

„O FERESTRUCĂ SPRE SUFLET”: FOLCLORUL MORAV ÎN OPERA LUI LEOŠ JANÁČEK

Dr. HAIGANUȘ PREDA-SCHIMEK

Născută în 1971, absolventă a *Universității Naționale de Muzică* din București, clasa profesor Grigore Constantinescu; după absolvirea facultății redactor muzical la *Societatea Română de Radiodifuziune* (1993-1995, precum și între iulie și decembrie 1996), doctorat în muzicologie la *Universitatea de muzică* din București (2002). Stabilită la Viena din 1997, unde trăiește în prezent. Între 1995-1997 a fost bursier doctorand al *Österreichischer Akademischer Austauschdienst* (ÖAAD), iar între 1999-2002 colaborator științific al *Universității La Rioja* (Logroño, Spania). În calitate de cercetător atașat *Institutului de teoria, analiza și istoria muzicii* din cadrul *Universității de muzică din Viena* a realizat proiecte de cercetare sub egida *Comunității științifice a Austriei* (2004, 2005-2006, 2011), a *Comunei orașului Viena* (2007), a *Ministerului științei și cercetării, Austria* (2007-2010); în 2008 a fost cercetător invitat la *Centre Interdisciplinaire de Recherches Centre-Européennes* (Paris, Université IV, Sorbona). Participări la conferințe internaționale (România, Austria, Marea Britanie, Irlanda, Germania, Franța, Lituania, Letonia, Polonia, Serbia), studii publicate printre altele în *Musicologica Austriaca* (Viena), *Österreichische Musikzeitschrift* (Viena), *Musurgia. Analyse et pratique musicales* (Paris), *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* (Leipzig); debut editorial cu volumul „Formă și melodie între Clasicism și Romantism” la Editura Muzicală (București, 2003). Referent științific al publicațiilor *Musicology Today* (*Universitatea de Muzică*, București) și *Musicology Papers / Lucrări de muzicologie* (*Academia de Muzică „Gh. Dima”*, Cluj-Napoca). Din 2007 colaborează cu *Radio România Muzical* în calitate de corespondent. Prelegeri susținute la *Universitatea de muzică și arte dramatice din Viena* (2009) și în cadrul Masterului de *Studii balcanice* (*Universitatea din Viena, Institutul pentru Spațiul Dunărean și Europa centrală* - 2009, 2011).



Muzicianul își amintește că în copilărie (vorbea dialectul lahic) nutrea o admirație profundă pentru cântecul popular. Vedeă în folclor o expresie a emoțiilor omului simplu și se simțea dator să îl cunoască, respectiv să contribuie la teaurizarea lui¹. Departe de a fi „primitive”, cântecele populare nu puteau fi decât zămisliri ale unor creatori maturi, capabili să condenseze în enunțuri simple un microcosmos de trăiri și experiențe: „În cântecul popular este omul în totalitatea sa, cu trup, cu suflet, cu lumea care îl înconjoară, totul, totul. Cine crește din cântecul popular, crește ca un om întreg”². După această fază de inițiere pur intuitivă, Janáček s-a ocupat în anii primei maturități de studii sistematice și de culegeri

¹ Zdenek Skoumal, *Janáček's folk settings and the Vixen*, publicat în: Paul Wingfield (îngr.): *Janáček Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, p. 127.

² Idem, citat din Theodora Straková, *V životě a práci* [În viață și muncă], *Opus musicum*, 6, nr. 5-6 (1974), p. 194-202 (p. 197).

etnomuzicologice, notând și clasificând diferite categorii de muzică populară din zone rurale. Cu timpul, contactul cu melodiile populare i-au inspirat o tehnică originală de compoziție. Vorbind despre drumul său creator, compozitorul folosește un termen ce poate fi tradus prin ‘creștere’: „Când cresc, eu cresc numai din cântecul popular, din limba vorbită, și sunt încrezător că voi crește mai departe, dacă vrea Dumnezeu. Nu pot decât să râd de cei care se folosesc de sunet ca fenomen pur acustic”³.

Janáček a cules și analizat muzică folclorică moravă vreme de 16 ani (1888-1904)⁴. S-a apropiat astfel în calitate de cercetător, la fel ca Bartók, de izvoarele muzicii populare. Experiența l-a purtat spre elaborarea unui stil de compoziție inspirat de datele structurale ale muzicalității regionale, decantate până la abstractizare. În ciuda sublimării acestora, o culoare specifică, un „ethos” fundamental de expresie ceho-moravă rămân proprii muzicii sale până la ultimul opus – la fel ca în cazul lui Bartók și Enescu.

Compoziția și activitatea de folclorist par a se întrepătrunde în anii tinereții și ai primei maturități. În calitate de etnomuzicolog a condus secțiunea moravă a *Expoziției cehoslovace de etnografie* (1895), a coordonat începând din 1900 colecția de muzică a *Societății muzeului morav* împreună cu František Bartoš (1837-1906); a fost președintele comitetului morav-silez din cadrul proiectului „Das Volkslied in Österreich” [*Cântecul popular în Austria*] inițiat în 1902 de *Ministerul cultelor* din Viena în colaborare cu *Universal Edition*; a cules împreună cu studenți și alți etnomuzicologi peste 10.000 de melodii (cântece, dansuri, piese pentru țambal, etc.), a observat și notat intonația vorbirii (1907, 1909), a analizat dansuri populare; pentru înregistrări s-a servit de tehnica fotografică și de fonograf (începând din 1909)⁵. Între 1899 și 1901 a editat împreună cu Martin Zeman și František Bartoš peste 2000 de cântece și dansuri, clasificate în douăsprezece categorii (balade, cântece de dragoste, de nuntă, militare, satirice, de pahar și de petrecere etc.)⁶. Dintre acestea, prefera baladele și cântecele de dragoste: „Nucleul acestor cântece este plin și greu; expresia este profundă și eroică”(…) „Fiecare sunet aduce o idee, singulară și continuă”⁷.

³ Walter Wiese, *Tschechische Kammermusik. Smetana-Dvorák-Janáček*, Amadeus, Winterthur/Schweiz, 2004, p. 219, citează din Jan Raček, *Leoš Janáček*, Reclam, Leipzig, 1962, p.65.

⁴ A cules în principal în Slovacia moravă și Lahia; atrage atenția asupra folclorului unor regiuni periferice, nu numai din Moravia, dar și din zona de la granița cu Slovacia.

⁵ Meinhard Saremba, *Leoš Janáček*, în: Ludwig Finscher (îngr.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, (MGG), Personenteil, vol. 9, Bärenreiter și Metzler, Kassel ș.a., 2003, p. 874, coloana 1.

⁶ Meinhard Saremba, *Leoš Janáček, Zeit – Leben – Werk – Wirkung*, Bärenreiter, Kassel, Basel, London New-York, Prag, 2001, p. 125.

⁷ Meinhard Saremba, *Leoš Janáček. Zeit-Leben-Werk-Wirkung*, Bärenreiter, Kassel ș.a., 2001, p. 125-126, citat din Adelheid Geck, *Das Volksliedmaterials Leoš Janáčeks*, Regensburg, 1975, p. 180-181.

1. Influențe pan-slaviste

Atașamentul pentru lumea țăranului morav se conjugă cu convingeri naționale ferme și cu idei pan-slaviste nutrite din tinerețe. Într-o stare de spirit inflamată de lupta cehilor pentru drepturi în Imperiul habsburgic, Janáček dorește de timpuriu să imprime creației sale un fond fundamental slav. Admiră pe Lermontov și pe Ceaikovski și călătorește de mai multe ori în Rusia, „mama tuturor slavilor”.⁸ După 1886 se angajează în lupta organizației „Cehii din Brno” împotriva elementului german; în această perioadă scrie coruri bărbătești cu tentă militantă, socială (legate de protestele muncitorimii⁹) sau națională, aceasta din urmă subliniată de elemente folclorice. După 1918 (recunoașterea sa internațională începe după 1916, când avea 62 de ani) apare în rolul de reprezentant la Cehoslovaciei: „Suntem un popor care trebuie să însemne ceva în lume! Suntem inima Europei! Această inimă trebuie să se facă simțită în Europa”.¹⁰ Apelează la subiecte din literatura rusă: *Katja Kabanova* după A.N. Ostrowski [1919-1921], *Messa glagolitică* pe vechi texte slavone [1926], *Din casa morților* după Dostoievski [1927-1928] sunt doar câteva exemple din ultimul deceniu de viață. În tot acest răstimp, compoziția sa cunoaște transformări stilistice în care folcloricul este din ce în ce mai puțin sesizabil, coborând, poate, într-un strat profund al „subconștientului” muzical. „Nu supraaprecia și nu subaprecia cântecele populare, cunoaște-le!”¹¹, scrie Janacek. În creația târzie, din ambianța folclorică nu rămâne decât un fond subtil, non-figurativ, pur coloristic, ca amintirea unei „cunoașteri” de demult.

2. Dubla abordare a sursei populare

În etape distincte ale vieții, Janáček pare să fi abordat elementul folcloric în mod diferit (atât tehnic, cât și estetic). Până spre 1900, elementele folclorice apar în datele stilistice ale unui romantism târziu, remarcabil mai ales datorită unei „neobișnuite inventivități melodice”¹².

După 1900 abordează sursa folclorică din perspectiva unui modernism cu nuanță națională, ancorat în structuri abstractizate și în tehnica „sprechmotivelor”. „Abia combinația dintre perfecțiunea tehnică și inspirația originală îl vor conduce dincolo de orizontul, totuși

⁸ În 1896, 1902 și 1904, a se vedea Walter Wiese, op. cit., p. 216.

⁹ Sonata „I octombrie 1905 în stradă” zugrăvește ciocnirea dintre germani și cehi la o demonstrație cu ocazia fondării *Universității cehice* în Brno.

¹⁰ Walter Wiese, op. cit., p. 218 citează din Raček, op. cit., p. 151 și Jarmila Procházková, Bohumir Volný, *Leoš Janáček. Born in Hukvaldy*, Moravian Museum, Brünn 1995, p. 73.

¹¹ Saremba, *Leoš Janáček. Zeit-Leben-Werk-Wirkung*, p. 139, citat din Jiří Vysloužil, *Leoš Janáček, O lidové písni a lidové hubě*, Praga 1955, p. 434.

¹² Saremba, *Janáček (MGG)*, p. 882.

limitat, al folclorismului”, apreciază Meinhard Saremba referindu-se la creațiile acestor ani¹³. Lucrări din perioada medie (1900-1914) apar parțial agrementate cu tehnici sonore neconvenționale, de exemplu lărgeste în coruri resursele vorbirii și ale vocii la un spectru nemaîntâlnit până atunci: soprit, bocet, chiot. La astfel de mijloace de o modernitate evidentă Janáček ajunge (se pare) pe altă cale decât Schönberg, derivându-le din fenomene muzicale și acustice cotidiene.

93 *mp*
 Jen žit! - - - - - ben!
 Nur le - - - - -
 Just live!

p *cresc.*
 mar - kyz Ge - ro, tak jsi bo - hat, tak jsi bo - hat, tak jsi
 Mar - quis Ge - ro, wie du reich bist, wie du reich bist, wie du
 Mar - quis Ge - ro, you're a rich man, you're a rich man, you're a

f
 Se - dm - de - sdt - ti - sic
 Sieb - zig - tau - send - Grü - ber
 Then they came to dig our

p *cresc.*
 mar - kyz Ge - ro, tak jsi bo - hat, tak jsi bo - hat, tak jsi bo - hat,
 Mar - quis Ge - ro, wie du reich bist, wie du reich bist, wie du reich bist,
 Mar - quis Ge - ro, you're a rich man, you're a rich man, you're a rich man.

f
 hro - bú ko - pa - jí nám před Tě - ši - nem!
 he - ben sie für uns aus, hier vor Tě - šin!
 graves for se - ven - ty thou - sand near to Tě - šin!

101 *f*
 bo - hat, mar - kyz Ge - - - - - ro!
 reich bist, Mar - quis Ge - - - - - ro!
 rich man, Mar - quis Ge - - - - - ro!

mf
 hro - bú ko - pa - jí nám před Tě - ši - nem! | Ču - - - - - sem
 he - ben sie für uns aus, hier vor Tě - šin! | Bis - - - - - wei - - - - -
 graves for se - ven - ty thou - sand near to Tě - šin! | Cry - - - - - len
 out!

f
 mar - kyz Ge - - - - - ro!
 Mar - quis Ge - - - - - ro!
 Mar - quis Ge - - - - - ro!

ff
 Se - dm - de - sdt - ti - sic,
 Sieb - zig - tau - send - sieb - zig,
 We're the se - ven - ty thou - sand.

Fragment din corul „Șaptezeci de mii” (Text: Petr Bezruč), 1909 [1912]¹⁴.

Astfel, în compoziția de maturitate preia din cântecul popular (mai ales la nivel melodic, și nu ritmic, ca de exemplu Stravinski) elementaritatea, forța configurativă și de potențare dramatică. Atenț la onomatopee, la zgomote din natură (vânt, apă, zgomotul trăsorii pe pavaj...), descoperă un fel de „putere vitală” în modularea vocii. Aceasta poate fi sau

¹³ Saremba, *Janáček. Zeit-Leben-Werk-Wirkung*, p. 139.
¹⁴ “Ediția critică completă a operelor lui Leoš Janáček”, seriile C, vol. 2 (Coruri bărbătești II), Bärenreiter Praga, 2011, p. 109.

deveni o „ferestruică către suflet” (1928)¹⁵. În lucrări precum cvartetele de coarde, ideea muzicală este purtată de unități minime, elementare ale discursului (celule); prelucrează motive scurte, deosebit de pregnante, de plastice și de dense emoțional printr-o „tehnică de metamorfozare caleidoscopică”¹⁶.

Elemente împrumutate din sau inspirate de muzica folclorică moravă se regăsesc în lucrări precum: corurile perioadei 1873-76 (alcătuirii ritmice libere după modelul cântecelor populare est-morave și slovace¹⁷, metrica neconvențională, fermate, melisme, lipsa barei de măsură); piesa coregrafică *Rákoš Rákoczy*, 1891 (cuprinde dansuri și coruri din diferite districte morave, inclusiv din regiunea sa natală Laško și din munții Moraviei); opera folcloristică *Începutul unei romanțe, 1891* (cântece în dialect slovac și din regiunile de graniță ale Moraviei¹⁸); în ciclurile de dansuri *Dansuri lahice pentru orchestră* (1893-1927); *Dansuri valahe* (1889-1891); *Dansuri morave* (1889-1891), *Dansuri cehe* (1893); în *Lieduri pe versuri populare morave* (1908).

VALAŠKA
(„Walachenbeil“, aus der Region Haná)

1^a Parte. Risoluto

2^a Parte. Più mosso

Dans valah, fragment din „Moravské Tance” [Dansuri morave] în aranjament pentru vioară și pian.¹⁹

În teatrul muzical face uneori apel la subiecte autohtone (*Jenůfa* [1894-1903], *Vulpița cea isteată* [1921-23]). Din punct de vedere muzical, ideea folclorizantă trece însă în fundal,

¹⁵ Saremba, *Janáček* (MGG), p. 882, coloana 2, citează din *Literární Svet*, I, martie 1928.

¹⁶ Dietmar Holland, *Kompositionsbegriff und Motivtechnik in Janáčeks Streichquartetten*, in: *Musik-Konzepte 7. Leoš Janáček*, p. 67-75.

¹⁷ În corurile *Osudu neujdeš* (*De soartă nu poți scăpa*, 1876) renunță în unele măsuri consecutive la bară; fermate întrebunțează în *Nestálost lásky* (*Unbeständige Liebe*, 1873), melisme, „chiar în registrele inferioare ale vocilor bărbătești” în *Zpěvná дума* (*Elegie cântată*, 1876), cf. Saremba, *Leoš Janáček* (MGG), p. 886, coloana 2.

¹⁸ Derek Katz, *A Turk and a Moravian in Prague*, în: Michael Beckerman (ingr.), *Janáček and His World*, Princeton University Press, Princeton și Oxford, 2003, p. 151.

¹⁹ Extras din ediția de Leoš Faltus, Universal Edition, Vienna, Londra, New-York, 2007, p. 6.

se estompează, doar referiri sporadice pot fi identificate în *Jenůfa* și *Katja Kabanowa*. Cu toate acestea, o culoare specifică se perpetuează și caracterizează de pildă ciclul *Jurnalul unui dispărut* pentru tenor, alto, voci feminine și pian (1917-1919) sau *Simfonieta* (1926)²⁰.

3. Conexiuni între muzica orală și scrisă

În anii cercetărilor etnomuzicologice și mai târziu Janáček a fost permanent preocupat de a stabili echivalențe (de natură constructivă și estetică) între folclor și arta cultă. A căutat similarități între principii filozofice sau structurale, bunăoară între gesturi ritmice și melodice, procedee formale sau de prelucrare motivică. Între genurile popular și cult nu vedea decât o singură diferență: muzica scrisă este aprioric mai complexă datorită notației: „Interzice unui geniu să se folosească de hârtie, de note sau de creion, și tot ce va compune va fi un cântec popular” este un cunoscut aforism al său²¹.

Janáček a încorporat astfel propriului idiom artistic procedee tehnice observate în muzica populară moravă, orientându-se îndeosebi după tipul și frecvența motivelor din cântece²²; a modelat contururi melodice după intonația vorbirii și după particularitățile prozodice ale limbii cehe; a întrebuițat în acompaniament pedale și ostinato. Mai mult, a încercat să se pună în situația muzicantului popular, să vadă lumea cu ochii aceluia care transpune în cântec în mod firesc și zilnic experiențele trăite la muncă, în casă, la petreceri etc.

4. De la sonoritatea limbii la contururi melodice

Atonalitatea este străină atât cântării populare, cât și muzicii lui Janacek. „Nu există muzică în afara tonalității”(…) „Cântecul popular nu cunoaște atonalitatea”²³ Dificil de identificat în lipsa acompaniamentului, modurile pot avea terța și sexta coborâte²⁴. În propria muzică, Janáček modifică uneori melodii diatonice „folclorizându-le” prin alterări modale (*Jurnalul unui dispărut*). El scrie o muzică „care nu e atonală, dar nici tonală”²⁵.

Mai presus de toate îl fascinează intonația și pronunția specifice vorbirii/cântării populare cehe: „este inevitabil ca o lucrare științifică asupra cântecului popular să nu

²⁰ Saremba compară o melodie populară din Velká cu melodia principală a părții secunde (*Allegretto*) din *Simfonieta*, în: *Leoš Janáček. Zeit-Leben-Werk-Wirkung*, p. 136.

²¹ Zdenek Skoumal, op. cit., p. 129, citează pe Jaroslav Šeda, *Leoš Janáček*, Praga, 1961, p. 115.

²² Skoumal, op. cit., 144-145.

²³ Saremba, idem, p. 126, citează din Jiri Vyslouzil: *Leoš Janáček – O lidové písni a lidové hubde*, p. 451

²⁴ Saremba, ibidem, p. 127.

²⁵ Holland, op. cit., p. 70.

înceapă cu *Sprechgesang-ul*²⁶. Din prozodia cântării populare va asimila caracterul *parlando* Tehnica „motivelor vorbite” (*Sprechmotivelor*) se va cristaliza după 1897 (cantata *Amarus* trece drept prima piesă în care utilizează această tehnică). Din melodica populară va prelua mai mult alura motivelor, decât melodii și motive propriu-zise; va căuta să asimileze totodată intonația limbii cehe, încercând să o „noteze” spontan, să o „surprindă” și să o „stilizeze” în motive muzicale.

Atât tehnica motivică cât și „sprechmelodiile” decurg dintr-o viziune atomistă asupra lumii sonore (teoriile atomiste erau la modă, ele l-au inspirat, printre altele, și pe Stravinski)²⁷. Iată câteva idei: întregul se reflectă în fiecare din componentele sale minime; melodia limbii reprezintă o reducere la minim a expresiei umane²⁸; un *Sprechmotiv* zugrăvește sufletul, reprezintă o imagine spontană, instantanee, fugitivă – dar realistă, a omului care vorbește²⁹; într-un *Sprechmotiv* expresia este liberă, neconstrânsă; la fel, notarea acestuia este rezultatul unui gest impulsiv, spontan, asemănător unui puseu improvizatoric.

JENŮFA / JENUFA

mf

Už je ve-čer.
Schon ist's A-bend.
Now it's eve-ning.

p

pp

Fig. Th.

p

77

smím od - bed-nit o - ke - ni - čky.
nun darf ich die Lü-den öff-nen.
I can have the shut-ters o-pen!

ppp

Un „motiv vorbit” din partitura „Jenůfei”, actul II, scena VI³⁰.

²⁶ Sarembo, *Leoš Janáček. Zeit-Leben-Werk-Wirkung*, p. 128, citat după Vysloužil, p. 457.

²⁷ Volker Scherliess, *Schönberg und Strawinsky: Zwei Wege der Neuen Musik*, în Sabine Ehrmann Herfort, Ludwig Finscher, Giselher Schubert (îngr.), *Europäische Musikgeschichte*, Bärenreiter-Metzler, Kassel ș.a., 2002, p. 100.

²⁸ Skoumal, op. cit., p. 145.

²⁹ Holland, op. cit., p. 70.

³⁰ Extras din *Jenůfa, Jeji pastoryňa [Jenůfa, fiica vitregă]*, operă în trei acte din viața țăranilor moravi cu un libret de Gabriela Preissová, partitură pentru voce și pian, versiunea Brno (1908), îngrijită de Sir Charles Mackerras și John Tyrrel, *Universal Edition*, 2000, p. 248.

5. Influența Naturalismului

Totodată, cunoașterea folclorului a reprezentat pentru Janáček o formă de căutare a „adevărului” în artă. Revelația poeziei populare, care l-a apropiat de sonoritățile lumii înconjurătoare și mai ales de sunetul limbii vorbite, a avut pentru compozitor semnificația unei „purificări”, unei limpeziri a viziunilor creatoare.

„Adevărul” despre care vorbește este dedus din realitatea concretă, frustă, necosmetizată, din mediul (adesea potrivnic) în care omul „există” cu toate slăbiciunile lui. Janáček creionează astfel dramaturgii sonore centrate pe imaginea modestă a omului simplu, o perspectivă realist-naturalistă, pe care o regăsim de pildă în romanele unui Émile Zola. Dar la Janáček optica naturalistă se manifestă nu doar în dramaturgie, ci și acustic: personajele sale cântă precum vorbesc – în fiecare moment, însemnat sau neînsemnat, al vieții: „...Doresc să cunosc omul – limba, vorbirea, cântecul și înfățișarea sa [...] – să îi pot deosebi emoțiile de muncă – să îi ascult gândurile – și să pot simți momentul în care trăiește scânteierea unei idei. Naturalismul surprinde în compoziție toate aceste lucruri”³¹.



Scenă din opera „Jenůfa” montată la Opera de Stat din Viena (2011).

Janáček și-a inventat așadar limbajul muzical pornind de la ideea naturalistă a cântecului cvasi-identic cu rostirea, cu comunicarea firească între doi oameni „obișnuiți”, cu limba vorbită de cei din straturile oprimate, „joase” ale societății. Tehnica *sprechmotivelor* a rezultat din analiza acustică a vorbirii, a onomatopeelor, a fenomenelor și a sunetelor „cotidiene”. Nu *frumosul* îl interesează, ci emoția³². Emoția este „adevărată” dacă este desprinsă „din viață, din sânge, din lumea înconjurătoare”³³; muzica țăranilor, ca și limba vorbită de ei sunt „un ecou neînșelător al vieții interioare”³⁴.

În compoziție dorește să surprindă o imagine acustică de maximă simplitate, în același

³¹ Miloš Stědroň, *Janáček and Naturalism (1924-1925)*, în Michael Beckerman (îngr.), *Leoš Janáček and his World*, Princeton University Press, Princeton 2003, p. 297, citat din Leoš Janáček, *Opus Musicum* nr. 6, 1995.

³² Holland, op. cit., p.68, citează din Raček, p. 116 (scrisoare către Max Brod, 2 august 1924).

³³ Idem.

³⁴ Holland, op. cit., p. 68, citează din Leoš Janáček, *Feuilletons*, în „Lidové Noviny”, p. 170.

timp frustă, descărcată de ornamente și podoabe, lucru pe care îl „învață” de la creatorul popular: „Pentru muzicianul popular, sunetul înseamnă mai mult decât vibrația ordonată emisă de un instrument; este un sunet frământat de șoapte, udat de apa iute a Dunării, verde ca luncile [...]. Gândurile obișnuite și gândurile rostite prin sunete sunt unul și același lucru”³⁵. În lucrările camerale târzii (*Sonata pentru vioară și pian* [1913-1921], *Cvartetetele* [1923, 1928]), tonul laconic și totuși ardent, caracterul improvizatoric, de schiță, fluxul spontan, neîngrădit al formei, melodia cu contururi colțuroase, schimbările și trecerile bruște pot trimite gândul într-un plan foarte îndepărtat, la stilul rapsodic și la emoționalitatea primară a muzicantului popular.

6. Puncte de contact cu modernitatea est-europeană

Janáček parcurge, așadar, drumul dinspre figurativ spre non-figurativ, dinspre particular spre general fără a abandona particularități stilistice derivate din folclorul morav. Soluția la care a ajuns printr-un rafinat proces de geneză a compoziției este singulară. Totuși între el și compozitorii contemporani, unii provenind din Estul Europei, se pot discerne o serie de „puncte de contact”. Iată doar câteva exemple care, departe de a fi singurele, ilustrează preocuparea comună de a găsi (pornind de la cultura populară) alternative moderne la modelele occidentale.

Interesul pentru microunități motivice, concizie și minimalism se regăsește și la Bartók. Pentru acesta, melodiile țărănești sunt „adevărate exemple în ceea ce privește modul de a da unei idei muzicale expresia cea mai desăvârșită în forma cea mai scurtă, cu mijloacele cele mai modeste”³⁶. Factorul ritmic poate fi impulsionat de pulsații de sorginte populară la Enescu (*parlando-rubato*), la Bartók (*giusto-parlando* și *aksak*), la Stravinski și la lituanianul Čiurlionis³⁷ (*heterometrie, poliritmii, suprapuneri de pulsații*). Frecvente *ostinati* precum și noi forme de organizare verticală a discursului sonor se regăsesc la Bartók (*polivocalitate*) și la Enescu (*heterofonie*). Disparități, discontinuitate și fragmentare melodică, conjugată cu complexitatea crescândă a limbajului, dar fără a nega centrul sonor, așa cum se întâmplă în muzica atonală sau serială întâlnim la Bartók, Stravinski ș.a. O specificitate intonațională bazată nu doar pe melos, ci și pe declamația vocală și pe prozodie este cultivată de pildă de

³⁵ Zdenek Skoumal, op. cit., p. 145, citează din *Leoš Janáček, Nota (Na paměť Frant. Bartoše)* [Nota. František Bartoš in Memoriam], în: *Lidové noviny*, 28 iulie 1926, reeditat în Jan Raček, Jiří Vysloužil (îngr.), *O lidové písni a lidové hubbě*, Arhiva Janáček (seria a doua), vol.1, Praga, 1955, p. 458.

³⁶ Béla Bartók, *Ce este muzica populară* (1931), citat din Clemansa Liliana Firca, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002, p. 58.

³⁷ Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875 - 1911).

Bartók³⁸ și Kodály; caracterul rapsodic sau improvizatoric poate rezulta din procedee variaționale (la Bartók, Enescu), sau din asociere, alăturare, mozaicare (la Stravinski) ș.a.m.d.

Dacă raportarea la folclor a pornit din dorința de a inventa „tradiția” pe bazele unui specific regional³⁹, demers congruent în fapt cu cel al școlilor naționale, rezultatul artistic a fost unul cu totul diferit de cel al folclorismului romantic. Muzica modernistă a anilor 1920 (spaniolă, română, ungară, cehă etc...) transcende mesajul „folcloristic” prin realism, prin noutate, uneori prin radicalitatea mijloacelor. Raportul cu creația populară poate fi direct sau indirect, sublimat sau ideal. Interesul se datorează nu parametrilor estetici („farmec melodic”, „vigoare ritmică” etc.), ci particularităților structurale diferite de cele ale muzicii occidentale. Scări și ritmuri atipice, derivate din practici muzicale arhaic-autohtone oferă creatorilor din Est o serie de soluții pentru a se detașa de influența, chiar „hegemonia” muzicii germane, italiene și franceze⁴⁰. Demersul lor este evident diferit (deși comparabil), cu cel al unui Debussy, care încorporează în muzică microelemente intonaționale și ritmice „exotice”. Muzicianul vestic o face însă dintr-un interes cosmopolit, pur cultural, în urma unei crize ivite din preaplin, din saturație (sistemul armonic fiind considerat a fi fost exploatat până la „epuizare”). Compozitorul estic acționează, din contră, din conștiința unei lipse, frământat de absența, în propria cultură, a unei tradiții muzicale seculare comparabile cu cea vestică.

Bartók, Stravinski, Janáček, de Falla, Szymanowski, Enescu, Ciurlionis și alții se vor îndrepta spre o gamă mult mai largă de emoții, dincolo de idealismul romantic și de idila sătească, de patosul național și dramatismul eroic. Cu procedee din ce în ce mai rafinate, mai sofisticate, mai înclinate spre abstracțiune, vor exprima mizeria războiului (Janáček: „*Ach, vojna, vojna*” [*Ah, războiul*, 1885]), forțe elementare (Ciurlionis: *Marea* [1903-1907])⁴¹, o atitudine obiectivă, rațională, de distanțare față de material (Stravinski: *Povestea soldatului*⁴² [1918]), delirul dansului (de Falla: *El amor brujo* [1925]), emoții sublimite (Enescu: *Sonate „dans le caractère populaire roumain”* op. 25 [1926]), parodie și ironie (Mihail Jora: *La piață*

³⁸ Bartók modelează în „Castelul lui Barbă Albastră” (1911-1917) declamația vocală după particularitățile prozodice ale limbii maghiare vorbite și cântate; rezultă o ritmică specifică, dar și o specificitate intonațională a melosului folcloric, a se vedea Firca, op. cit., p. 57.

³⁹ În sensul dezbătut în: Eric Hobsbawm, Terrence Ranger (îngr.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.

⁴⁰ Contantin Floros, *Béla Bartók, Arnold Schönberg und der Folklorismus*, în: Walter Salmen, Giseller Schubert (îngr.), *Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär-populär*, Schott, Mainz, 2005, p. 146.

⁴¹ Danuta Mirka: *The Idea of Correspondences in the Symphonic Poem “The Sea” by Mikalojus Constantinas Ciurlionis*, comunicare la *International Congress of Musical Signification (ICMS7)*, Imatra, 2001, în versiune tipărită *Idea Korespondencji w poemscie symfonicznym “Morze” Mikalojusa Konstantinasa Ciurlionisa*, în: Krzysztof Droba (îngr.), *W kregu muzyki litewskiej [In jurul muzicii lituaniene]*, Krakovia, Akademia Muzyczna 1997, 13-17.

⁴² În cazul tehnicii modulare, „a șablonului”, motive folclorice sunt tratate ca *Bausteine (elemente constructive)*, a se vedea Volker Scherließ, op. cit., p. 1009-1010.

[1928]), energii ancestrale (Szymanowski: *Harnasie* 1935), ba chiar o „agresare” a folcloricului (Bartók,, *Improvizații pe cântece țărănești maghiare* [1920]). Limbajul își lărgeste spectrul de tehnici, reacționând la curente contemporane prin cromatizare, modalism, dinamizare și individualizare ritmică, prin noi soluții timbrale. Depășind simplitatea citatului, elementul folcloric apare în ipostaze nuanțate prin stilizare, transformare și esențializare. În acest context, creația lui Leoš Janáček, deosebit de prezentă astăzi pe scene internaționale, se conturează cu pregnanță prin soluția dată tensiunii dintre tradiție și actualitate.

Nota 2: “*Folk-song! I’ve lived and breathed it since I was small. I folk-songs we find the whole person, body, soul, environment, everything, everything. Whoever grows up with folk-song, grows up into a whole person*”.

Nota 21: “Do not allow a musical genius manuscript paper, notes, or a pen – and he will compose nothing more than a folk-song”.

Nota 35: “*For the folk composer the tone is more than a refined sound from an instrument; it is ruffled with murmurs, it is wet as if from the Danube’s swift water, green as if from a meadow (...). His thoughts in general and thoughts in tones are one and the same*”.

Nota 31: “*In a compositional work I want to learn about man from his language – speech – song – from his appearance (...) – to discern his emotions from his work – to get to know his thinking – even the sparkling of an idea. Naturalism in composition reaches for all that*”.

Bibliografie

1. BECKERMAN, Michael (îngr.), *Janáček and His World*, Princeton University Press, Princeton și Oxford, 2003
2. FINSCHER Ludwig (îngr.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, (MGG), Personenteil, vol. 9, Bärenreiter și Metzler, Kassel ș.a., 2003
3. FIRCA, Clemana Liliana, *Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940)*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2002
4. FLOROS, Contantin, *Béla Bartók, Arnold Schönberg und der Folklorismus*, în: Walter Salmen, Giselher Schubert (îngr.), *Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär-populär*, Schott, Mainz, 2005
5. GECK, Adelheid, *Das Volksliedmaterials Leos Janaceks*, Regensburg, 1975
6. HOBSBAWM, Eric, RANGER, Terrence (îngr.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983
7. HOLLAND, Dietmar, *Kompositionsbegriff und Motivtechnik in Janáčeks Streichquartetten*, in: *Musik-Konzepte 7. Leoš Janáček*
8. PROCHÁZKOVÁ, Jarmila, VOLNÝ, Bohumir, *Leoš Janáček. Born in Hukvaldy*, Moravian Museum, Brünn 1995
9. MIRKA, Danuta, *The Idea of Correspondences in the Symphonic Poem “The Sea” by Mikalojus Constantinas Ciurlionis*, comunicare la *International Congress of Musical Signification (ICMS7)*, Imatra, 2001, în versiune tipărită *Idea Korespondencji w poemscie symfonicznym „Morze” Mikalojusa Konstantinasa Ciurlionisa*, în: Krzysztof Droba (îngr.), *W kregu muzyki litewskiej [In jurul muzicii lituaniene]*, Krakovia, Akademia Muzyczna 1997
10. SAREMBA, Meinhard, *Leoš Janáček, Zeit – Leben – Werk – Wirkung*, Bärenreiter, Kassel, Basel, London New-York, Prag, 2001
11. SCHERLIESS, Volker, *Schönberg und Strawinsky: Zwei Wege der Neuen Musik*, în Sabine Ehrmann Herfort, Ludwig Finscher, Giselher Schubert (îngr.), *Europäische Musikgeschichte*, Bärenreiter-Metzler, Kassel ș.a., 2002
12. VYSLOUŽIL, Jiří, *Leoš Janáček, O lidové písni a didové hubde*, Praga 1955
13. WIESE, Walter, *Tschechische Kammermusik. Smetana-Dvorák-Janaček*, Amadeus, Winterthur/Schweiz, 2004, p. 219, citează din Jan Raček, *Leoš Janáček*, Reclam, Leipzig, 1962