

## FOLCLOR ȘI ESENȚĂ, ȘCOALĂ NAȚIONALĂ ȘI UNIVERSALITATE

de Tiberiu OLAH

„Socotesc folclorul perfect în sine — spune Enescu — însă folosirea lui în lucrările simfonice echivalează cu o slăbire, o diluare a lui“.

Care este semnificația celor de mai sus?

Unii muzicieni au fost tentați să vadă în această afirmație o oarecare subapreciere a folclorului.

Cum trebuie înțeleasă influența muzicii populare asupra celei culte, profesionale?

La această întrebare s-au dat și se dau diferite răspunsuri. Se citează des și toată lumea este de acord cu teza după care impulsurile folclorice trebuie să devină — cum spunea Bartók — „limba maternă“ a compozitorului. Ar fi oare o contradicție între afirmația lui Bartók și Enescu? Nicidecum! Pentru că melodia populară autentică reprezentând o perfecțiune a expresiei artistice nu mai are nevoie de „ajustări“ din partea compozitorului. S-ar putea întreba în continuare: nu este îngăduit citatul folcloric? Nu poate fi vorba nici pe departe de aceasta. Dar folosirea citatului cere *personalitate*, orice notă scrisă de compozitor reclamă fantezie și trebuie să constituie un act de creație, iar armonizarea unei melodii reprezintă procesul căutării unei ambianțe sonore, cel puțin echivalentă acesteia ca forță expresivă. Compozitorul trebuie să se străduiască a descoperi acele latențe armonice implicate în însăși melodia la care a făcut apel.

Ce reprezintă un citat de coral la Bach? O varietate imensă de posibilități, de la „simplă“ armonizare, pînă la ampla fantezie-coral și preludiu-coral. Aceste considerente compo-nistice rămîn valabile și azi, cînd sînt folosite melodii folclorice autentice. De exemplu, melodiei populare i se poate adapta un simplu acompaniament (stadiul corespunzător simplilor armonizări de coral ale lui Bach). În acest caz, cîntecul respectiv are un rol primordial, restul rămînînd pe un plan secund.

O altă fază ar fi aceea în care cîntecul popular are un rol de motto încadrat într-un *material contrapunctic*, cînd elementul dominant *nu apare explicit* (principiu similar cu procedeul folosit în fantezie-coral și preludiu-coral). Toate aceste aspecte au avut și au, nu o dată, întruchipări remarcabile în muzica noastră.

Există muzicieni care cred că melodia populară nu suportă decît armonii simple. Cunos-

cînd numai sistemul tradițional occidental major-minor, ei înțeleg prin această armonie, înlănțuiri de tonică și dominantă.

Cu cît e mai primitivă, mai rudimentară melodia (din punct de vedere structural), armonizarea ei trebuie să fie deosebită. Mă refer, de exemplu, la melodii arhaice cu 2—3 trepte, a căror forță interioară este extraordinară. Nu aflăm aici bariere de ordin tonal și funcțional, iar absența acestor bariere duce, cu evidență, la o mai mare libertate creatoare — libertate presupunînd fantezie în mînuirea corelațiilor tonale. Noile trăsături melodice duc la noi concepte armonice, generînd schimbări fundamentale în conceptul de consonanță și disonanță. (Așa, bunăoară, în cîntecul bihorean și cel hunedorean cvarta mărită nu apare ca disonanță și nu cere să fie rezolvată după legile armoniei tradiționale).

Din cauza unor atitudini necreatoare, impersonale în prelucrarea citatului folcloric, unii muzicieni au tras concluzia că asemenea prelucrări reprezintă o treaptă inferioară a creației muzicale. Problema e complexă și are două laturi: una istorică și alta contemporană. Dacă această descoperire a potențelor folclorului a constituit o revoluție în gîndirea muzicală a compozitorilor noștri din veacul trecut și chiar din primele decenii ale secolului XX, exigențele creației muzicale actuale obligă la mai mult decît o simplă atitudine de exaltare în fața tezaurului neprețuit al artei populare. Azi o atitudine pasivă, care maschează incapacitatea forței creatoare prin citate frumoase în sine dar tratate impersonal și uneori chiar rudimentar, poate fi considerată ca un adevărat parazitism. Este preferabilă urmărirea unei execuții realizată de un taraf popular autentic, unei așa-zise prelucrări, care constituie o compilație a unor exerciții de armonie dintr-un manual școlăresc.

O asemenea atitudine nu poate trezi interese artistice, n-are nimic comun cu autenticul popular, ea reprezintă o adevărată violare a bunului obștesc. Cu cît personalitatea artistului este mai puternică, mai bine conturată, cu atît mai mult se va face simțită amprenta creatorului și în acest gen de exprimare. Deci cunoașterea și asimilarea tuturor *cerințelor compo-nistice contemporane* se impune cu stringență și în acest domeniu. Prelucrarea „pură“ la marii creatori ne apare totdeauna legată

organic de întreaga lor creație. La urma urmei, deci, universalitatea mesajului artistic este și trebuie să fie prezentă în toate capodoperele genului amintit.

Revenim la Bach. Citatele de coral din cantatele și oratoriile sale fac parte constitutivă din lucrările respective. Ele sînt elemente de ordin dramaturgic — deci foarte personale — și nu simple divertismente. În fond e îndeobște cunoscut că toată arta lui Bach este pătrunsă de coralul protestant (a cărui origine populară se cunoaște). Dar de la formele ei concrete — adică citat — pînă la abstractizări apocaliptice din crucifixul *Missei în si minor* ori pînă la *Arta fugii* se vede drumul artistului gînditor, al creatorului de geniu, care transformă neconținut materialul sonor. Această veșnică metamorfoză a materialului are un rol deosebit în creația muzicală. Transfigurarea creatoare, însă, nu reprezintă o treaptă ierarhică, din punct de vedere valoric, deoarece — așa cum s-a mai arătat — aceste modalități pot coexista în aceeași lucrare, după cum pot figura ca entități aparte. Aș afirma totuși că numai o personalitate capabilă de sinteză și esențializarea materialului folcloric va realiza și prelucrări de un autentic fior artistic.

Oare diferitele aspecte ale Păsării măiastră de Brâncuși — aceste veșnice metamorfoze de la concret la esență — nu reflectă același proces? Drumul parcurs de la 1. pasărea concretă la 2. reducerea ei la esență și 3. la concentrarea ei ulterioară într-o linie aerodinamică, 4. generalizarea ei filozofică (de pildă coloana infinită reprezentînd năzuința spre veșnicie și perfecțiune) reflectă același proces creator (în cazul de față drumul de la motivul popular cu caracter sculptural-pictural, la esențializare, la universalizare).

Tot astfel în genialele *Impresii din copilărie* de G. Enescu, alături de motive ce ar putea fi citate folclorice aflăm intonații care nu mai pot fi asemuite cu melodii populare, ele fiind tot rezultatul unei esențializări de o înaltă forță artistică: „vîntul din horn“, „pasărea din colivie“ — tot o pasăre măiastră transfigurată cu mijloace muzicale. În aceste cazuri intonațiile apropiate de cele populare sînt îmbinate organic cu cele sublimate artistic.

În *Oedip*, în *Cvartetul de coarde nr. 2* ca și în *Simfonia de cameră* sau *Vox Maris*, procedeul acesta este dus mai departe; aluziile la intonațiile cu caracter popular sînt mai greu sesizabile, lucrările fiind rezultatul unei asemenea sinteze și generalizări superioare — tendință care nu contrazice ci, dimpotrivă, confirmă teza enesciană enunțată în cazul acestor considerațiuni.

Urmărind drumul creației noastre, se poate remarca ușor că majoritatea compozitorilor tind spre o asemenea sinteză. Aproape în fiecare lucrare se poate desluși clar prezența folclorului sau, ca o necesitate ulterioară, transfigurarea succesivă a acestuia, potrivit temperamentului și capacității creatoare a autori-

lor. Acest proces poate să ajungă pînă la transformările cele mai radicale, unde compozitorii respectivi, apelînd la cele mai valoroase cuceriri ale muzicii universale, ajung, în unele cazuri, la un limbaj personal, nou, inedit.

Este limpede că nu există „rețete“ sau sfaturi în ceea ce privește fixarea punctului de la care trebuie pornit, în cazul de față, sau a punctului final pînă la care se poate ajunge prin acest procedeu de filtrare personală a melosului popular.

În artă, orice principiu exclusivist, chiar dacă ar putea duce în unele cazuri la o întru-chipare strălucită, reprezintă totuși o îngustare a forței creatoare. O asemenea absolutizare duce la fetișizarea anumitor procedee, la monopolul anumitor curente și tendințe. Așa s-a întimplat la un moment dat cu absolutizarea principiilor realismului din sec. XIX (implicat și a unor teorii despre folclor) considerate unic valabile și în secolul nostru.

Dar, făcînd abstracție de aceste excese evidente, și pornind de la exemplele concrete ale practicii muzicale seculare, putem să ajungem la anumite concluzii indiscutabile:

1. Folclorul poate avea valoare universală și ca citat, dacă e prelucrat la un nivel înalt; mai precis, dacă această prelucrare reprezintă o viziune personală superioară și contemporană,

2. Nu se pot fixa limite inferioare sau superioare în ceea ce privește nivelul gradului de transformare sau esențializare a materialului folcloric. Toate stadiile pot coexista, după cum și fiecare fază, luată aparte, are dreptul la existență.

3. Menționăm, de asemenea, că nu pot fi indicate nici normative privind prelucrarea practicii muzicale contemporane. Aici trebuie delimitată granița dintre arta muzicală, fie ea chiar experimentală, și impostură. Nu poate fi pus semn de egalitate între unele producții pseudo-artistice (practicate de altfel de oameni lipsiți de tehnică componistică) și rezultatul unor experiențe vii, ușor sesizabile, în evoluția unor creatori și lucrările lor. Acestea din urmă au vădit, prin forța lor de expresie, un caracter inedit, deci sînt rodul unor necesități artistice și reprezintă o nouă viziune asupra realității.

Și acum, vorbind de originalitate, ca despre trăsătura care, la urma urmelor, ne-a ridicat în ochii lumii, după părerea mea, autentică originalitate se exprimă în contribuția compozitorului, sau a unei anumite școli, la evoluția limbajului muzical. Ea poate fi mai mare sau mai mică, dar la creatorii importanți există în mod necesar. În aparență paradoxal — și în fond cu totul dialectic — dacă tradiția muzicii culte a Europei o desfășurăm în proces istoric, ea nu se manifestă altminteri decît ca o acumulare a inovațiilor, și nicidecum ca un inventar de dogme imuabile. Același aspect își păstrează valoarea și în cazul specific al oricărei națiuni. *Relația* dintre *tradiție* și *inovație*, mai bine zis măsura progresului artistic

nu este neapărat asemănătoare cu procesul biologic, acesta din urmă exprimat prin cele două mari treceri ale sale: nașterea și moartea. Mersul înainte în artă se arată, dimpotrivă, ca o acumulare, ca o cizelare continuă a materiei. Iată un proces deosebit, presupunând mult spirit analitic, critic și de selecție, cel care în ultimă instanță poate genera noi descoperiri.\*)

În ceea ce mă privește, repet, consider că în-tregul tezaur folcloric păstrat pe teritoriul României este inepuizabil și că ne oferă azi sugestii noi. Trebuie doar să le dăm curs, punând în acțiune acel spirit de care vorbeam. Fidelitatea față de folclor nu presupune numai compunerea unor melodii sau a unor celule muzicale asemănătoare intonațiilor populare. Ea ne obligă mai mult, la explorarea unor domenii neutilizate pînă acum, unele chiar nebănuite, cum ar fi spre exemplu posibilitățile ritmului liber, emancipat față de canoanele simetriei tradiționale; mă gîndesc, de exemplu, la acel inefabil — despre care am vorbit la început — dat prin combinațiile de două sau de trei note, la fiecare reapariție a lor primind noi expresii, datorită unor ușoare diferențe de intonație și unor subtile asimetrii neîncadrabile în practica muzicii occidentale. Mai am în minte un nou sens muzical al epichului, așa cum se regăsește el în zona aparent îndepărtată a vechilor balade și colinde dar care exprimă niște adevăruri veșnic umane.

O altă caracteristică a continuității tradiției este că nu toate conexiunile se fac prin reluarea nemijlocită a unor procedee existente înainte — și „la modă“, am putea adăuga. E posibilă și reactualizarea unor idei schițate sau intuite de mult, într-un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat. Tot așa, se poate continua tradiția prin reluarea unor elemente cîndva colaterale ei și care pot deveni specifice abia în momentul de față. În nici un caz nu e vorba aici de discontinuitate — adică de moarte și de naștere biologică — ci de un alt tip de înnodare a trecutului cu prezentul. Pentru că prezentul tău sau trecutul apropiat te vor influența, fără doar și poate, într-un fel sau altul.

M-am oprit, evident, în primul rînd asupra anumitor idei legate de folclor și asupra unor anumite modalități de transfigurare a acestuia. Un lucru e cert: folclorul (văzut în complexitatea sa), tradiția enesciană și a școlii românești (care la rîndul lor pot constitui un alt impuls poate echivalent cu acela al folclorului), precum și practica contemporană (de cuceririle căreia trebuie ținut seamă), deschid compozitorilor români un orizont larg al inspirației creatoare. Toate acestea au contribuit și pot contribui la afirmarea unei viziuni artistice proprii, personale, care să constituie un aport de seamă la patrimoniul culturii universale.

\* Asupra problemei *Tradiție și inovație* ne vom referi mai pe larg într-un viitor studiu.

La poporul român, specificul național s-a definit și conturat de-a lungul a multor secole, trăite într-un peisaj geografic variat, în condiții social economice aparte, avînd o cultură cu bogate tradiții și obiceiuri, de o factură psihică armonioasă și echilibrată, zămislindu-se astfel conștiința comunității de origine, teritoriu, neam și limbă, acea conștiință a unității sale de cultură.

Printre atribuțiile morale fundamentale ale poporului român, pot fi enumerate: omenia, simțul măsurii, dragostea pentru dreptate, mentalitatea realistă, spiritul de toleranță, de înțelegere, de asemenea o anume melancolie pe care o găsim în doine, acea stare spirituală specifică a cîntecului lung, ce ne creează un profund sentiment al dorului, dublat de bucuria de a trăi și încrederea în viitor.

Plămădită la confluența acestui complex de elemente materiale și spirituale, opera de artă este în chip natural specific națională, poartă adînc impregnată în structura sa intimă, amprenta particularităților psihice ale poporului român. Conceptul de specific național a preocupat în decursul vremurilor în mod deosebit pe creatorii și teoreticienii noștri, precizîndu-se și îmbogățindu-se mereu.

Astfel, au fost reținute ca fiind caracteristice pentru definirea originalității artei și literaturii române: limba, cu multiplele sale funcții în formare, păstrarea, transmiterea și dezvoltarea specificității spiritului românesc; inspirația izvorită din tradițiile și obiceiurile specifice naționale, precum și prelucrarea în modalități proprii a temelor general-umane.

Arta populară a fost întotdeauna un izvor neseecat de inspirație pentru arta cultă. Prin legătura neîntreruptă între cele mai vechi tradiții folclorice și sentimentul naturii prin care se exprimă, comuniunea sufletească o omului cu natura, se creează la poporul român acel cult al tradiției și al umanului.

Originalitatea națională marchează amplitudinea și valoarea contribuției pe care arta noastră o poate aduce patrimoniului culturii universale.

Pentru ca o operă de artă națională să devină universală, trebuie să întrunească mai multe calități: să se refere la întreaga lume, la universul privit în ansamblul său; să cuprindă toți membrii colectivității umane, însușirile și regulile ce se pot verifica în toate cazurile. Exprimat mai clar, este capacitatea operei artistice, de a cuprinde și de a fi înțeleasă de un public cît mai larg cu putință, pe cît posibil, tuturor oamenilor și tuturor timpurilor. Identificîndu-se cu aspirațiile poporului său, cu modul său particular de gîndire și acțiune, creatorul de geniu proiectează pe un plan general, etern uman, cu clarviziunea viitorului, o problematică specifică, dar care interesează