

ROMAIN ROLLAND

**BEETHOVEN**  
**MARILE EPOCI CREATOARE**

**VOL. IV**  
**CATEDRALA ÎNTRERUPTĂ 1.**  
**SIMFONIA A IX-A**

Traducere din limba franceză de  
**Letiția Papu și Nicolae Paroescu**

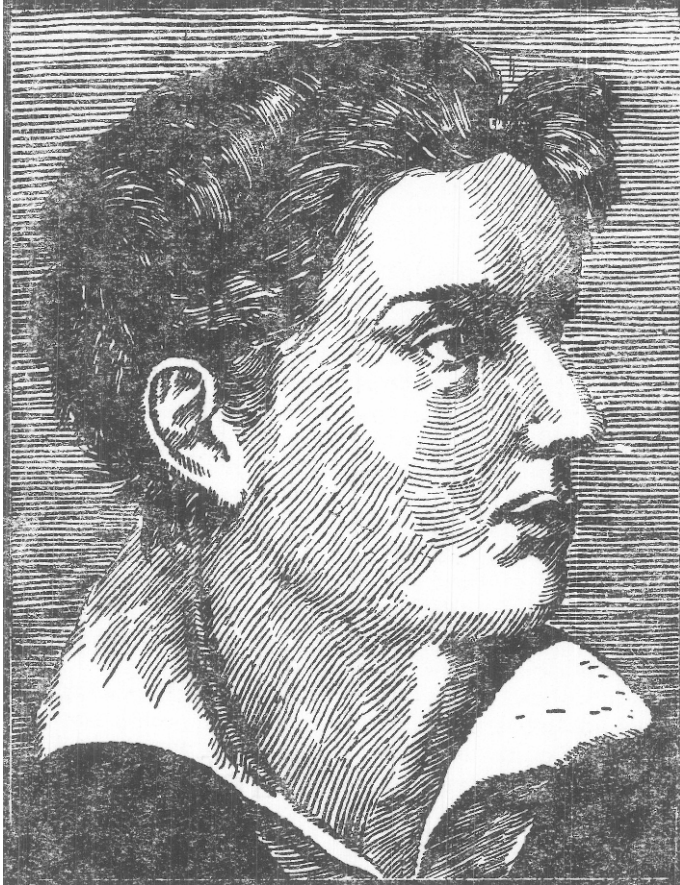
GRAF<sup>®</sup>ART



## CUPRINS

Lui Paul Claudel . . . . .	7
Introducere . . . . .	11
Simfonia a IX-a. . . . .	17
I. – Partea întâi ( <i>Allegro ma non troppo, un poco maestoso</i> ) . . . . .	25
II. – <i>Scherzo (molto vivace)</i> . . . . .	41
III. – <i>Adagio molto e cantabile</i> . . . . .	49
IV. – <i>Finale cu coruri (Oda Bucuriei)</i> . . . . .	65
Săgețile de aur ale fanteziei . . . . .	117
I. Cele 33 de <i>Varițiuni Diabelli</i> . . . . .	119
II. <i>Bagatelele op. 126</i> . . . . .	134
Apendice . . . . .	143
Nota I: Despre instrumentația <i>Simfoniei a IX-a</i> . . . . .	145
Nota II: Beethoven și cântecul popular . . . . .	147
Nota III: Simbolismul lui Schelling și <i>Simfonia a IX-a</i> . . . . .	149
Nota IV: Portretul lui Beethoven, de Waldmüller, în timp ce compunea <i>Simfonia a IX-a</i> . . . . .	153
Bibliografie . . . . .	155

*Simfonia a IX-a*



Schiller în tinerețe, după Iacob Friedrich Weckerlin

Beethoven își cântase deci în imensa *Sonată op. 106* Cîntecul epic al Învierii <sup>1</sup>. Își plătitese în *Missa Solemnis* datoria de adorație și iubire față de divinitatea care-l salvase. Minunatul echilibru sufletesc recucerit a fost tulburat vremelnice de boala și de grijile din 1820—21 ; și poate că umbrele lor au atins trena veșmîntului *Missei*. Dar pacea neliniștită, implorată în *Agnus*, a răspuns la chemare în augustul *Adagio* al *Sonatei op. 111 — Meeresstille* — acel dar al Grației pogorîte asupra mării răscolite de la începutul operei <sup>2</sup>. Forța și sănătatea au revenit ; și își sărbătoresc plinătatea în Uvertura händeliană, „*Pentru Inaugurarea Casei*“ („*Zur Weihe des Hauses*“), *op. 124* <sup>3</sup>.

Acum inima îi e liberă și mușchii încordați ca ai unui atlet ; poate să reînceapă marea bătălie, amînată de patru ani, trînta cu opera ale cărei rădăcini multiple își au începutul în cele mai depărtate adîncimi ale vieții lui — *Simfonia a IX-a*.

La prima vedere, înainte de a intra, cînd din capătul pieții templului ochiul îmbrățișează liniile mari ale monumentului, ne izbesc dimensiunile lui colosale. Fără ca liniile generale să se depărteze de simplitatea măreață, semn al geniului lui Beethoven (niciicînd această simplitate nu s-a afirmat cu mai multă austeritate decît în prima parte, după noi, cea mai frumoasă), expoziția și desfășurarea ideilor sînt de o amploare neobișnuită, mărturie a bogăției de gîndire, rodită de îndelunga experiență. Dar *Simfonia a IX-a* se deosebește de celelalte opt dinainte, nu atît prin aspectul exterior al uriașei construcții cu proporții echilibrate, și

---

<sup>1</sup> Vezi volumul precedent din *Marile epoci creatoare : Cîntecul învierii*.

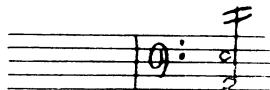
<sup>2</sup> Munca la ea s-a prelungit pînă la începutul verii din 1822.

<sup>3</sup> Scrisă în septembrie 1822.

Ce este această temă ? Nimic mai mult decât acordul perfect de *re* minor în arpeggiu descendent :



Dar ce coborîre ! Ce prăbușire pe două octave, la ieșirea din bubuitul norilor ce se ciocnesc, din neclintita armonie *la-mi*, timp de șaisprezece măsuri <sup>1</sup>.



Insuficiența, în general, a analizei tehnice, care descompune discursul muzical în elementele lui gramaticale, vine din faptul că ea nu ține seamă îndeajuns de ceea ce este esențial : focul care mocnește sub cuvinte. Nu notele sau relațiile dintre note au cea mai mare însemnătate, ci forțele interioare care, le adună și le întind ca pe un arc : trebuie să prindem avântul inimii (θύμος) încordarea mușchiului, brațul întărit, degetul care se înțepenește și întinde coarda, direcția spre care ochește săgeata, zborul ei, — ceea ce Engelsmann numește *Schwungkraft* și *Schwungsrichtung* (forța și direcția elanului), *Spannungsenergien* (energiile încordării), precum și *Entwicklungsfactoren* (factorii de dezvoltare) latenți, toate aceste vieți care încolțesc în germene. Aceeași frază, rece, goală, nulă, sub o pană mediocră, este de lavă arză-

a Naturii — mai mult decât cu o forță de voință. Nici chiar voința lui Beethoven nu apare sub un aspect intelectual ; în operă ea nu se simte atât ca un efect al gândirii ce raționează și-și impune constrângerea elementelor de construcție, cât ca forță elementară (*Urkraft*) care se mișcă și se dezvoltă după legile ei. Iar munca proprie genului constă în a desprinde aceste legi.

<sup>1</sup> Beethoven marcase pentru *tempo*-ul primei părți : „108 oder 120 Mälzel“, — ceea ce e mult mai rapid decât  $\text{♩} = 83$ , stabilit mai târziu. Fără să adoptăm metronomizarea sa, destul de elastică pentru a fi dovadă că o stabilise din instinct, fără s-o controleze, trebuie să reținem că în mintea lui Beethoven impresia dominantă era aceea de vârtej. Trebuie deci să punem în valoare îndeosebi prima parte din titlul complex : *Allegro ma non troppo un poco maestoso* și anume : *Allegro ma non troppo*, fără să apăsăm prea mult pe *maestoso*, cum voia interpretarea lui Weingartner.

(Cf. studiile lui Otto Baensch : *Zum neunten Symphonie*, — *Einige Festsstellungen*, apărute în *Neues Beethoven-Jahrbuch*, de Ad. Sandberger, vol. 2. 1924).

o caracterizează cu cea mai emoționantă poezie — repetițiile în ecou ale unei părți, apoi a ansamblului fiecărei fraze a coardelor de către lemne nu există la început — a fost introdus numai treptat.<sup>1</sup>

Asemenea ecouri nu erau de loc răzlete în muzica clasică; dar efectul lor, aici, de o poezie melancolică, îmi evocă amintirea primei scene din *Orfeu* de Gluck, atît de cunoscută de Beethoven.<sup>2</sup>

The image shows two staves of handwritten musical notation. The first staff is labeled '(mes. 5-7)' and contains notes for 'Cordes' and 'Bass'. The second staff is labeled '(mes. 10-12)' and contains notes for 'Cordes' and 'Bass'. Both staves include dynamic markings like 'mezza voce' and 'p.'.

<sup>1</sup> Vezi excelenta analiză a lui H. Schenker. Dar antisentimentalismul lui înverșunat care îl face să reducă creația muzicală la o construcție tehnică a formelor, fără să se preocupe de emoția (primă) care le însuflețește și care de cele mai multe ori le-a comandat, îl face să considere că emoția (secundă) izvorăște din mecanismul formelor găsite în prealabil. Schenker se miră cu naivitate că emoția a țîșnit ca un adaos. El pare să nu vadă că munca artistului nesatisfăcut, care căuta să ducă expresia formală la *Vollendung* (desăvîrșire, sau perfecțiune), corespunde necesității sufletului nesatisfăcut, care voia să-și traducă emoția în toată amploarea și preciziunea. Aceste două străduințe merg, la un geniu, mîna în mîna. Iată de ce critica nu trebuie să le despărță, nici să înăbușe pe una sub cealaltă.

Dar nu mi-ar sta bine să-i imput lui Schenker ascetismul analizei unei forme pure, desprinse de sentiment, cînd acest studiu al *adagio*-ului îl va duce, tocmai prin simpla analiză a formelor, la o constatare luminoasă, care, fără ca el să fi căutat, lămurește partea cea mai lăuntrică a inimii lui Beethoven. (O vom vedea în legătură cu măs. 6 a temei și cu repercusiunile ei asupra concluziei acestei părți a simfoniei.)

Nu mă îndoiesc de profunzimea sentimentului beethovenian al acestui critic eminent, care, dintr-o semeată mîndrie de artist și dintr-o pudoare a emoției, face atîtea eforturi ursuze și (să mă ierte) adesea pedante, ca să se împiedice de a o exprima. Îi datorez mult, și o spun cu plăcere, pentru sprîjinul temeinic pe care adesea l-a adus intuițiilor mele.

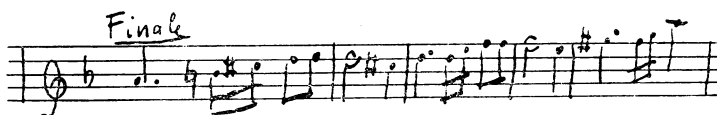
<sup>2</sup> Îi plăcea să cînte la pian partiturile lui Gluck, și interpretarea lui era uimitoare.

de solide și de strînse. Dacă s-a hotărît s-o facă, e fiindcă a fost constrîns de o necesitate de neînlăturat a gândirii sale. A încercat la început să scape cu un *finale* pur instrumental.<sup>1</sup> Era prea mare artist ca să poată răbda pînă și cel mai mic defect în aliajul său. I-ar fi fost (e evident!) mult mai comod să întrebuițeze numai același metal. Dacă n-a făcut-o, înseamnă că n-a putut. Tema *Bucuriei* îl lua cu asalt. De la jumătatea lui 1823<sup>2</sup>, el își umple cu ea caietele de schițe. Și, să stăruim! cuvintele (începutul frazelor) sînt mereu puse sub note. Mi se pare o îndrăzneală să pretinzi că *Freudenmelodie* este „*eine echte instrumentale Melodie*“ (o melodie pur instrumentală). Beethoven o auzea mereu cîntată de voci. Și n-a scris numai începutul *Odei* lui Schiller, ci și celelalte episoade, acel

„*Ihr stürzt nieder Millionen  
Ahnest du den Schöpfer Welt... etc.*“

scris vorbă cu vorbă sub fiecare notă în numeroasele sale schițe din 1823.

Pentru el, greul era să le insereze în țesătura simfonică. A încercat la început o introducere instrumentală, pe un motiv diferit de *Freudenmelodie*,



dar susceptibil să-l aducă, cu stîngăcie :



<sup>1</sup> Cf. Nottebohm, II, p. 180.



Recunoaștem motivul, reluat apoi în *Cvartetul op. 132*. Beethoven revine de trei ori la el, cu variante, în vara și toamna 1823.

<sup>2</sup> Nottebohm, II, p. 182—185.

poetii visau să reeduce omenirea<sup>1</sup> — „*Erziehung des Menschengeschlechts zur Vernunft*“. Această primă expoziție a *Temei Bucuriei* de către baritonul solist, sprijinită, la început, de îndoita aprobare a bașilor, evocă (*angenehm*) plăcuta lecție a unui învățător bun — lecția înțeleptului comunității — care o îmbie să intre în sanctuarul bunei zeițe, unde barierele de castă și de clasă sînt sfărîmate, unde se înfăptuiește fraternitatea tuturor oamenilor. Și cînd aceste ultime cuvinte sînt repetate textual — ca o lecție al cărei farmec începe să acționeze<sup>2</sup> — de către o parte a corului ascultător, pe care orchestra mărită o însoțește, vocile tinere sînt încă în minoritate, sopranele lipsesc.

Acestea apar, în chip izolat, abia la strofa a doua (a 2-a Variațiune), cu un caracter mai personal, care va fi adus un freamăt în inima lui Beethoven, după cum a fremătat și inima pasionată a lui Schiller : frumoasele versuri arzînde de dragoste și prietenie... Beethoven s-a grăbit să le introducă. A lăsat pentru mai târziu „sărutarea întregii lumi“ precum și omagiul către „*Lieber Vater*“, care în textul lui Schiller își aveau aici locul. Era nerăbdător să exprime această duioasă recunoștință prieteniei și dragostei, această sete de afecțiune în care intră și un egoism tinerească dedicată celor lipsiți de ea. (Dar în care din categorii se socotea Beethoven ?)

„*Wem der grosse Wurf gelungen  
Eines Freundes Freund zu sein,  
Wer ein holdes Weib errungen  
Mische seinen Jubel ein !*“

---

<sup>1</sup> O. Baensch a observat că în anii dinaintea primului său proiect de *finale* coral, Beethoven a fost îndeosebi legat de familia Brunswik, și că Tereza era atunci o ferventă neofită a lui Pestalozzi, pe care-l cunoscuse la Yverson, în 1808. De la el aflate, scrie ea, „ceea ce îi trebuia spiritului ei : o acțiune asupra poporului. Am găsit cuvîntul.“ („*Was mein Geist bedurfte . Wirkung auf das Volk. Das Wort war gefunden.*“) I l-a comunicat lui Beethoven și s-ar putea ca această revelație să fi influențat întrucîtva proiectul simfoniei... „Acțiunea asupra poporului“ îmi pare clară în ideea generală și, mai ales, în expoziția din finalul coral.

<sup>2</sup> S-a observat inflexiunea duioasă pe cuvîntul *Brüder*. Dar analogia aproape absolută a liniei melodice care împodobește cuvintele *binden wieder* (bucuria care leagă iar) și *was die Mode* (moda desparte), dovedesc o oarecare indiferență față de textul literal, foarte departe de preocupările unui Wagner. Recitarea imprimă înțelesul general al frazei, fără să se oprească la fiecare cuvînt, așa cum făcuse Beethoven în *Missa Solemnis*. În *Missă*, fiecare cuvînt sacru avea putere de lege. Aici, contează linia generală și direcția.

## **Săgețile de aur ale fanteziei**

(Variațiunile Diabelli și Bagatelele op. 126)



După o gravură de epocă

Construcția gigantică a *Simfoniei a IX-a* nu ajunge ca să umple spiritul lui Beethoven în acești ani. Nu s-a întâmplat niciodată ca geniul să rămână prizonier al unei opere, oricât i-ar fi ea de dragă și nici muncii crâncene pe care i-o cere, dacă durează prea mult constrângerea. Căci opera — oricât ar fi de vastă, și chiar când reprezintă, ca *Simfonia a IX-a*, o Sumă a vieții — e totuși delimitată, prin însuși planul ei, în timp și spațiu. Iar geniul trece peste aceste hotare. Încă dinainte de a fi terminat *Simfonia a IX-a*, Beethoven întrevăzuse alte zări. Chiar constrângerea legilor pe care și le-a impus pentru ca să înalțe monumentul trezesc spiritul de independență, care nu rezistă nevoii de a înfrânge opreliștea. Beethoven a evadat din *Simfonia a IX-a* în două opere libere, cărora istoria încă nu le-a dat locul cuvenit: *Cele 33 de Variațiuni op. 120* și *Bagatelele op. 126*<sup>1</sup>. Modestia denu-

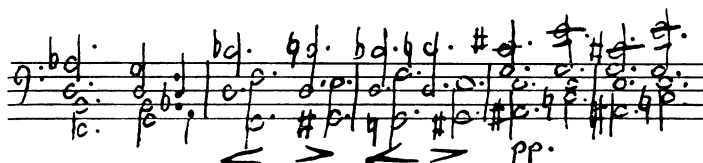
---

<sup>1</sup> Ar trebui să adaug aici și *Opferlied, op. 121 b*, pe un poem de Matthisson. Dar, în ciuda frumuseții sale pure și senine, interesul și valoarea lui proprie sînt mai mult de ordin moral decît muzical. Schițat încă din 1794, reluat o dată în 1801, a doua oară, în 1807, rescris, în sfîrșit, în două versiuni în 1822—1823, el exprimă credința adîncă, înrădăcinată în spiritul lui Beethoven, în divinitate, în Libertatea sfîntă, în unirea de nedezlegat dintre bine și frumos. Invocația sa către Cel Prea Înalt (*Du Höchster*) îl conjură să fie veșnic spada și scutul Libertății („*Sei stets der Freiheit Wehr und Schild*“) și să ne dea tuturor, tineri și bătrîni, „frumosul unit cu binele“ (*das Schöne zu dem Guten*). Era rugăciunea lui „pentru toate vremile“ (*ein Gebet zu allen Zeiten*) — testamentul lui moral. Orice adevărat beethovenian l-ar putea folosi ca rugăciune zilnică. De observat că Beethoven i-a fixat expresia definitivă în timpul cînd înscrisa pentru veșnicie forma *Odei Bucuriei*, care este, ca și *Opferlied*, fiică a acelorași ani de tinerețe revoluționară și a aceleiași credințe sfînte într-o omenire liberă, fericită și purificată. El a ținut să-și afirme, înainte de moarte, optimismul neclintit.

asemenea întâlnire, care însă nu i-a tulburat atmosfera. Dar un Beethoven nu simte de două ori la fel aceeași impresie. (Se știe că-i era greu să-și cînte o operă de două ori în același sentiment.) Focul vieții arde în ființa lui neîncetat, după altă hrană. Aici îndoiala și spaima îl duc în tenebre. Iată ce numește Vincent d'Indy „amplificarea notelor *mi-fa*“ ale lui Diabelli <sup>1</sup>.



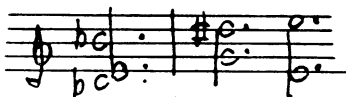
E îngăduit oare să numim astfel fiorul sacru ce năpădește sufletul lui Beethoven ?



Cele două măsuri din urmă ar fi, după Vincent d'Indy, amplificarea, și încă nu a unui grup de note, ci a unei singure note — acel *sol* repetat al lui Diabelli :



După cum, minunata tresărire de spaimă din partea a doua :



<sup>1</sup> Restabilesc în citatele muzicale semnele de legătură și punctele, așezate inexact, nu știu de ce, în exemplele lui V. d'Indy.