

Alfred Cortot

MUZICA FRANCEZĂ
PENTRU PIAN

Traducerea din limba franceză de
Vladimir Popescu-Deveselu

Volumul 2

GRAFOART



Cuprins

Prefață	7
Muzica pentru pian a lui Maurice Ravel	9
Saint-Säens și pianul	45
Creația pentru pian a lui Vincent d'Indy	89
Creația pentru pian a lui Florent Schmitt.....	125
Déodat de Severac și creația sa pentru pian	159
Cele șase Sonatine pentru pian ale lui Maurice Emmanuel	177

Muzica pentru pian a lui Maurice Ravel

Nu doresc ca muzica mea să fie interpretată; e de ajuns să fie cântată, a spus într-o zi Maurice Ravel unui grup de tineri pianiști care, în urma unei audiții a operelor sale, îi solicitau sfatul revelator, capabil să ilumineze, printr-o subtilă noțiune psihologică, secretul concepției sale muzicale.

Nu poate fi observație mai justă și nici definiție mai exactă, în ciuda exprimării paradoxale și oarecum sarcastice, pentru minuțiosul spirit de supunere cu care trebuie abordată tălmăcirea unui text în care totul este prevăzut. Chiar și nota falsă, cum nu uitau să insinueze hâtrii unei epoci nu prea îndepărtate.

Nu pot crede însă că exigențele îndreptățite ale lui Ravel ar putea să îl îndemne să se declare într-adevăr satisfăcut numai cu o colaborare corectă dar pasivă, și învecinându-se cu anonimatul, chiar dacă ele îl fac să-i fie teamă de inițiativele acelor pe care îi definește cu ironie „ași ai virtuozității”, și față de care nutrește o neîncredere legendară.

Nu și-a însușit el oare pe deplin, acum aproape douăzeci de ani, aceste cuvinte destul de puțin cunoscute ale lui Chopin: „Nimic nu este mai vrednic de ură decât o muzică ce nu are nimic de spus”? Nu a dovedit el oare, adoptându-l pentru coregrafie, că poemul intim care însuflețește muzica lucrărilor *Mama mea Gâsca (Ma mère l'Oye)* sau a *Valsurilor nobile și sentimentale (Valse nobles et sentimentales)* putea fi exteriorizat fără nicio dificultate? N-a făcut el oare cândva, oricât de ciudată i s-ar

Muzicienii din generația mea ar putea să-și amintească fără prea mare efort de o epocă în care se părea că în creația pentru pian a lui Ravel nu se observă decât un fel de continuare a stilului lui Debussy.

Unii nu ezitau chiar să dea aprecierilor lor o notă și mai puțin binevoitoare, ca și când nu ar fi știut – poate că într-adevăr nu știau – că punerea pe note a *Habanerei* din *Sites auriculaires* depășea cu vreo opt ani pe aceea din *Seară în Granada (Soirée dans Grenade)* și că nici *Ondine*, nici *Focurile de artificii (Feux d'artifices)*, din al doilea volum al *Preludiilor*, nu fuseseră scrise înainte de *Jocurile de apă (Jeux d'eau)*.

Cu toate că nu ar mai fi nevoie să se facă apel la precizări cronologice ca să fie admisă originalitatea geniului lui Ravel, și că o revenire cu douăzeci de ani în urmă ar fi suficientă pentru o apreciere mai clară a tendințelor divergente care îi animau pe cei doi muzicieni chiar în momentul în care asemănări de vocabular păreau să le identifice aspirațiile, cred că procedeul paralelei va rămâne cel mai potrivit pentru a reliefa caracteristicile operei pe care încep s-o comentez.

Socotesc necesar să atrag atenția că această comparație se va limita la stilul pianistic al celor doi compozitori și că nu mă voi risca în considerații estetice de ordin general. Cele două lucrări consacrate de Roland Manuel lui Ravel răspund destul de bine acestei intenții, ceea ce mă face să mă feresc de vreo tentație de acest gen.

La originea acestei confruntări sunt patru principii esențiale de diferențiere: caracterul limbajului muzical, realizarea instrumentală, alegerea subiectelor, influențe.

Roland Manuel, pe care l-am amintit, Calvocoressi, Casella și alții au pus lucrurile la punct în legătură cu

repetă de trei ori, modificată doar de detaliul de acompaniament. Sunt separate prin două divertismente mai expresive, dintre care al doilea se reexpune fără să se facă apel la intervenția refrenului, rupând astfel, printr-o revenire delicată, simetria voită a dezvoltării.

Caracterul sugestiv al titlului avea în mod natural să instige la alegerea unui comentariu literar. Aceasta s-a făcut fără zăbavă și nu fără finețe poetică. Raymond Schwab se străduia să realizeze aceasta în 1910, într-o povestire de o sensibilitate deosebită. Recent, P. Henry Proust a făcut și el acest lucru cu mai puțin succes.

Dar voi ști să mă conformez intențiilor autorului, lăsând muzicii grija propriei sale definiții. Denumirea piesei despre care vorbim presupune o interpretare melancolică și dulce, îndepărtată și voalată, suficientă pentru tălmăcirea ei adevărată, iertându-i pe cei care sunt partizanii ipotezelor imaginative; – categorie din care fac și eu parte.

*

Odată cu izbucnirea sonoră din *Jocurile de apă (Jeux d'Eau)*, Ravel inaugurează seria acelor piese de virtuozitate descriptivă în care redescoperă pentru delectarea pianiştilor secretul acelei tehnici sclipitoare, al acelui impresionism al reflexelor și al răsfrângerilor cu care Liszt a îmbibat muzica timpului său.

Dar dacă realizarea pianistică a piesei lui Ravel nu poate fi concepută fără precedentele *Jocuri de apă de la Villa d'Este* sau fragmentul din *Anii de pelerinaj*, intitulat „La malul unui izvor”, cel puțin notația, lipsită de volum și de greutate, și de o transluciditate imaterială, îi acordă privilegiile unei noutăți absolute. Pare să fie prima oară când un compozitor abordează registrele acute ale

Saint-Saëns și pianul

Privilegiul de a smulge muzicii mărturisirile sale palpitate, efuziunile sale pasionate le revine altora. Adevărata preocupare, ambiția adevărată a lui Saint-Saëns este în primul rând realizarea perfecțiunii în practicarea artei sale.

Prin instinct și prin rațiune, în egală măsură, preferă manifestărilor exaltate ale geniului realizările echilibrate și lucide ale talentului. Nenumărate afirmații categorice sunt o mărturie a acestui lucru. Este de ajuns să spicuim din scrierile sale: *„Să te ferești de orice exagerare”*, *„Pentru mine arta este forma, înainte de orice”*, sau *„Urmărirea originalității este fatală pentru artă”*, sau, mai departe: *„Artistul care nu este satisfăcut de liniile elegante, de culorile armonioase, de un șir frumos de acorduri, nu înțelege arta”*.

Nu găsim oare, într-o scrisoare adresată lui Charles Lecocq, această maximă formulată cu convingere: *„Tot ceea ce e bine făcut este mareț”*.

Să ne amintim de deosebirea semnificativă pe care, de la primele începuturi ale carierei, o stabilește între preocupările sale artistice și cele ale lui Bizet. Ni-l prezintă pe acesta căutând, înainte de orice, pasiunea și viața, iar pe el, Saint-Saëns, dimpotrivă, *„alergând doar după himera purității stilului și a perfecțiunii”*.

S-ar putea cita zeci de fragmente din articolele sale în care intentează un proces inspirației dezordonate și condamă, în numele unei sintaxe tradiționale, rătăcirile sau excesele limbajului muzical.

sensul muzical al instrumentului și ca ideile pe care i le încredința să nu aibă de redat decât imaginea de-abia stilizată a recreațiilor sale mecanice.

Astfel, l-am putea vedea alipindu-se în mod curios tendințelor unor muzicieni ai timpului nostru care nu atribuie pianului decât prerogativele limitate ale mișcării ritmice și ale activității digitale, lăsând în urmă, minus politonalitatea, inițiativele sistematice ale unui Hindemith sau ale unui Stravinski. Dar nu vom insista asupra unei paralele care nu ar valora decât prin caracterul ei paradoxal și a cărei ipoteză ar fi fost examinată cu groază de către Saint-Saëns.

*

Odată cu creația pentru pian și orchestră, orizontul se lărgeste în mod ciudat. Citirea celor cinci concerte (al căror ansamblu reprezintă marea contribuție a unui mare muzician la repertoriul virtuozității instrumentale a epocii noastre – nu numai al țării noastre) ne va da în sfârșit bucuria de a admira din plin, de a ne permite să gustăm calitatea superioară a ideii și strălucirea realizării.

Deosebirea dintre tendințele muzicii lipsite de viață interioară, privilegiu discutabil rezervat de Saint-Saëns pianului solo, și ale celei în care instrumentul poate replica, poate pune în valoare, în opoziție cu alte timbrări, contradicția temperamentală a caracterului său personal, îmbogățindu-l cu replici și contraste – pentru că în aceasta constă, mai mult decât în legătura cu orchestra în desfășurarea ideilor, caracteristica stilului său concertant – se manifestă încă de la apariția, în 1858, a *Concertului nr. 1, în re, op. 17*.

Temele nu au încă prea mare strălucire, nici instrumentația nu are încă o culoare prea deosebită și se

Creația pentru pian a lui Vincent d'Indy

Chiar dacă opera nu ar fi fost suficientă ca să impună contemporanilor admirație și respect, caracterul lui Vincent d'Indy făcuse acest lucru.

Într-adevăr, niciun muzician nu a imprimat practicării profesiei sale un sentiment mai înalt de demnitate. Niciunul nu și-a asumat cu mai multă noblețe, cu mai multă grijă permanentă, cu o conștiință mai precisă a obligațiilor sale morale triplul rol de creator, de teoretician și de pedagog.

Iar dacă este adevărat că elevația tendințelor, calitatea convingerilor sunt suficiente pentru a determina un rang în ierarhia artistică, atunci numele fondatorului *Scholei* ar trebui să figureze la loc de cinste.

Adevărata glorie a acestui maestru este aceea că a știut să-și servească atât arta, cât și țara, credința ca și preferințele sale. Influența sa, care timp de un sfert de secol s-a exercitat cu o puternică autoritate asupra unei întregi generații de muzicieni, avea să dea naștere în Franța, în jurul lui 1900, la o remarcabilă creștere a interesului și a unei curiozități înțelepte în favoarea expresiilor celor mai serioase ale artei.

Cultul pentru marile modele ale trecutului, o concepție exigentă despre puterea formei ca talmăcitoare a gândirii, un fel de interpretare metafizică a rolului muzicii, iar muzica însăși privită ca pe ceva care nu trebuie să se consacre decât în scopul exprimării sentimentelor celor mai înalte, acestea sunt datele ale căror exemple le propunea mulțimii atente a prozeliților săi; Acțiunea sa se

mai semnificative dintre compozițiile sale pentru pian, nu par să atragă atenția tinerilor concertiști care însă nu ar pierde nimic încercând să-și câștige simpatia publicului prin isprăvi mai puțin banale decât cele care constituie obișnuitul manifestărilor lor.

Pe vremea strălucitoarei sale ascensiuni spre celebritate, se pare că Blanche Selva¹⁸ nu a avut de regretat că s-a făcut protagonista acestor compoziții, a căror interpretare capătă, în lipsa unei velocități pompoase, cele mai serioase și mai eminente calități muzicale.

Acest exemplu, pe care îl propun cititorilor studiului de față, nu este nici supărător și nu constituie nicio referință de neglijat. Aș dori să-i poată îndemna să-și revizuiască, cu textul muzical în mână, aprecierile privind mai ales lucrările pe care le-am menționat. După părerea noastră, ele se numără printre cele mai interesante manifestări ale literaturii franceze pentru pian.

*

Prima încercare a tânărului compozitor este consacrată pianului, cu trei *Romante fără cuvinte* (*Romances sans paroles*), editate în 1869 la Loret și Freytag (și nu în 1870 la Schott, așa cum indică din greșeală catalogul lucrărilor lui d'Indy, publicat de *Tabelele* de la Schola din decembrie 1929). Aceste piese, care posedă o naivitate inofensivă și un emoționant accent amator, apar într-o colecție intitulată cu emfază „Op. 1 al Maeștrilor moderni”. „Op. 1”, nu este cazul să ne îndoim de acest lucru. În locul autorului, ne avertizează îndeajuns revelatoarea

¹⁸ Blanche Selva (1884–1942), pianistă franceză, a fost eleva lui Vincent d'Indy la *Schola Cantorum*. La 20 de ani a cântat toate lucrările lui Bach într-o serie de șaptesprezece recitaluri. A fost profesoară la Conservatorul din Strasbourg. (n.tr.)

Creația pentru pian a lui Florent Schmitt

Minunata asociere de entuziasm și de lipsă de respect, de sensibilitate și de impulsivitate, care par să alcătuiască fondul naturii morale a lui Florent Schmitt, găsește în muzica sa o compensație semnificativă. Gândirea este conservatoare iar meșteșugul este independent.

Știi că ai fi înclinat mai degrabă să inversezi, termenii acestei propozițiuni și să îi lauzi inspirația nouă, aliată cu respectul pentru formele clasice, ba chiar tradiționale. Dar nu sunt deloc sigur de exactitatea acestei concepții. Dimpotrivă, găsesc în ea argumentele cele mai potrivite pentru ca să-mi permit să-i asimilez stilul cu acela al adevăraților novatori, care au meritul de a exprima, cu ajutorul unui vocabular înnoit, caracterul permanent al ideilor și al emoțiilor umane.

Muzica sa este emotivă în gradul cel mai înalt. Emotivă și plină de căldură, atunci când nu este impetuoasă. Ai impresia că este pătrunsă, de un romantism persistent, care dezmente în permanență, printr-o irezistibilă revărsare de emoții, căutările pline de strălucire ale unei forme dornice de inovație, pentru ca imediat după aceea să se arate nemulțumită de ceea ce a obținut.

Acest conflict dintre instinct și metodă, care conferă creației pentru orchestră a lui Schmitt un fel de vibrație patetică și care, chiar în momentele de liniște și contemplare, îl umple de fiorul permanent al unei activități interioare, muzica de pian îl înregistrează desigur cu mai puțină uniformitate, dar uneori cu o intensitate ciudată.

Déodat de Severac și creația sa pentru pian

„Una dintre muzicile cele mai naturale care mi-a fost dat să le ascult.”

SÉBASTIA PONS

Mai degrabă muzician regional decât muzician francez, și încă și mai precis – cum îi plăcea lui să spună – muzician de la țară, Déodat de Séverac, naivul, distratul, dragul de Déodat, era consacrat, încă de la debut, de rândurile de mai jos ale lui Pierre Lalo, cărora anii nu le-au răpit nimic din perspicacitatea lor plină de sensibilitate: „Creația sa – scria el în 1905 într-un foileton din „Le Temps”, intitulat *Un nou muzician* – se naște din natură: ea este plină de mirosul gliei, în ea respiri parfumul pământului. Goana sub arșița soarelui, popasurile la umbră, dangătul tainic al clopotelor în aerul serii, orele de odihnă și de vis la sfârșitul zilei, truda de la câmp, jocurile de după muncă, grijile și bucuriile vieții de la țară, toate acestea sunt exprimate în muzica sa: sufletul peisajului și cel al oamenilor, sufletul meleagurilor natale îl găsim în ea.”

Nu s-ar putea spune mai bine sau caracteriza într-o manieră mai pătrunzătoare poezia intensă a unei creații limitate atât de brutal de destin, în care Déodat nu voia să vadă decât indicațiile stilului la care tindeau operele ce le purta în el și pe care nu a putut să le scrie.

Dacă ar fi trăit, ar fi fost fără îndoială un fel de Mistral³⁸ al sonorităților, impregnat de miresmele și

³⁸ Mistral, Frédéric (1830–1914), poet provensal, a contribuit prin

de însuflețire țărănească în forfota agitată a târgului matinal. Zurgălăi de cai, uguit de păsări, înghesuială de turme, ciorovăieli și trăncăneli de cumetre, un întreg tumult însoțit și sincer, curmat de două diversiuni scurte. Vocile de argint ale clopotelor impunând moderația ritmică a celei dintâi. Înfrățirea nesigură și pompoasă a celei de-a doua, sugerând, într-o plăcută imitație de mers clătinat, vecinătatea hanului și trădarea vinului rece. *Rubato humide*, spunea Déodat, care visa să scrie o comedie muzicală al cărei subiect ar fi fost *Vinul rege (Le Roi Pinard* ⁴¹).

*

Publicarea, în 1908, a unei piese izolate, destinată la început să facă parte din suita intitulată *Cerdana*, avea să confirme printre muzicieni, și mai ales printre pianiști, popularitatea crescândă a lui Séverac.

Este vorba despre *Femei scăldându-se în soare (Baigneuses au Soleil)*, studiu pitoresc a cărui dedicație mi-a fost rezervată în mod afectuos de către autor. Cele sugerate de titlu sunt precizate de farmecele muzicii. Un fel de viziune păgână, imagine a corpurilor goale, sclipind în aerul marin și scăldate de lumina mediteraneeană.

Și totuși, aceste jocuri de naiade nu sunt decât un miraj, aceste grații, aceste râsete, această însuflețire fericită, aceste leneviri molatice nu sunt decât o impostură plină de farmec. Bălăceala stângace a unui provincial ce se scălda în apele municipale ale portului Banyuls a fost singurul pretext pentru acest capriciu imaginativ. Dar feeria de sonorități nu-și pierde cu nimic caracterul ei real și îndestulează plăcerea noastră uimită.

⁴¹ Pinard = vin, în argot-ul cazon. (n.tr.)

Cele șase Sonatine pentru pian ale lui Maurice Emmanuel

Sunt anumite faime ca și anumite calomnii care reușesc să omoare pe cel în cauză.

Așa s-a întâmplat cu Maurice Emmanuel, al cărui destin de artist creator a fost practic înăbușit sub povara aprecierilor respectuoase cu care cei din jur se simțeau datori să înconjoare lucrările sale de erudiție.

Timp de douăzeci și cinci de ani titular al catedrei de Istorie a Muzicii la Conservator, unde era urmașul maestrului și prietenului său Bourgault-Ducoudray, autor al unei lucrări capitale, devenite clasice – chiar și pentru cei care nu-i cunosc decât titlul – despre originile și evoluția limbajului muzical, exeget perspicace și sensibil al modurilor antice, cărora le consacră în *Enciclopedia* lui Lavignac un studiu vast ce rezumă cu o competență neegalată încă suma cunoștințelor și ipotezelor privind această problemă, lui Maurice Emmanuel i-a fost dat să trăiască în umbra unei reputații științifice care, chiar dacă își primea în mod întemeiat consacrară pentru cercetările muzicologului și pentru cultura umanistului, constituia totuși o decepție profundă pentru aspirațiile îndreptățite ale compozitorului.

Căci, chiar și pentru majoritatea egalilor săi, și în ciuda calității deosebite a postulatului său muzical, a bogăției și a noutății mijloacelor folosite, el nu deținea în ochii lor decât rolul întrucâtva distant al eruditului, mai atent la rezolvarea problemelor nelămurite ale metricii vechi sau ale modalităților desuete decât la realizarea propriei sale individualități artistice.

Și datorită lipsei lor de frecvență sau de continuitate, cele câteva reprezentații date la Operă, în 1929, cu tragedia