

MINISTERUL EDUCAȚIEI
UNIVERSITATEA DE ARTE DIN TÂRGU MUREȘ
ȘCOALA DOCTORALĂ

TEZĂ DE DOCTORAT

REZUMAT

Muzica în teatrul lui György Harag – o abordare hermeneutică

Conducător științific:

Prof. univ. dr. habil. BOB Erzsébet

Doctorand:

BOROS Csaba

2021

A. Domeniul cercetării

Cercetarea explorează procesele de percepție a muzicii în teatrul lui György Harag, urmărind să găsească suprapuneri între muzica aplicată percepută și structurile semantice pentru a „citi” atmosfera spectacolelor istorice. Cercetarea interpretează muzica printr-o abordare hermeneutică, pentru a explora unul dintre cele mai puțin analizate segmente ale istoriei teatrului transilvănean și maghiar.

B. Metodologia cercetării

Bazându-mă pe acustica percepției orientată spre procesul teatral, am reflectat asupra muzicii aplicate în spectacolele lui György Harag folosind metodele sintactice, hermeneutice și fenomenologia lui Husserl.¹

În demersul metodologic al cercetării, am definit muzica aplicată ca fiind alcătuită din texte „lizibile”, folosind terminologiile lui Kierkegaard și Barthes pentru „staticitatea” muzicală.² Am definit textul spectacolului de teatru³ ca fiind un text „lizibil” în terminologia lui Marinis, în care muzica aplicată este prezentă și ea ca un text care reprezintă un limbaj specific, și în același timp, prin sinergia cu alte texte, oferă posibilitatea unei abordări și interpretări hermeneutice specifice.

În contextul cercetării și analizei formelor sonore/scrise ale muzicii aplicate contemporane, am introdus în teză conceptul de *text muzical*⁴ al lui Ulmann ca un criteriu fundamental fără de care dimensiunile de sens, semne și semnificații, simboluri și alegorii, percepute în interpretarea estetică a unor muzici aplicate, nu ar fi putut fi supuse unui examen științific și nu ar fi putut deveni o „lectură” interpretabilă cu criterii hermeneutice.

În continuare, am plasat textul muzical aplicat în fluxul textual al spectacolului, realizând o comparație sintactică între unitățile lingvistice ale limbajului bazat pe vorbire și

¹ Cf. In Edmund Husserl, *Előadások az időről*, trad. Sajó Sándor – Ullmann Tamás, Budapest, Atlantisz, 2002, 39.

² „Szellemi meghatározottságú közegek” In Søren Kierkegaard, *Vagy-vagy*. Trad. Dani Tivadar, Budapest, 1978, 89. „Összeműködő szövegek” In Roland Barthes, 1973, *A szöveg öröme*, trad. Mihancsik Zsófia. In Idem *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Budapest, Osiris Kiadó, 1998, (75-116), 75.

³ Termenul lui Marco De Marinis nu se referă la textul dramatic, literar, ci mai degrabă la spectacolul de teatru ca text (performance text), care este un lanț multiplu de diferite tipuri de semne și mijloace de expresie. În cele ce urmează, voi folosi acest termen și pentru conceptul de *mise en scène* al lui Appia. Cf. Marco De Marinis, *A néző dramaturgiája*, 1987, trad. Imre Gyé Zoltán, adresa URL: http://www.c3.hu/~criticai_lapok/1999/10/991017.html, data descărcării: 2021. 04. 10.

⁴ Jakob Ulmann, Ou Xhronos. In Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (coord.), *Was heißt Fortschritt?*, München, Edition Text + Kritik, 1998, 116.

cele ale muzicii, dovedind astfel că textul de spectacol și textul muzical au structuri gramaticale identice. Această metodă presupune un cadru teatral structuralist-semiotic timpuriu, care atribuie fiecărui semn un marker teatral și scenic propriu. De fapt, disertația propune o lectură hermeneutică a muzicii pornind de la abordarea semiotică a lui Barthes, dar poate fi definită și ca o încercare structuralistă cu unicul scop ferm de a reprezenta muzica spectacolelor lui György Harag în cadrul sistemului de semne teatrale.

Am discutat despre aplicație ca formulă specifică de scriere, iar apoi am abordat înțelegerea muzicii aplicate în spectacolele istorice dintr-o perspectivă hermeneutică. De asemenea, am juxtapus muzica aplicată ca mijloc de exprimare textului spectacolului, interpretând-o în același timp, din punct de vedere teoretic, ca o calitate a autoexprimării și a co-operării, și am înregistrat apoi discursurile dintre texte și formele de exprimare care sunt dominante atât din punct de vedere istoric, cât și estetic în scrierea istoriei teatrului.

Pornind de la construcția conceptuală a lui Wellmer⁵, am reușit să delimitez muzica folosită ca textură interpretabilă din punct de vedere hermeneutic prin compararea benzilor digitizate, a textelor muzicale transcrise și a interpretărilor înregistrate.

Am discutat despre natura interpretării ca proces hermeneutic, am comparat marile opere muzicale cu operele muzicale aplicate și am concluzionat că, în timp ce criteriile hermeneutice pentru marile opere muzicale nu pot fi dovedite într-o singură interpretare bazată pe adevăr – întrucât aceeași formă scrisă poate pune în discuție o serie de posibile interpretări în procesul de interpretare –, interpretarea unică și irepetabilă a muzicii aplicate trebuie privită ca un obiect orientat spre adevăr, creat în textul spectacolului.

Am analizat problema autoriei, evidențiind modalitățile de aplicare, și am prezentat compozitorul muzicii aplicate în corelație cu autorul spectacolului scenic, regizorul. Pornind de la toate aceste aspecte, am discutat despre muzica aplicată ca fiind o calitate care reprezintă o experiență estetică de sine stătătoare. Am conceptualizat problematica obiectualității din spatele operei de artă și am localizat muzica în spectacol prin încorporarea terminologiei wellmeriane a „devenirii”.

Pe lângă interpretarea sintactică și hermeneutică, am folosit și o abordare fenomenologică, reflectând asupra operei de artă ca reprezentare simbolică. Am considerat că muzica este o calitate care poate reprezenta drama ca sunet, afirmându-se astfel ca un semn specific în interacțiunea formelor de expresie. În funcție de calitățile perceptive și

⁵ Cf. „standardul de succes estetic” In Albrecht Wellmer, *Esszé a zenéről és a nyelvről*, trad. Csobó Péter György, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2019, 95.

aperceptive ale receptării am distins două tipuri de interpretări bazate pe estetica receptării, prin analiza unui spectacol contemporan și a unui spectacol istoric.

C. Concluzii

Principalul aport al abordării hermeneutice a muzicii aplicate este explorarea calității sunetului teatral. De la sunet la tonalitate, de la lingualitatea motivelor la aspectul melodiilor și la structura mnemotehnică a formelor, această metodă cuprinde și intersectează materialul auditiv cu formele de expresie manifestate în spectacol. În plus, abordarea analitică permite ca fiecare piesă muzicală utilizată să fie definită ca operă de artă și interpretată ca un fenomen care depășește limitele funcționalității.

În același timp, această abordare subliniază natura, practică și situațională a înțelegerii, în formă de dialog, atât din punctul de vedere teatral al memoriei culturale scrise, cât și al rețelilor de semne, al sistemelor sintactice și al orizonturilor perceptuale pe care le concepe.

„Lizibilitatea” muzicii în rețeaua complexă a semnificației teatrale este o alternativă care oferă noi perspective asupra interpretării *textului de spectacol* și a *punerii în scenă (mise en scène)*, iar funcția înțelegerii auditive, semnificațiile reprezentate de limbajul muzical și aplicarea acestuia pot, sperăm, să adauge straturi complementare la viitoarele cercetări științifice.

Un alt rezultat important al cercetării constă în faptul că, prin explorarea metodelor aplicației muzicale, se conturează și originalitatea lui Harag în calitate de autor și creator de teatru, oferind astfel o perspectivă prin muzică asupra proceselor interioare de creație și a numeroaselor percepere. În spectacolele sale, muzica își exprimă coerența formală, substanțială și estetică într-un mod care poate fi accesibil pentru percepție și trebuie privit ca un fenomen simbolic.

Abordarea hermeneutică a muzicii este, așadar, o formă posibilă de înțelegere prin discutarea textului muzical, a tradiției și a structurilor lingvistice. Examinând spectacolele lui Harag, putem urmări dezvoltarea calitativă din ce în ce mai pronunțată a muzicii aplicate, iar abordarea hermeneutică oferă o viziune complexă a epocii Harag în istoria teatrului transilvănean. Explorarea muzicii aplicate care se „autocombustionează”⁶ contribuie la o examinare cuprinzătoare a rezultatelor studiilor teatrale contemporane, la o analiză științifică

⁶ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt, Suhrkamp, 1990, 265. Id. Albrecht Wellmer, *Esszé a zenéről és a nyelvről, fordította Csobó Péter György*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2019, 101.

a straturilor (sonore) ale trecutului. Prin construirea unui orizont interpretativ cuprinzător, abordarea hermeneutică deschide și „lecturează” textele muzicale care sunt încă o parte activă a memoriei comune a istoriei teatrului transilvănean.

D. Prezentare pe capitole

Capitolul II. MUZICĂ ȘI MUZICĂ APLICATĂ – O ABORDARE CONCEPTUALĂ

În primul capitol, propun o abordare conceptuală a muzicii aplicate. Capitolul este structurat în două părți, concentrându-se pe dezintegrarea vernacularului muzical și pe încercările de conceptualizare a muzicii aplicate în două instituții ale teatrului maghiar transilvănean.

În prima parte, voi porni discuția de la problema definirii muzicii ca atare, întrucât începând cu a doua jumătate a secolului XX vernacularul muzical european se dezintegrează și multe genuri eterogene se aliniază sub stindardul conceptului de muzică. Fiecare dintre aceste genuri își vorbește propria limbă vernaculară, își dezvoltă propriul public și, pe scurt, relativizează autoritatea „muzicii absolute”. Aceste vernaculare tradiționale, care au determinat multă vreme gustul public, distrug cadrul de apartenență colectivă prin coexistența lor paralelă, făcând astfel ca noțiunea de vernacular să devină caducă, întrucât nu mai corespunde criteriilor de inteligibilitate în cadrul unui sistem de semne comun și de uniformitate a stilului.⁷ Mai mult decât atât, la intersecția muzicii anumitor etnii și genuri, în loc să se ajungă la un consens în limba vernaculară, se creează un nou gen; ajunge să ne gândim doar la întâlnirea dintre Ravi Shankar și Philip Glass.

De la sfârșitul secolului al XIX-lea și până la mijlocul secolului al XX-lea, enclava de genuri proliferantă a teatrului muzical a fost inseparabilă de reprezentarea unor teme publice, politice și ideologice – de exemplu, în cazul vodevilului sau al cabaretului, dar putem menționa și opereta, teatrul popular și teatrul epic al lui Brecht –, astfel încât muzica a reprezentat de fapt un eveniment în afara ei însăși și a dobândit un rol social la care muzicienii din secolul al XIX-lea nici nu îndrăzniseră să viseze. Acesta este un excelent punct de plecare pentru încercarea de a defini statutul muzicii aplicate, căreia i se atribuie o funcție reprezentativă în afara ei însăși, conducând cititorul spre esența a aplicației muzicale.

⁷ Cf. Szabolcsi Bence, *A zenei köznyelv problémái. A romantika felbomlása*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1968, 8.

Caracterul *aplicat* se bazează pe interrelația dintre alte forme de expresie cu un scop similar și muzică ca proces ordonat în mod conștient de sunete și tăceri. Muzica aplicată este, de fapt, un termen generic sau, mai degrabă, o clasificare de gen. Pe de o parte, include conceptele care validează muzica ca o componentă performativ-acustică a teatrului – de exemplu, muzică de scenă, muzică de teatru, muzică incidentală, muzică de efecte, muzică de fundal, muzică de atmosferă; pe de altă parte, include și segmentul acustic al filmului ca muzică incidentală. Genul muzicii aplicate include, de asemenea, muzica publicitară și combinațiile de sunete⁸ care, deși create în mod conștient, au un mesaj specific, adică stimulează acțiunea.⁹

În cea de-a doua parte, voi discuta situația muzicii aplicate în contextul maghiar transilvănean al culturii teatrale europene, cu referire la exemplele istorice care au influențat în mod direct abordarea creativă a lui György Harag.

Discuția despre contextul muzicii aplicate în istoria teatrului transilvănean este legată în primul rând de două instituții. Teatrul clujean, care după război purta în mod tipic amprenta teatrului burghez, și Teatrul Secuiesc, care, distanțându-se brusc de Cluj, s-a îndreptat în direcția așa-numitului realism pur. După război, instituția clujeană și-a continuat politica teatrală în tradiția maghiară transilvăneană. Teatrul din Târgu Mureș, pe de altă parte, folosea tehnici care, fără a se desprinde complet de cadrul social al tradiției teatrale transilvănene, erau deschise la exploatarea posibilităților oferite de tehnologie, ceea ce teatrul din Cluj începuse să facă abia în perioada în care Harag era director general. Arhivele Teatrului Național din Târgu Mureș, ale Teatrului de Stat din Cluj și ale Radioului din Târgu Mureș păstrează partituri și înregistrări cu muzica folosită în spectacolele de teatru din Transilvania între 1948 și 1991, precum și înregistrări sonore ale spectacolelor. Această tehnică a înlăturat în mare parte, dacă nu chiar complet, legătura dintre muzica în direct și reprezentarea scenică încă din anii 1940, înlocuind *instituția* orchestrei de teatru. Procesul organic și interpretativ al creației muzicale în direct, creat odată cu spectacolul, a dispărut, pe măsură ce prezența muzicianului de teatru, a devenit din ce în ce mai puțin frecventă. Pe măsură ce muzica a devenit înregistrabilă – și nu numai muzica care era un produs organic

⁸ Practica teatrală a combinațiilor de sunet în teatrul din secolele XX și XXI este cunoscută sub numele de *sound design*. Acesta din urmă poate fi definit drept compoziție aplicată, dar cred că este important să o deosebim de manifestarea compozițională căreia îi este dedicată această teză de doctorat. Compoziția muzicală aplicată pe care o propun denotă un statut creativ multifactorial care, dincolo de funcția atmosferică a designului sonor, creează o rețea semantică muzicală complexă în artele spectacolului.

⁹ Singurul lor scop este să atragă atenția (claxoanele de mașini, sirenele, telefoanele, ceasurile deșteptătoare, semnalele de apel ale transportului public, semnalele posturilor de radio, melodiile asociate cu diferite mărfuri, clopotele de biserică sau, odinioară, goarneau și cornurile de vânătoare și cele militare etc.).

al unui anumit mediu cultural (mă gândesc aici la orchestrele din Târgu Mureș, care serveau atât gustul publicului, cât și moda) – muzica care nu avea o reprezentare organică indirectă în societate a devenit indirect „interpretabilă” în teatru cu o investiție financiară minimă.

În acest capitol, discut două spectacole, spectacolul *Vízözön* (Potop) Ernő Szabó și *Uri-muri* (Chef boieresc) de Miklós Tompa, ca exemple timpurii de aplicații muzicale direct legate de dezvoltarea stilului creativ al lui György Harag. Analiza concluzionează că în perioada de început a lui Harag ca regizor, nevoia de senzualizare a muzicii de scenă prin transformarea ei într-un element-cheie al formei scenice este deja clar conturată. În spectacolele sale – analizate în contextul istoriei teatrului maghiar transilvănean – muzica este pentru prima dată în sinergie cu textul dramatic și cu jocul actoricesc și este îndepărtată de funcția sa de susținere, de creștere a efectului, de deservire. Comparând activitatea sa de regizor cu operele maghiare din Transilvania din acea perioadă, putem afirma că textura muzicală creată în partitura spectacolului de teatru beneficiază de o atenție deosebită în istoria teatrului maghiar transilvănean prin spectacolele lui György Harag.

Capitolul III. ABORDAREA HERMENEUTICĂ A MUZICII APLICATE

Acest capitol, definește muzica aplicată ca text lizibil din punct de vedere hermeneutic sub trei aspecte.

În primul rând, voi identifica punctele paralele dintre *textul* muzical și cel vorbit într-o perspectivă structuralistă și voi discuta analiza semantică a gramaticii muzicale.¹⁰ Definind interpretabilitatea muzicii aplicate ca pe o rețea lingvistică complexă, vizez în principal o analiză textualistă, subliniind asemănările și diferențele dintre cele două realități lingvistice, ilustrate cu exemple împrumutate din teatrul lui György Harag.

În al doilea rând, după ce am definit unitățile sintactice care constituie textul muzical ca sistem de semne în raport cu aspectele „ontologice” ale limbajului, relievez caracterul de creație artistică a textului muzical aplicat și parametrii săi interpretativi, definind existența și locul acestuia în *textul spectacolului* în sensul lui Marinis.

În al treilea rând, abordând problema interpretării textului muzical și a operei de artă, examinez percepția și înțelegerea muzicii aplicate pe linia percepției auditive.¹¹ La

¹⁰ Cf. Fred Lerdahl, Ray S. Jackendoff, *The generative theory of tonal music*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996.

¹¹ „În inseparabilitatea auzului și a înțelegerii vorbește întreaga articulație a limbajului. Nu numai sunetele limbii, ci și gesticulația vorbitorului, toate elementele trebuie să fie unite într-un ansamblu convingător. Dacă

intersecția cu conceptul de timp al lui Husserl¹², discut muzica aplicată ca operă de artă din două perspective perceptuale. Într-o primă etapă, abordez subiectul analizei sub aspectul percepției primare a compozitorului; într-o a doua etapă, percepția cercetătorului – un aspect pozițional analitic, reconstructiv – constituie modalitatea de discuție a textului muzical.

H. G. Gadamer, în studiul său *Text și interpretare*, susține că hermeneutica ar trebui explorată nu în experiența științei, ci în experiența artei și a istoriei.¹³ De asemenea, el definește opera de artă ca fiind un dat istoric, care constituie astfel un posibil obiect al științei, a cărui caracteristică principală este că transmite, comunică ceva pentru prezent și, prin urmare, comunicarea sa nu poate fi niciodată epuizată o dată pentru totdeauna. De aici, el concluzionează că o abordare hermeneutică obiectivă este posibilă doar dacă privim înapoi la istorie, deoarece atunci când ne aflăm în mijlocul istoriei, în eveniment nu percepem ceea ce se întâmplă cu noi și în noi.

Între participanții la istorie are loc o conversație, al cărei domeniu este, de fapt, hermeneutica însăși, știința înțelegerii. Ca exemplu, să luăm în considerare una dintre primele lucrări muzicale înregistrate, *Oda* lui Pindar, care datează din secolul al V-lea î.Hr. La „conversația” care are loc în epocile definitorii ale istoriei, participă Pindar, cel care concepe opera de artă, privind înainte și îndreptându-și o parte din atenție spre cel care o va recepta și care va trebui să o înțeleagă; mai târziu, în secolul al XV-lea, editorul de muzică, care indică faptul că a înțeles mesajul lui Pindar și privește înainte și la destinatar, pentru că el consideră că este important să unească limbile, astfel încât transmite în mod complementar înțelegerea sa; și apoi, la sfârșitul secolului al XX-lea, ansamblul de muzică veche care pune în practică această conversație și, astfel, o rostește din nou.¹⁴ Conversația are loc de-a lungul diferitelor logoi, sau medii legate de literatură, care oferă situații de înțelegere. Această conversație, oricât de fictivă, are nevoie de o formă care să fie cumva fixată. Dar scriitorul este, de asemenea, conștient de problematica formei fixe a scrierii atunci când privește

această unitate lipsește, nu înțelegem.” In H. G. Gadamer, 1960, A hallásról, trad. Simon Attila, In Gulyás Gábor, Sutyák Tibor, Vajda Mihály, Valastyán Tamás (coord.) *Vulgo. Bölcséleti folyóirat*, Debrecen, C3 Alapítvány kiadó, 2000. II. (2), (25-30), 27. Adresa URL: http://www.old.art.pt.e.hu/files/tiny_mce/File/mmi/09/gadamer-a_hallasrol-Vulgo2000.pdf?fbclid=IwAR0JV3xiqqoV9DKdSFxddBDBNkrpWPKo_G-QMbWw8-ouBIEBD8Pi2jxDIjs, data descărcării: 2021. 6. 1.

¹² Cf. In Edmund Husserl, *Előadások az időről*, trad. Sajó Sándor – Ullmann Tamás, Budapest, Atlantisz, 2002, 39.

¹³ Cf. Hans Georg Gadamer, *Szöveg és interpretáció*, trad. Hévízi Ottó, In Bacsó Béla (coord.), *Szöveg és interpretáció*, Budapest, Cserépfalvi, 1991. (17-41), 19.

¹⁴ Associazione per la Musica Antica Antonio Il Verso / Gabriel Garrido (conductor), Adresa URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7SNw-DxkEY0>

intențional la destinatar, respectiv la receptor, astfel încât opera de artă însăși, care este pusă într-o formă fixă prin scriere, urmărește o *înțelegere rezonabilă* în sensul lui Gadamer la destinatar.¹⁵ Interpretarea – în cazul nostru, discursul interpretării cântecului – include mesajul semnelor scrise, deci încearcă să ajungă la un consens prin accente sau gesturi incluse în actul cântatului sau chiar în interpretarea instrumentală, raportându-se la înțelegerea dintre autor și receptor. Scrisul trebuie – și autorul este conștient de acest lucru în momentul creației sale – să conțină un orizont de înțelegere¹⁶, spune Gadamer, care lasă deschisă atât explicația, cât și interpretarea în text. Acest orizont trebuie să fie completat de către receptor. Prin urmare, scrisul este mai mult decât o simplă înregistrare a ceea ce a fost gândit, căci implică o interpretare, iar în momentul în care este înregistrat, se referă la ceea ce a fost gândit sau spus inițial, dar privește și înainte.

Muzica aplicată devine un model hermeneutic de analiză a spectacolelor pe baza a două concepte. În primul rând, prin conceptul de scriitură, care proiectează realitatea interioară a dramei și a personajelor în crearea textului muzical, iar în al doilea rând, prin conceptul de interpretare, în care partitura, interpretată sau înregistrată pe un suport sonor, dă glas scriiturii, fiind astfel considerată în continuare ca un semn sonor, sau mai precis ca un suport al mesajului autorului, care se aude în mediul acustic al textului interpretat. Aceasta din urmă poate fi, de asemenea, împărțită în două părți, deoarece principala caracteristică a interpretării muzicii aplicate este aceea că poate fi modelată, adaptată și armonizată cu jocul actoricesc, iluminarea și procesele de dramatizare în timpul etapei de creare a spectacolului. Funcția interpretativă a modelului hermeneutic al muzicii aplicate este, prin urmare, valabilă și pentru principiul regizoral și, ca atare, este și un limbaj aplicat, deoarece structura, modul de interpretare și conținutul se pot schimba în funcție de instrucțiunile regizorului. Astfel, limbajul care este scris efectiv de autor (compozitor) devine aplicabil atât în raport cu principiul compozitorului, cât și cu cel al regizorului. Această dublă funcție interpretativă îi conferă o specificitate care nu se bazează exclusiv pe sistemele relaționale ale muzicii, ci se înscrie în sistemele relaționale ale scenei și ale proceselor dramatice.

¹⁵ Hans Georg Gadamer, *Szöveg és interpretáció*, trad. Hévizi Ottó, In Bacsó Béla (coord.), *Szöveg és interpretáció*, Budapest, Cserépfalvi, 1991. (17-41), 27.

¹⁶ „Deoarece, în calitate de scriitor, suntem conștienți de problemele pe care le ridică orice înregistrare scrisă, ne ghidăm întotdeauna cu gândul la destinatar, cu care dorim să ajungem la o înțelegere rezonabilă. La fel ca într-o conversație vie, când încercăm să ajungem la un acord prin vorbire și contraargumentare, adică prin căutarea cuvintelor, însoțită de emfază și gesticulație, așteptându-ne să ajungă la celălalt cuvintele noastre – tot așa și în scris, care nu poate comunica [*mit-teilen*] căutarea și găsirea cuvintelor, orizontul explicației și al înțelegerii trebuie să fie deschis în textul însuși, pe care cititorul trebuie să-l completeze.” In *Ibid*, 27.

În prima subsecțiune a capitolului, examinez **muzica aplicată ca un limbaj aplicat** și o interpretez ca pe o rețea de semne, folosind metodologia sintactică. Ca punct de plecare, definesc textul spectacolului ca fiind un text barthesian lizibil, care oferă plăcere cititorului.¹⁷ Prin acest concept, consider că accept câmpul asociativ multifățetat al teatrului și comunicarea subdimensională a limbajelor poetice ca pe o textură specifică, ce oferă plăcere și experiență estetică, în timp ce integrează plăcerea de *a privi* și/sau de *a asculta* în procesul de estetizare.

În capitolul dedicat **unităților sintactice**, descriu imaginea și sistemul de semne al lecturii hermeneutice a muzicii. Această cunoaștere constituie textul muzicii, astfel încât muzica aplicată ca lectură hermeneutică în spectacolul de teatru poate deveni obiect de interpretare după cunoașterea textului lizibil. În subsecțiunea de față, examinez pe rând unitățile la care trebuie să fim atenți în percepția muzicii.

Discut mai întâi despre **sunetul muzical ca literă/fonem al limbii**. Sunetul muzical, ca mediu al muzicii, este cea mai mică unitate a sistemului de semn acustice din textul interpretat. Ea trebuie să fie modelată și formată în același mod ca o literă în limbaj. O literă scrisă, ca și un sunet muzical, se transformă într-un ton prin auz. În acest caz, toposul limbii este dat, cu diferența că aspectele literei pronunțate și ale sunetului pe care îl produce sunt diferite și trebuie luate în considerare în raport cu alte aspecte. Litera pronunțată nu are încă un sens, ci reprezintă mai degrabă un fonem care se referă la sunet, la ceea ce pronunță cel care formează vorbirea. În timp ce prin litera pronunțată se reflectă, în esență, ceea ce este gândit, toposul lingvistic al muzicii reflectă realitatea abstractă a sunetului rostit, iar interpretarea acestuia depinde de abilitate. Cei care nu cunosc notele muzicale și nu au o cunoaștere absolută a structurii lingvistice a muzicii experimentează sunetul în mod senzorial, percep vibrațiile undelor sunetului produs. Toate aceste „experiențe” pot fi descrise cu ajutorul toposului limbajului cotidian, dar atunci când percepem un sunet, gândurile noastre nu sunt ocupate de narațiunea delimitării sunetului, ci de experiența sau senzația evocată de sunet. Astfel, atunci când interpretăm sunetul muzical ca mediu al muzicii, reflectăm asupra interrelațiilor dintre senzații.

În al doilea rând, discut comparația dintre **motivul muzical și cuvântul rostit**.

¹⁷ Cf. Roland Barthes, 1973, *A szöveg öröme*, trad. Mihancsik Zsófia. In Idem *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Budapest, Osiris Kiadó, 1998, (75-116), 114-116.

Motivul¹⁸ se referă la o acțiune, o mișcare cu o direcție, o cauzalitate, în care există posibilitatea exprimării unei anumite intenții.

Un motiv muzical rezonază cu relația semantică a unui cuvânt sau a unei fraze în același mod în care ideea centrală a discursului este captată într-un cuvânt sau într-o frază, iar prezența sa sporită afectează calitatea discursului. Extinderea motivului este poate mai valabilă în cazul muzicii aplicate decât în cazul altor genuri, unde motivul poate acționa simultan pe mai multe niveluri de semnificație prin atașarea la percepție, deoarece motivul implică de la bun început un anumit caracter în procesul de sunet.

Ca un exemplu concret, includ un fragment dintr-un spectacol al lui György Harag.

Dacă observăm motivele lui György Orbán în *Livada de vișini* a lui György Harag din 1979 de la Novi Sad, putem descoperi caracterul exprimă de fapt ideea și percepția estetică a spectacolului.



În măsura a treia, lucrarea în La minor încearcă să se îndrepte spre paralela majoră, iar dacă de la minor la major, atunci de la un ton mai întunecat la unul mai deschis, dar când ajunge la tonică, se oprește brusc și revine la La minor. Poetismul *Livezii de vișini* este surprins în această mișcare.

Compozitorul interpretează același motiv în valsul din *Livada de vișini* în mai multe feluri, ca și cum ar vrea să exploreze însăși problematica centrală, folosind posibilitățile lingvistice și puterea expresivă a muzicii.



Dacă luăm în considerare motivul de mai sus doar din punctul de vedere al abordării bazate pe afecte – care în acest caz se referă la motivul pre-interpretat de compozitorul însuși – putem observa oprirea punctuală după mișcarea legată (mi – fa-diez – sol-diez) și apoi formularea din ce în ce mai pasională a ideii muzicale, ca și cum această pauză ar fi centrală în conturarea nucleului tematic – optimea cu punct, cu pauza de șaisprezecime, este plasată

¹⁸ motio – mișcare; moveo – cauză declanșatoare In Vézner Károly (szerk.), *Latin–magyar szótár*, Budapest, Szent István Társulat, 1913, 256.

în mijlocul motivului. Astfel, compozitorul, cu măiestria sa profesională și de abordare artistică, încorporează și aplică conținutul emoțional asociat cu tema Liubovei Andreevna.

În al treilea rând, pentru a încheia acest capitol, reflectez asupra relației dintre **melodie sau frază muzicală și vorbire**.

În timp ce primele reprezintă unitățile de bază ale limbajului muzical, sau mai degrabă elementele sale constitutive – chiar cu un caracter specific, cum ar fi motivul –, melodia apare în textul muzical ca o esențialitate individuală, formând spațiul de coliziune a mai multor motive, iar gândirea asociată structurează o rețea lingvistică complexă și un strat de semnificație în textul interpretării.

Originea etimologică a termenului *melodie* poate fi asociată cuvântul *melos*, iar sensul său poate fi definit ca un mediu care condensează acțiunea – mișcarea – în sine. Relația corelativă a melodiei cu vorbirea poate fi urmărită până la citirea textelor sacre în ton festiv, sau cu alte cuvinte, la întrepătrunderea dintre discurs și cântec.¹⁹

Dacă privim o melodie din punct de vedere sintactic, putem observa că, pe lângă numeroasele atribute ale sunetului, care indică relațiile funcționale de timbru, intensitate, înălțime și durată, melodia integrează în materialul sonor și direcții, arcuri dinamice, coerență ritmică și spațiu sonor. Vorbirea și pronunția încorporează în mod natural toate cele de mai sus. Pronunțarea unei întrebări sau a unei afirmații lasă un tipar de vorbire complet diferit. Cu toate acestea, nimic nu demonstrează acest lucru mai mult decât faptul că suntem capabili să transformăm propoziții arbitrare în structuri ritmice, apoi, lăsând în urmă limbajul bazat pe gramatică, structurile ritmice devin auto-referențiale, asemănătoare vorbirii.

Pe lângă faptul că reprezintă calități estetice și afective, melodia este legată de idiomurile memoriei care se referă la „moștenirea” anumitor comunități culturale. Astfel de conotații pentru națiuni pot fi cele ale genurilor de teatru muzical care acoperă o întreagă epocă, cum ar fi vodevilul parizian sau opereta vieneză.

Lumea melodică a cântecului unui muezzin nu proiectează doar un sistem de reguli pentru sunetele muzicale, ci are mai degrabă o funcție conativă: se adresează individului, îl cheamă la rugăciune și la reevocare.

Prin analiza spectacolelor lui György Harag, voi demonstra, în două subsecțiuni, lectura hermeneutică a funcțiilor sintactice ale melodiei.

¹⁹ Cf. Szabolcsi Bence, *A melódia története, vázlatok a zenei stílus múltjából*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1957, 249–250.

Sistemul gramatical ton-melodie – să-i spunem așa deocamdată – oferă un set de principii lingvistice care se reflectă reciproc și care sunt derivate din elementele de bază ale textului muzical. În următoarea subsecțiune, voi reflecta asupra sistemelor de rețele de semne muzicale care încadrează mediul elementelor gramaticale discutate mai sus și îl apropie de gândirea funcțională.

În subcapitolul **Ton – individualitate, tonalitate – sinestezie** discut despre sistemul de „text” muzical care poate fi legat de tonalitate.

Percepția sunetului implică nu numai unitățile sintactice ale motivelor, frazelor, melodiilor, ci și sistemele care rezultă din relațiile corelative dintre acestea. Relația dintre două melodii într-un text muzical operează o relație ierarhică și un mediu. „Textul” muzical, ca sistem, devine *audibil* prin cunoașterea unei tonalități particulare, fără de care ar fi imposibil să se reflecteze asupra lui ca fiind identic din punct de vedere gramatical cu limbajul bazat pe vorbire.

„Textele” muzicale pe care le discut sunt toate scrise într-o anumită tonalitate, așa că afirm că muzica folosită în spectacolele lui György Harag este, fără excepție, muzică tonală. De fapt, tonalitatea determină caracterul tonal al întregii lucrări, dar în același timp are și o funcție specifică de „centru de greutate”²⁰ în procesul tonal, deoarece melodiile se schimbă în funcție de tonalitate, iar extinderea materialului tonal nu poate fi imaginată fără direcțiile determinate de tonalitate.

În restul subsecțiunii, voi compara experiența senzorială a relației dintre ton și tonalitate²¹ cu conceptele de *individualitate* și *sinestezie*, susținută de câteva exemple care reflectă în principal relația sunet-tonalitate și conferă o calitate simbolică aspectelor teatrale ale muzicii aplicate.

Consider sinestezia ca fiind un proces cognitiv, dar disting paradigmele care rămân analogii – doar asociind cunoașterea unei „anomalii mentale” între obiectul perceput și

²⁰ Prin punct focal mă refer la funcția armonică, care are implicații armonice și necesită o înțelegere a conceptului de armonie (sau de acord). Totuși, în scopul analizei, discut înțelegerea în termeni de cunoaștere a celor trei note distinctive ale sistemului tonal major-minor și a funcțiilor pe care acestea le reprezintă. Funcțiile și tonalitățile sau tonurile corespunzătoare pe care se bazează tonica sunt: *tonica*: însăși nota fundamentală, *subdominanta*: un ton sub nota fundamentală cu cvintă pură și *dominanta*: un ton sau o tonalitate deasupra notei fundamentale cu cvintă pură. Aceste trei puncte focale sunt utilizate de toate tonalitățile.

²¹ Deoarece în terminologia uzuală cele două cuvinte sunt folosite mai degrabă ca sinonime, voi preciza că în cele ce urmează voi face distincție între ele: prin termenul de *ton* se va înțelege sistemul, structura, principiile interne de funcționare, iar prin *tonalitate* se va înțelege materializarea, „personificarea”, prezentarea acestora la anumite înălțimi a sunetului, iar aceasta din urmă, după cum vom vedea, va atrage după sine și alte consecințe, și o încărcătură specifică.

impresia asociată. Definesc cazul percepției tonului și a diferitelor sunete, altele decât muzica, nu doar ca o teză aplicată, ci ca o experiență de culoare care rezonază în sunet.²²

Continuând ideea lui Schopenhauer, potrivit căruia „muzica este imaginea directă a voinței”²³, susțin că *tonul* și *tonalitatea* reprezintă individualitatea voinței în contextul lingvistic al muzicii. Tonul în care este scrisă o piesă muzicală este, de fapt, „personalitatea” diferitelor valori care o caracterizează și care influențează procesul calitativ al lucrării. În același timp, tonul determină implicit direcțiile care conferă operei aspectele sale caracteristice.

În continuarea firului tematic al disertației, ilustrez muzica ultimului spectacol al lui György Harag, sau mai degrabă o parte din muzica aplicată a lui Tibor Fátyol (de mai mult de patruzeci de minute), prin următoarea schemă de culori.

10

Ob.

Hp.

Vln. I

Vla.

Vc.

Cb.

24

Priviți și ascultați primele cinci măsuri din exemplul de mai sus.²⁵ Dacă comparăm toate culorile primei măsuri cu cele ale celei de-a cincea măsuri, putem observa că obținem culorile opuse momentului inițial din fragmentul în discuție. De altfel, modulația de la Do

²² Cf. S. Baron-Cohen, J. Harrison, Synaesthesia. In Nadel, L. (coord.), *Encyclopedia of Cognitive Science*. Wiley, Chichester, 2003, 2.

²³ Arthur Schopenhauer, *A világ mint akarat és képzet*, trad. Tandori Ágnes – Tandori Dezső, Budapest, Osiris, 2007, 316.

²⁴ Tibor Fátyol, *Livada cu vișini*, 1985, *Partea principală* (fragment)

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=5Fknd03Y71Q&list=PLGaoCmfWj62aUGpLcFyMW3RLiGAiBwzo&index=3>

diez minor la Sol major acoperă și ea relația dintre pol și contra-pol în cercul cvintelor, deci același lucru se întâmplă în culori ca și în sistemul de sunet. Atunci când un proces muzical tinde spre un material aflat în afara centrului tonal original, se întrerupe subiectul „ontologic” al funcției de individualitate tonală și coerența textului muzical. În același timp, acest efect umple spațiul acustic cu calitatea estetică a noțiunilor de tranzitivitate, lipsă de tranziție și absență. Ca o concluzie a acestui capitol, pot afirma că tonalitatea ca transfigurare a individului implică un aspect estetic formal în textul de spectacol.

În următoarea subsecțiune, voi discuta despre **manifestarea formei muzicale** folosite în textul spectacolului.

Muzica ne învață să ascultăm prin aranjarea grupurilor de sunete în fluxul temporal și prin raportarea acestora, în diversitatea lor, la o formă specifică. În muzică, așadar, semnul (sunetul scris) și sensul (melodia) formează fenomenul (conținutul/forma muzicală) prin jocul mimetic al lanțurilor sonore. Mai mult, conținutul muzicii este combinația dintre semn, semnificație și fenomen.

În cazul muzicii aplicate, reflectez asupra structurii formale a muzicii în mod diferit față de structurile formale ale muzicii în sens clasic. Muzica aplicată este textul sonor al textului spectacolului și, ca atare, o parte a întregului. Forme precum forma de sonată, forma clasică de rondo vienez sau chiar forma de variațiune pot deveni parte a textului de spectacol doar în cazuri excepționale, bine definite – de exemplu, în structuri conceptuale precum cele propuse de Dieter Schnebel pentru reînnoirea teatrului muzical²⁶ –, deoarece extinderea temporală a acestor forme – de fapt, interpunerea lor lingvistică – ar perturba procesul perceptiv, deconectând receptorul de la canalul de comunicare centrat pe vorbire și generând procese autonome în textul spectacolului la care celelalte forme de expresie ar trebui să se adapteze.

Spre deosebire de formele muzicale majore, cadrul temporal al muzicii aplicate permite crearea unei rețele estetice de senzații în textul interpretat, ale cărui procese pot avea un sens specific și o calitate periodică, chiar dacă nu putem vorbi de o perioadă în mod

²⁶ „Între imagine și sunet poate exista și un alt tip de relație decât relația aparent unilaterală în care imaginea sau secvențele sonore autonome sunt centrul de referință pentru orice altceva. (...) Deși fiecare dintre ele este elaborată cu meticulozitate, ele pot interacționa în multe moduri diferite. Astfel, de exemplu, într-o scenă a unei lucrări de teatru, procesul imagologic poate fi pus în prim plan, însoțit de muzică; într-o altă scenă, imaginea se poate opri în timp ce muzica se desfășoară pe o gamă dinamică largă; sau imaginea și sunetul sau discursul pot intra într-un fel de dialog, se pot întrepătrunde și împleti etc.” In Dieter Schnebel, *Látás és/vagy hallás. Látképek és kilátások az opera, a színház és a film néhány újabb fejleménye kapcsán*, trad. Csécsesi Dorottya – Ránki András, In Fülöp József (coord.): *A zenei hallás*, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó. 2014. (156-160), 160.

profesionist, cu fidelitate formală clasică, și chiar și în cazurile în care muzica este exprimată doar în așa-numitele forme minore. Manifestarea formală a muzicii aplicate, spre deosebire de formele muzicale clasice, este capabilă să pună în evidență și să exprime adecvat temele exprimate în textul interpretării, precum și să separe și să fragmenteze diferitele moduri și sisteme de expresie, și astfel, prin efectul multistabilității perceptive a lui Fischer-Lichte²⁷, să constituie părți de formă care se extind asupra întregului text interpretat.

În acest capitol, voi discuta în două subsecțiuni despre funcția generatoare de formă a repetiției și despre secțiunea de aur ca o posibilă lectură hermeneutică. Ca exemplu, voi menționa folosirea de către György Harag a scenei dulapului vechi din ultimul său spectacol.

În cel de-al doilea subcapitol din al doilea capitol major al tezei mele, mă ocup de problema autoriei în relația dintre „**textul**” muzical și **textul de spectacol**. Urmând conceptul lui Appia²⁸, introduc noțiunea de *mise sonore sur scène* ca funcție auctorială.

Scrisul – și acest lucru este valabil mai ales în cazul muzicii – nu este lipsit de nevoia de exprimare. Dimpotrivă, în expresie, în jocul semnelor, recunoaștem conținutul pe care îl denotă figura autorului. În această interpretare, autorul este cel spre care indică textul, dar, în același timp, el se află în afara textului și îl precedă. Semnele și rețelele de semne discutate în capitolul sintactic se dezvăluie astfel ca fiind *lucruri* pe care autorul le-a invitat în spațiul creației, dar acest joc este de fapt o modalitate de a deschide o dimensiune în care el însuși – autorul – se poate dizolva. Potrivit lui Foucault, în acest act se poate recunoaște mișcarea transcendentală care leagă scrisul de moarte.²⁹

În acest capitol al tezei de doctorat, abordez următoarele întrebări: (1) ce este muzica aplicată? (2) cum devine prezentă în textul spectacolului funcția de autor prin muzica aplicată? (3) este această prezență necesară pentru studiile de teatru?

Pentru a răspunde la prima întrebare, urmând linia de gândire a lui Foucault, consider autorul muzicii aplicate ca pe o *funcție*.

²⁷ „Cu cât percepția își schimbă mai frecvent direcția și trece de la ordinea prezenței la cea a reprezentării, cu atât mai mare este imprevizibilitatea și cu atât mai decisivă este atenția observatorului îndreptată spre procesul de percepție. Acesta devine din ce în ce mai conștient de faptul că semnificațiile nu îi sunt comunicate, ci că el este cel care creează sensul.” In Erika Fischer-Lichte, *A performativitás esztétikája*, trad. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009, 207.

²⁸ „Mise en scène” Cf. Adolphe Appia, *Zene és rendezés*, trad. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2012, 11.

²⁹ Michel Foucault, (1977), *What is an Author*, In Donald F. Bouchard ed., *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 124–127. Vezi prima versiune mai scurtă a textului în limba maghiară: Michel Foucault, (1969), *Mi a szerző?* In Idem, *Nyelv a végtelenhez*. Trad. Angyalosi Gergely, Erős Ferenc, Kicsák Lóránt, Sutyák Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 2000.

Punerea în scenă a sunetului nu se referă doar la scriere, la pre-interpretare, ci și la nivelul estetic conceptual al interpretării în sine. Această „poziționare” este, de fapt, ceea ce distinge muzica aplicată de anumite genuri muzicale, pentru că aici, spre deosebire de muzica clasică sau populară, muzica „vorbește” sub influența centrul de greutate al unui eveniment, al unei întâmplări sau al unui accent dramatic specific. Identitatea compozitorului nu poate fi definită. Nu există un răspuns clar la întrebarea „cine”. Oare este vorba *cel care* a scris-o sau *cel care* o adaptează? Prin aplicare, persoana subiectivă a autorului devine irelevantă, fiind înlocuită de subiectul obiectivat, de *ceea ce* este. *Ce* este, așadar, autorul muzicii aplicate? Prin urmare, *mise sonore sur scène* denotă o funcție care creează discursurile existente în textul spectacolului, mai precis între spațiu și muzică sau actor și muzică.

Prin cea de-a doua întrebare, caut prezența autorului în ordinea ierarhică a creației. Artiștii – artiști vizuali, arhitecți, pictori, graficieni, compozitori – grupați în jurul regizorului, vorbind și reprezentând o varietate de limbaje, intră în ordinea ierarhică a operei ca creatori ai mijloacelor de expresie ale textului spectacolului, ca autori ai rețelilor de semne vizuale și auditive ale punerii în scenă. Harag a aplicat acest *model* teatral, influențat de mișcarea teatrală de avangardă românească – reteatralizarea – mai ales începând cu anii 1970. Caracterul inovator al teatrului lui Harag poate fi descoperit astfel în dezvoltarea funcției de autor multiplu și în formarea unei comunități creative colaborative.

Abordând această ordine ierarhică din perspectiva muzicii, Selmeczi explică dualitatea compozitor-funcție ca pe un *efect de doppelgänger*.³⁰ Acesta explică suprapunerea problematică dintre muzica aplicată și așa-numita muzică clasică dedicată posterității. El clasifică muzica aplicată ca fiind o activitate *lipsită de iluzii*, iar apoi precizează că „iluziile apar atunci când cineva poate scrie muzică de scenă într-un mod dătător de măsură și cu un conținut valabil indiferent de context”³¹ – înțelegând prin asta independența muzicii aplicate față de scenă. În același timp, subliniază necesitatea coerenței stilistice, care, de fapt, protejează ambele euri auctoriale.

Modalitatea funcției auctoriale se manifestă astfel în textul de spectacol în două moduri. În primul rând, prin coerență stilistică. Compozitorul se reprezintă pe sine însuși

³⁰ Un *doppelgänger* este o dublură a cuiva sau a ceva. Este folosit în activitatea operațională pentru a înșela inamicul. Persoana sau lucrul utilizat cunoaște cazul numai în măsura în care este necesar pentru îndeplinirea sarcinii. Condiția prealabilă: cunoașterea temeinică a înfățișării, vestimentației, mișcărilor, comportamentului, modului de vorbire a persoanei originale sau a contextului în care este folosită sosia.

³¹ Boros Csaba, 2021, „Csak nívós anyagot szabad írni a színpadhoz is”, *Játéktér*, X. (2), 67-79.

prin reprezentarea consecventă a unei calități superioare și eliminarea existenței de *doppelgänger*. În al doilea rând, în momentul istoric în care această coerență stilistică a putut fi creată, adică în mediul creativ colaborativ al lui Harag, creat prin reteatralizare.

În ceea ce privește cea de-a treia întrebare, discut cazul necesității funcției auctoriale. Muzica aplicată este o formă de artă centrată pe scriere, care trimite în mod necesar la cel care se află în afara textului și îl precedă. Compozitorul devine astfel o calitate prezentă prin gestul de a scrie, iar prezența sa este urmărită prin rețeaua de semne a muzicii aplicate. Identitatea autorului devine anonimă atunci când acesta este obiectivat, prezența sa empirică fiind trecută în plan secundar de polifonia de limbaje care interacționează în exprimare. Cu toate acestea, acceptăm ceea ce auzim ca fiind autentic doar pentru că știm de *cine* a fost scris, devenim conștienți de prezența persoanei din spatele anonimatului autorului în câmpul acustic, chiar dacă aceasta este lipsită de gestul scrisului în sine. Dar ceea ce este esențial pentru percepție este scrisul ca act care se ascunde în spatele numelui auctorial. Sub orice aspect al percepției, este important să se poată asocia ceea ce apare în fața receptorului de un nume care, ca autor, prinde viață odată cu cel care apare: o subiectivitate actantă de care receptorul poate lega actul de scriere. Efectul recunoașterii autorului este un cataclism al catharsis-ului, căci din momentul în care ascultătorul recunoaște autorul *ascuns* printre sunete, el descoperă în sunet o altă parte a propriei sale realități închise.

În a doua parte a subcapitolului, discut despre **locul, obiectualitatea și interpretarea operei de artă muzicală aplicată**.³²

În ceea ce privește conceptul de muzică, fac distincția între ceea ce se cântă și ceea ce-l precede. Ceea ce precede sunetul este așa-numitul *lucru*, partitura. În acest fel, susțin că reflecția asupra operei de artă presupune o *manifestare obiectuală* în jurul căreia se pot acumula proprietățile *lucrului*.³³ În procesele dramatice, atunci când sonoritatea aspiră din fundal la prim-plan, sau se alătură în mod autoreferențial sistemului de semne teatrale, ea reflectează asupra actului obiectualității, care este transpus în opera de artă.

³² În acest caz, folosesc termenul de interpretare pentru a mă referi la modul în care este interpretată muzica. Așa cum am discutat în capitolele anterioare ale acestei disertații, o textură pre-interpretată, sau „adusă la existență” de către interpretare, este indispensabilă pentru o interpretare hermeneutică a muzicii. Interpretarea hermeneutică nu poate fi o alternativă la înțelegerea operei de artă decât după ce muzica a fost cântată, interpretată.

³³ Cf. Martin Heidegger, *A műalkotás eredete*, In Idem *Rejtektak*, trad. Ábrahám Zoltán, Bacsó Béla, Czeglédi András, Kocziszký Éva, Pálfalusi Zsolt, Schein Gábor, Budapest, Osiris, 2006, 14.

În același timp, este imposibil să definim muzica doar prin textul partiturii, adică doar prin obiectualitatea lucrării. În termenii lui Wellmer, muzica trebuie „să se constituie”³⁴ pentru a fi considerată o categorie estetică. Totuși, acest proces de constituire nu este independentă de intervenția „externă”. Textul partiturii este dependentă de interpretare, iar acest lucru este evident atunci când luăm în considerare *iluzia* semnificației textului în sine.

Interpretarea eliberează această reflecție condiționată: vorbind în propria sa obiectualitate, opera se dezvoltă, ideea pe care o concepe devine cunoscută, iar reprezentarea este scoasă din contingenta sa. Prin interpretare, ne putem întreba într-un mod nou: *ce* sau *unde* este, de fapt, opera de artă muzicală? Punând această întrebare, am urmărit, de fapt, locul sensului muzical: o intersecție între compoziție, interpretare și receptare; un loc al unui joc al cărui control nu poate fi pe deplin determinat din punctul de vedere al compozitorului sau al interpretului.

Pentru a rezuma capitolul, menționez ca exemplu concret interpretarea orchestrală a uverturii lui György Orbán la Furtuna și una dintre înregistrările de repetiție păstrate ale spectacolului *Az ember tragédiája* (Tragedia omului) de György Harag, în care discut despre lectura hermeneutică a armonizării actorilor, regiei și interpretării muzicale.

Capitolul IV. Orizonturi perceptuale ale operei de artă muzicală aplicată

În acest capitol, definesc muzica aplicată ca pe o „stare de a fi”, pe care o analizez pe baza unei duble perspective de receptare: sub aspectul percepției primare a compozitorului, care se referă la receptarea situațională, și sub aspectul percepției cercetătorului, care este un aspect analitic, reconstructiv.

Având în vedere faptul că muzica personifică spațiul, numesc ascultătorul sonorității personificate a spațiului, după Bentley, un *écouteur*, ca ascultător situat în fundalul procesului de spațiu sau imagine³⁵, fie și numai pentru că auzul este în mod inherent subordonat actului de a vedea. Audierea și actul de *écouteur* în experiența teatrală sunt subiectivizate în mod fundamental prin faptul că sunt percepute în raport cu un eveniment văzut sau auzit și experimentat anterior.

³⁴ Albrecht Wellmer, *Esszé a zenéről és a nyelvről*, trad. Csobó Péter György, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2019, 18-19.

³⁵ Potrivit lui Eric Bentley, „dacă A îl personifică pe B, este un exhibiționist, iar C, dacă privește, este un voyeur”, astfel că nevoia de a arăta – în cazul nostru, de a arăta interpretarea muzicală – poate fi pusă în relație cu noțiunea de ascultare, astfel că, prin analogie cu noțiunea de *voyeur* în cazul privirii, noțiunea de *écouteur*, în contextul ascultării, vine în întâmpinarea dorinței secrete a omului de a privi/auzi și de a privi/asculta. Cf. Eric Bentley, *A dráma élete*, trad. Földényi F. László, Pécs, Jelenkor, 1998, 129.

În cazul muzicii aplicate, este deosebit de important să definim auzul ca factor de percepție, deoarece acesta este deja situat într-un context care își țese textura în primul rând din procesele dramatice ale viziunii și imaginii. *Ascultarea* – adică întoarcerea „simplului” auz spre obiectul auzit – se raportează la obiectul extras din totalitatea fenomenelor audibile posibile și auzit ca unic lucru.³⁶ Auzul în sine poate opera o atenție diferențială. Acest lucru înseamnă că atunci când ascultăm o piesă muzicală, atenția noastră nu este pur neutră, ci mai degrabă exprimă o stare, astfel încât, atunci când percepem o piesă muzicală, există o distanțare față de auzul neutru. Muzica, am putea spune, forțează ascultarea muzicii; percepția muzicii este, de fapt, simultană cu interpretarea ei. Markerul procesului prin care se manifestă fenomenul creației poate fi aplicat în primul rând artelor temporale. Pentru a folosi un exemplu metaforic, timpul este pentru un spectacol sau o simfonie ceea ce o pânză albă este pentru un pictor. Ascultarea este o rețea de comunicare autoreflexivă: ea sincretizează materialitatea auzului, coloana sonoră și imaginea sunetului, semnul său scris.

În acest capitol, voi ilustra diferențele dintre aspectele percepției, ținând cont de nivelurile de „citire” și „înțelegere”, prin două exemple.

În primul rând, în lumina **experienței perceptive primare**, aș spune că este imposibil să oferim o explicație cu valoare științifică a orientării spre adevăr a textului muzical aplicat doar din perspectiva vizionării/ascultatului, deoarece nu putem reflecta decât asupra partiturii scrise din spatele sunetului ca obiect de ficțiune. Ori, prin interpretarea, impresia unică, suntem în mare măsură capabili să „citim” stările de spirit reprezentate de muzică din spațiul acustic al textului interpretat, în timp ce cartografierea lingvistică și structura semantică, motivele, structurile melodice și părțile formale ale muzicii în sine pot fi definite doar aproximativ fără cunoașterea partiturii. Interpretarea hermeneutică a muzicii aplicate nu poate fi abordată, așadar, decât prin actul de lecturare a stărilor de spirit. Conținuturile emoționale reprezentate de stări de spirit nu pot fi percepute de atenția noastră decât ca *fenomene* generate de impresia primară și acceptate ca un sistem lingvistic specific în procesul de performanță. Introducând acest concept, afirm, de fapt, că doar fenomenalul este cel care, sub aspectul percepției primare, stârnește interesul receptorului și stimulează o interpretare ulterioară, așa cum tocmai această fenomenalitate a fost chemarea autorului acestei teze de a analiza spectacolului Sternehoch al lui Ivan Acher. Susțin, așadar, că nu există interpretare hermeneutică fără un *fenomen*.

³⁶ Cf. Günther Anders Stern, A hallás fenomenológiája. Fejtegetések az impresszionista zene hallgatásáról, trad. Ránki András, In Fülöp József (coord.): *A zenei hallás*, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó. 2014. 51.

În al doilea rând, discut **aspectul percepției analitice a cercetătorului**. În această „lectură”, analizez muzica folosită pentru spectacolul *Furtuna* regizat de György Harag și aspectele istorico-teatrale ale montării, și includ un exemplu de ascultare ca act de regie și compoziție care implică interpretarea materialului auditiv.

Percepția analitică a cercetătorului merge dincolo de impresia primară. Se examinează mediul și contextul istorico-teatral care stă la baza producției spectacolului, creând astfel distanța, atât conceptuală, cât și estetică și filosofică, necesară pentru o reflecție analitică asupra spectacolului. Deși ignoră relațiile situaționale de receptare a teatrului, această percepție examinează totuși performanța teatrală în termenii unui cadru conceptual cuprinzător, fundamentat științific. Această atitudine, atunci când se cercetează muzica aplicată a teatrului lui György Harag, este inevitabilă. Într-adevăr, analiza necesită examinări multiple, repetate, pătrunzătoare – de exemplu, transcrierea și analiza partiturilor muzicale după ascultare³⁷ sau colectarea recenziilor contemporane –, dar și construirea unui cadru conceptual care să introducă muzica aplicată în discursul științific prin sintetizarea mijloacelor de exprimare a textului spectacolului. Percepția analitică este, de fapt, o abordare științifică care este suficient de îndepărtată de ceea ce este perceput pentru a permite o perspectivă suficient de largă pentru o judecată estetică. În procesul de percepție analitică, de amplificare a detaliilor, de deconstrucție și examinare în profunzime a textului muzical, lucrarea însăși conturează o serie de structuri perceptuale care dezvăluie instinctualitatea creației și starea necesității interioare a artei în procesul de receptare. Memoria are timp să aprofundeze și să conecteze cognitiv momentele individuale, observând legăturile asociative care trimit la momentul creației, pe măsură ce textele în cauză sunt *reunite*. În timp ce percepția primară *nu vede* creatorul – atenția sa este *captată* de fenomenul de creație –, percepția analitică caută opera și ființa creatorului din spatele ei: într-un mod foarte transparent al științei înțelegerii, ea încearcă să vadă fazele conceptelor wellmeriene – *formarea, autodefinirea, devenirea* – prin aplicarea aspectelor hermeneutice, iar apoi să înregistreze aceste impresii într-un limbaj specific.³⁸

³⁷ Partitura atât a *Furtunii*, cât și *Livezii de vișini* din Novi Sad au fost reconstruite împreună cu compozitorul însuși, György Orbán.

³⁸ Albrecht Wellmer, *Esszé a zenéről és a nyelvről*, trad. Csobó Péter György, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2019, 18-19.

Capitolul V. MEMORIE – TRANSCENDENȚĂ – FENOMEN

În cel de-al patrulea capitol principal, abordez percepția muzicală din perspectiva continuumului memoriei. Arăt că anumite conținuturi sonore sunt constituite ca *locuri ale memoriei* în comunități culturale și cotidiene care nu-și mai pot aminti. Bazându-mă pe lucrările lui Pierre Nora și Jan Assmann, consider că muzica este un fenomen intim legat de diviziunea socială și culturală a timpului.³⁹ Pornind de la această asociere conceptuală, interpretez muzica din perspectiva funcției mnemotehnice care definește *continuumul fenomenelor de flux*⁴⁰ și apare în diagrama temporală a lucrărilor, schimbând calitatea percepției și a apercepției. Prin intermediul acestei funcții, muzica prezintă o imagine a unui obiect temporal imanent și implică în procesul de flux al textului spectacolului un mecanism de acțiune care poate fi interpretat de-a lungul continuumului de flux menționat mai sus. Primul caz prezintă cadrul social al funcției mnemotehnice a muzicii, în timp ce al doilea reflectă asupra operei de artă muzicală aplicată ca fenomen cu funcție mnemotehnică în arta teatrală și, în cadrul acesteia, în textul spectacolului.

În prima parte a acestui capitol, discut despre **memoria culturală a funcției mnemotehnice a muzicii aplicate**, pornind de la tradiția greacă, în special conceptele „auloida” și „kitaroida”, legate de muzică, interpretare muzicală și cult, și le raportează la memorie.⁴¹ În continuarea acestui capitol, încorporez afirmația lui Kristóf Wéber în disertație. Compozitorul susține că toată muzica de dinainte de secolele al XV-lea și al XVI-lea a fost muzică aplicată, deoarece era asociată în primul rând cu aspectele practice ale vieții. Aceasta însemna că muzica avea o funcție coordonată și subordonată activității non-muzicale și că ea nu a dobândit autoritate în sine decât prin transformarea sa în muzică de program.⁴² Afirmația lui Wéber sugerează astfel că muzica și practica erau direct legate și că, odată cu dispariția practicii, muzica s-a îndepărtat de funcția sa practică și a fost devalorizată, ajungând la o funcție de „serviciu”, de creare a atmosferei. În cazul teatrului, însă, nu ne putem opri doar la această afirmație, căci prin existența muzicii aplicate pe scenă, aceasta devine un gen performativ, purtător de calități și semnificații specifice, fiind legată

³⁹ Cf. Pierre Nora, *Emlékezet és történelem között*, Budapest, Napvilág kiadó, 2010. Jan Assmann, *A kulturális emlékezet – Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, trad. Hidas Zoltán, Budapest, Atlantisz, 1999.

⁴⁰ Edmund Husserl, *Előadások az időről*, trad. Sajó Sándor és Ullmann Tamás, Budapest, Atlantisz, 2002, 39.

⁴¹ „Cultul instrumentelor cu coarde și de suflă: «kitaroida» și «auloida» se refereau doar la acompaniamentul cântecelor, nu la muzica pentru instrumente individuale.” In Darvas Gábor, *Évezredek hangszere*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat 1961, 47.

⁴² Cf. Wéber Kristóf, *Alkalmazott zene*, Pécs, A PTE Művészeti Karának Kiadványa, 2005.

de structura procesului dramatic – actul aplicării reprezentând acest moment –, generând o lectură hermeneutică.

În cea de-a doua subsecțiune a capitolului, explorez noțiunea de ordine de memorie a muzicii și **funcția de memorie care determină continuitatea fenomenului de flux**. Susțin că structura memoriei spectacolului de teatru este construită pe o axă mnemotehnică. Pe această axă, direcția memoriei prin reamintire este determinată de punctele mnemotehnice care se bazează pe abstractizare. Atunci când ne amintim ceva, memoria noastră nu se bazează doar pe o interpretare primară a realității, ci face și abstracție de ceea ce arată memoria. Fragmentează timpul și privește în spatele membranei subțiri a prezentului. Pentru a defini prezența emergentă, funcția mnemotehnică și existența muzicii aplicate în continuumul fluxului textului de spectacol introduc noțiunea de continuum al *fenomenului de flux*, bazată pe capitolul cu același titlu din *Prelegerile despre timp* ale lui Edmund Husserl.⁴³

Statutul spațio-temporal teatral – care reprezintă un cadru spațio-temporal – în care conținuturile juxtapuse sunt aranjate și se întrepătrund din punct de vedere estetic și afectiv. Conținutul este finit atât în spațiu, cât și în timp. În cazul spațiului, realitatea încadrată a scenei constituie granițele percepției; în cazul timpului, percepția este în mod inerent tranzitorie, expusă „eroziunii” ireversibile a timpului și, prin urmare, continuitatea fenomenelor de flux este retentivă.

Capacitatea de abstractizare a muzicii aplicate oferă un instrument important pentru cartografierea spațiului mnemonic al spectacolului, deoarece, prin întreruperea percepției directe, conectează spectatorul la un alt proces, care se poate lipsi de modalitățile senzoriale directe. Abstracțiunea induce o schimbare de perspectivă în cel care a fost implicat direct în observarea evenimentelor de pe scenă, în cazul nostru, spectatorul. Spectatorul, ieșind din procesul timpului prezent al scenei trăit până atunci, se confruntă cu reprezentarea unui alt timp⁴⁴, timpul trecut al personajelor, prin procesul de evocare; devine detașat, pentru că se îndepărtează de seria de evenimente de pe scenă. Această detașare este cea care permite confruntarea, înțelegerea și amintirea.

⁴³ Cf. Edmund Husserl, *Előadások az időről*, trad. Sajó Sándor – Ullmann Tamás, Budapest, Atlantisz, 2002, 39.

⁴⁴ În acest context, nu mă refer la termenul pe care Fischer-Lichte îl folosește în *Estetica performativității* și pe care îl analizează în legătură cu timpul prezent și tehnica de reprezentare a actului actoricesc, ci fac distincția între timpul prezent al scenei și timpul trecut, care poartă amintirile personajelor.

Capitolul VI. Poezia sonoră a spectacolelor Livada cu vișini ale lui György Harag – o analiză comparativă

Ultimul capitol este o reflecție rezumativă asupra metodelor discutate în disertație și asupra abordării hermeneutice a muzicii aplicate. Poezia sonoră a celor două spectacole ale lui Harag își găsește sensul în revizuirea estetică a muzicii aplicate într-un discurs secțional aplicat.

Examinez spectacolele în trei contexte. Contextele mnemo-formal, lingvistic și simbolic prezintă intersecții, diferențe și similitudini specifice în analiză.

În cazul contextului simbolic, prezența unor elemente scenice, precum tunelul și căruciorul, este aceeași, dar simbolistica muzicală are o altă modalitate. Ambele sunt inspirate de elementele care se manifestă în scenografie pentru a forma un sistem de semne care derivă din calitatea tonală. Spectacolul de la Novi Sad relevă o legătură distinctă între obiectele acoperite cu voalul alb și La minor, în timp ce spectacolul de la Târgu Mureș relevă o legătură între obiectele expuse, tunelul timpului, hainele colorate și Do diez minor.

Cele două prezentări arată o divergență totală de-a lungul contextului mnemo-formal. În spectacolul de la Novi Sad, se poate detecta o secțiune de aur în aranjarea fenomenelor de flux, rezultând un aranjament armonios al fragmentării formale și de conținut a modelului mnemonic. În spectacolul de la Târgu Mureș, însă, muzica este legată cibernetic de procesele vizuale, iar secțiunea de aur nu poate fi detectată decât în micromomente, astfel încât operează cu o funcție asociativă, o forță relațională în procesul dramatic al spectacolului.

Sub aspectul analitic al contextului lingvistic, aceeași tendință poate fi observată în ambele spectacole în ceea ce privește interacțiunea dintre textul cehovian și formele în relații de conlucrare exprimate în textele de spectacol.

Într-o analiză comparativă a celor două spectacole, am distins două modele hermeneutice diferite. În spectacolul de la Novi Sad, am descoperit un aranjament formal, de conținut și mnemonic perfect, care funcționează cu un mecanism de acțiune fragmentară ce corespunde regulilor secțiunii de aur. În spectacolul de la Târgu Mureș, discursul estetic al puterii relaționale a muzicii este elaborat prin analogia cu asociațiile vizuale, percepția polarizată și analiza mnemotehnicii receptorului. Această experiență vizuală/muzicală este cea care lasă o imprimare în memoria privitorului/receptorului.

Pe parcursul analizei, prin evidențierea asemănărilor și diferențelor dintre cele două spectacole și prin prezentarea comparativă a celor două modele hermeneutice, putem

observa amprenta regizorală experimentală a lui Harag, căutând și reprezentând profunzimi poetice.

CUPRINS

1. INTRODUCERE.....	4
1.1 METODOLOGIA ȘI OBIECTIVELE CERCETĂRII – JUSTIFICAREA ALEGERII TEMEI DE CERCETARE.....	5
2. MUZICĂ ȘI MUZICĂ APLICATĂ – O ABORDARE CONCEPTUALĂ.....	8
2.1 DE LA MUZICĂ LA MUZICĂ APLICATĂ.....	8
2.2 SITUAȚIA MUZICII APLICATE ÎN DOUĂ INSTITUȚII MAJORE DIN ISTORIA TEATRULUI MAGHIAR TRANSILVĂNEAN	20
3. ABORDAREA HERMENEUTICĂ A MUZICII APLICATE.....	35
3.1 MUZICA APLICATĂ CA LIMBAJ APLICAT. REȚELE DE SEMNE ÎN ESTETICA RECEPTĂRII MUZICII APLICATE	45
3.1.1 Unități sintactice	46
3.1.1.1 Sunetul muzical ca litera/fonemul în limbă.....	47
3.1.1.2 Motivul muzical și cuvântul rostit.....	49
3.1.1.3 Melodia sau fraza muzicală și vorbirea.....	51
3.1.1.3.1 Funcția sintactică a melodiei în spectacolul <i>Szerelem</i> (Dragoste) de György Harag	54
3.1.1.3.2 O abordare sintactică a melodiei de uvertură în spectacolul <i>Furtuna</i> de György Harag	57
3.1.2 Ton – individualitate, tonalitate – sinestezie.....	61
3.1.3 Exprimarea formei muzicale folosite în textul spectacolului.....	70
3.1.3.1 Funcția generatoare de formă a repetiției	73
3.1.3.2 Manifestarea formală a secțiunii de aur în <i>Livada cu vișini</i> în regia lui György Harag.....	75
3.1.4 Partitura în textul spectacolului: <i>Poveste din Irkutsk</i> și <i>Pompás Gedeon</i>	80
3.2 TEXTUL MUZICAL ȘI TEXTUL SPECTACOLULUI	87
3.2.1 Mise sonore sur scène și mise en scène – problema autorului.....	87
3.2.2 Locul operei de artă muzicală aplicată – obiectualitate și interpretare	97
3.2.2.1 „Devenire” prin interpretare – Uvertura <i>Furtunii</i> de la Győr și înregistrarea de repetiție a <i>Tragediei</i> de la Târgu Mureș	100
4. ORIZONTURILE PERCEPTUALE ALE OPEREI DE ARTĂ MUZICALĂ APLICATĂ.....	107
4.1 CONDIȚIILE ÎNȚELEGERII MUZICALE ÎN TEXTUL SPECTACOLULUI.....	109
4.2 AUZ ȘI ATENȚIE.....	112

4.3	CALITATEA PERCEPTUALĂ ȘI APERCEPTUALĂ A PERCEPȚIEI OPEREI MUZICALE APLICATE	120
4.3.1	Percepția compozitorului primar asupra muzicii aplicate – o analiză a operei de teatru muzical <i>Sternenhoch</i> a lui Ivan Acher	120
4.3.2	Corelația dintre conceptul regizoral și muzica aplicată în spectacolul <i>Furtuna</i> de György Harag din perspectiva aspectului de cercetare și analiză a percepției	128
4.3.2.1	Contextul și antecedentele spectacolului <i>Furtuna</i> de György Harag	128
4.3.2.2	Factorul de compoziție al spectacolului <i>Furtuna</i> de György Harag.....	134
4.3.2.3	Factorul simbolic al spectacolului <i>Furtuna</i> de György Harag	146
5.	MEMORIE – TRANSCENDENȚĂ – FENOMEN.....	159
5.1	MEMORIA CULTURALĂ A FUNCȚIEI MNEMONICE A MUZICII APLICATE ..	161
5.2	FUNCȚIA DE MNEMONICĂ ÎN TEXTUL SPECTACOLULUI CA FACTORUL DETERMINANT AL CONTINUITĂȚII FENOMENULUI DE FLUX	175
6.	POEZIA SONORĂ A SPECTACOLELOR <i>LIVADA CU VIȘINI</i> ALE LUI GYÖRGY HARAG – O ANALIZĂ COMPARATIVĂ	183
7.	SINTEZĂ	215
8.	BIBLIOGRAFIE	220
9.	ANEXĂ	228
10.	INDEX.....	248

BIBLIOGRAFIE

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1990.
- Music, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren*, in Idem, *Gesammelte Schriften*, trad. Csobó Péter György, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1978.
- Almási Miklós, *Anti-Esz­tétika, Séták a művészetfilozófiák labirintusában*, Budapest, Helikon, 2003.
- Angi István, Kép, jelkép, jel – a gondolkodás érzelmi dialektikája a zene jegyében. In Angi István, *Az esztétikum zeneisége, Esszék a viszonyalkotás varázsáról*, coord. Veress Károly, Kolozsvár, KOMP-PRESS Korunk Baráti Társaság, 2011.
- Assmann, Jan, *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, trad. Hidas Zoltán, Budapest, Atlantisz, 1999.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1957.
- Balti József, Csabai Dániel, Hargitai János, *Magnósok kiskönyve*, Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1972, 19.
- Baron-Cohen, S., Harrison, J., Synaesthesia. In Nadel, L. (coord.), *Encyclopedia of Cognitive Science*. Wiley, Chichester, 2003.
- Barthes, Roland, 1973, *A szöveg öröme*, trad. Mihancsik Zsófia. In Idem *A szöveg öröme. Irodalomelméleti írások*, Budapest, Osiris Kiadó, 1998.
- 1990, *Schumann lieben*, trad. Csobó Péter György. In Roland Barthes, *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.
- Bentley, Eric, *A dráma élete*, trad. Földényi F. László, Pécs, Jelenkor, 1998.
- Berkes Erzsébet, Az utolsó instrukció. In *Harag György színháza*, coord. Nánay István, trad. Váli Éva, Pesti Szalon, Budapest, 1992.
- Bicât, Tina, Baldwin, Chris (eds.), *Devised and Collaborative Theatre*, Ramsbury, Crowood Press, 2002.
- Bogdán László, 2002, Az ugrás pillanata. Rendezte: Harag György. In *Jelenkor*, XLV. (6).
- Boros Csaba, 2021, „Csak nívós anyagot szabad írni a színpadhoz is”. In *Játéktér*, X. (2).
- 2020, Rendezői koncepció és alkalmazott zene korrelációja Harag György *Vihar*-rendezésében. In *Theatron*, XIV. (2).
- Böhm László, *Zenei műszótár*, Budapest, Zeneműkiadó, 2000.

- Brook, Peter, *Időfonalak*, trad. Lengyel Ágnes, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1999.
- Budai Katalin, Rendezte: Harag György. Osztrovszkij *Vihar* című drámájának próbáin a győri Kisfaludy Színházban, In Boldizsár Iván (főcoord.), *Színház*, 1979, XII. (8).
- Caeyers, Jan, *Beethoven*, trad. Bérczes Tibor, Budapest, Typotex, 2013.
- Cage, John, *A csend. Válogatott írások*, trad. Weber Kata, Pécs, Jelenkor, 1994.
- Cermatori, Joseph, Hogyan kap értelmet a zene a színházban: ábécéskönyv kezdőknek, trad. Barzsi Szonja. In *Játéktér*, II. (nyári szám), Korunk–Komp-Press, Kolozsvár, 2017.
- Cook, Nicholas, *Zene. Nagyon rövid bevezetés*, trad. Fazekas Gergely, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2014.
- Csehov, A. P., *Csehov művei*, (coord.) Apostol András és Wessely László, Budapest, Európa, 1959.
- Darvas Gábor, *Évezredek hangszerei*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1961.
- Fátyol Tibor, 1986, Ca bătaia unei inimi... In Ludmila Patlanjoglu (coord.), „Premiul A.T.M pe anul 1985: „Livada cu Vișini” de A. P. Cehov la Teatrul Național din Tîrgu Mureș”, *Teatrul*, XXXI. (7-8).
- Fischer-Lichte, Erica, *A performativitás esztétikája*, trad. Kiss Gabriella, Budapest, Balassi, 2009.
- Foucault, Michel, (1977), *What is an Author*, In Donald F. Bouchard ed. *Language, Conter-Memory, Practice*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 124–127. A se vedea prima versiune, mai scurtă, a textului original: Michel Foucault, (1969), *Mi a szerző?* In Idem *Nyelv a végtelenhez*. Trad. Angyalosi Gergely, Erős Ferenc, Kicsák Lóránt és Sutyák Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 2000.
- Gadamer, Hans Georg, *Igazság és módszer*, trad. Bonyhai Gábor, Budapest, Osiris, 2003, 178.
- 1991, Szöveg és interpretáció, trad. Hévízi Ottó. In: Bacsó Béla (coord.), *Szöveg és interpretáció*, Budapest, Cserépfalvi, 1991.
- Gálfalvi Zolt, 1962, Irkucki történet. Bemutató a marosvásárhelyi Állami Színházban, *Vörös Zászló*, XIV. (304).
- Gorbman, Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- Görög és római remekírók. Pindaros, trad. Csengery János, Budapest, Globus Nyomda, 1929.
- Grotowski, Jerzy, Tu es le fils de quelqu'un. In *Didaskalia* 39, 2000.

- Halász Anna, 1975, Értelme és mágia, Illyés Kinga színháza, *A Hét*, VI. (22).
- Halbwachs Maurice, *Az emlékezet társadalmi keretei*, trad. Sujtó László, Budapest, Atlantisz, 2018.
- Hanslick, Eduard, *A zenei szép*, trad. Csobó Péter György, Budapest, Typotex, 2007.
- Harag György, 1992, Nehézkesek lettünk, *Színház Folyóirat*, XXV. (12).
- Hegel, G. W. Fr., *Esztétikai előadások III*, trad. Szemere Samu, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1980.
- Heidegger, Martin, A műalkotás eredete. In Idem *Rejtektutak*, trad. Ábrahám Zoltán, Bacsó Béla, Czeglédi András, Kocziszky Éva, Pálfalusi Zsolt, Schein Gábor, Budapest, Osiris, 2006.
- Horváth Bea, *A marosvásárhelyi Székely Színházban bemutatott darabok előadástörténetének legfontosabb adatai. 1946–1961*, Marosvásárhely, A Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem kiadója, 2006.
- Husserl, Edmund, *Előadások az időről*, trad. Sajó Sándor – Ullmann Tamás, Budapest, Atlantisz, 2002.
- Ingarden, Roman, (1962), Művészetontológiai vizsgálódások. A zenemű, In Csobó Péter György (coord.), *Zene és szó*, Nyíregyháza, Bessenyei György Könyvkiadó, 2004.
- Ioan, Cristian, 1986, Din jurnalul repetițiilor. In Ludmila Patlanjoglu (coord.), „Premiul A.T.M pe anul 1985: „Livada cu Vișini” de A. P. Cehov la Teatrul Național din Tîrgu Mureș”, *Teatrul*, XXXI. (7-8).
- Kántor Lajos, 1979, Csíki háza, Harag háza, *Új Élet*, XXI. (4).
1982. *A játék merészsége. Beszélgetés Harag Györggyel*, In Kacsir Mária (coord.), *Színjátékos személyek*, Bukarest, A Hét, 1982.
- Kékesi-Kun Árpád, 2012, „Lábbal tervezni”: Adolphe Appia és a modern scenográfia tankönyve, In Appia, Adolphe, *Zene és rendezés*, trad. Jákfalvi Magdolna, Budapest, Balassi, 2012.
- Kierkegaard, Søren, *Vagy-vagy*, Trad. Dani Tivadar, Budapest, 1978.
- Koelsch, S., Fritz, T., Schulze, K., Alsop, D., Schlaug, G., *Adults and children processing music: an fMRI study*. Neuroimage, 2005.
- Koltai Tamás, 1976, Emlékek a jelenből. Két Efrosz-rendezés, *Színház*, IX. (5).
- Kriza János, *Erdélyi tájszótár*, Budapest, Révai, 1926.
- Lendvai Ernő, *Bartók költői világa*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1971.
- 1994, *Szimmetria a zenében*, selecția și coord. Szabó Miklós és Mohay Mátyás, Kecskemét, Kodály Intézet, 1994.

Lerdahl, Fred, Jackendoff, Ray S., *The generative theory of tonal music*, Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 1996.

Lówy Dániel, 2021, Kitaszítottak színháza. A rövid életű kolozsvári Zsidó Színház és a színészeinek sorsa, In *Színház*, LIV. (6).

Mann, Thomas, *Egy apolitikus ember elmékedései*, trad. Györffy Miklós – Majtényi Zoltán, Budapest, GABO, 2014.

Marosi Péter, 1978, Káin tragédiája, *Utunk*, XXXIII. (26).

Mátrai Betegh-Béla, 1980, A Kolozsvári Magyar Színház negyedik estje, Káin és Ábel, *Magyar Nemzet*, XXXVI. (32).

Merleau-Ponty, Maurice, *A látható és a láthatatlan*, trad. Farkas Henrik és Szabó Zsigmond, Budapest, L'Harmattan – Károli Gáspár Református Egyetem, 2020.

Nagy Pál, 1963, Irkucki történet. Bemutató a marosvásárhelyi Állami Színházban. In *Új Élet*, V. (1).

Nánay István, 1985, Cseresznyés kert. Harag György utolsó rendezése, *Színházművészeti Elméleti és Kritikai Folyóirat*, XVIII. (10).

1992, *Harag György színháza*, Budapest, Pesti Szalon Könyvkiadó, 1992.

2000, *Rendezte: Harag György*, Budapest, OSZMI, 2000.

Nora, Pierre, *Emlékezet és történelem között*, Budapest, Napvilág kiadó, 2010.

Ortutay Gyula, *Magyar népballadák*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976.

Páll Árpád, 1970, Mai romániai magyar dráma, In *Igaz Szó*, XVIII. (11).

Parhon, Victor, Livada cu vișini, de A. P. Cehov, *Teatrul*, XXX. (7-8).

Pauszaniász, *Görögország leírása*, Budapest, Attraktor, 2000.

Pavis, Patrice, *Színházi szótár*, trad. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Rideg Zsófia, Sepsí Enikő, Budapest, L'Harmattan, 2006.

Rajk András, 1979, Vihar, Osztrovszkij drámája Győrött, *Népszava*, CVII. (117).

Ricoeur, Paul, *De l'interprétation*, Éditions du Seuil, Paris, 1965.

1993, A nyelvről, a szimbólumról és az interpretációról, In Fabiny Tibor, (coord.), *Ikonológia és Műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete*, Szeged, JATEpress, 1993.

Roelcke, Eckhard, *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*, Budapest, Osiris Kiadó, 2005.

Rolland, Romain, *Napló a háborús évekből*, trad. Benedek Marcell, Budapest, Gondolat, 1960.

Sabbe, Herman, *Ligeti György. Zeneszerzés-fenomenológiai tanulmányok*, Budapest, Continuum, 1993.

Schenker, Heinrich, 1926, *The Masterwork in Music*. In William Drabkin (coord.), *A Yearbook*, Vol. 2, Cambridge University Press, 1996.

Schnebel, Dieter, 1988, *Látás és/vagy hallás. Látképek és kilátások az opera, a színház és a film néhány újabb fejleménye kapcsán*, trad. Csécsesi Dorottya és Ránki András. In Fülöp József (coord.), *A zenei hallás*, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2014.

Schopenhauer, Arthur, *A Világ, mint akarat és képzet*, trad. Tandori Ágnes és Tandori Dezső, Budapest, Osiris, 2007.

Sekuler, Robert, Blake, Randolph, *Észlelés*, trad. Boczán Eszter, Gősiné Greguss Anna Csilla, Juhász Levente, Lukács Ágnes, Ragó Anett, Szűcs Dénes, Budapest, Osiris, 2004.

Shaeffer, Pierre, 1966, *Értekezés a zenei tárgyakról. Interdiszciplináris tanulmányok*, trad. Fodor Tamás. In Fülöp József (coord.), *A zenei hallás*, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2014.

Skelton, Geoffrey, *Wagner at Bayreuth. Experiment and Tradition*, New York, George Braziller, 1965.

Spengler, Oswald, *A Nyugat alkonya – A világtörténelem morfológiájának körvonalai*, trad. Juhász Anikó – Csejte Dezső, Budapest, Európa Kiadó, 1995.

Stern, Günther Anders, *A hallás fenomenológiája. Fejtegetések az impresszionista zene hallgatásáról*, trad. Ránki András, In Fülöp József (coord.): *A zenei hallás*, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, 2014.

Szabó Csaba, 1970, Hatékony zeneoktatásért, *Igaz Szó*, XVIII. (9), (443–449).

Szabolcsi Bence, *A melódia története*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat, 1957.

1957, *Régi muzsika kertje*, Zeneműkiadó, Budapest, 1957.

1968, *A zenei köznyelv problémái. A romantika felbomlása*, Budapest, Akadémiai Kiadó.

Szabolcsi Bence, Tóth Aladár, *Zenei lexikon III. (O–Z)*, Főcoord. Bartha Dénes, Budapest, Zeneműkiadó, 1965.

Szakolczay Lajos, 1979, *Öreg ház*, Csíki László darabja a kolozsvári Állami Magyar Színházban, *Magyar Nemzet*, XXXV. (34).

Székelly Ferenc, 1982, *Szabó Duci*, In Kacsir Mária (coord.), *Színjátész személyek*, Bukarest, A Hét, 1982.

Szűcs Miklós, 1980, *Cseresznyés kert*. Harag György rendezése Újvidéken, *Színházművészeti Elméleti és Kritikai Folyóirat*, XIII. (5).

- Tarkovszkij, Andrej, *A megörökített idő*, Budapest, Osiris, 2002.
- Tompa Gábor, 1985, Csehov, Harag, Efrosz, *Utunk*, XL. (49).
- Ullmann, Jakob, Ou Xhronos. In Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn (coord.), *Was heißt Fortschritt?*, München, Edition Text + Kritik, 1998.
- Vézner Károly (coord.), *Latin-magyar szótár*, Budapest, Szent István Társulat, 1913.
- Wéber Kristóf, *Alkalmazott zene*, Pécs, A PTE Művészeti Karának Kiadványa, 2005.
- Wellmer, Albrecht, *Esszé a zenéről és a nyelvről*, trad. Csobó Péter György, Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2019.
- West, Martin Litchfield, *Ancient Greek Music*, Oxford University Press, 1992.
- Wolford, Lisa, Grotowski's Art as Vehicle: the Invention of an Esoteric Tradition, *Performance Research* 3, 1998, 87. In *Cf. Ścisły program badawczy Dramat Obiektywny prowadzony przez Jerzego Grotowskiego. Prospekt [The strict research programme „Objective Drama” led by Jerzy Grotowski. Prospectus]* University of California at Irvine, 12 March 1984, trans., and ed. Grzegorz Ziółkowski, *Pamiętnik Teatralny*, 2000.

Bibliografie online

A hét zeneműve Schumann: d-moll hegedű-zongora szonáta, op. 121. Adresa URL: <https://mediaklikk.hu/2017/04/17/schumann-d-moll-hegedu-zongora-szonata-op-121/>, data descărcării: 2021. 08. 05.

Adorno, Theodor W., *Fragment über Musik und Sprache*. In *Quasi una fantasia*. Frankfurt am Main, 1963, 11. Idézi Carl Dahlhaus, *Az abszolút zene eszméje*. In *Zenei logika és nyelvszerűség*, trad. Zoltai Dénes, Budapest, Typotex, 2006. Adresa URL: https://dtk.tankonyvtar.hu/bitstream/handle/123456789/13063/2011-0001-526_dahlhaus_az_abszolut_zene_eszmeje.pdf?sequence=2&isAllowed=y, data descărcării: 2021. 03. 29.

Bakó Zoltán, „Ahol a zene öröklődik, mint a lúdtalp”, 2018. Adresa URL: <https://liget.ro/eletmod/ahol-a-zene-oroklodik-mint-a-ludtalp#>, data descărcării: 2021. 04. 06.

Balogh Géza, *Vahtangov fantasztikus realizmusa*. Adresa URL: <https://www.criticailapok.hu/archivum/25-2003/38362-vahtangov-fantasztikus-realizmusa>, data descărcării: 2021. 08. 05.

Burghardt, Benedikt, *Az aranymetszés formavilága a természetben és a zenében*, Adresa URL:

https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/benedikt_burghardt/disszertacio.pdf, data descărcării: 2019. 10. 02.

Buzás Zsuzsa, Csontos Tamás, A nyelvi és zenei feldolgozási folyamatok kapcsolódási pontjai. In Zsolnai Anikó, Kasik László (coord.), *Új kutatások a neveléstudományokban, A tanulás és a nevelés interdiszciplináris megközelítése*, Szeged, Szegedi Tudományegyetem BTK Neveléstudományi Intézet kiadványa, 2016, (173–193). Adresa URL: http://publicatio.bibl.u-szeged.hu/12239/1/ONK_2016_kotet.pdf, data descărcării: 2021. 05. 21.

Dahlhaus, Carl, Mi a zene. In Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, *Mi a zene*, trad. Nádori Lídia, Budapest, Osiris, 2004. Adresa URL: https://regi.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_mi_a_zene/ch19.html, data descărcării: 2018. 10. 22.

Day, Sean, Some demographic and socio-cultural aspects of synaesthesia. In Robertson, L.C. & Sagiv, N. (eds.), *The Cognitive Neuroscience of Synaesthesia*, New York, Oxford University Press, 2005. Adresa URL: <http://www.daysyn.com/Day2005.pdf>, data descărcării: 2021. 05. 24.

Ewell, Philip A., *Music theory and the white racial frame*, Adresa URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.pdf>, leötlés dátuma: 2021. 04. 11.

Fischer-Lichte, Erika, A megszakítás esztétikája. A német színház a média korában, trad. Ungváry Zrínyi Ildikó. In *Játéktér*, 2012 őszi/téli szám. Adresa URL: <https://www.jatekter.ro/?p=4178>, data descărcării: 2021. 03. 29.

Gadamer, H. G., A hallásról, trad. Simon Attila. In Gulyás Gábor, Sutyák Tibor, Vajda Mihály, Valastyán Tamás (coord.), 2000, *Vulgo. Bölcséleti folyóirat*, Debrecen, C3 Alapítvány kiadó, II. (2). Adresa URL: http://www.old.art.pte.hu/files/tiny_mce/File/mmi/09/gadamer-a_hallasrol-Vulgo2000.pdf?fbclid=IwAR0JV3xiqqoV9DKdSFxddbDBNkrpWPKo_G-QMbWw8-ouBIEBD8Pi2jxDIjs, data descărcării: 2021. 06. 01.

Goethe, Johann Wolfgang, Színtan, trad. Hegedűs Miklós, 2010. Adresa URL: http://digipedia.mandaonline.hu/files/document_file/filename/12646/Johann%20Wolfgang,%20Goethe%20-%20Sz%C3%ADntan.pdf, data descărcării: 2018. 11. 10.

Gumbrecht, Hans Ulrich, Hangulatokat olvasni. Hogyan gondolhatjuk el az irodalom valóságát napjainkban? Wie man die Wirklichkeit der Literatur heute denken kann. In *Idem Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München, Hanser, 2011,

