

**RESTITUIRI: VASILE HERMAN,
„FORMĂ ȘI STIL ÎN NOUA CREAȚIE MUZICALĂ
ROMÂNEASCĂ”**

Drd. **ELENA BOANCĂ**
Academia de Muzică „Gh. Dima” Cluj-Napoca



Drd. **Elena Boancă**, muzicolog. Absolventă a Academiei de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca (2002). Bursa specială „Sigismund Toduță” (1999-2000). Masterat în sinteze muzicologice cu o lucrare despre creația lui Sigismund Toduță (2004), în prezent doctorand la aceeași instituție sub îndrumarea acad. prof. univ. dr. Cornel Țăranu, cu o cercetare despre creația și muzicologia lui Vasile Herman. Participări la simpozioane de muzicologie. Colaborări la Radio Cluj, revistele „Muzica” și „Intermezzo”.

Concepută ca teză de doctorat sub conducerea științifică a eminentului profesor Sigismund Toduță, lucrarea *Formă și stil în noua creație muzicală românească* reprezintă o consistentă și documentată analiză a evoluției muzicii culte în România, de la premisele formării ei și până în anii 1970, corespunzătorii perioadei în care teza a fost elaborată. Lucrarea a fost publicată de Editura Muzicală în anul 1977. Departe de a fi o abordare pur istorică, această scriere teoretică îmbină elemente ale perspectivelor sincronice și diacronice, în încercarea de a oferi un model de analiză a operei muzicale contemporane și în același timp, o imagine asupra peisajului muzical românesc.

Lucrarea este structurată pe două secțiuni majore: partea I: *Premise și anticipări* și partea a II-a: *Emancipare și plenitudine*.

O importanță deosebită în economia întregului o are primul capitol al lucrării, intitulat *Raportul formă-stil, premisă a investigației analitice în muzicologia contemporană*. Acesta jalonează în parte „crezul” muzicologic al lui Vasile Herman. Este o secțiune în care se regăsește concepția muzicianului cu privire la abordarea muzicologică, în speță analitică, a unei opere muzicale. Autorul pornește de la constatarea necesității de a statua o metodă analitică eficientă și concretă pentru creația muzicală modernă. În „stabilirea precisă a principalelor calități ale unei muzici”, sunt esențiale două noțiuni: „formă” și „stil”. Acestea sunt integrate, în cazul lui Vasile Herman, într-un sistem de gândire coerent, care va fi regăsit pe parcursul întregii cariere de cercetător.

Constatând faptul că forma constituie o primă etapă a cercetării analitice, Herman procedează la o definiție a sa, arătând evoluția concepțiilor asupra noțiunii de „formă” muzicală până în secolul XX, când se observă un consens asupra faptului că aceasta nu este o

schemă abstractă, ea nu spune în sine nimic, ci reiese din interpretarea corelației dintre elementele sale componente.⁹⁸ Fundamentată pe muzicologia germană, accepțiunea noțiunii de „formă” în cazul lui Herman este asociată celor de „stil” și „conținut”⁹⁹. Asupra legăturii dintre formă și conținut Vasile Herman insistă mai puțin, interesul său fiind concentrat pe binomul formă – stil. Totuși, se constată modalitățile particulare în care tiparul formal îmbracă un conținut oarecare, de aici decurgând ideea de „principiu formal”¹⁰⁰. Aderând la muzicologia germană, Herman oferă o definiție a formei muzicale pe care o vede ca „**principiu coordonator** al totalității mijloacelor de expresie sonoră care – la rândul lui – aderă mai mult sau mai puțin la schema strictă, la modalitatea absolută a unui anumit tipar sau ‘model’ general”. Accentul cade aici pe conceptul de **principiu coordonator**, care este o rezultantă a gândirii de tip structuralist. Vom constata cât de important este acest model de gândire.

Secolul XX este marcat de necesitatea resimțită acut de a stabili noi metode de cercetare în toate domeniile științei. Această nevoie este cu atât mai pregnantă în arta sunetului cu cât traseul dezvoltării muzicii este unul plin de avânt și se constată o ruptură între realitatea muzicală și metodele de cercetare tradiționale. Prin urmare, veacul XX aduce și în plan teoretic o multitudine de încercări de statuare a unor metode de analiză adecvate creației muzicale. Livia Teodorescu-Ciocănea enumeră unele dintre ele, a căror importanță a fost și rămâne variabilă: metoda referențial-descriptivă, cea pozitivist-constructivistă, hermeneutică, energetică, formală, structurală, formal-constructivistă și cea holistică (teoria gestalt-istă)¹⁰¹. Diether de la Motte, în lucrarea *Musikalische Analyse*¹⁰² prezintă mai multe modele de analiză muzicală, explicate și aplicate la cazuri concrete. Unul dintre acestea este ceea ce el numește „Grossform → Detailstruktur” în care pune în relație forma generală cu elementele mici de concepție a discursului muzical. Este doar o posibilitate de abordare analitică, așa cum demonstrează celelalte modele prezentate, având fiecare grade diferite de relevanță. În unele dintre acestea vom regăsi elemente ale unei gândiri structurale.

La baza oricărei concepții de tip structuralist stă filosofia lui Aristotel care afirmă că un obiect nu poate fi explicat prin ceva care îi este exterior. Ideea este în obiect, forma se

⁹⁸ Din analiza textului muzicologic reiese importanța pe care Herman o acordă structuralismului, care determină în cele din urmă întregul sistem de gândire al muzicianului.

⁹⁹ „relația formă-stil-conținut rămâne ca o constantă care determină în câmpul analitic trăsăturile esențiale ale obiectului cercetării” (Vasile Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Editura Muzicală, București, 1977, p. 9).

¹⁰⁰ „principiul formal” se leagă de distanța mai mare sau mai mică dintre o anumită creație și tiparul formal prestabilit.

¹⁰¹ Livia Teodorescu-Ciocănea, *Tratat de forme și analize muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005, p.315.

¹⁰² Diether de la Motte, *Musikalische Analyse*, Editura Bärenreiter, Kassel, 1968.

realizează numai în materie¹⁰³. Conceptul de „structură” a dobândit mai multe înțelesuri de-a lungul timpului. Într-o primă accepțiune, „structura” avea sensul de combinație de elemente, configurație, organizare a părților. La sfârșitul secolului al XIX-lea, termenul nu mai desemna o simplă configurație, ci un tot format din elemente solidare, în care fiecare depinde de toate celelalte și nu poate fi ceea ce este decât în și prin ele. Prin urmare, sistemul de interdependență a fiecărei părți cu toate celelalte devine esențial. Dacă primul concept se referea la o sumă, al doilea propune un întreg. O nuanțare apare atunci când W. Dilthey¹⁰⁴ înlocuiește, în științele umaniste, termenul de structură cu *Gestalt*, prin care se înțelege **formă**, alcătuire ale cărei părți sunt determinate de întreg, sistem ale cărui însușiri esențiale nu pot fi epuizate de suma părților.

Metodele de analiză structurală au câștigat în secolul trecut tot mai mult teren în diferite domenii ale cercetării, inclusiv în cel al științelor umane, după ce metoda istorică se dovedise a fi incompletă și insuficient fundamentată științific. Ferdinand de Saussure¹⁰⁵ propune studiul lingvisticii din punct de vedere sincron, pe baza relației care apare între semnificat și semnificant în cadrul semnului lingvistic. Abordarea sincronă se bazează pe observația că vorbitorii unei anumite limbi pot să nu cunoască nimic despre istoria acesteia și totuși să utilizeze structura limbajului așa cum se prezintă el la un moment dat¹⁰⁶. După afirmarea structuralismului lingvistic al lui Ferdinand de Saussure, „structură” va reuni ambele sensuri anterior amintite: atât pe acela de tot unitar încheșat, cât și pe acela de sistem al relațiilor între părți¹⁰⁷. În consecință, structura se referă acum la un ansamblu de relații. Noțiunea de structură poate fi apropiată de aceea de model; model (tipar) este un obiect, fie din realitate, fie construit, care servește drept mijloc pentru cunoașterea altora, asemănătoare, dar nu identice.

Într-o metodă structurală de analiză ne interesează aranjarea obiectelor, modul în care realul este organizat, felul în care sunt dispuse faptele, mecanismul lor lăuntric, prin urmare, structura lor. În gândirea structurală, fiecare episod se leagă de toate celelalte prin nenumărate

¹⁰³ Virgil Nemoianu, *Structuralismul*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.

¹⁰⁴ A rămas de importanță majoră lucrarea sa intitulată *Ideii cu privire la o psihologie descriptivă și analitică* (1894).

¹⁰⁵ Lingvistul elvețian a generat o adevărată revoluție în domeniu, disociind perspectiva istorică asupra limbajului (pe care o numea diacronică), de abordarea acestuia ca sistem în sine privit la un moment dat (numită sincronă).

¹⁰⁶ Ideile lui Saussure au fost publicate postum pe baza notițelor luate la cursurile sale de la Universitatea din Geneva (1906-1911). Lucrarea se intitulă *Curs de lingvistică generală*.

¹⁰⁷ Să nu uităm faptul că Ferdinand de Saussure nu folosea termenul de structură, ci pe acela de sistem. Concepția sa a dus însă la statuarea structuralismului lingvistic, după preluarea de către reprezentanții școlii lingvistice de la Praga, în special Trubetzkoy și Jakobson. În cazul lui Jakobson, distincția se face nu între *limbă* și *limbaj*, ci între *cod* și *mesaj*.

fire, le luminează, dar nu numai atât, devine pe deplin inteligibil numai raportat la toate celelalte. Ferdinand de Saussure susține că trebuie să se pornească tocmai de la întregul unitar pentru a se obține prin analiză elementele care îl compun¹⁰⁸.

În continuarea ideilor lui Saussure, Claude Lévi-Strauss concepe câteva principii metodice ale aplicării structuralismului: economia explicației, unitatea soluției, posibilitatea de a reconstitui ansamblul pornind de la datele obținute.

S-a constatat că nu este suficientă o simplă transpunere a modelelor lingvistice și structurale în analiza muzicală, deoarece, în ciuda multelor elemente comune, între limbajul natural și cel muzical există și zone divergente. Cercetările au demonstrat că metoda structurală, bazată pe sincronie, are eficiență atunci când este împletită cu abordarea diacronică. Analizele de tip structural și sistematic nu pot ignora evoluția istorică a evenimentelor. Este și motivul pentru care, în ultimele decenii, se încearcă găsirea unor abordări care să armonizeze cele două aspecte: diacronic și sincron.

Este potrivit să amintim aici câte ceva despre semiologia tripartită a muzicologului Jean-Jacques Nattiez, preluată de la Jean Molino, care poate fi situată în prelungirea metodelor structurale. Ideea de la care pornește acesta este aceea că o privire structuralistă asupra faptului muzical trebuie completată cu întrebări legate de strategiile de compoziție care au dus la apariția sa, precum și cu unele privind percepția operei. Prin urmare, Nattiez propune o abordare tripartită a faptului muzical, organizată pe trei niveluri: cel *neutral*, prin care sunt relevate structurile imanente ale operei, cel *poietic*, urmărind strategiile de creație care se află la originea lucrărilor și cel *estezic*, prin care se evidențiază strategiile de percepție pe care le generează. Modelul analitic pe care îl propune Nattiez ține seama și de trimiterile extrinseci unei opere muzicale, integrând cele două dimensiuni ale faptului muzical: creația și percepția. Este doar un exemplu despre modul în care structuralismul oferă deschideri pentru elaborarea unor metode de analiză muzicală edificatoare.

Deși nu sunt exhaustive și nici măcar prezentate de un structuralist, ci de un adept al hermeneuticii, principiile structuralismului enunțate de Paul Ricoeur pot fi edificatoare pentru o aplicație. Ricoeur menționează¹⁰⁹:

1. lucrul asupra unui corpus deja constituit, imobil, închis și, în acest sens, mort;
2. stabilirea de inventare de elemente și unități;

¹⁰⁸ Idee pe care o aplică Diether de la Motte în amintita analiză, pornind de la macroformă spre elementele de detaliu ale structurii.

¹⁰⁹ Cf. Jean-Jacques Nattiez, *Lupta dintre Cronos și Orfeu, eseuri de semiologie aplicată*, Editura Artes, Iași, 2007.

3. plasarea acestor elemente sau unități în raporturi de opoziție, de preferință opoziție binară;
4. stabilirea unei algebre sau a unei combinatorii a acestor elemente și cupluri în opoziție.

Scurta incursiune în universul structuralismului se justifică prin încercarea de a înțelege gândirea lui Vasile Herman și de a evidenția contextul în care s-a format concepția sa analitică. Deși se pare că nu a avut la îndemână prea multe surse de informare legate de structuralism, atrage atenția consonanța cu ideile și modelele de analiză specifice secolului XX.

Aminteam anterior despre conceptele de „tipar” și „principiu coordonator”, a căror proveniență este acum clară. Aceste idei apar și în gândirea unor analiști și filosofi ai muzicii influenți în secolul XX. Astfel este Leonard B. Meyer¹¹⁰, cu ale cărui concepții consună gândirea lui Herman. Spicuiind din lucrările lui Meyer observăm, în discuțiile legate de formă și stil, aceeași preocupare pentru fundamentarea structuralistă: „conceptul de formă implică abstractizarea și generalizarea. Pe baza experienței legate de o anumită formă elaborăm o clasă conceptuală care evoluează tot în funcție de această experiență. Odată ce o lucrare este recunoscută ca fiind **un tipar** (sublinierea noastră) pentru care s-a elaborat o clasă conceptuală normativă, abstractă, atunci ‘tiparul ideal’ devine baza așteptărilor”¹¹¹. De asemenea, forma și stilul apar indisolubil legate, formele fiind „aspecte speciale ale stilului, grupări de posibilități alternative, fiecare evidențiind propriile relații probabile în cadrul contextului stilistic”¹¹². În același timp, stilurile muzicale sunt prezentate ca „sisteme complexe de relații probabile în care înțelesul oricărui termen sau serie de termeni depinde de relațiile posibile cu toți ceilalți termeni în interiorul sistemului”. Meyer accentuează rolul pe care probabilitatea îl joacă în cadrul formei și stilului, observând că în cazul formei repetiția este necunoscută (tiparul de fugă nu este o fugă anume ci este bazat pe experiența noastră legată de o multitudine de fugi, aspectele neregulate fiind considerate deviații), în timp ce, în cazul stilului, răspunsurile obișnuite și probabilitățile se stabilesc prin repetări exacte¹¹³. Prin

¹¹⁰ A se vedea lucrările *Music, the Arts and Ideas* și *Emotion and Meaning in Music*, ambele apărute la mijlocul secolului XX, cu aproximativ un deceniu înaintea elaborării tezei de doctorat a lui Vasile Herman.

¹¹¹ Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1956, p. 57.

¹¹² *idem*.

¹¹³ Același lucru îl va sublinia Ștefan Niculescu într-unul din studiile sale cuprinse în volumul *Reflecții despre muzică* (Editura Muzicală, București, 1980, p. 293): schema unei forme nu poate fi confundată cu forma propriu-zisă a fiecărei lucrări în parte.

urmare, stilurile muzicale pot fi văzute ca sisteme de relații sonore mai mult sau mai puțin complexe înțelese și folosite în comun de un grup de indivizi sau de un anumit individ¹¹⁴.

Aceste aspecte sunt surprinse de Vasile Herman în prezentarea relației dintre formă și stil, două „entități din care reiese totalitatea operei de artă muzicală”¹¹⁵. Stilul fiind în relație de interdependență cu forma, însăși definiția acestuia este condiționată de aceea a formei. Dacă forma este principiul care coordonează totalitatea mijloacelor de expresie sonoră, stilul reprezintă „modul de coordonare a mijloacelor de expresie și a elementelor componente ale formei, raportul care se stabilește între ele, primatul unora sau altora”¹¹⁶. Muzicologul român concepe aceste două noțiuni ca parte a unui sistem, un „circuit” care evidențiază opera de artă în integralitatea ei.

Interdependența dintre formă și stil este adesea subliniată de muzicologii și analiștii muzicali, chiar dacă modul în care aceștia definesc cele două noțiuni diferă de la caz la caz. Spre exemplu, André Hodeir, în lucrarea *Les formes de la musique*, a cărei primă ediție a fost publicată în 1951¹¹⁷, acordă un capitol explicării unor termeni frecvent întrebuințați în analiza muzicală: gen, stil, formă și structură. El observă și conexiunile care apar între aceștia. În cazul lui Hodeir, stilul muzical este definit prin prisma a două coordonate: raportat la creatorul operei și în funcție de genul căruia opera îi aparține. Autorul este de părere că fiecare gen, fiecare formă, se pliază pe un stil care îi este propriu. În ultimă instanță, forma este privită ca manieră sau modalitate în care o operă tinde să devină unitară. Pentru a face distincția între formă și structură, Hodeir apelează la punctul de vedere al lui Boris de Schloezer, pentru care **structura** înseamnă angajarea diverselor segmente pentru a obține un tot, în timp ce **forma** este tocmai acest „tot” luat în discuție, în unitatea sa. Astfel, ideea de formă este mult mai largă decât aceea de structură. În același timp, Hodeir vorbește despre asocierea ideilor de formă și stil într-un mod vag, aproape confuz: forma este legată de gen, iar fiecărui gen îi este propriu un anumit stil¹¹⁸.

Mult mai conturate apar după câțiva ani concepțiile altui muzicolog, George Sherman Dickinson¹¹⁹, care afirmă că stilul este reflecția esenței individuale a unei lucrări de artă care îi conferă propria identitate. Identitatea este rezultatul unei conjuncții distinctive a componentelor, dublată de anumite sublinieri ale unora dintre acestea¹²⁰. În același timp, stilul

¹¹⁴ Leonard B. Meyer, *op. cit.*, p. 57.

¹¹⁵ Vasile Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească* Editura Muzicală, București, 1977, p. 9.

¹¹⁶ *idem*.

¹¹⁷ André Hodeir, *Les formes de la musique*, Press Universitaires de France, Paris, douzième édition, 1993.

¹¹⁸ *ibidem*, pp. 7-19.

¹¹⁹ George Sherman Dickinson, *A Handbook of Style in Music*, Da Capo Press, New York, 1969.

¹²⁰ *ibidem*, p.3.

apare ca produs al intersecției dintre timp, loc și temperamentul creator. Conceptul de stil este legat de acela de model sau tipar, văzut ca ordonare imaginară a relațiilor reciproce între componentele stilului.

Definițiile lui Dickinson sunt preluate parțial din dicționarul muzical editat la Harvard de Willi Apel. Ediția revizuită a acestuia¹²¹ asociază stilul cu trăsăturile care caracterizează lucrările sau manifestările muzicale ale unei perioade, regiuni, gen, ori pe cele ale unui compozitor sau interpret. Încercarea de a defini un stil este condiționată de luarea în considerare a tuturor aspectelor muzicii studiate. Forma este privită ca un grup de trăsături generale regăsite într-o măsură diferită într-un număr mare de lucrări, între care nu există două identice. Observăm în cele de mai sus zona comună pe care noțiunile de formă și tipar (model) o împart, fără a oferi o linie de demarcație clară.

Dicționarul muzical *New Grove*¹²² sintetizează discuțiile referitoare la stilul muzical, subliniind faptul că acesta se manifestă în utilizarea caracteristică a formei, texturii, armoniei, melodiei, ritmului și a ethosului, fiind prezentat de personalități creatoare și condiționat de factori istorici, sociali, geografici, resurse și convenții. Dacă stilul și forma sunt abordate disociaț, atunci stilul poate descrie modul de ordonare a detaliilor, în timp ce forma se referă la întreg.

Muzicologul Helmut Degen dedică un subcapitol al scrierii sale – *Handbuch der Formenlehre*¹²³ – analizei termenului „stil” și așezării acestuia în același context cu „forma” muzicală. Convingerea sa este aceea că o analiză muzicală științifică este posibilă doar atunci când fiecare element al unei lucrări este privit ca parte componentă a acesteia, fiind funcțional în realizarea formei finale. Ca o accentuare a perspectivei structuraliste, stilul este văzut ca totalitate și în același timp, sumă: totalitatea funcțiunilor verticale și suma legăturilor constante orizontale ale operei muzicale. De asemenea, stilul este echivalent cu tipizarea tuturor valorilor constante general valabile ale unei perioade, ale unui individ, ale unei creații sau ale unei națiuni. Vasile Herman preia de la muzicologul german concepția asupra stilului și formei, accentuând relația și intercondiționarea acestora. Astfel, forma este **principiul coordonator** al totalității mijloacelor de expresie sonoră, iar stilul este **modul de coordonare** a mijloacelor de expresie și a elementelor componente ale formei.

Revenind la definițiile lui Vasile Herman, observăm că forma și stilul în relația lor de interdependență se află sub influența unor factori externi (fapt subliniat în general în

¹²¹ *The New Harvard Dictionary of Music*, editor Don Michael Randel, Harvard University Press, USA, 1986, ediție revizuită a *Harvard Dictionary of Music* editat inițial de Willi Apel.

¹²² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, Oxford, 2001, vol. 24.

¹²³ Helmut Degen, *Handbuch der Formenlehre*, G. Bosse Verlag, Regensburg, 1957, p. 45.

cercetările legate de stil). Sunt amintiți câțiva dintre acești factori: timp, orânduire, spațiu geografic, popor, individ, conștiință. Aceștia justifică apariția și manifestarea la un moment dat a unor forme, având în același timp calitatea de a imprima o anumită unitate stilistică operelor de artă cuprinse într-un spațiu sau timp dat. Această consonanță stilistică este tot mai restrânsă temporal pe măsură ce ne apropiem de zilele noastre; în schimb, datorită tehnicilor de difuzare moderne, aria geografică pe care se extind noile mijloace de expresie și principiile lor coordonatoare este mai mare.

Accentuând legătura dintre cele două, Vasile Herman propune o definiție a formei în ipostaza ei stilistică: „**o sumă de relații care se stabilesc între toate componentele, relații ce diferă prin modalitatea și gradul de organizare morfologică și structurală**”¹²⁴. Din punct de vedere al unei abordări structuraliste, se subliniază tocmai faptul că întregul operei este dat nu de suma componentelor acesteia, ci de suma relațiilor care se stabilesc între elemente.

Prin această redefinire a formei muzicale se introduc două noțiuni care necesită o atenție specială pentru înțelegerea în ansamblu a muzicologiei lui Vasile Herman: **morfologie** și **structură**. Format în școala lui Sigismund Toduță, discipol și succesor al acestuia în predarea formelor muzicale, Vasile Herman a preluat în parte sistemul de abordare al maestrului și terminologia. Prin urmare, în încercarea de a înțelege sursele anumitor concepte și noțiuni este indicat să recurgem la scrieri ale lui Toduță pentru a observa în ce măsură se regăsesc ele la Herman. Parcurgând volumele publicate referitoare la formele muzicale ale barocului¹²⁵, remarcăm faptul că, în cadrul analizelor muzicale, nivelului morfologic îi sunt atribuite elemente ale limbajului muzical de la cele mai mici și până la cele de extindere mai mare. Spre exemplu, în nota de subsol de la pagina 38, primul volum, se explică „nomenclatura morfologică” adoptată pentru notarea unităților formale, de la strofă muzicală până la submotiv. Piese cuprinse în *Album pentru Anna Magdalena Bach* sunt supuse unei riguroase analize „morfologice”. Din lectura textelor lui Toduță reiese și utilizarea frecventă a termenului „structură” cu referire la modul de organizare internă a strofelor muzicale. Spre exemplu, în primul volum din *Formele muzicale...* la pagina 80 se discută în cadrul unei analize despre două planuri motivice – ale discantului și ale basului – care se desfășoară cu organizarea structurală 2+2, 2+2; de asemenea, la pagina 81 se prezintă „trăsătura structurală

¹²⁴ Vasile Herman, *op. cit.*, p.12.

¹²⁵ Sigismund Toduță, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. 1-3, Editura Muzicală, București, 1969, 1973, 1978.

nouă a perioadei”; apare și noțiunea de „structură motivică”¹²⁶ a perioadei. Din cele câteva exemple putem deduce faptul că un punct de pornire în adoptarea terminologiei analitice a lui Herman este școala lui Toduță. Trebuie remarcat însă faptul că, în cazul lui Herman, această terminologie se cristalizează, „structura” definind în mod consecvent microunitățile edificiului, în timp ce pentru cele mai mari se recurge la termenul „morfologie”.

Sensul pe care muzicologul îl acordă acestor termeni poate fi deslușit parcurgând alte scrieri ale sale, între acestea fiind *Bazele teoretice ale studiului formelor muzicale pentru secțiunile muzică din Conservatoare*, curs conceput în anul 1985 pentru uz intern și publicat în 2009 de Editura MediaMusica¹²⁷. Aici, Herman explică pe larg viziunea pe care o are: structura și morfologia sunt componentele de bază ale formei muzicale. Nivelul structural include „secțiunile cele mai mici în care se poate divide un discurs muzical”¹²⁸, pietrele din care se construiește eșafodajul muzical. Autorul se referă aici la microelementele care stau la baza tiparului (în speță figura și motivul muzical), văzute ca limite la care se poate ajunge din punct de vedere analitic în interiorul acestui nivel și care sunt generatoare de formă și stil¹²⁹. Prin nivel morfologic, Herman înțelege „elemente de o mai mare întindere, determinând tipologia anumitor secțiuni sau chiar a formei în totalitatea ei”¹³⁰. Așa cum aflăm din alte lucrări ale autorului¹³¹, acesta se referă la morfologie în sensul determinării corecte a fragmentelor simetrice sau asimetrice prin înlănțuirea cărora apare tiparul muzical. Componentele de bază ale morfologiei sunt perioada și subdiviziunile acesteia, frazele muzicale. Unul dintre criteriile enunțate în analiza perioadei muzicale, alături de cel tematic și cel armonic, este criteriul structural, care are în vedere modul de îmbinare a microunităților la nivelul motivic în cadrul perioadelor, în funcție de numărul de măsuri pe care acestea se întind (idee care, după toate probabilitățile, este preluată de la Sigismund Toduță). De aici decurg două variante posibile: periodicitatea structurală și contrastele structurale¹³². În consecință, asistăm la un mod original de utilizare a termenilor specifici unei abordări a operei din punct de vedere al formelor implicate.

¹²⁶ Primul volum, p. 139.

¹²⁷ Cursul de *Baze teoretice* a fost publicat alături de cele de forme muzicale corespondente diferitelor epoci stilistice și lansat cu ocazia aniversării a 80 de ani de la nașterea muzicianului.

¹²⁸ Vasile Herman, *Bazele teoretice ale studiului formelor muzicale pentru secțiunile Muzică din Conservatoare*, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1985, p. 47.

¹²⁹ *ibidem*, p. 48.

¹³⁰ *ibidem*, p. 47.

¹³¹ Vasile Herman, *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, București, 1982.

¹³² *idem*.

Valentin Timaru, în cursul de *Morfologia și structura formei muzicale*¹³³, oferă o imagine a modului în care se operează astăzi cu noțiunile amintite anterior. În desfășurarea evenimentelor sonore, Timaru distinge planul morfologic (structurarea unităților semantice) și cel sintactic (articularea unui anumit tipar sau reunirea mai multor tipare în cadrul unui gen muzical). După cum precizează chiar autorul, termenii de morfologie și sintaxă sunt preluați din lingvistică, fără încercarea de impunere a lor în muzică într-un sens strict. Există totuși unele similitudini evidente. Conform explicațiilor dicționarelor de gramatică sau lingvistică, morfologia are a face cu organizarea cuvintelor în clase lexico-gramaticale cu trăsături distincte (părți de vorbire), studiind formele, sensurile, funcțiile și regulile după care formele se pot modifica¹³⁴. Sintaxa este cea parte a gramaticii care se ocupă cu studiul funcțiilor pe care părțile de vorbire le dețin în cadrul propozițiilor, și al funcțiilor pe care propozițiile le dețin în cadrul frazelor. Ea stabilește regulile de acuplare a cuvintelor în propoziții și a propozițiilor în fraze¹³⁵.

Pornind de la observația că există asemănări evidente între cele două tipuri de limbaj (cel verbal și cel muzical), apare justificată utilizarea termenilor de morfologie și sintaxă muzicală așa cum îi regăsim la Valentin Timaru: morfologie - cu referire la microunitățile de limbaj – și sintaxă – cu privire la unitățile mai mari (frază, perioadă) și la modalitățile de acuplare a elementelor de morfologie în cadrul sintaxei. De reținut faptul că, asemeni limbajului verbal, în muzică, un element care ține de morfologie poate fi investit cu funcție sintactică, dar în același timp, unitățile sintactice au valențe morfologice. De aici se poate naște confuzie în înțelegerea modalităților de definire a microunităților precum și a unităților mai mari ale discursului muzical¹³⁶.

Timaru nu este singular în modalitatea de utilizare a acestei terminologii cu tentă lingvistică. De fapt, această perspectivă este cea mai uzuală, fiind frecvent întâlnită la nivelul analizei limbajului muzical. Când se referă la structură, cea mai mare parte a analiștilor înțeleg delimitarea pe mai multe niveluri a elementelor unei construcții muzicale, de la macro-structură și până la micro-structură. De asemenea, aici sunt incluse relațiile și legile de acuplare a unităților.

¹³³ Valentin Timaru, *Morfologia și structura formei muzicale*, Curs de forme și analize muzicale, vol. I, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1990.

¹³⁴ Gheorghe Constantinescu-Dobridor, *Dicționar de termeni lingvistici*, Editura Teora, București, 1998, p. 221.

¹³⁵ *ibidem*, p. 293.

¹³⁶ Spre exemplu, Timaru vorbește despre frază și perioadă ca unități morfologice ale limbajului, tocmai în sensul amintit mai sus. O trecere grăbită prin cursul de forme poate genera unele confuzii. În context însă, înțelegem că morfologia are legătură cu nivelul microstructurii, iar sintaxa cu acela al unităților mai mari, a căror articulare este supusă unor reguli specifice.

Spre exemplu, Livia Teodorescu-Ciocănea definește structura muzicală ca „ansamblu de relații constante pe o unitate de text muzical”¹³⁷. Prin urmare, într-o analiză structurală muzicală se intenționează reperarea unităților structurale și a raporturilor dintre acestea. Structura apare astfel ca o „rețea închisă de elemente care, relaționate între ele, reprezintă un conținut informațional mai mare decât suma părților componente”¹³⁸. De aici, segmentarea discursului muzical evidențiază unitățile structurale, ierarhizate și subordonate unele față de celelalte. Forma propriu-zisă, partea, secțiunea cuprind nivelul macrostructural; perioada și fraza sunt considerate structuri intermediare, iar motivul, submotivul și celula ocupă nivelul microstructurii¹³⁹. Cu privire la sintaxa muzicală, autoarea se află sub influența nemijlocită a lui Ștefan Niculescu, de la care preia viziunea asupra categoriilor sintactice. Niculescu definește fenomenele sintactice drept relații între obiectele sonore, încercând o distanțare a acestora de însăși natura obiectelor. De aici, monodia, omofonia, polifonia și heterofonia apar ca și categorii sintactice muzicale (sau „modalități de organizare a sunetelor în timp, pe axa succesivității și simultaneității”¹⁴⁰). Totuși, capitolul de analiză morfologico-sintactică vorbește despre „evidențierea unităților și subunităților structurale – de la perioade, fraze la microstructuri de tipul motivelor, submotivelor, celulelor – precum și stabilirea raporturilor ierarhice dintre acestea”¹⁴¹. Deducem de aici faptul că termenul de sintaxă este utilizat pentru definirea diferitelor tipuri de relații posibile în conturarea unui discurs muzical. De la teoria oarecum abstractizantă a lui Niculescu se revine la înțelesul mult mai comun al morfologiei și sintaxei.

Sintetizând, constatăm că noțiunea de structură este înțeleasă în general ca „modalitate de construire a unui sistem, modelul abstract care explică schema sa de funcționare și principiile care stau la baza coeziunii sale interne”¹⁴². Morfologia muzicală are a face cu obiectul sonor (structurarea unităților semantice de bază), iar sintaxa, cu modul de punere în relație a unităților morfologice și articularea tiparului.

Modul în care Vasile Herman utilizează termenii structură și morfologie este unul particular (structură pentru microunități și morfologie pentru elementele de mai mare extindere – frază, perioadă). Explicația poate fi găsită tocmai în aplecarea spre metodologia de cercetare de orientare structuralistă, care, am văzut, este integrată în sistemul analitic al

¹³⁷ Livia Teodorescu-Ciocănea, *Tratat de forme și analize muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005, p. 22.

¹³⁸ *ibidem*, p.27.

¹³⁹ *ibidem*, p.28.

¹⁴⁰ *ibidem*, p.23.

¹⁴¹ *ibidem*, p.39.

¹⁴² *Dicționar de filozofie*, Editura Politică, București, 1978, p. 671, cf. G. Banciu, *Gen, opus, formă*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2006, p.53.

muzicologului clujean. Înțelegerea terminologiei folosite de Vasile Herman, a sensului specific acordat unor termeni aflați în uzul general al analiștilor, este esențială pentru oricine abordează scrierile sale teoretice, din perspectiva învățăcelului sau a cercetătorului. Este de asemenea remarcabilă consecvența cu care acești termeni sunt utilizați; odată adoptată această terminologie, ea apare constant în cercetările de muzicologie ale lui Vasile Herman. Chiar și în studiile de după anii 90, subintitulate *Preliminarii la o estetică a folclorului muzical românesc*, regăsim aceeași organizare, aceleași relații dihotomice între formă și stil, între structură și morfologie.

Trebuie subliniat și faptul că Herman consideră unitățile structurale (și ne referim aici la accepțiunea particulară pe care el o acordă acestui termen) ca fiind investite cu posibilități de continuare a discursului muzical, generatoare de formă. Așa se explică dese asocieri pe care le va face între structură și formă, așezând structura la baza formei. Insistăm asupra importanței lămuririlor terminologice înainte de parcurgerea scrierilor sale, pentru a nu risca o înțelegere parțială sau chiar eronată a muzicologiei lui Herman. Dincolo de această particularitate a limbajului analitic, justificată de influența, probabil indirectă, a structuralismului, lucrările sale teoretice sunt pline de substanță și argumentate științific, riguros concepute și coerente ca mod de gândire.

Același prim capitol al lucrării *Formă și stil în noua creație muzicală românească* aduce în discuție o serie de opoziții de tip binar. Aceasta este tot o rezultantă a gândirii de tip structuralist, care, între altele, propune organizarea sistemului în termeni de opoziție. Astfel, sunt introduse noțiunile de „organizare” în contrast cu „improvizația”. Autorul semnalează importanța factorului „organizare” în evoluția formei muzicale. Punând în ecuație termenii de „organizare”, „formă”, „morfologie” și „structură” se observă relațiile posibile care apar între aceștia. În opinia lui Herman, atunci când organizarea are prioritate asupra formei, se constată și o prioritate a structurii asupra morfologiei (altfel spus, elementul microstructural determină conturarea unităților de mai largă respirație). Invers, atunci când forma (în înțelesul ei de principiu coordonator al mijloacelor de expresie sonoră) are prioritate asupra organizării, morfologia guvernează asupra structurii. Stilul este variabila care completează această ecuație, fiind direct influențat de factorii amintiți anterior și de personalitatea creatorului.

Vasile Herman face o observație pertinentă legată de tendințele de valorizare a stilurilor și formelor muzicale. El consideră că fiecare stil aduce o contribuție la evoluția gândirii muzicale, motiv pentru care nu putem considera un stil ca fiind mai evoluat decât altul, în timp ce, în cazul formei, aceasta se află într-o incontestabilă evoluție, cunoscând și puncte terminus, de epuizare a posibilităților pe care le deschidea la început.

O altă constatare, legată de opoziția organizare-improvizație, este aceea că numai aparent rezultatele sonore care se obțin prin intermediul improvizației pure sunt similare celor generate prin organizarea totală. Herman observă faptul că improvizația pură va da naștere de fiecare dată altor rezultate sonore, în timp ce organizarea produce o muzică a cărei sonoritate este de fiecare dată aceeași.

Întregul parcurs teoretic al acestui prim capitol al tezei de doctorat este justificat de dorința de a găsi o variantă de cercetare potrivită cu evoluția muzicală a secolului XX.¹⁴³ Herman subliniază faptul că stabilirea elementelor care compun muzica, precum și a sumei relațiilor acestora, constituie cea mai completă și coerentă metodă de investigare analitică. Pentru aceasta, sunt prezentate succint elementele de bază ale unei muzici. În cadrul *melodiei*, sunt hotărâtoare elementele legate de înălțime, durată, intensitate și culoare timbrală, precum și relațiile de interdeterminare care se stabilesc între ele. Alți parametri și alte relații esențiale în conturarea aspectelor stilistic-formale: raportul polifonie-armonie și continuitatea-discontinuitatea, tematismul-atematismul. Herman accentuează importanța factorului timp în sprijinirea complexității muzicii contemporane, tocmai prin dozarea acestor relații amintite anterior.

Concluzia primului capitol al tezei de doctorat prezintă punctual pașii necesari pentru realizarea investigației muzicologice eficiente. Iată-i:

1. *Stabilirea cu grijă a tuturor parametrilor sonori care intră în competiție;*
2. *Sesizarea primatului unora sau al altora dintre ei și a acțiunii lor asupra parametrilor secundari;*
3. *Modalitatea lor de coordonare și conexiune, principiul care-i unește și tiparul formal căruia îi dau naștere;*
4. *Relațiile interne ale formei, morfologia, structura, organizarea, timpul desfășurării, mijloacele de desfășurare în timp;*
5. *Coroborarea tiparului cu relațiile din interiorul părților aferente, sau a diferitelor suprafețe sonore, precizarea naturii relațiilor dintre părți;*
6. *Comparația calităților unei lucrări cu calitățile, construcția, stilul altor piese de factură similară la unul sau la mai mulți autori;*

¹⁴³ De reținut faptul că, între doctoratele conduse de Sigismund Toduță, cazul lui Vasile Herman nu este singular. Nicolae Brînduș propune *Baze ale unei analize formale a limbajului muzical*, un „model general de analiză a fenomenului sonor-muzical conform unor criterii de spațialitate” (op. cit., p. 12). Octavian Nemescu, în teza de doctorat cu titlul *Capacitățile semantice ale muzicii*, pornește tot de la constatarea că este necesară elaborarea unei metodologii adecvate de investigare muzicală. Interesul său este orientat spre fundamentarea unei cercetări de tip structural pornind de la revizuirea teoriei semantice generale.

7. Ținând cont de necesitatea unei viziuni asupra întregului fenomen muzical, se vor stabili calitățile generale ale unor categorii de lucrări, filiația lor formală, încadrarea lor stilistică, modul în care servesc un conținut asemănător sau unul relativ, eventual diferit;

8. Cuprinzând în câmpul analitic o arie mare de posibilități expresive cu un ethos comun, se va efectua comparația cu alte arii similare având ethosuri diferite.¹⁴⁴

Asistăm la o reafirmare aplicată a datelor structuralismului. Se accentuează importanța abordării operei muzicale ca sistem de relații în care parametrii muzicali interacționează, fie în termeni de egalitate, fie în termeni de subordonare. De asemenea, nu este neglijată, în cadrul formei muzicale, importanța tiparului ca model pentru infinite variante originale, variante care definesc stilul personal al creatorului. Herman propune două abordări stilistice: una care se referă la relațiile interne ale operei de artă, până în cele mai mici amănunte și una care așează opera în relație cu altele, creând alt nivel de conexiuni. Traseul propus pentru analiză nu contrazice afirmațiile anterioare: stilul muzical și forma sunt integrate unui algoritm, interacționând și condiționându-se reciproc.

De subliniat faptul că defalcarea operei muzicale în părți componente și delimitarea în detaliu a celor mai mici unități structurale nu reprezintă un scop în sine, ci sunt văzute ca oportunități pentru înțelegerea modului în care funcționează sistemul prin conexiunile elementelor sale. Prin urmare, o analiză eficientă se va concentra pe recompunerea întregului, oferind o privire de ansamblu, cu înțelegerea modului de funcționare a sistemului. Din această perspectivă, studiul formei muzicale, raportarea la un model (tipar) prestabilit, se justifică în contextul oferirii de date esențiale pentru o eventuală încadrare stilistică a materialului. Analiza formei muzicale nu este punctul terminus, scop în sine, ci o verigă a unui lanț care urmărește relevarea întregului prin detalieri. Această viziune situează analiza formelor muzicale în rândul disciplinelor fundamentale, justificând însușirea îndemnării necesare, dar, în același timp, oferă deschideri, stimulând muzicianul spre realizarea conexiunilor cu ceilalți parametri muzicali. Observația este importantă dacă ne gândim la faptul că pentru o perioadă îndelungată, Herman a predat forme muzicale studenților Academiei de Muzică din Cluj-Napoca. Muzicianul nu s-a limitat însă la abordarea structurală a partiturii, tinzând în permanență spre obținerea de date cu caracter stilistic prin punerea în relație a detaliilor diferiților parametri muzicali. În ultimă instanță, scopul analizei muzicale este legat de stilul muzical, integrând și fiind determinat inclusiv de aspectele de formă.

¹⁴⁴ Vasile Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, op. cit., p. 24.

Cel de-al doilea capitol al tezei de doctorat face o incursiune în creația muzicală anterioară secolului XX, depășind punctul de vedere pur istoric. Herman preferă o punctare a câtorva momente importante ale evoluției muzicii europene. Intenția este aceea de a demonstra continuitatea diferitelor etape ale dezvoltării muzicii. Ideea de la care pornește Herman și pe care o argumentează este aceea că „nicicând nu poate exista ceva absolut nou, că tot ceea ce se naște sub semnul noului apare pe fundalul trecutului, ca o transformare, o evoluție a vechilor stări”¹⁴⁵.

Muzicologul francez Jean-Jacques Nattiez tratează problema *evoluției* muzicale, noțiune pe care o preferă celei de *progres*. Aceasta din urmă trimite implicit la o atitudine valorizatoare legată de un anumit stil sau sistem. Ori, fiecare stil muzical reprezintă un moment prețios în sine, fiind chiar nejustificată compararea sa (din punctul de vedere al valorii) cu alte stiluri. Diferența care poate fi sesizată între păreriile lui Nattiez¹⁴⁶ și cele ale lui Herman este aceea legată de aplicarea ideii de evoluție la ceea ce numim stil muzical. Pentru muzicologul român, stilul este o constantă, cea care se află în evoluție fiind forma muzicală, aceasta determinând eventuale *fluctuații* ale constantei. În schimb, Nattiez¹⁴⁷ vorbește despre potențialitatea unui sistem, uneori cu referire chiar la stil muzical și la o limită a posibilităților de dezvoltare pe care acesta le oferă. Aceasta se explică prin aplicarea particulară a noțiunii de „stil”: Nattiez vorbește în general despre sistemul tonal-funcțional ca despre un stil în sine și în acest context trebuie înțelese afirmațiile sale. Perspectiva sa, influențată de aceea a lui Leonard Meyer, este aceea că sistemul tonal-funcțional pare a fi ajuns la un moment dat la limita sa. Asupra legăturii care rămâne între inovațiile compozitorilor secolului XX și tonalitate, Nattiez nu are dubii, văzând aici o evoluție firească a muzicii.

Sinteza realizată în paginile celui de-al doilea capitol al tezei lui Herman extrage date esențiale ale muzicii europene, accentuând fenomenele de anticipație care au generat în muzica secolului XX o nouă muzică, între acestea fiind reorientarea spre sfera modalului cu toate rezultatele sale, îmbogățirea ritmicii și utilizarea tot mai intensă a cromatismului. Prin urmare, convingerea lui Herman este aceea că „marele salt” al muzicii secolului XX este de fapt o „îngroșare sau absolutizare a unor laturi puțin, deloc sau numai în germene

¹⁴⁵ Vasile Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, op. cit., p. 26.

¹⁴⁶ care preia în acest context din ideile lui Leonard B. Meyer.

¹⁴⁷ În eseu *Boulez în epoca post-modernă: timpul lui Repons* cuprins în volumul *Lupta dintre Cronos și Orfeu*, Editura Artes, Iași, 2007, p. 181. Textele originale din care s-a conturat acest eseu au fost redactate în perioada anilor 1980-1995.

întrebuințate de înaintași”¹⁴⁸. În opinia acestuia, saltul era doar o iluzie creată prin utilizarea derivată a mijloacelor din vechea muzică.

Cât despre muzica românească până la Enescu, autorul tezei pune în ecuație două tendințe: compensare și afirmare. Compensarea se referă la recuperarea unor elemente ale culturii europene și integrarea lor în cultura autohtonă. Afirmarea se leagă de înglobarea valorilor artei populare în muzică și plasarea lor între valorile artei universale. Herman observă că „incompatibilitatea dintre bazele structurii interioare ale cântecului popular românesc și formele caracteristice ale culturii muzicale savante vest-europene este creatoare de stil”¹⁴⁹. Ar fi de subliniat aici tendința de a trece de la o muzică lăutărească spre cea țărănească, de la folclorul urban spre cel sătesc. În construirea formelor mici în muzica românească, muzicologul observă influența spiritului european romantic în condițiile unei incipiente prospectări a folclorului autohton. În cadrul formelor mari, Herman remarcă rapsodismul de scurtă respirație, rezultat prin îmbinarea unor prelucrări de melodii populare sau lăutărești. Aspectul frecvent este acela de potpuriu. Muzicologul pune aceste tendințe pe seama cunoașterii insuficiente la acea oră a posibilităților pe care folclorul muzical le deschidea, acest lucru fiind valabil nu doar la nivel național, ci și pe plan european. În același timp, o armonizare între datele folclorului și tehnica muzicii europene reprezenta la acea vreme un adevărat nod gordian pentru compozitorii români.

Pentru muzica din prima jumătate a secolului XX, prezentată în cel de-al treilea capitol, Vasile Herman propune o împărțire pe trei etape, marcată de evoluția artei lui Enescu: 1899-1920, perioadă în care putem detecta primele elemente ale unui stil autohton matur; 1920-1949, perioadă de consolidare a stilului, de acumulare a unor tehnici noi și de intensificare a cercetării folclorului; 1949-1955, marcată de „compensarea deplină a tuturor formelor și stilurilor tradiționale, de la neobaroc până la folclorismul școlilor naționale”¹⁵⁰. În analiza celor trei etape intră lucrări ale muzicienilor români, abordate din punct de vedere al evoluției armonice, dar și al cristalizării formei. În cazul lui Enescu, analizele sunt aprofundate, fără a se insista pe date deja cunoscute. Spre exemplu, cu privire la *Preludiul la unison*, Herman observă substratul pentatonic, dar și originalitatea utilizării monofoniei într-o formă de tip fantezie în care tipicul era construcția figurală sau polifonico-fugată. Este important faptul că autorul se apleacă și asupra creației celorlalți muzicieni români care, deși incontestabil puși în umbră de valoarea lui Enescu, au aportul lor la dezvoltarea muzicii

¹⁴⁸ Vasile Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, op.cit., p. 29.

¹⁴⁹ *ibidem*, p. 31.

¹⁵⁰ *ibidem*, p. 47.

românești. În același timp, sunt luate în seamă și cercetările științifice asupra muzicii prin care se încearcă descoperirea valențelor folclorului, dar și cele care compensează lipsurile în domeniul teoretic al muzicii. Herman sesizează diferența dintre Enescu și cei contemporani lui, față de care, în ceea ce privește creația, apar discrepanțe mari. Indiscutabil situat pe orbita marilor muzicieni europeni, Enescu este poate singurul român din acea epocă a cărei creație este comparabilă cu valorile universale. Cu toate acestea, Vasile Herman punctează analitic și lucrări ale celorlalți compozitori români, între care Filip Lazăr, Zeno Vancea, Mihail Jora, Sigismund Toduță. Concluzia primei părți a lucrării este aceea că la începutul anilor '50 muzica românească recuperase distanța față de cea europeană, formele bazate pe intonația autohtonă erau cristalizate și profesionalizarea muzicienilor (compozitori și cercetători) promitea o epocă de maturitate stilistică.

Partea a doua a tezei de doctorat valorizează creația de după 1955. Herman vede în opera lui George Enescu un motor care a impulsionat evoluția muzicii românești. După dispariția sa, cercetarea și aprofundarea capodoperelor pe care le-a lăsat posterității este, în opinia muzicianului clujean, deschizătoare de drumuri și soluții pentru componistică. Pornind de la creația enesciană, Herman analizează evoluția sistemelor modale care sunt utilizate în muzica românească. Între elementele determinante ale muzicii noastre sunt amintite persistența structurilor tetracordale (uneori în stare latentă sau impregnate de elemente cromatice) precum și utilizarea preponderentă a formulelor melodice de sorginte modală sau premodală.

Insider al creației muzicale românești, compozitor la rândul său, Herman explică modul în care se lucrează cu formulele modale: deși au o origine diatonică, ele sunt abstractizate prin deplasarea cromatică a unor sunete. În acest fel, în cadrul unei formule melodice, grupurile de sunete pot fi încadrate în tetracorduri din moduri diferite sau transpuse. Se obține astfel o „transfigurare” a formulelor folclorice.

Această explicație este valoroasă pentru cercetătorul creației lui Herman, prin faptul că poate oferi o cale de înțelegere a lucrărilor sale. În perioada în care lucra la elaborarea tezei de doctorat, muzicianul avea ca preocupare și cercetarea valențelor ascunse ale folclorului românesc. Interesul său nu este singular, în fapt, mare parte a compozitorilor români din generația sa au căutat o modalitate de integrare a datelor folclorului în creația cultă. Cercetările lui Herman în acest domeniu au durat, după declarațiile sale, mai bine de zece ani. În urma acestora, pe la începutul anilor 70, își conturase o concepție și o metodă de compoziție prin care insera formule esențializate ale muzicii populare în creația sa. Dintr-un orgoliu de creator, el a dorit să păstreze secretul asupra metodei pe care o folosea. Într-o

discuție pe care a purtat-o cu subsemnata, Herman declara că a ars materialul adunat timp de zece ani (cercetările asupra folclorului muzical românesc) și că nu dorește să dezvăluie modul în care a integrat valorile tradiției orale în creația sa. Prin urmare, ne rămân doar câteva paragrafe în lucrările sale teoretice, prin care putem intui direcția în care creația sa a fost orientată. Restul ține de flerul cercetătorului și de munca intensă pentru decriptarea înțelesurilor pe care creația lui Vasile Herman le poartă în sine. Un lucru este deocamdată foarte clar: cercetarea muzicii vechi a românilor a fost însoțită, în cazul muzicianului clujean, de un imens respect pentru această zonă a spiritualității poporului său.

În analiza modalismului muzicii românești de după 1950, Herman sesizează importanța tetracordului ca material constitutiv al sistemelor simetrice sau asimetrice aflate la baza discursului. În urma analizelor, muzicologul constată și felul în care interferează modurile sau structurile de sorginte modală. Ideile sale sunt susținute de numeroase exemple muzicale extrase din partiturile de muzică românească. Acestea demonstrează acribia cu care Vasile Herman s-a aplecat asupra partiturilor colegilor săi compozitori pentru a regăsi în profilul melodic modalitățile de utilizare a datelor folclorului. O concluzie pe care acesta o extrage este aceea că una dintre tehnici este utilizarea unor formule idiomatice din folclor într-o proiecție nouă, trăsăturile specifice fiind accentuate prin cromatizare. Aceste formule apar, după părerea lui Herman, și în cadrul muzicilor total cromatice sau seriale de mai târziu, oferindu-le un colorit autohton¹⁵¹.

Într-o încercare de clasificare a turnurilor muzicale sunt amintite cele cu substrat anhemitonic sau pentatonic, dar cu aspect cromatic, apoi cele care au colorit modal, dar cu aspect pronunțat diatonic, cele cu substrat hemitonic-modal și cele cu apartenență mai puțin clară, bogate în cromatisme. De aici până la cucerirea totalului cromatic este un singur pas, realizat în cea de-a doua parte a secolului XX.

Herman accentuează în capitolul următor tehnica de compoziție care constă în crearea unor formule melodice cromatizate, cu expresivitate sporită, derivate din nucleul modal diatonic. Din nou, explicațiile sale pot aduce lumină pentru înțelegerea propriului limbaj muzical utilizat în cadrul creației. De asemenea, capitolul urmărește modul în care se tinde în muzica românească spre organizarea serială totală. Muzicologul vede acest fapt ca pe o consecință a „tot mai intensei cromatizări a modurilor și a procesului de difuziune

¹⁵¹ Asupra modalismului din serialismul muzical românesc s-a aplecat mai târziu și Gheorghe Firca (teza sa, condusă tot de Toduță, se intitulează *Structuri și funcții în armonia modală*), pornind de la anterioarele cercetări ale lui Vasile Herman.

cromatică”¹⁵², acesta nefiind un punct terminus în evoluția muzicală, ci, de cele mai multe ori, un moment intermediar. În opinia lui Herman, spre deosebire de muzica europeană în care cromatizarea a dus inevitabil la contrazicerea unor tradiții, în context românesc cromatizarea accentuează și oferă subtilitate elementului tradițional național. Acest lucru este posibil și datorită mobilității modale a turnurilor melodice din folclorul românesc. Explicația păstrării coloritului național într-o muzică serială poate fi găsită în înțelegerea modului de constituire a seriilor. Acestea pot cuprinde formule-tip, idiomuri care, în ciuda variației continue, asigură un conținut modal, fie el explicit sau implicit. În afară de acestea, sunt amintite și seriile liber constituite.

Vasile Herman constată că noua organizare cromatică duce la aspecte de formă și stil diferențiate, pornind de la tiparele tradiționale până la forme noi, de la orientări neoclasice până la până la soluții originale. Construcția formei este raportată la unitățile microstructurale **figură** și **motiv**. Preluând concepția lui Helmut Degen, muzicologul clujean leagă figura de structurile cu caracter predominant orizontal, melodic și care generează discursuri de tip polifonic. În schimb, motivul este văzut în relație cu verticalitatea, având conținut armonic.

Sunt prezentate raporturi posibile între micro și macrostructură, tehnici de lucru (variația structurală) și categorii de lucrări existente în creația românească de după 1950: lucrări de factură tematică, unde microstructura este subordonată schemei formale; lucrări tematice în care se observă un rol mai important acordat microstructurii; lucrări în care microstructura și variația-structurală sunt prioritare, dar care aderă încă la tipare formale tradiționale; lucrări cu forme noi, în care microstructura dictează, forma fiind redusă la variație structurală și dezvoltare continuă. Analizele și exemplele concrete oferite pentru fiecare categorie de lucrări sunt esențializate, fără date cu caracter general, dar în același timp, edificatoare. Selecția materialului pentru analiză se face după un criteriu simplu: circulația sa. Herman alege acele lucrări care au fost tipărite sau care au intrat deja (la acea oră) în circuitul concertistic românesc. Analizând raportul dintre structură și morfologie¹⁵³, muzicianul constată în muzica românească o prezență consistentă a aspectelor polifonice în lucrările în care elementul structural predomină.

Cel de-al șaselea capitol al tezei de doctorat aprofundează creații românești „calde” la acea vreme, în general de după 1965, oferind explicații asupra tehnicilor utilizate. Herman

¹⁵² Vasile Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, op. cit., p. 103.

¹⁵³ în înțelesul pe care Vasile Herman îl acordă acestor termeni

observă depășirea zonei total cromatice¹⁵⁴ și încercarea creatorilor români de a găsi noi sisteme de organizare sonoră, pentru a înlocui seria și derivatele ei, dar în același timp, pentru a oferi o doză de inedit în dispunerea elementelor pe orizontală și pe verticală. Printre tehnicile amintite sunt: serializarea intervalelor cântecelor populare, constituirea de raporturi numerice prestabilite, tipizarea unor succesiuni de intervale, folosirea unor grupări de microformule melodice folclorice. Toate acestea pot fi încadrate într-o etapă „postserială”, urmată de o „raționalizare” a permutărilor și constituirea unor structuri sonore complexe bazate pe mijloace matematice de control al parametrilor muzicali esențiali. Sub aspect formal, muzicologul constată o preponderență a structurilor de tip catenă, forme în lanț, cu extinderi diferite ale segmentelor, cu unele contraste și variații ale parametrilor. Alături de acestea se observă formele libere sau deschise, având un coeficient improvizatoric variat. Vasile Herman subliniază în repetate rânduri apartenența tuturor acestor muzici la un „suflu” general românesc dat de bazele folclorice pe care este construit întregul eșafodaj.

Concluziile tezei de doctorat, prezentate foarte succint în finalul capitoului sunt:

- La momentul scrierii tezei de doctorat, muzica românească putea fi considerată pe deplin maturizată sub aspect stilistic, încadrabilă în circuitul valorilor universale contemporane.
- Coeficientul stilistic unificator este dat în muzica românească de legătura cu folclorul.
- „Asprimea” unor sonorități ține de aria culturii sud-est europene, izvorând din cromatica pe baze modale și constituind un element de „prospețime” și originalitate.
- Muzica românească contemporană reprezintă o valoare incontestabilă care „îndeamnă la studiu și meditație”¹⁵⁵

Teza de doctorat a lui Vasile Herman a fost susținută public în 1973, iar documentele înregistrate la arhiva Academiei de Muzică „Gh. Dima” din Cluj-Napoca oferă date legate de componența comisiei de evaluare. S-au păstrat referatele lui Sigismund Toduță (conducător de doctorat), Tudor Ciortea, Romeo Ghircoiașiu și Octavian Lazăr Cosma. Spicuind din aceste documente constatăm primirea favorabilă a lucrării, considerată de ultimul referent amintit o contribuție „unică, fiind prima încercare de amploare demnă de atenție asupra fenomenului

¹⁵⁴ Așa cum s-a demonstrat, vorbim aici despre un cromatism pe baze modale, în care amprenta națională poate fi sesizată.

¹⁵⁵ Vasile Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, op.cit., p. 160.

dificil, greu de cuprins deoarece nu este încheiat, al muzicii noastre contemporane”¹⁵⁶. Așa cum sublinia în referatul său Sigismund Toduță, interesul pe care îl suscită lucrarea este dat și de intersectarea celor două planuri sau moduri de abordare a creației: sondarea elementelor propriu-zise ale creației (și aceasta se face, așa cum remarcam mai devreme, cu o competență specifică unui compozitor, care are o înțelegere din interior a fenomenului muzical) și „o viziune estetică în care orientarea dialectică creează corelația dintre interacțiunea continuă a unui proces ireversibil, guvernat de legitatea tradiției și inovației”¹⁵⁷. În afara unor observații legate de posibilitatea de a sublinia sau nuanța unele momente ale parcursului analitic, teza a fost apreciată unanim și considerată esențială pentru muzicologia românească. Concluzia lui Toduță, pe care, după parcurgerea lucrării, o considerăm obiectivă, este aceea că teza lui Herman este o lucrare care, „în ansamblul literaturii de muzicologie și stilistică muzicală nu poate fi apreciată îndeajuns”¹⁵⁸.

La aproape 40 de ani de la conceperea și prezentarea acestei lucrări științifice nu putem să nu remarcăm prospețimea ei, relevanța ideilor și meticulozitatea cu care se păstrează firul roșu al demersului. Herman ni se dezvăluie aici ca un muzicolog de rang superior, capabil de a construi un sistem de gândire muzicologică și analitică pe care apoi îl păstrează, dovadă a faptului că, în ciuda unor momente mai aride ale lucrării, în gândirea sa lucrurile sunt pe deplin conturate și sunt rezultatul unor convingeri, nu un demers artificial.

În ciuda aparentului ascetism al parcursului muzicologic (Herman se exprimă în general esențializat, fără redundanțe, evitând balastul informațional atât în ceea ce privește retrospectiva istorică, dar și în ceea ce privește abordarea analitică), observăm o intensă trăire interioară, respect pentru opera de artă și pentru tradiția poporului român. De aici, o atitudine ușor „romantică” pe care o regăsim în abordarea implicațiilor și importanței folclorului în muzica românească contemporană; este o tendință de subliniere a aportului acestuia, care, deși nu neglijează, pune în umbră celelalte contribuții la maturizarea¹⁵⁹ muzicii românești. Putem înțelege poziția lui Vasile Herman dacă ne amintim că în perioada redactării tezei își finaliza cercetările asupra valențelor folclorului românesc și își constituia propriul limbaj muzical sprijinit tocmai pe creația populară. Prin urmare, interesul său ca și creator se resimte și în abordarea muzicologică.

¹⁵⁶ Citat din referatul lui Octavian Lazăr Cosma asupra tezei de doctorat a lui Vasile Herman, păstrat în arhivele Academiei de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca.

¹⁵⁷ Citat din referatul conducătorului de doctorat Sigismund Toduță, păstrat în arhivele Academiei de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca.

¹⁵⁸ Citat din referatul conducătorului de doctorat Sigismund Toduță, păstrat în arhivele Academiei de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca.

¹⁵⁹ cum o numește însuși Vasile Herman.

Importanța parcurgerii detaliate a acestei lucrări teoretice este și aceea că ea poate oferi lumină în înțelegerea atitudinii creatorului Vasile Herman, sau cel puțin puncte de pornire în investigarea operei sale muzicale. Deși a dorit să păstreze tăcerea asupra tehnicilor de creație, unele dintre acestea pot fi deduse din scrierile sale muzicologice. Dovadă a faptului că, deși s-a considerat în primul rând compozitor, cele două activități de bază, creația și muzicologia, sunt în relație de interdependență.

Un mare merit al cercetării lui Herman este faptul că sistemul său este ancorat în realitățile muzicologiei contemporane de nivel internațional. Dincolo de orientarea structuralistă evidentă – care, în cazul de față, constituie un avantaj tocmai prin faptul că integrează ideile și conceptele într-un sistem de relații, relevând interacțiunea lor în planul practicii – noțiunile cu care operează Vasile Herman se regăsesc la cunoscuți teoreticieni și filozofi ai muzicii. Prin urmare, putem afirma că gândirea sa muzicologică este încadrată în epocă, terminologia fiind de nivel european, ca și sistemul pe care îl propune.

Bibliografie

1. AIELLO, Rita, *Music and Language: Parallels and Contrasts*, în: „Musical Perceptions”, ed. Rita Aiello & John A. Sloboda, Oxford University Press, 1994
2. BANCIU, Gabriel, *Gen, opus, formă*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2005
3. BRÎNDUȘ, Nicolae, *Baze ale unei analize formale a limbajului muzical*, teza de doctorat, Biblioteca AMGD, Cluj-Napoca, 1981
4. CONSTANTINESCU-DOBRIDOR, Gheorghe, *Dicționar de termeni lingvistici*, Editura Teora, București, 1998
5. DEGEN, Helmut, *Handbuch der Formenlehre*, G. Bosse Verlag, Regensburg, 1957.
6. DICKINSON, George Sherman, *A Handbook of Style*, Da Capo Press, New York, 1969.
7. ERPF, Hermann, *Form und Struktur in der Musik*, Editura Schott's Sohne, Mainz, 1967
8. HERMAN, Vasile, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Editura Muzicală, București, 1977
9. HERMAN, Vasile, *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, 1982
10. HODEIR, André, *Les formes de la musique*, douzième édition, Preses Universitaires de France, Paris, 1951.
11. MEYER, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1956
12. MONELLE, Raymond, *Linguistics and Semiotics in Music*, Harwood Academic Publishers, Switzerland, 1992
13. MORRIS, R. O., *The Structure of Music; an outline for students*, Oxford University Press, London, 1969
14. MOTTE, Diether de la, *Musikalische Analyse*, Editura Barenreiter, Kassel, 1968
15. NATTIEZ, Jean-Jacques, *Lupta dintre Cronos și Orfeu. Eseuri de semiologie muzicală aplicată*, Editura Artes, Iași, 2007
16. NEMESCU, Octavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, București, 1983
17. NEMOIANU, Virgil, *Structuralismul*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967

18. NICULESCU, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Editura Muzicală, București, 1980
19. RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Editions du Seuil, Paris, 1972
20. SADIE, Stanley, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 24, Oxford University Press, Oxford, 2001
21. TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, *Tratat de forme și analize muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005
22. TIMARU, Valentin, *Morfologia și structura formei muzicale*, curs de forme și analize muzicale, vol. I, Academia de Muzică „Gh. Dima”, Cluj-Napoca, 1990
23. TODUȚĂ, Sigismund, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*, vol.1, Editura Muzicală, București, 1969
24. TODUȚĂ, Sigismund, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*, vol.2, Editura Muzicală, București, 1973
25. TODUȚĂ, Sigismund, *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach*, vol.3, Editura Muzicală, București, 1978
26. VASILIU, Laura, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Editura Artes, Iași, 2002