

CUPRINS

MUZICOLOGIA ANALITICĂ (coordonate generale). Scurtă evoluție a analizei muzicale până în pragul secolului al XX-lea	7
A. ANALIZE MUZICALE TRADIȚIONALE (forme și genuri muzicale)	11
B. METODE MODERNE DE ANALIZĂ MUZICALĂ.....	12
B.1. ESTETICA MUZICALĂ	13
B.2. STILISTICA MUZICALĂ.....	19
B.3. POIETICA/POETICA MUZICALĂ	22
B.4. SEMANTICĂ ȘI SEMIOTICĂ MUZICALĂ...	25
B.5. HERMENEUTICĂ MUZICALĂ	34
B.6. RETORICA	43
B.7. ONTOLOGIA	47
B.8. FENOMENOLOGIA	48
C. STUDII	50
C.1. A. STROE - MELODRAME DUPĂ CARTEA LUI IOV.....	50
C.2. SF. ANTIM IVIREANUL SI REFERINTELE LA ELEMENTE AUDITIVE ÎN OPERA SA	67
C.3. METAFORELE MUZICALE ALE TIMPULUI	77
C.4. CORALE DIN MATTHAUS PASSION DE J. S. BACH – PERSPECTIVA COMPARATIVĂ SEMANTICĂ.....	84
C.5. J.S. BACH – MISSA ÎN SI MINOR (CREDO: CRUCIFIXUS) - SEMNIFICAȚII SEMANTICE	90
C.6.REQUIEMUL ROMÂNESC ȘI TRADIȚIA LUI ÎN MUZICA NAȚIONALĂ.....	97

C.7. MAESTRUL VALENTIN TIMARU-PORTRET OMAGIAL	102
C.8. FREDERIC CHOPIN-RECITIRE ÎN CHEIE MODERNĂ	111
C.9. VALORI SPIRITUALE ÎN EDUCAȚIE.....	117
C.10. DIMENSIUNEA TEMPORALITĂȚII DISCURSULUI MUZICAL ÎN CREAȚIA UNOR COMPOZITORI ROMÂNI DE LA GRANIȚA SECOLELOR XX-XXI	127
C.11. MELOTERAPIA-FACTOR DE TRATAMENT COMPLEX	162
C.12. VALORI ALE EDUCAȚIEI ARTISTICE ÎN CONTEXTUL FORMATIV AL MUZICII DE CULT	170
C.13. EXIGENȚELE EDUCAȚIEI MUZICALE CONTEMPORANE, ÎN CONTEXTUL STUDIERII REPERTORIULUI SACRU	176
C.14. SPIRITUALITATEA MUZICALĂ ÎN OPERA ROMANTICĂ	184
C.15. RELEVANȚA FACTORULUI TEOLOGIC ÎN LUCRĂRILE RELIGIOASE DIN MUZICA CULTĂ	191
 ADDENDA - ADRIAN SÎRBU-30 de sfaturi pentru psaltul român contemporan.....	 197
 BILIOGRAFIE	 205

Petruța Maria COROIU

**SEMANTICĂ ȘI HERMENEUTICĂ
MUZICALĂ**

curs



**EDITURA UNIVERSITARIA
Craiova, 2018**

MUZICOLOGIA ANALITICĂ (coordonate generale)

Scurtă evoluție a analizei muzicale până în pragul secolului al XX-lea

*„Cunoașterea care nu se uită
este mișcarea stăruitoare și nesfârșită
a înțelepciunii, contemplației și cunoașterii
care e mai presus de cunoaștere”.*

După definirea oferită termenului de „analiză” de către majoritatea cercetătorilor, aceasta se referă la separarea lucrării în elementele ei constitutive (cele mai simple) și a studia funcțiile acestora în cadrul structurii interioare, atât din punct de vedere material (al elementelor concrete ale partiturii), cât și din perspectiva semnificațiilor degajate.

Competențele analitice sunt foarte legate de considerațiile estetice, cele fac referire și la sensul structurilor muzicale, inclusiv din punct de vedere extramuzical: atenția analitică pentru structurile muzicale se conjugă astfel cu cea dedicată naturii intrinsece a artei sonore.

Analiza – deși are o natură profund descriptivă și explicativă – este un real sprijin pentru activitatea de evaluare, de valorificare, de judecare a valorii operei de artă. Analiza muzicală trebuie să se mențină între limitele obiectivității, fără a considera însă că apropierea de expresivitatea operei muzicale este subiectivă; dimpotrivă, faptul că ea poate fi verbalizată în mai multe modalități este doar argumentul pentru diversitatea interpretării artei sonore.

Pentru analiză pertinentă, nu se poate face abstracție de personalitatea și cultura celui care realizează analiza, de toate aceste calități fiind direct dependent acest demers complex al înțelegerii operei de artă.

Analiza muzicală s-a afirmat abia în veacul al XVIII-lea ca disciplină autonomă, deși încă din vremurile medievale existau profunde preocupări în domeniul înțelegerii semnificației operei de artă și al verbalizării acesteia.

Studiul sistemelor modale și ale retoricii cu ajutorul căreia se verbaliza mesajul muzical sunt doar elementele incipiente a ceea ce avea să devină analiza muzicală. Aspectele modale au preocupat oameni de știință precum Gaffurio și Glareano, ultimul dintre aceștia examinând chiar creația lui Josquin des Pres în încercarea de a depista coordonatele modale ale compozițiilor sale.

În perioada 1840-1900 s-au concretizat aspectele didactice ale analizei formale a operei de artă: spre exemplu, Carl Czerny și-a dovedit concepția asupra realităților arhitectonice ale operei muzicale în definirea pe care o acorda „structurii muzicale” ca „succesiunea diverselor părți constitutive”.

În anul 1853, Moritz Hauptmann a formulat o teorie asupra armoniei și ritmului, promovând ideea care avea să se dezvolte în scrierile lui Riemann: în cazul acestuia din urmă, dimensiunea ritmică are acel aspect al „energii vitale” care alimentează întregul opus.

În 1844, J. Chr. Lobe a publicat o teorie globală asupra dezvoltării tematice și asupra formelor instrumentale moderne, sub titlul „Teoria compoziției”. În 1852, teoreticianul E. Richter a publicat un manual dedicat formei și analizei muzicale. În 1887 s-a înregistrat

excepționalul efort sintetic al lui A.J. Goodrich în realizarea volumului intitulat „Curs complet de analiză muzicală”; succesul cărții a facilitat publicarea ei și pe teritoriul american.

În anul 1887, H. Kretzschmar a redactat un „Ghid al sălii de concert”, pe parcursul căruia a lansat termenul de „hermeneutică muzicală”, privită din punctul de vedere al unei reluări moderne a valorilor promovate de către teoria afectelor în epoca barocă.

Nu se poate face abstracție de aportul lui R. Schumann adus la istoria muzicii și în calitate de muzicolog și critic: analiza făcută „Simfoniei fantastice” de Berlioz rămâne emblematică pentru viziunea sa critică. Pe parcursul acesteia, Schumann amintește de apropierea de opera de artă din patru puncte de vedere:

1. construcția formală;
2. stilul și limbajul;
3. idei poetice;
4. spirit informațional.

Analiza schumanniană se impune prin analizarea factorilor arhitectonic, armonic și polifonic ce transcend dimensiunea obișnuită a timpului său asupra actului analitic.

Tot la finalul veacului al XIX-lea s-au înregistrat alte încercări de a înțelege, la nivel teoretic, forma muzicală, semnate de către teoreticianul englez E. Prout, care a lucrat la cele două cărți reprezentative: „Forma muzicală” și „Forme aplicate”. Cercetătorul a ajuns la expunerea celor mai simple forme binare și ternare, ținând cont de cele mai reduse elemente ce stau la baza articulării acestora. S-a dezvoltat astfel interesul pentru noțiunile teoretice, în directă legătură cu dimensiunea practică, aplicativă a fenomenului de cercetare.

În veacul al XX-lea putem semnala efortul analitic al lui S. Macpherson care, în anul 1908 a scris lucrarea „Forma în muzică”. H. Leichtentritt a publicat „Teoria formei muzicale” în anul 1911, lucrare capitală pentru faptul că includea și analiza unor creații aparținând lui Bruckner și chiar opusuri pianistice ale lui Schonberg.

A. ANALIZE MUZICALE TRADIȚIONALE (forme și genuri muzicale)

Analiza FORMELOR ȘI GENURILOR MUZICALE trebuie privită și realizată în perspectivă cultural-estetică, nu doar strict structurală, deoarece formele muzicale sunt purtătoare de semnificație, de mesaj, de semantică proprie. Putem pune în evidență și funcția culturală a formei – care dependentă de context, de stil. Relația complexă și adâncă dintre conținut și formă este doar unul dintre exemplele care pot fi expuse cu această ocazie. Analizele muzicale arhitectonice ce surprind formele și genurile muzicale se află la baza unei activități muzicologice și pedagogice fundamentale, care permit înțelegerea primară și a fenomenului muzical.

Analizele care pun în evidență elemente de microformă (celulă muzicală, motiv muzical, perioadă muzicală, dar și elementele tematice) sunt esențiale pentru orice tip de muzică, aparținând oricărei epoci muzicale și oricărui stil, deoarece este necesară înțelegerea categoriilor fundamentale care stau la baza articulării discursului muzical.

ANALIZA FORMALĂ are ca elemente de bază următoarele paliere:

- MICROFORMA (în cadrul căreia putem surprinde morfologia motivică, frazală și patologice motivică (travaliul), pe de altă parte);

- MACROFORMA (analiza de sintaxe muzicale): în cadrul căreia analizăm formele muzicale (formele de lied-menuet-scherzo, formele variaționale, formele polifonice-fuga și sonata) și genurile muzicale (interacțiunile discursive și semantice ale genurilor muzicale, genuri mixte).

B. METODE MODERNE DE ANALIZĂ MUZICALĂ

Suntem în era comunicării¹.

Aceste discipline analitice care completează tabloul înțelegerii unei opere muzicale au un caracter multidisciplinar, interdisciplinar și transdisciplinar² și au ca știință centrală, știință-pilot LINGVISTICA.

Ele se încadrează într-un context filozofic și estetic mult mai larg. În lumina lor, muzica este considerată a fi limbaj, prin analogie liberă cu artele vorbirii (încă din Antichitate erau considerate ca fiind unite³).

ESTETICA MUZICALĂ
STILISTICA MUZICALĂ
POIETICA/POETICA MUZICALĂ
SEMANTICĂ ȘI SEMIOTICĂ MUZICALĂ
HERMENEUTICĂ MUZICALĂ
RETORICA
ONTOLOGIA
FENOMENOLOGIA

¹ Săvulescu, p. 168.

² Săvulescu, p. 13.

³ În Evul Mediu, teoria muzicii s-a bazat pe concepte retorice. Cf. Moș, Diana, Introducere în hermeneutica discursului muzical, Ed. UNMB, București, 2008, p. 149.

B.1. ESTETICĂ MUZICALĂ

„E dificil să rostești în cuvinte
ceea ce muzica spune fără ele”.

(G. Gershwin)

B.1.a. Evoluția termenului și a disciplinei:
provine din gr. *aisthesis* (senzație, percepție).

Se referă la gândirea filosofică asupra experienței simțurilor, asupra operei de artă. Este știința filozofică a frumosului. Pentru Baumgarten (1750) era o logică a sensibilului (COGNITIO SENSITIVA), organizarea formelor de cunoaștere în sfera simțurilor, intuiției, subtilității (știința cunoașterii sensibile). În sec. XVIII era integrată sistemului artelor frumoase. La Kant era teoria condițiilor a priori ale cunoașterii sensibile (Cunoașterea rațiunii pure), teoria sentimentului, gustului și geniului (Critica facultății de judecare). În Romantism (Goethe, Schiller, Schelling) arta e organul filozofiei, iar la Hegel arta este momentul spiritual absolut). În sec. XIX estetica devine parte a filozofiei (Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche).

În pozitivism se practică reducția la fiziologie, psihologie, sociologie, iar în sec. XX se ajunge la autonomia esteticii. La Croce, în concepția estetică arta este legată de expresie (arta ne descoperă adâncimi logic inexprimabile). În fenomenologie (Husserl, Merleau-Ponty, Dufrenne) se pun în valoare valențele cognitive și comunicative ale corporalității (comunică sensul lumii). Pius Servien inaugurează estetica informațională, iar Heidegger (Originea operei de artă-1936) vede arta ca elementul de punere în operă a adevărului; prin artă este recuperată experiența omului în dimensiunea sa integrală, de păstrător al sensului sacru al lumii.

B.1.2. Noțiunea de FRUMOS

La Pitagora e proporție, simetrie, număr (muzica=imitarea esenței lucrurilor), la Platon ideea de frumos este singura vizibilă (ordine, armonie, unitate, adevăr), cea ceea ce-l conduce pe om spre BINE, spre UNUL-manifestarea sensibilă a absolutului. El vorbește despre nocivitatea morală a artei (produce plăcere și desfătare) în opoziție cu UNUL-izvorul frumuseții.

La Aristotel e legată de CATHARSIS (arta ca mijloc de purificare, implicată în teoria tragediei. La Homer și Hesiod e luminozitate, strălucire. În scolastica medievală e CLARITAS, lumină, splendoare (frumosul unilateral, obiectiv). Sf. Augustin consideră că ceva place pentru că e frumos. În Renaștere se valorizează doar arta clasică (armonie, obiectivitate – posibil de cunoscut). În sec. XVI se repune în prim-plan teoria poetică aristotelică, iar în sec. XVII (în manierism) se echivalează cu subtilitatea, rafinamentul.

În sec. al XVIII-lea Batteaux vorbește despre sistemul artelor frumoase (subiectivism, perfecțiune sensibilă). Hume vede frumosul ca rezidând doar în minte, perceput diferit, iar Kant îl percepe ca pe ceva dezinteresat, asociat cu plăcerea, autonom față de valori morale: frumosul place în mod universal fără concept.

În Romantism, Schelling pune accent pe prezența infinitului în finit, iar Hegel vede arta ca formă a spiritului absolut. Neoidealismul pune în prim-plan valoarea cognitivă a artei, iar Croce valorizează perfecțiunea expresivă caracteristică frumosului. În general, în Romantism, arta este considerată un loc al frumuseții, revelatoare a adevărului.

În secolul al XX-lea FRUMOSUL nu mai are loc central: Dessoir spune că frumusețea nu epuizează funcțiile și finalitățile operei de artă. În vremurile