

Alexandru Leahu

MAEȘTRII CLAVIATURII
Eseu asupra literaturii pianistice

GRAFOART



CUPRINS

A. INTRODUCERE ÎN „MAREA SONATĂ” A PIANISTICII .. 9

I. Maeștrii claviaturii și misiunea lor „interpretativă” 9

II. „Biografia” sunetului – premisele genetice și dialectice ale transfigurării instrumentale..... 13

III. Lectura „temelor” din „marea sonată” 21

Căutarea consonanței și vocația „acordurilor” 22

Vocația dramaturgică și conștiința sciziunii între „consonant și disonant” ca „dominantă teatrală” 24

„Vocația interpretativă” și forța plasticizantă a cântului pianistic ca „dominantă fantastică”27

Opera instrumentală ca stratificare sincronă a „temelor” 30

IV. Convergențe stilistice spre orgă și clavecin 34

Ostinato, punct de orgă, ricercar – argumente ale barocului italian37

Scenariile programatice ale clavecinistilor, prefigurare a componentei „teatrale” din estetica pianistică; rondoul ca reducere a suitei, ca domeniu al acțiunii și contrastului; agrementul onomatopeic, rudiment al „motivației” 42

B. „MAREA SONATĂ” 49

I. Bach sau plewnitudinea armoniei 49

„Ars combinatoria” ca întrepătrundere a manierismului cu clasicismul în opera lui Bach..... 50

II. Dominanta „teatrală” 69

Domenico Scarlatti: 555 de reprezentații într-un singur act, sau „gluma ingenioasă a artei”77

„Spontaneitatea sonatei” 85

Mozart și dialogul concertant dintre „piacevole” și „grave”91

Misiunea Marelui Interpret 100

Ereditatea tonală ca „destin” și selecția motivului caracteristic 106

Dramaturgia sonatei. Orientarea dinamismelor structurale și psihologice..... 110

Ereditatea stilistică și poetica clar-obscurului..... 114

Sonatele în tonalitate minoră sub semnul dramatismului și al stilului declamatoriu122

Sonatele în tonalități majore și creațiile ultimei perioade129

III. Dominanta „fantastică”140

Spre o autonomie a caracterului și a imagini 140

„Caractere dansante” și măști: Robert Schumann152

Chopin sau „stadiul metaforic” al cântului pianistic167

Preludiile ca „stadiu germinal” al impulsului stilistic170

Baladele: drama creșterii și dezvoltării173

Studiile – o lume a arhetipurilor 180

Liszt și „poetica extazului”	185
„Armoniile poetice și orchestrale”	188
IV. „Prelucrarea” ca modulație a duratei oscilând între „monumental” și „miniatural”. Impulsul unificator spre o apoteoză imnică.....	198
Brahms – „monumentând un neînturnat trecut”	202
César Franck și comuniunea celor trei planuri.....	208
Reverberațiile chopiniene și exaltarea individualismului vizionar. Melodica lui Fauré	216
Rahmaninov și „pianul-clopot”	219
Skriabin și mirajul luminii	220
Incantațiile lui Satie	225
V. Dominanta folclorică sau repriza „teatralului” sub semnul selecției caracterului național și al contrastului dintre „personaje ritmice”.	227
Pitorescul luxuriant și melosul folcloric	227
Enescu	239
Vitalitatea ritmurilor și condensarea percutantă a facturii; humor și sarcasm, „martellato”, „barbaro”, „col pugno”; toccata ca exaltare a mișcării motorice.	247
„Degetele de oțel” ale lui Prokofiev	253
„Microcosmosul” speciilor și opoziția stilurilor la Bela Bartók	257
„Contrastele” la compozitorii români.....	261
VI. Dominanta coloristică	265
Etosul acordurilor și „muzicalitatea Naturii”	265
Debussy	270
Natura răsfântă în „Oglinzi”	278
Păsările lui Messiaen și „cântecul de lebedă” al claviaturii	283
Metaforele „sunetului colorat” ale zborului și peisajului	283
Cele „Douăzeci de priviri”	288
VII. Cadența „ad-libitum”	292
Meandrele labirintului dodecafonic și șocul aleatoriu	292
Între microevenimente și efecte globale	299
 BIBLIOGRAFIE	 305
 ÎNDRICE DE PERSOANE	 307

A. INTRODUCERE ÎN „MAREA SONATĂ” A PIANISTICII

I. Maeștrii claviaturii și misiunea lor „interpretativă”

*Ales-am căi ce n-au mai fost umblate,
Minerva-i vânt, Apolo mi-e cârmaci
și Muzele mi-s stele pe-nserate.
(Dante – Purgatoriul, II)*

Claviatura prefigurează unul dintre cele mai fascinante mituri ale timpurilor moderne; maeștrii ei nu sunt decât ipostaza preschimbată a eroilor de odinioară, iar peregrinările lor prin târâmurile neumblate ale fanteziei sunt immortalizate de cea mai vastă literatură din istoria artei muzicale. „Marea sonată” – cum am denumit în paginile ce urmează colosala epopee a claviaturii – constituie un domeniu *interpretativ* fiindcă partitura „vocilor” ce răsună în conștiința compozitorilor-virtuozi este mult mai densă decât ne lasă să întrevădem rezultanta grafică și sonoră. La rândul ei, claviatura este un instrument polifonic nu numai pentru că, așa cum scrie Liszt, „extensia de peste șapte octave o depășește pe cea a orchestrei, iar cele zece degete ale unui singur om sunt suficiente pentru a vehicula acest imens material sonor, în timp ce orchestra necesită munca a o sută de executanți”, ci și pentru că *îmbină simultan mai multe „vocații” pe care le armonizează*. Cea definită prin cuvintele de mai sus ține de un triumf tehnic și de o facilități operațională căreia artistul îi dă o strălucire orbitoare. „Noi putem să imităm acordurile harpei, să cântăm asemenea viorilor, să detașăm, să legăm, să executăm pe același pian mii și mii de pasaje diverse care altădată n-ar fi fost posibile decât pe multe alte instrumente la un loc” – continuă Liszt, elogiind roadele perfecționării instrumentului.

În vremea alexandrinului Ktesibios, inventatorul orgii hidraulice și al primei claviaturi, contemporanul lui Aristotel, perfecționarea își avea tâlcul doar într-o sferă înaltă a moralității, unde cuvântul adecvat era „*catharsis*”, adică „purificare”. Era epoca

II. „Biografia” sunetului – premisele genetice și dialectice ale transfigurării instrumentale

Alternativele expuse anterior arată evoluția mentalității componistice și a gândirii despre muzică între două stări limită: „muzicalitatea” lipsită de un mediu sonor de manifestare, unde „consonanța” se realizează „într-o lume mai înaltă, a cunoașterii”, și sonoritatea emancipată, ridicată la rangul de fenomen estetic de sine stătător, supus contemplației și consumului.

Epoca noastră, în care mijloacele de investigare electro-acustică au diversificat la maximum înfățișările sunetului, iar gândirea științifică a creat impulsul organizării riguroase a modurilor sale de apariție, este pusă mai mult ca oricând în situația de a reconsidera funcțiile artei muzicale.

Când Edgar Varèse – unul dintre pionierii muzicii contemporane – spune că esențialul în comunicarea muzicală este „faptul de a-l supune pe auditor unui fenomen fizic, iar atâta timp cât nu se produce o perturbație atmosferică între sursa producătoare de sunet și auditor nu poate exista muzică”, ne dăm seama de opțiunea categorică pentru efectul sonor ca atare, ca produs al ambianței, pentru o „perturbare” adesea foarte intensă în forme „ofensatoare și ofensive”, cum spune Pierre Schaeffer – corifeul „muzicii concrete”. „A face să țâșnească focul din inimi” – idealul beethovenian al muzicii – arată adeziunea pentru o artă a „interiorității zbuciumate”, iar „muzicalitatea” elementelor structurate în alcătuirii esențiale „care să izoleze cristale de timp” – cum scria același Schaeffer – apare doar ca un beneficiu ultim al asimilării informației, ca un rod al travaliului „postum” al memoriei.

Aceste afirmații arată că muzica participă intens la toate treptele dialogului dintre om și natură, dintre om și semenii săi, marcându-le prin diferitele stadii din *viața sunetului*, prin formele lui specifice de existență asimilate celor umane. „Muzicalitate” și „sonoritate” indică de fapt grade de afinitate în raport cu natura umană. Sunt concepte cu o puternică amprentă antropocentrică ce își propun să separe domeniul valorilor cristalizate, umanizate, de cele „problematic” aflate pe cale de asimilare. Sincronie și

III. Lectura „temelor” din „marea sonată”

Poetul ridică însumarea
De harfe răsfirate ce-n zbor invers le pierzi
(I. Barbu, *Joc secund*)

„Biografia sunetului” arată, așadar, geneza unui caracter și totodată integritatea unei ființe cu o imens de bogată „viață interioară”. Această „confesiune” a stărilor care au dus la afirmarea plenară a *centrului* său explică îndeajuns afinitățile profunde dintre *eul* uman și mediul sonor prin care el se exprimă, calitatea muzicii de a fi „emanație a interiorității”. În rezonanța sunetului muzical se pot descifra marile alternative ale conștiinței umane în fața existenței, *modurile ei de angajare* pe care le conservă străvechile mituri, gândirea despre muzică sau genurile muzicale. Conceptele tradiționale de consonanță și disonanță, cele care stau la baza modelării în forme specific instrumentale, nu-și limitează semnificația la simple relații dintre sunete, codificate de practică; nu au deci numai o accepțiune artizanală. În acest *labirint* pe care rezonanța îl descrie în jurul sunetului fundamental, al *centrului* – la fel cum „viața simțurilor” înconjoară achizițiile durabile ale cunoașterii esențializate, ale „vieții spiritului” –, alternativele opuse, cu multiple nuanțe – senzoriale, afective sau cognitive – converg spre unica pereche de determinări prin care se realizează transpoziția muzicală a tuturor celorlalte categorii de valori: „plăcut” sau „neplăcut”, „izbutit” sau „neizbutit”, „previzibil” sau „imprevizibil”, „coerent” sau „incoerent” „fals” sau „adevărat”, și atâtea alte comparații, între care nu sunt excluse și stări intermediare, se exprimă prin conjuncturi sonore *consonante* sau *disonante*, ce arată opera muzicală ca fiind o proiecție viabilă a organismului nostru cognitiv, afectiv sau senzorial, o sursă de regenerare a lui perpetuă.

Claviatura temperată se înfățișează mai mult decât oricare alt instrument ca *domeniu al alegerilor* prin întinderea sa de peste șapte octave. Relieful ei încremenit așteaptă ivirea unui nou Pygmalion pentru a i se modela și însufleți chipul. Care ar fi deci demersurile pe care le stimulează acest labirint modern creatorului

IV. Convergențe stilistice spre orgă și clavecin

Până la a genera ea însăși „o anumită muzică”, claviatura s-a făcut remarcată prin posibilitățile ei sintetice, reductive, soluționând pe calea unor versiuni proprii contrastele dintre muzica omofonă și cea polifonică, dintre arta vocală și cea instrumentală. Claviatura, înainte de a fi încorporată pianului modern, absoarbe treptat literatura diverselor genuri, codificând-o în așa-zise „tabulaturi”, pe care le vehiculează laolaltă orga și clavecinul cu multiplele lui variante. Primele culegeri – *Frottole intavolate da suonare organi* (Andreea Antico, 1517), *Recerchari, motetti, canzoni* (Marcantonio da Bologna, 1523), *Quatorze Gaillardes, neuf Pavannes, sept Branles et deux Basses Dances, le tout reduit de musique en la tablature de jeu d'Orgues, Espinettes, Manichordions et telz semblables instrumentz musicaulx* (Attaignant, 1531)⁸ – reflectă tocmai multitudinea surselor din care ea își constituie repertoriul. Alături de dansurile pe care lăuta le cedează treptat instrumentelor unde coardele sunt ciupite prin intermediul clapelor și de improvizațiile organistice, nenumărate transcripții de polifonie corală – motete, misse sau, bunăoară, madrigalele de Cipriano da Rore, tipărite în 1577 la Veneția – intră în patrimoniul claviaturii. Aptitudinile ei mimetice și reductive se demonstrează astfel prin însăși adaptabilitatea la instrumente cu sonoritate foarte diversă ca și prin capacitatea de restituire a facturii oricărui gen de compoziție.

O poetică instrumentală aparte, orientată spre *mimesis*-ul aristotelic bunăoară, se dezvoltă însă numai după ce „dialogul dintre muzica veche și cea nouă” – cum se intitula manifestul estetic din 1581 al lui Vincenzo Galilei, tatăl astronomului – permite exaltarea melodiei acompaniate în stilul expresiv, declamatoriu. În disputa dintre ingeniozitatea constructivă a polifoniei – apărută cu demnitate de tratatele lui Zarlino scrise între 1558 și 1588 – și disponibilitatea „mimetică” a ariilor și recitativelor se remarcă revenirea anticelor controversate dintre concepția platoniciană și cea aristotelică. Polifonia postrenascentistă, cu toată descendența ei din cantus-ul auster și

⁸ Cit. În Apel, Willi. *Die Notation der Poliphonen Musik*. Leipzig 1962.

Ostinato, punct de orgă, ricercar – argumente ale barocului italian

„Cel mai important gen de muzică practicat fără cântul vocal este *fantezia*, care ia naștere atunci când muzicianul își alege un «subiect», îl întoarce și îl răsuțește după plac, diminuându-l sau augmentându-l, cum i se pare mai potrivit” – scria Thomas Morley (1557–1602), compozitor și teoretician englez. „În Fantezie se poate arăta mai multă artă decât în oricare altă muzică, deoarece compozitorul nu este legat de nimic, genul oferindu-i orice îngăduință, exceptând schimbarea modului și părăsirea tonalității” – conchide autorul. „Regina instrumentelor”, orga, care își prelungește simbioza cu vocalismul polifonic chiar și în epoca de înflorire a operei, găsește în artificiile manierismului franco-flamand toate mijloacele necesare pentru ca prin genurile „stilului fantastic” să ofere o viziune *sui generis* a polifoniei, impregnată de virtuozitate combinatorie; aceasta în timp ce clavecinul, angrenat într-o coexistență cu ramura solistică și „mondenă” a artei vocale – unde deține rolul de acompaniament, acel *continuo* din partiturile operelor italiene – apare inevitabil dezavantajat.

Fastul operistic al manifestărilor de după 1600 eclipsează în Italia timidele incursiuni solistice ale instrumentelor cu coarde ciupite; tastieristica iese din anonimat tocmai grație activității prodigioase a marilor organiști, ce se răsfrânge și asupra celorlalte instrumente cu clape.

Mai ales după Contrareformă, autoritatea papală izbutește în Italia mai mult ca oriunde să acapareze în bună parte activitatea muzicală, ceea ce favorizează și înflorirea genurilor polifonice concomitent cu ariile și recitativele vocale. Organiștii venețieni de la „San Marco” instaurează încă din „concerto”, prin Cavazzoni, Parabosco, Claudio Merulo, Andrea și Giovanni Gabrieli, o superbă tradiție a improvizațiilor și dezvoltărilor contrapunctice spontane pe teme de proveniență diversă. Realizările lor converg spre opera celui mai ilustru organist al Italiei, genialul maestru Girolamo Frescobaldi (1583–1643). Dacă ar fi să dăm crezare surselor ce atestă venirea a treizeci de mii de ascultători cu prilejul angajării sale la „Sf. Petru” din Roma, ar trebui să căutăm în arta lui în primul rând reflexul unei virtuozități capabile să concureze performanțele cântăreților.

**Scenariile programatice ale clavecinistilor,
prefigurare a componentei „teatrale” din estetica pianistică;
rondoul ca reducere a suitei, ca domeniu al acțiunii și
contrastului; agrementul onomatopeic, rudiment al
„motivației”**

Mimesis-ul instrumental se naște dintr-un răsunset al exteriorului; ecourile realității sunt surprinse în cadrul de acțiune coregrafic, stilizat cu măiestrie de arta instrumentală, iar ritmurile și factura alcătuiesc un ciclu variațional, o „suită” pe a cărei tramă instrumentistul se întrece în a configura, asemenea „gobelinurilor”, motive atrăgătoare, diverse, uneori chiar „țipătoare”, dacă ar fi să luăm în considerare remarcile pline de indignare ale Abatelui Pluche, înverșunat critic al instrumentalismului din secolul al XVIII-lea: „Cel mai frumos cânt, dacă este doar instrumental, devine inevitabil rece, pe urmă plictisitor, fiindcă nu exprimă nimic. E ca un veșmânt separat de corp și atârnat într-un cuier; dacă mai păstrează urme de viață atunci seamănă mai mult cu agitația marionetelor sau paiștelor care imită mișcările omului și le exagerează prin agilitate... Sonatele și celelalte muzici tocmai astfel procedează; compozitorul neavând nici dorința, nici obiceiul de a ne capta spiritul își redublează efortul de partea auzului, și încearcă să ni-l încânte prin *multitudinea ornamentelor*... Și dacă renunță la *îngânarea păsărilor* pe care le imită neîncetat și fără rost, este doar pentru a ne lăsa pradă țipetelor unei ogrăzi, tunetelor și bombelor sau trâncănitului de căruțe. Din tot ceea ce răsună în natură, vocea umană și expresia inimii e ceea ce imită cel mai puțin... El se situează voit în domeniul singularului și miraculosului, niciodată în cel al naturalului” – își încheie rechizitoriul acest precursor al lui Beckmesser, ridicolul personaj wagnerian. Nu știm dacă *Găina* și *Chemarea păsărilor* de Rameau, *Cucul* lui Daquin, *Baricadele misterioase* de Couperin, *Concertul păsărilor* de Dandrieu sau alte grațioase stilizări sunt cele care i-au sugerat comparații ce ne duc cu gândul la performanțele „muzicii concrete” de astăzi; mimetismul clavecinului atât de ingenuu, de inofensiv, avându-și obârșia în exemplele oferite de *chansonul* polifonic cu ecouri de bătălii sau de ambianță naturală, era doar mărturia faptului că muzica „acordică”, vădit incomodată de rigiditatea facturii, se avânta în căutarea „agrementului”, a surprizei, a evenimentului cu tâlc, a „poantei”. Reliefarea semnului

B. „MAREA SONATĂ”

I. Bach sau plenitudinea armoniei

Armonia în grandoarea ei dialectică de „știință a unificării diversului” guvernase procesul de inițiere matematică de pe vremea lui Platon și până în evul mediu. El începea cu studiul numerelor (aritmetica), al suprafețelor (geometria), al volumelor (stereometria), al corpurilor în mișcare (astronomia sau *sferica*) și culmina cu *armonia sferelor*, gradație splendidă a însușirii legilor cosmosului atât de sugestiv descrisă de Theon, filosof din sec. II: „Astronomia are ca obiect solidul în mișcare și obligă sufletul să privească spre înălțimi, trecând de la contemplarea lucrurilor terestre la cele celeste. Muzica e coordonarea lor în ritm, *uniune a contrariilor*, unitate în multiplicitate prin care se observă ordinea lucrurilor”. Când Kepler, la sfârșitul sec. XVI, fascinat de „muzicalitatea” efectivă a raporturilor de frecvență dintre vârfurile, muchiile și fețele ce se armonizează în unicele cinci corpuri perfect regulate „esențiale” – cubul, tetraedrul, octaedrul, icosaedrul și dodecaedrul – le extinde la scară cosmică, obținând prima imagine riguroasă a distanțelor planetare numai pe baza acestora, „muzica sferelor” dobândește un prestigiu imens. *Harmonices mundi*, colosala sa lucrare, este preludiul *tonalității* muzicale.

Acordul dintre această „privire spre înălțimi” și reflexul ei lăuntric și muzical se stabilește și prin intermediul rezonanței acustice, în care Rameau descifrase „primul strigăt al Naturii”. Dar marile categorii dialectice pe care le exprimă funcțiile tonale – interdependența *unității* și *diversității* ce domină toate ipostazele și metamorfozele – nu sunt ale naturii sensibile, ci ale naturii ordonate și ale intelectului ce le oglindește. „Conștiința naturală e știință sensibilă și voință sensibilă” – spune Hegel. Armonia devine însă „temeiul înălțării deasupra Naturii prin afirmarea adevărului ce sălășluiește în principiul ei”, stimulând impulsul corectării sau „temperării” procesului natural.

Proiecția dinamică a ciclurilor de revoluție ale primelor consonanțe arată clar posibilitatea închiderii, perfectării, identificării pozițiilor la capătul a șapte multiplicări ale intervalului de octavă și douăsprezece ale celui de cvintă. Sfera „identicalului cu

II. Dominanta „teatrală”

Întreaga dezvoltare a instrumentalismului din epoca postrenascentistă și până la Wagner se desfășoară sub semnul unui dialog permanent cu teatrul, al unei competiții la început inegale în cursul căreia ecourile instrumentelor se făceau auzite doar sporadic, în uverturile și intermediile spectacolului. Această comprimare inițială a resurselor ar putea explica și extraordinarul avânt al stilului concertant, pur instrumental, exact în perioada istorică ce lăsa să se întrevadă decăderea operei printr-un *faliment al acțiunii*. S-ar putea spune că ascensiunea instrumentalismului, a aceluia *Stylus symphonicus*, se datorează și faptului că el vine să compenseze prin factura sa atât de dinamică aspectul cel mai deficitar al spectacolului scenic. În formele sale unitare, dezinvolve, cu o ritmică pulsantă, secvențială dar nuanțată și prin intermediul stilului cu valențe „teatrale”, coregrafice, al suitelor, genul concertant oferă un model al *acțiunii continue* care constituie premisa viitoare a autonomiei a instrumentalismului ca autentic „simfonism”. Muzica lui Bach desăvârșise ideea continuității absolute, impunând-o tuturor planurilor limbajului cu prestigiul incomparabilului său meșteșug polifonic. În forma de fugă – și mai ales într-un ciclu complex ca *Arta fugii* – principiul acțiunii continue cunoaște o consecvență absolută prin *ostinația* generatoare de impulsivitate a replicilor. Ea marchează astfel „stadiul epic” al reprezentării instrumentale printr-o grandoare de nedepășit.

În același timp însă, opera dezvoltase grație virtuozității vocale un repertoriu atât de bogat în configurații caracteristice, sensibile sau dramatice, încât n-a încetat nicio clipă să stârnească invidia autorului de muzică instrumentală. Ideea *continuității* polifonice sau figurale situa acțiunea instrumentală într-un plan *ideal*; teatrul, cu rupturile sale de continuitate, cu irupția neprevăzutului și cu detaliile atât de atrăgătoare, de diverse, de contrastante, era proiecția acțiunii muzicale în lumea reală, fie ea înveșmântată în alegorii mitologice. Adevărata inserție a instrumentului într-o dimensiune „teatrală” presupune însă o regie de contraste bazată pe *selectivitatea configurațiilor*, pe o opoziție netă între valori „consonante” și „disonante”, nu numai la nivelul

C. Franck – FUGĂ

Come una cadenza

15

**Domenico Scarlatti: 555 de reprezentatii
într-un singur act, sau „gluma ingenioasă a artei”²⁰**

S ar zice că primordiala calitate a spiritului
stă în viteza cu care trebuie perceput.
Mihail Ralea

Sunt din ce în ce mai mulți comentatorii care-l consideră pe Scarlatti un contemporan al nostru; multitudinea compozițiilor actuale pe care el continuă să le inspire – în substanță sau în factură –, „modernitatea” mijloacelor și a exprimării sale atât de concise și felul în care știe să se ridice deasupra tuturor

²⁰ Expresie prin care el însuși își caracterizează sonatele în prefață.

acest fel care poate fi situată deasupra patrimoniului solistic cultivat de unul și același compozitor.

*

Mozart este ca și Haydn autorul a numeroase Sonate pentru pian solo. Creația aceasta se constituie, pe linia stilului clasic cu trăsături „galante”, ca univers poetic arhitecturat cu stringență maximă, înrundindu-se în acest sens cu arta lui Bach, pe cât de pură pe atât de „concret” construită.

Însăși alegerea tonalităților, explorarea sistematică, după cât se pare, a diapazonului armonic, indică această afinitate. Cele 18 sonate au fost compuse în cicluri, dintre care primul (1774–1775) dezvăluie o progresie tonală asemănătoare cu cea din *Clavecinul bine temperat: Do major, Fa major, Si bemol major, Mi bemol major, Sol major, Re major*. Preferința acordată modului major se acordă cu impresia că sonatele timpurii favorizează acea estetică a grației, a supraabundenței, a dăruirii de sine cu care mulți comentatori au căutat să identifice opera mozartiană în totalitate.

Etosul Sonatelor s-ar putea defini și prin „ambianța inefabilă, intimă, ce ne învăluie asemenea imaginii unui paradis în același timp familiar și etern inaccesibil” – remarcată de Schopenhauer. Dar ne aflăm în fața unui geniu a cărui creație de o infinită complexitate ne rezervă surprize în întreaga ei evoluție, și o caracterizare esențială ar fi temerară.

Muzica Sonatelor, în care faimosul „joc perlat” este menit să ne amintească virtuozitatea copilului minune, se desfășoară în mare măsură sub semnul „coloraturii”, al unei invenții figurale ce subliniază arta improvizatorului, dar și pe cea a dramaturgului, pentru care detaliul melodic se supune intonației ce rezultă din debitul pasajelor, din alternanțe și suspensii, din concurența aspectelor, din gradații sau rupturi surprinzătoare. Este într-adevăr remarcabil că arta în care „diminuțiunile” ating apogeul iar detaliul este șlefuit cu o migală extremă servește de fapt unei impresii globale, indisociabile, unitare, generatoare de euforie.

În cadrul tramei figurale funcționează elemente de expresie greu de precizat datorită pluralității lor de sens, cu mult dincolo de echivocuri sau nuanțe ambigue; această muzică are o disponibilitate interioară nelimitată.

octava, momentul iluminării, al înțelegerii depline, al contopirii părților.

Pentru un profan, mărturiile artiștilor de geniu care evocă în scrierile lor acuitatea stărilor ce premerg creației, acea fuziune a armoniilor într-un „fluviu de lumină clară, incandescent”, ar putea părea paradoxale. Profilul statuar al viitoarei opere le apărea adesea ca un astru ce iradiază la zenitul firmamentului interior, reflectând un stadiu al „timpului desființat” în care „floarea și fructul în viața neschimbată sunt una” – cum ar spune Claudel. Era privilegiul unui Mozart ca și al lui Enescu! „Idea care zace în adânc nu mă părăsește niciodată. Urcă, crește, *aud și văd tabloul opereii în întreaga lui întindere, ca o materie în fuziune; el se află întreg dinaintea spiritului meu*” – scrie Titanul. „Nu-mi mai rămâne decât munca de a-l transcrie!” Beethoven își asumă astfel misiunea prometeică a *mijlocirii* între cele două perspective ale timpului: cea olimpică a zeilor și a Muzelor, și cea a oamenilor pe care simbolic îi îmbrățișează.

Viziunea lui Beethoven, în cel mai înalt grad *strategică*, după cum era și geniul eroului căruia îi dedicase inițial *Simfonia a III-a*, caută să discearnă toate tipurile de opoziție ale limbajului pentru a le amplifica în ciclopica sa regie. Ierarhia progresivă a consonanțelor împreună cu elastica rețea de funcții menite să o protejeze de șocurile producătoare de tensiune se recurbează ca într-un arc încovoiat la maximum, unde extremitățile privesc una spre cealaltă și tind să se dezbine. Ocolind „delectarea nesăbuită” deplânsă cândva de Platon²⁶, Beethoven adoptă atitudinea marii arte dintotdeauna: rezolvarea ingenioasă a unor puternice tensiuni, fie ele de natură semantică, tonală, geometrică sau arhitecturală. Dramatismul, specific epocii sale, îl determină ca, pe lângă cultivarea premiselor de consonanță și continuitate care constituie esența limbajului clasic, să-și extindă căutările către acel spectru sonor unde îngustarea și întunecarea perspectivei face să irumpă sugestia realității amenințătoare, implacabile, enigmatice, sub chipul *disarmonicului și aritmicului*.

²⁶ El scria că armonia „ale cărei mișcări sunt de aceeași specie cu revoluțiile periodice ale sufletului este – împreună cu ritmul – un dar al Muzelor ce nu trebuie folosit ca agrement nesăbuit, ci doar pentru a readuce la ordine și la unison mișcările dereglate din interior”.

a se mai manifesta în chip pasiv, prin conjuncție cu relativa majoră, reflectând ideea *opozității* active prin suprimarea valențelor ascensionale ale majorului. Efectul psihologic se diversifică în proporții nebănuite prin noile tipuri de relații ce se stabilesc între zonele „memoriei tonale”, al căror sens s-a obiectivat prin practica anterioară.

Ereditatea tonală ca „destin” și selecția motivului caracteristic

Încă dinaintea lui Bach conștiința muzicală recunoaște în tonalitatea lui *Do* simbolul majorului, substitutul său personalizat, reperul absolut în *sfera etosului*, și nu al acordajului de frecvențe. *Do major* este soarele galaxiei, idealul de puritate care leagă tradiția muzicii diatonice europene de izvoarele ei antice, amprenta tonală a seninătății depline, a robusteții și armoniei.

Gamei minore – așa cum arătam – i se conferă dreptul de existență alături de cea majoră ca interiorizare meditativă, păstrând același material sonor. Dar alterarea masivă a zonei direct corespunzătoare maiestuosului ton central printr-o variantă conținând nu mai puțin de trei bemoli sugerează o întunecare amenințătoare, un impuls de aceeași natură care îi făcea pe strămoșii noștri daci să tragă cu arcul asupra norului ce le răpea lumina soarelui; reacția spontană a conștiinței care își vede periclitare valorile primordiale.

Confruntarea în *absolut* a celor două modele funcționale

celelalte; este așa-zisa subdominantă Fa, cu funcția gravitațională.

Fa ← Do → Sol → Re → La → Mi → Si

Tipul minor „melodic” devine expresia tendințelor depresive prin inversarea ierarhiei pe același centru Do, care își va plasa în Sol, și în Re contraponderea sensului descendent al funcțiilor.

La**b** ← Mi**b** ← Si**b** ← Fa ← Do → Sol → Re

O cvintă suplimentară. Re bemol, așezată după La bemol, ar fi deplasat inevitabil centrul tonal pe Fa. Tocmai de aceea fa minor, cu distribuția cvintelor ce indică o simetrie perfectă în sens invers față de Do major, adică

Re**b** – La**b** – Mi**b** – Si**b** – Fa – Do – Sol,

se impune, judecând după *Appassionata*, ca fiind cea mai „subversivă” tonalitate în raport cu Do.

Op. 109



Op. 106



Sonatele în tonalitate minoră sub semnul dramatismului și al stilului declamatoriu

*Sonatele mele trebuie declamate
(Beethoven)*

Ciclul celor 32 de sonate debutează sub semnul patetismului; Beethoven încearcă de la prima sa lucrare pianistică de anvergură să descătușeze curentul năvalnic al unor forțe tematice de felul celor care vor sugera acțiunea implacabilă a destinului.

Sonatele nr. 1, în *fa* minor, *nr. 5*, în *do* minor, *nr. 8* („*Patetica*”), în *do* minor, *nr. 23* („*Appassionata*”), în *fa* minor, și *nr. 32*, în *do* minor, care atrag în sfera de influență a etosului lor și unele părți în aceleași tonalități intercalate în sonate „majore”, demonstrează prin dramatismul lor intenția autorului de a-și potența mijloacele prin dubla subversiune asupra „fundamentalei absolute” din perspectiva minorului omonim și a subdominantei minore.

Tematica, împreună cu strategia primei sonate, *nr. 1*, în *fa minor*, fac să apară în genere procedeele pe care Beethoven le amplifică treptat în eficiență și expresivitate.

Forța penetrantă și vehemența temelor în arpeggiu, alături de sinuozitatea declamatorie a inflexiunilor simfonice, apar aici ca elemente „de avangardă” ale acțiunii străbătute de replici pe fondul curentului dispersiv al pulsației agitate, continue. Cu mijloace tematice în care se poate recunoaște sfera recitativului, Beethoven

III. Dominanta „fantastică”

Spre o autonomie a caracterului și a imaginii

*Cântând pe a mea harfă, sălbatecă, vibrândă,
Am pus în ea o parte a sufletului meu
Nu e vreo fantasmă nebună și deșartă,
E o făptură aievea, cu gând din gândul meu.
Dintr-un noian de raze am întrupat-o eu.*
(Eminescu)

Tema secundară a formei sonată se remarcă printr-o sensibilizare cantabilă ce sugerează „femininul”, pasivitatea, starea de contemplație, frumusețea pură, eliberatoare, ce urmează energiei îndârjite a secțiunii precedente. Piedestalul tonal pe care este de obicei înălțată, o arată adesea ca pe un ideal ce trebuie cucerit cu trudă și inclus în patrimoniul tonului de obârșie.

În epopeea pianisticii, în Marea Sonată, treapta dramaturgică „teatrală” constituie exercițiul prealabil, acțiunea perseverentă desfășurată în orbita unor stiluri de nuanță impersonală, obiectivă, pentru a instaura această dimensiune metaforică, „interpretativă”, specifică afirmării geniului individual.

„Stilul fantastic” se afirmă în arta muzicală europeană ca legiferare estetică a improvizației și capriciului, prin contrast cu arta colectivă, riguros construită, a corurilor polifoniei, din care își selectează procedeele. Încă de la Bach, genurile „fantasticului” încep să-și circumscrie fiecare valențele expresive, *preludiul* dezvoltându-se ca elan unitar, nediferențiat, prefigurând „tonalitatea emoțională”, *fantezia*, ca o dramatizare patetică a discursului prin speciile declamatorii și cromatice, *toccata*, ca manifestare a bravurii culminând într-o mișcare continuă de stil fugat. „Fantasticul” este, așadar, în epoca barocului o replică stilistică a „individualului” față de „colectiv”, a instrumentalului față de vocal, a invenției libere față de rigoarea *canonică*, toate însă în sfera unei aspirații comune.

Funcția de „replică” pe care și-o asumă „fantezia” la scară istorică în urma șocului dramaturgic beethovenian, la rândul său o

firmamentului boreal, unde în așteptarea astrului zilei joacă într-un straniu dans spectral sclipirile aurorei.

Valențele fantasticului apar din factura însăși, din căutarea unei cantabilități specifice, diferite de a glasului.

„Cantabilitatea pe care executantul o obține la acest instrument nu imită vocea, și este prin urmare *esențialmente ireală*” – scrie Casella. „Ireală de asemenea e atmosfera creată prin pedală când aceasta transformă fiecare notă, poetizând-o, când ea îi adaugă toate timbrurile la care poate râvni în virtutea legilor acusticii, învăluind fiecare desen precis într-o vapoasă limpiditate.

Această capacitate a pianului de a evoca o atmosferă total ireală, adesea cu adevărat magica, n-a fost niciodată realizată de orchestră” – scrie același autor.

Pianul apare deci ca instrument de predilecție pentru o muzică a „Psicheii care se deșteaptă” dezvăluind odată cu ritmul gesturilor ei de vis „noianul de raze” ce lasă doar să i se ghicească trăsăturile schimbătoare. Este o muzică a metamorfozelor și a „variațiunilor”, în care ritmul *valsului* imprimă o constantă a grației, a imaginației plăsmuitoare; este cel care, străbătând *Variațiunile „Diabelli”*, de Beethoven, *Carnavalul* de Schumann și scenele din *Papillons*, *Simfonia „Fantastică”* a lui Berlioz, *Valsurile nobile și sentimentale* ale lui Schubert, cântul înaripat al lui Chopin, simbolizează *autonomia absolută a imaginarului, detașarea de zonele opoziției și sciziunii*. Forța evocatoare a cântului pianistic și „irealitatea” efectului său magic este mai intensă ca oriunde în grupajele ternare ce propulsează factura cu rapiditate; nicăieri ca în contrastul dintre motorica ostinată, binară, a *toccatei* și suplețea grațioasă a *valsului* nu se observă atât de bine diferențierile printr-un etos al ritmurilor. Dominația fanteziei în pianistica romantică coincide în mod necesar cu o nouă prospectare a virtualităților de expresie ale *genurilor* individualizate, paralel cu distilarea mijloacelor instrumentale.

Impromptu-urile sau *Momentele muzicale* de Schubert definesc forme de invenție specific pianistice, pline de farmecul indescrisibil rezultând din suavitatea melodiilor, din tristețea nemărginită ce se degajă uneori din aerul lor aparent surâzător și din efectul armonic pe cât de simplu pe atât de sugestiv. Schumann

că muzica lui nu a putut fi cunoscută ca atare decât de cei ce l-au ascultat; toate celelalte interpretări fiind doar ipoteze asupra unei existențe sonore unice și irepetabile, însuflețită doar de compozitorul însuși. („Am reuși oare să facem pe acei ce nu l-au auzit să-și închipuie vraja unei poezii inexprimabile prin vorbe?” – scria Liszt). Acest absolut al originalității Chopin pare să-l realizeze nu doar printr-o confesiune spontană, ci totodată prin pendularea între introspecție și privirea pătrunzătoare în alt univers de simțăminte; tiradele lui de mim care uimeau prin veridicitate anturajul, erau și ele o mărturie a facultății de a se „transpune”, de a interpreta o expresie și cu alte mijloace.

Improvizatia e condiția naturală a muzicii sale; astfel născută, ea depășea în farmec și în intensitate a emoției tot ceea ce ulterior rămânea înscris în partitură. „Creația lui Chopin era spontană și miraculoasă. O descoperea fără s-o caute și fără s-o prevadă. Îi apărea deodată completă, sublimă, la pian sau în timpul unei plimbări. El se grăbea s-o transcrie, dar abia atunci începea travaliul cel mai năucitor la care am asistat vreodată” – scria George Sand.

„Nu poți face o analiză inteligentă a lucrărilor lui Chopin... – spunea marele său contemporan și prieten, Liszt – fără să găsești frumuseți de un ordin foarte înalt, o expresie cu totul nouă și o țesătură armonică pe cât de originală pe atât de savantă. Îndrăzneala e totdeauna justificată, bogăția, exuberanța nu exclud claritatea, originalitatea nu degenerază în bizarerie... Compozițiile lui își ascund profunzimea conținutului sub atâta grație, îndemânarea sub atâta farmec, încât greu poți să te sustragi pentru a judeca valoarea lor teoretică ce se va impune cu siguranță din ce în ce mai mult. Lui îi datorăm extinderea acordurilor, fie că sunt placate, arpegiate sau ritmice. Tot lui îi datorăm *acele șerpuiți cromatice și enarmonice, acele mici grupuri de note adăugate* care cad ca picăturile de rouă irizată peste figura melodică. El a dat acestui gen de ornament al cărui model se găsea numai în fioriturile vechi ale mării școli italiene de canto neprevăzutul și varietatea neîngăduite vocii omenești”; și Liszt continuă astfel cele mai pătrunzătoare și mai pline de căldură observații care s-au făcut asupra *artei lui Chopin*.

O artă care pare a fi pătruns în misterele vieții, de unde a deprins perpetua metamorfoză; „ornamente”, „irizări”, „șerpuiți”,

dansante – pe care ele le inspiră, într-o „muzicalitate” esențială. Chopin devine astfel adevăratul Orfeu al pianului, căci inspirația lui se exprimă pe clape prin metamorfoze ale facturii; de la aceea grandioasă orchestrală până la exaltarea solistică a „coloraturii”; de la interjecții mânioase de recitativ și până la meandrele continue și îndurerate ale melismelor. Cromatic sau diatonic, madrigalesc sau melismatic, arioso sau dansant, declamatoriu sau ornamental, simfonic sau coral, apasă cu greutatea unei tradiții stilistice seculare asupra acestui sensibil, dar tenace fir al Ariadnei – melodica lui Chopin – pe care o supra modelează în forme, figuri, elanuri și durate de o varietate indescriptibilă.

Preludiile ca „stadiu germinal” al impulsului stilistic

Din punct de vedere al denumirii, *preludiile* nu pregătesc nici o altă formă consecutivă, ca în preclasicism; tâlcul lor s-ar vădi în faptul că piesele oferă un ciclu complet al *motivațiilor*, al impulsurilor pasionale în stare născândă, al *predispozițiilor* care tind să se multiplice în forme variabile, să se dezvolte prin alte genuri create de Chopin, în timp ce *studiile* oferă aspectul *final* al procesului de selecție unde toate stările se regăsesc „purificate”, spiritualizate, sublimite.

Autonomia de expresie pe care *preludiile* o revendică, ilustrează tocmai distanța ce separă vitalitatea, maleabilitatea și variabilitatea metamorfică a organismului animic și muzical – precumpănitoare în acest stadiu – de cel al rânduirii ordonate, simetrice, periodice pe care își pune amprenta „forma”. *Preludiile* au ritmul de manifestare și configurația pasiunilor, reveriilor, năzuințelor lui Chopin din epoca în care au fost scrise. Și aceasta se traduce prin vârtoarea triolelor expansive din *Preludiul în Mi bemol major* (nr. 19), de pildă, sau a celor sumbre, intonate la unison din omonimul său minor (nr. 14); prin mazurca schițată delicat în decursul a numai 16 măsuri, în *Preludiul în La major* (nr. 7), sau prin recitativele dramatice ale celui în *fa minor*; prin cavalcada fantastică a *Preludiului în sol diez minor* (nr. 12), încrâncenarea octavelor registrului grav din *Preludiul în sol minor* (nr. 22); sau prin patosul revoluționar al ultimului, *Preludiul în re minor* (nr. 24).

cum muzica pentru pian a lui Beethoven a sintetizat-o pe cea a
veacului XVIII, iar Bach, pe a celui de-al XVII-lea”.³⁶

VI. BALADA nr. 1:
segmentele embrionare ale „prologului” în dezvoltare autonomă

The image displays four segments of a musical score for Chopin's Ballade No. 1, marked with measure numbers 63a, 63b, 63c, and 63d. Segment 63a is in 4/4 time, marked 'Largo' and 'f', and features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. It includes dynamic markings 'f' and 'al', and is divided into sections A and B. Segment 63b is in 6/4 time, marked 'Moderato', and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. It includes dynamic markings 'b1' and '3'. Segment 63c is in 6/4 time and shows a melodic line in the right hand. It includes dynamic markings 'b1'. Segment 63d is in 6/4 time and shows a melodic line in the right hand. It includes dynamic markings 'B'. The score is written in G minor (two flats) and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

³⁶ Cit. în Bourniquel, Camille. *Chopin*, col. Solfège. Editions du Seuil, 1957.