

Alfred Cortot

MUZICA FRANCEZĂ PENTRU PIAN

Traducerea din limba franceză de
Vladimir Popescu-Deveselu

Volumul 1



Cuprins

Prefață	7
Muzica pentru pian a lui Claude Debussy	8
Muzica pentru pian a lui César Franck	42
Muzica pentru pian a lui Gabriel Fauré	108
Muzica pentru pian a lui Emmanuel Chabrier	137
Muzica pentru pian a lui Paul Dukas	172

Prefață

Prima serie a acestor eseuri este alcătuită din reunirea câtorva studii destinate inițial publicației „Revue Musicale”, unde au apărut în cursul ultimilor ani.

O a doua și o a treia culegere vor fi consacrate creațiilor lui Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Maurice Ravel și altora, ale căror nume nu ar putea fi omise dintr-o analiză a celor mai semnificative tendințe pianistice ale școlii franceze.

Aș dori ca paginile care urmează să fie parcurse ținându-se seama de intențiile care le-au dictat.

Înainte de orice, ele sunt însemnările unui interpret ce dorește să-și împărtășească impresiile și să creeze la auditorii lucrărilor pe care el le îndrăgește o stare de receptivitate asemănătoare cu a lui.

Ele urmăresc nu atât rigoarea analizei muzicale și ingeniozitatea considerației estetice, cât expresia caracterului poetic al compozițiilor de care se ocupă.

Îmi voi fi atins țelul dacă lectura acestor comentarii va îndemna pe câțiva îndrăgostiți ai pianului să se minuneze împreună cu mine de diversitatea operelor adânci, delicate sau pitorești în care s-a întipărit geniul inventiv al muzicienilor francezi ai epocii noastre și al căror ansamblu reflectă unul dintre momentele într-adevăr desăvârșite din istoria muzicală a țării noastre.

Alfred Cortot (1930)

Muzica pentru pian a lui Claude Debussy

S-a spus deseori, și în chip strălucit, în ce constă noutatea și invențiunea tehnică a muzicii lui Debussy. S-a vorbit despre îndrăzneala rafinată a unui limbaj armonic ce pare să se sustragă analizei; a fost lăudată subtilitatea unei scriituri care nu ține seama de convențiile ceremonioase ale modulației și tolerează raporturi de o intimitate neașteptată și savuroasă între tonalitățile în aparență cele mai îndepărtate; a uimit, pe bună dreptate, o artă a cărei substanță și măiestrie erau, în același timp, înnoite.

Într-adevăr, odată cu reîmprospătarea plăcerii misterioase a sunetelor prin crearea finei atmosfere armonice în care se complăce sensibilitatea și fantezia sa, Debussy restituia virtuozității instrumentale o valoare poetică deosebită și un agreement de care tendințele lui César Franck păreau să fi depozitat pentru moment muzica franceză în favoarea unor formule mai austere.

Atât în creația sa pentru orchestră, cât și în cvartet și în cele trei sonate ale unei suite din păcate neterminate, întâlnim acea cunoaștere ascuțită a resurselor excepționale ale instrumentelor, adaptată, cu o precizie deosebită, senzațiilor pe care înțelege să le sugereze.

E vorba, când de detaliul unui accent aparte, care, sub imperiul ritmului ingenios, pune în valoare vreun pasaj pitoresc, marcându-l ușor, dar definitiv, când de folosirea unor registre neobișnuite care, alterând timbrurile, alcătuiesc coloritul intens al majorității pieselor descriptive sau sonoritatea fluidă, transparentă, aproape imobilă, a acelor fonduri armonice ce îi sunt atât de familiare și din

atât de nouă și de personală muzica lui Debussy. Avem încă de pe acum de-a face cu accentele și combinațiile din *Colinele de la Anacapri*, din *Măști*, din *Cake-walk în Colțul copiilor* (*Children's Corner*), iar desenul melodic, chiar dacă oferă o analogie ciudată cu tema *Fanteziei pentru pian și orchestră*, temă pe care aproape că o reproduce *ad litteram*, ne face să prevedem arabescul viu din *Dansul lui Puck*.

Dacă analizăm acum motivele pentru care aceste trei piese ale lui Debussy ne par superioare creației pentru pian din aceeași epocă, făcând să se prevadă cu atâta precizie stilul său de maturitate, remarcăm că două dintre ele, *Dans* și *Suita bergamască*, au un caracter descriptiv, evocând mai mult senzații decât sentimente, și că *Fantezia* capătă valoare mai mult prin coloritul timbrurilor și prin jocul ritmurilor decât prin conducerea ideilor.

*

Abordăm aici unul dintre secretele geniului ascuțit și profetic al lui Debussy.

Avea un dar atât de perfect în a fixa cu ajutorul sunetelor impresiile vizuale, fie directe, fie sugerate de imaginație, de artele plastice sau de literatură, încât a putut să dea întreaga măsură a artei sale într-un domeniu de senzații care până atunci fusese închis pentru muzică.

Rar putem găsi la baza inspirației sale vreunul dintre acele sentimente care, începând cu revelația beethoveniană, au mișcat sufletul compozitorilor însuflețindu-le operele: este vorba de pasiunile, de durerile și de entuziasmele omenеști. Nu pentru că ar repudia sau ar disprețui emoția muzicală, ci datorită unei rezerve nobile, el înțelege mai degrabă să ne-o sugereze prin

Muzica pentru pian a lui César Franck

Se știe din ceea ce a apărut până acum că creația pentru pian a lui César Franck este împărțită în două perioade repartizate cu exactitate la limitele extreme ale carierei sale.

De o parte, între 1832 și 1846, adică începând din copilărie și până în vremea logodnei sale, o serie de încercări supuse cu docilitate manierei voit declamatoare a epocii. Epocă nehotărâtă și prudent eclectică, care, în haosul în care o azvârle compromisul dintre influența vlăguită a muzicii italiene și manifestările vulcanice ale romantismului ce se naște, confundă elocvența și verbiajul, vede în Hummel pe continuatorul lui Beethoven, în Félicien David pe rivalul lui Berlioz, și întâmpină cu aceeași stare de spirit, ca să nu spunem cu o incompetență asemănătoare, invenția instrumentală uimitoare, fantezia corozivă a unui Liszt și banalitățile descurajatoare ale unui Thalberg sau ale unui Moscheles.

După aceea, un interval de aproape patruzeci de ani, în timpul căruia vocile mistice ale acelei muzici prosternate, ce se extaziază în fața altarelor, vor fi adevăratele, dacă nu singurele confidente ale unei inspirații pe care pianul pare că nu ar solicita-o.

Apoi, din 1883 până în 1887, la șaizeci de ani trecuți, iată cele patru mari capodopere, expresie definitivă a unei arte și a unei credințe care, cu intensitate, se întrepătrund și se confundă: *Preludiu, Coral și Fugă*; *Preludiu, Aria și Finale*; *Djinns* și *Variațiunile simfonice*; apariția lor parcă ar vrea să răscumpere dintr-o dată o atât de lungă delăsare.

glorioasă a concluziei, dispariția lentă a sonorităților, transfigurarea temei ce se pierde, se diluează, moare în pragul revelației, în ultimul osana al unui extaz serafic.

Preludiu, Aria și Finale, compus între 1886 și 1887, a fost prezentat în primă audiere la *Société Nationale de Musique*, la 12 mai 1888, de doamna Bordes-Pène, căreia îi fusese dedicată lucrarea, mare admiratoare a lui Franck și propagatoare zeloasă a muzicii sale instrumentale. Domnul Boutarel, în „*Ménestrel*” din 20 mai, într-o cronică scrisă în termeni laconici dar puțin echivoci, semnalează în mod simplu execuția „unei piese de domnul Franck, lungă și plicticoasă”. Domnul Julien Torchet, în „*Monde artiste*” din aceeași zi, se arată mai vorbăreț, dar nu mai puțin definitiv: „Doamna Bordes-Pène a executat un *Preludiu* de César Franck, o nouă compoziție a acestui maestru pe care prefer să îl zeific decât să îl ascult. I-l recomand pe domnul César Franck domnului Camille Bellaigue, care ne-a promis ultima oară lista muzicienilor plicticoși, deși în viață”.²¹

Să dea Dumnezeu ca domnului Bellaigue să-i vină într-o zi ideea de a consacra câteva rânduri și criticilor muzicali incompetenți, deși defuncți.

*

Ni se va reproșa fără îndoială că am încercat interpretarea ideologică a unei muzici care, în aparență, nu

²¹ Iată fragmentul articolului scris de domnul Camille Bellaigue, la care se face aluzie. Se va citi cu uimire:

„Nimerim astăzi cu supărare în arta laborioasă și pretențioasă... și plicticoasă ... *Plictiseala muzicii!* Frumos subiect de articol în epoca noastră, și ce articol lung! Va încăpea, autorul *Vânătorului blestemat*, al *Variațiunilor simfonice* pentru pian și orchestră, al lui *Ruth* și al *Beatitudinilor*, cel pe care zeloșii săi discipoli îl numesc Bach al francezilor, *maestrul*, și care nu este de fapt decât un excelent profesor.”

Muzica pentru pian a lui Gabriel Fauré

În clipa în care au apărut rândurile de față, creația pentru pian a lui Gabriel Fauré cuprinde numai patru serii de piese, înrudite prin titluri asemănătoare cu cele corespunzând inspirației înflăcărâte a lui Frédéric Chopin și prin care autorul pare să-și interzică orice apel la sugestii literare sau descriptive.

Este vorba de *Nocturne* și de *Barcarole*, câte treisprezece din fiecare, de șase *Impromptu*-uri și de patru *Valsuri-Capricii*.

Adăugând la acestea *Temă și Variațiuni*, *Balada*, scrisă la început pentru pian solo, adaptată apoi dialogului dintre pian și o orchestră mică, cele trei *Romanțe fără cuvinte*, suita de nouă *Preludii*, *Piese scurte*, *Fantezia*, o *Mazurcă* și *Dolly*, care încredințează intimității pianului la patru mâini taina duioasă a poemului său pentru copii, vom fi menționat în întregul ei una dintre cele mai desăvârșite producții cu care se poate mândri muzica franceză.

Simpla enumerare ne permite să apreciem, de la prima luare de contact, un gust plin de respect, un simț rafinat al tradiției, care, la Fauré, este însoțit în chip cu totul deosebit de accentul cel mai personal, ce vădește uneori o îndrăzneală dintre cele mai neîngrădite.

În adevăr, nimic nu ar fi mai contrar sentimentului spontan al acestei muzici, sensibilității ei constante și noi, decât să ceri aplicării unui sistem sau a unei teorii justificarea cauzelor puterii sale de a te tulbura.

Dar suntem convinși că nu diminuăm geniul autorului ei, atribuind culturii și instinctului său taina acestui acord prețios dintre „fantezie și rațiune”, acord pe care l-a cântat

În 1899 apare o nouă *Nocturnă*, a șaptea, *op. 74*, care, ca și cea în *re bemol*, se desfășoară în regiunile cele mai pure și mai înalte ale emoției muzicale.

Un prim episod, împărțit în două perioade care își răspund și se contopesc. Prima, meditativă și rezervată; cealaltă, mai arzătoare, aproape neliniștită. Apoi, o sonoritate gingașe de clopot; un fior aerian, și iată înduioșătoarea, nevinovata mângâiere a unei melodii amplificate de emoții tinerești. Încetul cu încetul, ea se exaltează, se îmbată, rățăcește într-un vis pătimaș, găsind într-o rechemare plină de căldură a primei teme un nou element de entuziasm și de desfătare extaziată. Și din nou totul se liniștește, dulcele freamăt nocturn al aerului care plutește peste un somn nevinovat.

După o nouă tăcere pianistică de patru ani, apar, în 1903, cele opt *Piese scurte*, pe care capriciul unui editor, preocupat fără îndoială să facă o vânzare bună, le-a dotat, în edițiile următoare, cu titluri atrăgătoare, neprevăzute de autor.

Așa se face că prima piesă devine un *Capriccio*, a doua, un fel de romanță fără cuvinte, delicată și discretă, se intitulează *Fantezie*; *Andante molto moderato* care poartă numărul patru se transformă în *Adagietto*. A cincea, transformată în *Improvizație*, se potrivește destul de bine cu acest titlu, care convine elanului ei liber și intuitiv. Numărul șapte, rudă bună cu *Nell*, se împodobește cu titlul, foarte potrivit, desigur, pentru o lucrare de Fauré, *Vesellie!* Iar a opta piesă scurtă este ridicată la rangul de a opta *Nocturnă*.

Doar a treia și a zecea piesă rămân ceea ce sunt în realitate: fugi. Dar bănuim că nu fără regret au fost lăsate

Muzica pentru pian a lui Emmanuel Chabrier

Ea este scurtă și generoasă totodată, spontană și rafinată. Savoarea râsului de care este pătrunsă nu stă în calea sensibilității. Ea realizează paradoxul de a traduce deseori, într-un limbaj de o bogată senzualitate, idei muzicale voit naive și de a asocia, într-un amestec neașteptat, verva periferiei cu elanul dionisiac.

Ea e însuflețită mai ales de un ritm mereu treaz care nu tolerează indiferența și ale cărui pulsații echilibrate pot fi percepute chiar și în momentele duioșiei celei mai adânci. Și totuși, poate că nu întâlnim un alt joc al sunetelor care să provoace mai bine decât acesta sentimentul fanteziei libere, care să pară mai apropiat de improvizație.

Cine cunoaște sânguința plină de trudă, preocuparea perseverentă care însoțeau cele mai neînsemnate realizări ale lui Chabrier, găsește aici o contradicție care dă și mai mare valoare, și un fel de salvare emoționantă, acestei veselii de neînvins.

Nici retușurile răbdătoare, nici adăugirile gândite îndelung nu au putut să anihileze freamătul plin de fericire al inspirației inițiale.

După părerea noastră, adevăratul secret al interpretării creației lui Chabrier constă în știința de a ști să-i păstrezi această spontaneitate nestăvilită, această țâșnire de sevă, care înfrâng o tehnică uneori nu atât de stăpână pe ea, și în sublinierea triumfului talentului nativ asupra meșteșugului târziu.

Am vrea, în rândurile care urmează, să încercăm să definim spiritul, să calificăm stilul unei creații prin care se

numi, considerând-o ca o cauză a dezvoltării sale artistice: formația pariziană a lui Chabrier.

*

Impromptu-ul este reflectarea acestei stări de lucruri. Este adevărat că nu e perfect și nu reușește dintr-o dată realizările din câteva din *Piese pitorești* sau din *Bourrée fantasque*. Dar, încă de pe-acum, într-o muzică parfumată, voluptuoasă, malițioasă, și calină, dând senzația de suspendare, atrasă de armonii tulburătoare, întrezărim inflexiuni care ne vor deveni familiare, căderi de fraze care ne fac să presimțim *Gwendoline* sau *Sulamita*, ritmurile săltate și concise din *Joyeuse Marche* și din *Bourrée*, unduitoarele desene melodice din *Insula fericită* (*L'Île heureuse*).

Acesta este într-adevăr Chabrier, este ștrengăria lui, vioiciunea și elanul lui. Muzicianul s-a eliberat în sfârșit de ganga sa, tehnica a devenit mai suplă, și se pregătește pentru încântări mai rafinate.

Găsim de asemenea în *Impromptu* toate caracteristicile stilului său pianistic. Profilul piesei este perfect tradițional, de o cumințenie școlărească. Câteva măsuri introductive și apoi, pe un ritm aproape spaniol și cam nepăsător, expoziția temei în două perioade alternate, una majoră, cealaltă minoră. O a doua idee, mai vie, în formă de melodie de balet. Apoi, un interludiu sau, dacă se preferă, un trio molatic, în *La bemol Major*, întretăiat de o măsură de $\frac{2}{8}$ vie și zeflemitoare care, de două ori, reia, batjocoritoare, tema sentimentală. În sfârșit, revenirea integrală a expoziției, completată de o Coda senzuală și vapoasă.

Dar dacă planul, ca de altfel în toate lucrările pentru pian ale lui Chabrier, își are originea în principiile cele mai

examinarea ei ne-a făcut să constatăm cu surprindere că nimeni nu respecta, de fapt, mai mult ordinea muzicală stabilită decât cel al cărui nume a rămas sinonimul independenței fanteziste.

Aprecierea lui César Franck, pe care am citat-o, capătă un aspect neașteptat atunci când constatăm că, măcar în profilul acestei serii de piese, impetuosul Chabrier se mulțumește cu poncifele care ar fi convenit unor compatrioți ai lui Haydn. Noutatea, invenția, neprevăzutul sunt în alt domeniu, știm asta și am spus-o deja. Toate acestea se afirmă în inventivitatea armonică, în culoarea adoptării instrumentale și mai ales în verva ritmică. Iar observația merită să fie făcută și chiar dacă nu scoate în relief valoarea unei manifestări pianistice care, de cincizeci de ani, a atras mereu curiozitatea și interesul interpreților, ea ne va permite totuși să evaluăm distanța care o separă de două dintre cele mai semnificative lucrări pentru pian ale lui Chabrier: *Valsurile romantice* și *Bourrée fantasque*.

*

Un eveniment de mică importanță în sine, dar considerabil din punct de vedere al orientării artistice a lui Chabrier, se plasează între compunerea *Pieselor pitorești* și a celor două lucrări pe care tocmai le-am menționat. El face, în toamna anului 1882, o călătorie în Spania, care îi îngăduie să-și dea frâu liber, în contact cu mecanismul rafinat al ritmurilor iberice, conștiinței adevăratei sale originalități.

Influența wagneriană, atât de puternică asupra sensibilității sale, influență ce se vedește în toată producția sa din ultima perioadă, nu avea însă să se traducă în aceeași manieră. Față de personalitatea genială a lui Wagner, temperamentul lui Chabrier acționează ca un reactiv

Muzica pentru pian a lui Paul Dukas

Doar două lucrări – în cazul când, datorită caracterului lor deosebit, lăsăm deocamdată în rezervă analiza unui cuplu de piese scurte, de circumstanță, care constituie un fel de supliment la bagajul pianistic al lui Paul Dukas.

Dar două lucrări de un interes capital, dense, concise, pline de substanță muzicală, bogate în gândire și în voință.

Una dintre ele, *Sonata*, datează din 1900. Cea de-a doua, *Variațiuni, Interludiu și Finale pe o temă de J. -Ph. Rameau*, din 1903. Amândouă sunt editate de Durand.

Contemporane, sau aproape contemporane cu elaborarea lucrării *Ariana și Barbă-Albastră*, ele urmează, într-o producție voit limitată, dintr-o grijă pentru realizări definitive, *Uverturii lui Polyeucte*, nobilei *Simfonii în do* și *Ucenicului vrăjitor*, această încântare sonoră care, în câteva săptămâni, a asigurat în cele două lumi gloria trainică a tânărului ei compozitor.

Studiul pe care îl întreprindem aici nu are drept scop doar plăcerea hazardată a comentariului estetic. Nu ignorăm valoarea foarte relativă a analizei unei opere de artă. Nu de mult, încercându-se să se evalueze interesul unor astfel de activități, s-a spus: „Ceea ce am vrea să dovedim, anume dacă lucrarea este frumoasă, este afirmat desigur chiar de către lucrare”. Dar, făcând cunoscute câteva însemnări în scopuri personale, notate în timpul unei pregătiri a acestor piese, ne gândim că am putea ușura sarcina interpreților de după noi, că i-am putea scuti de unele căutări și că i-am îndemna la altele. Și că i-am ajuta

împotriva cui angajează lupta și că lucrarea lui Dukas nu-i decât un pretext al unei gâlcevi de principiu. Mai departe nu uită să-și bată joc de evocarea marii umbre a lui Beethoven la care Pierre Lalo apelase foarte normal, căutând să definească, caracterul foarte elevat al lucrării pe care o analiza.

S-a putut observa, parcurgând aceste pagini, că și alții au cedat, ca și el, aceleiași tentații. Oricum ar fi, Debussy afirmă că în locul prietenului său Dukas, ar fi fost prea puțin flatat, de comparație și enunță acest motiv neașteptat: „Deoarece, spune el, sonatele de Beethoven sunt foarte prost scrise pentru pian.”

Saint-Saëns, cărui îi este dedicată lucrarea, nu i-a confirmat autorului ei, după câte știm, niciodată primirea. Ceea ce, la urma urmei, poate fi luat ca o opinie. Aceasta nu a împiedicat o altă opinie – aceea care în mod obișnuit este denumită publică – să plaseze *Sonata* lui Dukas, acest minunat edificiu sonor, în primul rang al monumentelor durabile pe care școala franceză le-a consacrat gloriei pianului.

*

Lucrarea *Variațiuni, Interludiu și Finale pe o temă de Rameau*, compusă doar cu câteva luni după *Sonată* și a cărei primă audiție a avut loc la *Société Nationale*, la 23 martie 1903 – Edouard Risler a avut și de data aceasta privilegiul primei, interpretări – ne descoperă un aspect întrucâtva diferit al. stilului pianistic al lui Dukas.

Nu am putea spune că se constată schimbări importante în natura ideilor muzicale. Vom întâlni iarăși, în cursul transformărilor îndrăznețe pe care le va suferi tema nevinovată ce servește de pretext acestei lucrări de mare importanță, acea sinceritate melodică, acea fermitate

du Faune...); parcă prin însăși alegerea epigrafului, Dukas dorise să se apropie de maniera prietenului dispărut.

Nu s-ar putea imagina evocare mai emoționantă a unui stil, înțelegere mai intimă a unei poetici muzicale ca acelea care transpar din cele câteva pagini impregnate de o melancolică duiosie.

Personalitățile lui Debussy și Dukas se confundă, se întrepătrund în așa măsură încât voluptuoasa tânguire bucolică din *Preludiul la după-amiază*, al cărui cromatism potolit servește de pretext compoziției, apare deodată încărcată de o autentică moleșală asiatică al cărei ecou îl vom găsi recitind muzica pentru baletul *La Péri*. Calitatea acestei piese depășește meritele obișnuite ale lucrărilor de circumstanță. Ea figurează în mod frecvent în programul unor numeroși pianiști cărora interpretarea ei le procură dublul avantaj de a cânta cea mai muzicală dintre memorii, minunându-se de arta aceluia care o cântă.

Jacques Durand a realizat din aceste două improvizații scurte o editare mai ușor de citit decât cea căreia formatul revistei îi opunea obstacolul natural al dimensiunilor ei reduse. Să sperăm că vom citi în curând, înscrise în catalogul său, sub rubrica Paul Dukas, titlul unei noi lucrări pentru pian, tot atât de semnificative pentru maturitatea talentului său cum au fost *Sonata* și *Variațiunile* pentru aspirațiile sale de altădată. Aceste valoroase compoziții au marcat etape glorioase în drumul muzicii franceze. Autorului lor îi mai rămâne o lungă cale de glorie de parcurs. Fie ca să nu uite să o marcheze prin noi mărturii ale interesului său pentru un instrument căruia i-a folosit cu atâta noblețe resursele și i-a înțeles atât de bine puterea expresivă.

(1927)