

Realizări și deziderate în analiza muzicală românească contemporană

de CLEMANSĂ LILIANA FIRCA

Domeniul analizei muzicale ni se pare astăzi unul dintre cele mai susceptibile a reflecta atât progresele și perfecționarea ca disciplină, cât și prefacerile în conținut și obiective ale muzicologiei românești din aproximativ ultimele două decenii, în raport cu aceea a unei etape imediat premergătoare care însumează, după aprecierea noastră, perioada interbelică și anii ce o prelungește pînă către 1950 și chiar după jumătatea secolului. Nu numai o impetuoasă sporire numerică a studiilor analitice înregistrată în aceste ultime două decenii îndreptățește afirmația de mai sus, ci și o examinare comparativă, din alte puncte de vedere decît cel cantitativ, a situației analizei în cele două faze istorice menționate: este o examinare pe care de altfel ne-o propunem, adoptînd drept criterii ale ei: a) obiectul analizei sau sfera ei de aplicare; b) funcția și finalitatea ei științifică; c) modalitatea analizei, și, ca un corolar al acestora, d) locul și rolul deținute de analiza muzicală în complexul pluridisciplinar al științei muzicii.

Tradițiile analizei ca modalitate specifică de studiu al *compoziției* sînt, în muzicologia noastră, de foarte recentă dată. După o perioadă de absență aproape totală a preocupărilor analitice în peisajul muzicologic interbelic, abia începînd din deceniul al patrulea pentru a se accentua în următoarele două, atare preocupări se profilează în domeniul folcloristicii și al bizantinologiei (fapt simptomatice pentru o muzicologie angajată în relevarea și fundamentarea valorilor muzicale naționale), mai ales prin aporturile — reprezentînd totuși experiențe disparate de cercetare — ale unor mari personalități ale muzicologiei „clasice” românești. La George Breazu și Constantin Brăiloiu, analizarea sub raportul structurii muzicale a folclorului se face pentru prima dată în spiritul unei extreme rigori sistematice, chiar dacă studiile de acest tip sînt inegal reprezentate în opera celor doi muzicologi și chiar dacă ele comportă fie optica istorică, fie deschiderea către etnomuzicologie, ca unghiuri de cercetare ce uneori diferențiază, iar alteori apropie pe numiții savanți. Un echivalent al acestor preocupări l-au oferit studiile analitice — întreprinse însă dintr-o largă perspectivă teoretică-istorică — consacrate de I. D. Petrescu patrimoniului bizantin.

Se mai poate adăuga că în cronicile muzicale ale lui G. Breazu, analiza produsului componistic se află îndeobște prezentă în subtext, că ea este implicită, am spune, actului critic.

Finalitatea analizei s-a confundat, așadar, în perioada la care ne referim, cu una sau alta dintre finalitățile specialității muzicologice în care ea era folosită. *Mai ales în cercetările comparative*, analiza a constituit instrumentul indispensabil investigării unor realități și demonstrării unor adevăruri, privind în primul rînd specificitatea națională și, eventual, evoluția istorică (inclusiv într-o „protistorie” muzicală), funcția psihologică și cea psihosocială a muzicii. Înseși obiectivele teoretice pure ale analizei — cum ar fi, de pildă, determinarea unor sisteme muzicale, modale sau ritmice — s-au conturat cu precădere tot în interiorul științei, comparate sau nu, a folclorului (cu extensia pe care aceasta a cunoscut-o spre etnomuzicologie) sau, prin contribuțiile amintite, în domeniul bizantinologiei.

O dată fixate obiectul și obiectivele, unghiul structural de abordare a fenomenelor și chiar premisele teoretice ale acestei abordări, analiza a adoptat, în funcție de toți acești factori, modalități diverse: studiul de la simplu la complex al fenomenelor, modalitatea comparatistă, sau (ca în studiile dedicate sistemelor ritmice din folclor ale lui Brăiloiu) calea determinărilor pe baze statistice, modalități care s-au și interferat uneori în cuprinsul studiilor.

Solicitată deci în investigarea altor domenii decît acela al compoziției, subordonată atît ca obiect cît și ca finalitate unor ramuri de cercetare muzicală întrucîtva închise și de sine stătătoare, analiza a avut, în muzicologia românească de pînă pe la mijlocul secolului, fie calitatea de *instrument* de cercetare — și nu aceea de disciplină autonomă —, fie caracterul extrem de circumscris al unei „specialități în specialitate”.

Schimbările în statutul de existență al analizei au survenit în momentul producerii unor mutații în *obiectul* ei, și anume atunci cînd, intrînd în „drepturi” ce-i erau hărăzite de tradițiile universale ale genului, ea a devenit, în actuala muzicologie românească, modalitatea primordială de studiere a operei muzicale și a artei componistice în general. Acest nou fenomen de specializare muzicologică a corespuns necesității de a depăși situația unei acumulări de „datorii” ale muzicologiei față de creație. Într-adevăr, cunoașterea în primul rînd a creației muzicale românești, evaluarea dimensiunilor și potențelor ei, nu se putea realiza la nivelul superioarelor generalizări teoretice fără punerea la îndemîna teoreticienilor a unui cît mai bogat efectiv de analize, chemat să asigure cercetării o bază de date tehnice.

Dacă s-ar concepe o tipologie a studiilor românești contemporane cu caracter analitic după criteriile conjugate ale *obiectului și finalității* analizei, s-ar constata că ea comportă, în mare, o stratificare în trei categorii, și în plus că, dacă nu întotdeauna din punct de vedere numeric, în orice caz după greutatea pe care ele o au în ceea ce am numi o „conștiință muzicologică“ a prezentului, aceste categorii îndreptățesc dispunerea lor în piramidă. ● primă categorie, formind baza piramidei, o constituie cea a analizelor, raportate la produsul componistic individual, fie la o lucrare anume (specia analizelor de partituri izolate fiind, de fapt, cea mai numeroasă), fie la o latură a limbajului unui compozitor, fie în sfârșit, la opera unui compozitor în ansamblul ei, așa cum se practică în monografii sau în studiile dedicate unor creatori (Enescu, Jora, Constantinescu, Drăgoi, Debussy, Janáček, Messiaen, Weber etc.). Analizele care instrumentează cercetarea unui domeniu special de creație, a unui stil sau a unei epoci alcătuiesc o a doua categorie, în care, pe de o parte caracterul special al unora dintre teme (cvartetele de Beethoven, melodia palestriniană, de pildă) determină o accentuare a tehnicității și a caracterului de erudiție profesionale ale studiului, iar pe de altă parte, vasta sinteză artistică presupusă de altele dintre domeniile abordate (polifonia vocală a Renașterii sau formele muzicale ale barocului la Bach) obligă la o viziune generalizatoare, la unele sinteze teoretice chiar. Dacă prin obiectul cercetării — creația — ca și prin țelul de a edifica asupra modalității compoziționale, această a doua categorie de lucrări analitice se înrudește cu precedenta (există de altfel osmoze între cele două), în schimb, prin veleitățile teoretice sintetizatoare ale unora dintre contribuții, mai precis, prin referirile la tipuri structurale văzute din unghi sistematic-istoric, numita categorie de studii face tranziția spre cea de a treia și ultima. Aci, analizele de „material“ componistic nu mai slujesc explicitării unor mecanisme de creație, ci elucidării unor probleme sau concepte teoretice (ca de pildă conceptul modal sau cel ritmic în muzica sec. XX, eterofonia, conceptul de „cromatism diatonic“, raportul temporal-spațial în muzică etc.).

Tipologia propusă pînă aci ni s-ar părea neconcludentă fără discutarea factorului „modalitate“, „metodă“ a analizei, factor decisiv în judecarea eficienței acesteia, a puterii ei de pătrundere în realitățile pe care le investighează. Sub acest aspect credem că trebuie examinate îndeosebi analizele „propriu-zise“, cum le-am putea numi, adică cele al căror prim și ultim obiectiv îl constituie determinarea mecanismelor și — în cazurile optime — a identității compoziției muzicale, în componentele sau în ansamblul ei; aceasta pentru că, pe de o parte, în studiile analitice cu obiectiv teoretic modalitatea investigării comportă fie o anumită libertate eseistică — într-o accepție net pozitivă a *acstui ultim termen* —, fie o încadrare în rigori nu atât de *metodă*, cât de *sistem*, și pentru că, pe de altă parte, modul scolastic sau creator de concepere a acestor „rigori de metodă“ ca și diversele poziții intermediare dintre ele ni se

par a dovedi, prin însăși existența lor în analizele compoziției muzicale, că acest gen muzicologic traversează, tocmai din punctul de vedere al eficienței la care ne-am referit, momentul unor stringente întrebări.

Tipul de analiză cultivat, dacă nu exclusiv în orice caz de către marea majoritate a celor angajați în această direcție de cercetare, este tipul devenit „clasic“ al analizei care reproduce filmul desfășurării arhitectonice a compoziției. Atență cu precădere la elementul tematic și la procesele transformării lui pe parcursul operei, analiza de această factură studiază de obicei elementele de compoziție (structură armonică-polifonică, modalități ritmice etc.) numai în măsura în care ele se grefează pe osatura construcției. Originile istorice ale acestei practici analitice le găsim în descriptivismul analitic instituit în secolul XIX de către Kretschmar, în comparație cu care analiza contemporană a realizat însă o disjungere (uneori, e drept, nu îndeajuns de clară) între un tip care descinde direct — dar ca tip „vulgarizat“, am spune — din „strămoșul“ menționat, îmbinind considerațiile tehnice cu așa-zise considerații „de conținut“ (este tipul devenit caracteristic programelor de sală), și un tip specializat, „profesionist“, al cărui profil l-am definit mai sus. El ambiționează, am adăuga, să demonstreze pas cu pas *cum* a fost compusă opera, să înfățișeze procesul compunerii în diacronia lui, identificînd — în bună parte justificat, desigur — actul elaborării componistice cu un act de construcție. Promovată și dezvoltată cu precădere de către compozitori, îndemnați de o curiozitate specifică formației să se aplece asupra laturii structurale, constructive mai ales, a lucrărilor, și care au și contribuit de altfel la impunerea ei ca *tip normativ* de cercetare, analiza în cauză nu a întîrziat să-și dezvăluie avantajele și dezavantajele științifice. Dacă o mare parte a literaturii muzicologice de acest gen s-a cantonat în rutină, și, sufocată fiind de un apriorism al metodei, nu a izbutit să fructifice, prin autentică adeziune a analistului la substanța operei, datele „rețetei“ de cercetare, dacă alteori, în zelul descompunerii pînă la elementul microstructural al operei, s-au alins spectaculoase și inutile performanțe, au existat în schimb cazuri în care depășirea schemei prestabilite de analiză, prin antrenarea în studiu a tuturor capacităților de intuiție și de cultură profesională (istorică, estetică etc.) dar mai ales a capacităților sintetizatoare ale cercetătorului, a determinat accesul real la ființa operei (surprinderea, într-o serie de analize, a procesualităților ciclice, variaționale, eterofonice sau a confruntărilor diatonicului cu cromaticul, proprii creației enesciene, constituie mărturia unui atare rezultat). Recunoaștem desigur între minimele și maximele pe care le-am relevat și o întregă categorie de analize (uneori cu țel didactic) care fac serviciul fie a unor corecte informări tehnice, fie a unor informări ce realizează, pe linia tradiției amintite, un compromis onest între structura și semnificația muzicii.

În contrast cu modalitatea *evolutivă* de analiză — cum înclinăm a califica această uzanță a re-

dării „pagină cu pagină” a partiturii — s-a profilit o altă care, respectând specificul disociativ al operației analitice, riscă totuși într-o mai mică măsură decât precedentă o slăbire a controlului asupra întregului. Este modalitatea pe care am denumit-o *cumulativă* și care constă în studiul pe componente, pe dimensiuni structurale a muzicii. Inerentă în analizele cu caracter parțial (ca de pildă modalismul sau eterofonia la Enescu, armonia la Scriabin, arhitectonica la Janáček, fenomenele spațial-simetrice la Gesualdo di Venosa, aspectele de formă în sonata românească contemporană etc.), această modalitate este prezentă, cu optime rezultate, și în studierea unor opere sau domenii de creație (menționăm de pildă analizele de stil întreprinse sub raportul „parametrilor” melodic, armonic, polifonie, ritm, în formele mici baehiene, sau analizele la *Oedip*, dominate fie de preocuparea relevării concepției constructive și dramaturgice enesciene, fie de aceea a deslușirii componentelor de limbaj și stil): posibilitatea coordonării și sintetizării, a refacerii întregului pe baza **componentelor** analizate este doar disimulată aici de extensia și „complicația” descompunerilor analitice, întrucât la baza acestor descompuneri se află o viziune de ansamblu asupra obiectului, obiect care sugerează el însuși cercetătorului unghiul de abordare analitică, „metoda” investigării.

O problemă deschisă ni se pare a o constitui abordarea analitică dintr-un unghi contingent celui structuralist a operei muzicale, întreprindere care ar viza determinarea exhaustivă a acesteia, nu numai la nivelul tuturor parametrilor morfologiei însă. Multitudinea operațiunilor de determinare a sistemelor de relații între elementele fiecăreia dintre componentele morfologice, și apoi de determinare a relațiilor dintre aceste componente (operațiuni realizabile desigur, *în totalitatea lor*, numai prin apelul la calculator și la munca de echipă) ar conduce, într-adevăr, doar la rezultate unilaterale, atâta timp cât dezideratul ultim, de esență eminentamente filozofică, a acestui tip de cercetare, și anume determinarea relațiilor ce se stabilesc la nivelul complexului structiv-semantic, propriu prin definiție muzicii, nu și-ar găsi soluționările corespunzătoare.

Din cele expuse se desprind o sumă de concluzii și de deziderate, privind rolul și specificul, în cadrul cercetării muzicologice, a muncii analitice. Demn de reținut ni se pare în primul rând faptul că această muncă este chemată să se transforme — așa cum a și făcut-o în multe cazuri — într-o *muncă de concepție*, aptă pe de o parte să răspundă unor necesități tot mai adânci de studiere a fenomenului muzical în esența sa ontologică (să răspundă, așadar, nu atât întrebării *cum*, cât între-

bări *ce*), iar pe de altă parte să satisfacă exigențele noii problematice de creație, ivite în câmpul de cercetare al muzicologiei. În atingerea acestor țeluri, cel puțin tot atât de importante ca și lărgirea orizontului teoretic al analizei, sau ca și inovarea aparatului ei tehnic sint, credem, desfășurarea analizei sub auspiciile sintezei și a unei viziuni dialectice, și condiționarea modalității de analiză de obiectul acesteia. Uzanța analizei *evolutive* trebuie să cedeze locul unei proceduri care să urmărească pe de o parte intercondiționarea componentelor structurale și eventuala lor ierarhie funcțională în economia operei, și să integreze, pe de altă parte, fenomenul analizat în rețeaua complexă a acelor care, în timp și spațiu, îl prevestesc, i se asociază sau îl moștenesc (filiații, influențe, paralelisme și analogii, legături în perspectivă etc.). Contribuția analistului la dezvăluirea identității unei opere, a unui stil etc. nu se măsoară în funcție de meticulozitatea prezentării unor faze de constituire formală și nici de epuizarea pe parcursul analizei a categoriilor morfologice ale muzicii, ci în funcție de capacitatea discernerii fie a principiului unic, fie a grupului de principii care individualizează structural și ca semnificație fenomenul în cauză (este și motivul pentru care considerăm că etalarea tuturor fazelor și aspectelor travaliului analitic, pe baza cărora cercetătorul își elaborează concluziile nu este obligatorie, ele ținând de o etapă „de laborator” a studiului). Pentru a concretiza cele susținute, vom observa că forța polarizantă a ritmului, calitatea sa de factor ordonator al celorlalte dimensiuni ale muzicii, demonstrate de Boulez în *Sacre du printemps* de Stravinski definesc „principiul vital” al acestei lucrări cu aceeași justete cu care, de pildă, în analize ce ar ține seama de monismul de natură complexă al stilului enescian (stil rezultând dintr-un ansamblu de factori convergenți), efortul cercetătorului s-ar orienta spre descoperirea zonelor de afinitate, a punctelor de contingență ce se stabilesc între diferitele modalități (eterofonie, modalism, principiu ciclic-variațional etc.) ale acestei muzici.

Datoare a se angaja în necunoscutul sensurilor operei și a-și înnoi neînctat căile de explorare a acesteia, analiza muzicală trebuie să țină seama — astăzi, poate mai mult ca oricând — de transformările uneori radicale ce au avut loc nu numai în gândirea muzicală, ci și în gândirea despre muzică, și să devină în consecință o expresie a intensificării și dinamizării efortului cognitiv dar și creator al teoreticianului.

Notă: Comunicare la sesiunea științifică jubiliară a Uniunii Compozitorilor, Institutului de Istoria Artei al Academiei de Științe Sociale și Politice, Conservatorului „Ciprian Porumbescu”.