

W. A. MOZART—CONTINGENCES ROUMAINES

Mircea Voicana

L'année 1991 a revêtu, de même que tant d'autres significations, celle de « l'année Mozart » par la commémoration mondiale de la mort, en décembre il y a 200 ans, de l'une des plus incontestables personnalités de la musique, de l'art, de l'intelligence créatrice. Elle représente en même temps une évidente victoire de l'intelligence humaine impérissable, de l'immortalité du génie, de sa vaste réalisation malgré l'écoulement du temps ou, peut-être, même avec la contribution de celui-ci. Ce genre d'exemples ne sont pas nombreux dans l'histoire de l'humanité, mais ils sont d'autant plus éloquents surtout lorsqu'ils sont aussi clairs que dans le cas du séraphique enfant prodige. Mozart a été et il reste notre grand *miracle*, non seulement par sa précocité et sa fertilité devenues proverbiales, mais surtout par sa ferme et toujours croissante capacité d'exprimer l'éternelle aspiration généralement humaine vers le beau, par sa grâce divine de communication qui affronte les siècles, par sa stupéfiante inventivité dans les frontières — d'ailleurs rigoureuses — d'un style merveilleusement unitaire, bien statué et sensiblement défini, entre autres, exactement par les chefs-d'œuvre mêmes de sa propre génialité.

Le phénomène Mozart a toujours été reçu avec un grand intérêt en Roumanie, où il a toujours remporté un grand succès. La vie musicale, le monde musical, la presse et la critique musicales, la musicologie roumaine en général, ont été particulièrement ouverts et en même temps attentifs constamment à ce phénomène. Pour couronner cette attention, le professeur Gheorghe Georgescu-Breazul a dédié — durant la période de l'entre-deux-guerres — à la réception roumaine de l'art mozartien, un livre de grande valeur et de permanent intérêt sur « Mozart en Roumanie »¹.

Non moins intéressant et important serait le thème inverse, celui d'éventuelles contingences de Mozart avec les Roumains et leur musique, dans sa création même. En nous posant une telle question, nous nous sommes vite rendu compte de ses limites, notamment du caractère extrêmement étroit des chances d'une éventualité semblable. Et pourtant...

1. En étudiant méthodiquement et avec le désir de vérifier une telle hypothèse, nous sommes arrivés à la constatation —

au moins stupéfiante dans l'état actuel des connaissances au sujet de Mozart et de la conscience mondiale sur son œuvre, comme résultante de sa réception — que le célèbre *Allegretto « Alla Turca »* de Mozart constituant la pièce finale de la non moins célèbre *Sonate pour piano en la majeur KV 331* est, malgré sa dénomination, une élaboration reposant sur un matériau musical roumain et non ture, même si Mozart l'a dénommée « turque » et s'est donné la peine de lui rendre l'air de musique turque. J'ai annoncé cette constatation il y a 20 ans, à l'occasion d'une session de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, mais je n'ai réussi qu'à provoquer la révolte des « spécialistes » et des « hommes de culture » qui ont refusé immédiatement cette idée, sans vouloir écouter les arguments dont je disposais. Enfin, grâce à « l'année Mozart », j'ai l'occasion de reprendre cette affirmation en présentant en même temps l'esquisse de l'argumentation de la thèse et de la documentation afférente.

En effet, la parution de la Sonate mozartienne, composée (probablement) en 1778, a été doublée de l'élaboration, pendant la même période, d'une œuvre d'une tout autre nature, l'Histoire de la Dacie Transalpine de l'Autrichien Franz Joseph Sulzer et de la publication, par celui-ci, dans le deuxième volume de cette œuvre², notamment comme *exemple musical* sur la musique roumaine (« valaque »), de la

Fig. 1 — La page de titre du deuxième volume du livre de Fr. J. Sulzer.

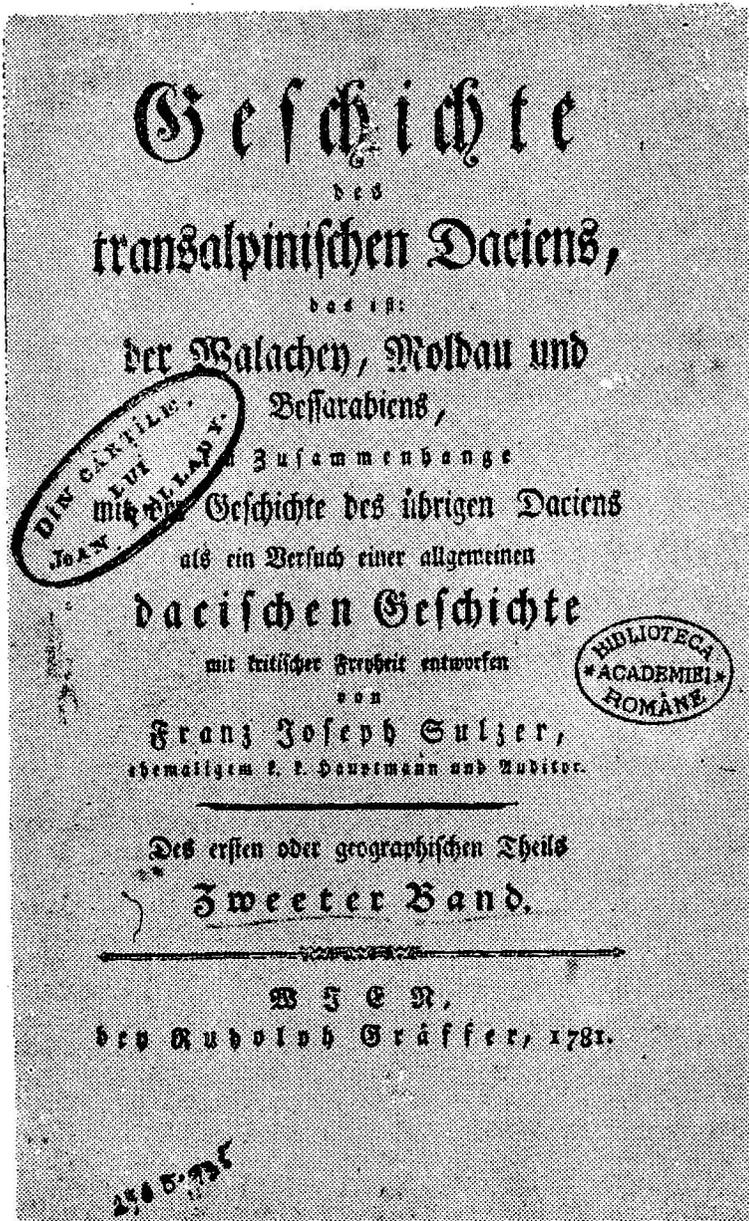
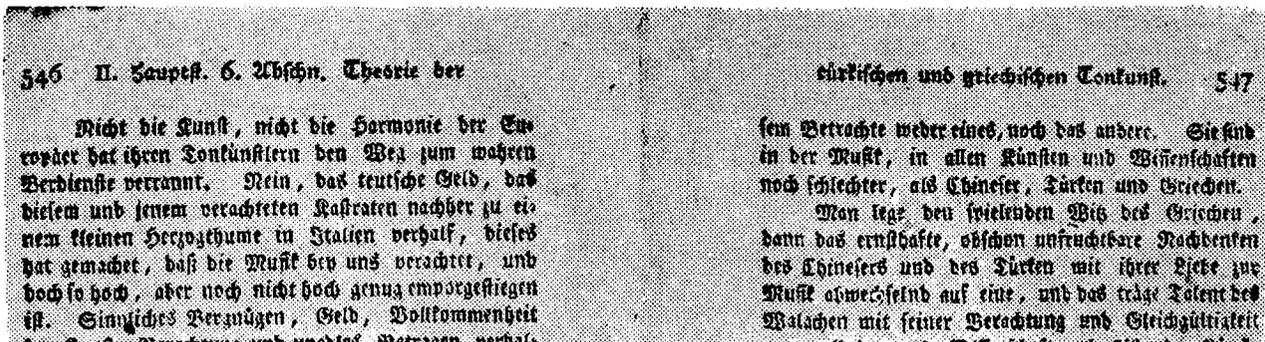


Fig. 2 — Les dernières pages (546—547) du livre de Fr. J. Sulzer avec le colonne-titre se référant à la musique turque.



Nro 1. Tabula I.
Salbkatroder *Balachische Tänze und Pleier.*
Bortshantant

Fig. 3 — Tabula I. Le commencement des Annexes pliantes contenant les exemples musicaux donnés par Fr. J. Sulzer : *Călușarul*.



Fig. 4 — Tabula I. La même mélodie reproduite par Romeo Ghircoiașiu.

mélodie qui a inspiré la *Marche turque* comprise dans la sonate. Il suffit de comparer les deux fragments musicaux que nous reproduisons (fig. 6, 3 et 4 — voir leur phrase finale), pour acquérir la conviction qu'il s'agit d'une même mélodie. Or, cette mélodie qui constitue le cœur de l'Allegretto de la sonate mozartienne, se trouve placée dans le volume de Sulzer au début du premier des tableaux pliants annexes, en tant que première mélodie (danse) *valaque*, déclarée *comme telle*. Elle vient ainsi exactement après le texte sur la musique turque (et grecque) dont les derniers alinéas occupent la page immédiatement antérieure (547) qui porte le colonne-titre de «Theorie der türkischen und griechischen Musik» (fig. 1 et 2). Par une considération concomitante et hâtive de ces deux parties composantes du livre — ou de son manuscrit —, il résulte la possibilité d'une confusion, dans le sens que le contenu de l'annexe qui s'ensuit serait aussi de la « musique turque ». Ceci serait une hypothèse. L'autre hypothèse : suivant la logique du livre, qui considère la « Dacie Transalpine » comme une contrée appartenant à l'Empire turc, le lecteur (Mozart ou peut-être celui qui l'a informé) aurait considéré à son tour que la musique

turque proprement dite et la musique valaque ou la musique grecque qui lui succèdent dans les exemples musicaux sont des compartiments et des comportements — bien que distincts — d'un grand ensemble de la musique de l'Empire turc, donc, de la musique turque en général. Bien sûr, ceci n'aurait pas incité le compositeur à imprimer à sa composition un coloris ture comme il nous semble avoir fait, mais, tout de même, cette hypothèse ne peut être rejetée *de plano*.

Il s'agit naturellement d'une confusion de critères — politique, géographique, ethnique, culturel, etc., y compris musical ou ethnomusical. C'est la même confusion qui, en matière de religion, faisait que les Valaques (Roumains) fussent considérés Grecs du fait qu'ils étaient orthodoxes. En vertu du même type de confusion, les Indiens des troupes de l'Empire britannique étaient pris pour des Anglais, tandis qu'on prenait pour des Américains, et non pas des Algériens ou Marocains, ceux qui formaient les troupes françaises africaines englobées dans le débarquement en Italie, de 1943. C'est de même que les Kirguiz, les Kalmouks, les Bachkirs, etc. de la structure des armées soviétiques, qui ont traversé le territoire de la Roumanie

après le 23 août 1944, étaient considérés par la population roumaine « russes » ou « troupes russes » (pas même « soviétiques »), tandis que les soldats roumains, tchèques, slovaques, croates, etc. de l'armée des Habsbourg de la première guerre mondiale étaient globalement dénommés « troupes autrichiennes » ou « autriche-hongroises » et leurs membres « Autrichiens » ou « Hongrois ».

Que ce soit la première hypothèse ou la seconde, la réalité montre que Mozart a pris la danse roumaine *Călușarul* pour de la musique turque en composant sur ce thème un « alla turca » revêtu par cette dénomination.

2. Certainement, on pourrait objecter que ce n'est que par hasard que les deux mélodies se ressemblent. Mais lorsque nous allons analyser et constater que non seulement les mélodies, réduites à leur forme la plus « dépouillée », mais aussi le reste du matériau musical doit être mis en relation *généalogique*, tout doute *doit être écarté*. Car Mozart a composé toute sa marche turque par l'utilisation variable des divers segments de la danse roumaine. La forme de celle-ci, retenue par Sulzer, est celle de l'exemple de la figure 6, reproduit chez nous dans la figure 3 d'après l'original de Sulzer et, dans la figure 4, d'après la transcription de Ghircoiașiu. A comparer toujours les quatre dernières mesures de celle-là. Nous ajoutons ici la même mélodie, transcrite par Gh. Ciobanu d'après R. Ghircoiașiu, dans la forme populaire qui est pratiquée encore de nos jours dans les Monts Apuseni sous le nom de *Tarina mocănească* (fig. 5).

La prise en considération de tout le complexe thématique de *l'Allegretto* mozartien nous permet d'ailleurs de reconstituer aussi le chemin créateur du compositeur. Le premier geste, celui de choisir le thème de *Călușarul*, a été suivi par la variation de ce thème et l'établissement de l'ordre d'utilisation des versions et variations résultant de cette manière. La mélodie la moins altérée par des interventions de Mozart, donc la plus proche du modèle pris par le grand compositeur, n'est pas le début mais bien celle des quatre dernières mesures. Mozart donne à cette mélodie la forme reproduite dans la figure 6, et, tout comme dans la danse roumaine, elle ne sera pas utilisée au commencement de sa composition, mais laissée comme une

résultante de pointe, essentielle d'une certaine manière.

Dans cette transcription mozartienne du thème *Călușarul* (que nous pouvons considérer aussi comme une première variation qu'il apporte à la mélodie populaire utilisée comme thème-source), les modifications de première intervention sont réduites à une transposition en *la majeur* et à la répétition de la première cellule (α) du dessin mélodique, imprimant ainsi au fragment une variation non seulement mélodique, mais aussi de rythme et d'accent et en concluant ce fragment par une formule de semi-cadence (I^{er} temps de la quatrième mesure) d'évidente empreinte classique.

Ensuite, attachant une attention accrue à la même cellule génératrice, Mozart revient à l'*ut* majeur de Sulzer, tonnalité dans laquelle il expose la mélodie en tierces, tout en diminuant en deux croches la valeur de quart de la troisième note de la cellule α (fig. 7), en les raccordant ainsi aux valeurs des notes préparatoires (*mi - fa*) et en réalisant un nouvel aspect expressif-mélodique-rythmique d'un naturel incontestable; compte tenu de ces prémisses, ce qui se suit se déroule dans une parfaite logique : le segment mélodique descendant vers la dominante (semi-cadence) commencera avec une note plus haute et, afin de s'inscrire dans la métrique générale, on hâtera comme doubles croches les quatre premières notes de cette descente mélodique. C'est ce que nous pourrions envisager comme une deuxième variation du chant populaire.

La pierre suivante de l'édifice est une nouvelle utilisation de la même cellule initiale — une troisième variation — dans ce que Mozart construit comme le début, de coloris ture, de tout son *Allegretto* (fig. 8). Il y procédera par une séquence de *gruppetti* ascendants (comprenant le motif α dont les intervalles ont été modifiés (fig. 6, mesures 1—4) vers un apogée sonore constitué d'une phrase à caractère apodictique, conclusif, caractère assuré par une variante du motif $\beta 1$ ³.

Enfin, même dans un fragment à caractère de passage de liaison, Mozart utilise la mélodie de *Călușarul* comme une quatrième variation, notamment dans la modalité coulante et d'égale distribution des valeurs des notes constitutives — telle qu'elle est présente dans la seconde moitié de la deuxième mesure et dans les mesures

Fig. 5 — *Țarina mocănească*.
Variante de la même mélodie
circulant de nos jours dans le
folklore des Monts Apuseni.

etc.

Fig. 6 — Motif principal α et le motif β dans l'*Allegretto* de Mozart.

Fig. 7 — Variations sur les mêmes motifs.

Fig. 8 — Variations plus accentuées sur les mêmes motifs.

3 et 4 de celle-ci (voir le motif β dans les figures 6, 3 et 4), réalisant ainsi une mélodie qui se moule parfaitement au style mozartien, par une amplification du tetracorde vers l'ambitus d'une gamme telle qu'on la retrouvera dans le texte de l'*Allegretto* (fig. 9).

Avec ces matériaux pris d'une manière variée de la source roumaine, Mozart construit l'*Allegretto* « *Alla Turca* » en utilisant la formule atypique d'une succession de variations ou variantes — non déclarées, mais bien saisissables — dans l'ordre : fragment 1 (var. 3, fig. 8) fr. 2 (var. 2, fig. 7), fr. 3 (var. 1, fondamentale par rapport à

la mélodie populaire roumaine, prise comme thème-source, fig. 6), fr. 4 et 5 (var. 4 et 5, fig. 9), fr. 5 (comme reprise du fr. 3), fr. 6 et 7 (reprises du fr. 1. et 2) fr. 8 (de nouveau une reprise du fr. 3), et fr. 9 (Coda, fig. 10) dans lequel le compositeur reprend suggestivement le matériel du début (fig. 8) par des *gruppetti* comprenant le motif α modifié et procédant à une accentuation de l'aspect ture, jusqu'à l'image sonore d'une fanfare turque — méterkhané.

Après la constatation de cette utilisation variationnelle délibérée de tout le matériel mélodique de *Călușarul*, l'emprunt thé-

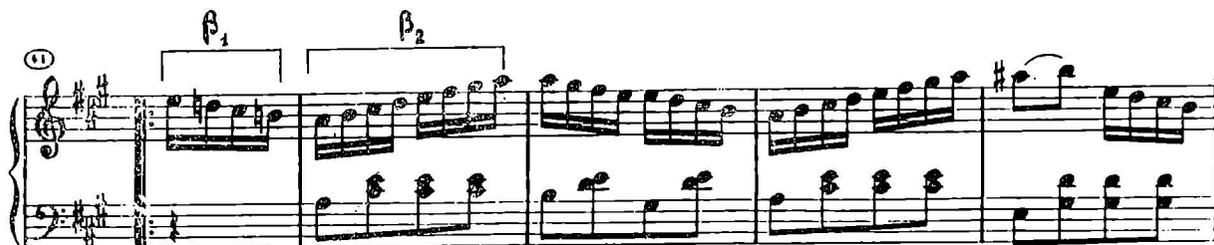


Fig. 9 — Variations sur les motifs β .

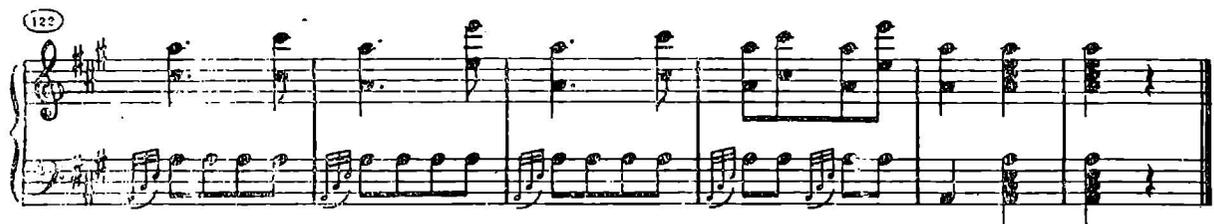


Fig. 10 — Coda de l'*Allegretto* « *Alla turca* » de Mozart (fragment).

matique est frappant et reconnaître ce fait devient impératif.

3. Nous ne devons pas être surpris par cette « inspiration du folklore » que Mozart a placée dans une pièce de pur classicisme instrumental. Dans la même sonate nous avons la preuve d'un précédent. Ludwig Schiddermeier signalait, dès 1922, dans sa monographie analytique dédiée à la vie et aux œuvres de Mozart⁴, que le thème avec variations du premier mouvement de la *Sonate KV 331* reprend un chant populaire sud-allemand. C'est le thème sur lequel Max Reger allait réaliser, à une époque plus proche de nous, ses appréciées variations symphoniques. Mais, de cette manière, toute la *Sonate en la majeur* devient un opus spécifiquement unitaire, par le fait d'englober sous le signe de la forme et des procédés de variation des fondements folkloriques, notamment de source sud-allemande dans sa première partie et d'origine roumaine dans sa partie finale surnommée (et traitée en direction) turque. Le même auteur affirmait que cet « Alla Turca » est un premier abord de la série de pièces orientalisantes de Mozart ; dans ce chemin s'inscrirait les « opéras turcs » : *Zaïd* et *l'Enlèvement au Sérail*. Sur l'intérêt et l'exotisme « turc » de Mozart (correspondant à l'exotisme arabe et nord-africain de Rossini, Boieldieu, Raubaud, Saint-Saëns, etc.) nous nous sommes prononcés antérieurement⁵, de sorte que nous n'y revenons plus.

4. Toutefois, nous nous devons de noter ici que la *Sonate KV 311* appartient au groupe des 5 sonates pour piano (KV 330—333) composées (probablement) à Paris en 1778 et publiées là-bas par Heina, conjointement avec KV 309 et 311, composées antérieurement à Mannheim. Or, le deuxième volume de Sulzer apparaît en 1781. Mais, de cette situation on ne peut tirer un argument contraire à l'identification de la source d'inspiration que nous avons argumentée et documentée, l'origine de l'« Alla Turca » emprunté à travers le livre de Sulzer étant indubitable et le livre pouvant être connu en manuscrit.

5. Il faut toutefois écarter aussi une autre possible ou éventuelle objection. La mélodie *Călușarul*, même avec la mention de Sulzer confirmant son caractère roumain, a été publiée dès 1963 par l'éminent professeur de Cluj Romeo Ghircoiașiu⁶, ainsi qu'ultérieurement par les

distingués musicologues Gheorghe Ciobanu⁷ et Emilia Comișel⁸ sans qu'ils saisissent la parenté avec l'« Alla Turca » de Mozart. Ils ont été tous préoccupés par l'importance et les significations folkloriques de la mélodie *Călușarul* notée et décrite par Sulzer, dans le cadre d'une discussion sur les caractères du folklore roumain et sur les premières notations dont celui-ci a bénéficié. Ceci explique assez bien ce qui les a empêchés de saisir la parenté non équivoque avec l'*Alla Turca* de Mozart, située dans une zone totalement différente de manifestation musicale. D'ailleurs, nous observons que, grâce à des raisons semblables, ni le folkloriste Gottfried Habenicht⁹, qui a travaillé à titre de chercheur à l'Institut de Recherches Ethnologiques et Dialectales (l'ancien Institut de Folklore) de Bucarest jusqu'à son départ pour l'Allemagne, où il déroule à présent une fructueuse activité, lui non plus n'a pas saisi ce que nous signalons ici, malgré une étude extrêmement détaillée et compétente destinée à Sulzer et à son livre, dans laquelle il notait et décrivait la mélodie dont nous nous sommes occupés.

D'ailleurs, on sait que le livre de Sulzer nous a créé assez d'ennuis par sa thèse fondamentalement erronée suivant laquelle les Roumains se seraient formés comme peuple au sud du Danube et auraient migré ensuite au nord, sur l'actuel territoire « dace » : c'est une spéculation préconçue, sur le caractère erroné et nuisible de laquelle nous ne voulons plus revenir. Mais ce livre est particulièrement important par les constatations directes, documentaires qu'il contient ; parmi celles-ci figure cette première manifestation de recueil folklorique authentique en notation occidentale, de la musique des Valaques, et la première mélodie notée est exactement *Călușarul* — danse qu'il caractérise comme *typiquement roumaine* et qui a servi de source à *L'Allegretto « Alla Turca »* de Mozart.



Dans le même contexte des contingences roumaines avec la création mozartienne, dans laquelle s'est manifestée la même confusion « Turc-Valaque », mais cette fois exprimée *in terminis* (quoique dans le plan dramaturgique et non dans celui de la substance musicale) c'est le cas de mentionner l'avant-dernier opéra de Mozart *Così fan tutte*, sur un libretto de Lorenzo Da Ponte. Réalisé en 1790 en pleine époque

finale du compositeur, une époque imprégnée de tourments, de besoins et d'idées franc-maçonniques, cet opéra que les exégètes discutent en se demandant s'il doit être compris dans la zone moralisatrice ou libertine, est non plus que *la Flûte enchantée* ou *Les Noces de Figaro*, la véritable paire (et suite) à *Don Giovanni*.

Ce qui nous intéresse maintenant c'est le fait que l'ensemble de l'intrigue sur laquelle est construit le débat éthique de l'opéra a une base historique dissimulée que nous avons réussi à déchiffrer et qui a une liaison avec les Roumains et leurs contacts avec Vienne. En effet, *Così fan tutte* cache, sous la forme d'une comédie de mœurs, un petit drame éthique, en partant d'un grand drame historique. L'opéra se rapporte à un événement crucial pour l'Empire autrichien, qui a eu lieu cent ans auparavant, notamment celui du grand siège de Vienne, de 1683, par les Turcs. Tout l'effort de camouflage de Da Ponte, le librettiste de Mozart, qui nous présente comme lieu de l'action et comme personnages une cité italienne et ses habitants qui supporteraient un siège turc, ne peut nous dérouter, pour la simple raison que l'histoire ne connaît aucune grande ville italienne assiégée de la sorte. Au contraire, le cas de Vienne reste typique et légendaire. Mais, dénonçant en fait un comportement moral qui n'aurait pas satisfait nombre de contemporains de Mozart et de Da Ponte — la soi-disant action de « fraterniser » de la population civile de sexe féminin avec les armées ennemies —, tout le sujet de l'opéra devait être déménagé de Vienne dans un imaginaire monde italien. D'ailleurs, l'ensemble du contexte du libretto est parfaitement compatible avec les événements du grand siège de Vienne et s'accorde seulement avec celui-ci. Le document écrit qui le prouve irréfutablement se trouve dans l'opéra même, c'est le texte du libretto. En effet, lorsqu'elle doit faire la connaissance des deux jeunes gens camouflés en officiers ennemis blessés, la soubrette Despinetta (!) s'exclame étonnée et stupéfaite par leurs barbes, leurs moustaches et leurs vêtements, en se demandant ce qu'ils peuvent être : Turcs ou ... Voilà, c'est exactement ici la clé du problème : dans le texte allemand traduit de l'opéra, apparaissent les Polonais : « Es sind Türken, sind Polaken ? », tandis que dans le texte *original* en italien (car le libretto, ainsi que le titre de l'opéra, sont en italien) c'é-

tait : « Che mustache, che vestiti, sono Turchi, son' Valachi ? ». Donc, il s'agissait évidemment de l'hypothèse de soldats roumains enrégimentés dans l'armée turque assiégeant une grande ville ; or, ce fait d'armes a eu lieu uniquement à Vienne, nulle part ailleurs, lorsque les armées roumaines de Serban Cantacuzino, le prince régnant de Valachie, et de son voisin le prince régnant de Moldavie, ont été obligées d'accompagner les armées turques et de participer au siège de 1683. D'ailleurs, le doute de Despinetta et les événements qui suivent s'accordent, d'une part, avec la réputation ou les frivolités des militaires valaques et, d'autre part, avec la réalité dévoilée ces derniers temps sur une stricte base documentaire, d'une convenance continue entre les assiégés et leurs assiégeants valaques qui, incapables de trahir leurs coreligionnaires chrétiens, informaient systématiquement les Viennois sur la situation dans le camp turc, les incitant à résister ; ils « pactisaient donc avec l'ennemi ». Mais le fait de fraterniser n'était plus acceptable pour les Viennois vivant 100 ans plus tard, d'autant plus qu'il se rapportait à leurs fiancées, leurs femmes ou leurs sœurs. Ils ont changé alors le libretto et dans la traduction allemande sont apparus à part les Turcs non pas les Valaques amis (malgré leur appartenance à l'armée ennemie) mais les Polonais c'est-à-dire des alliés officiels qui, conduits par Jan Sobiesky, ont vaincu les Turcs et ont levé le siège de Vienne en « sauvant la chrétienté » de la pénétration de l'Empire islamique au cœur de l'Europe. L'entente de la population civile, nommée aujourd'hui fraternisation, avec les alliés libérateurs était tout autre chose (n'est-ce pas ?) que celle avec les alliés réels compris dans les armées ennemies. Ou, pour ceux qui se rendraient compte de la base historique réelle du libretto, il serait peut-être permis de comprendre même comme une dette de reconnaissance — peut-on jamais savoir ?

Ce qui est certain, c'est qu'en créant cet opéra, Da Ponte et Mozart ont envisagé les Valaques et non pas les Polonais.



Il reste aussi certain qu'au moins sur les scènes des théâtres roumains nous avons le devoir de conserver le texte original de *Così fan tutte* tout comme nous avons l'o-

bligation de faire savoir que l'*Alla Turca* de la *Sonate KV 331* de Mozart est en effet le traitement d'une danse roumaine, même

¹ George Breazu, *La bicentenarul nașterii lui Mozart : 1756—1956* (Le bicentenaire de la naissance de Mozart...), Bucuressi, Ed. Muzicală, 1957.

² Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens das ist : der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen daci-schen Geschichte...*, vol. II, Wien, Rudolph Gräffer, 1781.

³ Nous avons pu — par la bienveillance de notre collègue Lucia-Monica Alexandrescu — utiliser la plus éloquente édition pour notre thèse : W. A. Mozart, *Klavier-Sonaten, nach Eigenschriften, alten Abschriften und den erstausgaben herausgegeben...* par Walter Lampe, München—Duisburg, G. Henle Verlag ; les *gruppelli* y sont notés de manière à mettre en évidence, même graphiquement, la cellule α .

⁴ Ludwig Schiedermeyer, *Mozart. Sein Leben und seine Werke*, München, Beck, 1922, p. 179.

⁵ Mircea Voicana, *Criterii nașionale și internaționale în tematica-subiect a creației muzicale* (Critères nationaux et internationaux dans la thématique-sujet de la création musicale), exposé au Centre d'études « George Enescu », Bucuressi, mai 1987 et conférence à la Maison des Hommes des Sciences, Iassy, mai 1988 (en cours de parution).

si par la contribution de Mozart cette marche n'est pas une véritable « *Alla Valacchica* ».

⁶ Romeo Ghireoiașiu, *Contribuții la istoria muzicii românești* (Contributions à l'histoire de la musique roumaine), vol. I, Bucuressi, Ed. Muzicală, 1963, p. 211.

⁷ Gheorghe Ciobanu, *Muzică instrumentală, vocală și psaltică din secolele XVI—XVII* (cap. V, Fr. J. Sulzer — *Dansuri și cantece românești*) (Musique instrumentale, vocale et psaltique, XVI^e—XVII^e siècles. Chap. V, Fr. J. Sulzer, *Dances et Chansons roumaines*), Bucuressi, 1978, pp. 53—55 (*Izvoare ale muzicii românești*, vol. II).

⁸ Emilia Comișel, *Folclorul în România secolelor XVII—XVIII* (Le folklore dans la Roumanie des XVII^e—XVIII^e siècles), in vol. Emilia Comișel, *Studii de etnomuzicologie*, Bucuressi, Ed. Muzicală, 1986, pp. 123—142.

⁹ Gottfried Habenicht, *Valoarea contribuției lui Franz Joseph Sulzer la cunoașterea folclorului românesc* (La valeur de la contribution de Franz Joseph Sulzer pour la connaissance du folklore roumain), in *Revista de etnografie și folclor*, tome 16, n. 5, 1971, pp. 391—398 (*Studii*). Extrêmement intéressantes aussi sont les considérations sur les intentions et la valeur des notations de Sulzer chez Octavian Lazăr Cosma, *Cronicul muzicii românești* (Chronique de la musique roumaine), vol. I, Bucuressi, Ed. Muzicală, 1973, pp. 359—365.

Notes