predare pretins de natura fenomenului, ca şi de obligativitatea formării elevului într-un spirit cît mai larg. Aceasta-cu atît mai mult, cu cît problema specializării - ce domină astăzi procesul de instruire - ia proporţii însemnate. De aici - prăpastia ce se cască, mult prea devreme, între tînărul care se îndreaptă spre o formaţie ştiinţifică şi colegul său ce tinde spre artă; totul favorizat de o educaţie bine compartimentată.

Iată cum - în epoca exploziei informaţionale - se ridică din nou problema realizării unui echilibru între latura umanistă şi cea ştiinţifică, a armonizării cunoştinţelor din domeniul artei şi literaturii cu cele din domeniul ştiinţelor exacte, a realizării culturii generale, dar de astă dată pe un alt plan, ce va fi acela care permite un transfer de cunoştinţe, o vie comunicare, posibilitatea realizării unor relaţii, care, departe de a închide fiecare disciplină în lumea ei, îi va lărgi câmpul, îi va mări perspectiva.

Deschizînd problema culturii generale, a sferei acesteia, a orizontului, ce, augmentîndu-se, obligă mereu la mai mult, profesorul Tudor Vianu a precizat cu multă luciditate faptul că astăzi „nu ne mai putem limita la o cultură în care sfera literară să se opună celei ştiinţifice, căci noul umanism nu mai poate fi exclusiv literar. Nu putem declara umanist pe acela care nu are contact cu ştiinţele exacte ale vremii"[1], conclude marele estetician.

Incît dialogul început de veacuri între domenii socotite diametral opuse îmbracă astăzi forme neobişnuite, care pretind atît umanizarea tehnicii, cît şi vivificarea şi înarmarea domeniului umanist prin spiritul preciziei, al logicii strînse. Tocmai în acest spirit - ce prefigurează una din tendinţele majore ale vremii noastre: polispecializarea - credem că trebuie abordată problema interdisciplinarităţii şi a locului ei în educaţia artistică.

Ştiind că fascinaţia exercitată de ştiinţă şi raţiune s-au manifestat deopotrivă şi în acelaşi timp la unele şi aceleaşi personalităţi, că istoria, geografia şi chiar ştiinţele exacte au cîştigat din contactul cu arta, că „arta este mîna dreaptă a naturii" - cum spunea Schiller-, la care mai adăugăm că muzica şi matematica au raporturi străvechi, nu se mai reclamă decît o urgentă nevoie de cercetare a metodelor şi posibilităţilor de a pune în lumină aceste relaţii. Totul - în scopul fundamentării unui sistem de educaţie în care disciplinele, departe de a se rupe una de alta, să concure la dezvăluirea aceluiaşi spirit uman integral.

Simpozioanele şi congresele internaţionale de educaţie muzicală de la Moscova, Québec, au subliniat posibilitatea şi necesitatea abordării interdisciplinare a educaţiei artistice, ţinînd cont de faptul că fenomenul alinierii creaţiei muzicale la realizări din alte domenii nu este deloc nou. Ba mai mult: între cunoaşterea ştiinţifică şi cunoaşterea artistică se instalează veritabile puncte de contact, iar concluziile unor cercetători americani precizează cîteva lucruri de o deosebită importanţă pe acest plan. Guilford şi Löwenfeld au făcut dovada că criteriile creativităţii în activitatea artistică şi în activitatea ştiinţifică sînt asemănătoare. Iar Löwenfeld conclude: „Se ştie că atunci

1. Revista de pedagogie, nr.3/1[illegible], p.27.

cînd favorizăm dezvoltarea forţelor creatoare în domeniul artei, ele se dezvăluie şi se dezvoltă în acelaşi timp şi în domeniul ştiinţelor şi în spiritul uman în general".[2]

Este bine cunoscut faptul că un proces de instruire şi sensibilizare artistică bine condus influenţează pozitiv sistemul nervos al copilului, îl face apt a reacţiona mai prompt,mai viu, mai rapid, ascuţindu-i unele capacităţi, procese şi activităţi psihice ca: atenţia, voinţa, inteligenţa - elemente ce subliniază acelaşi punct de vedere al necesităţii interacţiunii domeniilor cunoaşterii, pentru formarea spiritului uman unitar. Este perfect adevărat că în literatura ştiinţifică se insistă mult asupra cooperării între discipline, dar aceasta se pretinde cu deosebire între disciplinele ştiinţifice: fizica, matematica, chimia, biologia etc., vorbindu-se cu multă discreţie despre cooperarea ştiinţe-literatură şi artă.

Îndrăznim să ne exprimăm credinţa că astăzi, şcoala favorizînd discriminarea - prin spaţiul infim ce-l acordă învăţămîntului artistic şi prin metodele practicate spre a-l asigura -, îngreunează posibilitatea întrezăririi acestor relaţii şi, mai mult, a realizării lor.

Tocmai vastele posibilităţi ale limbajului muzical, complexitatea fenomenului de creaţie, spectrul larg de probleme pe care le abordează arta deschid o platformă ce favorizează circulaţia conceptelor şi modelelor din cele mai diferite domenii. Se cere însă a preciza chiar acum că asemenea interacţiuni ori relaţii ce leagă domenii diferite de manifestare a spiritului nu trebuie căutate cu orice preţ; ele nu au scopul de a trece dintr-o extremă în alta,şi anume: de la explicarea fenomenului sonor pe baze pur intuitive (practicată prea multă vreme), la încercarea de a alinia arta muzicală la sistemul riguros de norme al gîndirii ştiinţifico-matematice, tentative cel puţin la fel de vulnerabile;ci,dimpotrivă, am spune, realizarea unor multiple relaţii,pe care limbajul muzical le favorizează, se face cu scopul de a dezvălui celui ce se formează profunzimile şi multiplele valenţe ale creaţiei muzicale, ca şi puterea de pătrundere a altor discipline în cîmpul artei. Calea care ne duce aici este aceea care favorizează dezvoltarea unei activităţi creatoare şi stimularea gîndirii divergente, gîndire ce caută şi oferă toate soluţiile posibile ale unei probleme şi

2. Cahiers pédagogiques,103/1972,pp.65-66.

este capabilă a întrezări relaţii între fenomene îndepărtate. Dar numai şcoala va avea menirea să favorizeze acest fapt, preocupată de fundamentarea unui sistem educaţional imaginat ca un vast laborator cu vase comunicante, prin care cunoştinţe ale celor mai variate domenii să circule şi să se întrepătrundă liber.

Aruncînd o privire asupra programelor noastre şcolare, constatăm deocamdată că, în pofida imperioasei necesităţi de primenire, domneşte o serioasă compartimentare, ce face din fiecare disciplină o lume în sine. Dacă analizăm minuţios situaţia, se subliniază un dezacord şi apare uneori totala absenţă a coordonării.

De asemenea, orarele - ca modalităţi de utilizare riguroasă a timpului - sînt departe de a mărturisi vreo preocupare pentru continuitate, fuziune şi distrugerea barierelor care separă atît disciplinele ştiinţifice, cît şi cele ştiinţifice de cele literare şi artistice. Mai degrabă ne dovedesc că elevul practică o anume pluridisciplinaritate, dar nicidecum o interdisciplinaritate.

Iată cum timpul - noţiune de a cărui sens şi importanţă trebuie să ne pătrundem astăzi pînă la epuizare - este utilizat de aşa manieră, încît valoarea sa, ca şi prestigiul unor discipline în raport cu altele, sînt considerabil atacate. Matematica şi fizica rămîn în liceu discipline de maximă importanţă atît prin locul cît şi prin timpul pe care-l ocupă în programa şcolară.

In această situaţie, elevul este departe de a întrezări sensul, semnificaţia majoră a unor discipline, precum şi subtilele relaţii pe care le-ar putea naşte procesul cunoaşterii creaţiei muzicale.

Acestor tineri nu li s-au dezvăluit suficient preocupările comune (deopotrivă ştiinţifice şi artistice) ale unor personalităţi ale ştiinţei matematice interesate de fenomenul sonor şi legile lui, sau, pe de altă parte, că o seamă din legile şi capitolele fizicii (acustică) sau algebrei, pot fi aprobate prin capitole de ştiinţă muzicală. Dacă la aceasta mai adăugăm faptul că anumite procedee de tehnică componistică - fie a unor epoci mai îndepărtate (polifonia), fie a celor mai recente - probează în planul creaţiei artistice o serie de soluţii matematice, cîmpul investigaţiilor s-ar lărgi dintr-o dată.

Din dorinţa de a dezvălui măcar vastul teren de cercetare la care fenomenul artistic muzical invită, ne-am propus a contura cîteva soluţii care să creeze o perspectivă în această direcţie. Unele dintre ele deschid orizontul spre relaţiile ce se pot realiza cu literatura, altele cu matematica sau fizica.

In spaţiul oferit aici ne vom opri doar la una dintre acestea, conturînd posibilitatea tratării în relaţie interdisciplinară a unui capitol de cultură muzicală în fuziune cu fenomenul literar. Este vorba despre capitolul „Cultura muzicală laică în evul mediu" (anul I - liceu de specialitate - 2 ore).

Punctul de vedere al unei asemenea elaborări îl susţinem prin cîteva argumente care pledează pentru soluţia propusă:

1. Unitatea de idei ce leagă problematica literară şi cea muzicală. Surse de inspiraţie comune, izvorîte din literatura şi cîntecul popular, exprimînd în esenţă aceeaşi explozie a spiritului laic, a firescului din om.

2. Circulaţia aceloraşi specii şi genuri, ca şi preocupări de formă şi limbaj comune.

3. Apariţia jongleurilor - personalităţi ce cumulează funcţia interpretului literar (recitatorul) şi aceea a muzicianului instrumentist.

4. Suprapunerea marilor figuri de creatori din domeniul liricii medievale cu aceea a compozitorul-creator în domeniul muzicii. Exemple: Adam de la Halle, Moniat d'Arras, Ch.de Poitiers. Sînt numai cîteva din argumentele ce pledează pentru imposibilitatea ruperii fenomenului de creaţie literar de cel muzical (în această epocă).

Activitatea a fost iniţiată prin stabilirea marilor linii-contururi ale epocii care interesează şi cu ajutorul elevilor s-au recreat cadrele acestei lumi feudale, ce situa în vîrful piramidei sociale pe nobili, înconjuraţi de o parte şi de alta de clerici; o lume pentru care războiul, cuceririle, luptele cavereşti, încăierările cu arme, vînătoarea şi ospeţele deveniseră vocaţie. Pe de altă parte, în linişte, între zidurile unor fortificaţii ori ale mănăstirilor, o tăcută şi asiduă muncă de cercetare, de investigaţie, era desfăşurată de cler, ce adunase cu migală toate valorile culturale ale lumii romane. Caracterul general al acestei vieţi, împărţită între războaie şi ospeţe, este ilustrat somptuos în creaţii literare ca poemele lui Fr.

Villon, ori celebra lucrare a lui Jean de Meung, „Roman de la Rose", din care s-a dat citire cîtorva fragmente. Nimic nu a relevat însă mai bine pasiunea pur războinică a nobilimii, decît acele poeme eroice de care literatura vremii abundă; poeme recitate în acompaniamentul instrumentelor muzicale de către acei interpreţi ambulanţi ai evului mediu - jongleurii. Cîteva imagini, reproduceri de artă, au evocat figura acestor artişti interpreţi. Intrinseca legătură între creaţia literară şi cea muzicală s-a sugerat astfel, indicînd chiar şi cele două mari direcţii pe care ni le-am impus studiului:

1. O creaţie a nobilimii (cuprinsă în cîteva cicluri), ce aşează în centrul ei marile figuri şi marile fapte de arme ale unor personalităţi ale evului mediu, cum ar fi figura lui Carol cel Mare şi a luptelor sale (aşezate la baza unui ciclu), şi

2. Creaţia trubadurilor şi truverilor, ce surprinde prin bogăţia sa tematică, reflectînd din plin procesul întrepătrunderii literaturii şi muzicii laice.

Inainte de a continua, un scurt moment poetic - fragment din poemul despre faptele de vitejie ale lui Carol cel Mare şi ale viteazului Roland - ne-a introdus în atmosfera acestei literaturi. Analiza, urmată de execuţia cu toată clasa a Chansonului lui Roland (preluat din colecţia „Choix de chansons françaises"), a avut menirea de a sublinia intrinseca legătură instalată între lirica poetică şi muzicală a vremii.

Continuîndu-se sub semnul dezvăluirii problematicii comune ce a unit arta poetică şi cea muzicală a epocii, creaţia trubadură şi cea truveră ne-a reţinut cu deosebire atenţia. Am stăruit aici la marea varietate tematică, pe rînd subliniată şi exemplificată. Au intrat în discuţie temele preferate ale liricii trubadure ca: dragostea pentru natură, pentru viaţă, exprimarea sentimentelor umane, gustul pentru fantastic şi aventură etc. (idei ce traversează deopotrivă creaţia literară şi cea muzicală). Similar se pune problema genurilor şi formelor ce unesc cele două domenii. Astfel, prezenţa baladelor (ce nu au de astă dată un caracter epic), a pastoralelor, a cîntecelor în zori de zi (aubade) subliniază interferenţele ce ne interesează. Elucidarea acestora sub aspectul conţinutului lor de idei, al preocupărilor pentru formă şi eleganţa exprimării, s-a

realizat îndată prin lectura unor versuri din lirica lui Jauffré Rudel, Pièrre Ronsard şi Charles de Poitiers, ca şi prin exemplificări muzicale, dintre care o baladă, o estampidă (dans cu acompaniament instrumental) şi o canţonă au făcut obiectul analizei noastre. Exemplele au fost extrase din Enciclopedia muzicală Oxford - The History of Music in Sound, vol.II, Medieval songs.

In final, am stăruit cu deosebire şi nu întîmplător asupra uneia din creaţiile poetului şi muzicianului medieval Adam de la Halle, prin opera căruia s-a făcut cunoştinţă cu încă o tendinţă de seamă a artei medievale a secolului XIII, şi anume teatrul laic. Creaţia lui Adam de la Halle este reprezentativă şi pentru măsura în care scene din viaţa de toate zilele ori elemente de poezie populară pătrund în creaţia cultă. Lucrarea analizată - „Jocul lui Robin şi Marion" -, alături de o altă piesă a sa, „Jocul de sub frunziş", ne introduc în problematica teatrului laic. Cîteva momente din prima lucrare au fost analizate şi apoi audiate. Un fragment melodic, executat cu întreaga clasă, s-a pretins a fi memorat, pentru a intra în „fondul de aur" al cunoştinţelor intrinsec muzicale ale elevilor.

Activitatea realizată exclusiv de profesorul de muzică în colaborare cu clasa, a pretins acestuia o covîrşitoare muncă de informare şi cuprindere a unei marii arii de probleme privind muzica, istoria şi literatura evului mediu.

Ajunşi aici, ne exprimăm unele opinii privind seria experimentelor realizate, ca şi concluziile ce se impun.

1. Se subliniază necesitatea vivificării, înviorării practicii de instruire, articulînd firesc (şi nu căutat) intervenţiile diferitelor discipline.

2. Aceste modalităţi de lucru - indiferent de domeniile care se întrepătrund -, conduc spre un studiu aprofundat al creaţiei muzicale, pe bază de corelaţii cu cunoştinţe din cele mai abstracte domenii. In cazul experimentului matematică-muzică (s-a făcut relaţia: muzică serial-dodecafonică, analiză combinatorie) oferind elevului posibilitatea de a palpa ceva din activitatea intimă a creatorului, îndemnîndu-l să mediteze asupra complexităţii actului de creaţie muzicală, în scopul ultim, acela al înţelegerii şi asimilării ei.

3. Interesul, entuziasmul cu totul neobişnuite pe care le

manifestă elevii pentru asemenea modalităţi de lucru sînt determinate (a) pe de o parte de modul neprevăzut, dar concret, de aplicare a cunoştinţelor lor celor mai diverse, ca şi (b) de adevărata deschidere ce o cîştigă asupra fenomenului muzical, căruia îi descoperă noi adîncimi.

4. Antrenarea elevilor îi îndeamnă să reflecteze, îi cîştigă total, atît pe cei socotiţi „pierduţi" pentru artă, cît şi pe cei interesaţi de fenomenul muzical şi legile sale.

Pour une attaque interdisciplinaire des problèmes de l'instruction musicale. Solutions au niveau de l'enseignement lycéal

Ligia Toma Zoicaş

Résumé

Il y a une tendence de toute discipline, de toute direction d'investigation humaine, de se forger en soi, de s'autonomiser. Les efforts de gagner un point de vue général, de réaliser des synthèses, ont traversé également les siècles, s'avérant être absolument nécessaires pour le progrès de la pensée.

Se situant sur ce terrain et partant du nouveaux sens qu'on doit attributer au concept de culture générale, l'étude dévoile la polyvalence du phénomène sonore au niveau de l'enseignement lycéal et les possibilités de l'aborder de manière entrediscipli-naire. Toute une série d'arguments plaident pour la fondation d'un système d'éducation qui se propose de valorifier l'horizon des connaissances de l'élève, facilitant le développement de la pensée divergente, de l'esprit créateur. La solution proposée ouvre une perspective dans la réalisation des relations que la situation privilégieée de l'art musical offre, dans ses rapports avec la physique (acoustique), mathématiques, histoire, littérature.

Zur interdisziplinären Erörterung der Fragen des Musikunterrichts. Lösungen für den Bereich der Mittelschule

Ligia Toma Zoicaş

Zusammenfassung

Es ist eine allgemeine Tendenz der verschiedenen Fachrichtungen, aller Bereiche menschlicher Investigation, sich abzusondern, sich zu verselbständigen. Gleichzeitig jedoch machen sich seit Jahrhunderten Bestrebungen bemerkbar, einen allgemeinen Standpunkt zu gewinnen, eine Synthese zu verwirklichen, die sich für den Fortschritt des Denkens als absolut notwendig erweist.

Indem vorliegende Abhandlung diese Anschauung vertritt und von dem neuen Sinn, der dem Begriff der allgemeinen Bildung zugesprochen werden muss, ausgeht, enthüllt sie die Polyvalenz des Klangphänomens im Bereich des mittelschulischen Unterrichts und die Möglichkeit einer Zusammenarbeit der verschiedenen Fachrichtungen zum Zweck seiner sinnvollen Gestaltung. Eine Reihe von Argumenten spricht für die Begründung eines Erziehungssystems, welches die Absicht verfolgt, den Erkenntnishorizont des Schülers nutzbar zu machen, die Entwicklung des vielseitigen Denkens, der Kreativität zu fördern. Die vorgeschlagenen Lösungen eröffnen die Perspektive der Verwiklichung von Beziehungen, die die bevorzugte Stellung der Musik in ihrem Verhältnis zur Physik (Akustik), Mathematik, Geschichte und Literatur bietet.

For an interdisciplinary approach of the problems of musical education. Solutions at the level of complementary school

Ligia Toma Zoicaş

Summary

There is a tendency of each subject matter, of each direction of human investigation, to constitute itself, to become autonomous. The efforts in winning a general point of view, of achieving syntheses, have gone through centuries, proving themselves absolutely necessary for the progress of thinking.

Starting from the new meanings which should be confered to the concept of general culture, this work reveals the polivalence of the sonorous phenomenon in the complementary school as well as the possibility of being approached at the level of correlated subject matters. Several arguments plead for the foundation of an educational system which should render profitable the pupil's Knowledge, facilitating the development of divergent thinking, the creative spirit. The suggested solution opens a perspective in achieving the relationships offered by the priviledged situation of music as compared with physics (acoustics), mathematics, history, literature.

CONSTANTIN BRĂILOIU – AUTOR DE MANUALE ŞCOLARE PENTRU ÎNVĂŢĂMÎNTUL MEDIU

Aurel Ivăşcanu

In monografii, în evocări ale personalităţii lui Constantin Brăiloiu, în studii privind lucrările celui care a pus „bazele folcloristicii muzicale româneşti,ridicînd-o la nivel european"[1], se aminteşte faptul că savantul este autor şi al unor manuale de muzică pentru şcolile de curs mediu. Emilia Comişel, cu deosebire, subliniază că Brăiloiu nu a fost străin de problemele şcolii, de nevoile reale ale acesteia, de cerinţa conjugării procesului educativ muzical cu arta poporului; că a luat atitudine critică faţă de programele analitice pentru învăţămîntul muzical. „Principiile sale cu privire la rolul muzicii în formarea omului şi la modul de utilizare a folclorului în şcoli îşi păstrează valabilitatea pînă astăzi"[2]-apreciază comentatoarea.

Spirit luminat, Brăiloiu şi-a dat seama că nivelul vieţii muzicale în şcoală este condiţionat de măsura în care profesorii sînt înarmaţi cu ştiinţa predării; de calitatea manualelor şcolare; de materialul operativ:cîntecele şi corurile şcolare.

Această din urmă problemă l-a preocupat încă din anii tinereţii, cînd făcea cronică muzicală. Am semnala, astfel, că în anul 1924, în revista Lumea copiilor[3], care a făcut epocă,i se publică un articol în care elogiază creaţia pentru copii a lui D.G.Kiriac. O parte din cîntecele şi corurile şcolare ale lui Kiriac le va publica, de altfel, mai tîrziu, Brăiloiu însuşi. Am mai semnala că la Congresul al IV-lea al Societăţii internaţionale de muzicologie din Bâle (sept.1948), Brăiloiu susţine referatul „La Musique populaire dans l'enseignement musical".

Hotărît să contribuie activ pe tărîmul educaţiei muzicale în şcoală - aşa cum o făcuse, pilduitor, înainte, maestrul său,

---

1.Em.Comişel, Folclor muzical, Ed.did.şi ped., Buc., 1967,p. 6
2.Em.Comişel,Constantin Brăiloiu, în: Studii de muzicologie, vol.I, Ed.muzicală, Bucureşti, 1965, p.281.
3. „L.c.",nr.114/1924.

Kiriac -, între anii 1935-1937 elaborează o serie de manuale şcolare, începînd cu Abecedarul muzical, destinat şcolarilor mici, abecedar „elogios apreciat la Praga, cu ocazia Congresului de Educaţie muzicală"[4] (1936).

In cele ce urmează, încercăm o analiză a manualelor sale de muzică, limitîndu-ne la cele destinate primelor două clase ale şcolii secundare[5], cu reliefarea gîndirii pedagogice pe acest plan a profesorului Brăiloiu, a principiilor de bază care l-au călăuzit în redactarea acestor cărţi de muzică, sublniindu-se unele procedee care reţin, cu deosebire, atenţia oricărui cercetător contemporan. Alegerea manualelor amintite a ţinut seamă de faptul că în aceste clase se abordează scris-cititul muzical, urmînd a se asimila, treptat, un cuantum apreciabil de elemente de sintaxă muzicală.

Colaboratori în munca întreprinsă i-au fost prof.Ion Croitoru, iar ca textier I.U.Soricu, realmente un poet al copiilor.

In programa de învăţămînt a anilor 1936/1937, cînd au fost elaborate manualele, erau prevăzute cîte două ore de muzică pe săptămînă la clasele care ar corespunde claselor V-VI ale şcolii noastre generale (cărora azi li se acordă doar o singură oră). Confruntînd conţinutul programelor - reflectate în manualele şcolare -, se constată o mai mare condensare a materiei în programa zilelor noastre şi o altă distribuire a acesteia.

Un prim fapt asupra căruia se stăruie în manualul de început este diferenţa de durată a sunetelor. Se cunoaşte importanţa pe care o acorda Brăiloiu problemelor de ordin ritmic: metricii antice, ritmului copiilor, sistemului giusto silabic, ritmului aksak.

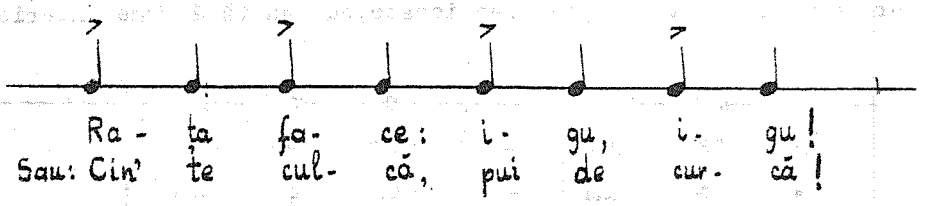
In capitolul de debut al primului manual, transpare de la bun început ideea „că vom avea de-a face cu efecte ritmice avînd ca principiu unic calitatea variabilă a silabei, de unde (rezultă) o contopire atît de intimă între elementele cîntecului - sunet muzical şi cuvînt -, încît ritmul izvorăşte din metru, şi nu se exprimă decît prin el".[6]

4.Em.Comişel, op.cit., p.281

5.Const.Brăiloiu - Ion Croitoru, Manual de muzică pentru clasa I (respectiv a II-a) a Şcoalelor secundare, Bucureşti, Editura autorilor asociaţi, 1937/1938

6.Const.Brăiloiu, Un sistem ritmic popular,în:Opere,vol.I,Bucureşti, Ed.muzicală, 1967, p.176.

Aşa cum va opera şi în studiul său aprofundat privind ritmul copiilor, în determinarea dispoziţiilor ritmice se face „abstracţie totală de melodie"[7]. Spre deosebire, însă, de dispozitivul ritmic stabilit în studiul amintit, în cazul nostru unitatea de măsură, care suprapune silaba, este pătrimea, iar nu optimea, „prima" acordată „silabei scurte normale".[8] Explicaţia dublării valorii seriei este de ordin motric, didactic: mişcarea mîinii care va trebui să însoţească durata de un timp „fără grabă, de la înălţimea ochilor pînă la bancă" (I,5). Valorile de pătrime, scrise pe o singură linie, se execută la aceeaşi înălţime „nici prea înalt, nici prea jos, potrivit pentru cîntarea în voie", cu silaba neutră „la", organizate ritmic aşa fel, ca să poată fi reproduse apoi cu versuri, însumînd opt silabe:



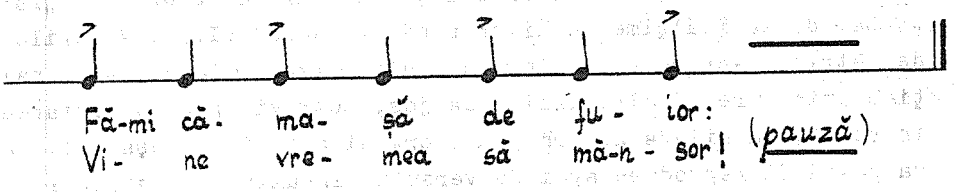
Scandarea va scoate în evidenţă succesiunea regulată a accentelor, din care rezultă pulsaţia metrică a măsurii de doi timpi. Că din punct de vedere al învăţării, Brăiloiu a gîndit exact, o confirmă experienţele întreprinse ulterior. Am semnala, astfel, că în Abecedarul muzical (Ed.de Stat, 1949) elementul ritmic propus iniţial a fost optimea. Lipsit de suportul motric, corespondent, să spunem, mersului sau mişcării amintite, a mîinii, pe pătrime, procedeul s-a dovedit ineficace: aceasta explică şi trăinicia efemeră a cărţii. Revenind la problema întreruptă de această paranteză, reţinem un fapt care se impune ca principiu: se ia cunoştinţă de sunet, cu valoarea şi semnul respectiv, se execută cu o silabă neutră, apoi cu cuvinte, numele urmînd a i se atribui abia în capitolul următor. Se are în vedere, deci, pe primul plan, sunetul, fluxul sonor, nu elementul asociativ, denumirea. Cu decenii în urmă, Brăiloiu întrezărea un fapt care în zilele noastre a devenit o problemă de cercetare, de deosebită acuitate.

In adevăr, în unele lucrări recente, eroarea de bază în în-

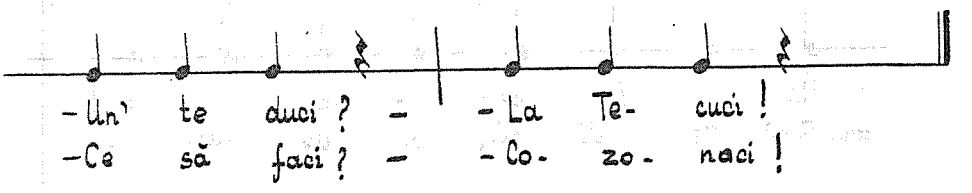
7. Const.Brăiloiu, Ritmul copiilor, în: Opere, vol.I, Bucureşti, Ed. muzicală, 1967, p.123.
8. Idem, p.128.

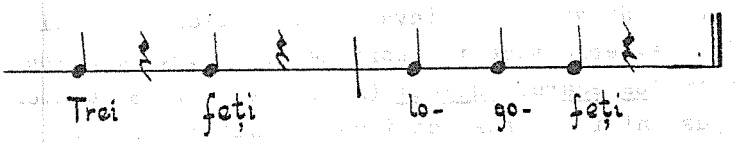
suşirea scris-cititului muzical în şcoală se consideră a fi „inadecvenţa legăturilor asociative", în sensul că „semnificantele" - semnul, denumirea - sînt prioritare faţă de „semnificat" - sunetul muzical, cu atributele sale[9].

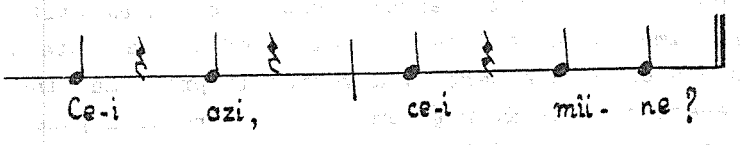
Inainte de a ajunge la denumirea notelor, elevul ia cunoştinţă de pauza de un timp, din contextul unor versuri catalectice „cîntate" (7 silabe, a opta fiind substituită prin pauză):



Urmează serii catalectice fracţionate, cu sau fără rime interioare:







Seriile însumează, constant, opt unităţi de pătrime: prefigurare a principiului de bază al ritmului copiilor, concretizat în studiu său unanim cunoscut.

Apare surprinzător procedeul de prezentare a elementelor melodice, care, în final, vor constitui scara globală do.

In practica noastră curentă, elementele amintite se însuşesc - după cum se ştie - utilizînd, de la bun început, formule melodice caracteristice din folclorul copiilor: pornind de la bito-

9. Anatolie Bîrcă, Sistematizări, reflexe în predarea scrierii muzicale, Ed.did.şi ped., Bucureşti, 1970, pp.15, 46, 53.

nul sol-mi, se trece treptat la triton, tetraton ş.a.m.d.

Numeroase cîntece din folclorul copiilor, de structură restrînsă - să spunem tritonale sau tricordice -, sînt de o spontaneitate şi expresivitate melodică remarcabile. Utilizarea acestora în predarea elementelor melodice valorifică, metodologic, pe de o parte, principiul autonomiei scărilor prepentatonice, ca organizare sonoră, formulat de Brăiloiu[10]; pe de altă parte, se respectă cerinţa asupra căreia stăruie el: apelarea la material „autentic"[11].

Numeroşi pedagogi de prestigiu - Bernhard Scheidler, Kodály Zoltán, George Breazul- preconizează operarea iniţială cu formaţiuni prepentatonice, melodii „alcătuite din sunete puţine (2-3-4)" care „au un sistem tonal propriu" (Walter Wiora)[12].

In numeroase lucrări destinate deprinderii solfegiului (cu deosebire de autori francezi), ca şi în manualele şcolare ale epocii, elementele melodice („sunetele muzicale") erau prezentate gradat, ca trepte ale gamei Do. Profesorul Ion Costescu, prestigios metodician, recomandă execuţia gamei Do „pe dinafară", „fără nici o pregătire"! Mai apropiat de zilele noastre, Edgar Willems, pedagog de renume european, recomandă şi el execuţia cît mai curînd a gamei (pe care o consideră un „fenomen natural")[13]. Cunoaşterea şi intonarea gamei Do constituie, deci, un prim şi esenţial obiectiv al procesului de învăţămînt muzical.

Ţinînd seama de faptul că un autor de manuale şcolare nu poate face abstracţie de prevederile programei respective; cunoscînd, pe de altă parte, cît de înrădăcinat era în practica profesorimii procedeul însuşirii gradate a elementelor melodice -do-re-mi ş.a.m.d. -, Brăiloiu a respectat procedeul tradiţional amintit. Se precizează, astfel, că în jurul unui sunet „rotesc toate celelalte sunete ale cîntecului", „care le stăpîneşte pe toate" (I,12): acesta este sunetul 1 şi se numeşte do. Ca atare, în locul silabei „la", urmează „să cîntăm acum do!" Respectînd principiul didactic al gradaţiei, vor urma, pe rînd,

---

10. Const. Brăiloiu, Opere, vol.I, Prefaţa, p.13

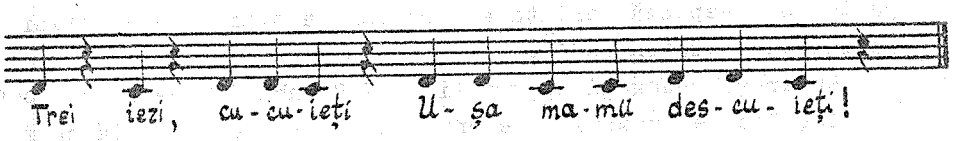
11. Em. Comişel, C. Brăiloiu, în: Studii de muzicologie, vol.I, p.281.

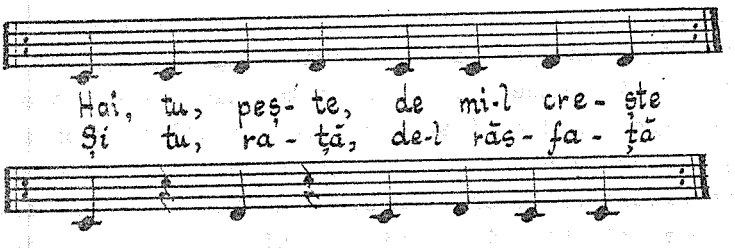
12. Vezi: Romeo Ghicoiaşiu, Contribuţii la istoria muzicii româneşti, Ed. muzicală, Bucureşti, 1963, p.142.

13. Edgar Willems, La préparation musicale des tout-petits, Lausanne, [illegible] (cap. La gamme).

treptele a II-a (re), a III-a (mi), a IV-a (fa) ş.a.m.d., precizîndu-li-se numele, pe loc.

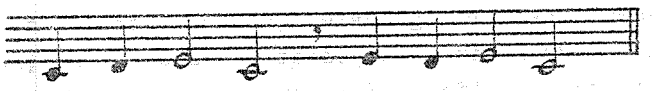
In cadrul unor exerciţii destinate fixării unui element melodic nou însuşit, acestuia i se acordă o oarecare independenţă faţă de sunetul considerat „fundamental" - do. Astfel, în exerciţiul de fixare a sunetului re (care se rezumă la două sunete: do-re), elementul de atac este re, şi nu do!



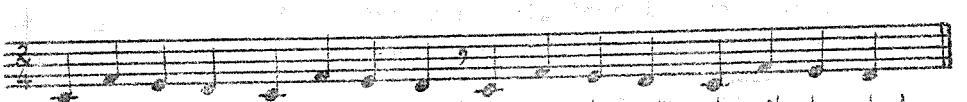


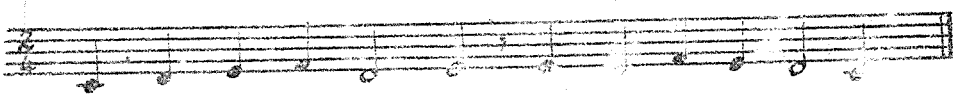
Asemănător se parcurg etapele unui conţinut progresiv îmbogăţit:

- Tricordul do-re-mi

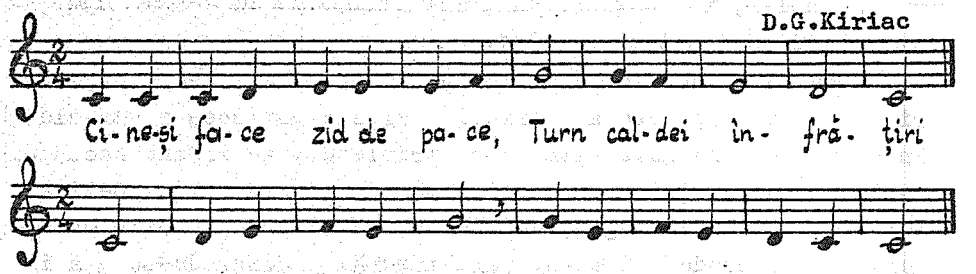


- Tetracordul do-re-mi-fa





- Pentacordul do-sol



Se cere semnalat amănuntul că intonarea treptelor scării, prin raportarea la tonică, anticipă intonarea intervalelor. Să luăm cazul treptei a IV-a, fa: intonarea repetată a treptelor I-IV - aşa cum se poate observa în exemplul reprodus mai sus - prilejuieşte însăşi fixarea intonaţională a cvartei perfecte do - fa.

Valoarea de optime se însuşeşte numai odată cu treapta a V-a, sol. Apariţia abia acum a optimii - după doime! - poate suscita nedumeriri. Cercetătorul asupra căruia ritmica copiilor a exercitat o adevărată fascinaţie (Brăiloiu avea să declare că descoperirea identităţii ritmice copilăreşti în toate limbile „e poate cea mai mare problemă de care muzicologia s-a lovit vreodată"[14]) face abstracţie, în manual, de ritmica copiilor. Folcloristul nu împărtăşeşte opinia acelor comentatori care au văzut ritmul copiilor „prin prisma măsurii şi notat în conformitate cu legile acestuia". „Dintr-o dată - precizează el - optimile noastre, din unităţi cum erau, s-ar preface în fracţiuni de pătrimi imaginare, deci în subunităţi"[15].

In fine, pare a se acorda importanţă metricii, izvor al ritmului, cum s-a amintit mai sus. Din punct de vedere metodic, problema are însă un revers, care se cere relevat:

- utilizarea atît de tîrzie a optimilor lipseşte exerciţiile de notă de vioiciune ritmică necesară;

- practica a confirmat ca fructuos procedeul asocierii imediate a optimilor cu pătrimea (bicronul giusto silabic): raport de 1:2, în care deocamdată nu intră doimea[16].

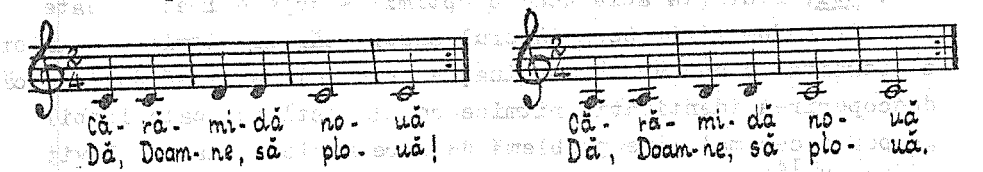
---

14. Const. Brăiloiu, Ritmica copiilor, în: Studii de muzicologie, vol. I, Bucureşti, 1965, p.64.
15. Const. Brăiloiu, Ritmul copiilor, în: Opere, vol. I, p.126-127
16. A se vedea: Em. Comişel, op.cit., p.174.

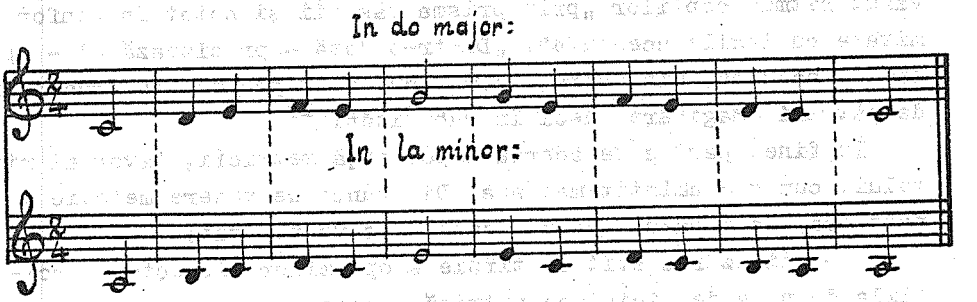
Semnalăm, în continuare, unele principii de ordin metric care l-au călăuzit pe Brăiloiu:

Dacă în deducerea măsurilor şi a anacruzei se recurge la riguroasa suprapunere a metricii muzicale cu aceea a versului, în cazul unor formule ritmice ca trioletul, se impune accentul tonic al cuvîntului. Din acest punct de vedere, arta poetică a lui I.U.Soricu a adăugat, neîndoios, un plus valoric manualului. Se reproduc şi piese fără măsură, precizîndu-se că în unele cîntece populare „timpii tari nu sînt înşiraţi la depărtări mereu egale, aşa cum cer măsurile" (II,23).

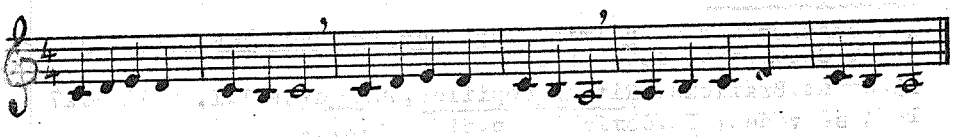
La trecerea de la gama majoră la relativa sa minoră se operează prin juxtapunere, în relaţie de terţă mică, a unor structuri ritmico-melodice, pornindu-se de la nota do. Subliniem ca important acest ultim amănunt: procedeul de anticipare intonaţională a treptei a III-a a scării minore, în contextul unor motive complementare, şi-a verificat eficienţa în practică:



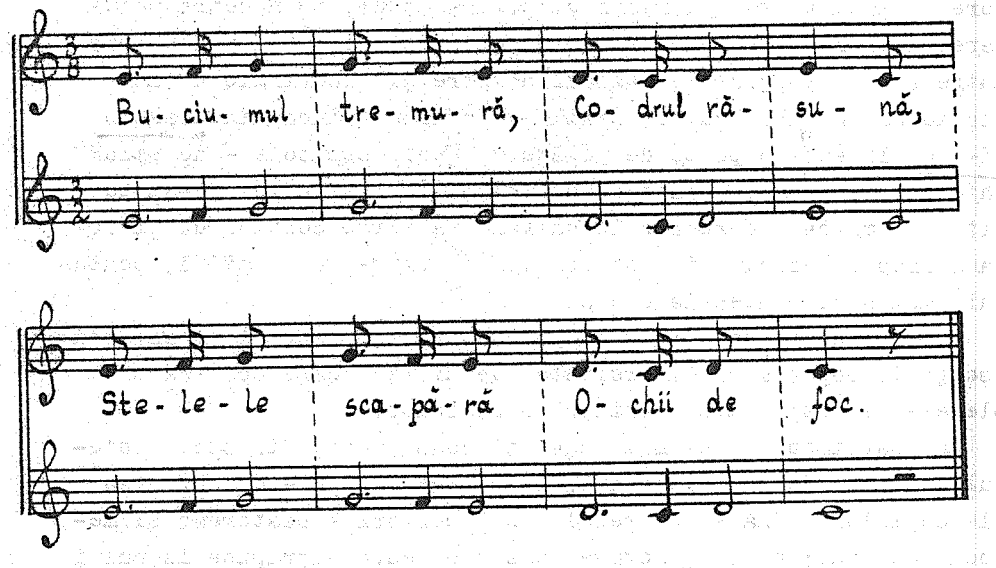
Prin acelaşi procedeu, se apelează apoi la un motiv cunoscut elevilor din anul şcolar trecut:



Practica noastră curentă şi-a însuşit acest procedeu, cu aplicare mai concretă: motivele, conjugate prin elementul melodic comun, do, consolidează, concluziv, tetracordul de bază al gamei noi:

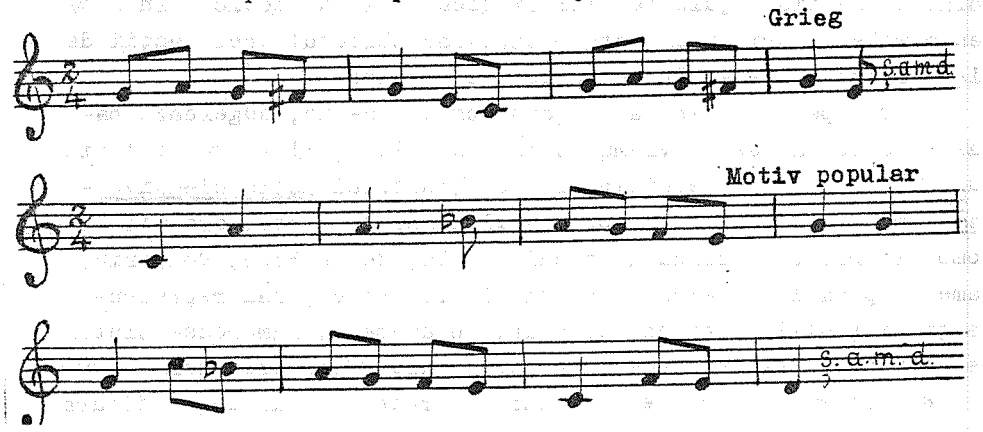


Convingător sînt prezentate măsurile cu acelaşi număr de timpi, dar cu unităţi de timp diferite. Prin suprapunerea aceleeaşi piese, scrisă diferit, elevul constată că se schimbă doar scrisul. Reproducem din manual un cîntec portughez, scris în măsurile de 3/8 şi 3/2:



La semnele de alteraţie, intuiţia lui Brăiloiu este revelatoare: modificarea înălţimii unui sunet - superioară sau inferioară - se operează, iniţial, în jurul treptei a V-a (dominanta), deci cu fa diez, la bemol, ca note de schimb. Urmează re diez, cu mi treaptă de sprijin, si bemol, spre care tindem cît mai curînd.

Cîte o exemplificare pentru diez şi bemol:



O dată cu alteraţiile, materialul ilustrativ se îmbogăţeşte cu structuri modale. Se precizează, de pildă: „dacă în scara Do major se statorniceşte sunetul si bemol, acesta dă naştere unei scări majore fără sensibilă, foarte răspîndită în cîntecul popular" (II,153). Inainte de însuşirea gamelor major-minore cu armură, se sugerează structura modurilor noastre populare, urmărindu-se revelarea expresivităţii proprii a acestora. Intre fondul popular al muzicii noastre şi cuceririle de mai tîrziu ale muzicii culte, Brăiloiu întinde - încă din clasa a II-a de liceu - o punte de legătură. Unele capitole - de pildă intervalele - sînt bogate în exerciţii de intonaţie. Ne-am permite a remarca o oarecare inechivalenţă între conţinutul şi organizarea materialului acestora, în ce priveşte, de pildă, conturul, momentele cadenţiale etc.

Ajunşi aici, se cere subliniat un fapt pe care-l considerăm esenţial: bogăţia şi diversitatea de cîntece care acoperă problemele teoretice din cuprinsul manualelor.

Compartimentul cel mai bogat îl constituie, fireşte, cîntecul popular: de la recitativele, colindele, cîntecele de stea ale copiilor, pînă la cîntecul din repertoriul păstoresc şi melodia de dans; apar şi motive care evoluează suprapuse isonului tradiţional. Din creaţia noastră cultă, numele cel mai frecvent întîlnit este D.G.Kiriac.

Urmărindu-se cîntarea în canon - formă a polifoniei elementare -, manualele conţin numeroase piese, de la execuţia în canon a gamei, a arpegiului, pînă la creaţii ale lui Kiriac, ale unor compozitori înaintaşi, sau din literatura muzicală universală. Nu se dispreţuieşte nici cîntecul zis „didactic", în care denumirile valorilor de note - care fac obiectul unei lecţii de sistematizare - apar în contextul versurilor.

Onomatopee ca: „tic-tac", „din-don", „vu-vu", sugerează bătăile de toacă, de pe vremuri, sunetul clopoţeilor, vuietul vîntului. Urmărindu-se echilibrarea conţinutului național-universal, manualele conţin un apreciabil număr de piese, creaţii ale compozitorilor de circulaţie universală, de la Bach, Couperin, Rameau, pînă la clasicii vienezi, la romantici, sau reprezentanţi ai şcolilor naţionale; apar, de asemeni, numeroase cîntece populare străine: cehe, maghiare, ruse, franceze, germane etc.

Repertoriul de cîntece la care ne referim oglindeşte figura

luminoasă, concepţia de viaţă a lui Brăiloiu: „Prietenia popoarelor, cunoaşterea lor reciprocă prin intermediul artei populare sînt principiile care l-au călăuzit pe Brăiloiu în întreaga sa activitate ştiinţifică, în modestele culegeri folclorice ca şi în marile foruri mondiale, unde i s-au încredinţat funcţiuni de înaltă răspundere"-se apreciază în comunicarea Personalitatea lui Constantin Brăiloiu în lumina unor scrisori inedite [17] de Romeo Ghircoiaşiu.

Impresia dominantă a cercetătorului manualelor de muzică ale lui Brăiloiu este că acestea au fost întocmite pentru ca elevul să cînte: adică scopul esenţial al orei de muzică.

Mergînd pe urma marilor noştri scriitori şi oameni de ştiinţă, al căror talent şi cunoştinţe au ridicat nivelul manualelor şcolare, Constantin Brăiloiu şi-a dat obolul şcolii, convins că slujeşte cultura viitorimii.

Considerăm necesară cercetarea, în acelaşi spirit, a manualelor de muzică semnate de autori de prestigiu ca Dimitrie Cuclin, George Breazul, Sabin Drăgoi.

Constantin Brăiloiu - auteur de manuels scolaires pour l'enseignement secondaire

Aurel Ivăşcanu

Résumé

Dans les manuels scolaires de C.Brăiloiu, qui forment l'objet de la présente analyse (I-ère et II-ème classe des lycées des années 1936-1937), le matérial dont on se sert pour traiter les problèmes respectifs est prépondérent folclorique: cela reflète la convinction de leur auteur - folkloriste de renommée mondiale - concernant le rôle éducatif-formatif du folklore dans l'école.

Le matériel illustratif fait aussi appel en bonne mesure à la création culte autochtone et des autres peuples. Le riche matériel entonationnel - chansons, exercises - constitue le mérite essentiel des manuels. Les méthodes utilisées en vue de l'appropriation des élements métrorythmiques des gammes Do et La, des signes d'altération, de même que la conturation du système modal n'ont pas perdu leur valabilité de nos jours non plus. Aussi l'étude des manuels de C.Brăiloiu, tout comme ceux signés par des musicologues de prestige comme G.Breazul et D. Cuclin,est obligatoire pour tous les professeurs del'enseignement.

17.Romeo Ghicoiaşiu, Personalitatea lui Constantin Brăiloiu în lumina unor scrisori inedite, în: Lucrări de muzicologie,vol. 2, Cluj, 1966, p.212.

Consatntin Brăiloiu - Verfasser von Lehrbüchern für den Mittelschul-Unterricht

Aurel Ivăşcanu

Zusammenfassung

In den Lehrbüchern von C.Brăiloiu (für die I-II. Lyzealklasse der Jahre 1936-1937), die den Gegenstand vorliegender Analyse bilden, ist das Material, welches den behandelten Problemen zugrundegelegt wird, vorwiegend folkloristisch.Dieses beweist die bedeutende Rolle, die der Verfasser der Lehrbücher - ein Folklorist von Weltruf - der Folklore als Bildungs - und Erziehungsfaktor der Schulpraxis beimisst.

Die Musikbeispiele sind vielfach auch der Kunstmusik,sowohl der einheimischen als auch der universalen entnommen. Das umfangreiche Gesangsmaterial - Lieder und Übungen - bilden den wesentlichen Teil der Lehrbücher. Die angewandten Methoden für die Aneignung der metrisch-rhythmischen Elemente, der C- und a- Tonleiter, der Alterationszeichen, gleichermassen auch die Hervorhebung des Modalsystems haben ihre Gültigkeit bis auf die heutige Zeit bewahrt. Deswegen ist es für alle Lehrkräfte verpflichtend, die Lehrbücher von C.Brăiloiu, wie auch anderer namhafter Musikwissenschaftler (wie G.Breazul und D.Cuclin)eingehend zu studieren.

Constantin Brăiloiu - autor of school-book for complementary school

Aurel Ivăşcanu

Summary

In C.Brăiloiu's school books which make the object of this analyses (I-II grades of the higs schools in the years 1936-1937) the material on whose basis the respective problems are treated, is mainly a folkloric one. The fact reflects their author's conviction - he was a folklorist of world renown - regarding the educative - formative role of folklore in school.

The illustrative material appeals to a large extent to the native cultured creation as well as that of other peoples. The rich intonational material, - songs, exercices - constitute the essential merit of the school books. The methods used in aquiring the metro-rhythmic elements, of the C and A scales, of the signs alteration as well as the profiling of the modal system which haven't lost until today their validity. That is why, the study of C.Brăiloiu's school books as of some well known musicologists, such as G.Breazul and D.Cuclin is compulsory for all teachers.

CONSIDERAŢII CU PRIVIRE LA APLICAREA METODEI DEMONSTRATIVE IN DIFERITELE ETAPE ALE ÎNVĂŢĂMÎNTULUI PIANISTIC

Ninuca Oşanu-Pop

Motto:

„Cîntă dumneata mai întîi,
să văd ce ştii!"
(G.Enescu,la vîrsta de 4 ani)[1]

In cadrul predării lecţiilor de pian, metoda demonstrativă se aplică prin variate procedee şi mijloace, pentru ca elevul să ia în mod direct cunoştinţă de modul realizării tehnice şi interpretativ-artistice a unui text muzical dat.

Analog desfăşurării sale logice, demonstraţia, ca metodă didactică utilizată în predarea instrumentelor muzicale, este constituită din următoarele elemente:

a) teza de demonstrat - interpretarea unui text muzical;

b) argumentele - care în acest caz vizează:
- fidelitatea execuţiei muzicale raportată la text
- configurarea unei imagini artistice proprii
- respectarea stilului autorului
- realizarea arhitectonică a formei muzicale
- adaptarea la condiţii acustice;

c) modul de raţionare - raţionalizarea mijloacelor tehnice pianistice necesare redării partiturii.

Dacă o interpretare muzicală poate fi o realizare subiectivă, purtînd evident caracteristicile personalităţii interpretului, demonstraţia muzicală trebuie să fie direcţionată spre înţelegerea şi redarea cît mai obiectivă a conţinutului muzical. Se impune deci ca demonstraţia pianistică să fie caracterizată prin corectitudine, frazare distinctă, claritate şi precizie ritmică, calitatea sonorităţii, evidenţiind fie importanţa fenomenelor esenţiale, fie frumuseţea unor detalii.

Desigur, aceste deziderate pretind profesorului să fie un bun instrumentist, fapt subliniat de mari artişti-pedagogi: „numai cînd cîntăm, şi mai ales cînd cîntăm foarte bine, ies la iveală straturile din adîncime ale muzicii şi legităţile lor"[2],

1.Emanoil Ciomac, Enescu, Ed.muzicală, Bucureşti, 1968, p.25.
2.H.G.Neuhaus, Despre arta pianistică, Ed.muzicală, Bucureşti, 1960, pp.184, 213, 30.

sau: „numai cînd eşti direct în contact cu materia muzicală, poţi să-ţi dai seama de adevărata valoare a unei lucrări"[3].

In cadrul lecţiilor de pian, demonstraţiile pot fi efectuate prin următoarele mijloace:

1. execuţia directă a profesorului
   - a) integrală
   - b) fragmentară
     - melodică
     - ritmică
     - armonică
     - contrapunctică
     - de sonoritate
   - c) în tempo
     - indicat în text
     - rărit
     - accelerat
2. exemplificări prin:
   - a) audierea de înregistrări
   - b) vizionarea de filme
3. demonstraţia apagogică[4]
   - a) executată de profesor
   - b) înregistrări de autocontrol
4. solfegiere, fredonare, gesturi dirijorale
5. scheme, grafice

Variatele mijloace amintite mai sus garantează posibilitatea utilizării eficiente a metodei demonstraţiei pe întreg parcursul şcolarităţii, ponderea acesteia fiind dictată atît de etapa şcolară în care se găseşte elevul, de aptitudinile şi puterea sa de înţelegere, cît şi de măiestria pedagogică a profesorului.

---

3. Dragoş Tănăsescu, Lipatti - critic muzical şi pedagog, în: rev. Muzica, Bucureşti, nr.12/1964, p.25.

4. Demonstraţia apagogică: raţionament care, pe baza demonstrării falsităţii unei teze care contrazice teza de demonstrat, conchide asupra adevărului acesteia din urmă (cf. Dicţionar enciclopedic român, vol.II, Ed.politică, Bucureşti, 1964, p.56.

Prezentăm în continuare rolul metodei demonstrative în etapa de început şi în cea avansată din cadrul învăţămîntului pianistic:

1. In faza de început a studiului pianului, prioritatea demonstraţiei raportată la celelalte metode didactice este pretinsă din următoarele considerente:

- receptivitatea copiilor fiind orientată mai accentuat spre faptele concrete, predarea trebuie să pornească de la concret spre abstract;

- percepţiile copiilor fiind globale, în munca cu începătorii sînt necesare demonstraţiile directe, integrale;

- în coordonarea multiplilor factori ce formează procesul execuţiei muzicale, demonstraţiile vor fi de un inestimabil ajutor, prezentîndu-l organic şi simplu, orientînd astfel munca elevului;

- prin demonstrarea lucrării muzicale în studii ce prezintă cunoaşterea rezultatului sonor care trebuie atins, faza finală a procesului de învăţare „va contribui la menţinerea unui nivel optim de atenţie"[5] în timpul studiului, prin referirea şi confruntarea cu modelul profesorului;

- pe lîngă mesajul semantic, prin demonstraţie se transmite şi „mesajul ectosemantic, care constă din componente afectiv-emoţionale, trăiri, gesturi, accente, atitudini care au un rol important în receptarea întregului mesaj"[6].

Dacă majoritatea demonstraţiilor se referă la prezentarea modului corect de execuţie a unei partituri muzicale, uneori, pentru a corecta sau preveni anumite greşeli ale elevilor, sînt deosebit de eficiente demonstraţiile apagogice. Imitînd modul greşit de a cînta sau unele greşeli posibile, profesorul va încerca să creeze elevului o atitudine dezaprobatoare faţă de acestea, determinîndu-l să le corecteze.

Modul în care vor fi prezentate demonstraţiile va evidenţia tactul pedagogic al profesorului, intenţia de a încuraja şi mobiliza elevul, evitînd ironiile sau persiflarea acestuia.

---

5. Robert Floru, Psihofiziologia atenţiei, Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1967, p.121.

6. Miron Ionescu, Clasic şi modern în organizarea lecţiei, Ed. Dacia, Cluj, 1972, p.12.

Nu trebuie pierdut din vedere nici faptul că, în această primă etapă, pentru a fi percepute cît mai bine, demonstraţiile nu trebuie să depăşească tempo-ul de exprimare muzicală a elevului. Se va accelera doar atunci cînd elevul, cunoscînd deja piesa muzicală, are nevoie de un stimulent în trecerea spre un tempo mai rapid.

Se recomandă ca toate demonstraţiile cu scop tehnic să fie făcute mai întîi foarte rar (cu încetinitorul), pentru observarea în bune condiţii a mişcărilor, şi numai apoi în tempo normal.

Dacă eficienţa metodei demonstraţiei în munca cu elevii începători se bucură de o aprobare unanimă a specialiştilor, utilitatea acesteia în fazele avansate ale învăţămîntului instrumental constituie o problemă controversată.

Argumentele sînt următoarele:

- „în etapele mai avansate, demonstraţia îşi pierde treptat utilitatea, devenind la un anumit nivel chiar contraindicată, dăunătoare, întrucît nu stimulează activitatea creatoare a elevului"[7]

- execuţia demonstrativă pianistică presupune capacitatea profesorului de a cînta un repertoriu imens, pretinde menţinerea continuă a „formei" tehnice (uneori imposibil de realizat din cauza vîrstei, a unor boli profesionale sau a supraîncărcării orarului).

Considerăm că aceste argumente se referă numai la demonstraţia directă integrală, care, după cum am arătat anterior, este numai unul din variatele mijloace posibile.

In această fază vor avea o pondere sporită demonstraţiile directe fragmentare (1b, c), exemplificările audio-vizuale (2a, b), înregistrările de autocontrol (3b), mijloacele de antrenare a elevului prin fredonare şi gesturi dirijorale (4), precum şi discutarea unor scheme sau grafice reprezentînd forma muzicală a lucrării.

De asemenea, o importanţă deosebită se va acorda în această perioadă demonstrării modalităţilor de studiere a unei lucrări muzicale, fie prin procedeul reducerii dificultăţii la caracterul ei elementar, fie prin procedeul amplificării dificultăţii,

7. George Iarosevici, Demonstraţia şi explicaţia în învăţămîntul muzical, rev. Muzica, Bucureşti, nr. 3/1967, p. 33

pregătind astfel calea spre viitoarea muncă independentă a elevului.

Apoi, elevul are nevoie să asculte piesa pentru a observa cum mişcările tehnice învăţate se transformă în „gesturi tehnice expresive", cum detaliile se îmbină pentru a forma un întreg armonios, cum muzica - „obiect de studiu" pînă acum - devine obiect de artă.

Ţinînd seama de înţeleptele cuvinte ale lui Dinu Lipatti: „în artă nu se impune, ci se propune", vom prezenta demonstraţia ca una din soluţiile interpretative posibile, îndemnînd prin aceasta elevul în a căuta soluţia adecvată mijloacelor sale tehnice, intelectului şi temperamentului său.

Se pune problema: dacă ne străduim să explicăm şi să demonstrăm domeniul execuţiei tehnice, care activitatea interpretativă trebuie lăsată numai în seama metodei explicative, tocmai acolo unde muzica, în stadiul ei cel mai înalt, este muzică pentru că depăşeşte posibilitatea exprimării verbale? Hotărît, nu! Iată de ce, pentru a avea „curajul de a fi tu însuţi"[8], sînt necesare - alături de o vie intuiţie muzicală - şi mijloacele corespunzătoare de exprimare, o vastă informare asupra realizărilor interpretative din domeniul respectiv.

Spre deosebire de procedeul utilizat în pregătirea începătorilor, elevilor avansaţi le vor fi prezentate exemplificările audio numai după ce textul muzical a fost însuşit pe deplin, încercînd formulări ale unor opinii proprii despre textul studiat.

Desigur, audierea exemplificărilor nu-şi va propune ca scop copierea unei interpretări. Această tentativă ar fi o greşeală pedagogică, pentru că elevul nu va putea reface toate componentele tehnice, raţionale şi afective ce au stat la baza acelei interpretări, rezultatul fiind o imitare mai mult sau mai puţin fidelă a dinamicii şi tempo-ului adesea uluitor şi fascinant al marilor virtuozi.

In condiţiile unei organizări moderne a învăţămîntului muzical, o formă a demonstraţiei apagogice este folosirea înregistrărilor de control. Găsim în magnetofon un martor necruţător şi imparţial. Se pot demonstra astfel toate erorile şi ne-

8. Dragoş Tănăsescu, Lipatti - critic muzical şi pedagog, în: rev. Muzica, Bucureşti, nr. 12/1964, p. 25.

glijenţele existente în cursul execuţiei muzicale - inegalităţi de mişcare, rubato-uri, prelungiri excesive, accelerări, duritătţi, lipsă de precizie etc. -,greşeli din care învaţă mult. Folosirea înregistrărilor de control constituie un preţios ajutor la formarea atitudinii autocritice, favorizînd realizarea conexiunii inverse, adică obţinerea de informaţii cu privire la receptarea şi realizarea mesajului transmis.

Incercînd a enumera cît mai multe din modalităţile de demonstraţie posibile, nu dorim să se creadă că absolutizăm această metodă didactică. Condiderăm demonstraţia ca o metodă didactică în legătură dialectică cu celelalte metode (explicaţia, conversaţia şi exerciţiul). De asemenea, trebuie ţinut cont de faptul că „risipa de demonstraţii" poate da un rezultat contrar celui aşteptat şi dorit. Demonstraţiile sînt deci necesare atît în lecţiile cu elevii începători, cît şi cu cei avansaţi, pentru stabilirea unui fond comun de acţiune; ele constituie mijloace de legătură între profesor şi elev, în interesul transmiterii şi asimilării cunoştinţelor. Avînd menirea de a dezvolta şi cultiva sensibilitatea auditivă, dragostea pentru muzică a elevului, demonstraţiile au un efect pozitiv atît în stimularea dorinţei de a învăţa, cît şi în stabilirea încrederii faţă de profesorul de specialitate. Aplicarea diferitelor mijloace de demonstrare se va efectua în mod gradat, în funcţie de etapa de şcolarizare a elevului.

Demonstraţia poate deveni contraindicată sau chiar dăunătoare numai în cazul cînd, în lipsa înţelegerii faptelor, este impusă în mod forţat, pentru a fi imitată.

Considérations concernant l'emploi de la méthode démonstrative dans les différentes étapes de l'enseignement pianistique

Ninuca Oşanu-Pop

Résumé

Par la systématisation des moyens inclus dans la méthode démonstrative on vise l'élargissement de sa sphère d'application sur toute la durée de l'enseignement musical pianistique. La méthode comprend: l'interprétation directe du professeur (intégrale, fragmentaire, dans le tempo indiqué par le texte, plus rarement ou plus vite), audition des enregistrements, participation à des films didactiques, interprétations délibérément

erronnées de la part du professeur, enregistrements d'autocontrôle, solfèges, gestes de diriger, schémas, graphiques. L'emploi des defférents moyens démonstratifs aura un caractère différencié, selon l'étape d'enseignement et le niveau de l'élève, selon aussi les exigences de la comprehension du texte musical, ce qui fera la preuve de la maîtrise pédagogique du professeur.

Betrachtungen über die Anwendung der demonstrativen Methode in den verschiedenen Etappen des Klavierunterrichts

Ninuca Oşanu-Pop

Zusammenfassung

Durch die Systematisierung der in der demonstrativen Methode enthaltenen Hilfsmittel wird die Erweiterung ihrer Anwendungssphäre auf den gesamten Verlauf des Klavierunterrichts bezweckt. Die Methode umfasst: die unmittelbare Ausführung durch den Lehrer (ganzheitlich, teilweise, im angegebenen Zeitmass, verlangsamt oder beschleunigt), das Anhören von Aufnahmen, die Besichtigung von Filmen mit didaktischem Inhalt, die apagogische (gewollt falsche) Wiedergabe des musikalischen Textes durch den Lehrer, Tonbandaufnahmen zum Zweck der Selbstkontrolle, Solmisation, Dirigiergesten, schematische und graphische Darstellungen. Die Anwendung der verschiedenen demonstrativen Mittel erfolgt auf unterschiedliche Weise, entsprechend der Schulungsstufe des Schülers und im Einklang mit den Erfordernissen für das Verstehen des musikalischen Textes, wobei die pädagogische Meisterschaft des Lehrers bewiesen wird.

Consideration regarding the application of the demonstrative method in different phases of piano studying

Ninuca Oşanu-Pop

Summary

By the systematization of the means comprised in the demonstrative method the author intends to enlarge its sphere of applicatibility throughout the whole course of musical piano teaching. The method comprises the direct interpretation of the teacher (integral, fragmentary, in a high text tempo, slowed or accelerated), the hearing of recording, the visioning of films in a didactic aim, intendedly wrong renderings of the text by the teacher, self control recordings, solfying, conducting gestures, schemes, graphics. The application of the different demonstrative means will be performed in a differentiated manner according to the stage of the pupil and to the requirement of understanding the musical text, proving the pedagogical mastery of the teacher.

PROBLEME ALE CONŢINUTULUI ŞI VARIETĂŢII FORMELOR DE STUDIU ÎN PEDAGOGIA VIORII

Casiu Barbu

Pentru a putea pătrunde şi aprecia conţinutul unor exerciţii sau studii instrumentale este absolut necesar să operăm cu imagini cinetice, imagini care constituie de fapt baza creării acestor forme tehnice. Astfel, privite din punct de vedere pur mecanic, problemele pe care autorii şi le propun sînt, în general:

a) pentru mîna stîngă: programarea mişcărilor simple sau complexe a patru obiecte (degetele) pe patru coordonate (coardele);

b) pentru mîna dreaptă: programarea mişcărilor necesare producerii sunetului la vioară, prin antrenarea angrenajului arcuş-braţ, elemente care alcătuiesc un aparat tehnic unitar.

Posibilităţile de combinare ale acestor mişcări s-au dovedit, practic, nelimitate. Totuşi, particularităţile tehnice ale instrumentului impun şi limite de ordin stilistic bine cunoscute. Specificul acordajului, de pildă, pretinde degetelor şi mîinii stîngi să efectueze alunecări, articulări, salturi, extensii sau îngustări de poziţii, iar calitatea şi cantitatea sonoră obligă mîna dreaptă la realizarea unor tensiuni, relaxări, deplasări în viteze variate ale arcuşului pe coarde, schimbări de planuri - în funcţie de nivelul braţ-coardă - şi de zone - în funcţie de relaţia arcuş-căluş-tastieră -, şi mîna stîngă la o activitate bazată pe supleţe şi fermitate în articulaţii, precum şi la o diversificare a vibrato-ului. In aceeaşi ordine de idei, combinaţiile ritmice, melodice şi armonice, ca şi cele ale modurilor de arcuş cu multiple nuanţări, reprezintă tot atîtea variaţii ale vitezei de execuţie a ambelor mîini şi,în consecinţă, punerea în funcţiune a altor mecanisme, uneori fundamental diferite faţă de cele programate în forma de studiu iniţială. Toate aceste transformări se fac în

vederea însuşirii sau perfecţionării mijloacelor tehnico-expresive, a realizării unei emisii corecte, a justeţei în intonaţie, sau vin în sprijinul memorizării muzicale. Ele sînt indicate în majoritatea cazurilor chiar de către autori,ca recomandări în ceea ce priveşte posibilităţile de realizare ale exerciţiilor sau studiilor, dar - după cum cunoaştem din practică - asemenea modificări pot fi făcute şi ad hoc de către cel ce se iniţiază în tainele instrumentului - fie cu ajutorul pedagogului, fie singur -, din necesităţi de ordin subiectiv. Directivele creatorilor de lucrări cu profil tehnic se extind însă şi asupra timpului în care urmează să se încadreze execuţia unui exerciţiu sau studiu, prin indicaţii metronomice. Cînd aceste baremuri nu sînt accesibile imediat, este necesară, evident, o pregătire prealabilă în scopul realizării lor, deci ele impun găsirea unor noi forme de studiu, intermediare.

In clasicele metode de vioară (Joachim—Moser, Bloch, Auer ş.a.), materialul este prezentat gradat, pe probleme luate separat, la început, şi concentrate pe grupări din ce în ce mai complexe, mai tîrziu. In afară de formele generate de eşalonarea problemelor din cadrul aceluiaşi studiu, mai întîlnim grupajul de studii aparţinînd unui singur autor, sau folosirea unui material diversificat, pentru una şi aceeaşi problemă. In Metoda de vioară Joachim-Moser[1], revăzută de Schnirlin, se poate observa cum cantitatea materialului de studiu prevăzut pentru începători se bazează pe varietatea exerciţiilor şi nu pe variaţiile unuia şi aceluiaşi exerciţiu, urmărindu-se astfel stimularea interesului copilului. Formarea deprinderilor de bază - necesitînd desigur o perioadă evolutivă mai îndelungată - impune lucrărilor de acest gen dezvoltări ample, care, de cele mai multe ori, depăşesc cadrul unui singur volum.

Faţă de metoda Joachim-Moser (ca de altfel şi faţă de cea a lui Bloch Jozsef - des utilizată în învăţămîntul nostru instrumental -), Metoda de vioară a iluştrilor profesori români Ionel Geantă şi George Manoliu[2],în patru volume, are un mult mai pronunţat caracter practic, întregul material fiind eşalonat pe

---

1.J.Joachim-A.Moser, Violinschule, vol.I-II, Ed. Simrock, Leipzig, f.a.

2.I.Geantă-G.Manoliu, Manual de vioară, vol.I-IV, Ed.muzicală, Bucureşti, 1959-1965.

lecţii. Transformările survenite în structura învăţămîntului artistic românesc, care a dobîndit un caracter de masă după reforma din anul 1949, au impus o planificare a evoluţiei şi în acest domeniu. Autorii au manifestat o grijă deosebită pentru a încadra fiecare lecţie în durata de circa o oră. Gîndindu-ne la cele două ore săptămînale ale elevului, nivelul la care acesta poate ajunge în diverse etape ale anului şcolar este astfel previzibil. Manualul conţine un număr impresionant de exerciţii, studii şi piese, fie proprii, fie alese cu mult discernămînt din cele mai valoroase lucrări didactice dedicate viorii, după precepte ştiinţifice şi pedagogice moderne.

Un gen de forme, în care principiul varietăţii este abordat într-un alt mod, îl întîlnim în toate studiile lui Otakar Sevčik, dar mai ales în Şcoala tehnicii arcuşului[3]. In scopul desăvîrşirii tehnicii mîinii drepte, Sevčik propune pentru fiecare problemă un exerciţiu de bază simplu, pe care mai apoi îl dezvoltă în nenumărate variante, dovedind în aceată privinţă o remarcabilă fantezie. Acest procedeu ne dezvăluie o caracteristică dominantă a tuturor studiilor cu profil tehnic aparţinînd şi altor autori,şi anume tendinţa de prezentare a unei cît mai mari cantităţi de combinaţii, iar, dacă este posibil, chiar de epuizare totală a acestora.In capitolul introductiv la studiile de Kreutzer[4], Garabet Avachian - sub a cărui îngrijire s-a tipărit ediţia românească -, recomandînd studierea celor patru „coloane" - care reprezintă permutări a patru obiecte (degetele) -, epuizează toate posibilităţile combinaţiilor dintre ele. Ex.:

1234	2134	3124	4123
1243	2143 etc.	3142 etc.	4132 etc.
1324			
1342 etc.			

Dar, dacă din punct de vedere matematic permutările se pot realiza într-un număr finit, prin aplicarea lor practică -deci ca exerciţii pentru articulaţia degetelor - în spaţiu (pe tastieră) şi în timp, adică în ritm şi tempo,adăugîndu-se în plus şi utilizarea tuturor modurilor de arcuş cunoscute şi combinarea a-

3.O.Sevčik,Meisterwerke für Violine - Schule der Bogentechnik, 3 volume, Ed.Breitkopf&Härtel, Leipzig, f.a.

4.R.Kreutzer, 42 studii,cu o metodică pentru realizare şi extindere de G.Avachian, Ed.muzicală, Bucureşti, 1961.

cestora într-un cadru de nuanţe variat, numărul formelor de studiu se măreşte, evident, în mod considerabil.

Un alt adept al aplicării unor principii matematice în formele de studiu este şi Modest Iftinchi, fost elev al lui G.Avachian. In lucrarea sa Schimburile de poziţie în duble coarde[5], vol.I, autorul este preocupat, de asemenea, de ideea epuizării succesiunii degetelor. El persevereazǎ cu meticulozitate chiar şi la alcătuirea capitolelor după principiul permutărilor, căutînd a nu omite nici o posibilitate de combinare.

O lucrare, pe cît de utilă pe atît de spectaculoasă, care vine să întărească poziţiile cucerite de către calculul matematic în studiile privind problemele de tehnică violonistică, este şi aceea a pedagogului american D.C.Dounis, întitulată Independenţa absolută a degetelor în cîntatul la vioară, pe baze ştiinţifice, op.15[6], în două volume, dintre care, din păcate, nu dispunem decît de primul volum. Dounis aminteşte în cuvîntul introductiv că, de fapt, dezvoltă o problemă tratată şi într-o altă lucrare a sa - Tehnica artistică a cîntatului la vioară. Autorul se preocupă de cele patru categorii de mişcări ale degetelor:

I - mişcări de cădere verticală (trilul)

II - mişcări orizontale (extensiile, pasagiile cromatice)

III - mişcări de ciupire a coardelor (pizzicato cu mîna stîngă)

IV - mişcări transversale (acorduri)

(Volumul I se ocupă numai cu primele trei categorii de mişcare). Exerciţiile sînt realizate în poziţia întîi cu un deget captiv - deci pasiv - şi trei degete active. Fiind vorba de permutările celor patru degete, Dounis a alcătuit patru exerciţii fundamentale:

Exerciţiul I: degetele 1,2,3 active - degetul 4 pasiv

Exerciţiul II: degetele 1,2,4 active - degetul 3 pasiv

Exerciţiul III: degetele 1,3,4 active - degetul 2 pasiv

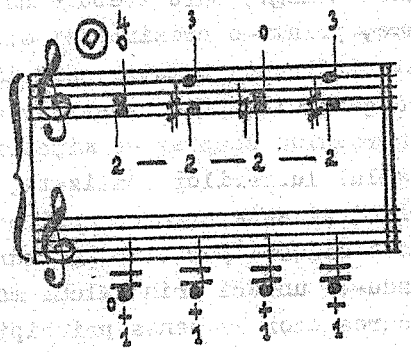
Exerciţiul IV: degetele 2,3,4 active - degetul 1 pasiv

Volumul se încheie cu un apendice cuprinzînd o sinteză a acestor exerciţii.

5.M.Iftinchi, Schimburile de poziţii în duble coarde, vol.I, Ed. muzicală, Bucureşti, 1971.

6.D.C.Dounis, The Absolute Independence of the Fingers in Violin Plaing on a Scientific Basis (in Two Books), op.15, 1924.

Exerciţiul fundamental nr.1 cuprinde o formulă de bază cu patru planuri care sînt reprezentate prin patru acţiuni distincte:



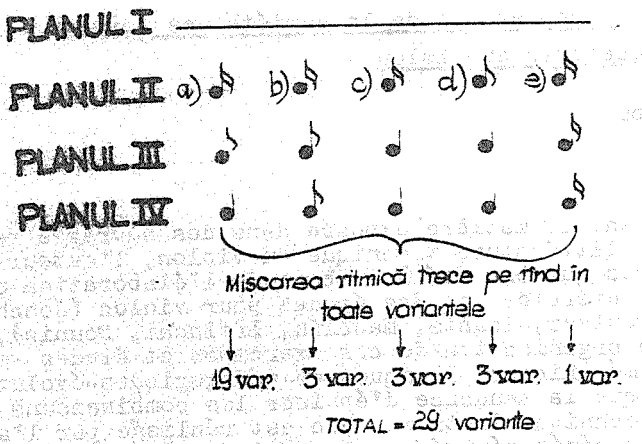
Planul I: Degetul 4 captiv (planul I rămîne neschimbat)

Planul II: Mişcare verticală

Planul III: Mişcare orizontală

Planul IV: Mişcare de ciupire

Iată şi modificările ritmice propuse de autor:



După cum se observă, în formula de bază avem pătrimi în planurile II, III şi IV, iar planul I este pasiv. Urmează apoi 11 variante ale mişcărilor de articulaţie, ciupire şi alunecare. Mişcările se schimbă în cele 11 variante pe toate cele trei planuri active. In ceea ce priveşte celelalte trei exerciţii fundamentale, ele sînt compuse după aceleaşi procedee de variaţie.

Cu toată simplitatea aspectului grafic de prezentare a exerciţiului, execuţia corectă este extrem de dificilă. Toate mişcările se realizează simultan, pretinzînd o independenţă absolută, care este de fapt şi scopul lucrării lui Dounis. In execuţie

nu trebuie neglijată nici intonaţia, care ar trăda fie o încordare, fie o lipsă de forţă a celor două degete care sînt plasate la interval de sextă, nici emisia - şi aici ne gîndim în primul rînd la pizzicato-ul mîinii stîngi, care trebuie să fie sonor - şi nici mîna dreaptă, care, printr-o presiune şi mişcare neuniformă sau discontinuă, poate influenţa negativ atît intonaţia cît şi emisia. Crisparea degetului captiv poate, de asemenea, determina o încordare a întregului complex de mişcări.

Cuprinzînd cu privirea ansamblul lucrărilor analizate, se poate constata că scopul lor principal este crearea unui mediu care să determine cele mai variate mişcări posibile în cadrul execuţiei violonistice, prevăzîndu-se uneori prin calcul matematic aceste posibilităţi. Aplicarea unor asemenea principii în alcătuirea unor exerciţii sau studii, deschide largi perspective domeniului creaţiei tehnice instrumentale.

Problèmes du contenu et de la variété des formes dans la pédagogie du violon

Casiu Barbu

Résumé

Analysant la matière exposée dans des ouvrages représentatifs de la littérature technique du violon, l'auteur relève les critères qui ont été à la base de l'élaboration d'une méthode, des exercices et des études pour violon (Joachim-Moser, Sevčik, Kreutzer, Geantă, Manoliu, Iftinchi, Dounis), et constante une organisation de ces exercices et études selon des principes mécaniques, logiques et pédagogiques-évolutifs. On constante que la tendance d'épuiser les combinaisons des éléments de technique instrumentale est réalisée par l'application des procédés dérivés de la logique mathématique.

Fragen über den Inhalt und Verschiedenheit der Lehrformen im Geigenunterricht

Casiu Barbu

Zusammenfassung

Der Autor analysiert den Inhalt repräsentativer Lehrbücher der Literatur über die Technik des Violinspiels, hebt die Kriterien die der Verfassung von Method, Übungsstücken und Etüden für Violine zugrundegelegt wurden (Joachim-Moser, Sevčik,

Kreutzer, Geantă, Manoliu, Iftinchi, Dounis) hervor und macht die Feststellung, dass diese nach mechanischen, logischen und pädagogisch fortschreitenden Prinzipien gegliedert sind. Er stellt weiterhin fest, dass das Anliegen der vollkommenen Nutzung der Kombination von Elementen der Technik des Violinspiels durch Anwendung von Verfahrensweisen die der mathematischen Logik entlehnt sind, verwirklicht wird.

Problems of content and variety of studying form in the violin pedagogy

Casiu Barbu

Summary

Analysing a vast representative bibliography in violin technique the author reveals the basic criteria according to which methods, exercises, and studies were worked out (Ioachim Moser, Sevčik, Kreutzer, Geantă, Manoliu, Iftinchi, Donnis) and he finds out that these criteria are organized on mechanical, logical and evolutive pedagogical principles. It is also shown that the tendency of exhausting the possibility of combining the instrumental technical elements is achieved by applying some processes derived from mathematical logic.

CITEVA PROBLEME ALE EXERSĂRII

Ion Budoiu

Ideile expuse mai jos se referă în mod direct la studiul cîntului şi la măiestria interpretului liric. Unele dintre ele pot fi însă extrapolate la exersare în general, putînd deci fi utile şi instrumentistului.

In acest studiu considerăm obiecte ale exersării tehnica vocală, expresivitatea vocală şi scenică şi activitatea complexă de interpretare. Obiecte ale exersării ar putea fi şi intonaţia, ritmul, dinamica, agogica, dicţiunea, actoria şi toate elementele care constituie măiestria interpretului; analiza tuturor acestora ar depăşi însă limitele studiului de faţă.

1. Exersarea este un proces. O notă caracteristică oricărui proces este mişcarea. In procesul exersării se urmăresc următoarele forme ale mişcării: completarea măiestriei cu cunoştinţe, priceperi şi deprinderi noi, corectarea şi perfecţionarea celor vechi şi adecvarea tuturora la scopul urmărit.

In execuţia unui procedeu sau ansamblu de procedee interpretative s-a observat că există unele trăsături şi detalii corecte, precise, adecvate, şi altele incorecte, imprecise, neadecvate; de asemenea, unui procedeu îi pot lipsi anumite detalii sau trăsături, fiind deci incomplet. Putem astfel vorbi despre o zonă a activităţii corecte, precise, adecvate, complete, şi de o zonă a activităţii incorecte, lipsite de precizie, neadecvate, incomplete. Prima zonă conţine ceea ce este necesar bunei activităţi, iar cea de a doua conţine elemente perturbatoare, care determină imperfecţiunea activităţii.[1] Criteriul obiectiv de apreciere cărei zone aparţine un detaliu sau altul, o trăsătură sau alta, este practica: sunetul vocii - pentru problemele de tehnică vocală - şi mişcarea fizică - pentru problemele de actorie. In procesul pedagogic de transmitere a cunoştinţelor şi de formare a priceperilor şi deprinderilor interpretative se

1. Perturbaţii pot fi produse atît de detalii greşit executate, cît şi de absenţa unor detalii.

urmăreşte lărgirea primei zone şi restrîngerea celei de a doua[2].

Un prim exemplu - emisia sunetului:

Se poate considera că sunetul emis are o zonă corectă a spectrului armonicelor şi o zonă incorectă a aceluiaşi spectru. Zona corectă a spectrului semnalizează zona corectă a emisiei, iar zona incorectă a spectrului semnalizează zona incorectă a emisiei. La rîndul său, zona corectă a emisiei semnalizează zona legăturilor nervoase superioare corecte[3] ale stereotipului dinamic, iar zona incorectă a emisiei semnalizează zona legăturilor nervoase superioare incorecte ale stereotipului dinamic.

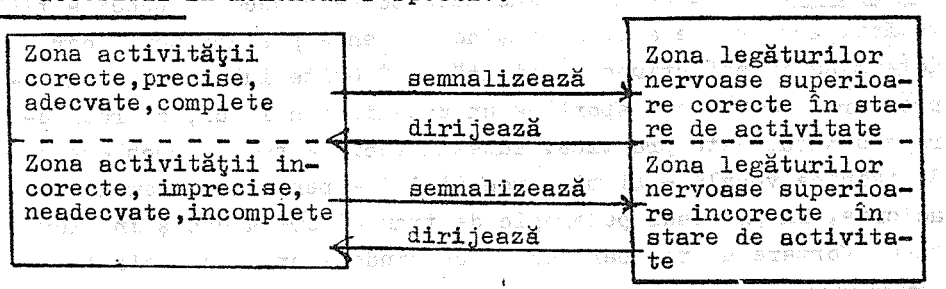
Prima zonă semnalizează profesorului gradul de evoluţie a studentului spre o emisie corectă. Cea de a doua semnalizează diferenţa de la nivelul de evoluţie atins pînă la nivelul maximei corectitudini: emisia considerată desăvîrşită, ideală.

Cum zona legăturilor nervoase superioare dirijează zona corectă a emisiei, iar zona incorectă a legăturilor nervoase superioare dirijează zona incorectă a emisiei, fiecare dintre ele putînd fi controlate prin zona corectă, respectiv incorectă a spectrului armonicelor, se poate acţiona asupra întregului sau părţilor potrivit principiului conexiunii inverse (vezi § 2).

Al doilea exemplu - expresivitatea:

Orice procedeu de expresie vocală sau scenică are o zonă a exprimării adecvate, corecte, precise, şi o altă zonă a exprimării neadecvate, incorecte, aproximative. Prima zonă semnalizează nivelul de expresivitate accesibil interpretului în momentul dat. Cea de a doua zonă semnalizează nivelul minim al utilizării procedeului în acel moment. Diferenţa dintre cele două zone semnalizează cantitatea şi calitatea pe care mai trebuie să le cîştige exprimarea, pentru a ajunge la nivelul maxim de expresivitate accesibil în momentul respectiv.

2.



3. In stare de activitate în acel moment.

Al treilea exemplu - interpretarea (considerată aici ca un ansamblu de procedee vocale şi scenice):

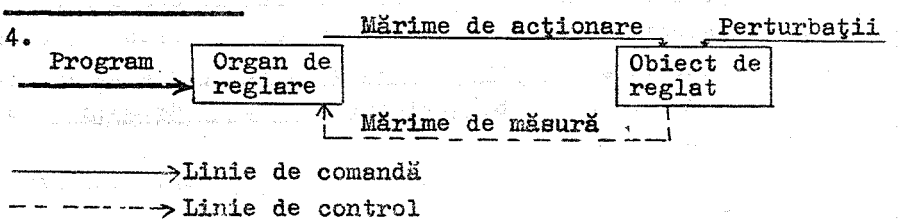
Zona procedeelor adecvate, corecte şi complete semnalizează nivelul interpretării accesibil cîntăreţului în momentul dat, altfel spus nivelul aptitudinilor sale în momentul respectiv. Zona procedeelor neadecvate, incorecte şi incomplete semnalizează nivelul interpretării (minim) în acel moment, adică nivelul însuşirii lucrării. Diferenţa dintre cele două nivele, accesibil şi real,reflectă diferenţa dintre nivelul aptitudinilor interpretative şi nivelul însuşirii procedeelor de interpretare necesare bunei execuţii a lucrării date. Această diferenţă trebuie înlăturată prin ridicarea procedeelor din zona a doua la limita maximă accesibilă în acel moment al evoluţiei interpretului.

Cînd prima zonă s-a extins asupra întregului stereotip dinamic (în consecinţă asupra întregii activităţi), înlocuind complet pe cea de a doua (care în felul acesta dispare progresiv), considerăm procesul evolutiv încheiat. După aceasta rămîne să întărim prin repetare legăturile nervoase superioare corecte, să consolidăm rezultatele obţinute, urmărind să nu reapară vechile legături nervoase incorecte, sau alte legături incorecte noi. Astfel se încheie o etapă evolutivă, după care se poate trece la o nouă etapă, ceea ce oferă pedagogiei interpretării un caracter deschis, de permanentă evoluţie.

Acest mod de a privi şi practica pedagogia măiestriei interpretative corespunde constatării că studiul nu se termină odată cu terminarea şcolii. El nu se termină practic niciodată,ceea ce validează dictornul latin: „Ars longa, vita brevis".

2. Metodica exersării are la bază principiul conexiunii inverse,care acţionează în circuitele de reglare.[4]

4.



Schema-bloc a circuitelor de reglare

Circuitul de reglare poate fi un model al relaţiei profesor-student. Organul de reglare este în acest caz profesorul, iar studentul este obiectul de reglat. Programul constă în totalitatea cunoştinţelor, priceperilor, deprinderilor şi aptitudinilor pe care trebuie să şi le însuşească sau să şi le formeze studentul. Mărimea de acţionare este cerinţa pe care profesorul o transmite studentului. Mărimea de măsură este rezultatul activităţii studentului (sunetul-în cazul vocii, mişcarea fizică-în cazul jocului de scenă).

Raportînd parametrii execuţiei la parametrii programului, profesorul constată greşelile de execuţie (valoarea perturbaţiilor) şi formulează o nouă cerinţă, cu scopul de a elimina greşelile. Cu fiecare corectură, profesorul iniţiază un nou ciclu al circuitului de reglare (conexiunea inversă), scopul urmărit fiind ca diferenţa dintre program şi execuţie să se apropie de zero.

Circuitul de reglare poate fi şi un model al funcţionării sistemului fiziomotor general în cadrul autoinstruirii[5]: creierul reprezintă organul de reglare, aparatul motor (organele efectoare) reprezintă obiectul de reglat. Programul este acelaşi.

Creierul obţine - în clasă şi în afara ei - informaţii referitoare la parametrii programului. Informaţiile le transmite, ca mărimi de acţionare, organelor efectoare. Organele efectoare transmit creierului informaţii (mărimea de măsură), în legătură cu activitatea de execuţie. Informaţiile primite sînt comparate cu parametrii programului şi, pe baza acestei comparaţii, creierul transmite organelor efectoare noi ordine, de corectare a activităţii. Fiecare ciclu care urmează are drept scop reducerea diferenţei dintre mărimea de măsură şi parametrii programului.

3. In procesul exersării, locul central îl ocupă factorul repetare. Dialectica repetării are două forme deosebite, două aspecte esenţiale: a. repetarea pe aceeaşi treaptă a dezvoltării (repetarea mecanică) şi b. repetarea pe trepte deosebite (superioară şi inferioară).

Repetarea mecanică este considerată completă. Deşi repetare

5. In procesul de învăţămînt, instruirea şi autoinstruirea sînt într-o strînsă interdependenţă. Ceea ce se predă în clasă se exersează în afara ei, exersarea fiind de fapt o formă foarte importantă de autoinstruire în munca interpretului.

„completă", în sensul strict al cuvîntului, nu poate exista, ea fiind doar o noţiune abstractă, posibilă numai în gîndirea noastră, este totuşi considerată, în spirit dialectic, cea mai simplă formă a mişcării.

Repetarea mecanică constă în întoarcerea la acelaşi punct de plecare, prin reproducerea tuturor laturilor fenomenului la acelaşi nivel al dezvoltării. De exemplu, în ce priveşte emisiunea vocală, repetarea mecanică ar însemna reproducerea tuturor calităţilor sunetului vocal, cu acelaşi spectru armonic. Ea ar fi rezultatul funcţionării tuturor componentelor aparatului fonator în mod identic la fiecare execuţie. In ce priveşte interpretarea, repetare mecanică ar însemna reproducerea identică a tuturor componentelor ei.

In exersare este necesară repetarea pe aceeaşi treaptă a dezvoltării. Ea are rostul, de loc neglijabil, de a consolida rezultatele obţinute (prin acest tip de repetare se întăresc legăturile nervoase superioare corecte) la fiecare sfîrşit de etapă.

Repetarea pe trepte diferite ale dezvoltării prezintă două categorii de probleme. Prima categorie se referă la repetarea parţială, repetarea numai a unor trăsături ale treptei străbătute anterior. Cea de a doua categorie se referă la repetarea desfăşurării procesului într-o formă concentrată, rezumînd trăsăturile esenţiale ale etapelor parcurse anterior, rezumînd într-un fel istoria dezvoltării procesului. Interpretării îi sînt caracteristice ambele categorii de probleme.

Repetarea pe diferite trepte ale dezvoltării este jalonată de categoriile: simplu şi complex, inferior şi superior.

Categoriile simplu şi complex reflectă raporturi între formele în care se manifestă fenomenele interpretative în procesul dezvoltării. De exemplu, interpretarea unei lucrări este un fenomen complex; în raport cu el, operaţiile pe care le efectuează artistul liric în actul interpretării sînt mai simple. Astfel, dicţiunea, intonaţia, ritmul, dinamica, agogica, tempo-ul, frazarea, coloritul vocal, atitudinile, gesturile, mişcările mimice ale feţei sînt componente mai simple ale activităţii de interpretare.

Categoriile inferior şi superior reflectă treptele pe care le ocupă fenomenele interpretative (simple sau complexe) în pro-

cesul dezvoltării, cu alte cuvinte, reflectă raporturi între diferite niveluri ale dezvoltării fenomenelor interpretative. Rezultă de aici că atît fenomenul complex al interpretării, cît şi oricare dintre componentele sale, pot ocupa o treaptă mai înaltă sau mai joasă în procesul dezvoltării, pot avea un nivel superior sau inferior.

Categoriile simplu şi complex reflectă, după cum se poate observa, aspectele cantitative ale fenomenelor interpretative, iar categoriile inferior şi superior reflectă aspectele calitative ale acestor fenomene.

Dezvoltarea poate avea două direcţii, două sensuri: progresiv şi regresiv. Dezvoltarea progresivă este trecerea de la inferior la superior, de la simplu la complex. Dezvoltarea regresivă este trecerea de la superior la inferior, de la complex la simplu, şi reflectă decăderea, degradarea.

Este important de reţinut faptul că în procesul exersării se urmăreşte uneori o repetare a tuturor trăsăturilor, o repetare pe aceeaşi treaptă a dezvoltării, alteori o repetare pe trepte deosebite. In ce priveşte direcţia, sensul dezvoltării, se urmăreşte, bineînţeles, repetarea pe trepte superioare, repetare caracteristică progresului, şi se evită repetarea pe trepte inferioare, caracteristică regresului. In cea de a doua situaţie, repetarea nu este integrală (repetare mecanică), ci parţială. Pe de o parte, în procesul exersării, fiecare repetare fiind generată de opunerea laturilor contradictorii, menţine trăsăturile considerate necesare şi înlătură pe cele socotite inutile. Pe de altă parte, cu fiecare repetare apar trăsături esenţiale însuşite anterior de-a lungul întregului drum evolutiv parcurs.

In procesul exersării, cu fiecare repetare se urmăreşte atît înlăturarea incorectitudinilor, imperfecţiunilor, detaliilor nedesăvîrşite, imprecis executate, cît şi completarea practicii cu alte detalii mai desăvîrşite, mai perfecte, mai corect şi mai precis executate. Efectuată în acest mod, exersarea conţine elementele negării repetate a laturilor mai vechi, mai puţin perfecte, ale măiestriei interpretării, sau a deprinderilor interpretative de către cele noi, mai perfecte.

In procesul evolutiv al exersării se repetă de obicei aceleaşi procedee sau aceeaşi interpretare în ansamblu, înlocuin-

du-se doar anumite trăsături. Cînd numărul şi importanţa acestor trăsături de detaliu creşte atît de mult încît atinge un punct critic, procesul evolutiv trece în proces revolutiv, iar această trecere se manifestă prin înlocuirea totală a procedeelor sau a întregului ansamblu al interpretării.

In activitatea cîntăreţului e posibil şi un proces involutiv, la capătul căruia apare criza (vocală, interpretativă). In cazul în care această criză nu poate fi învinsă, trebuie adoptat procesul revolutiv, în vederea modificării totale a concepţiilor şi procedeelor profesionale, ceea ce de fapt înseamnă o reeducare profesională.

4. In studiul cîntului şi în munca de însuşire a măiestriei interpretative, exersarea vizează două categorii de obiective: tehnice şi estetice. Este necesar să precizăm imediat că numai necesităţile expunerii ne obligă să le tratăm separat. In realitate, exersarea procedeelor tehnice este făcută în vederea unor scopuri estetice, după cum în timpul exersării procedeelor artistice nu sînt scăpate din vedere rigorile tehnice.

Ca obiective tehnice ale exersării putem enumera:

- dezvoltarea forţei musculare (necesară pentru obţinerea performanţelor de înălţime, intensitate şi rezistenţă);
- dezvoltarea supleţei musculare, şi
- menţinerea forţei şi supleţei.

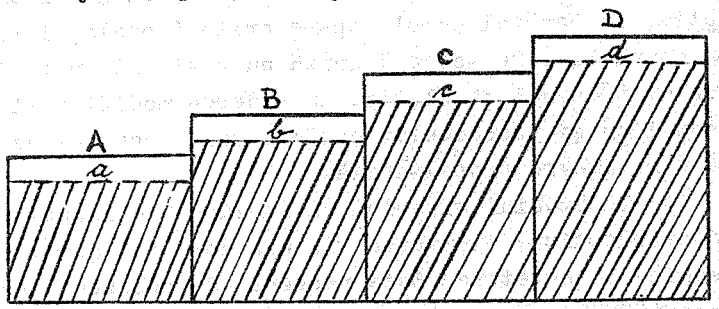
Obiectivele artistice (estetice) ale exersării pot fi considerate: a. dicţiunea; b. intonaţia; c. ritmul; d. dinamica; e. agogica; f. frazarea; g. coloritul vocal; h. mimica; i. gesturile; j. atitudinile, luate în ansamblu sau izolat.

Lucrul asupra tehnicii vocale se deosebeşte esenţial de lucrul asupra tehnicii instrumentale. De vreme ce instrumentistul primeşte un instrument gata confecţionat, tehnica sa nu urmăreşte perfecţionarea instrumentului. Cîntăreţul însă îşi începe lucrul cu un instrument imperfect, incapabil de performanţe profesionale, dar capabil de mari perfecţionări. Această situaţie îl obligă să acorde o importanţă primordială perfecţionării instrumentului, aparatului său fonator.

Munca asupra perfecţionării instrumentului vocal este însoţită de solicitări destul de mari, în vederea obţinerii performanţelor de înălţime, intensitate, timbru şi rezistenţă. Metoda de bază pentru obţinerea acestor performanţe este exersarea.

Metodica exersării presupune o judicioasă dozare a efortului, pentru a nu depăşi limitele fiziologice accesibile studentului la un moment dat, dar şi pentru a obţine maximele rezultate accesibile în acel moment.

Reproducem mai jos o schemă care poate sugera dozarea efortului în funcţie de posibilităţile studentului.



Creşterea efortului vocal faţă de creşterea pragului de posibilităţi maxime vocale. A, B, C, D - pragurile maxime vocale; a, b, c, d, - pragurile eforturilor vocale corespunzătoare.

Considerînd un prag A ca nivel maxim accesibil în ce priveşte intensitatea, înălţimea şi durata, profesorul va solicita studentului nivelul de efort a. El va mări efortul global de intensitate, înălţime şi durată la nivelul b numai după ce constată că posibilităţile studentului au atins pragul B. La fel va proceda cu pragurile următoare, ţinînd seama de regula generală potrivit căreia efortul vocal trebuie să fie întotdeauna mai mic decît posibilităţile vocale maxime accesibile în momentul dat.

Mai trebuie avut în vedere că, deşi profesorul cunoaşte destul de exact posibilităţile studentului într-o etapă dată, acesta prezintă variaţii de moment (de natură psihofizică) în ce priveşte performanţele. Iar variaţiile de moment nu pot fi prevăzute, şi numai experienţa profesorului le poate constata pentru a proceda la o adaptare corespunzătoare a cerinţelor.

Exersarea obiectivelor tehnice (dezvoltarea forţei, supleţei, rezistenţei şi menţinerea acestora) se face pentru a obţine tonusurile neuromusculare suficient de ridicate, absolut necesare emisiunii profesionale şi practicării meseriei.[6]

6. Performanţele de înălţime, putere şi durată nu pot fi menţinute în absenţa unui tonus vocal corespunzător. Pentru menţinerea tonusului vocal este absolut nec[illegible] exersatul [illegible]. E[illegible]

Indiferent dacă se exersează procedee tehnice sau artistice, efortul vocal va fi oprit de îndată ce se observă că aparatul fonator începe să răspundă dificil la sarcinile solicitate. De cele mai multe ori, aceste răspunsuri dificile sînt datorate unor suprasolicitări - periferice şi corticale - şi este suficientă o perioadă corespunzătoare de odihnă. Neacordînd studentului o perioadă corespunzătoare de odihnă vocală, apare riscul disfoniilor funcţionale de lungă durată, şi odată cu acestea, frînarea sau stoparea evoluţiei sale. Disfoniile patognomonice intră în competenţa medicului laringolog.

5. In fiecare exerciţiu tehnic se află sîmburele unui obiectiv artistic. Exersarea obiectivelor artistice se confundă de obicei cu studiul lucrărilor.

In studiul lucrărilor se va avea în vedere cît de avansat este studentul. Studenţilor foarte avansaţi le este posibilă, şi de aceea recomandabilă, observarea mai multor probleme în timpul studiului. Pentru marea majoritate este însă absolut necesar să se abordeze probleme izolate, mai cu seamă la începutul studiului unei lucrări. In cazul că nu se va proceda în acest fel, se riscă o trecere superficială peste probleme de dicţiune, frazare, intonaţie, ritm, dinamică, agogică, colorit vocal, sau peste cele de mimică, atitudini şi gesturi.

O organizare raţională a studiului lucrărilor ar putea cuprinde următoarea ordine de abordare a problemelor:

a) memorarea imaginii artistice: muzică, text, mişcare (în cazul spectacolului de operă, operetă etc.);

b) numai după ce acestea sînt stăpînite bine, se trece la aplicarea tehnicii vocale juste; şi

c) numai după ce toate aceste probleme sînt rezolvate impecabil, se trece la interpretare.

Acesta este un mod de organizare. Nu este unicul, şi de aceea pot fi imaginate multe altele. Nu ne vom extinde asupra lor, pentru că nu constituie tema acestui studiu. Subliniem doar că fără o organizare raţională, sînt puţine şanse de a ajunge la performanţe interpretative, şi încă mai puţine de a le atinge în scurt timp.

---

exersînd perioade mai scurte sau mai lungi, se ajunge la hipotonia neuromusculară a aparatului fonator. Rezultatul acestei hipotonii este diminuarea şi apoi pierderea capacităţii de a cînta în registrul acut, timp îndelungat, frecvent şi forte.

6. E cazul să subliniem aici şi importanţa formării deprinderii de a studia fără voce. Aceasta constă în a citi şi memora, a imagina viitoarele rezultate tehnico-artistice (montajul psiho-motric) şi a le repeta fără efort vocal.

Rezistenţa aparatului fonator este foarte limitată în timp. Dacă la instrument se poate exersa zilnic un număr mare de ore, instrumentul vocal oboseşte după un timp mult mai scurt (40-50 de minute la cîntăreţii bine antrenaţi). Chiar dacă-l repartizăm în mai multe reprize de-a lungul unei zile, exersatul vocal nu poate depăşi 3-4 ore. Cititul şi memoratul partiturilor, cît şi formarea montajului psiho-motric cu auz interior şi cu imaginaţia motrică, prelungesc considerabil ziua de lucru. Aceasta, în afară de avantajul că formarea montajului psiho-motric oferă exersării un scop precis (rezultatul final), care orientează întregul sistem de acţiuni ulterioare menite să ducă la acest scop.

O problemă căreia i se dă o mare importanţă este recuperarea. Se fac mari strădanii pentru a scurta timpul în care, datorită fie oboselii, fie unor afecţiuni vocale, cîntăreţul nu-şi poate utiliza instrumentul.

Un caz particular al exersării cîntăreţului îl constituie antrenamentul de stăpînire a emoţiilor. E vorba de stăpînirea atît a emoţiilor distructive (tracul), cît şi a emoţiilor stimulante. De asemenea, un antrenament îndelungat duce la stăpînirea variatelor emoţii proprii personajelor interpretate.

Reţinem din cele expuse că, în studiul cîntului, exersarea este neapărat necesară; de aceea este o metodă de bază. Numai după un număr de repetări se pot obţine performanţe profesionale tehnico-artistice. Numărul necesar al repetărilor este destul de mare uneori, deoarece multe probleme necesită ani îndelungaţi pentru a fi rezolvate. Acest număr depinde de dificultatea problemei tehnico-artistice, de gradul de receptivitate şi de evoluţie a studentului, dar şi de judicioasa dozare a exersării. O judicioasă dozare este necesară atît în cadrul unei lecţii - unde este vizat efectul nemijlocit al exersării -, cît şi în cadrul mai larg al unor perioade lungi - unde sînt vizate efectele cumulative care jalonează progresul studentului.

Cele expuse mai sus constituie puncte de vedere care, privite cu atenţie, au un mare coeficient de aplicabilitate practică, putînd constitui un suport pentru optimizarea activităţii de formare a artiştilor interpreţi.

Quelques problèmes de l'étude

Ion Budoiu

Résumé

L'étude aborde quelques problèmes de l'exercice dans le travail de perfectionnement de la maîtrise de l'interprète lyrique. Certaines idées exposées ont un caractère original: la théorie des zones du I-er §. Dans d'autres cas l'originalité réside dans la manière d'appliquer certains principes appartenant à d'autres domaines, à la sphère de préoccupations énoncée dans le titre:le circuit de réglation dans le processus d'instruction et autoinstruction dans le 2-e § et analyse du phénomène de la responsabilité dans le 3-e §. Dans les § 4 et 5 sont exposées quelques idées liées à la manière d'exerxer,les objectifs techniques et esthétiques de même que l'étude des morceaux. Dans le 6-e § on rappelle quelques problèmes ayant un caractère pratique, comme par exemple l'étude avec l'ouïe intérieur (l'auteur introduit la notion de „Montage psycho-motrique), la récupération, l'entraînement de domier les émotions.

Einige Frage in bezug auf das Üben

Ion Budoiu

Zusammenfassung

Vorliegende Arbeit befasst sich mit einigen Fragen des Übens im Bereich des Operngesanges, welches den Zweck der meisterhaften Vervollkommnung des Interpreten verfolgt. Die Originalität der dargestellten Ideen beweist zum Beispiel die „Zonentheorie" in § 1. Originell ist auch die Idee der Anwendung von Prinzipien aus anderen Gebieten im Bereich des Operngesanges: Der Regelungskreislauf im Unterricht und Selbststudium wird in § 2 und die Analyse des Phänomens der Wiederholbarkeit in § 3 erörtert. In § 4 und § 5 werden einige Hinweise in bezug auf das zielstrebige Üben zur Erlangung technischer und ästhetischer Leistungen und in bezug auf das Einstudieren der Werke gegeben. In § 6 werden einige Fragen mit praktischer Anwendbarkeit erwähnt, wie zum Beispiel das „innere Hören" während des Übens (der Verfasser wendet erstmalig den Begriff des „psycho-motorischen Zusammenwirkens" an), die Wiederherstellung der Leistungsfähigkeit, das Training zur Überwindung des Erregungszustandes.

Some problems of practising

Ion Budoiu

Summary

This essay approaches some of the problems of practising in the work of improving the lyrical performer's craftsmanship. Some of the ideas exposed have a genuine character such as the theory of the areas from par.1. In the case of others, the applying of some principles, belonging to other fields than that exposed by the title, is genuine such as: the circuit of regulation in the process of training and self-training in paragraph 2 and the analysis of the phenomenon of repetition. In par.4 and 5 some ideas are exposed in connection with the practising of the technical and aesthetical objects as well as with the study of the pieces. In par 6 some problems of a practical character are underlined, such as the study of the inner hearing (the author introduces the notion of psicho-motrical montage), the recuperation, the training of mastering the emotions.

CONCEPŢIA UNOR EXPONENŢI AI ŞCOLII ROMANEŞTI DE CANTO PRIVIND CITEVA DIN PROBLEMELE EDUCAŢIEI VOCALE

Lucia Hăngănuţ-Vătăşan

Incepînd cu ultimele decenii ale veacului trecut, cîntăreţi români de operă, ca de pildă: Nuovina, Rodica Nestorescu, Elena Drăgulinescu-Stinghe, Florica Cristoforeanu, Zina de Nori, Grigore Gabrielescu, Dimitrie Popovici-Bayreuth şi Giovanni Dimitrescu s-au impus pe marile scene ale Europei şi ale celor două Americi. Aceştia, precum şi alţii, pe care îi vom aminti ulterior, s-au format la pedagogi vocali români, devenind - spre sfîrşitul carierei lor interpretative - ei înşişi profesori de canto, adesea şi de prestigiu internaţional, ca - de pildă - Elena Teodorini şi Dimitrie Onofrei.

Din consemnările privitoare la educaţia vocală care ni s-au păstrat de la aceşti mari cîntăreţi şi dascăli care, prin activitatea lor de pedagogie vocal-interpretativă au fixat coordonatele între care se înscrie şi astăzi şcoala românească de cînt, şcoală căreia i s-a pus temelia la sfîrşitul secolului XIX prin - credem - cea mai importantă lucrare de specialitate: Despre mecanismul vocal a lui George Stephănescu (13), vom spicui cîteva din concepţiile referitoare la cele patru puncte cardinale ale procesului de formare a unui cîntăreţ şi anume: respiraţia, emisia sunetului, omogenizarea registrelor şi dicţiunea.

Şcoala românească de cînt s-a pronunţat în aceste probleme dovedind o poziţie extrem de justă şi încă actuală, în ciuda faptului că reprezentanţii săi au trăit înainte ca fiziologia fonatorie să ofere elucidări ştiinţifice în problemele amintite.

Astfel, în ceea ce priveşte respiraţia, găsim în consemnările lui George Stephănescu (13), Elena Teodorini (2), Florica Cistoforeanu (3) şi Elena Drăgulinescu-Stinghe (4), indicaţii pe care le urmează cu stricteţe şi profesorii zilelor noastre, pentru considerentul că ele nu şi-au pierdut valabilitatea.

Parcurgîndu-le, observăm că intuiţia şi experienţa au fost

acelea care i-au determinat să opteze pentru respirația costo-diafragmală; pe de o parte, pentru că acest fel de respirație este singurul care permite inspirarea unei maxime cantități de aer și - totodată - sprijinirea expirației pe mușchiul diafragmei; iar pe de altă parte, pentru că prin intermediul acestui fel de respirație se obțin energia și suportul cel mai substanțial în emisia vocii cîntate.

După cum spune și George Stephănescu, „O bună respirație (costo-diafragmală n.n.) este una din primele calități ale unui cîntăreț. Ea nu se poate obține decît cu încetul și printr-un studiu lung și stăruitor" (13, p.18). La aceste recomandări, alți profesori au adăugat următoarele: respirația costo-diafragmală, o dată însușită, trebuie antrenată în scopul dezvoltării continue a capacității inspiratorii și creșterii puterii de susținere a sunetelor; momentele respirației să se execute în felul următor: inspirația silențios, iar expirația egală și continuă; să se dezvolte simțul dozajului de respirație, în sensul ca acesta să acopere necesitățile frazei ce urmează a fi cîntată; respirația să se facă la momentul potrivit, nici prea devreme, nici prea tîrziu; coloana de aer expirat să fie îndreptată spre rezonatori, pentru ca sunetul să primească amploare, colorit și directivitate exterioară, căci, după cum spune și Elena Teodorini, directivitatea spre rezonatori și spre exterior face ca aerul înconjurător „să dezvolte vibrația mai bine și cu mai puțin efort și să producă șocul care să permită undelor existente în spațiul înconjurător să preia sunetul și să-l ducă la mare distanță" (2, p.195).

Tot cu privire la respirație, Florica Cristoforeanu (3) recomandă - de pildă - ca respirația să fie exersată pînă devine din act dirijat, și deci conștient, un act reflex care să permită cîntărețului să-și degajeze atenția de la procesul respirator propriu-zis, exclusiv către cel vocal-interpretativ.

Cînd respirația este bine executată și judicios folosită, ea contribuie - după afirmațiile Elenei Drăgulinescu-Stinghe (4) - în mare măsură și la longevitatea vocală.

Dacă intuiția și experiența le-au permis dascălilor noștri de canto să concludă că numai uzînd de o astfel de respirație se poate obține un appoggio eficace cîntului, teoreticienii contemporani au confirmat justețea punctului lor de vedere prin expe-

rienţe care au dovedit că această respiraţie se conjugă cu un tonus diafragmal ridicat, tonus care este însoţit întotdeauna şi de creşterea tonusului sfincterului glotic, fapte care aduc după sine o sporită pregnanţă a mordantului, pregnanţă absolut necesară în folosirea tehnicii de mare impedanţă laringeană.

Dar şcoala românească de canto nu s-a limitat a fixa doar tipul optim de respiraţie şi mecanismul lui de formare şi dezvoltare, ci a mers mai departe, privind fenomenul în corelaţie şi cu cele două coordonate ale muzicii: interpretare şi stil. Astfel, au apărut o seamă de indicaţii legate de respiraţie,indicaţii care vădesc o concepţie demnă de consideraţie, ea fiind expresia unei deosebite priceperi profesional-artistice. Dintre aceste indicaţii amintim pe cele legate de fixarea, în partitură, a locului de respiraţie, precum şi a felului de respiraţie ce trebuie utilizat, fel ce trebuie subordonat momentului psihologic al personajului interpretat.

In concepţia lui G.Stephănescu (13) - de exemplu -,fixarea locului de respiraţie nu se poate face în mod arbitrar, căci ea trebuie să fie conformă structurii intime a piesei, adică conformă frazelor ei constitutive; aceasta, din considerentul că respiraţia nu trebuie niciodată să întrerupă discursul muzical, ci trebuie să i se subordoneze, scoţîndu-l cît mai mult în evidenţă. Pe de altă parte, grija pentru fixarea locului de respiraţie e necesar să fie îndreptată şi către situaţia inversă celei mai sus menţionate; adică, dacă nu se plasează o respiraţie între două idei diferite fie din punct de vedere muzical, fie din cel al textului, cele două idei nu se diferenţiază,fapt ce duce la dezechilibrarea ori chiar la anularea sensului interpretativ al frazei respective.

Tot cu privire la fixarea momentului respirator, G.Stephănescu (13) aduce încă o sesizare care merită reţinută: respiraţia să se plaseze numai pe pauzele care despart o idee muzicală de alta, nu şi pe pauzele de efect (din contextul aceleeaşi fraze muzicale), căci acestea trebuie realizate numai sub formă de cezură - cezură peste care gîndirea cîntăreţului trebuie să-şi urmeze cursul -, potrivit conţinutului emoţional al textului.

Un astfel de discernămînt permite concluzia că respiraţia în cînt nu este numai un act fiziologic, ci, totodată, şi un act deliberat, pus în slujba dezlegării cît mai fericite a sen-

sului muzical şi poetic al unei piese.

George Niculescu-Basu, fostul mare actor-cîntăreţ, ne-a lăsat, cu privire la respiraţie, o observaţie (8) care trebuie relevată, şi anume: potrivit concepţiei sale, respiraţia nu reprezintă numai un combustibil pentru emisia vocală, însă şi un mijloc de expresie care poate întregi actul interpretativ.Spre exemplu, pentru a da impresia de agitaţie ori spaimă,este sugestivă o inspiraţie precipitată şi sonoră; după cum,pentru momentele lirice, inspiraţia lină şi calmă amplifică expresia artistică.

Dar, pe lîngă preocuparea pentru dobîndirea şi folosirea unei bune respiraţii, emisia sunetelor a constituit şi ea un obiectiv spre care s-au canalizat preocupările dascălilor noştri de canto. In acest sens,găsim la diferiţi profesori români din primele decenii ale secolului XX, recomandarea de a se emite sunetele cu corpul în poziţie verticală, capul uşor ridicat şi imobil. Această poziţie izvora din convingerea că ea înlesneşte producerea unei maxime şi optime respiraţii costo-diafragmale, deschiderea largă a gîtului şi poziţia joasă a laringelui. Dar, chiar dacă acestor indicaţii n-au putut să le aducă o explicaţie ştiinţifică, ei totuşi au sesizat just - şi doar prin intermediul sensibilităţilor interne declanşate de actul fonator - că postura joasă a laringelui şi gîtul larg deschis permit coardelor vocale să vibreze mai lesne şi la frecvenţe mai mari, fapt ce aduce după sine uşurinţă în emisie, amploare şi forţă vocală.

Astăzi putem spune că pionierii pedagogiei noastre vocale sînt demni de admirat pentru faptul că au sesizat - şi încă numai prin intermediul propriilor sensibilităţi interne declanşate de actul fonator - ceea ce ştiinţa avea să confirme mai tîrziu: eficienţa poziţiei joase a laringelui, poziţie care alungeşte coardele vocale şi are ca urmare creşterea excitabilităţii recurenţiale, şi - împreună cu aceasta - menţinerea calităţilor vocale ale glasului pe întreg ambitusul vocal.

Tot în scopul unei bune emisii vocale, pedagogii români erau pentru principiul ca - în timpul fonaţiei - corelaţia dintre organele care iau parte la emisiune să rămînă neschimbată, pentru că orice schimbare de corelaţie aduce după sine o schimbare a culorii vocale. Cercetările făcute ulterior de către

Jean Lhermitte, André Soulairac şi Raoul Husson, în domeniul fiziologiei fonatorii, au confirmat justeţea unui atare punct de vedere (7). Singurele părţi ale aparatului fono-articulo-rezonator cărora le este permisă mobilitatea, în scopul articulării fonemelor, au spus profesorii noştri, sînt maxilarul inferior, limba şi buzele; mişcarea lor însă trebuie executată cu musculatura adiacentă total relaxată, dar şi cu o articulare rezolută, în vederea obţinerii unei dicţiuni clare.

Privitor la emisia vocală, G.Stephănescu (13), Florica Cristoforeanu (3), Elena Teodorini (2) şi George Niculescu-Basu (8) opiniază că doar îndreptînd coloana sonoră spre cavităţile supraglotice de rezonanţă, emisiunea vocală devine clară, sunetul catifelat şi intens, principiu căruia - după cum se ştie - ştiinţa i-a confirmat ulterior exactitatea. Ei au impus şi o altă concepţie care favorizează emisia vocală: directivitatea spre exterior a sunetului. Prin felul în care au explicat utilitatea acestui aspect legat de emisie, ne dăm seama - astăzi - că el este, de fapt, ceea ce Raoul Husson a denumit mai tîrziu, considerînd eficient emisiei: directivitatea subiectivă de proiectare a sunetului (7). La această concluzie, Husson n-a ajuns prin practicarea cîntului de operă, ci pe calea cercetării de laborator.

Pentru a contura şi mai mult concepţia şcolii româneşti de canto, în problema emisiei vocale, mai menţionăm că, potrivit ei, vocalizele menite să o formeze trebuie să se facă - la început - cu intensitate medie, pornind de la sunetele cele mai bune ale ambitusului vocal; totodată, trecerea de la un sunet la altul să se execute molto legato şi pe intervale mici (secundă, apoi terţă şi cvintă), iar exerciţiile să fie zilnice, de dificultate progresivă şi să înceapă cu vocala cea mai bună a subiectului, avansîndu-se progresiv spre extremităţile glasului, cu grija ca vocea să-şi păstreze locul de rezonanţă şi calităţile timbrale, iar laringele să nu se urce.

Concluziilor menţionate cu privire la emisia glasului, mulţi dintre pedagogii de canto de mai tîrziu le-au rămas tributari, pentru că aplicarea lor în practică s-a dovedit a fi de o evidentă eficienţă; chiar şi astăzi maeştrii noştri nu se abat de la normele pe care înaintaşii le-au trasat, fapt ce denotă - în plus - temeinicia principiilor pe care aceştia le-au fixat.

Un alt capitol al pedagogiei vocale îl reprezintă omogenizarea registrelor. Pentru a putea însă înţelege, la justa valoare, părerea şcolii noastre de cînt privitoare la această problemă, trebuie să ţinem cont de anii cînd ea a fost formulată şi - implicit - de stadiul la care se găseau atunci cercetările fiziologiei fonatorii, cercetări care, la acea vreme, încă nu formulaseră teoria neurocronaxică, şi nu aduseseră nici explicaţia ştiinţifică a formării registrelor vocale, ca urmare a contractării în mod diferit a fibrelor muşchiului tiroaritenoidian intern.

Cel care ne-a lăsat cele mai temeinice indicaţii în vederea omogenizării registrelor, atît prin înţelegerea fenomenului, cît şi prin exerciţiile pe care le-a recomandat în acest scop, a fost G.Stephănescu (13). Despre felul în care a atacat şi soluţionat el această problemă spinoasă oricărui cîntăreţ şi pedagog, despre observaţiile pe care le-a făcut, cît şi despre exerciţiile pe care le-a lăsat pentru rezolvarea acestui prag dificil ne-am ocupat pe larg într-o altă comunicare (6). De aceea, acum ne vom mărgini a menţiona că G.Stephănescu a fost acela care a abordat noţiunea de registru vocal potrivit celei mai noi accepţiuni, arătînd că rezolvarea omogenizării este mai dificilă la vocile bărbăteşti, decît la cele femeieşti; că delimitarea registrelor nu este fixă şi că la pragul de trecere există sunete care pot fi emise după mecanismul de formare al ambelor registre; de asemenea, el a mai atras atenţia asupra faptului că unificarea registrelor reprezintă pentru cîntăreţi o dificultate şi, ca atare, exerciţiile pe care le recomandă în acest sens trebuie făcute cu mult menajament şi răbdare pentru a nu obosi ori chiar distruge vocea respectivă.

Celor spuse de Stephănescu, mai tîrziu, Elena Teodorini (2) şi Elena Drăgulinescu-Stinghe (4) le-au adus unele completări binevenite şi anume: exerciţiile cu care se lucrează la omogenizarea registrelor trebuie executate şi molto legato, pentru ca dificultăţile de emisie - existente la trecerea dintre registre - să nu bruscheze şi să nu lezeze coardele vocale.

Principiile metodologice legate de unificarea registrelor, aşa cum apar ele în formularea întemeietorilor şcolii noastre de canto, şi-au păstrat eficacitatea şi justeţea, concurînd, în procesul educativ, spre dobîndirea unei tehnici vocale optime.

Dicţiunea - preocupare de seamă a oricărui viitor cîrtăreţ - a stat şi ea în atenţia dascălilor noştri, căci, aşa după cum foarte sugestiv s-a exprimat Elena Drăgulinescu-Stinghe, „Pronunţia este pentru canto, ceea ce este ritmul pentru dans!"(4, p.183). Ea - dicţiunea - împreună cu interpretarea vocală şi cea scenică, trebuie să stea într-un echilibru perfect, consemnează Florica Cristoforeanu (3), iar George Niculescu-Basu, referindu-se tot la această problemă a spus: „...buna şi îngrijita articulaţie menţine şi conduce emisiunea vocală fiziologică, emisiune ce are un rol fundamental în teatrul cîntat" (8,p.131-132).

Exponenţii şcolii noastre de canto - ale căror concepţii le analizăm - au fost în unanimitate de părere că fără o dicţiune impecabilă nu este posibilă o interpretare vocală de înaltă ţinută artistică, fapt pentru care s-au preocupat continuu de soluţionarea ei, ajungînd la păreri şi indicaţii care şi-au păstrat importanţa. Dar, în concepţia lor, dicţiunea apare ca o problemă care trebuie privită din mai multe puncte de vedere, iar rezolvarea ei - făcută pe mai multe căi convergente aceluiaşi ţel. Astfel, punctele de vedere din care trebuie privită realizarea unei clare dicţiuni sînt dependente de mecanismul de formare al fonemelor, de locul lor de rezonanţă în aparatul fono-articulator, precum şi de articularea lor propriu-zisă.

In ceea ce priveşte mecanismul de producere atît al vocalelor, cît şi al consoanelor, viitorului cîntăreţ îi va fi explicat care sînt părţile mobile şi fixe ale aparatului fono-articulator, părţi care intră în componenţa fonemelor. Paralel, el va fi pus să le execute mai întîi cu voce vorbită, apoi cîntată, într-o ierarhie şi combinaţie prestabilite; exerciţiile se vor efectua de preferinţă în faţa oglinzii, pentru a se obţine o articulaţie cu musculatura relaxată şi pentru a se sesiza mai cu facilitate folosirea părţilor mobile ale feţei. In acelaşi timp, vocalizele de însuşire a mecanismului de formare al fonemelor cîntate e preferabil să înceapă în registrul vocal mediu, avansîndu-se apoi treptat spre cel grav şi acut.

Referitor la locul de rezonanţă al vocalelor, trebuie să se ţină seama de necesitatea ca acestea să fie, toate, deplasate spre dinţii din faţă şi înspre buze, acolo unde îşi au - în mod normal - locul de rezonanţă vocalele ö şi ü, pentru faptul că

articularea vocalelor în acest punct înaintat de rezonanţă aduce după sine coborîrea rădăcinii limbii şi o mai bună comunicare între laringe şi faringe, fenomene care - ambele - facilitează timbrarea uniformă a glasului.

Asupra articulării propriu-zise, G.Stephănescu (13) a adoptat o poziţie pe care nici dascălii din trecut, nici cei din prezent n-au părăsit-o, şi anume aceea că - în cînt - articulaţia fonemelor trebuie efectuată clar, cu degajare musculară, însă totodată în mod răspicat şi ferm. De asemenea, el a semnalat că între vocale şi consoane trebuie să existe un raport articulatoriu de strînsă interdependenţă, în sensul că cu cît o vocală se cîntă mai forte, cu atît consoana învecinată trebuie articulată mai desluşit, altfel dicţiunea devine neclară.

Pedagogii noştri mai susţin că articulaţia - mecanism de care în mare măsură depinde o dicţie limpede - trebuie îndeplinită cu grija ca fonemele rezultate să aibă aceeaşi catifelare şi uşor întunecată culoare timbrală pe toată întinderea vocii cîntate; în plus, să se acorde o grijă deosebită articulării,la pragul de acoperire a sunetelor deschise, prag la care există - după cum se ştie - pericolul de stridenţă şi albire a culorii vocale, fenomene care, şi ele, prejudiciază dicţiunii.

Tot cu privire la dicţie s-a mai sesizat un fapt foarte important, anume acela că dicţiunea,emisia şiimpostaţia vocală se află întotdeauna într-o strînsă corelaţie şi dependenţă, însuşindu-se concomitent şi progresiv, şi - în acelaşi timp - condiţionînd, fiecare cu specificităţile sale atît favorabil, cît şi nefavorabil cîntul artistic. Datorită acestor interdependenţe, pedagogul trebuie să dirijeze procesul de formare vocală cu multă grijă şi menajament, căci scindarea atenţiei către cele trei componente amintite reduce subiectului receptivitatea şi - implicit - capacitatea de însuşire a unei corecte şi artistice execuţii vocale, fapt pentru care munca de formare a unui interpret vocal necesită răbdare şi migală de mare fineţe.

Incă o recomandare meritorie, făcută de George Niculescu-Basu (8), este aceea că un rol,o dată pus la punct,trebuie controlat şi într-o sală de concert ori spectacol, pentru motivul că o sală mare poate estompa limpezimea dicţiei; printr-o audiţie într-o sală mare, fenomenul poate fi remediat.

Din materialul documentar la care am recurs credem că ies

la lumină poziţiile juste ale primilor reprezentanţi ai acestei şcoli, poziţii pe care - după cum am arătat - nici scurgerea vremii, nici descoperirile ulterioare ale fiziologiei fonatorii nu le-au anulat valabilitatea, ci, dimpotrivă, le-au confirmat eficienţa şi exactitatea în procesul vocal-educativ.

Principiile şi concepţiile după care s-a condus şi se conduce încă şcoala noastră de canto n-au avut şi nu au o valoare şi viabilitate exclusiv teoretică, dar şi una practică, concretizată în rezultatele pe care le-a dat şi pe care le mai dă atît din punct de vedere cantitativ, cît şi calitativ; căci acestor mari cîntăreţi şi dascăli înaintaşi li s-au succedat alţii, an de an, pînă în zilele noastre, cînd valoarea şcolii este unanim recunoscută nu numai datorită cîntăreţilor de talie internaţională pe care îi are şi actualmente pe podiumul operelor de mare prestigiu, ci şi datorită faptului că, astăzi, circa 80% din laureaţii concursurilor internaţionale de canto s-au format la şcoala românească de cînt.

B I B L I O G R A F I E

1. C.Buescu, George Folescu, Ed.muzicală, Bucureşti, 1966
2. V.Cosma, Elena Teodorini, Ed.muzicală, Bucureşti, 1962
3. F.Cristoforeanu, Amintiri din cariera mea lirică, Ed.muzicală, Bucureşti, 1964
4. E.Drăgulinescu-Stinghe, Amintiri, Ed.muzicală,Bucureşti,1965
5. Şt.Gîrbea-G.Cotul, Fono-audiologie, Ed.didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1967
6. L.Hăngănuţ, Aspecte ale activităţii şi pedagogiei vocal-interpretative a lui George Stephănescu, în:Lucrări de muzicologie, vol.7, Cluj, 1971
7. R.Husson, Vocea cîntată, Ed.muzicală, Bucureşti, 1968
8. G.Niculescu-Basu, Cum am cîntat eu, Ed.muzicală, Bucureşti, 1958
9. C.Onofrei-G.Constantinescu, Dimitrie Onofrei, Ed.muzicală, Bucureşti, 1970
10. G.Sbîrcea-I.Hartulari-Darclée, Darclée, Ed.muzicală, Bucureşti, 1961
11. G.Sbîrcea, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Ed.muzicală, Bucureşti, 1965
12. Gabriel Stephănescu, George Stephănescu, Viaţa în imagini, Ed.muzicală, Bucureşti, 1962
13. George Stephănescu, Despre mecanismul vocal, Tipo-Litografia şi Fonderia de Litere, Dor.P.Cucu, Bucureşti, 1896

La conception de certains représentants de l'école roumaine de chant concernant quelques problèmes de l'éducation vocale

Lucia Hăngănuţ-Vătăşan

Résumé

Grâce à une bibliographie sur les représentants de marque de l'école roumaine de chant (George Stephănescu, Florica Cristoforeanu, Elena Drăgulinescu-Stinghe, George Niculescu-Basu), l'étude met en discussion les positions des personnalités mentionnées concernant les problèmes de respiration, de l'émission du son, de l'homogénisation des registres et de diction. Ce thème a permis à l'auteur de détacher quelques conceptions théoriques et didactiques grâce auxquelles l'école roumaine de chant s'est élevée au niveau des plus prestigieuses écoles vocales de l'Europe.

Die Auffassung einiger Vertreter der rumänischen Gesangschule über Fragen der Stimmbildung

Lucia Hăngănuţ-Vătăşan

Zusammenfassung

Auf Grund eines Schrifttums, welches die repräsentativsten Vertreter der rumänischen Gesangschule umfasst (George Stephănescu, Florica Cristoforeanu, Elena Drăgulinescu-Stinghe, George Niculescu-Basu), behandelt die Arbeit den Standpunkt dieser Gesanglehrer in bezug auf die Fragen der Atmung, der Tongebung, der homogenen Registerübergänge und der Aussprache. Die Auseinandersetzung mit dieser Thematik hebt einige Auffassungen hervor, welche die Richtigkeit der theoretischen und didaktischen Gesichtspunkte beweisen, dank deren die rumänische Gesangschule das Niveau der bedeutendsten Gesangschulen Europas erreicht hat.

The Conception of some representatives of the Romanian school of singing viewing some problems of vocal education

Lucia Hăngănuţ-Vătăşan

Summary

Making use of an adjacent bibliography (George Stephănescu, Florica Cristoforeanu, Elena Drăgulinescu-Stinghe, George Niculescu-Basu) this paper debates some topics such as breathing, sound-emission, register-homogenization and diction. The tackling of these topics led the author to find out some correct and accurate theoretical and didactical conceptions that brought about the prestige of the Romanian Singing School in Europe.

FOLCLORUL MUZICAL AL RUTENILOR DIN MARAMUREŞ

Ioan R. Nicola

Cunoaşterea istoriei, vieţii, datinilor şi artei populare a naţionalităţilor conlocuitoare din ţara noastră este imperios necesară, pentru a putea determina ce este propriu şi specific românilor, şi ceea ce eventual au preluat ei de la alte popoare cu care au convieţuit secole de-a rîndul. Aceste considerente ne-au determinat să cercetăm folclorul muzical al minorităţilor naţionale mai puţin cunoscute. Rutenii sînt o ramură ucraineană din marea familie a slavilor. Au venit în Maramureş din Ucraina subcarpatică, în secolul al XIII-lea şi al XIV-lea, cînd mase compacte de români, nemaiputînd suporta presiunea feudalilor maghiari, au emigrat mai întîi spre Galiţia, iar mai tîrziu, conduşi de voevozii Dragoş şi Bogdan, au trecut Carpaţii, întemeind Ţara Moldovei.

Rutenii sînt răspîndinţi în jumătatea de nord a Maramureşului: pe valea Tisei, Vişeului, Ruscovei şi a Wasser-ului. In unele localităţi ei constituie majoritatea (Remeţi, Crăciuneşti, Lunca, Rona de Sus, Valea Vişeului, Bistra, Ruscova, Repedea şi Poienile de sub Munte), în altele sînt în proporţie egală faţă de români (Teceul Mic, Tisa/fost Virişmort/, Petrova-Crasna), iar în cîteva sate convieţuiesc cu maghiarii (Cîmpulung la Tisa, Bocicoiul Mare).

In toate aceste localităţi palpită o intensă viaţă folclorică, mai ales în satele dinspre munte - unde tradiţia este mai puternică, ei fiind mai feriţi de influenţe străine. Tezaurul folcloric constă nu numai în creaţiile moştenite de la înaintaşi, ci este îmbogăţit cu creaţiile rapsozilor contemporani - dintre care menţionăm pe Ana Boiciuk-Manowsky din Bistra, Gavriil Klempus din Valea Vişeului şi Axinia Neneştean din Remeţi. Repertoriul general constă în majoritate din producţii vechi, specific maramureşene, dar la care s-au adăugat şi felurite creaţii mai noi, preluate atît de la ucrainenii din ţinuturile mai apropiate şi mai îndepărtate, cît şi de la românii, maghiarii şi

germanii conlocuitori pe meleagurile Maramureşului. Pînă la apariţia unei ample monografii, în cele ce urmează, prezentăm în mod succint rezultatul cercetărilor noastre asupra folclorului muzical al rutenilor; culegerile,efectuate între 1949-1953, totalizează circa 1000 cîntece înregistrate pe fonograf.

Folclorul vocal
(Repertoriile)

Repertoriul copiilor. Cuprinde numărători (recitate),jocuri (cu cîntece), cîntece (majoritatea însoţite de mişcări) şi dansuri. Melodia este ca a copiilor de pretutindeni: în ritm măsurat (sistemul distributiv), ambitus-ul de la monocord-bicord la o scară heptatonică defectivă (cu substrat pentatonic). Textul literar are o metrică variată (4-14 silabe) şi instabilă; tematica e distractivă (glumă, satiră), uneori cu substrat magic (contra secetei şi bolilor, pentru ploaie).

Repertoriul de muncă. Constă din „comenzi" vocale (la muncile forestiere), semnale instrumentale (din bucium) legate de viaţa păstorească, melodii instrumentale - din fluier - cu funcţie magică (în timpul păscutului, la mulsul oilor, cînd se bate untul), melodii programatice (Turma prădată, Cînd ciobanul şi-a pierdut oile), cîntece despre diferite munci (şezătoare etc.), practici magice însoţite de diferite melodii instrumentale (focul viu = Žieva vatra). Toate - pe melodii improvizate, de formă liberă, tempo rubato. In legătură cu agricultura, în satele de la şes exista străvechea datină (reînviată după 1944, dar cu un conţinut nou) a cununii de la seceriş (vinok) şi a petrecerii ocazionate de ea (obžienka), de la care nu lipsea dansul femeiesc Giurela - cu text satiric, la adresa fetelor care nu ştiu secera.

Repertoriul de sărbători. In acea perioadă rutenii fiind foarte religioşi, pentru ei sărbătorile nu erau prilejuri de petrecere, ci mai mult de reculegere; aşa că manifestările folclorice - respectiv muzicale - legate de ele sînt abia cîteva: la Anul Nou, copiii merg cu urarea Sciaslevi novei hut - recitată sau cîntată; la Boboteză, cu urarea Daj, Božie/Kiraleisa - o recitare melodizată; la Sf.Maria se practică o procesiune impresionantă la mănăstirea din com.Coştiui, pelerinii - veniţi din depărtări - cîntînd în tot timpul imnul Te tzarătze/diva Maria; la Crăciun, tineri şi bătrîni,însoţiţi de ceteraşi ori fluieraşi, merg cu colinda (koleadka), cu capra (baranko = ber-

becul!) şi cu viflaimul. Astăzi se cîntă numai colinde religioase, cu text şi melodie de origine cărturărească; în trecut erau şi colinde laice, care aveau numai melodie populară, giusto silabică şi vers de 5 silabe şi refren.

Repertoriul de nuntă. Cuprinde: a) cîntece vocal-ceremoniale (la cusutul steagului, la împletitul cununii, la gătitul miresei, la iertăciunile miresei, la punerea năfrămii - toate cu melodii specifice, rezervate acestor momente) şi distractive (la „masa mare" = cîntece obişnuite - lirice, epice şi satirice - din repertoriul satului); b) melodii instrumentale (pe drum cu nunta, în curte = piese cu caracter vesel); c) dansuri - ceremoniale (la cusutul steagului, în curte) şi distractive (cele obişnuite din repertoriul satului); d) oraţii literare (cu interludii muzicale); e) acte magice (cu „fond" muzical).

Repertoriul de înmormîntare. Este cel mai complex ritual, fiind presărat cu momente dramatice şi creaţii muzicale impresionante:

-Melodii instrumentale: se anunţă din bucium moartea, cîntînd de la cele patru colţuri ale casei spre cele patru zări o melodie tristă (tuhoi); unii bărbaţi, copleşiţi de durere, bocesc din fluier fiinţa dragă decedată.

-Bocete (upivajesea) individuale. Sînt două tipuri de bocete: a) improvizate (textul şi recitativul - de formă liberă - pe care se cîntă sînt create în momentul bocirii); b) tradiţionale (melodie tot de tip recitativ, dar strofică; textul, de asemenea, dar fiind cunoscut de mai înainte, el se adaptează doar la ocazia respectivă). Bocetele sînt de natură lirică, dar cu o tematică concretă (legată de persoana decedată). Se cîntă adesea din momentul morţii, pînă peste ani, cînd vălul uitării s-a aşternut peste amintirea celui decedat.

-Cîntece rituale de grup. Sînt un fel de imnuri funebre moştenite de la înaintaşi; au conţinut epic şi oglindesc concepţia omului din popor despre moarte. Le cîntă fetele şi feciorii împreună, dar numai în anumite momente ale ritualului de înmormîntare. Au o melodie cantabilă, cu caracter solemn, substrat pentatonic, formă strofică, fixă, versul de 8 silabe. Astăzi aceste cîntece se mai pot auzi doar în com.Rona de Sus.

Cîntecul epic (balada). Balade propriu-zise, adică „cîntece bătrînesti" (starovitzka spivanka pro opreskiu) - care să redea

o acţiune, un dialog, chiar un conflict între mai multe personaje - sînt la ruteni abia cîteva; cele mai multe sînt cîntece epice, care relatează simplu despre felurite evenimente din viaţa individului, a familiei, ori a unei colectivităţi mai mari. Există următoarele specii: păstoreşti (Turma prădată), istorice (Năvălirea turcilor şi a tătarilor), haiduceşti (Doboş, Doboş-Pintea, Nikolai Ciuhai şi Metro Marusiak), ostăşeşti (Ostaşul în cazarmă, Ostaşul mort în război), nuvelistice - care sînt cele mai numeroase (cu tematică de dragoste, de prietenie, din viaţa de familie, de aventurieri - ca Ciuman, Sileş). Melodia este de mai multe stiluri: recitativă (la baladele cele mai vechi), melodie cantabilă de stil nou (la cele mai multe din cîntecele epice), chiar şi pe melodie de Kolomejka (cîteva cîntece). Textul are de obicei 8 silabe. Deci, şi la ruteni balada a urmat acelaşi drum ca şi la alte popoare: a înflorit în trecutul mai îndepărtat, textul fiind cîntat pe recitativ, iar astăzi este în declin, recitativul fiind înlocuit cu melodie.

Cîntecul propriu-zis (neocazional). Inţelegem prin „cîntece neocazionale" acele cîntece care nu fac parte organică din desfăşurarea unei manifestări folclorice (ritual, ceremonial, datină), ci sînt cîntate fără nici o restricţie - oricînd şi de către oricine. Acest gen cuprinde cele mai numeroase producţii din întreg repertoriul vocal. In ele predomină tematica de dragoste şi de petrecere; nu lipsesc nici cîntecele cu tematică depresivă (jale, înstrăinare, slujit, cătănie), reminiscenţe din trecut. Textele se cîntă pe următoarele stiluri de melodii:

- Melodie de Kolomejka. Ritm măsurat (sistem distributiv, occidental), caracter de dans, în măsura 2/4. Este alcătuită din două fraze ($A-A_c$; mai rar A-B) a cîte 4 măsuri, fiecare timp al măsurii fiind divizat în două optimi („picior" piric); de formă strict strofică; structură silabică. Aceeaşi melodie se poate prezenta în două ipostaze ritmico-metrice - după funcţia pe care o are cîntecul în momentul interpretării: 1) în sistem ritmic distributiv, măsura 2/4 - atunci cînd se cîntă pentru dans; 2) în sistemul ritmic aksak, măsura 7/16 - atunci cînd scopul cîntării este relaxarea (cîntec de petrecere sau chiar cîntec de leagăn). Ambitus-ul Kolomejkăi variază între bicord şi octavă (care este destul de rar depăşită). Metrica textului literar este absolut fixă: 14 (8 - cezură - 6) silabe. Kolomejka este

echivalentul a ceea ce în folclorul român numim „Cîntec vocal de dans".

Din melodia de Kolomejka derivă alte cîteva stiluri de melodii, în toate acestea fiind vizibil ritmul originar al acestui cîntec.

- Melodie parlando-giusto, în 5/8. Se produce prin lungirea optimii a III-a sau a IV-a din fiecare măsură a Kolomejkăi, optimea devenind pătrime. Astfel se produc formule ritmico-melodice noi: piric-troheu, piric-iamb. Interpretată într-un tempo mai lent, îşi pierde caracterul de dans, căpătînd unul cantabil, ceea ce o face foarte potrivită pentru cîntece lirice şi epice. După Kolomejka, este melodia cu cea mai mare frecvenţă; s-ar putea să fie tot atît de veche ca şi aceasta, întrucît producerea ei se datoreşte doar cîntării individuale în tempo poco-rubato a oricărei melodii de Kolomejka.

- Melodie parlando-giusto, în 6/8. Derivă tot din melodia de Kolomejka, producîndu-se prin lungirea la dublu a două dintre cele patru optimi ale unei măsuri de Kolomejka. Apar astfel formule ritmico-melodice noi: iamb-iamb (dipodie iambică), iamb-troheu (antispast); niciodată însă nu se trece la „ritmul punctat" - tipic pentru muzica maghiară şi slovacă. Interpretată într-un tempo mai lent, îşi pierde caracterul de dans, căpătînd unul cantabil, uşor legănat (chiar mai potolit decît al cîntecului românesc cu ritm similar din Maramureş - „horă nouă"). Pare a fi apărut abia de cîteva decenii; are o frecvenţă foarte redusă şi se întîlneşte aproape numai în satele de la şes. Originea este diferită: unele derivă evident din melodii de Kolomejka (au aceleaşi intonaţii şi structură), altele sînt variante ale unor melodii române maramureşene (avînd şi structura acestora: strofa de patru rînduri melodice, versul de 8 silabe); cîteva trădează o origine apuseană (maghiară, germană). In concecinţă, melodiile în 6/8 autentic rutene au derivat din Kolomejka, în urma influenţei române. Ceea ce infirmă ipoteza lui Béla Bartók, după care românii maramureşeni ar fi preluat ritmul caracteristic pentru „hora nouă" de la maghiari, prin intermediul rutenilor.

- Melodie parlando-rubato, în ritm liber. Are la origine tot melodia de Kolomejka, ea formîndu-se mai ales din variantele în 6/8, în urma interpretării individuale, cînd caracterul de giusto fi-

ind estompat, devine rubato (drept care unele valori de sunete sînt lungite, altele scurtate); în plus, se adaugă ornamente şi melisme. Astfel, ritmul capătă un aspect mai liber şi mai variat, dar el nu este stabil; aceeaşi melodie poate fi cîntată cînd în 6/8, cînd în 2/4. De fapt, şi în melodia parlando-rubato se distinge ritmul originar şi structura de Kolomejka. Atari melodii cu ritm liber se întîlnesc mai mult în localităţile de la şes, deci unde influenţa română este mai puternică. (La huţulii din Bucovina nu există melodii parlando-rubato). Deci rutenii nu au un stil parlando-rubato vechi şi propriu, nici stilul melodiei ucrainene „dumy", ci melodiile de acest fel sînt mai recente: s-au produs - se produc şi astăzi - sub influenţa „horei lungi" maramureşene, sau a melodiilor parlando-rubato române din Transilvania - pe care rutenii le-au cunoscut în deplasările lor sezoniere de muncă. Astfel, ipoteza lui Béla Bartók - că românii maramureşeni ar fi preluat „hora lungă" de la popoare orientale prin intermediul rutenilor - se infirmă şi ea.

- Melodie recitativă. Există şi o melodie care este mai mult o vorbire melodizată, al cărei profil melodico-ritmic este determinat de prozodia textului literar. Ea se află în bocete (mai ales în cele improvizate), în balade vechi, în cîntecele cerşetorilor (lamentaţii), în unele cîntece de copii şi chiar în Kolomejka (în melodiile cele mai simple, şi în formula cadenţială). Nu este derivată din Kolomejka, ci din textul literar; drept care este caracterizată prin o extensiune liniară mai amplă şi o formă liberă, avînd un ambitus variat (de la recitativul „recto tono" - monocord, la un ambitus mai larg - atunci cînd recitativul este melodizat). In trecut, deoarece genurile amintite erau în floare, melodia recitativă s-a bucurat de o frecvenţă mai mare la toţi ucrainenii (dovadă studiul folcloristului Filaret Kolessa din Lwow, care a cercetat această problemă în anul 1910). Astăzi melodia recitativă este întîlnită din ce în ce mai rar.

- Melodie de stil nou. In folclorul rutean există numeroase melodii care nu se încadrează în nici una din categoriile arătate anterior, deoarece au aspecte structurale şi stilistice diferite: profil intonaţional şi game euro-apusene, stil parlando-giusto, silabice, strofice (mai ales din 4 rînduri melodice), create pentru texte aproape numai de 8 silabe. Aceste melodii, apărute în secolul al XIX-lea, reprezintă stilul nou de cîntec

ucrainean, prezent la ucrainenii de pretutindeni, stil care - avînd o mare putere de circulaţie - estompează, sub ochii noştri, toate stilurile melodice mai vechi, asigurîndu-şi o predominanţă exclusivă în viitor.

Acestea sînt melodiile care se întîlnesc în folclorul rutean din Maramureş, dar - precum am arătat - ele au o frecvenţă inegală. Spre deosebire de diferenţierile stilistice dintre ele, şi uneori chiar de structură, remarcăm următoarele trăsături comune tuturor: diatonismul (cromatismele apar numai arareori, ele datorindu-se feluritelor influenţe străine de melosul slav), apartenenţa melodiilor la game cu trepte funcţionale (majore şi minore europene) şi terminarea lor (cadenţa finală) numai pe treapta I.

Remarcăm încă un fenomen specific, în ce priveşte interpretarea de ansamblu: aceasta nu are loc decît homofonic; rutenii nu au practicat cîntarea corală decît recent şi numai în cadrul căminului cultural şi al şcolii, căci în ocaziile neoficiale de manifestare folclorică ei preferă - deocamdată - cîntarea veche, homofonică.

Folclorul instrumental

Muzica instrumentală nu are o prea mare răspîndire la rutenii din Maramureş, întrucît este preferată cîntarea vocală.

Se cîntă totuşi din pseudo-instrumente: copiii şi fetele - din frunză (lestok) şi din drîmbă (care astăzi se întîlneşte tot mai rar), iar feciorii din alte improvizaţii pseudo-instrumentale (pieptene etc.), tot aşa cum excelează în fluieratul artistic (artă în care Ivan Brenzeniuk din Remeţi şi-a cucerit un renume de adevărat virtuoz).

Ciobanii cîntă din bucium (trembita), pe care îl folosesc mai ales pentru semnale - după un cod anumit; fluierul (frelka, sopilka) de mărime mijlocie, cu dop şi cu şase găurele, are o răspîndire mult mai largă (astăzi este într-o continuă descreştere); cimpoiul (kozetzea) a dispărut cu totul.

Vioara (skrepka, husle), contrabasul şi ghitara (zongora) cu numai două coarde (re şi la - pentru acompaniament ritmic) sînt utilizate numai în taraf; la fel, toba mare şi talgerul.

Acordeonul cîştigă tot mai mult teren, înlocuind vechea armonică, întîlnită ici-colo.

Ansamblurile instrumentale sînt lăsate în seama profesio-

niştilor, care - în majoritate - sînt ţigani; astăzi, unii tineri ruteni (elevi de liceu ori muncitori) înjghebează formaţii instrumentale pentru diferite ocazii (dans, petreceri familiale).

Amploarea ansamblurilor instrumentale este în funcţie de ocazia la care ele vor cînta: de la taraful minuscul (vioară, zongoră, tobă, talger) la formaţii mai ample (cu vioara II, contrabas, ţambal şi nelipsitul acordeon).

Lăutarii şi muzica lăutărească. Nu toate satele au lăutari, astfel că - acolo unde lipsesc - ei sînt aduşi din alte părţi, ori chiar de la oraş. Acest fapt are efecte negative asupra folclorului local: repertoriul eterogen al lăutarilor contribuie nu atît la îmbogăţirea, cît mai ales la poluarea folclorului tradiţional din localităţile pe unde ei peregrinează.

Ca realizare artistică (interpretare, armonie), toate ansamblurile lasă de dorit, deoarece nu există centre lăutăreşti în care să se atingă un nivel superior de măiestrie.

Cu toată amploarea redusă şi a deficienţelor semnalate, muzica instrumentală constituie un cadru destul de important în care se desfăşoară o bună parte a vieţii folclorice a rutenilor.

Folclorul coregrafic

Dansurile nu lipsesc din viaţa rutenilor; dimpotrivă, ele sînt prezente în toate ocaziile de viaţă socială care generează manifestări folclorice.

Repertoriul de dansuri nu este prea bogat din punct de vedere tipologic, adică nu sînt multe dansuri care să se remarce prin mare varietate a mişcărilor şi figurilor. Dansurile rutene sînt însă de un dinamism şi exuberanţă deosebite, toate dansîndu-se într-un tempo viu.

Pe lîngă dansurile proprii şi specifice rutenilor, la repertoriul tradiţional s-au adăugat cu timpul - mai ales în satele de la şes - dansuri din alte medii folclorice: de la ucrainenii din ţinuturile învecinate, de la românii, maghiarii şi germanii din Maramureş; ei practică şi cîteva dansuri „moderne" - de circulaţie universală. Pe lîngă aceste preluări, sînt vizibile uneori şi influenţe străine, care au afectat mai profund structura şi stilul dansului popular rutean; cu toate că a alterat specificul tradiţional, fenomenul influenţelor a dat totodată un impuls evolutiv.

Dansurile ceremoniale aproape că au dispărut; nu mai supra-

vieţuiesc decît cîteva - în cadrul nunţii: la cusutul steagului, Giurela, dansul fetelor (care pe alocuri a devenit dans mixt) şi jocul ursului (om travestit).

Dansurile distractive sînt următoarele:

- bărbăteşti: bătrîneasca (starodavna) şi fecioreasca. Dansuri în cerc sau în linie. Se dansează în felul Brîului românesc;

- femeieşti: doar Giurela (care se dansează schimbînd partenera din perechea vecină). Pe la şezători, în lipsa bărbaţilor, femeile dansează şi singure dansuri obişnuite - de la „jocul satului";

- mixte: ele constituie majoritatea, fiind - fireşte - cele mai agreate. Sînt numai dansuri „de perechi". Se pot grupa în trei categorii: învîrtite (krutete), De sărit (idhori) şi Tropata; fiecare dans-tip are felurite variante. La toate dansurile, coregrafia constă - de obicei - din două părţi, corespunzătoare celor două perioade ale melodiei: pe partea I-a se efectuează figurile tipice dansului respectiv (deplasări, sărituri, tropăit), iar pe partea a doua o învîrtire.

Toate melodiile de dans au caracter şi structură de Kolomejka: din două perioade, unitonale (nemodulante), în măsura 2/4. Dacă în ce priveşte melodia şi acompaniamentul ritmic nu este o mare diferenţă între feluritele dansuri, trăsăturile proprii fiecăruia devin pregnante prin coregrafie şi tempo-ul diferit în care se dansează.

Succesiunea dansurilor are loc într-o ordine fixă, care se repetă întocmai (fireşte, după o pauză de odihnă), deci, „ciclică".

Dansul este însoţit de strigături (klekate) ritmice, uşor melodizate, pe versuri de 14 silabe (Kolomejka).

Intre coregrafie şi melodie este o concordanţă perfectă; dar în timpul dansului se produc variaţii ale coregrafiei, semn al contribuţiei creatoare permanente - a individului şi a maselor - la dezvoltarea şi evoluţia dansurilor.

x

Din succinta noastră prezentare a folclorului muzical al rutenilor din Maramureş, completată cu cîteva exemple - pe care le dăm în [illegible], se desprinde totuşi [illegible] valoarea în do-

cumentară, artistică şi etică, ci şi cele mai importante trăsături specifice, care îi conferă un aspect diferenţiat nu numai faţă de folclorul român şi al naţionalităţilor cu care rutenii au convieţuit în Maramureş, dar diferenţiat chiar şi faţă de folclorul altor slavi. Fenomen explicabil atît prin traiul lor timp de un lung şir de secole la periferia masei slave, cît şi prin condiţiile specifice situaţiei lor etno-geografice din Maramureş, precum şi datorită interferenţelor felurite - de impactul cărora nu numai că nu s-au putut sustrage, dar chiar au fost antrenaţi din plin în vîrtejul lor.

In trecut,cu toate vicisitudinile istoriei,a altor factori nefavorabili, precum şi datorită faptului că dezvoltarea folclorului lor s-a produs „la voia întîmplării", poporul rutean a creat totuşi un adevărat tezaur de artă populară, care a fost păstrat cu grijă de multe generaţii.

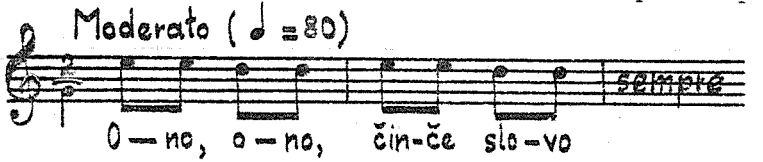
Astăzi, cînd întreaga activitate cultural-artistică a maselor populare este sub egida şi competenta îndrumare a unor foruri speciale, asistăm la o adevărată renaştere a artei populare rutene, la valorificarea superioară a folclorului tradiţional şi la îmbogăţirea repertoriului (individual şi al diferitelor ansambluri) cu creaţii noi şi valoroase, deci la un avînt necunoscut înainte-vreme, care va dezvolta şi înălţa creaţia populară ruteană la un nivel superior, în perfectă concordanţă cu dezideratele epocii noastre.

A N E X A

Repertoriul copiilor

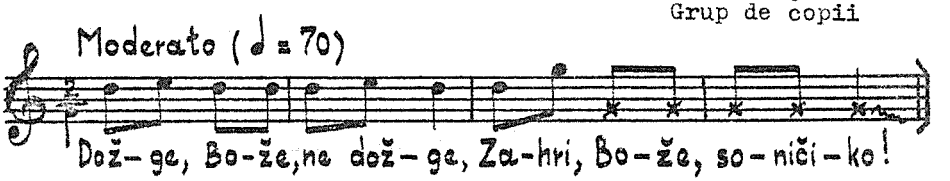
a) Numărătoarea

com.Remeţi
Grup de copii



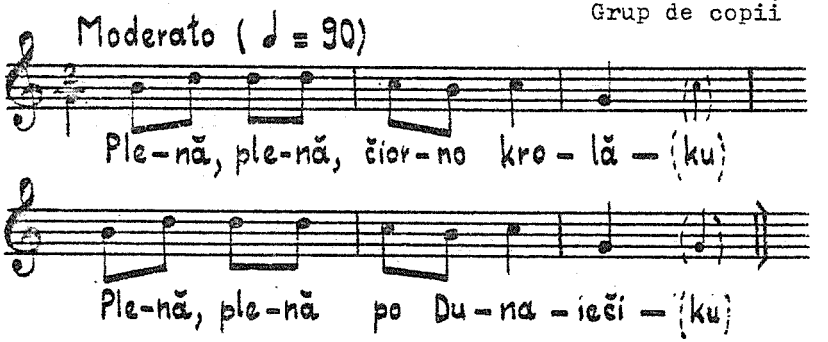
b) Cîntec pentru ploaie

com.Remeţi
Grup de copii



c) Joc de copii

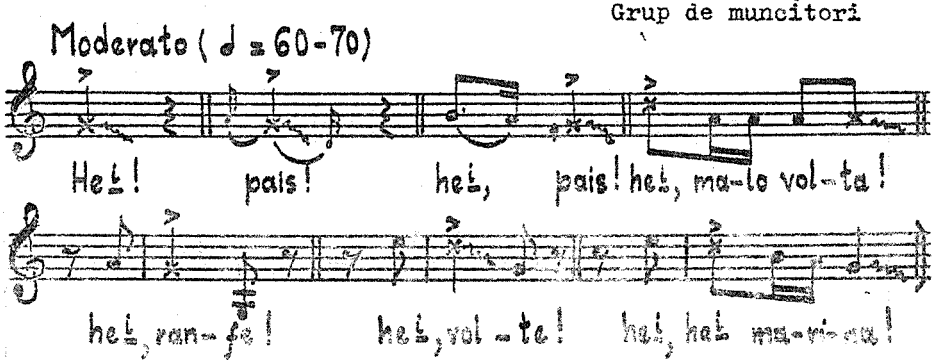
com.Crăciuneşti
Grup de copii



Repertoriul de muncă

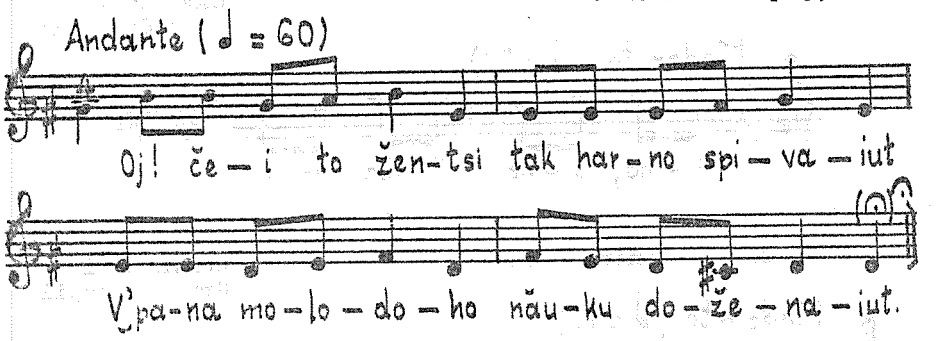
a) Comenzi

com.Valea Vişeului
Grup de muncitori



b) Cîntec la seceriş

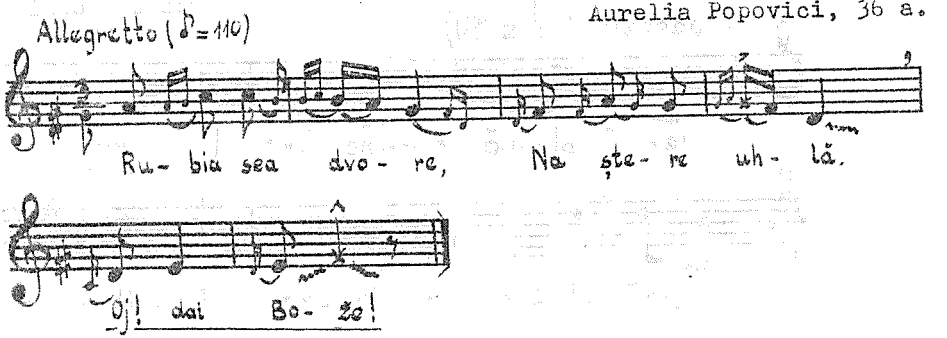
com.Valea Vişeului
Gavriil Klempuş, 43 a.



Repertoriul de sărbători

Colindă laică

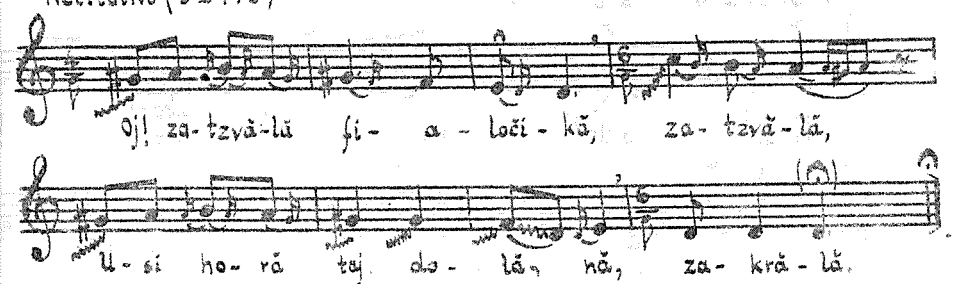
com.Repedea
Aurelia Popovici, 36 a.



Repertoriul de nuntă

Iertăciunile miresei

com.Crăciunești
Mihai Marusciak, 34 a.



Repertoriul funebru

Bocet

(individual)

com.Poienile de sub Munte
Nastaka Hrezdak, 45 a.

Recitativo

accel. rall.

Oj! tză vam ne ie žali svi-tok bi-lăi ta lă- şa — tă?

rall.

Ku-de i-deş mo-ja su-si-doči kă?

Cîntec ritual funebru

(de grup)

com.Rona de Sus
Maria Grizdak,25 a.

Largo (♩=46)

Oj! tam, oj! tam pid ka- men-tzem

Le-žăt hlo-petz ho-ri lă- tzem.

Balada

Turcii şi tătarii

com.Vişeul de Sus
(Novăţ)
Ana Kiliciuk, 56 a.

Recitativo (♪=220)

rall.

I-dut tur-kez ta-ta-ra-mă, i-dut tur-kez ta-ta-ra — mă,

I-dut ta ne til-ko i-dut, i-dut ta ne — til-ko i — dut,

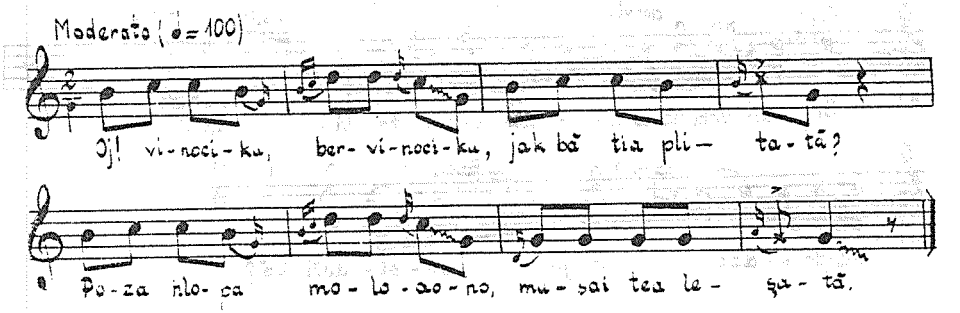
rall.....

Me-že so-bou vo-zok ve-zut.

Cîntece propriu-zise

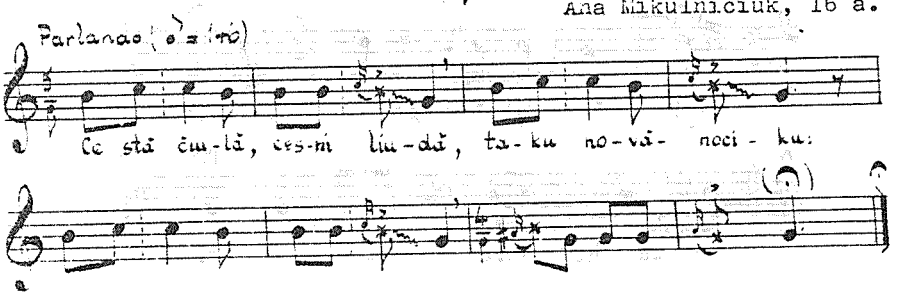
Kolomejka

com.Ruscova
Maria Sauka, 28 a.



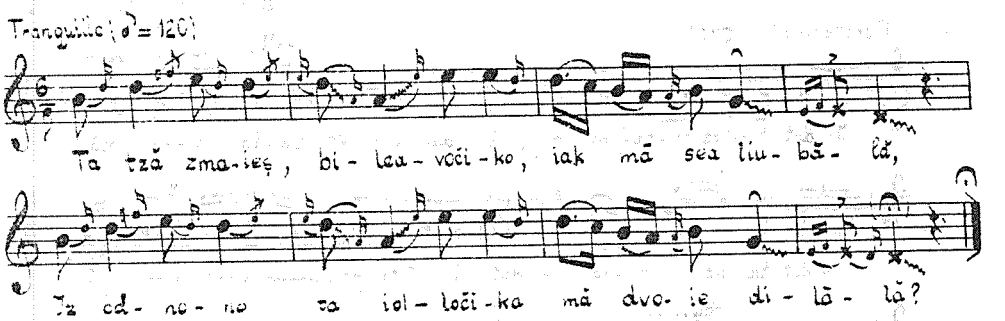
Melodie în 5/8

com.Poienile de sub Munte
Ana Mikulniciuk, 16 a.



Melodie în 6/8

com.Remeţi
Ana Macioka, 36 a.



Melodie parlando rubato

com. Remeţi
Theodor Şofinetz, 41 a.

Parl. rubato (♪ = 114)

1) 2) 3

Ej! hto no-ho spi-va-ie, se-ren-ci ne-ma-ie,

1) 2) 3

Oj! ia ne bu-tu spi-va-tă, a čei bu-du ma-tă.

1) str. II, III 2) str. II, III

Melodie recitativă

com. Rona de Sus
Vasile Albiciuk, 30 a.

Recitativo (♪ = 200-230)

3 3

Oj! Po-pia ha-i ze-le-neni-kei, Ho-det Do-boş mo-lo-deni-kei,

3

Na no-ženi-ku na li-ha-ie, To-por-tzem sea pia-pe ra-ie.

Melodie de stil nou

com. Bistra
Ana Boiuciuk-Manowsky,
25 a.

Andante (♪ = 62)

Oj! za-ho-rov, za gru-năci-kom, oj! za-ho-rov, za gru-năci-kom,

O-re An-tzia să-vem băci-kom, o-re An-tzia să-vem băci-kom.

Le folklore musical des Ruthes de Maramures

Ioan R.Nicola

Résumé

Le folklore de cette petite minorité nationale de la frontière nord de la Roumanie, a été pour la première fois étudié par l'auteur de la présente étude, qui - par des recherches entre 1949-1953 dans les villages habités par des Ruthes - a recueilli environ 1000 chansons (enregistrées sur le phonographe). Le résultat en a été suprenant: les Ruthes ont un folklore vocal, instrumental et de danse - ayant des résonnances archaïques, riche en répertoire d'occasions et en genres, varié au point de vue du contenu et des thèmes, remarquable quant à la réalisation artistique. La mélodie de base est celle de la danse de kolomejka, d'où partent quelques styles de mélodie chantante (aire). Il y a un caractère spécifique ruthe - différencié de celui des autres slaves (à cause de leur vie multiséculaire menée à la périférie du monde slave et à cause de l'influence du folklore roumain). A remarquer que le répertoire traditionnel a été enrichi non seulement par des productions oukraïniennes des zones du voisinage, ou venant des autres peuples, mais par des créations nouvelles des rapsodes ruthes contemporains. De la sorte le folklore ruthe se trouve de nos jours dans une véritable effervescence évolutive.

Die Musikfolklore der Ruthenen aus Maramures

Ioan R.Nicola

Zusammenfassung

Die Folklore dieser kleinen nationalen Minderheit an der nördlichen Grenze Rumäniens wurde zum ersten Mal vom Autor vorliegenden Studiums erforscht. In den Jahren 1949-1953 stellte der Verfasser Untersuchungen in allen von Ruthenen bewohnten Dörfern an und sammelte ungefähr 1000 Lieder, die mit Hilfe eines Phonographen aufgenommen wurden. Das Ergebnis war überraschend: Die Ruthenen besitzen eine vokale, instrumentale und choreographische Folklore mit archaischem Anklang, sie haben ein umfangreiches gelegenheitsgebundenes Repertoire, mannigfaltige Gettungen mit inhaltlicher und thematischer Vielfalt, die künstlerische Ausführung ist ebenfalls bemerkenswert. Die zugrundeliegende Melodie ist jene des Kolomejka-Tanzes, von der einige Stile der Singmelodie (Arie) abgeleitet sind. Es gibt ein ruthenisches Spezifikum, welches sich vom jenem anderer slawischer Völker unterscheidet (dem Umstand zufolge, dass diese nationale Minderheit jahrhundertelang am Rande der slawischen Völkergruppen gelebt hat und dem Einfluss der rumänischen Folklore zugänglich war). Beachtenswert ist die Tatsache, dass das traditionelle Repertoire nicht nur durch ukrainische Melodien oder Melodien anderer Völker aus den benachbarten Gebieten beeinflusst wurde, sondern auch durch neue, von den heutigen ruthenischen Rhapsoden erfundene Melodien eine Bereicherung erfahren hat. Auf diese Weise erklärt

sich der bedeutende Aufschwung den die ruthenische Folklore in letzter Zeit zu verzeichnen hat.

The musical folklore of the rutenians in Maramures

Ioan R.Nicola

Summary

The folklore of this small national minority - from the northern border of Romania - has been studied for the first time by the author of this study, who - making research between 1949-1953 in all villages inhabited by Rutenians - has collected about 1000 songs (recorded on the phonograph). The result was a surprising one: the Rutenians have a vocal,instrumental and dance folklore with archaic resonances, rich regarding the occasional repertoires and different genres, varied from the point of view of the contents and themes, remarkable concerning the artistical achievement. The basic melody is that of the dance named Kolomejka from which several style of arias derive. There exists a specific of the Rutenians - differentiated from that of other Slavic peoples (due to their multisecular living at the borders of the Slavic world and the influence of the Romanian people). It is to be pointed out that traditional repertoire was enriched not only with Ukrainean productions, but also with new creations of the contemporary Rutenian folk creators. Thus the Rutenian folklore finds itself in a evervescent evolution.

NOI INSTRUMENTE MUZICALE ELECTRONICE CU COARDE ŞI ARCUŞ

Serafim Christescu

Creaţia avangardistă contemporană se caracterizează prin experimente şi căutări. Laborioasa muncă de cercetare a universului sonor se regăseşte într-o nesfîrşită varietate de creaţii muzicale, cu tot atîtea particularităţi de structură, cu tot atîtea raţionamente şi justificări: înlăturarea metodică a unor reguli restrictive ale compoziţiei, inovaţia armonică, ritmică, noi metode de emisie radio şi TV, de sintetizare sau calcul electronic, cît şi folosirea în paralel a unor mijloace de expresie cu caracter improvizat, cum ar fi pianul preparat, utilizarea unor pîlnii în care se introduce oboiul sau clarinetul, sunete produse prin acţionarea clapelor flautului fără ca instrumentistul să sufle în el, loviri în cutia de rezonanţă a instrumentelor cu coarde etc., probează elocvent necesitatea găsirii unor noi căi de exprimare.

Acest deziderat, a cărui validare o presupunem în perspectiva materializării unor cercetări efectuate la ora actuală pe plan mondial, în scopul obţinerii unor noi instrumente muzicale cu caracteristici inedite faţă de cele ale instrumentelor tradiţionale, îndreptăţeşte efortul pe care colectivul de cercetare ştiinţifică al institutului nostru îl depune de multă vreme pentru obţinerea de noi instrumente muzicale cu parametri funcţionali corespunzători exigenţelor estetice ale creaţiei muzicale contemporane.

Pe această linie, într-o primă etapă am realizat familia instrumentelor muzicale electronice cu coarde şi arcuş.

Urmare a experienţei cîştigate, în perspectiva activităţii noastre de cercetare, ne-am propus să atingem concomitent următoarele obiective, care, după părerea noastră, condiţionează reuşita acţiunii:

1) selecţionarea acelor efecte sonore care nu contravin principiilor estetice, din cele obţinute în prezent prin mijloa-

ce tehnice improvizate cu precădere în cadrul unor interpretări de muzică contemporană;

2) realizarea unor mijloace tehnice prin intermediul cărora se facilitează multiplicarea în scară cromatică a efectului sonor selecţionat;

3) substituirea scării cromatice astfel obţinute unor structuri de instrumente tradiţionale, corespunzător familiei specifice fiecărui instrument modern în parte;

4) mînuirea să fie la îndemîna oricărui instrumentist specializat în instrumente tradiţionale, fără nici o pregătire prealabilă;

5) să oferim compozitorilor noi surse sonore, fără a utiliza pentru aceasta instrumentarul tradiţional (uneori în dezacord flagrant cu scopul pentru care a fost conceput iniţial), pentru a-l feri de vătămările imprevizibile ale operaţiilor de preparare.

Familia noilor instrumente muzicale electronice cu coarde şi arcuş se compune din următoarele patru instrumente:

- gravin
- tenorin
- altin
- sopranin

Construcţie

Inainte de a aborda unele probleme de construcţie privind instrumentele muzicale amintite, în scopul concentrării stricte a atenţiei auditoriului la ceea ce formează obiectul sau elementul de noutate care ne preocupă, menţionăm că, în ansamblu, prototipul noilor instrumente se execută în conformitate cu rigorile tehnice aplicate realizării instrumentelor clasice din aceeaşi familie.

Prototipul noilor instrumente se deosebeşte de prototipul instrumentelor muzicale clasice prin particularităţi de formă şi conţinut.

Forma trapezoidală, cu colţurile rotunjite (vezi schiţa) rezultă din cercetarea riguroasă a zonelor de rezonanţă optimă, specifice unor plăci folosite la realizarea instrumentelor clasice cu coarde.

In scopul determinării precise a zonelor de rezonanţă, deasupra plăcilor s-au [illegible]

ţionat asupra lor cu impulsuri electromagnetice. Urmare a acestor impulsuri, a rezultat o structurare a pulberilor într-o geometrie de formă trapezoidală, corespunzător celor mai sensibile zone de rezonanţă a materialului de construcţie supus cercetării.

O altă perfecţionare s-a efectuat la nivelul tastierei instrumentului: tastiera (1) este prevăzută cu două lamele (2) dispuse longitudinal. Depăşind ca lungime tastiera propriu-zisă pînă dincolo de unghiul imprimat corzilor de către căluş, acestea se îmbină la capătul opus printr-o stinghie din acelaşi material de rezonanţă, folosit şi în cazul ecliselor instrumentelor clasice. Practic, aceste stinghii îndeplinesc întocmai funcţia de eclise.

Unitar cu noile eclise, atît faţa (3), cît şi spatele (4) formează cutia de rezonanţă a tastierei. De-a lungul acestor eclise sînt practicate mai multe orificii de formă circulară (5), necesare emiterii sunetelor specifice ale tast-cutiei de rezonanţă, cum vom denumi de aici înainte această cutie suplimentară de rezonanţă specifică noilor instrumente. Partea interioară a feţei (3) dispune de un lăcaş (6) în care se introduce prin culisare o doză piezoelectrică prevăzută cu cablu de alimentare. Pe faţă, în dreptul lăcaşului dozei, se află un căluş (7) prevăzut cu două picioare (8) ce se sprijină pe faţa instrumentului, trecînd prin două orificii practicate în spatele (4) tast-cutiei de rezonanţă. Atît picioarele sub formă de popici (8), cît şi popicul clasic (9) au o dublă funcţionalitate: de rezonanţă şi rezistenţă.

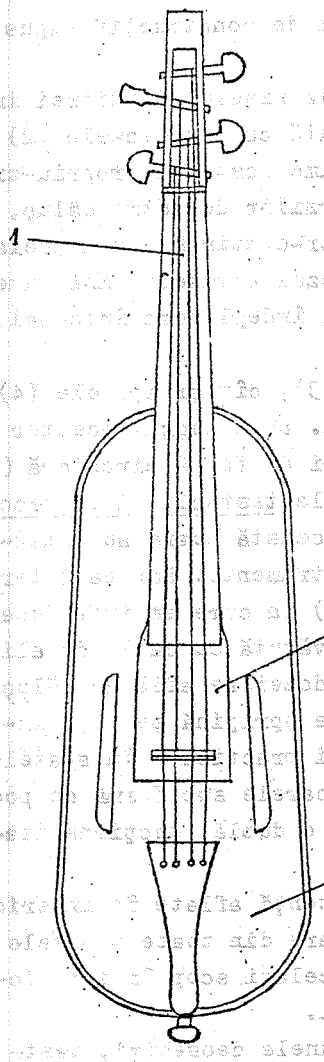
Menţionăm că alte elemente de rezistenţă aflate în interiorul tast-cutiei de rezonanţă sînt similare din toate punctele de vedere elementelor dispuse pentru acelaşi scop în interiorul corpului principal al instrumentului.

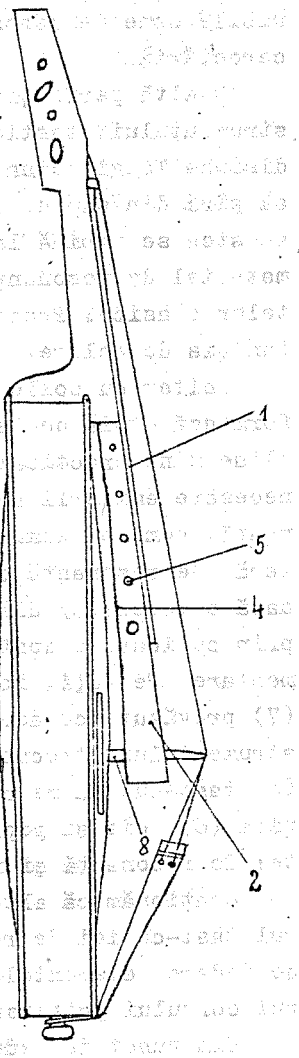
Din punct de vedere structural, cu unele deosebiri, tast-cutia de rezonanţă este o epetare la scară redusă a corpului principal al instrumentului.

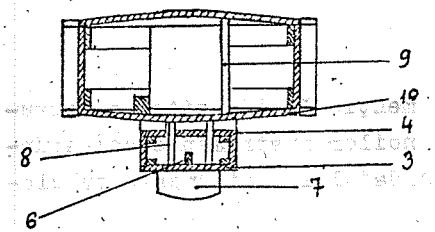
Funcţionalitate

In privinţa funcţionalităţii, menţionăm identitatea mensurii diapazonului şi a acordajului noilor instrumente corespunzător mensurii diapazonului şi acordajului instrumentelor clasice:

PROTOTIPUL INSTRUMENTELOR MUZICALE ELECTRONICE CU COARDE ŞI ARCUŞ







- gravin - identic ca mensură, diapazon şi acordaj cu contrabasul;
- tenorin - identic ca mensură, diapazon şi acordaj cu violoncelul;
- altin - identic ca mensură, diapazon şi acordaj cu viola;
- sopranin - identic ca mensură, diapazon şi acordaj cu vioara.

Fiecare instrument nou în parte dispune de cîte o pedală de amplificare cu potenţiometru rotativ.

Pedala, cuplată la un amplificator de sunet, prevăzut cu boxe pentru redarea semnalelor emise de către instrument, va funcţiona în interdependenţă absolută cu dorinţa compozitorului (interpretului) de a obţine diferite efecte timbrale inedite.

Pornind de la premisa emiterii sunetului natural al instrumentului (fără amplificare) şi păstrînd caracteristicile timbrale ale vechilor instrumente cu coarde din familia gambelor, prin acţionarea treptată a pedalei, sunetul emis iniţial suportă o adevărată metamorfoză. In primul rînd se amplifică faţa (3) tast-cutiei de rezonanţă, evidenţiindu-se ca urmare caracteristica timbrală a acesteia. Acţionînd pedala în continuare, prin intermediul popicilor (8) se obţine amplificarea feţei (10) corpului principal al instrumentului. Acţionînd pedala la limita maximă prin intermediul popicului (9), se obţine amplificarea totală a instrumentului şi, în acelaşi timp, o mare sensibilitate şi receptivitate a acestuia la impulsuri exterioare, în limite foarte largi de potenţare dinamică şi timbrală a factorului activ.

Factorii activi (mijloacele obiective prin intermediul cărora vor fi puse în vibraţie coardele sau corpul instrumentului) se pot selecţiona într-un număr nelimitat, potrivit cu necesităţile sau cu fantezia celor interesaţi.
Astfel, arcuşului lui François Tourte i se va putea înlocui la rigoare clasica panglică de păr cu alte materiale, în funcţie de necesitatea obţinerii unor efecte timbrale variate.

In acelaşi timp, se vor putea folosi baghete din diferite materiale (dure sau elastice), acţionîndu-le asupra corzilor sau corpului instrumentului prin lovire sau frecare. Un jet de aer pe care instrumentistul l-ar emite cu gura deasupra coardelor sau deasupra cutiei de rezonanţă ar releva de asemenea efecte timbrale inedite, potrivit aspiraţiilor unor partituri,

şi aşa mai departe.

Inainte de a încheia, credem că este necesar să enumerăm cîteva din caracteristicile de bază ale noilor instrumente muzicale, spre o mai clară înţelegere a funcţionalităţii lor:

1) deşi sînt instrumente cu amplificare electronică, pedala de amplificare nu foloseşte în exclusivitate amplificării, cum s-ar putea crede. Acţionarea ei în sensul dorit realizează evidenţierea unor zone de rezonanţă cu caracteristici timbrale diferenţiate, potrivit descrierii în legătură cu schiţa anexată;

2) noile instrumente muzicale dispun pe de o parte de caracteristici timbrale de sine stătătoare, iar pe de altă parte pot fi folosite ca factori intermediari de evidenţiere a caracteristicilor timbrale proprii obiectelor diverse cu care se acţionează asupra lor;

3) fiind extrem de sensibile, reacţionează prompt şi cu maximă eficienţă dinamică şi timbrală la impulsurile venite din afară, fără ca această eficienţă să fie condiţionată de vreun efort special din partea instrumentistului;

4) tehnica de realizare a dinamicii rămîne la discreţia instrumentistului iar nu a pedalei de amplificare, întocmai ca în cazul instrumentelor tradiţionale: printr-un impuls mai mare se obţine o nuanţă mai mare, printr-un impuls mai slab se obţine o nuanţă mai mică.

Brevetate la O.S.I.M. în 1972 şi realizate în cadrul Complexului pentru industrializarea lemnului - Secţia instrumente muzicale-Reghin, instrumentele se află în curs de omologare.

Prin cercetările şi realizările noastre sperăm să contribuim la creşterea forţei emoţionale a muzicii contemporane şi poate chiar la o reconsiderare din punct de vedere interpretativ a unor creaţii muzicale de latentă sensibilitate şi semnificaţie universală.

Nouveaux instruments musicaux électroniques à cordes et archet

Serafim Christescu

Résumé

En tête d'un collectif, l'auteur se préoccupe du perfectionnement des instruments, de l'invention des nouveaux instruments. La famille instrumentale présentée dans ce travail de communication - gravin, tenorin, altin, sopranin - se lie à la famille des instruments classiques à cordes, par la mesure, diapason et accordage. Grâce à l'introduction des éléments, il se produit un substantiel enrichissement de timbre par des effets sonores souvent recherchés par la musique contemporaine. La mise en action d'une pédale d'amplification met en évidence des zones de résonnance ayant des traits caractéristiques de timbre différenciés; la technique de réalisation de la dynamique dépend pourtant de l'impulsion venant de l'instrumentiste, comme pour les instruments traditionnels. Certains détails tenant de la nature de construction contribuent à obtenir des sonorités particulières - la forme trapezoïdale arrondie par exemple, calculée à la suite des recherches électromagnétiques, ou une boîte de résonnance suplémentaire ajoutée sous la touche. Le travail a été breveté en 1972 à O.S.I.M. (Bucarest) et est en cours d'homologation.

Neue elektronische Streichinstrumente

Serafim Christescu

Zusammenfassung

Als Leiter eine Kollektivs beschäftigt sich der Autor mit der Perfektionierung traditioneller und der Erfindung neuer Instrumente. Die in vorliegender Mitteilung dargestellte Instrumentenfamilie - Gravin, Tenorin, Altin, Sopranin - ist durch Mensur, Umfang und Stimmung an die Familie der klassischen Streichinstrumente gebunden. Durch die Einführung elektronischer Elemente entsteht eine bedeutende Bereicherung der Klangfarbe und ermöglicht Klangwirkungen, die häufig in der zeitgenössischen Musik gefordert werden. Die Betätigung eines Pedals bewirkt die Verstärkung des Klanges und hebt Resonanzbereiche mit differenzierten klangfarbl chen Eigenheiten hervor; die Technik in der Erzeugung dynamischer Abstufungen, hängt, wie bei den traditionellen Instrumenten, vom Impuls des Interpreten ab. Verschiedene Details in der Konstruktion der Instrumente, wie z.B. die abgerundete Trapezoidform, die auf Grund von elektromagnetischen Forschungen berechnet wurde, oder der Ansatz eines zweiten Schallkastens unter dem Griffbrett, ermöglichen die Erzeugung besonderer Klangwirkungen. Die Erfindung wurde in Jahre 1972 patentiert, die serienmässige Herstellung der Instrumente wurde von Seiten des O.S.I.M. bewilligt.

New electronic string and low musical instruments

Serafim Christescu

Summary

Directing a group, the author is concerned both with perfectioning and inventing new instruments. The family of instruments presented in this work - gravin, tenorin, altin, sopranin - is closely related to the classical family of string instruments - by means of pitch and according. Due to introducing the electronic instruments a substantial timbral enriching is obtained by means of sonorous effects, often desired in contemporary music. The functioning of an amplifying pedal renders evident areas of resonance with different timbral characteristics; the technique of achieving the dinamics depends upon the impulse given by the instrumentalist, as in the case of the traditional instruments. In obtaining specific sonorities different details construction contribute, among them the rounded trapezoid form - calculated as a consequence of certain electromagnetic researces, - or the addition of a suplimentary box of resonance. The invention was patented in 1972 at O.S.I.M. and is in course of being homologated.

Comanda nr. 1334/1979
Tirajul : 800 exemplare
Preţul : 23,00 lei