Perspective semiotice în predarea contrapunctului

Antigona Rădulescu

Semiotica, înțeleasă la modul general, ca "studiul semnelor în natură și societate"[1] și-a consolidat în ultimul timp statutul științific într-o manieră care face imposibilă ignorarea potențialului de investigare și explicitare a fenomenelor artistice - pentru a ne referi la domeniul care ne interesează.

Știință de-sine-stătătoare sau instrument de cercetare,[2] ea reia pe baze moderne drumul de la particular spre universal, într-un spirit pe care l-am putea numi "neo-enciclopedism" supus viziunii integratoare asupra societății, implicit asupra culturii, proprie secolului XX.

Preocupată, în mare măsură, după cum afirmă Umberto Eco, de "studierea tuturor proceselor culturale ... ca procese de comunicare"[3], semiotica se leagă din ce în ce mai mult de analiza artei văzută nu numai ca structură, ci și ca semn. Cu alte cuvinte, arta este integrată în marea familie a limbajelor considerate ca sisteme de semne având drept principală caracteristică intenția de comunicare. Este însă justificată această fuziune? Semnul de întrebare încă rezistă, chiar dacă aplicarea semioticii în perimetrul artistic - fie el plastic, muzical, cinematografic etc. - capătă amploare, persistând mai degrabă intuiția existenței unei realități decât dovedirea ei cu argumente solide. Este arta, așadar, un limbaj, un mijloc real de comunicare? Se pot întrevedea, în cadrul procesului artistic, cele trei dimensiuni ale semiozei - sintactica, semantica, pragmatica? Este sau nu justificată aplicarea metodei semiotice la analiza artei?

În continuare, acceptarea ideii de limbaj muzical aduce elemente noi în disputa dintre absolutiști și referențialiști sau dintre formaliști și expresioniști[4] cu privire la natura comunicării muzicale. Formulele extreme, de tipul "cultura este doar comunicare" sau "cultura *nu este altceva* decât un sistem de semnificații structurate[5], încadrează numeroase alte teorii, dar care, pe această nouă treaptă, odată acceptat caracterul semnic al muzicii, fac posibilă existența unei semiotici muzicale. Numai în acest fel pot fi și trebuie înțelese direcții teoretice dintre cele mai diverse, dintre care nu amintim decât, în trecere, câteva. Superpoziție a două sisteme semiotice, la J.J. Nattiez, mijlocind pe de-o parte relația cu lumea exterioară, cu universul "trăitului" și, pe de altă parte, trimiterile unităților intrinseci la axele paradigmatice și sintagmatice pe baza jocului interpretanților, muzica apare în alt context, la Roman Jakobson, limbaj ce se semnifică pe sine printr-un proces semiologic intern în care sunt angrenate structurile muzicale deduse unele dintr- altele. Atribuind muzicii caracterul biplan (capital pentru recunoașterea sa ca limbaj) și nonconform, Umberto Eco nu evită echivocul unei poziții altfel bine mascate de distincția fundamentală între semiotica semnificării și semiotica

https://biblioteca-digitala.ro

comunicării. La granița între semiotici și sistemele simbolice[6], limbajul muzical ar cuprinde, după Levi-Strauss, două nivele - primul, de factură culturală (respectiv sistemul de intervale cu raporturile ierarhice instituite), și al doilea, natural, fiziologic, asupra căruia acționează muzica stimulativ.

Dincolo de disputele generale legate de statutul său ca știință despre semne, semiotica a propus modalități și unelte noi în cercetarea fenomenului artistic. Pe această direcție, considerăm că și o disciplină cum este contrapunctul, cufundat cel puțin aparent în apele conservatoare ale tradiției, poate beneficia de o nouă perspectivă.

Se poate observa că într-o definire a contrapunctului ca "însușire a tehnicii de a combina între ele mai multe linii melodice ce se desfășoară simultan"[7], "având menirea să stabilească reguli în baza cărora melodiile simultane să poată fi integrate într-o structură corespunzătoare cerințelor vertical - armonice privind consonanțele și disonanțele"[8] apar elemente ce revelează o sintaxă - cea polifonică - ce necesită o determinare mai precisă bazată pe definirea vocabularului și gramaticii specifice. În fond, tratatele de contrapunct, de la celebrul *Gradus ad Parnassum* al lui Fux și până în prezent, au fost dintotdeauna tablouri normative circumscrise dimensiunii sintactice a unui limbaj muzical, precizat, la un alt nivel - respectiv pentru muzica Renașterii stilul palestrinian, pentru cea a Barocului, stilul bachian. Unitățile vocabularului precum și regulile lor de concatenare, strategia discursului muzical, adunate în paginile de învățătură contrapunctică, au urmărit îndeaproape creația vie, autentică, fără a se confunda însă cu aceasta. Dintr-o atare delimitare, pe care de altfel Schenker o trasa în tratatul său[9], delimitare a contrapunctului de compoziția liberă, decurge înțelegerea a ceea ce teoria poate să ofere practicii, regula excepției, normalitatea devierii stilistice și poetice. Însușirea conștientă a gramaticii de școală face posibilă competența utilizatorului de limbaj. El va fi capabil să realizeze fraze muzical corecte într-un anume stil dat. Performanța este domeniul realizărilor artistice, al compoziției ce prelungește, uneori în chip genial (vezi Palestrina sau Bach) și din rațiuni extralingvistice[10], întreaga rețea a normelor prestabilite. De aici se pot face extrapolări la categorii cunoscute, stabilite de lingvistică și pe care semiotica le-a preluat, nuanțându-le, și anume dihotomiile limbă-vorbire, diacronie-sincronie, perechea chomskiană competență-performanță fiind deja amintită.

Consecințele delimitării despre care am vorbit sunt numeroase și ele vizează fie o reinterpretare semiotică posibilă, fie direcții noi de cercetare.

Un drum poate fi acela deschis de cuprinderea analitică a unui eșantion stilistic mult lărgit. Ceea ce s-a studiat cu precădere pentru a ajunge la setul de probleme și tehnici de învățare a contrapunctului a fost creația compozitorilor de vârf din Renaștere și Baroc (cu precădere Palestrina și Bach). Opera lor constituie, este adevărat, maturitatea stilistică a epocii pe care fiecare o reprezintă, dar în același timp și depășirea normelor uzuale mult mai vizibile însă la contemporanii lor mai puțin celebri. Or, contrapunctul trebuie să cristalizeze în primul rând obișnuințele de tehnică și stil față de care, prin comparație, capodoperele își pot dezvălui, ulterior, tainele.

În cadrul rețelelor de relații dintre unitățile minime sintactice și stilistice, pot fi evidențiate cazurile particulare de opoziții de tipul diatonic-cromatic, omofonic-polifonic, major- minor, binar-ternar, ritm liber-ritm metric, mers treptat-salturi, disonanță-consonanță ș.a.m.d. Caracterul opozițional al acestor perechi nu are sens însă în afara cadrului semantic - "domeniul de prim ordin al oricărui limbaj

https://biblioteca-digitala.ro

guvernând semiotica", după cum îl consideră Octavian Nemescu în cartea sa *Capacitățile semantice ale muzicii*[11]. O discuție asupra raportului consonanță-disonanță în muzica palestriniană, de pildă, poate căpăta noi înțelesuri. Astfel, se poate observa că cel puțin aparent muzica Renașterii își atenuează asperitățile prin echilibrări atente ale tensiunilor mai mari sau mai mici, provocate de disonanțe. S-ar deduce, în continuare, că înțelesurile acestui gen de muzică își îngrădesc trăirile în limitele unui univers nu tocmai bogat în reverberații de gândire și simțire umană. Și totuși stilul a servit, cu toate "precauțiile" sale, și dimensiunea sacră și pe cea profană la un nivel pe care doar amintirea capodoperei palestriniene *Missa Papae Marcelli* îl și conturează la înălțimea desăvîrșirii artistice. În fond, raporturile consonanță-disonanță (cu implicațiile lor semantice) nu trebuie percepute cu ochiul și urechea secolului XX, nici măcar cu măsura aplicată unui stil mult mai apropiat de Renaștere - și anume Barocul. Proporția, exprimată în frecvență, existentă între acumulări tensionale (pentru care disonanțele reprezintă doar unul din mijloace) și relaxări poate evidenția, de pildă, fața reală a acestei muzici. Cu alte cuvinte, în termenii semioticii muzicale, balanța între consonanță și disonanță trebuie judecată atât la nivelul observației și analizei nivelului neutru, al textului însuși, cât și la nivelul poietic și estezic - respectiv la nivelul strategiilor de producere și receptare a semnelor muzicale. Ierarhia pe scara valorilor expresive, în funcție de contextul temporal, se sprijină pe finul dozaj al mijloacelor aflate la îndemâna unor compozitori care își vor aduce contribuția la epoca de maximă înflorire a polifoniei renascentiste.

O analiză în detaliu a tuturor resurselor armonice degajate de o temă de fugă bachiană rezolvă nu numai problema latențelor combinatorii ale funcțiilor armonice în sistemul tonal: ea asigură clarificarea semnificației acestora prin operațiunea de comutare - înlocuirea unei unități cu alta la nivelul non-semnificativ al "limbii" muzicale - care va produce o schimbare semantică percepută fără echivoc.

Preferința pentru o anumită formulă melodico-ornamentală din arsenalul contrapunctului renascentist al secolului al XVI-lea - cum ar fi *cambiata* în ipostaza sa descendentă, după ce un secol înainte fusese cultivată în egală măsură și forma inversată - indică aceeași comutare târzie, la apogeul unei "cariere", impusă de convenția culturală a timpului.

Domeniu aflat și el sub presiunea prezentului, chiar dacă închide în dimensiunile constituției sale o muzică de secole, studiul contrapunctului își pliază resursele pedagogice pe rezultatele noi ale analizei muzicale în care semiotica și-a găsit terenul unei înfloriri progresive. Plecând de la modelul taxinomic propus de structuralism, trecând prin analiza funcțională, distribuțională, analiza în constituenți imediați, analiza în trăsături distinctive, metoda generativ-transformațională, metode algebrice și statistice etc., apropierea actuală de textul muzical nu poate face abstracție de caracterul ambiguu, efect al gradului mare de poeticitate a rostirii artistice. Drumul spre tehnica contrapunctică trece însă prin efortul ideal al dezambiguizării de la starea de poezie la calculul științific, de la practica artistică la teoria muzicală. Iar acest efort, de multe ori interdisciplinar, chiar și atunci când dorește să convertească emoționalul, inefabilul sau vraja actului poetic în raționalul, explicabilul sau luciditatea demersului științific, poate lua forma unei tentante și îndrăznețe căutări.

https://biblioteca-digitala.ro

NOTE

1) Marcus, Solomon - *Semne despre semne*, Edit.Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1979
2) xxx - *ESTETICA*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1983
3) Eco, Umberto - *Tratat de semiotică generală*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982
4) Nattiez, J.J. - *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Editions, 1975
5) Eco, Umberto, *op.cit.*
6) diferenţiate ca atare de Hjelmslev
7) Comes, Liviu, Rotaru, Doina - *Tratat de contrapunct vocal şi instrumental*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986, p.8
8) Comes, L., Rotaru, D. - *op.cit.*, p.16
9-10) Dubiel, Joseph - *"When you are a Beethoven": Kinds of rules in Schenker's Counterpoint*, în *Journal of Music Theory*, vol.34.2, 1990, Yale University, New Haven, Connecticut, 1991
11) p.15

IN MEMORIAM

Friedrich K. Wanek

Ne este cugetul greu de pierderea recentă a acelor dragi colegi de generaţie, Dan Constantinescu şi, la scurt timp după aceea, Wilhelm Georg Berger, cu care - fără asemenea împotriviri tragice ale soartei - ar fi trebuit să fim încă mult timp împreună, bucurându-ne de generozitatea creaţiei şi prieteniei lor.

În mintea mea izbucnesc încă spontan întrebări sau remarci cu care mă adresez lor. Desigur, luciditatea mi le retează brusc - şi simt ireversibilul ca pe o arsură. Dar nu-l pot accepta ca atare, ca un factor frustrant, amputând prezentul. De aceea s-a creat, în înţelegerea şi trăirea mea, un sentiment mult mai cuprinzător al realităţii, în care prezentul nu îmi mai apare ca atare ci - însoţit de preponderenţa amintirilor şi a experienţelor trecute - este proiectat într-o stare atemporală.

Rândurile de faţă sunt dedicate, de fapt, memoriei unui alt prieten şi compozitor, coleg de generaţie, **Friedrich K. Wanek**, care a murit la Mainz, în Germania, la 13 aprilie 1991. Au trecut, deci, deja, peste doi ani de la moartea sa, de asemeni prematură. Dar, în spaţiul acesta atemporal al amintirilor, cronologia - de fapt - nu mai contează, iar evocarea rămâne la fel de dureroasă.

Este adevărat că la întârzierea cu care am redactat aceste rânduri, au contribuit şi unele decalaje în timp ale corespondenţei purtate de mine pentru obţinerea unor informaţii mai precise asupra activităţii şi creaţiei sale. Datele biografice şi lista de lucrări, trimise de Editura Schott din Mainz, sunt absolut necesare în definirea, cu precizie, a unui muzician, aşa precum o cere etica muzicologică. Voi încerca însă ca şi prin amintirile mele despre el şi despre muzica sa, să nuanţez schiţa portretului celui care, pentru unii dintre noi, a fost şi prietenul şi colegul **Fritz** Wanek.

S-a născut la Lugoj la 11 noiembrie 1929.

Fişa lui biografică precizează: studii de compoziţie cu Leon Klepper, având, printre alţi profesori, şi pe Theodor Rogalski. Enunţul cere a fi completat: în perioada aceea de deliberată dezorganizare a învăţământului (celui artistic, inclusiv) şi de distrugere a personalităţilor, - ca şi interzicerea, pentru cei dornici de a studia, a accesului la aceste valori, - a avea profesori de ţinuta artistică şi intelectuală a unor Klepper sau Rogalski, reprezenta o "enclavă" de cultură supusă constant opresiunii oficiale. În situaţiile oscilante ale acelei vremi, au fost şi momente în care studentul Wanek - cât pe aci de a fi exmatriculat - a fost silit să încerce să lucreze şi ca hamal în Obor, fără însă a reuşi să reziste fizic la acest efort.

https://biblioteca-digitala.ro