

Estetica nonemoțională a lui Eduard Hanslick și destinul muzicii

Prep.drd. Gabriel Bulancea

Resume

Lucian Blaga afirme sur l'oeuvre d'art qu'elle est un „cosmoide” c'est à dire elle représente une organisation ample de valeurs hétérogènes, une monde special qui se trouve en corrélation avec l'esthétique la valeur éthique, religieuse, intellectuelle, culturelle. L'auteur connaît par intuition une vérité incontestable, dont la valabilité personne ne doute aujourd'hui. Eduard Hanslick conteste cette réalité préparant les démarches d'un art abstrait sans avoir la capacité d'emouvoir.

Unul dintre spiritele care a desfășurat o prestigioasă activitate critică în domeniul esteticii muzicale și care în plină eră romantică realizează o apologie a clasicismului, dezvăluind mai mult o poziție anacronică decât una dintre contradicțiile ivite în sânul romantismului, este cel al lui Eduard Hanslick (1825-1904), cunoscut mai ales prin vestita lucrare *Vom Musikalisch-Schönen* (Despre frumosul muzical), editată la Leipzig în 1854, tradusă în diferite limbi și care după douăzecișidoi de ani ajungea deja la a cincea ediție.

Cu toate că în epocă s-a bucurat de o puternică faimă, fiind privit ca o autoritate în domeniu, herbartienii considerându-l un aliat de seamă în sprijinul doctrinei lor cu privire la ralierea dintre *formă și frumos*, tratatele de istoria esteticii îl amintesc fugar, fără să insiste prea mult asupra concepției lui. Astfel, *Istoria esteticii* de K.E.Gilbert și H.Kuhn, îi acordă doar câteva rânduri menționând ideea centrală care stă la baza gândirii lui Ed. Hanslick și anume că muzica se constituie din *figuri dinamice ale sufletului*, fiind incapabilă să exprime stări sufletești determinate, ca dragostea, bucuria, tristețea sau dorința.

Mai puțin expeditivă, *Estetica -Teorie și Istorie*, de Benedetto Croce, îi acordă două pagini care abundă de citate din lucrarea lui Hanslick. Într-o formulare mult mai explicită, aici se afirmă că scopul unic al muzicii este *forma, frumosul muzical*. Însă forma muzicală, identificată oarecum cu frumosul muzical, nu are trăsăturile formei herbartiene, așa cum aminteam mai sus, înrudirea dintre aceștia fiind bazată mai mult pe un echivoc, atât forma cât și frumosul fiind înțelese distinct și de unul și de celălalt. Hanslick rămâne profund ancorat în simetria și echilibrul arhitecturii clasice, însă frumosul nu are nimic de a face cu simetria și raporturile acustice. Frumosul muzical este de natură pur spirituală având capacitatea de a semnifica gânduri muzicale. Formele sonore sunt corpul pe care-l capătă spiritul, corp extras din realitatea metafizică a spiritului, din sine însuși. Muzica este legată de semnificație și de conexiune. Ea este asimilată de noi ca un limbaj pe care îl înțelegem și-l utilizăm fără să putem exprima în

cuvinte această realitate. Pe de altă parte, este amintit faptul că Hanslick admite că muzica, chiar dacă nu zugrăvește calitățile sentimentelor, reliefează dinamica acestora. Esența concepției sale este că nu putem separa, în muzică, forma de conținut. Cam atât este specificat aici.

Mai departe vom încerca, plecând de la contextul esteticii romantice muzicale, dominat de ideea de programatism, să realizăm un expozeu al esteticii hanslickiene, previziunile legate de evoluția ulterioară a artei muzicale și impactul pe care aceasta l-a avut asupra oricărui fenomen muzical.

Una din ideile majore ale romantismului muzical, pe care vom încerca să o explicăm acum și din care își are originea, ca reacție adversă la aceasta, cugetarea lui Hanslick, este aceea de *programatism muzical*. În timp ce clasicismul așează creația artistică sub patronajul rațiunii, axându-se pe o concepție formală asupra artei, dominată de cizelarea detaliului, romantismul, departe de a se dezice de facultatea rațională, o subordonează intuiției și emoției artistice. Privind arta mai mult ca finalitate, artiștii romantici sunt preocupați să dezvăluie în cadrul acesteia capacitatea ei de comuniune interumană, realizând un pas înainte față de concepția clasică. Dacă până atunci arta era privită ca divertisment, mijloc de distracție și relaxare, romanticii deplasează centrul de greutate din sfera agreabilului în aria valorilor morale, a problematicei umane. Astfel, pe lângă faptul că au fost realizatori de valori estetice, activitatea lor creatoare a fost fundamentată de exprimarea în scris a concepțiilor artistice care deseori nu se limitau doar la acestea. Este cunoscut cazul lui Robert Schumann (1810-1856), Franz Liszt (1811-1886), Hector Berlioz (1803-1869) și Richard Wagner (1813-1883) care s-au extins în abordarea unor probleme și de altă natură decât strict muzicală, dintre aceștia evidențiindu-se, prin amploarea scrierilor sale, ultimul dintre cei amintiți. Tendința în epocă era de a șterge granițele dintre arte și de a le subordona pe toate unei arte supreme, fapt care marchează predilecția acestora pentru construcții generalizatoare și sisteme filosofice. Artistul romantic devine încetul cu încetul un

erudit, familiarizat cu cele mai diverse domenii ale cunoașterii.

Pentru a amplifica sentimentul estetic în actul de receptare și plecând de la concepția că arta muzicală se adresează omului militând pentru formarea conștiinței sociale și morale a acestuia, artiștii romantici vor formula și promova ideea de *programatism în muzică*. Ea va fi privită de Liszt, prin școala de la Weimer, de Schumann, Hector Berlioz și Richard Wagner, care au fost inițiatorii ei, ca o soluție la criza ivită în sânul clasicismului și văzută ca o modalitate de a depăși printr-o posibilă înrudire între arta poetică și arta muzicală. Se pleca de la premiza că actul de creație trebuie să decurgă din starea poetică și nu din alinierea docilă la formele tradiționale ivite în interiorul clasicismului. Astfel, muzica reușea să-și mențină vie capacitatea de a emoționa nu numai un public restrâns de auditori ci mase largi de oameni, revitalizând în aceștia ideea de înrudire spirituală.

Programatismul poate să plece de la un text literar căutând să dea bază muzicală ideilor și sentimentelor prescrise, fiind văzut ca o modalitate de a reda o realitate complexă pe care muzica sau poezia singură nu ar fi putut să o realizeze. Ceea ce înrudește cele două arte și face posibilă comunicarea dintre acestea (constituind un truism faptul că fiecare dintre ele operează cu sisteme semiotice eteronome) este emoția artistică, condiția necesară înfăptuirii unei creații care să posede atributele originalității. Formând această unitate, arta va putea să aspire la clădirea omului total în care rațiunea și pasiunile sunt reconciliate.

Programatismul presupune un subiect, o acțiune, ale cărei evenimente sunt urmărite și transpuse în sonorități cât se poate de sugestive. Conținutul acestui program (filosofic, epic, dramatic) poate fi expus în detaliu sau doar sugerat printr-un titlu elocvent. De regulă, programatismul este ilustrat cu mijloace orchestrale, întrucât doar orchestra posedă posibilitatea (dată fiind complexitatea partidelor instrumentale și a combinațiilor timbrale) de a sluji acestei idei. Chiar dacă Liszt este cel care teoretizează pentru prima dată ideea de programatism cu care altoiește genul muzical de *simfonie* transformând-ul într-un nou gen muzical pe care-l numește sugestiv *poem simfonic*, programatismul își are ca precursor în creație pe Ludwig van Beethoven, cel care inițiază *uverturile simfonice* (este știut faptul că până atunci acestea se cântau ca parte introductivă la o operă), uverturi care aveau la bază un text literar shakespearian de unde vor împrumuta și titlul: Egmont, Coriolan. Simfonia a IX-a reprezintă un pas înainte în aplicarea programatismului completând în partea a patra a simfoniei puterea de expresie a muzicii cu cea a poeziei lui Schiller. Această fuziune între arta muzicală și cea literară își au ca suport viziunea filozofică privind raportul existent între arte. Schlegel afirma că artele trebuie să se hrănească unele prin altele și să găsească

punte de trecere de la una la alta. Statuile se pot transforma în tablouri, poemele în muzică.

Împotriva acestui exces de literaturizare a muzicii ia atitudine Eduard Hanslick. El afirmă că muzica nu poate exprima sentimente, fie ele definite sau nedefinite, fie de un grad mai mic sau mai mare de generalizare. Pentru aceasta aduce o serie de argumente în sprijinul concepției sale.

Un prim argument îl reprezintă constatarea multitudinii reacțiilor de natură psihologică trezite în conștiința indivizilor cu prilejul audierii unei lucrări muzicale. Diversitatea asociațiilor emoțional-poetice pentru care nu întrezărește posibilitatea de a le unifica sub același numitor comun îl determină să desconsidere orice fond afectiv de natură muzicală.

Un alt argument pe care-l construiește este acela când amintește de celebra arie a lui Orfeu din opera lui Gluck cântată pe versurile:

„J'ai perdu mon Eurydice

Rien n'égale mon malheur”

Opinia comună ar fi că muzica este un echivalent al sentimentelor exprimate de textul poetic. Durerea și mânia ar trebui să subziste în melodie și în momentul în care aceasta ar fi reprodusă separat de text. Or, Hanslick propune ca experiment modificarea unui singur cuvânt: în loc de „J'ai perdu mon Eurydice” el admite cuvintele „J'ai trouvé mon Eurydice”, pentru ca în felul acesta să constatăm că aceeași melodie este perfect adaptată noilor sentimente pe care le exprimă textul poetic oferit într-o conjunctură nouă. Ar rezulta de aici că nu muzica, ci doar cuvintele transmit sentimente. În același sens interpretează Hanslick întrepătrunderea elementelor melodice sacre și laice în cadrul cultului religios. Acest lucru se remarcă încă din cele mai străvechi vremuri, când biserica manifesta ostilitate față de orice aflus de noutate ivit în sânul ei și considera muzica laică drept „păcătoasă”. Ba mai mult, coexistența celor două elemente într-o perfectă armonizare se produce și în cadrul muzicii laice.

Un al treilea argument care-l determină pe Hanslick să admită absența expresiei în muzică este acela că spre deosebire de celelalte arte: pictura, literatura care își au rădăcina înfiptă în realitate exercitând o relație de mimesis cu aceasta, muzica nu cunoaște nici un corespondent. Ea nu copie de nicăieri formele care stau la baza arhitecturii muzicale: sonata, uvertura sau rondoul. Pentru Hanslick muzica apare ca o creație *ex nihilo*. Tendința excesivă a acestuia de a idealiza cunoaște pragul suprem, determinându-l să afirme: „Așadar, putem spune că muzica, spre deosebire de producția celorlalte arte, nu vine din această lume, ea fiind o scânteie a focului divin”. (5 - p.126)

Pentru a demonstra teoria sa nonemoțională Hanslick operează un silogism. El pleacă din start de la premisa că *muzica nu poate transmite idei, ea fiind un limbaj nedefinit*. În continuare Hanslick dovedește *legătura*

indisolubilă dintre sentimente și idei. Sentimentele nu există în suflet în stare izolată, ele fiind dependente de idei și noțiuni prealabile. „Numai pe baza unui anumit număr de idei și judecăți prealabil căpătate, a căror conștiință subiectul poate că nici nu o are în momentul când e puternic afectat, se condensează starea noastră sufletească într-un sentiment precis. Sentimentul speranței este inseparabil de ideea unei stări viitoare mai fericite pe care o comparăm cu prezentul. Sentimentul tristeții pune în paralelă o fericire trecută și o nefericire prezentă. Avem a face aici cu concepte foarte clare, bine definite. Fără acest material intelectual persistent, ceea ce simțim nu poate fi numit speranță sau tristețe.” (5 - p.25) Din cele două premise Hanslick deduce că muzica nu poate exprima sentimente. Orice încercare de a traduce în cuvinte semnificația muzicii este o simplă iluzie. Hanslick pare să rămână orb la scrierile unor compozitori romantici iluștri care s-au îndeletnicit cu așa ceva. Fie că vorbim de durere liniștită, murmur blând, tristețe luminoasă, solitudine, bucurie exaltată, avânt patetic, agitație și crispăre, dor și speranță, focar arzător, pasiune insașiabilă, desfătări și dureri, oboseală și exaltare, curaj și eroism, îndrăzneală și puritate, talazuri apoteotice, furie și ură etc toate acestea adresate domeniului muzical sunt elucubrații, plâsmuiri ale minții și fanteziei umane. Putem remarca la Hanslick două tipuri de atitudini care determină o astfel de poziție teoretică: un dispreț fundamental față de orice natură umană afectivă și tendința lui de a idolatriza arta muzicală. Până la urmă logica afectivă de care suntem ineluctabil dominați dictează logicii raționale să găsească argumentele necesare sprijinirii acesteia dintâi.

În concepția lui Hanslick muzica va exprima numai dinamica sentimentelor, nu și conținutul acestora. Singura punte de legătură existentă între sfera muzicii și sfera afectivă este ideea de mișcare. Această afirmație ne poate duce cu gândul la concepția antică despre muzică în care fenomenul sonor își avea corespondent în mecanica cerească. Nevoia de a absolutiza și de a transcendentaliza arta muzicală trădează atitudinea idealizatoare a lui Hanslick. Pentru el cea mai măreață personalitate din trecut care prin arta lui îi sprijinea concepția era cea a lui J.S.Bach. Dintre contemporani, cea a lui Johannes Brahms era singura acceptată de Hanslick, la care admira solida și clasică organizare a formei muzicale, cu toate că Brahms nu șovăie să se dezică de acesta.

Hanslick definește conținutul muzicii ca fiind *forme sonore în mișcare*, definiție concepută în spirit kantian care exprimă chintesența esteticii lui. „Un cânt lăuntric iar nu un sentiment lăuntric este acela care îl îndeamnă pe muzician să compună. Este de acum stabilit că actul compoziției este pur muzical și că în caracterul operei nu se reflectă nimic din sentimentele personale ale compozitorului”. (5 - p.43) Această afirmație deschide

poarta interpretărilor care au la bază metoda fenomenologică. Prin faptul că centrează analiza operei muzicale pe deslușirea coordonatelor morfo-sintactice, că centrul de greutate cade în primul rând pe remarcarea structurii obiective a discursului muzical ca singură cale de a pătrunde în miezul operei, el devine un precursor al acestei metode. Hanslick are dreptate să afirme că studierea *Appassionatei* lui Beethoven nu trebuie să se bazeze pe *Furtuna* lui Shakespeare la care compozitorul îl trimisese pe Schindler, ci pe examinarea structurii specific muzicale a sonatei.

Însă, Hanslick greșește când afirmă că muzica nu poate transmite sentimente și chiar idei. Toate aceste neajunsuri ale teoriei lui apar din incapacitatea lui de a generaliza sentimentele umane, de a accepta că multitudinea de reacții emotive pot fi polarizate în jurul unui centru afectiv dominant. Totuși el are dreptate când ia poziție împotriva celor care restrâng emoția estetică doar la plăcerea pe care o procură ascultarea unei piese muzicale, transformând arta muzicală într-o artă hedonistă și refuzând orice participare activ-intelectivă la procesul audierii muzicale.

Afirmăm la un moment dat de filiera kantiană a expresiei centrale din cugetarea lui Eduard Hanslick. În concepția lui Kant muzica era socotită drept arta cea mai puțin spiritualizată și cea mai legată de percepția senzorială a omului datorită faptului că nu are capacitatea de a transmite idei sau judecăți clare. Tocmai acest fapt va constitui pentru Hanslick motivul de superioritate al muzicii în raport cu celelalte arte. De filosofia hegeliană se va dezice întrucât spunea că Hegel a coborât frumusețea pură a muzicii în favoarea ideii. De la Fichte va prelua ideea caracterului subiectiv al conținutului muzicii pe care o va interpreta în maniera sa formalistă conform căreia noi atribuim muzicii tumultul de idei și sentimente. În estetica lui Schelling va găsi teza dinamismului pur, a unei mișcări abstracte pe care muzica o reflectă, iar de la Schopenhauer va prelua disprețul față de muzica ce-și propune să sugereze bogăția multicoloră a fenomenelor vieții, renumitul filozof acceptând doar muzica esențelor spirituale.

Estetica hanslickiană va declanșa o serie de reacții nu numai în rândul compozitorilor vizați dar și în rândul unor esteticieni de la sfârșitul secolului al XIX-lea precum Volkelt sau Lipps care vor promova doctrina empatiei ca factor fundamental al propagării emoției artistice, iar mai târziu un alt estetician, Ernst Kurth, prin teoria energetismului va preconiza o interconectare între procesele pur sonore și cele psihice.

În cartea lui, Hanslick menționează la un moment dat că întreaga evoluție a muzicii romantice europene i se pare o vertiginoasă prăbușire artistică datorită abandonării ideii de frumos absolut din partea compozitorilor și a aderării acestora la principiile programatismului. Admirabilă intuiție profetică ce pare a-și avea premiza

tocmai în propriile sale cugetări. Sincretismul dintre arte care va ajunge să fie promovat de Wagner prin conceptul de artă totală va marca apogeul epocii romantice și inevitabil schimbarea pantei evolutive. Wagner suprapopulase operele lui cu o serie de înțelesuri de natură mai mult sau mai puțin ezoterică încât această abundență de imagini eteronome va da naștere unei arte prolixă, din ce în ce mai greu de înțeles, cu toată frumusețea și noutatea melodico-armonică sau tematică a celor mai multe pagini din operele sale.

Continuatorii lui Wagner vor excela în forțarea limitelor expresive ale limbajului tonal sperând că aceasta este direcția de înflorire a universului artistic. A rezultat exacerbarea expresiei artistice până la desfigurarea acesteia. Produsul va atinge în mod paradoxal frumusețea absolută preconizată de Eduard Hanslick prin creațiile celui mai neobișnuit reprezentant al celei de-a doua școli vieneze, Anton Webern (1883-1945). Lucrările lui își revendică pretenția de a cuantifica expresia muzicală până la cel mai mic etaj sonor, motivele și frazele muzicale, suprapunerile armonico-polfonice, dinamica și agogica fiind supuse celui mai aspru proces de serializare. Prefigurând tipul de creație muzicală care se efectua cu hârtia milimetrică și rigla promovat în cadrul neoserialismului de la mijlocul secolului al XX-lea, Webern sacrifica componenta umană a intuiției afective atât de disprețuită de Hanslick. Negându-se factorul emotiv în cadrul ansamblului estetic și limitându-se doar la aspectul rațional se puneau astfel bazele unei arte născută din arbitrar. Rațiunea în sine nu face decât să se autodevoreze și în final să se desființeze.

Apariția futurismului în muzică, acel curent numit și bruitism din al doilea deceniu al secolului XX, este o confirmare a alterării sensibilității muzicale. "Arta zgomotelor" se dezicea de orice componentă melodică urmărind prin mijloace neobișnuite evocarea ambianței citadine. Acest moment marca negarea esenței melodice a muzicii, instalarea unei conștiințe muzicale în câmpul artistic care nu mai era capabilă să organizeze creator datele sensibile ale realității. Eliminarea melodismului survenea ca o aliere tacită la ideea că muzica nu exprimă sentimente. Melodia era cea mai strâns înrudită cu capacitatea omului de a rezona afectiv, amintea de o moștenire estetică ce ținea de evoluția istorică a teoriei afectelor și de aceea, probabil, stânjenea. Experimentul de extirpare a melodiei semăna mai degrabă cu o întoarcere la zorii umanității, la primitivismul practicilor muzicale de atunci, când exprimarea muzicală se desfășura sub forma unor tam-tam-uri ritmice subordonate actelor magico-religioase. Ba chiar mai rău. Fenomenul integrat secolului XX marchează o stare involutivă, un anacronism, în timp ce practicile strămoșilor reprezintă o etapă firească în evoluția umanității. De aici predilecția pentru o ritmizare

excesivă și melodică facilă întrezărită la granița dintre mileniiile XX și XXI, când *cultura masei*, cum o numea Tudor Vianu, va fi caracterizată de gustul îndoielnic al acestora.

Urmarea va consta în apariția unor compozitori precum Pierre Schaeffer (1910-1995), inițiatorul muzicii concrete, John Cage (1912-1992), susținătorul ideologic al muzicii aleatorice și Pierre Boulez (1925-), reprezentantul neoserialismului, care nu făceau decât să confirme că actul creator este rodul hazardului sau al rațiunii aride. Nesprijinindu-se pe sentiment, rațiunea cedează lăsând loc întâmplării. În *The New Yorker* a fost publicat un foarte interesant Profil al lui John Cage, în care se afirmă că: "Puterea artei de a comunica idei și emoții, de a organiza viața în tipare pline de semnificație și de a realiza adevăruri universale prin individualitatea autoexprimată a artistului sunt doar trei dintre presuposițiile pe care le denunță Cage. În locul unei arte care se exprimă pe sine și care este creată de imaginația, gusturile și dorințele artistului, Cage propune o artă născută din aleatoriu și nedeterminare." Este interesant că John Cage nu s-a limitat doar la o doctrină ci și-a creat o metodă de compoziție care nega propria sa personalitate și lăsa frâu liber exprimării anonimului. Aceasta consta într-un sistem de aruncare a zarurilor sau a monezilor, idee preluată din filosofia chineză, ce permitea estomparea oricărei exprimări de sine. Pentru unele piese care nu durau mai mult de douăzeci de minute ar fi aruncat monezile de mii de ori. Părându-i-se că întâmplarea nu este suficient de pură va inventa și un dirijor mecanic, ba chiar doi care dirijau simultan, ale căror mișcări nu puteau fi prevăzute. Francis A Schaeffer afirma în cartea lui *Trilogia* că "în universul creat de Cage, prin muzică nu răzbate nimic altceva decât zgomot și confuzie, sau tăcere absolută. Toate acestea coboară sub linia antropologiei. Deasupra liniei nu se găsește nimic personal, doar acel *philosophic other* sau totalitatea impersonală." Punându-și întrebări asupra naturii sunetelor ascultate pentru ele însele, în afara oricărei culturi sau chiar înaintea culturii, Cage demonstrează indiferența față de orice funcționalitate a muzicii, finalitatea acesteia fiind aceea de a elibera sunetul, și în aceeași măsură liniștea. Lucrarea *4'33"*, în care singura precizare este cea legată de durată, constă într-o pauză absolută lipsită de orice determinare psihologică sau estetică. Tăcerea se transformă în prăbușirea propriei ființe interioare și conectarea la neantul "axiognoseologic". Ancorat într-o tradiție culturală multiseclară consumatorul de artă se confruntă cu o situație fără precedent. Îmi amintesc de reacția profesorului meu de teoria muzicii de la conservator care ne povestea că punând discul ca să audieze piesa de mai sus a rămas consternat de faptul că aceasta nu mai începea. A crezut că discul s-au pickup-ul erau defecte ceea ce nu era adevărat. Citind pe coperta discului o notă explicativă asupra lucrării, se

menționa faptul că piesa începe în momentul în care auditorul devine conștient de trecerea timpului, acesta fiind legat de fixarea unui reper temporal urmând să cronometreze scurgerea celor patru minute și treizeci și trei de secunde. Înșelarea așteptărilor provoacă derută și confuzie iar pentru spiritele slabe atracție și mister ca-n *Povestea fără sfârșit* a lui Michael Ende. Negând oricare din componentele ce alcătuiesc ființa umană se ajunge mai devreme sau mai târziu, printr-un efect de domino, la negarea fiecăreia dintre acestea. De la amputarea conștiinței axiologice se ajunge în final la năruirea ontologicului. Nu credeau grecii că ființa unui lucru este bună tocmai pentru că ea există? Cultura secolului XX pare să nege cu cea mai acerbă vehemență această afirmație. Puțini artiști au putut face față sentimentului tragic al existenței caracteristic sfârșitului de mileniu. Unii s-au sinucis sau au cochetat cu ideea de sinucidere. Este cazul lui Van Gogh, Gauguin, Jackson Pollock, Edgar Varese, Jean Barraque.

Din fericire, evoluția muzicală europeană va cunoaște și alte direcții de propagare a fenomenului creației artistice care vor desconsidera tezele esteticii lui Hanslick.

În sine muzica pură nu există, ci marchează o conștiință opacă ce nu s-a deschis încă solicitării de a declanșa un

Hanslick.

BIBLIOGRAFIE

1. Bălan, George, *Muzica - temă de meditație filosofică*, Ed. Științifică, București, 1965;
2. Bălan, George, *Mică filozofie a muzicii*, Ed. Eminescu, București, 1975;
3. Bălan, George, *Răspunsurile muzicii*, Ed. Univers, București, 1998;
4. Benedetto Croce, *Estetica - Teorie și Istorie*, Ed. Moldova, 1996, în traducerea lui Dumitru Trancă;
5. Brumar, Ada, *Romantismul în muzică*, 2 vol., Ed. Muzicală, București, 1962;
6. Golea, Antoine și Vignal, Marc, coordonatori, *Larousse - Dicționar de mari muzicieni*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000, traducere și completări privind compozitorii români de Oltea Șerban-Părău;
7. Hanslick, Eduard, *Du beau dans la musique, Essai de réforme de l'esthétique musicale*, Paris, 1877.
8. K.E.Gilbert și H.Kuhn, *Istoria esteticii*, Ed. Meridiane, București, 1972, în traducerea lui Sorin Mărculescu;
9. Schaeffer, Francisc A., *Trilogia*, Editura Cartea Creștină, Oradea, 2002, trad.: Narcis Grama, Sofia Gheorghe, Simona Sabou;
10. Vancea, Zeno, coordonator științific, *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1984;
11. Vianu, Tudor, *Estetica*, Ed. Orizonturi, București, 1997;

act de semnificare. Ceea ce urmează contrazice orice mărturie majoră care stă la baza cugetărilor lui Eduard