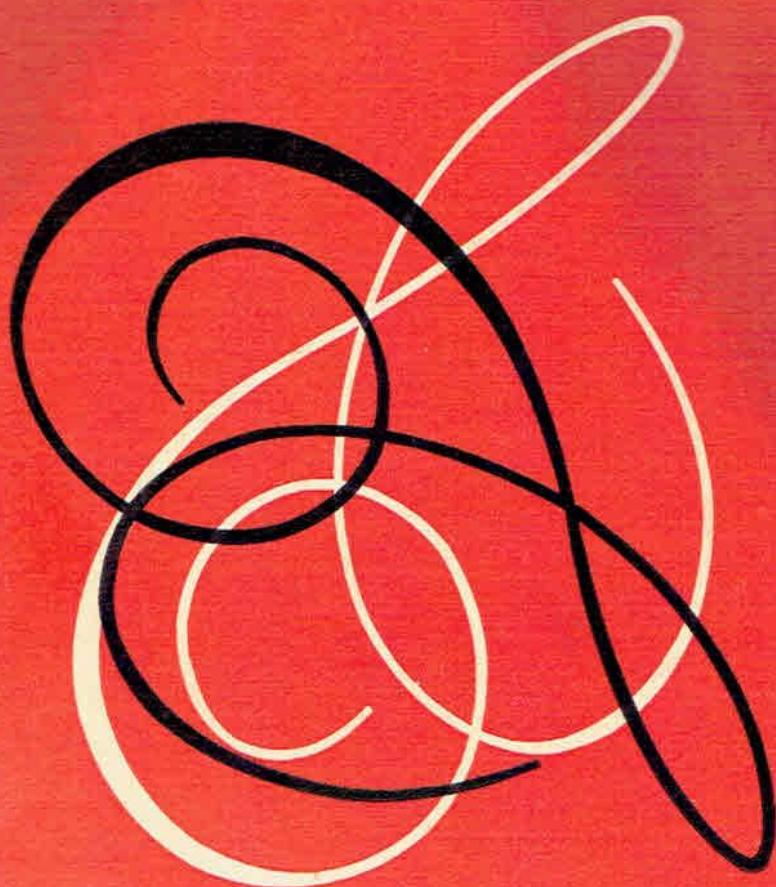


57 Iulie 1969
Centrul



muzica

MAI
1969

5

REVISTA UNIUNII
COMPOZITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA
ŞI A
COMITETULUI DE STAT
PENTRU CULTURĂ
ŞI ARTĂ

Lucrări de muzicologie vol. 4. (Cluj)

Prezentul volum adoptă structura celor precedente: se orînduiese pe linia conștient urmărită a unei varietăți tematice și este rodul unor diverse preocupări de studiu și investigație. Presupunind că unii cititori dau curs cu prioritate fie nevoilor immediate de informație, fie preferințelor, oricum, credem că ei vor putea găsi în ansamblul de materiale cel puțin unul care să le solicite de îndată interesul, deoarece volumul acoperă o gamă ce merge de la comunicarea amănuntului istoric la profesionalismul riguros și metodic al studiului de analiză. Vom semnala titlurile alăturîndu-le unei anumite categorii.

O primă categorie: referatul ancorat în problemele și preocupările compozitive actuale românești; orientări rezultate, căutări. Citarea unor realizări semnificative și definirea lor lapidări, sănt elementele prin care, urmărind cîteva coordonate esențiale, se consemnează o realitate. Aflăm puncte și jaloane orientative. Vasile Herman în „Aspecte ale polifoniei în muzica românească contemporană” trece în revistă unele dintre importantele reușite în această direcție, insistînd apoi asupra heterofoniei care, metaforic ar putea fi un pămint al făgăduinței, un zăcămînt cuprinzător al celor mai durabile metale. Mai larg, dar pe aceeași structură, articoul „Etape post-enesciene” (Cornel Tăranu) este o sinteză, argumentată prin exemplificări concrete, a firelor ce pornesc din opera lui Enescu. E subliniată însemnatatea joncțiunii Bartok-Enescu pe de-o parte, și Enescu-Schönberg pe de alta, ca fiind un sistem de axe ce stă la temelia muzicii noastre contemporane.

Într-un registru diferit ni se adresează studiul de istorie. Aici, faptul, scrupulos notat, luat în considerație și interpretat, trebuie să pună în lu-

mină anumite determinisme care împrimă un curs specific. Romeo Ghircoiașu în „Curentul romantic în cultura muzicală din secolul XIX”, prezintă material faptic, conturează unele analogii, marchează foarte succint etapele unei deveniri; textura anecdotului ar fi trebuit poate mai mult sublimată, prin proiectarea unor semnificații, atitudini sau curente de idei ce s-ar fi putut desprinde dintr-însa. Dar, în fața numărului foarte restrîns de pagini dăruite unui subiect de asemenea anvergură, sătem obligați să convenim că autorul și-a propus din capul locului o expunere că se poate de comprimată, de parcimonioasă. Articolul „Preocupări privind organizarea învățămîntului muzical românesc în Transilvania, la începutul secolului XX” (Rodica Ciurea-Codreanu) pe lîngă interesul documentar pîrlejuiște și satisfacția unor constatari valoroase. Enunțind principiile vehiculate, metodele folosite în atingerea unor scopuri generoase, evidențînd atunci cînd este cazul concepția modernă din care acestea decurg, autoarea ne invită să concludem firesc și necesar prin ideea unei continuități de tradiție manifestată în practica pedagogică, ca și în toate celelalte domenii de activitate spirituală.

În imediata apropiere a zonei de care am vorbit mai sus, se situează două relatări, într-un fel, portretistice. „Dinu Lipatti în lumina unor scrisori inedite” (Miron Soarec) ne apare nu schimbă, în raport cu imaginea familiară, ci intregit prin crîmpie și amânunte îndeobște mai puțin cunoscute. Faptul că autorul a gustat intimitatea marelui artist, împîmă cu-vîntului său o valoare de autenticitate, mai mult, oarecum, un sentiment de „retrăire” involuntară. Dieter Acker restituie interesului nostru datele unei existențe creatoare ignoreate aproape complet. Este vorba despre „Un discipol din Sibiu al lui Schönberg: Norbert von Hannenheim”, primul compozitor adept al serialismului, la noi, talent eminent, apreciat în mod singular de Schönberg, identificat în publicațiile vremii ca fiind unul dintre cei mai înzestrați muzicieni ai generației tinere. Opera sa —strălucite premize ce anunțau o profundă individualitate ulterioară — distrusă fiind de război, a rupt legătura creator-public, astfel încît numeroase Hannenheim înseamnă poate enigmă, supozitie, regret, dar nu confruntare vie.

Un registru aparte înglobează studii

privitoare la probleme folclorice. Foarte interesant, și nu arid ci, aş spune, captivant, cel care tratează, „Colinda vinătorilor transformă în cerbi” (Ioan R. Nicola), materialul ce a servit pe Bartok în a sa „Cantata profană”. Ce trebuie semnalat în primul rînd este metoda; o analiză formală minuțioasă prin procedee comparative, iar mai departe de latura exterioară și explicită, încercarea —pe deplin reușită— de a descifra sensurile perceptibile numai în urma „descojirii” obiectului și pătrunderii în miezul său. Într-o manieră aproape de „detectiv”, autorul supune textul unei detaliate interpretări și pune în joc ipoteze de sinecădere spre a explica motivarea intimă a conținutului său. Se demonstrează cum amânuntele, condiționîndu-se între ele, compun în ansamblu un organism încheiat din segmente îndrepătate către aceeași finalitate: ideea generatoare. Din lectura acestui mic studiu ieșim într-adevăr convinsi, căprindem conștient bogăția nebănuitură a colindei vinătorilor-cerbi, și înțelegem de ce Bartok a preferat-o. Nu ne putem împiedica să nu amintim progresia întrevăzută subtil de autor prin asocierea colindei de care se ocupă, celorlalte două monumente ale folclorului român: „Miorița” și „Meșterul Manole”, toate împreună, alcătuind un „triptic: pentru că toate trei tratează problema majoră a vieții și a morții, fiind înlănțuite și printr-o ierarhie ascendentă”. Fără a mai insista, avem în față o contribuție de elită în economia volumului. Mai departe ne întîmpină „Observații privind geneza cîntecului propriu-zis” (Traian Mirza). Autorul pornind de la constatarea unor confuzii ce mai dăinuie încă, „între acest gen și alte categorii ale liricei neocazionale — doina și cîntecul de joc”, — considerînd că absolut nevoie să delimitare precisă care să redă fiecare unități conținutul propriu, fiind astfel mai ușor de precizat apoi chestiunile de asemănare, interferență sau contaminare. Sîntem sensibili la tonul sobru și consistent, la logica organizării materialului, la un anume mod teoretic de a trata, unde nu se face exces de date și informații concrete, acestea fiind repartizate judicios acolo unde se impune o clarificare sau exemplificare. Ileana Szenik în cercetarea despre „Înrudiri tipologice în cîntecul propriu-zis” adoptă limbajul tehnic, strict muzicologic (dacă prin acest cuvînt acceptăm numai un conținut

pur științific). Aici vom întâlni scheme, tabele, grafice. Autoarea stabilește unele tipologii melodice și, cu ajutorul criteriilor precise de delimitare construiește o schiță de clasificare a tipurilor melodice, mai completă decât cea existentă pînă acum, punind la îndemna folcloristului un instrument de lucru, poate mai perfecționat. O nouă secțiune, mai întinsă decît celelalte, însumează studii axate pe unele aspecte ale muzicii universale. Metoda, austero-analitică; limbajul, semne, note, tehnicitate, mai puțin, sau aproape deloc „literatură”. „Contribuții la studiul tratării disonanței în creația lui J. S. Bach” (Max Eisikovits) este, credem, centrul de greutate al volumului. Extras dintr-o lucrare de proporții mai vaste, prezentul studiu, prin el însuși, reprezintă un mic tratat de o utilitate imediată îndeosebi celor ce studiază încă arta muzicii, deoarece pune la dispoziție explicarea organizată și competență a unor probleme cheie, necesar a fi cunoscute, pentru a se permite apoi o înțelegere, în adevărul sens, a tehnicii (stilului) polifonici bachiene în special, baroce în general. Din moment ce admitem disonanța ca element al stilului, un fel de mod de a fi, de a răspunde, de a reacționa, admitem și rolul ei primordial în a singulariza. Spre amănuntul formal de profundă semnificație se îndreaptă Dan Voiculescu cînd își alege ca temă de investigație „Cadența lui Bach”. Ce poate fi oare mai schematic și convențional decît ultimele măsuri de cadențare barocă. Si totuși, privind lucrurile cu atenție, comparînd, descompunînd aceste „grăbită” pasaje de încheiere, vom observa o rațiune nu întîmplătoare a structurii lor, o „artă a variatiei” (cit.) în limitele unor legi generoase în fața fanteziei. În această direcție autorul remarcă și exemplifică multiplicitatea, în mare, clasificabilă totuși, a formulelor bachiene. Tot aspectul cadențial l-a preocupat și pe Eduard Terényi în extrem de

concisa sa expunere „Tipuri de cadențe finale în muzica contemporană”, o suita de enumerări, deconcentrat de expeditive. Este poate o schemă pentru reconsiderarea mai adincită a acestei interesante probleme. Oricum, chiar și sub veșmintul laconic, punctajele și tabelele oferite sunt utile unei introduceri în fenomen. Sau, dacă ne gîndim mai bine, concizia este apanajul concluziei. Din acest punct de vedere, putem socoti studiul de care vorbim drept rezultat concluziv? Rod al eruditiei și căutării laborioase, abundant în nume de compozitori și lucrări, astfel se profilează articoul „Motivul B-A-C-H în muzica secolului XX” (Andrei Benkő). Belșugul informației lexicografice și însîruirea cronologică pe listă a prelucrării celebrului motiv sub cele mai diverse avataruri credem că satisfacă mai degrabă un joc al curiozității; combinat cu o anumită dorință de performanță; căci aportul realmente personal, excluzînd munca de culegere și ordonare, constă în descoperirea de către autor a unor „lucrări scrise pe B-A-C-H și nemenționate în lexicografia muzicală”. Uneori depistarea motivului este oarecum forțată; nu trebuie confundată funcția tematică a sa, care la început anunță un anumit potential expresiv și o pondere în cadrul discursului, cu neînsemnatatea pasajului fortuit ce include, e adevărat, pe b-a-c-h, însă nicidcum pe B-A-C-H. Interesant prin conținutul său, și bine conceput, studiul „Particularități stilistice în creația pianistică a celei de a doua școli vieneze” (Rodica Oana-Pop) are meritul de a acoperi o porțiune dintr-o arie încă lacunară în cercetarea muzicologică românească. Amintindu-ne de Beethoven, pianul ne sugerează laboratorul, reîntors alchimistului; prin el mai întii, se fac amalgamurile, calculele și doza-jele. Numai grație lui putem pătrunde mai lesne misterul și complexitatea unor tehnici componistice de anvergura serialismului. Si autoarea ne

înțiază în acest lucru, consecințind panoramic și integral, fără prea mari profunzimi și insistențe — adică rezumativ —, opera pianistică a lui Schönberg, Berg, Webern. Preocupările de educație muzicală nu sunt nici ele neglijate. Liviu Comes preconizează „O metodă de inițiere a copiilor în polifonia la 3 voci”; pe neîsimțite, sub forma unui joc antrenant și stimulator, prin mici complicații succeseive și gradate, canonul devine un gen ușor abordabil. „Analiza interpretativă comparată și importanța ei în formarea cîntăreților și instrumentiștilor” (Ferdinand Weiss) este un procedeu foarte modern și credem, eficace, în educarea interpretului. Corelat modului contemporan în care este privit fenomenul interpretativ, ne apare și referatul lui Petre Lefterescu: „Elemente de sistematizare în dobîndirea deprinderilor tehnice instrumentale”; în același sens, „Contribuția fiziolgiei sonorii în problema clasificării vocii cîntate” (Lucia Hângănuț) de un real folos în „admnistrarea” vocilor.

Un alt nivel îl determină foarte interesantul studiu al lui Nicolae Szalay: „Rolul ideii simetriei în generația sistemelor muzicale”, — o alianță între matematică, acustică, muzică, menită să releve ideea simetriei ca important element de formare a sistemelor de organizare muzicală. Ipozeta verificată a „secțiunii de aur” — formă specifică a simetriei în muzică, și totodată, model prețios în „proporționarea discursului muzical”. Si ultima contribuție: „Pedala programată de selecție și rezonanță (Dragos Tăñărescu) — descriere a mecanismului, a funcționării sale, cu amendaamentele pe care le aduce posibilităților de pedalizare, pentru a corespunde solicitărilor actuale, pe plan interpretativ și componistic.

Mentionăm încă odată, în încheiere, valoarea meritorie a acestui volum ce completează bibliografia muzicologiei românești.

BOGDAN DORNEANU