



MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

august 1972

8

I

Prin natura actului muzical, care se prezintă în două dimensiuni complementare, aceea a compoziției și aceea a realizării ei sonore, interpretul — fie că este sau nu una și aceeași persoană cu compozitorul — este acela care tălmăcește, așa zicând în viu grai, opera, în sine mută, a acestuia din urmă.

Acest rol esențial al interpretului a suferit și el, în decursul timpurilor, schimbări în modul său de realizare, potrivit evoluției și schimbărilor petrecute în general în societate și în viața ei artistică, în înțelegerea și gustul publicului și, desigur, în muzica însăși. Ca și în toate celelalte aspecte ale activității umane, individuale și sociale, nici schimbările și dezvoltarea activității de interpretare în muzică nu au decurs în mod lin și unitar, ci a fost un continuu proces dialectic între diferite tendințe și curente, din a căror confruntare și filtrare reciprocă a rezultat însăși această dezvoltare.

În acest sens se constată în prezent în activitatea interpretativă muzicală, în deosebi cea instrumentală, unele tendințe spre o execuție denumită „modernă” sau „contemporană”. Dacă se insistă pentru o precizare a ce se înțelege prin modernitate, explicația rămîne vagă sau, în cazul cel mai bun, se spune că se urmărește o redare „obiectivă” a pieselor muzicale. Prin această obiectivitate s-ar înțelege o execuție strict literală a compoziției, în care interpretul să pună cât mai puțin din personalitatea și afectivitatea sa proprie, sau chiar orice afectivitate, el menținându-se cu totală supunere la textul nud al compoziției. Bineînțeles că acest obiectivism nu se împacă cu o altă cerință care din alte părți — și anume, din cele mai multe se adresează interpretului, aceea a „re-creării” lucrării interpretate.

Astfel de tendințe, spre interpretarea zis obiectivă, se observă în vremea din urmă și la noi, de altminteri în mod izolat, la unii muzicieni din generația mai nouă, care nu trec de obicei dincolo de planul abstract al teoretizării. Ele nu se observă, și nici nu este de așteptat să se observe, în activitatea interpretativă a eminentilor noștri muzicieni, posesori ai unei concepții artistice autentice, spre satisfacția unui public mereu mai cunoscător și mai exigent. Tendințele despre care e vorba își au dimpotrivă izvorul în ecouri care ne vin din străinătate prin unele publicații, pe calea unor discuri, sau prin exemplul oferit de unii din interpreții străini care ne-au vizitat. Cu atât mai mult se impune deci o discuție asupra obiectivismului în interpretarea muzicală, înainte ca el să ia și la noi dezvoltare; o discuție care să meargă însă paralel cu una asupra subiectivismului în interpretare, care nici acesta nu este lipsit de păcate, dacă nu este ținut în limite rezonabile.

Ca o ilustrare a concepției interpretative „moderne” și „obiective” de care este vorba, cităm mai jos o recenzie publicată într-un număr destul de recent al revistei *Osterreichische Musikzeitschrift* privitoare la o înregistrare Mozart, în realizarea unui tânăr pianist din R. F. a Germaniei deja foarte renumit, care s-a produs de altfel și la noi în stagiunea muzicală 1970/71. În această recenzie, poate prea aspră, dar oricum definitorie pentru unele aspecte ale actualității interpretative, aceasta chiar și în cazul unor artiști foarte talentați, se spun, între altele, următoarele: „Ch. E., acest tânăr pianist german, care s-a ridicat atât de repede la o valoare internațională, este un reprezentant tipic al celor mai noi generații de pianiști. Cu o tehnică perfectă, o ritmică de oțel, dar zgîrcit în expresie, congelat, unori uscat pînă la impresia (desigur nejustificată) a unei execuții școlarești. (...) Zadarnic s-ar căuta grație în astfel de interpretări mozartiene; în schimb multă meticulozitate tipic germană. În general, o interpretare a lui Mozart curată, aseptică, mai mult instructivă decît una care să ferească pe ascultători; o interpretare pentru oamenii de azi, oferită cu perfecțiunea tehnicii moderne.”¹

Desigur, problemele de care ne ocupăm nu se pun cu privire la muzica contemporană și de avangardă care — în afară de faptul că acestea încă nu s-au cristalizat îndeajuns în formele lor de scriere și de interpretare — sînt moderne prin ele însele și „obiective” pînă la matematizare. Avem în vedere în primul rînd muzica preclasică și clasică, în parte și cea romantică, prin acele opere care pot fi definite global (desigur că nu exclusiv) prin virfurile respective, prin creațiile lui J. S. Bach, Händel, Haydn, Mozart și Beethoven; iar mai aproape de noi prin operele lui Schubert, Chopin, Mendelssohn, Berlioz, Schumann și alții care, în pofida caracterului lor evident romantic și puternic expresiv, sînt cîteodată și ele supuse „modernizării”.

O modernizare în execuția muzicii preclasice și clasice — nu în sensul sus menționat al obiectivizării, ci dimpotrivă, în acela al îmbogățirii ei — s-a produs în tot cazul, în mod natural, datorită în primul rînd perfecționării continue a instrumentelor muzicale. În această privință ne referim în cele ce urmează la muzica pentru pian, dar într-o măsură mai mare sau mai mică unele aspecte ale problemei pot fi înțelinite și în cazul altor instrumente și al ansamblurilor. Într-adevăr, în ceea ce privește muzica preclasică pentru pian, în totalul ei, precum și cea de început a muzicii clasice, se știe că piesele respective au fost compuse pentru și pe măsura instrumentelor cu

claviatură premergătoare, în speță a clavicordului și clavecinului. Dar și pianul însuși a evoluat, de la acela primitiv al lui Cristofori, Stein și Streicher, la acelea contemporane ale lui Bechstein, Blüthner sau Steinway de exemplu, ale căror calități sonore, tehnice și de expresie sînt în afară de orice asemuire cu acelea ale pianelor de odinioară. Chiar și atunci cînd, așa cum se face ades în vremea din urmă, pînă la cîntă la clavecin, acesta este acum un instrument mult perfecționat față de clavecinele istorice, dintre care unele se mai găsesc prin muzee, dar nu sînt practic utilizabile. Executată la clavecin, interpretarea acelor piese rezultă azi, vrînd-nevrînd, modernizată față de aceea din vremea cînd ele au fost compuse.

Cea de a doua sursă a modernizării venite de la sine în interpretarea muzicală constă în progresul general ce s-a realizat între timp în tehnica pianistică, precum și în perfecționarea pedagogiei respective, care de la vechile metode empirice și mărginite în mijloacele folosite, a trecut la metodologii raționale în care, între altele, se ține seama și de condițiile psiho-anatomo-fiziologice ale elevului, prea puțin sau chiar de loc luate în considerație altă dată.

II

Problema modernității, cu referire la întrebarea „obiectiv-subiectiv” în interpretarea muzicală, este totuși mult prea veche pentru ca recente tendințe spre obiectivizare să poată fi privite doar ca o modă a prezentului. În realitate, în muzica cultă au existat întotdeauna puternice controverse și curente, unele pentru o redare cu neabătută fidelitate, înțeleasă însă ca mărginită și strict supusă textului scris și altele care permiteau, sau chiar cereau interpretului o așa-numită „re-creare” a compoziției, prin trecerea ei, cu mai multă sau mai puțină libertate prin prisma propriei sale fantezii și personalități. De fapt, acest din urmă mod de interpretare, mai liber, a stat la originea muzicii instrumentale care, datorită folosirii ei inițiale numai ca acompaniament, avea un caracter larg improvizatoric.

Acest caracter era impus instrumentiștilor și prin notația foarte sumară ce se dădea atunci pentru acompaniamente, sau și pentru unele voci socotite secundare. Dar și atunci ca și mai tîrziu, cînd au început să fie mai amănunțite, indicațiile de tempi, de agogică și de dinamică, atît de esențiale pentru expresia muzicală, au fost și au rămas foarte relative, deoarece nu au putut fi constituite *etaloane* precise și univoce pentru valorile respective. Pînă pe la mijlocul veacului trecut nici măcar înălțimea (absolută) a tonurilor nu era în mod unitar fixată. Între un la_1 la orga catedralei dintr-o localitate și care dădea „tonul” tuturor muzicienilor din regiune și un la_1 din altă localitate, nici măcar prea depărtată de cea dintîi, puteau exista diferențe pînă la o terță și chiar mai mult. Așa că, dacă Mozart de exemplu, sau oricare alt compozitor, alegea pentru o compoziție tonalitatea *si b* de pildă, aceasta nu se făcea numai pentru a i se da o anumită individualitate, ci

și pentru a i se fixa înălțimea absolută a scării sunetelor în raport cu norma locului. Nu vom fi niciodată siguri dacă, executînd acum această piesă în *si b*, cum e definită, dar la înălțimea cum sîntem învățați și deprinși să auzim *astăzi* această tonică, sîntem cu adevărat în tonalitatea pe care a gîndit-o Mozart.

Ăstăzi diapazonul este precizat, chiar legiferat, existînd încă, după cum se știe, unele deosebiri, la_1 fiind fixat în Franța la 435 vibrații pe secundă, pe cîtă vreme în Germania și țările anglo-saxone el este fixat la 440 vibrații pe secundă.

În cealaltă privință, a timpilor, cu ajutorul metronomului realizat în 1813 de către Johann Melzel, s-a putut ajunge la o posibilitate practică de definire exactă a acestora. Dar astfel de precizări lipsesc tocmai în compozițiile preclasicilor și clasicilor, aflate pe primul plan al controverselor, cînd metronomul încă nu exista. Indicațiile metronomice ce se găsesc în edițiile contemporane ale acestor compoziții au fost introduse, așa cum se știe, numai ulterior, și reprezintă doar punctul de vedere personal al redactorilor respectivi *).

Și în ceea ce privește intensitatea (nivelul de tărie a diferitelor sunete — și zgomote), știința acusticii a definit anumite etaloane, denumite „phon” și „decibel”, cu metodele de măsurare corespunzătoare, dar va mai trece mult timp pînă ce acestea vor deveni destul de simple și de comode în întrebuintare, pentru ca să poată intra în practica muzicală. Sau poate că niciodată, căci un *f* sau *ff* la Beethoven a însemnat și va însemna întotdeauna altceva decît un *f* sau *ff* la Chopin de exemplu. De asemenea, în sensibilitatea și practica muzicală un *f* dat înseamnă una la oboi de exemplu și altceva la trombon, iar executantul trebuie să ție seama și de mărimea și acustica sălii, dacă e mai plină sau mai goală și de multe altele. De unde se vede cît de greu este să se realizeze o redare strict „obiectivă” a unei piese muzicale și inevitabilitatea ca interpretul să intervie cu intuiția și „subiectivitatea” sa.

Așadar, chiar numai din imprecizia notațiilor, și anume, nu numai a acelor menționate și discutate mai sus, dar și a acelor referitoare la frazare, moduri de atac, pedalizare și cîte altele, date în partituri, ne mai vorbind de cazurile, destul de multe, cînd astfel de indicații lipsesc cu totul, rămîne interpretului o largă bandă de exprimare, mai mult sau mai puțin personală, corespunzătoare propriei lor înțelegeri și sensibilități. Pericolul apare însă ușor, și

*) Desigur că, atunci cînd acești redactori au fost muzicieni de mare clasă, precum au fost Czerny, von Bülow, Reger și alții, și care prin filiațiunea instrucției lor muzicale au fost într-o măsură mai mare în posesia tradiției, astfel cum ea s-a putut transmite și păstra de la creatorii acelor opere; atunci indicațiile metronomice și de alt fel, pe care ei le-au adăugat partiturilor originale, pot fi urmate cu destulă încredere. Dar încă numai ca orientative, cu discernămint și fără rigiditate, o metrică mult prea mecanică nefiind, după cum se știe, folositoare execuției. Chiar unul din redactorii sus citați — Max Reger — notează în edițiile sale că indicațiile metronomice date nu trebuie considerate ca strict obligatorii.

din păcate destul de des, atunci când, din înexperiență, din neputința de a da o rezolvare justă unora din dificultățile tehnice ale piesei, sau cel mai rău, din dorința de a fi original, interpretul exagerează în această libertate, îndepărtându-se chiar de la text și de la indicațiile date totuși de către compozitor, chiar și succint. La unii din acești interpreți și-a făcut drum părerea că o reprezentare strict autentică a muzicii trecutului fiind materialmente imposibilă, ba nici nu ar mai fi corespunzătoare sensibilității noastre actuale, ei își pot aroga dreptul de a reconstrui acest trecut — mai mult, dar chiar și mai puțin îndepărtat — după propriul lor gust, după propriul lor spirit „creator“, într-o interpretare pe care și aceștia o declară „contemporană“.

Au fost de altfel și compozitori care, dorind să evite astfel de deformări ale compozițiilor lor, s-au străduit să dea indicații cât mai amănunțite și mai precise în lucrările lor. Începutul l-a făcut chiar marele J. S. Bach care, contrariat de abuzurile în interpretare ce se făceau prin execuția aproape „ad libitum“ a ornamentelor, ba chiar și prin adăugarea arbitrară a diferite cadențe ornamentale, a introdus și ornamentele în măsură. În timpurile noastre, Debussy și George Enescu au dat în compozițiile lor indicații cât s-a putut mai amănunțite asupra modului cum ele trebuiau interpretate. Un pas extrem în această direcție l-a făcut Ravel care, după ce a precizat în compozițiile sale și cele mai subtile detalii, a declarat ritos: „Muzica mea nu se interpretează ci pur și simplu se execută întocmai, conform textului“.

Revenind la problema libertăților prea mari pe care și le iau unii interpreți, amintim că George Enescu nu blama necondiționat libertatea în exprimare, cerea însă disciplină în libertate, iar interpretul să slujească numai muzica și pe compozitor și nu pe sine însuși, scoțându-se el în evidență. Ne amintim și de vorbele eminenței profesoare care a fost regretata Florica Muzicescu, care atunci când un elev pășea pe drumul greșit al unei prea mari libertăți, îl admonesta cu cuvintele: „Dar nu ești pe moșia ta, ca să te plimbi cum poțestești pe lucrarea compozitorului“.

III

La polul opus apare însă acea formă a interpretării muzicale zisă obiectivă, de la care am plecat în această expunere, după care interpretul trebuie să se abțină nu numai de la orice manifestări ale propriei sale afectivități și sensibilități, dar să șteargă și din acele mlădieri, culori, accente, sublinieri, etc., expres indicate de către compozitor precum și caracteristicile stilului acestuia sau a epocii respective, ceea ce duce la o execuție, (fie ea și cu cea mai meticuloasă perfecțiune tehnică) cum bine o numește revista austriacă citată la început, uscată, congelată, care nu ferește pe nimeni.

Citatul reamintit privea execuția (înregistrată) a unor sonate de Mozart. Dar interpretări ca cele criticate se aud încă mai mult în creația lui J. S. Bach, cel mai reprezentativ compozitor al preclasicismului, după readucerea la lumină, în prima jumătate a sec. XIX, a acestei culmi a artei muzicale. O culme nu numai prin elevația sa, dar și ca o linie de despărțire a apelor, a apelor muzicii medievale și renas-

centiste de o parte, și a muzicii moderne — moderne în sensul istoric al cuvântului — de cealaltă parte, prin sinteza pe care marele compozitor a făcut-o între procedeele înaintașilor săi din toate țările, reprezentând astfel surse multinaționale, spre a pune apoi substanța filtrată a acestei sinteze la baza muzicii moderne, o substanță din care, cu toate inovațiile și experimentele intervenite între timp, continuăm a ne hrăni și astăzi. Ori, printr-o îndelungată și continuă deformare a modului inițial de execuție a lucrărilor sale, de teama unei expresivități care, chipurile, nu s-ar potrivi cu sobrietatea liniară a muzicii lui Bach, s-a ajuns încetul cu încetul la un cântat anemic, incolor, cu o ritmică rigidă și sacadată, cu un atac sec, sunând ades aproape militărește, dar care, după multă lume ar constitui totuși adevăratul „stil Bach“. Se uită însă că Bach a fost un reprezentant tipic al barocului, și chiar dacă barocul în muzică a fost mai puțin „baroc“ decât în arhitectură sau pictură, nu mai puțin însă, așa cum îl definește succint maestrul Sigismund Toduță, „idealul estetic al barocului a fost expresivitatea.“²

Se uită de asemenea că o parte însemnată a activității multilaterale a lui Bach a fost aceea de conducător de cor și că în vasta sa creație el a compus nenumărate cantate și oratorii. În lucrările sale didactice el insistă asupra cantabilității. Așa de exemplu, în prefața la *Invenții și Simfonii* unde, cu privire la scopul acestor piese, Bach îl menționează și pe acela „...ca elevii să dobândească în primul rând un mod cantabil de a cânta...“ (sublinierea este a lui Bach însuși).³ Cântatul lipsit de expresivitate era numit de dînsul „vorbărie goală, cîntec de flașnetă“. În cunoscuta sa monografie asupra lui J. S. Bach, Albert Schweitzer amintește că Bach a apreciat în mod deosebit la Vivaldi „tehnica lui la vioară îndreptată spre cantabilitate și i-a plăcut să introducă această cantabilitate la instrumentele cu claviatură“.⁴

Toate acestea dovedesc la J. S. Bach o puternică înclinație spre cantabilitate, de care trebuie deci să se țină seama în interpretarea lucrărilor sale. Este deci nejustificată reținerea în expresivitate pe care, cu motivarea unei presupuse obiectivități, unii interpreți și școli o arată în execuția pieselor pentru pian ale lui Bach. Dimpotrivă, la fel cu oamenii de geniu din totdeauna, care au știut să meargă înaintea timpului lor, și Bach a intuit dezvoltarea ulterioară a claviinstrumentelor — pe care el o dorea și o și cerea insistent constructorilor — dînd pieselor sale o scriitură care, abia prin pianul modern, folosit bineînțeles cu talent și discernămint (inclusiv pedalele, pe care unii pianiști se tem să le folosească aici), își etalează deplina lor frumusețe.

O atenție deosebită trebuie dată problemei, foarte controversată, a timpilor ce trebuie aplicați în interpretarea pieselor pentru pian ale lui Bach, care după unii s-ar cânta azi prea încet, după alții prea repede în raport cu ceea ce ar fi fost tempo-ul just intenționat și aplicat de Bach. Problema există într-adevăr, atât în ceea ce privește piesele lui J. S. Bach, cât și a celorlalți preclasiți și clasici, care au scris încă pentru clavecin și cere multă pricepere și măsură, deoarece prezintă aspecte contradictorii. În adevăr, o anumită mișcare trebuia executată la clavecin mai lent decât ea poate fi azi realizată la pian, deoarece

adecvată conținutului de idei a piesei, *ca și cum* aceasta ar fi fost chiar starea sufletească a autorului ei, atunci când acesta a compus-o. Și astfel se împlinește în mod implicit și nu printr-un artificial și deci precar act de voință dezideratul exprimat, cum a fost citat mai sus, de către Edwin Fischer.

Edwin Fischer gîdea cam în același fel atunci cînd în alt loc, mai spunea că „nu poți reda altora sentimente care nu au trecut prin propria ta ființă.”⁷

Interpretarea unei lucrări muzicale apare deci ca un proces subiectiv. Aceasta nu înseamnă însă — atîta vreme cît este făcută cu măsură și discernămint — o îndepărtare de realism, căci arta în genere, deci și arta muzicală, nu este o simplă, brută, redare a realității, ci tălmăcirea și re-crearea realității obiective prin observația și înțelegerea subiectivă a artistului.

În practica muzicală realitatea obiectivă este reprezentată prin partitura — scrisă sau reținută în memorie (orice lucru poate fi la rîndul său obiect sau subiect, după context sau punctul de vedere din care este considerat). Partitura, în sine fără glas, are conținutul ei muzical prezent numai în potență, căpătîndu-și abia prin interpret dimensiunea ei sonoră; ceea ce este *un alt act* de creație, deși strîns, foarte strîns legat de actul compozițional. Această recreare

este forțamente subiectivă și pentru a fi autentică, pentru a comunica ceva ascultătorilor, mai cere de sigur din partea interpretului, pe lângă participarea sa afectivă în sensul celor expuse mai înainte, și o maximă exigență față de sine însuși.

1. *Oesterreichische Musikzeitschrift*, Wien 1971, Nr. 1, p. 179 ;
2. Toduță, Sigismund, *Formele Muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, Ed. Muzicală, București, 1969, vol. 1. p. 17 ;
3. Seifert-Weizmann, *Geschichte der Klaviermusik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1899, p. 386 ;
4. Schweitzer, Albert, *J. S. Bach*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1954, p.171 ;
5. Delavrancea Cella, *Arpegii în Ton Major*, Ed. Muzicală, București 1970, p. 61 ;
6. *MUSICA*, Kassel, 1970, Nr. 6, p. 559 ;
7. Fischer, Edwin, *Sonatele pentru pian de Beethoven*, Ed. Muzicală, București 1966, p. 15.