

Premisele sociologiei muzicii

de Mircea VOICANA

Anii de după Eliberare au adus o marcată subliniere a problemelor sociale și de aci a științelor sociale, în contextul întregii cunoașteri umane. Întregi domenii de cunoaștere și de activitate au fost reconsiderate, noi domenii și modalități de investigare au fost abordate — cu un accent, firesc, pe latura socială a lucrurilor. Dialectica marxistă, dându-ne cadrul și suportul pentru priceperea corelată a realității, și deci pentru redimensionarea ei socială, în raport cu societatea și cu toți membrii care o compun; materialismul istoric, dându-ne concepția și totodată metodologia înțelegerii dezvoltării umane, în dimensiunile ei sociale și în toate fațetele de activitate și articulațiile sale aflate într-o inextricabilă dependență dar și într-un perpetuu dinamism care modifică continuu, în mod caleidoscopic, peisajul social; — iată cei doi factori ai noii așezări a mentalității umane care nu au întârziat să-și facă simțită prezența și influența și în domeniul artelor sunetului.

Aceasta explică și tendința cvasi-generală de a aborda muzica din, sau din punct de vedere istoric, fie că ne situăm în sfera activității muzicologice — unde constatăm o dorință atât de largă de a face „istoria muzicii“, încât le-a apărut unora chiar ca echivalentul întregului conținut al muzicologiei — fie că privim activitatea interpretativă, din punct de vedere pur repertorial (concerte și cicluri istorice, deschiderea și revigorarea muzicii preclasice, renaștentiste, gregoriene, bizantine etc.) sau din punct de vedere al însăși concepției de „recreare“ a muzicii interpretate. S-ar putea observa că pînă și în domeniul creației, filonul neoclasic în modalitățile sale contemporane, așa cum ne este el cunoscut pe plan național sau internațional (mă gîndesc în această privință la un Britten, la Orff etc.) poartă în sine pecetea acestei istoricizări specifice celei de a doua jumătăți a secolului nostru. Alături de istorism, sau de istoricism, o serie de autori au căutat însă, cu îndreptățire, să nu negligeze latura socială în tratarea diverselor probleme și aspecte ale fenomenului muzical, fie în ansamblul său, fie într-una sau alta dintre ipostazele sale de manifestare. Privind retrospectiv perioada postbelică, sîntem îndreptățiți să afirmăm că unghiul de abordare social practicat în tratarea problemelor muzicii este, ca și punctul de vedere istoric, o constantă a modalităților moderne de a face muzicologie.

Este, credem, demn de observat că pășind pe aceste făgașuri, muzicologia românească ajunsese prin reprezentanții ei de frunte, încă în preajma și în timpul celui de al doilea război mondial, la poziții foarte avansate, de-

plin clocvente pentru ceea ce trebuia să devină constantele constituirii muzicologiei noastre contemporane. Formați în climatul mișcării de idei care a dus și la constituirea școli sociologice de la București, al cărui ferment se găsea la catedra de sociologie a lui Dimitrie Gusti, cele două personalități marcante pe planul științei muzicii din perioada interbelică — George Breazul pe de o parte, Constantin Brăiloiu pe de alta — au aderat la aceste punte de vedere și au fost chiar participanți activi la acțiunile de investigare socială de tip monografic pe care această școală le-a promovat mai cu seamă în lumea satelor românești. De aici, din aceste preocupări, și-a putut trage George Breazul cunoașterea științifică a realității românești a folclorului zonei carpato-danubiene, cum de aci și-a putut făuri folcloristul Constantin Brăiloiu premisele dezvoltării științei etnomuzicologice printre ai cărei cîtitori se situează fără îndoială.

Cele două nume ilustre pe care le-am menționat au fost însă cazurile strălucite, demne de atenția istoriei culturii, pe care le-a cunoscut dezvoltarea noastră științifică, așa cum pe planul investigației trecutului s-a situat și se profilează din ce în ce mai mare I. D. Petrescu, sau pe planul teoriei estetice Dimitrie Cuclin. Fenomenul infuziei de „istorism“ și „social“ nu s-a limitat însă numai la atât — și tocmai de aceea sîntem datori, credem, să notăm că (întocmai după cum nu orice lucrare cu veleități istorice se și situează automat în sfera adevăratei istorii a muzicii) tratarea sociologizantă nu poate fi totdeauna echivalentă cu o tratare sociologică propriu-zisă a fenomenelor muzicii, adică cu acea tratare care singură poate caracteriza noua disciplină ce se constituie sub ochii noștri în cadrul sferei largi a științelor muzicologice, ca disciplină de contact și interferență: *sociologia muzicii*.

Ca derivînd din acești ani de formare, putem — credem — să menționăm principalele rezultate care s-au constituit ca premise ale sociologiei muzicii.

Fiind în primul rînd disciplină sociologică, ni se pare că sociologia muzicii urmează să respecte exigențele ce se adresează acestei orientări moderne din științele sociale. Ca atare, ea trebuie să-și determine obiectul de cercetare și să-și configureze metodele, determinîndu-și totodată și unghiurile din care procedează la investigarea științifică.

Prin obiect, metode și unghiuri de investigare, sociologia muzicii își dobîndește autonomia științifică, un profil diferit de istoria socială a muzicii (care a fost și rămîne în principal *istorie*, chiar și atunci cînd tratează fenomenul contemporan) sau de muzica analizată și din punct de vedere social (care a fost și rămîne în principal *analiză* sau *critică* muzicală, chiar și atunci cînd se ocupă de opere sau evenimente ce nu se situează în prezentul cel mai nemijlocit); sociologia mu-

zicii nu poate fi, ca disciplină științifică, decât știința societății și a dezvoltării ei, privită în și prin latura activității sale muzicale. Dar această știință nu poate fi, evident, decât o știință a actualului și perspectivei.

Ca disciplină axată în contemporaneitate, sociologia muzicii are să se ocupe de fenomenele muzicale din societatea vie, în acțiunea și interacțiunile lor, să încerce să discearnă categorii, repetabilități, legături cauzale, determinând astfel ceea ce poate constitui complexul de legi sociologice. Disciplină de tip informativ și explicativ dar și normativ totodată, sociologia muzicii se constituie ca un instrument de analiză socială care poate servi — și este bine să servească — factorilor de decizie în elaborarea măsurilor de perspectivă dar și tactice precise din domeniul pedagogiei muzicale — populație în general și formarea cadrelor profesionale în special — din domeniul politicii de repertoriu, al politicii mass-media etc. Este limpede deci că preocupările pe care le admitem, de istorie socială a muzicii, nu pot reprezenta decât o introducere destul de aproximativă la cunoașterea acestor realități și la elaborarea acestor instrumente. Dimpotrivă, se impune o preocupare susținută care să facă apel la toate mijloacele noi de investigare socială, de la metodele de observație documentară (cu atenția acordată materialului arhivistic, de presă, de ordin statistic, fonic și iconografic etc.) la metodele de observație prin anchete (de tipul sondajelor de opinie, a lansării de chestionare și exploatarea rezultatelor dobândite prin metode analitice cu garanții deontologice), de la cercetarea comportamentului muzical al individului (pe calea interviului structurat sau nu, direct sau indirect, repetat sau clinic, pe calea testelor și chiar a măsurărilor scalare ale atitudinilor) la cercetarea colectivităților și grupelor sociale (cu preponderență a tehnicilor de sociometrie, a celor de observare a participării etc.), toate desfășurându-se pe întreaga gamă cunoscută în tratamentul sociologic, până la experimentul social. Pe aceste baze se poate trece la ceea ce s-a denumit „tehnicile de sinteză” în științele sociale, determinând la specificul sociologiei muzicii jocul metodei comparative (cîmp de aplicare, limite, experiment), caracterul ipotezei de cercetare (în raport cu noțiunile de concept și teorie), categoria de tipologie și de legitate (cu contingențele pe care le cunoaște în problema determinismului social, al cauzalității, al concepției ciclice din filozofia istoriei etc.). În legătură cu aceste categorii de tehnică se profilează și complexul de probleme pe care le ridică, în sociologia muzicii, perspectiva recurgerii la metodele și tehnicile matematice și grafice (cuantificare, analiză statistică, modelare, structurare și teoria sistemelor, teoria grafelor și a jocurilor, diagramele și reprezentările continue, discontinue și în suprafață etc.).

Toate aceste premise de constituire științifică a disciplinei sociologiei muzicii, în raport cu cercetările ce au început să se dezvolte la Centrul de sondaje al Radioteleviziunii Române, la Centrul de perspectivă al Universității din București, la Laboratorul de sociologie concretă al Consiliului municipal București, sau prin eforturile uneori reunite ale Institutului de Istoria Artei, Institutului de Psihologie, Institutului de Filozofie și Centrului de cercetări sociologice ale Academiei de Științe sociale și politice, ca să nu mai insistăm și asupra preocupărilor de sociologie muzicală din activitatea catedrelor de specialitate ale Conservatorului bucureștean, de pildă, fac cu atât mai prețioase învățămintele celor trei decenii de la Eliberare și angajează muzicologia noastră contemporană pe un făgaș științific din ce în ce mai aprofundat.

Opereta românească—realizări și perspective

de Petre CODREANU

Certificatul de naștere al operetei românești este datat 26 decembrie 1848, cînd s-a reprezentat *Baba Hîrcă* de Alexandru Flechtenmacher. Fondul acumulat timp de aproape un veac, pînă la Eliberare, deși destul de important, nu este, din păcate, îndeajuns studiat și cu atât mai puțin valorificat ca spectacol. Totuși, s-a acumulat o tradiție care, îngemănată cu cea a creației clasice (reprezentată cu precădere chiar și în zilele noastre), a fecundat opereta românească din ultimele trei decenii. Firește că nu tot ce s-a compus în acest interval a înfrînt rezistența timpului, dar bilanțul este în general pozitiv, îndeosebi prin faptul că s-au conturat coordonatele de expresie și construcție ale genului, creîndu-se prin aceasta premisele dezvoltării ulterioare.

Opereta în genere nu poate fi judecată prin prisma numai a muzicii sau a textului, ea existînd, de cele mai multe ori, ca *realitate scenică*. Publicul ia contact cu opereta numai ca spectacol și, spre deosebire de operă sau simfonie, concert, sonată ș.a.m.d., ascultarea numai a muzicii sau simpla lectură a libretului nu pot oferi o imagine completă și elocventă a lucrării. De aceea este necesară considerarea tuturor aspectelor pentru a aprecia corect realizările și perspectivele operetei românești. Factorii enumerați nu se află pe același nivel, constatîndu-se, nu odată, decalaje valorice între libret, muzică și prezentare scenică. Fenomenul, explicabil prin însăși specificitatea operetei, poate fi totuși analizat în vederea unei cît mai depline armonizări, fără de care nu poate avea loc progresul în creație și interpretare, creșterea conținutului,