

ROMAIN ROLLAND

BEETHOVEN
MARILE EPOCI CREATOARE

VOL. III - TOM I
CÂNTECUL ÎNVIERII.
MISSA SOLEMNIS ȘI ULTIMELE SONATE

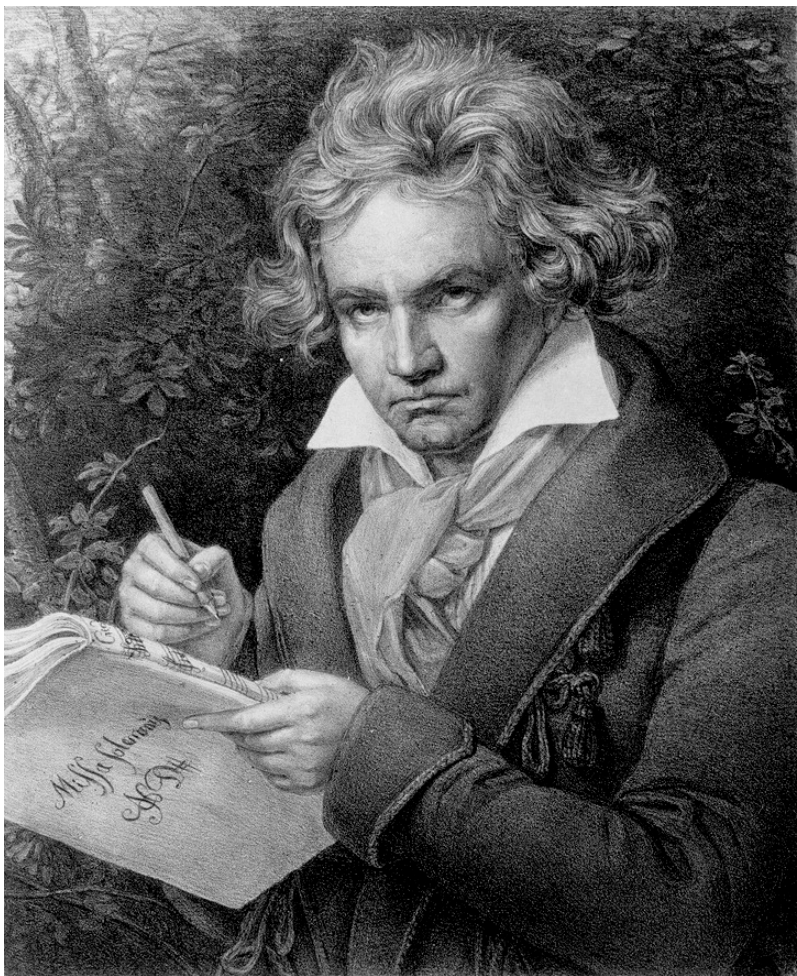
Traducere din limba franceză de
Letiția Papu și Nicolae Paroescu

GRAF[®]ART



CUPRINS

Introducere	7
Capitolul I – Portretul lui Beethoven la cincizeci de ani .	21
Capitolul II – Lumina care se stinge	47
Capitolul III – Dorothea Caecilia	79
Capitolul IV – Liederkreis (Ciclul de lieduri)	105
Capitolul V – Resemnare	135
Capitolul VI – Redeșteptarea.	147
Capitolul VII – Marea <i>Sonată op. 106</i>	169



Litografie de Friedrich Dürck după tabloul de Joseph Karl Stieler,
Beethoven cu manuscrisul „Missa solemnă”, 1820.

Capitolul III
Dorothea Caecilia

Cea mai frumoasă compoziție din perioada nouă, cînd sufletul discret și nuanțat se rostește *mezza-voce*, este *Sonata op. 101*, „*Dorothea-Caecilia*“.

De fapt, ea ține de două epoci, căci compunerea ei a fost îndelungată și munca foarte mare. Să căutăm mai întii să-i stabilim cronologia. Ea este încă discutată. Indicațiile lui Schindler nu sînt prea temeinice ; cel mai sigur este să studiem chiar textele lui Beethoven, schițele sale publicate de Nottebohm.

Nu sînt complete. N-avem, în două caiete, decît schițele părții a doua și ale ultimei părți. Se pare că schițele părții întii ar fi acoperit cele 17 file smulse din cartea de schițe din 1815. Și, între cele două caiete rămase, trebuia să se fi aflat un al treilea caiet, cu schițele pentru începutul ultimei părți.

Aceste schițe se întrețeau în caietul din 1815, cu schițele foarte dezvoltate ale ciclului de lieduri (*Liederkreis*) *An die ferne Geliebte* și cu lucrul la *Sonata a doua pentru pian și violoncel*, *op. 102*, *nr. 2* ; în caietul din 1816, cu prima schiță a liedului *Resemmare*¹. Pare evident că sonata, conce-

¹ Cf. Nottebohm : *Zweite Beethoveniana*, II, p. 321 și urm. ; p. 522 și urm.

Iată, cu mai multă exactitate, ordinea în care se desfășurau schițele :

a) În *Cartea de schițe* din 1815—1816 (Nottebohm o datează cam de la un mai la altul și socotește că cea mai mare parte a lucrărilor sînt din 1815) :

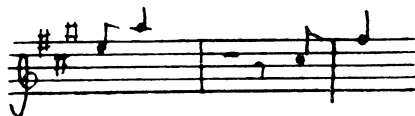
Schițele unui concert pentru pian în *re* major (neterminat) ; ale unei romanțe și ale unui cor pentru *Eleonora Prohaska* (dramă patriotică, a cărei eroină istorică, o a doua Leonora, deghizată în soldat, a fost ucisă într-o luptă din 1813) ; aici urmează cele 17 pagini smulse, care trebuia să conțină lucrările primei părți din *Sonata op. 101* și ale liedului *Das Geheimniss* (apărut la 29 februarie 1816) ; studii teoretice în dublu contrapunct ; lucrări

ei. Și, oare, nu se petrece la fel și cu cele mai bune fugi ale lui Bach? „Frumusețea formei obiective“ nu este o frumusețe goală de expresie: toată problema e ca artistul să fie destul de stăpîn pe sentiment pentru ca acesta să se impersonalizeze, să pară că-și capătă o valoare independentă de clipa trecătoare a sufletului, și să-i supraviețuiască într-o construcție așezată pe înseși legile naturii și ale formelor artei născute din ea. Lucru pe care-l reușește, tot atît de bine ca și J. S. Bach, Beethoven în *op. 101*, fără ca totuși să încetăm de a recunoaște în această fugă, construită obiectiv, trăsăturile proprii ale chipului lui Beethoven în ceasurile lui de umor, deschis, mucalit, cam arțăgos, ca într-un joc de copii de la țară, care se fugăresc și se înghiontesc, pînă li se taie suflarea, încăierîndu-se cu voioșie (85—195).

Și această goană ne readuce la repriză (măs. 200). Inceputul e același cu al primei secțiuni. Dar la măsura a opta (208), în timp ce motivul continuă la bas prin salturi coborîtoare:

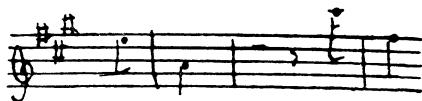


vocea superioară, îl reproduce în suire¹:



Și acest salt ușor, foarte lin (*dolce p.* < > *poco espress.*) creează o impresie de armonioasă înțelegere, după îndelunga încrucșare de spade, cu provocările și ripostele ei — o împăcare

¹ Ne amintim că motivul inițial are sens invers:



De fapt, pe Beethoven l-a prins atât de mult interesul pentru aceste melodii naționale încît a conceput ideea unei mari colecții de „Cîntece ale diverselor națiuni“ (sic¹. Și acest europeanism muzical nu este o trăsătură de trecut cu vederea, a geniului său. Hans Boettcher amintește, pe bună dreptate, că în urmă cu treizeci de ani, Herder, în lucrarea sa, *Stimmen der Völkern in Liedern*, încercase să stabilească unitatea popoarelor în lied. Beethoven se înscrie pe urma lui : era din același soi de *Weltbürger* (cetățean al lumii — n. tr.).

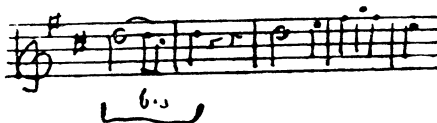
Dar deși cîntecul popular și-a pus pecetea pe muzica instrumentală a lui Beethoven — mai ales după vîrsta de patruzeci de ani² —, *Volkslied*-urile prelucrate de el ne spun prea puține

¹ Acum cîțiva ani a fost regăsită o culegere a sa de *Airs of different Nations*, scrise de mîna sa, provenind din colecția Thomson (arii rusești, spaniole, venețiene, tiroleze, portugheze, poloneze, elvețiene și germane). Cf. Wilhelm Lürge : *Bericht über ein neu aufgefundenes Manuskript, enthaltend 24 lieder v. B.* în *Der Bär*, Jahrbuch v. Breitkopf und Härtel, 1917, Leipzig.

În privința atracției personale resimțite de Beethoven pentru acest gen de lieduri naționale, cf. scrisorile lui către Thomson, de la 1 octombrie 1806 și de la 19 februarie 1813.

Hans Boettcher mai observă că, în epoca sa cea din urmă, Beethoven se arată accesibil la *Volkslied*-ul german, pe care pînă atunci îl lăsase la o parte. În 1816, el scrie, pe un text de Treitschke, *Ruf vom Berge*, imitat după un *Volkslied*. În caietele sale de schițe din 1816, el copiază un *Volkslied* : *Es ritten drei Ritter*. În 1819 găsim schițe repetate ale lui *Heidenröslein*. În 1820, ultimul lui an de lieduri, trimite, la 18 martie, editorului Simrock, două *Volkslied*-uri austriece : *Das liebe Kätzchen* și *Der Knabe vom Berge*. Și adaugă : „Cred că o vînătoare de *Volkslieder* face mai mult decît o vînătoare de oameni a unor eroi atît de prețuiți“ (*Ich denke eine Volkslieder-Jagd ist besser als eine Menschen-Jagd der so gepriesenen Helden...*).

² Încă din 1806, în *Cvartetetele op. 59* (teme rusești), poate dinainte, în *Septetul op. 20*, în *Sonata op. 53*, în *Triplul concert op. 56*, în *scherzo*-urile, *trio*-urile și *finalurile op. 79, 97* ale simfoniilor a *VII-a* și a *IX-a*. După abatele Stadler, tema *trio*-ului din *Simfonia a VII-a* :



ar fi inspirată dintr-un cîntec de pelerini din Austria Meridională. C. Czerny ne asigură, de asemenea, că în partea de mijloc în *sol* major din *trio*-ului al doilea, *op. 70*, Beethoven ar fi folosit melodii populare croate, auzite în Ungaria.

Capitolul V

Resemnare

Tinerețea atât de intensă pe care o mai gustăm încă în *Op. 101* și în *Liederkreis* nu înseamnă decît cîteva ceasuri, în cursul lungilor luni de secetă. Izvorul inimii nu curge decît în scurte clipe, și se oprește. Beethoven se află părăsit într-un pustiu. Singurătatea, pe care inspirația n-o mai înviorează, se prefăce pentru el în otravă... „*Das Alleinleben ist wie Gift für dich...*“¹. El care, cu un an înainte credea că nu-i trebuie altceva decît arta,² e nevoit să facă amara constatare că arta este „*mai scurtă*“ decît viața :

„*Lang ist das Leben nur, kurz die Kunst...*“³
(Numai viața este lungă, arta e scurtă...)

Adîncă durere a acestei mărturisiri, cea mai întristătoare ce poate ieși din gura unui artist, trebuie să fie măsurată în anii 1816—1818 ai vieții sale. Cine a simțit mai crunt decît Beethoven că „*arta nu este decît darul unei clipe*“⁴ ?

În acest an 1817, el caută cu disperare o cale de a fugi — de a fugi de sine însuși. O mulțime de însemnări se referă la proiecte de călătorie...⁵, „*Singurele căi de salvare*“ și de regenerare...

¹ Manuscrisul Fischhoff, 1817 (nr. 149, publicat de Albert Leitzmann).

² *Nur in deiner Kunst leben!*... (ibid. nr. 100).

³ *Caiețe de convorbiri*, martie 1820 (cf. Walter Nohl: *Beethovens Konversationshefte, erster Halbband* p. 397). Beethoven inversează aci cu amărăciune o maximă a lui Hipocrate, redată de Seneca: *Vita brevis, ars longa*, pe care el însuși o pusese de mai multe ori pe muzică (cf. scrisoare către Nepomuk Hummel, 4 aprilie 1816, și canon scris pentru George Smart).

⁴ „*So ist er eines Augenblicks Kunst.*“

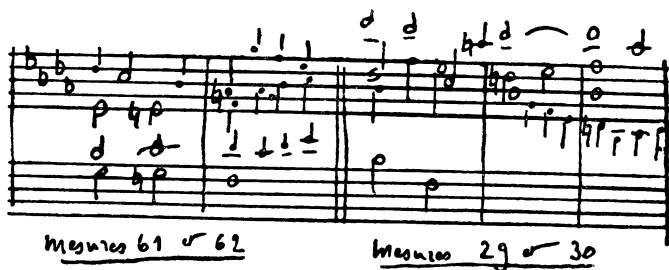
⁵ Manuscrisul Fischhoff nr. 128, 131, 132 etc.

Abendlied unter'n gestirnten Himmel din 1820 și rarele liederuri de la sfârșit vor afirma, cu măreție, această voință beethoveniană de obiectivitate în lied ¹.

★

Am văzut că acel caiet de schițe din 1817, în care Beethoven a realizat definitiv liedul *Resemnaire*, era plin de fragmente copiate din fugile lui J. S. Bach. E interesant de știut în ce atmosferă se scâldea.

Avem, mai întâi, două extrase din *Fuga în si bemol minor* din prima parte a *Clavecinului bine temperat* ².

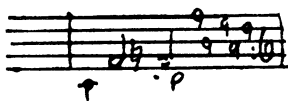


¹ În lucrările instrumentale nu se petrece același lucru. Hans Boettcher a stăruit — poate cu oarecare exagerare — asupra diferenței de concepție care stă la baza *liederurilor* și *adagio-urilor* din operele instrumentale ale lui Beethoven. Acestea au un caracter subiectiv, pe cînd liederurile se intrudesc mai degrabă, după Boettcher, cu bucățile de felul *Variațiunilor* (*Op. 97* și *111*), al căror caracter fundamental este stabilit și fixat cu fermitate (*zuständlich und festig*). De unde, prin urmare, predominanța tonalităților majore chiar în exprimarea tristeții. *Minorul* tălmăcește la Beethoven sufletul neliniștit și instabil. *Majorul* imprimă însăși durerii pecetea destinului. „...*Du musst...*” — „Trebuie!...”

² E vorba de *Fuga XXII* (la cinci voci), la inima oricărui muzician :



În prima măsură copiată de Beethoven, basul, exact, ar trebui să fie :



Capitolul VI

Redeșeptarea



Am văzut cum între 1812 și 1817, curba vieții lui Beethoven cobora încet, apăsată mereu de neîntrerupte suferințe morale și fizice; am văzut întunecatul an 1817, marcînd hăul genunii în care el simte cum cade...

„*Krankheit, Vormundschaft und allerley Miserabilitäten...* ¹, îi scrie Beethoven vechiului său prieten Zmeskall, bolnav ca și el.

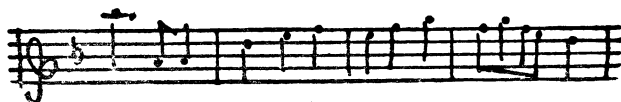
E limpede, boala și tutela sînt niște ghiulele la picioare, greu de dus. Dar nu sînt de ajuns pentru a explica marea depreciune morală și deznădejdea, împinsă, în 1817, pînă în străfund, și exprimată aproape testamentar în liedul *Resemnaire*. Căci mai tîrziu, îl vom vedea urcînd iară panta, purtîndu-și încă ghiulelele. Hărțuitoarele necazuri casnice sînt permanente, vor dăinui, și mai ascuțite poate, în timpul verii 1818 și 1819 ². Procesele de tutelă, absorbitoare și înnebunitoare, se vor prelungi pînă în mijlocul anului 1820, iar grijile cu educația nu vor înceta nici-odată. În sfîrșit, cele mai grele boli se vor înverșuna asupra lui, din vara lui 1821, și nu-l vor mai lăsa din gheare decît la moarte, în afară de unele scurte perioade de răgaz. Oare toate acestea nu i-au fost mai degrabă, decît o frînă, un imbold în creație?

În evoluția unei ființe există procese misterioase, care nu se reduc numai la efectele împrejurărilor din afară și nici chiar la starea fizică aparentă. Vitalitatea adîncă are legile ei, cunoscute cel mai adesea, fără să fie și explicate, de către cei supuși mareelor sale. Sînt agonii și reînvieri ale adîncului ființei,

¹ Boala, tutela și necazurile de tot felul... (Scrisorile lui Beethoven, ed. Kalischer, nr. 613).

² Tocmai în 1819, an rodnic în creații, Schindler înseamnă în jurnalul lui Beethoven răfuielele sale cele mai acute cu servitorii.

carte de schițe din 1815, după ultimele schițe ale *Sonatei pentru violoncel op. 102, nr. 2*, doar motivul vestitului *Scherzo* din *Simfonia a IX-a*.



Dar, ce surpriză ! Beethoven notează deasupra : „*Fuge*“, și, în continuare : „*Ende langsam*“ (Final lent).

Un drum ciudat al creației — și studiile noastre asupra marilor artiști ne-au dezvăluit mai multe asemenea exemple — face să se ivească uneori în subconștient, în frânturi nelegate, elementele constitutive ale unei idei mari, ale unei făpturi viitoare. Sînt cuvintele, ritmul, tonalitatea, melodia, armoniile unei opere ce va veni și al cărei înțeles real și chip nu au ajuns încă a fi limpede cuprinse de gîndirea artistului. Și totuși, aceste frînturi oarbe răsar și se caută în noapte. Adesea, sînt nevoite să aștepte ani îndelunghi mai înainte ca, într-o clipită, să se contopească. Alteori, artistul dibuie o viață întreagă înainte de a găsi învelișul exact în care să toarne esența ideii care-l frămîntă. Am arătat acestea studiindu-l pe Händel ¹.

Beethoven, căruia el i-a fost în atîtea privințe un model fără egal, îi seamănă aici ; dar cred că la Beethoven subconștientul era mult mai puternic. A sa „*Bucurie, fiică a Elizeului*“,

¹ Cu imperialismul său spiritual, cu conștiința liniștită și nemăsurată a drepturilor forței sale, Händel merge pînă la a și însuși învelișul altora, pentru a se strecura în el, ca un pagur.

Și le-ar sta rău, după aceea, proprietarilor frustrați, dacă ar veni cu reclamații ! Au hrănit cu substanța lor trupul uriaș al corurilor din *Israel*. Händel, ca și Molière și ca atîți alți maeștri ai timpului, și-au preluat bunurile, de unde le găseau (cf. analizele mele despre *Plagiats de Händel* în „*Revista muzicală S.I.M.*“, mai și iulie 1910). Beethoven, om al timpurilor noastre, și deci mai grijuliu cu drepturile de proprietate, nu se îmbracă cu materialul altora ; el ia întotdeauna din propria lui avere. Dar nu se plictisește să-l întoarcă pe toate părțile, pînă găsește forma potrivită ideii lui — acestei esențe obscure și totodată precise, despre care rațiunea nu poate da seamă, dar pe care instinctul o pipăie și o pătrunde, într-o tainică împreunare.

Deosebirea principală dintre geniu și mediocritatea talentului stă tocmai în această căutare îndărătnică, de către ideea fără formă, a adevăratului ei trup, în care să se încarneze. Cei mediocri se mulțumesc cu un „cam așa“, cu o expresie standardizată. Totuși, adesea se întîmplă ca ideea lor să fie de esența geniului. Și toată lumea are de cîștigat cînd un geniu — un Händel — o recunoaște și și-o însușește. El aștepta pe el.