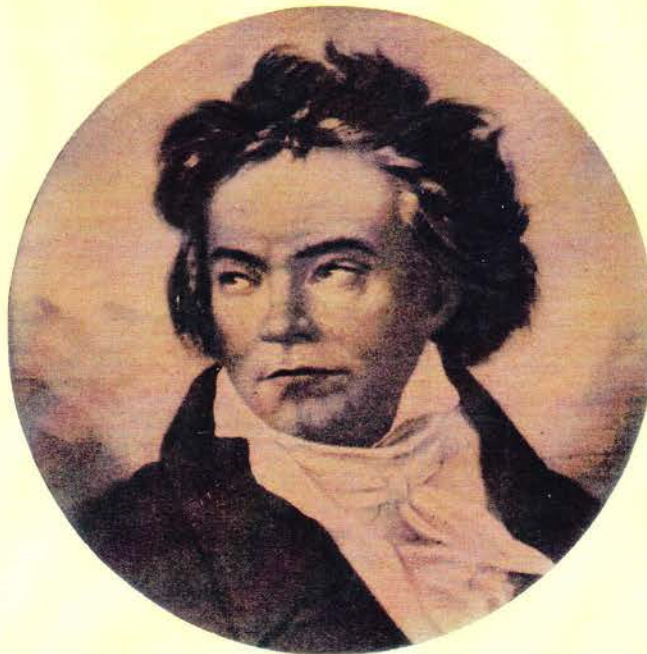


PAULA DIACONU BĂLAN

BEETHOVEN, Sonatele pentru pian

Studiu hermeneutic



Editura PĒTRĂ DIA – Iași, 2007

...Ideea este o scânteie zburând în infinit...Muzica este o revelație mai înaltă decât înțelepciunea întreagă și decât întreaga filosofie.

Ludwig van Beethoven

...În toată istoria muzicii, nu există nici o altă operă atât de clar și puternic marcată în dinamismul temelor ca aceea a lui Beethoven.

Wilhelm Furtwängler

...Forma sub care se afirmă genialitatea nu are nici o importanță, fie că apare în adâncimi, ca la Bach, în înălțimi însoțite, ca la Mozart, sau ca la Beethoven, unde adâncimea și înălțimea se unesc în deplină armonie pentru perfecționarea operei.

Robert Schumann

ISBN 973-96947-7-2



9 789739 694773

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

DIACONU BĂLAN, PAULA

Beethoven: sonatele pentru pian: studiu hermeneutic/

Paula Diaconu Bălan. – Iași : Editura Petra Dia, 2007

Bibliogr.

ISBN (13) 978-973-96947-7-3

78(430) Beethoven,L.van

929 Beethoven,L.van

Toate drepturile rezervate autoarei și Editurii Petra Dia.

PAULA DIACONU BĂLAN

BEEETHHOVEN, Sonatele pentru pian

Studiu hermeneutic

- Familiei Elene și Nicolie Găscă (Năni și Năni!),
atât de mulțumesc și dragilor, cu care m-am putut bucura
cu plăcere,
Paula Diaconu Bălan și Felice Bălan
(există) -

Str., martie 2010.

CUPRINS ANALITIC

Introducere	pag. 11
Capitolul I – Elementele – Spațiul și Timpul	
1. – Analogie între filosofia transcendentala kantiană și componistica lui Johann Sebastian Bach; tânărul Beethoven asimilează la Bonn <i>ideea de sistem</i> .	
2. – Influența lui Immanuel Kant asupra succesoriilor; J. G. Fichte, <i>Doctrina științei</i> , Spiritul și Eul moral absolut. 3. – Continuitatea prin <i>Filosofia naturii</i> de Fr. W. Schelling; Eul și Non-Eul. 4. – G. W. Fr. Hegel, Dialectica, principiul <i>contradicției</i> ; <i>Fenomenologia spiritului</i> ; Beethoven, noua tipologie a formei de sonată și triada hegeliană. 5. – Teoria post-kantiană despre spațiu și timp, dezvoltată de Arthur Schopenhauer; <i>voința de a trăi</i> ; <i>Metafizica Muzicii</i> , prima apreciere estetică despre simfoniele lui Beethoven.....	14
Capitolul II – Dialectica și muzica în gândirea contemporană	
1. – Delimitarea de Kant în sistemul filosofic al lui Alexandru Bogza: <i>Realismul critic</i> ; <i>realul pur</i> , <i>categorii muzicii</i> . 2. – Stéphane Lupasco, <i>Logica dinamică a contradicțiilor</i> ; aplicarea în domeniul muzicii, propusă de Costin Cazaban. 3. – Convergența celor două interpretări dialectice actuale, raportate la creația beethoveniană.....	27
Capitolul III – În căutarea Metodei	
1. – Viziunea Romanismului german asupra științei clasice <i>hermeneutică</i> ; Fr. D. E. Schleiermacher, întemeietorul teoriei generale a <i>înțelegerii</i> și <i>interpretării</i> textului; <i>comparația</i> . 2. – Credința lui Beethoven că muzica este sensul suprem al existenței, calea unică spre transcendent; <i>idoala</i> metafizică. 3. – Interpretarea gramatică a „grăului” muzical preexistent; Bach, sinteza <i>armoniei tonale</i> , desăvârșirea genurilor instrumentale, culminând cu <i>Fuga</i> ; adolescentul Beethoven, formarea muzicală prin <i>Das Wohltemperirte Klavier</i> . 4. – <i>Științele spiritului</i> de Wilhelm Dilthey, conceptul <i>Erlebnis</i> ; clipele de mare intensitate afectivă, „centre generatoare de sens”; arta pianistică a virtuozului Beethoven, anvergură în exteriorizarea sensibilității; <i>voința sa de a înfaptui</i> . 5. – Hermann Kretzschmar, modalități ale hermeneuticii; Eduard Hanslick, <i>formalismul</i> în analiza estetică; Hugo Riemann, <i>teoria logicii muzicale</i> , doctrina a sintezelor la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX.....	46
Capitolul IV – Muzica și Poezia, considerații estetice	
1. – Înțelegerea psihologică, <i>interpretul muzical</i> , <i>interpretarea reproductivă</i> . 2. – <i>Sentimentul dramatic</i> în poezie și în artă (Hanslick); sonata beethoveniană. 3. – Ernst Kurtz, principiul <i>energiei melodice</i> ; Carl Stumpf, <i>psihologismul experimental</i> . 4. – Actualizarea hermeneuticii prin H. G. Gadamer, posibilită aplicare a „cercului hermeneutic” în domeniul muzicii, legătura cu	

semiotica. 5.– Referiri la *structura* și la *stilul* operei muzicale; G. Buffon, dictonul despre stilul individual; Tudor Vianu, o definiție a stilului 71

Capitolul V– Clasic și Romantic

1.– „Noul sentiment al vieții“ în muzica de Haydn și de Mozart; raportul dintre literatură și muzică în epoca lui Beethoven; 2.– Tipologia artistului și *stilul*, dihotomia *tipul eleat–tipul heraclitic*. 3.– Lucian Blaga, permanența stilului, conceptul *matricea stilistică*. 4.– Edgar Papu, teoria conexiunii stilurilor *barocul↔romanticul*, opozante *clasicului*. 5.– „Beethoven, *pur* clasic!“, interpretarea critică a aserțiunii lui Dimitrie Cuclin; inexistența practică a tipurilor estetice în „stare genuină“, susținută de George Călinescu..... 80

Capitolul VI – Lecturile lui Beethoven

1.–Afirmarea deplinei libertăți a creatorului de geniu; admirația pentru Goethe, valorizarea cu precădere a liricii sale în cîntările beethoveniene de *Lieduri pentru voce și pian* pe versuri ale poezilor germani. 2.– Filonul popular, mai întâi mistificat, apoi „șlefuit“ după tiparele culte, influențează profund spiritualitatea europeană. 4.– Fr. Schiller, *Baladele*, lirica filosofică, *Oda bucuriei*; înclinarea lui Beethoven pentru teatrul „marelui Will“. 5.– „Lectura“ unor partituri de Haendel, Haydn, Mozart, Förster..... 89

Capitolul VII – Contemporanii

1.– Personalitatea și structura sufletească. 2.– *Metafizicul–metaforic*ul; Friedrich Schlegel, *spiritus rector* al școlii romantice germane; *Gott* (Dumnezeu) și *Gotheit* (Dumnezeirea); autorul literar, motivarea atitudinii *ironice* față de opera creată; referiri la Beethoven. 3.– Comuniunea cu întreaga natură; lirica lui J. Ch. Fr. Hölderlin, „melodia infinită“ în *Immuri*, *Ode*, *Elegii*; analogie cu muzica beethoveniană. 4.– „Ultimul val“ al curentului *Sturm und Drang*, reprezentat și de Beethoven în tinerețea sa; J. L. Tieck, în căutarea poeziei „muzicale“ (*Sehnsucht*). 5.– Tratarea romantică a subiectului, convergența între Franz Hardenberg–Novalis și Franz Schubert; importanța anului 1800 în poezie și în muzică.....101

Capitolul VIII – Arta improvizării și compoziția

1. – Beethoven, un maestru neîntrecut în improvizarea pe claviatură, aspect al atitudinii romantice. 2.–Divertismenul, gen muzical preferat de vienezi; Miniatura clasică pentru pian; Ciclul de piese dansante; forma strictă și forma liberă. 3.– Anterioritatea *Pieseii de caracter*.....111

Capitolul IX–Tema cu variațiuni

1.– Pianistul Beethoven, virtuozitatea sa, manifestată în concerte publice; trecerea procedeeelor improvizatorice în compoziția elaborată. 2.– Determinări ale modalului: funcția gravitațională a subdominantei *Fa*; sunetul primordial *Fa*, izvorât din Imaginarul arhetipal. 3.–Tono–modalismul, originea în vechea polifuncționalitate. 4.– Modalul în creația lui Beethoven, ipoteza provenienței;

iradierii modale în piesele pentru pian. 5.—Stilul improvizatoric al variaţiunii, crearea Piesei de concert (*Andante favori*, Op. 35; *Fantazia* Op. 77); Arhetipurile Imaginarului, simbolizarea în creaţia lui Beethoven.....117

Capitolul X—Sugestia cântecului şi dansului popular

1.—Viena, capitala Imperiului austro-ungar; „Clasurile popoarelor în cântece”, arhiva naţională propusă de J. G. von Herder, o realitate a vieţii muzicale vieneze. 2.—Preocuparea lui Beethoven în anii 1812–1814 să transpună cântecul popular în miniaturi pentru voce şi pian. 3.—Modalităţi de tratare a melosului folcloric în ciclurile de piese pentru pian (*6 Ecosese in mi bemol major*—1823); preluări anterioare de melodie populară (*7 Ländler-uri în re major*, *Rondo Op. 51 nr. 2*).....141

Capitolul XI—Orizont romantic

1.—Expresivitatea Ciclului de piese pentru pian. 2.—Miniaturile, răspândite între marile creaţii beethoveniene: *Bagatellen Opus 33*—anul 1802, *Opus 119*—anul 1821, *Opus 126*—anul 1823; „enclavale” tonale; programatismul poetic—psihologic, prefigurarea stilului compozitoriilor pentru pian de Robert Schumann; pianul „orchestral”; 3.—Sinteza între *lied* şi Tema cu variaţiuni, spiritul clasic şi tendinţele romantice.....147

Capitolul XII—Clasicitatea speciei muzicale Rondo

1.—Diferite ipoteze în dezbaterea muzicologică asupra originii genurilor: la baza lor se află cinci *entităţi* (H. Degen); cele două surse ale evoluţiei sunt *cântarea profundă* şi *cântarea religioasă* (Al. Bogza apud D. Cuculin); elenismul şi epocile muzicale moderne (C. Brăiloiu). 2.—*Rondo-ul*, specie valorizată superior de Beethoven (preluat din muzica populară de dans, apare cizelat în Piesa pentru pian, apoi în genurile instrumentale ample). 3.—Primele *Rondo-uri*, compuse şi publicate de Beethoven în anii 1784–1786; răspândirea acestor compoziii accesibile.....157

Capitolul XIII—Sonatele, Logica dinamică a contradictoriului

1.—Cercetarea „*terţiului inclus*”; conceptele *dinamismul* şi *structura* muzicală. 2.—*Opus 2 nr. 1* (anul 1795), *primul model al stilului*, cercetat prin metoda hermeneutică în forma de sonată şi în genul Sonată pentru pian; importanţa virtuozităţii pianistice în gândirea componistică; diversificarea spaţiului şi a timpului; Interogaţia metafizică „Muss es sein?” şi Răspunsul „Es muss sein”; pianistul Beethoven, debutul său în salonul muzical vienez.....164

Capitolul XIV—Dedublarea motivului

1.—Cercetarea *omologiei* în structura *Sonatelor pentru pian*. 2.—Ideea muzicală şi diversificarea ei în forma de sonată din *Opus 2 nr. 3* (anul 1795). 3.—*Motivul generator* şi diversificarea; imaginea muzicală. 4.—*Sonata Op. 13*, „*Pătească*” (anul 1799), *al doilea model al stilului*; motivul—Ideea din introducerea lentă, conţinutul cu metafizică. 5.—Ubicuitatea motivului generator.....172

Capitolul XV – Elaborarea tematică a Sonatei

1.– Caracterul *ciclic* al *Sonatelor pentru pian*; 2.– *Sonata Op. 7* (anul 1796), conținutul motivic; constituirea tematismului în forma de sonată; submotivele ritmic și melodic, efectul lor în crearea temei; primul motiv și congruența ciclului; tema cantabilă la Beethoven; variante ale motivului–arhetip *Semnalele*; amploarea Codei. 3.– *Sonata Op. 7*, convergentă cu *Sonatinele*, cu sonatele *Opus 28 „Pastorala“* și *Opus 27 nr. 2, „quasi una Fantasia“*. 4.– Aspecte ale ciclului în *Sonata Op. 10 nr. 2* (anul 1798); motivul generator și forma de *sonată–fugată*; îmbinarea *Rondo*-ului cu forma de sonată, pe baza motivului generator. 5.– Înnoiri în pianistică. 6.–Accentuarea dramatizării în primele cicluri; diversificarea simbolică a imaginii sonore; dimensiunile spațiului tonal–*consonanța*↕*disonanța*; prezența „culorii“ modale. 7.– Încercare hermeneutică asupra *Sonatei Op. 10 nr. 1* (anul 1798); *Largo e mesto*, mișcarea a doua, culmea a dramatizării din primele cicluri. 8.– Sensul metafizic al interiorizării în reactualizarea interpretativă.....178

Capitolul XVI – Ciclul beethovenian al Sonatei

1.– Apogeul genului și al formelor, crearea dramei muzicale instrumentale; *funcțiunea și simbolul*. 2.– Clasicitatea muzicii lui Beethoven, modalitățile corespunzătoare de exteriorizare a stărilor afective; proporția elementelor; preeminența Regimului diurn al imaginii sonore (pe traiectoriile antropologice ale Imaginarului); 3.– Succesiunea ciclurilor, exemple de înrudire prin structura componistică și expresivă; din nou despre motivele „*Muss es sein?*“ și „*Es muss sein!*“, ca sursă congeneră a diferitelor creații beethoveniene; vechile „rădăcini“ în domeniul Sonatei pentru pian.. 194

Capitolul XVII – Dimensiunea ascunsă

1.– *Al treilea model stilistic*, *Sonata quasi una Fantasia Op. 27 nr. 2*, rod al inspirației impulsionate de momente intense ale vieții sufletești (anul 1801); impresia de disparitate a expresivității ciclului. 2.–*Adagio sostenuto*, forma de *lied-sonată*, simbolurile muzicale din Regimul nocturn al Imaginarului, expresivitatea. 3.– *Allegretto*, un *Scherzo giocoso* nedeclarat; trecerea simbolurilor în Diurn. 4.–*Presto agitato*, elementele ciclice în forma de sonată, *convergența* motivelor. 5.– Descoperirea *dimensiunii ascunse* de către interpretul–pianist decurge din analiza hermeneutică.....202

Capitolul XVIII – Componenta ciclului

1.– Baza filosofică și literară a gândirii lui Beethoven, importanța în creație a formației sale (*formale Bildung, Bildung des Geistes*). 2.–Depășirea silului vienez, noul conținut expresiv; numărul variabil de mișcări, schimbare cantitativă a genului *Sonata pentru pian*; prefacerea din interior a formelor dezvoltate, osmoza. 3.– Noua componentă a ciclului: înlocuirea *Menuet*-ului cu *Scherzo*-ul, forma *Rondo-sonată* de mari dimensiuni. 4.– Transcendența

pianistici; tehnica mare, „de brăț”, locul prim al expresivității în compoziție, dezvoltarea procedeeleor tradiționale; factura „orchestrală” și timbrul; ținuta solistică. 5.—Analogii și omologii.....213

Capitolul XIX—Beethoven și Natura

1.—Mentalitatea *Bildung haben*, o dominantă a epocii, însușită de Beethoven. 2.—Sentimentul naturii în *Sonata Op. 14 nr. 2* (anul 1799), scene cu Dunărea scăldată în lumină. 3.—Chemare spre farmecul peisajului: *Sonata în si bemol major, Op. 22* (anul 1800). 4.—Tema naturii în sonatele anului 1801: *Opus 28*, „*Pastorala*”, momente ferice în libertatea naturii; *Opus 31 nr. 1*, timbrul clavicinului și sugestia peisajului câmpenesc. 5.—Dramatizarea în *Sonata Op. 31 nr. 2*, „cu *Recitativ*”, *Ful* romantic, precumpănitor asupra inspirației din drama *Furtuna* de Shakespeare. 6.—Programul componistic al lui Beethoven; *Sonata Op. 31 nr. 3*, evocarea petrecerilor cu dans și cântece vesele; *Scherzo, Menuet-ul* și *Rondo-ul* de mari dimensiuni, unite în același ciclu. 7.—Ritmul ternar, convergent cu tema naturii; *Sonata Op. 79*, contrastul expresiv al temelor dansante. 8.—Tema naturii umane, legătura psihologică a variațiunilor în *Sonata Op. 26* (anul 1801). 9.—Natura afectivă contradictorie, impactul tematic în *Sonata Op. 54* (anul 1804). 10.—Efectul naturii vibratorii a sunetului; relevarea pianului „orchestral” beethovenian în *Sonata Op. 53*, „*Waldstein*” (anul 1804); *rezonanța naturală a sunetului*, valorizarea prin noul instrument Hammer-Klavier; *sunetul pianistic* în Sonata de concert; ecoul, fenomen acustic din natura înconjurătoare, simbol al „ecoului amintirilor”; reflectarea propriei naturi psihice; *der Weltschmerz*—izvorul creației.....222

Capitolul XX—Appassionata, desăvârșire a Sonatei pentru pian

1.—Atracția *Sonatei Op. 57, al patrulea model stilistic*, scrierile unor pianiști reputați despre „*Appassionata*”, impresii din cursul redării. 2.—Stratul gramatical, crearea timpului muzical prin variantele reproductive, afectivitatea. 3.—Excurs în aria Temei cu variațiuni. 4.—Unirea variațiunii cu Sonata, sinteza componistică și expresivitatea variațiunii libere în *Opus 57, Andante con moto*; efectul în pianistică. 5.—Caracterul psihologic al ciclului.....265

Capitolul XXI—Din exterior spre interior

1.—Varietatea în unitate, contrastul și asemănarea temelor. 2.—Motivul generator în Sonata „*Les Adieux*”, *Op. 81a* (anul 1809) și dezvoltarea lui; programatismul psihologic, leit-motivul „*Lebewohl!*”; transpunerea în muzică pentru pian a celor cinci simboluri dezvăluite prin hermeneutică. 3.—*Sonata Op. 78*, compunerea „împietită” a temelor. 4.—Motivul „*Zborul*” în *Sonata Op. 90* (anul 1814). 5.—Osmoza formelor în *Sonata Op. 109* (anul 1820).....292

Capitolul XXII—Sonata și Fuga

1.—*Opus 101* (anul 1816), unirea formei de sonată cu variațiunea liberă; *Secțiunea de aur* în proporționalitatea compoziției; „împietirea” temelor;

personificarea prin tematism. 2. – *Opus 106, Grosse Sonate für das Hammer-Klavier*, chintezență a genului, cea mai complexă creație în ansamblul patrimoniului pentru pian; transcendentalul; macro-forma; amplul caracter orchestral, reflexii în pianistică. 3. – *A cincea ipostază a modelului stilistic: Sonata Op. 110* (anul 1821); convergența motivului generator cu „Lebewohl!”; extinderea ciclului la șase părți; reevaluarea Fugii baroce; *leit-motivul*; consolarea, muzica tămăduitoare; aspirația de a depăși starea fizică și limitele sonore ale instrumentului; transcendența expresivă. 4.– *Testamentul muzical al lui Beethoven, Sonata Op. 111, în do minor* (anul 1822); *Arietta*, expresivitatea celor două părți ale ciclului, contrastul; desăvârșirea artei pianistice.....311

Concluzii..... 351

Post-scriptum 355

Bibliografie365

INTRODUCERE

„Un simbol dezvăluie întotdeauna, oricare ar fi contextul, unitatea fundamentală a mai multor zone ale realului”¹.

Mircea Eliade

Muzica pentru pian, domeniu al delectării, este și un mod de comunicare, ceea ce a suscitat numeroase reflecții despre legătura miraculoasă între compozitor, interpret și auditoriu. Deși mai toți cugeătorii în domeniu au fost practicieni, ei au înfruntat doar până la un punct interpretarea metafizică a actului artistic, resimțind în propria natură confluența dintre senzorial și spiritual². Deprinși cu travaliul claviaturii, pornim și noi în acest excurs muzicologic pe calea pragmatică a analizei textuale; dar pentru a descoperi corespondența între partitură și interpretare, cu atât mai mult între muzică și alte moduri expresive, *analogia*, procedeu infailibil al cercetării *spațiului muzical*, ne va limita doar la unele sugestii, compatibile, privind timpul muzical. Gilbert Durand distinge că „*analogia* procedează prin recunoașterea de similitudini între raporturi diferite în ce privește termenii, în timp ce *convergența* regăsește *constelații de imagini* asemănătoare punct cu punct în domenii diferite de gândire”³. Intrucât toate simbolurile își au sursa în Imaginarul arhetipal, *convergența* trebuie tratată mai curând ca *omologie*⁴ decât ca *analogie*⁵; așadar vom căuta analogia dintre gândirea muzicală și

¹ *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1964, p. 385.

² Cf. IANOSI, Ion, *Cuvânt înainte la studiul De la trăire la expresie* de Corina RADULESCU, Paideia, București, 2002, p. 5: „Dacă are o formație dublă, muzicală și filosofică, esteticianul trebuie așadar, să înfrunte, în raport cu muzica, o tradiție încărcată de două excese: una prea mult și alta prea puțin filosofică, una spirituală și alta senzorială, una suflăscă și alta «corporală», una metafizică și alta «fizică»”.

³ DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarii* (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992), traducere de Marcel Aderca, Univers enciclopedic, București, 1998, p. 38.

⁴ „Analogia e de tipul: A este față de B ceea ce C este față de D, în timp ce convergența ar fi mai ales de tipul: A este față de B ceea ce A este față de B, /.../ Omologia este echivalență morfologică, sau mai bine zis structurală, mai curând decât echivalență funcțională” (*Ibidem*, loc. cit.).

⁵ În celebrul studiu antropologic *Declinul Occidentului*, Oswald SPENGLER lansează teoria grupelor de afinități morfologice, în care se încadrează toate formele vieții.

logica unor sisteme lingvistice de exprimare, în mod special, corespondența cu filosofia și literatura, pentru a ajunge prin relația dintre diferite domenii ale comunicării la înțelegerea mai profundă a *omologiei* în *Sonatele pentru pian* de Beethoven, la viziunea în ansamblu a genurilor muzicale conexe. Ne vom afla pe o axă imaginară între fizic și metafizic. Studiul nostru cercetează arta pianistică în creația beethoveniană, încearcă să arate că instrumentul *piano-forte*, favorabil inventivității componistice, a devenit datorită marelui vienez locul unei noi configurări a spațiului muzical, oferind largi posibilități de modelare a timpului muzical, odată cu împlinirea variantelor interpretative. Redarea pe claviatură este singura cale posibilă de actualizare a operei, întrucât desfășurarea temporală, dependentă de creativitatea pianistului, se afundă în abisul inexprimabilului, exclude *logos*-ul. Ca urmare, punem în centrul dezbaterii probleme legate de *interpretarea muzicală*, datele simbolic-expressive convergente vizând să ajute înțelegerii stilului și căutării unor mijloace instrumentale adecvate.

O altă dominantă contextuală se referă la cerința de studiere a fiecărei compoziții în totalitatea creației pentru pian de Beethoven. „Nimic din imaginea cosmică, istorică, sau naturală, nu se manifestă fără să întruchipeze suma totală a tuturor tendințelor celor mai profunde. Astfel, subiectul incipient ia proporții considerabile. Survine deodată o mulțime de probleme și de raporturi, în cea mai mare parte noi, nedezbătute. Și astfel se face lumină pe deplin: un fragment de istorie nu putea fi în mod real elucidat înainte ca misterul istoriei universale în general, mai exact, al istoriei grupului uman superior, considerat ca unitate organică de structură regulată, să fi fost scoasă la vedere”⁶. Tot astfel, fără să studiezi îndelung și cât mai complet modalitățile potrivite

Folosim versiunea franceză *Le Déclin de l'Occident*, realizată de M. Tazerout (după originalul *Der Untergang des Abendlandes*, München, 1918–1922); cităm câteva idei din secțiunea *Forme et réalité*, première partie, NRF–Gallimard, Paris, 1931: „Mijlocul de a cunoaște formele moarte este legea matematică. Mijlocul de a înțelege formele vii este *analogia*. Astfel se distinge polaritatea și periodicitatea universului” (p. 20); „O problemă politică nu s-ar putea înțelege prin politica însăși, iar elementele esențiale, care joacă aici un rol profund, nu se manifestă adesea într-o manieră concretă decât în domeniul artei, uneori chiar numai în forma încă mult mai îndepărtată a ideilor științei și filosofiei pure” (p. 90); „Limbajul semnelor unei matematici și gramatica unui limbaj verbal au în fond aceeași structură” (p. 102).

⁶ SPENGLER, Oswald, *Le Déclin de l'Occident*, ed. cit., première partie, p. 90.

pentru redarea pe claviatură a stilului beethovenian, fără să înțeleagă sensul filosofic-estetic al celor 32 Sonate pentru pian create de Beethoven în integritatea operei destinate de el *Hammer-Klavier*-ului, nu poți interpreta (în adevăratul sens al cuvântului!) o parte, sau numai o secțiune, detașate de întregul *corpus*, nici măcar o perioadă, sau o singură trază dintr-o sonată, de vreme ce acestea trebuie înțelese într-o unitate organică de structură regulată.

Cu siguranță că micul elev, vrăjit de cele mai cunoscute *Bagatelle* și de *Sonatinele* lui Beethoven, visează să ajungă un interpret neîntrecut, iar pianistul matur le cântă în amintirea copilăriei!... Compoziția-redarea, trecutul-prezentul, devenirea-faptul devenit, se contopesc.

Pianul beethovenian sondează existența structurată osmotic a *inconstientului*⁷, probează că „dacă există o solidaritate totală a speciei umane ea nu poate fi resimțită și «transpusă în act» decât la nivelul Imaginilor (nu spunem: al subconștientului, căci nu avem nici o dovadă că nu există și un *transconștient*)”⁸.

Pianul lui Beethoven cultiva aspirația spre înaltul ființei, spre Eul care devine creator, cum spunea Fichte; i se potrivește credința lui Hölderlin⁹, precum că izvorul lumii se află în Dumnezeu, revărsat peste întreaga fire, din care omul face parte: „Pentru ce nu este lumea destul de mărginită, ca să mai căutăm pe cineva în afară de ea? O, dacă ea este Fica unui Tată, – măreția natură –, inima ei nu este inima Lui? Lăuntrul

⁷ Termeni din filosofia lui Lucian BLAGA care decurg din interpretarea metafizică a *inconstientului*. „Conștiința posedă momente, elemente, fenomene, care, prin semnificația și finalitatea lor, debordează cadrele conștiinței, fiind ancorate în ordinea inconstientului (vizul, actele manqué etc.). /.../ Pe temeiul celor constatate atribuim inconstientului o particularitate, pe care vom numi-o «personanță» (de la latinescul per-sonare). E vorba aci despre o însușire grație căreia inconstientul răzbată cu structurile, cu undele, și cu conținuturile sale, până sub bolile conștiinței.” (*Orizont și stil*, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1936, p. 51). Pentru școala romantică germană și, în general, pentru romanticismul filosofic și literar, *inconstientul* cuprindea ceea ce nu poate fi cunoscut despre actul creației, o putere miraculoasă, parapsihologică, anticeză a conștientului. În secolul XX, teoria lui Sigmund Freud despre *conștient* și *inconstient* cunoaște o mare răspândire.

⁸ ELIADE, Mircea, *Imagini și simboluri. Esen despre simbolismul magico-religios* (*Images et Symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Ed. Gallimard, Paris, 1952), traducere de Alexandra Beldeanu, Humanitas, București, 1994, p. 21.

⁹ Exprimată în scrierea *Hyperion oder der Eremit in Grœchenland*.

ei cel mai profund nu este El însuși? Dar eu Îl am? Îl cunosc, eu, oare? Se face câte-odată ca și cum L-aș vedea, dar atunci mă înspăimânt, fiindcă mi se pare că ceea ce am văzut n-a fost decât propria mea înfățișare; se mai face câte-odată ca și cum L-aș simți, pe El, Suflul lumii: dar atunci mă deștept ca dintr-un vis și mi se pare că n-am pipăit decât propriile mele degete“.

Beethoven ne va încredința veșnic: „Es muss sein!“...



Capitolul I – ELEMENTELE – SPAȚIUL ȘI TIMPUL

„Numai artistul și savantul liber își poartă fericirea în el“¹⁰.
Ludwig van Beethoven.

De la vechii greci și până la Kant, am învățat că orice încercare a gândirii pornește de la elemente și metodă; astfel se motivează preliminarile la discursul modern, menite să traseze cadrul general al cunoașterii. Dorim ca premisele invocate pentru înțelegerea artei pianistice beethoveniene, corespondența faptului componistic cu activitatea logică¹¹ și oglindirea individualității psihice în creație, să conducă spre interpretarea filosofic-estetică. Vom îmbina conceptele muzicii cu datele provenite din aceste trei direcții ale cugetării; ele luminează simultan și inseparabil opera lui Beethoven. Acordăm

¹⁰ Dicton relatat de Karl von Bursy în amintirile sale (vezi volumul *Beethoven văzut de contemporani*, tradus și prefațat de Theodor BALAN, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1970, p. 84 (apud volumul *BEETHOVEN raconté par ceux qui l'ont vu- Lettres, Mémoires etc...réunis et traduits par J.G. PROD'HOMME*, 1927; materialul original, în *Appendix la studiul L. van Beethovens Studien im Generalbass, Kontrapunct und in der Kompositionslehre* de Ignaz von SEYFRIED, 1832).

¹¹ „...Actul compozițional, în ce are el mai intim, presupune o activitate mentală extrem de asemănătoare cu activitatea logică obișnuită, în sensul că structurile demersului logic curent și respectiv ale celui compozițional sunt practic vorbind aceleași, doar că – materialul diferind radical – apar legi specifice ale domeniului muzical care împiedică la o primă vedere sesizarea celor mai sus afirmate.“ (BENTOIU, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975, p. 13.)

precădere ideilor epocii sale, mai întâi sistemelor proeminente în logică, estetică, poetică, muzică, întrucât au contribuit la înflorirea ființei sale spirituale. În primul rând, ne întrebăm dacă, și în ce mod, a cunoscut Beethoven filosofia transcendentă. I-a parvenit cumva, pe cale inteligibilă, Ideea reprezentării pure a spațiului și a timpului în intelect, determinându-l să cumpănească asupra dominantelor muzicii?... *Critica rațiunii pure* a frământat intens conștiința intelectuală europeană, filonul de sorginte kantiană atrage și acum multe spirite luminate; noi ne vom opri numai la viziunea kantiană asupra percepțiilor transmise din exterior, prin intermediul sensibilității, intuiției creatoare a lui Beethoven pentru a fi dirijate spre forma muzicală aflată *a priori* în simțire, sau vom adăsta și la alte sisteme de gândire?...

Reforma produsă de Immanuel Kant în gândirea europeană a fost comparată chiar de el însuși cu aceea a lui Copernic. Pentru a depăși limitele direcțiilor epistemologice Empirismul și Raționalismul dogmatic¹², Kant a readus *metoda deductivă* în interpretarea filosofică, analizând și criticând acele două căi; de aici, numele de „criticism”, dat sistemului său. În *Monadologia fizică* (1756), susține că *forța*, ce constituie esența corpurilor materiale, nu crează spațiul (concepția lui Leibnitz) ci îl umple numai, prin puterea de repulsie (Leibnitz) și prin puterea de atracție a corpurilor (Newton). În acest fel, afirma existența spațiului în afară și independent de existența materială. Analizând ideea de spațiu, Kant decide că această formă de cunoaștere nu este o noțiune, ci o *intuiție*. „În orice chip și prin orice mijloace s-ar raporta o cunoaștere la obiecte, totuși modul prin care ea se raportează la ele nemijlocit și spre care tinde orice gândire ca mediere este *intuiția*. Dar această intuiție are loc numai dacă ne este dat obiectul; ceea ce însă, la rândul său, nu e

¹² *Discurs despre metoda de a ne conduce bine rațiunea și de a căuta adevărul în științe, opera celebră a lui René DESCARTES, apărută în 1637, rămâne o referință vie pentru filosofia cea mai savantă, dar și pentru un public larg. De la apariție, o întreagă tradiție raționalistă s-a referit la ea necontenit.* (HUISMANS, Denis, *Dictionar de opere majore ale Filosofiei*, trad. de C. Petru și S. Veleșcu, Ed. Enciclopedică, București, 2001, p.145). „Descartes face lumea din spațiu, figuri spațiale, și din mișcarea lor; cunoașterea o pune în idei clare și distincte și în formele matematice ale figurilor și mișcării. Se pune o întrebare: este lumea numai întindere, iar cunoașterea numai idei clare și distincte, *intuiție și deducție-inducție*? La aceasta știința actuală dă un alt răspuns decât a dat Descartes” (DUMITRIU, Anton, *Istoria Logicii*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1975, p. 525-526).

posibil, cel puțin pentru noi oamenii, decât dacă obiectul afectează simțirea într-un anumit mod. Capacitatea (receptivitatea) de a primi reprezentări prin felul cum suntem afectați de obiecte se numește *sensibilitate*. Prin intermediul sensibilității, deci, ne sunt *date* obiecte, și ea singură ne procură *intuiții*; dar ele sunt gândite cu ajutorul intelectului și din el provin *conceptele*. Dar, orice gândire trebuie să se raporteze în cele din urmă, fie direct (*directe*), fie pe ocolite (*indirecte*), cu ajutorul unor anumite caractere, la intuiții, prin urmare, la noi, la sensibilitate, fiindcă altfel nici un obiect nu ne poate fi dat. / Efectul unui obiect asupra facultății reprezentative, întrucât suntem afectați de el, este *senzația*. Intuiția care se raportează la obiect cu ajutorul senzației se numește *empirică*. Obiectul nedeterminat al unei intuiții empirice se numește *fenomen*. / Numesc *materia* fenomenului ceea ce corespunde, în fenomen, senzației, iar *forma* lui ceea ce face ca diversul fenomenului să poată fi ordonat în anumite raporturi. /... / Dacă materia oricărui fenomen nu ne este dată, ce-i drept, decât *a posteriori*, forma ei trebuie să se afle *a priori* în simțire, gata pentru a se aplica la toate fenomenele, că deci trebuie să poată fi considerată independent de orice senzație. Numesc *pure* (în sens transcendental) toate reprezentările în care nu se găsește nimic care să aparțină senzației¹³. Intelectul nu poate cunoaște nici lucrurile individuale, nici lumea, în general, decât numai sub forma exteriorizării senzațiilor primite, care e *spațiul*. „Cu ajutorul simțului extern (o însușire a simțirii noastre) ne reprezentăm obiectele ca fiind în afara noastră și ca fiind situate toate în spațiu. În el sunt determinate sau determinabile forma, mărimea și raportul lor reciproc. Simțul intern, cu ajutorul căruia simțirea noastră se intuiește pe sine sau starea ei internă, nu dă, ce-i drept, nici o intuiție despre suflet însuși ca obiect; totuși e o formă determinată sub care intuiția stării lui interne este posibilă, așa încât tot ce aparține determinărilor interne este reprezentat în raporturi de timp. Timpul nu poate fi intuit exterior, tot așa cum spațiul nu poate fi intuit ca ceva în noi¹⁴. Formele cunoașterii, spațiul și timpul (care nu sunt independente de conștiința cunoscătoare, ci o constituie) au o existență *a priori*; ele determină faptul că toate percepțiile, transmise prin simțurile externe și

¹³ KANT, Immanuel, *Critica rațiunii pure* (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781), traducere de Nicolae Bagdazar și Elena Moisiuc. Ed. I.R.I., București, 1998, Partea întâi. *Estetica transcendentală*, aliniat 1, pp. 71–72.

¹⁴ KANT, Immanuel, *Critica rațiunii pure*, ed. cit., p. 73.

interne în *intuiție*, apar ordonându-se în *spațiu* și decurgând în *timp*. Spiritul cunoscător posedă și alte forme apriorice ale intelectului, în număr de douăsprezece, numite *categorii*, dintre care cea mai importantă este aceea a *cauzalității*¹⁵. Prin formele intelectului, omul introduce ordine în haosul datelor intuiției, strângându-le în *noțiuni*. Formele intuiției și categoriile sunt condiția oricărei experiențe posibile, deci a oricărei cunoașteri; dar precum cunoașterea umană nu este posibilă decât datorită formelor apriorice de care depinde, tot astfel ea nu este posibilă decât pentru că există o lume înconjurătoare pe care omul o receptează prin aceste forme. Ceea ce nu poate pătrunde omul este natura în sine a lucrurilor înconjurătoare, așa cum sunt ele fără spiritul nostru. *Lucrul în sine, noumenul*, rămâne necunoscut omului, el fiind totuși, condiția necesară ca noi să-l întuim cel puțin ca fenomen, așa cum ne apare potrivit formelor intelectului. Ceea ce este dat prin experiență, adică realitatea obiectivă, diferită de ce este ea în sine, devine obiectul științei, care are astfel deplină valabilitate în sfera lumii fenomenale. „Numesc *Estetică transcendentă* știința despre toate principiile sensibilității *a priori*. Trebuie să existe deci o astfel de știință care constituie înăia parte a teoriei transcendentale a elementelor, în opoziție cu aceea care cuprinde principiile gândirii pure și care se numește *Logică transcendentă*”¹⁶. „Numesc *transcendentă* orice cunoaștere care se ocupă în genere nu cu obiectele, ci cu modul nostru de cunoaștere a obiectelor, întrucât acesta este posibil *a priori*. Un sistem de astfel de concepte se numește *filozofie transcendentă*”, definește însuși autorul¹⁷. „Kant a numit opera la care a lucrat mai bine de doisprezece ani – *Critica rațiunii pure* – un *tratat despre metodă*, cuprinzând în sens larg

¹⁵ Cf. BAGDASAR, N., BOGDAN, V., NARLY, C., *Antologie filosofică*, Ed. Casa Școalelor, București, 1943, p. 421.

¹⁶ KANT, IMMANUEL, *Critica rațiunii pure*, ed. cit., p. 72.

¹⁷ Teoria cunoașterii a fost tratată, cum se știe, în *Critica rațiunii pure* (*Kritik der reinen Vernunft* – 1781), *Etica* lui Kant în *Critica rațiunii practice* (*Kritik der praktischen Vernunft* – 1788), iar stabilirea legăturii între cele două lumi ce făceau obiectul primelor „Critici”, lumea cauzalității și lumea voinței libere, în cea de a treia operă a sa, *Critica puterii de judecare* (*Kritik der Urteilskraft* – 1790) care cuprinde *Critica puterii (facultății) de judecare estetică* și *Critica puterii (facultății) de judecare teleologică*, unde se arată că între lumea fenomenală și aceea a libertății este potrivire datorită fondului lor comun. (NEGULESCU, P.P., *Istoria Filozofiei contemporane*, Ed. Academiei Române, București, 1941, I – *Criticismul kantian*, p. 423).

două părți principale, anume teoria *elementelor* și *metodologia*. *Clavecinul bine temperat* și *Arta fugii* pot sugera un tratat despre metodă, muzica participând în același spirit la teoria elementelor și la metodologie, cu atât mai mult cu cât întreaga artă a lui Bach ascultă de sensibilitate și rațiune¹⁸. Autorul aserțiunii¹⁸ întregește analogia între cei doi mari creatori de sistem: „Fără a forța nici pe departe paralela între Bach și Kant, nu putem totuși să nu atragem atenția asupra unor puncte comune, distincte în cadrul specific al unor situații atât de diferite. Sub raportul anteriorității covârșitor de bogate, /.../ Bach reduce mulțimea aspectelor felurite și dispersate în timp și în spațiu, în școli de compoziție, la formula unei singure probleme, anume *cunoașterea unificatoare a naturii mijloacelor aferente compoziției muzicale desfășurate, ținând seama de consubstanțialitatea polifoniei și armoniei, a formelor de ordin contrapunctic și omofon* (subl. noastră)“, după cum Kant redusese „mulțimea aspectelor felurite și dispersate în timp și în spațiu, în școli“ filosofice, la „formula“ unei singure probleme de gândire: cunoașterea transcendentă.

Așadar, când Beethoven a avut la dispoziție *Das wohltemperierte Klavier*, operă determinantă în formarea gândirii sale muzicale, el a venit în legătură cu un „tratată despre metodă“ analog celui kantian, putând înțelege treptat, pe măsura studierii Fugilor dăltuite de genialul înaintaș, cum sensibilitatea se supune rațiunii. *Beethoven a purtat mereu în sine pe Johann Sebastian Bach*. „Inima mea întreagă bate pentru înalta și marea artă a lui Sebastian Bach, acest patriarh al armoniei (dieses Urvaters der Harmonie)“¹⁹. Însă marelui compozitor nu i s-a făcut cunoscut kantianismul ca model de gândire doar pe calea muzicii, prin intermediul operei lui Bach, analogică în ceea ce privește elementele sistemului și metoda; în orașul său natal, tânărul Beethoven s-a înmatriculat ca student la *Neue Hochschule*, unde profesori erudiți transmiteau informații complete despre domeniul umanist, odată cu ideile iluministe ce însuflețeau auditoriul. Beethoven a întâlnit buni cunoscători ai filosofiei lui Kant și în familia Breuning, între intelectualii

¹⁸ BERGER, Wilhelm Georg, *Estetica Sonatei clasice*, Editura Muzicală, București, 1981, pp. 50-51.

¹⁹ Scrisoare către A. Hofmeister, 1801 (ROLLAND, Romain, *Vie de Beethoven*, Hachette, Paris, 1925, p. 138).

²⁰ Cf. ROLLAND, Romain, *BEETHOVEN. Marile epoci creatoare, Catedrala* *interrupă - I - Simfonia a IX-a* (trad. Nicolae Parocescu și Letiția Papu), Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S. România, București, 1965, pp. 68-71.

²¹ *Ibidem*, p. 69.

²² Sistemul său de gândire, în opoziție cu dualismul lui Kant, se bazează pe relația dintre Eu, de natură spirituală, ca principiu activ, și Non-Eu, formă în care realitatea este percepută de gândire.

²³ „Eu nu recunosc alt semn de superioritate decât bunătatea”, ne comunică Beethoven printr-un dicton de-al său (ROLLAND, Romain, *Vie de Beethoven*, Introducerea, VII).

Johann Gottlieb Fichte²², o personalitate a epocii lui Beethoven, susținea că realitatea ultimă este Spiritul, care are ca scop să împlinească Eul moral absolut, cunoscut și realizat în conștiința omului. Față de această concepție filosofică, este binevenită analogia cu principiile etice ale lui Beethoven²³, induse în tematismul compozițiilor sale și transpozabile ca stare emotivă în faptul interpretării muzicale; iar în mod direct, Beethoven ne comunică despre „Eul moral”, prin textul și muzica operei *Fidelio oder die eheliche Liebe*. De altfel, Beethoven a fost natura acestui concept.

prin încercarea de a se stabili în ce constă *noumenul*, de-a se înțelege nu a fost întrecut de către succesori, ci doar reinterpretat, sau „corectat”, asemenea, sistemul său „transcendentă” (*Estetica, Analitica, Dialectica*) această reprezentă un stadiu de referință în gândirea modernă; de comparată cu a predecessorilor săi pe care i-a depășit, deși fiecare dintre Influența marelui filosof de la Königsberg, enormă, nu poate fi

* * *

care frecventau casa²⁰. Așa se face că tânărul muzician se pătrunsese de ideile *criticismului* fără să fi citit încă opera lui Kant, prin intermediul discipolilor din Bonn ai acestuia, cu care se întâlnea zilnic. „În 1786 apăruseră *Grundlegung der Metaphysik der Sitten* (*Bazele metafizicii moralei*) care cuprindea maximele «*imperativului categoric*», al cărui răsunet urma să se facă auzit în monologurile lui Beethoven. Nimic mai interesant decât afirmațiile morale prestabilite dintre Kant – atât de departe de muzică, dar de o intuiție genială chiar față de o artă care îi era străină – și Beethoven – atât de puțin cunosător în metafizică, dar care înăptuia fără să știe concepțiile și aspirațiile estetice și morale ale lui Kant”²¹.

comparat²⁴ cu Fichte. Întemeietor al Idealismului subiectiv, J. G. Fichte considera că lumea este o creație a intelectului: trebuie admis ca posibil și *necontradictoriul*, atât conformarea ideilor cu lucrurile, cât și conformarea lucrurilor cu ideile, prin existența apriorică a armoniei între conștiință, subiectivă, și lumea înconjurătoare, obiectivă. Reprezentarea, prima treaptă a cunoașterii la Fichte, duce la separarea obiectelor, la „ordinea” lumii, prin Imaginația productivă a Eului, astfel luând naștere spațiul și timpul. Treapta superioară, determinată de Non-Eu în activitatea Eului, este treapta *intelectului*.

Continuator al filosofiei kantiene, Fichte a dat sistemului său de gândire numele *Doctrina Științei*²⁵; el are marele merit că a distins și a teoretizat existența *contradicției*²⁶. Prin convergență, descoperim și în muzica beethoveniană ideea *contradicției*: aceasta sălășluiește chiar în structura *Temei-Idee* beethoveniene, reflectând un complex proces petrecut în intelectul creator, și are corespondență cu „*Tema-Idee*” din *Doctrina Științei*: Eul poate fi în același timp *subiectul* cunoscător și *obiectul* cunoscut.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling²⁷, considerat fondatorul Idealismului obiectiv, credea în posibilitatea cunoașterii absolute prin desăvârșirea ultimă, Spiritul, a cărui finalitate este realizarea Frumosului. Schelling admitea, asemenea lui Fichte, că Eul și Non-Eul au aceeași natură. Sistemul său de gândire a influențat pe mai toți protagoniștii noului curent filosofic, literar și artistic, Romantismul. Neoplatonician, Schelling a reluat ideea unui principiu organizator al lumii, anume „sufletul lumii” (*der Weltseele*) ce era capabil să armonizeze cele două

²⁴ De către muzicologul J. Fr. ROCHLITZ, într-o scrisoare către G.C. Härtel (vezi volumul *BEETHOVEN văzut de contemporani*, ed. cit., pp. 120–128): „Închipuiți-vă un om la vreo cincizeci de ani, mai scund decât potrivit, îndesat, dar de o statură puternică, viguroasă, așezat pe o osatură solidă, așa cum era Fichte /.../”.

²⁵ *Über den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie (Asupra noțiunii Doctrinei Științei sau a așanumitei filosofii)*, Weimar, 1794.

²⁶ Un obiect care nu este Eul nostru, se opune existenței Eului nostru ca subiect. Formula existenței acestui obiect se poate nota astfel: Non-A nu este A (obiect ≠ subiect).

²⁷ Ponind de la Kant și Fichte, Schelling concepe o „filosofie a naturii”, înclină apoi spre Spinoza și G. Bruno, pentru a expune o „filosofie a identității”. A fost coleg cu Hegel și cu Hölderlin la „Tübingenstift”.

forțe. El numește Absolutul „Natură plasmuitoare”, dar da o altă semnificație principiilor decât Spinoza²⁸. În lucrările sale *Ideii pentru o Filozofie a naturii* și *Despre Sufletul lumii*²⁹, Schelling se delimitează de concepția lui Fichte, anume că Eul ar putea fi în același timp *subiectul* cunoscător și *obiectul* cunoscut; susține că *intuiția estetică* oferă un model al cunoașterii, de unde analogia dintre filozofie și artă³⁰. Concluzia sa este că „Filosofia, ca filozofie, nu poate deveni niciodată universal valabilă; singura, careia îi este dată obiectivitatea absolută, este arta”. Analogic, un dicton rămas de la Beethoven³¹, transpune în sintagmă poetică aceeași idee: „Muzica este o revelație mai înaltă decât înțelepciunea întreagă și decât întreaga filozofie”.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel³², contemporanul și omologul în filozofie al lui Beethoven, a încercat unirea sistemelor anterioare prin reconsiderarea metodei aristotelice. În filosofia sa, momentele procesului de gândire sunt cuprinse în cunoscuta triadă, preluată de la Fichte odată cu modelul procesului dialectic: Teza–Antiteza–Sinteză; însă Hegel a adăugat motivarea logică a succesiunii termenilor, anume principiul

²⁸ Conform părerii lui Baruch de SPINOZA, substanța unică a lumii lua două aspecte diferite, după cum era considerată, prin puterea ei creatoare, sau prin produsele acelei puteri: Dumnezeu și Natura („Deus sive Natura”). Dumnezeu reprezenta natura creatoare („Natura naturans”), iar natura propriuzisă era creată („Natura naturata”). Schelling a dorit să pună în evidență spiritualitatea latentă a „Naturii plasmuitoare” și a denumit-o „*der Weltseele*” („Suflet al lumii”).

²⁹ *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797); *Von der Weltseele* (1798).

³⁰ Schelling spune: „Filosofia se bazează, tot atât de bine ca și arta, pe capacitatea producătoare, iar deosebirea între ele stă numai în direcția diferită în care se îndepartează puterea producătoare. Pe când în artă, ea se îndreaptă înafară, pentru ca să reflecteze înconștientul prin produsele sale, în filozofie dimpotrivă, ea se îndreaptă, nemijlocit, înăuntru, spre a-l reflecta în intuiția intelectuală. Simțul propriuzis, cu care poate fi prinsă filosofia de acest fel, este așadar cel estetic, și tocmai de aceea filosofia artei este adevăratul *Organon* al filosofiei. Din realitatea comună nu sunt decât două căi de ieșire: poezia, care ne transportă într-o lume ideală, și filosofia, care face să dispară cu totul din fața noastră, lumea reală” (extras din *System des transszendentalen Idealismus*, 1800, apud P.P. NEGULESCU, *op. cit.*, p. 238).

³¹ Dintr-o scrisoare către Bettine von BRENTANO, 1810 (apud Romain ROLLAND, *Vie de Beethoven*, ed. cit., p. 133).

³² Creator al unui sistem idealist obiectiv bazat pe *dialectica*, Hegel a întreprins critica filozofilor lui Kant, Fichte și Schelling.

contradicției: Antiteza este opusă Tezei și o „suspendă“, iar opoziția celor două este suspendată în Sinteză. „În acest proces trenar, gândirea, progresând în ea însăși, printr-o «mobilitate» a conceptului, surprinde structura complexă a obiectului. Abstractă prin natura ei, ea scapă prin această mobilitate de abstracție și fixează, în etapele progresiei ei, esența realului însuși, a concretului explicat în *adevărul* său. /.../Sensul *dialecticii* este astfel de a urmări adevărul lucrurilor tocmai prin *oposițiile gândirii* (putere a *negativului*), dar care se suspendă în procesul viu, dialectic, al acesteia“³³, ceea ce reprezintă principiul fundamental al Idealismului logic. Similar, Beethoven nu vede în *forma de sonată* un cadru imuabil, bun să susțină o oarecare constituire sonoră: el caută modul diferit în care dialectica muzicală permite să expui o teză, apoi antiteza, și să ajungi la concluzie, fie prin afirmarea uneia sau alteia, fie printr-o sinteză, cum s-ar putea spune în formulă hegeliană. Analogia dintre dialectica vestitei „triade“ și devenirea Temei-idee în sonata beethoveniană este frecvent amintită, dar numai redarea muzicală o confirmă, pentru că timpul domină cu preeminență arta sonoră.

*Știința Logicii*³⁴ a fost considerată de Hegel drept cheia de boltă a operei sale filosofice; contrar titlului, însă, „aceasta nu este o carte de logică, ci de metafizică“³⁵. Anterior, dăduse un alt tratat de excepție; în *Fenomenologia Spiritului*³⁶, Hegel arată că subiectul procesului universal este un principiu spiritual obiectiv, Ideea sau Spiritul absolut, ce ilustrează fazele ridicării acestui principiu, prin spiritul omenesc, până la deplina conștiință de sine, sau până la recunoașterea identității sale cu lumea. Puterea creatoare a Eului o afirmase Fichte și o susținuse aproape

³³ Cf. BAGDASAR, N., BOGDAN, V., NARLY, C., *Antologie filosofică*, ed. cit., pp. 509–512.

³⁴ *Wissenschaft der Logik* (Nürnberg, 1812–1816).

³⁵ Vezi RĂMBU, Nicolae, *Prelegeri de Hermeneutică*, Ed. Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1998.

³⁶ *Die Phänomenologie des Geistes* (Bamberg și Würzburg, 1807) a lui Hegel, „a spiritului care devine tot mai conștient de sine, cuprinde, în mare, toate ideile timpului său: de progres, de evoluție, de creație. La Hegel ele sunt centrate de ideea providenței Rațiunii. Este una din cele mai adânci valorificări ale omului și ale culturii sale întregi. Filosofia secolului 19 care a urmat sistemelor speculative, nu a mai înțeles nimic din filosofia lui Hegel, din această încercare grandioasă de a justifica situația omului în lume.“ (Nicolae BAGDASAR, în *Antologie filosofică*, ed. cit., p. 512).

excesiv încă de la prima constituire a Idealismului; însă Hegel a preferat
rând în conștiința pe care o aveau artiștii când contemplau operele
produse de ei înșiși, liberi să le suprimă, după cum fuseseră liberi să le
creeze conform inspirației lor. Admițând concepțiile lui Ferdinand
Solger, un adept al Idealismului, Hegel spune: „Solger nu era mulțumit,
ca ceilalți, cu o cultură filosofică superficială; nevoia lui în adevăr
speculativă îl împingea să se coboare în adâncimea Ideii filosofice. Aici
ajungea el la momentul dialectic al Ideii, la punctul, pe care eu îl numesc
negativitate infinită și absolută, la activitatea Ideii de a se nega pe ea
însăși ca infinit și general, de a lua forma *finității* și a *particularității*, și a
suprima iarăși tot atât de mult această negațiune, spre a se restabili astfel
generalul și infinitul în finit și particular”³⁷. În artă, așadar, grație acestei
„activități” a Ideii, generalul apare în particular, infinitul în finit. E ceea
ce face valoarea metafizică a Frumosului³⁸, valoare ce se manifestă ca
stare de conștiință în emoția estetică.

În *Prelgeri de Estetică*³⁹, sumă a lecțiilor ținute la Universitatea din
Berlin, Hegel produce „o veritabilă semiologie a artelor care abordează
arta ca depășire a naturii și a logicii, arta ca limbaj, în sfârșit, muzica și
modurile sale de expresie”⁴⁰. Artă, religia și filosofia depășesc Natura și
Spiritul, pentru că obiectul lor este absolut, întrucât *nemijlocirea naturală*
nu este decât *semmul* Ideii, iar *forma* nu este decât forma Frumosului. Artă
este semn al adevărului. Muzica ne permite să ne detașăm de forma

³⁷ Apud NEGULESCU, P.P., *Istoria Filosofiei contemporane*, ed. cit., vol II, p. 501.

³⁸ „Frumosul nu e altceva decât Absolutul, în formă sensibilă. Și întrucât îl poate întui
ca atare, Spiritul ajunge la o primă cunoaștere a ceea ce îi constituie esența, a puterii
sale creatoare, a libertății sale, ca principiu al ei, a sa însuși. /.../ Această cunoaștere
trece prin trei faze diferite, după raportul dintre Ideea exprimată și apariția sensibilă
pe care o ia în opera de artă. Privita din acest punct de vedere, arta a fost mai întâi
«simbolică», apoi a devenit «clasică» și a ajuns a fi, în sfârșit, «romantică». /.../ În cea
de-a doua din fazele menționate, Ideea a devenit predominantă prin opera de artă,
apariția ei sensibilă rămânându-i subordonată, sau căzând chiar cu totul pe plan
inferior. Așa este arta popoarelor creștine și, îndeosebi, germane, în care predomină
pictura, muzica și poezia” (*Ibidem*, p. 502).

³⁹ *Vorlesungen über die Ästhetik* (1832).

⁴⁰ HUISMANS, Denis, *Dictionar de opere majore ale Filosofiei*, ed. cit., pp. 348–349.

exterioară, de vizibilitatea *formei*, pentru a ne încredința auzului, un simț în raport cu Ideea, după opinia lui Hegel, superior vederii. Sunetul este perceput ca fiind de natură abstractă, de aceea muzica nu poate reproduce *obiectele reale*. Ea face „să rezoneze Eul cel mai intim, subiectivitatea cea mai profundă, sufletul său ideal”⁴¹.

* * *

Căutând analogii cu gândirea muzicală beethoveniană, ne-am apropiat de ideile filosofilor germani care au urmat lui Immanuel Kant; dorind să subliniem în ce măsură au reușit ei să-i completeze sau să-i depășească sistemul, am ajuns la concluzia că Fichte, Schelling și Hegel au dezvoltat teoria kantiană a sensibilității: ei au admis spațiul și timpul ca forme apriorice ale cunoașterii prin intelect. Totodată, am putut observa că teoretizările despre poezie și muzică în domeniul Esteticii *formei* și în cel al Esteticii *conținutului* au pornit de la principiile și de la metoda lui Kant. Mare interpret al filosofiei transcendente, Arthur Schopenhauer a expus în principalul său tratat⁴² un sistem filosofic post-kantian cu influență puternică asupra gândirii europene moderne. Schopenhauer postulează că realitatea ultimă a lumii este *voința de a trăi*; întrucât ea nu are scop nici finalitate, este absurdă și produce suferință și plictis. Trebuie să te eliberezi, practicând un fel de „chietism” al *voinței* individuale: renunțarea la plăcere, cultivarea artei, a ascetismului și a rugăciunii, fundamente ale moralei. El găsește că idealitatea timpului este stabilită printr-o lege a mecanicii, *legea inerției*: „În fond, ce arată această lege? Că timpul nu poate singur să producă nici o acțiune fizică, că singur și în el însuși, nu schimbă nimic repaosului sau mișcării corpurilor. /.../ Timpul trece peste obiecte fără să lase nici o urmă. Pentru că nu este vorba decât numai de cauzele care se derulează în timp, nicidecum de timpul însuși”. Despre idealitatea *spațiului*, Schopenhauer spune : „De *spațiul* în sine nu ne putem nicicum debarasa /.../ el este baza și condiția primă a reprezentărilor noastre. Proba cea mai clară și cea mai simplă a acestui fapt este că nu putem să detașăm *spațiul* de gândirea noastră, ca pe toate celelalte obiecte /.../. Aceasta dovedește cu siguranță

⁴¹ *Ibidem*, p. 349.

⁴² *Die Welt als Wille und Vorstellung (Lumea ca voință și reprezentare)*, apărut 1819, la patru decenii după *Critica rațiunii pure*.

- ⁴³ Extrasele din *Lumea ca voință și reprezentare*, apud RIBOT, Théodor, *La Philosophie de Schopenhauer*, Félix Alcan, Paris, 1925, pp. 52–53 (trad. noastră!).
- ⁴⁴ SCHOPENHAUER, Arthur, *Despre Religie (Sur la Religion*, trad. în l. franceză de August Dietrich), Félix Alcan, Paris, 1908, p. 146.
- ⁴⁵ SCHOPENHAUER, Arthur, citat de Théodor RIBOT (vezi *La Philosophie de Schopenhauer*, ed. cit., p. 53).
- ⁴⁶ SCHOPENHAUER, Arthur, *Metafizica Muzicii*, în volumul *Studii de Estetică* (traducere și *Note de G. Tănăsescu*), Editura Științifică, București, 1974, p. 140 (Acest

că el aparține inteligenței noastre, că îi este parte integrantă, că este trama țesăturii pe care se aplică diversitatea lumii exterioare”⁴³. Lumea este o creație iluzorie, realitatea ei ultimă nu este Spiritul, ci *voința de a trăi* care se manifestă în forme iraționale, producând suferința. Gândirea lui Schopenhauer urmează Idealismului transcendentă kantian; prin acest sistem filosofic, se demonstrează că omul nu surprinde în intelect decât aparența, deci lumea fenomenală, supusă legii *cauzalității*, singura dintre cele 12 categorii ale lui Kant, pe care filosoful o recunoaște împreună cu formele sensibilității (spațiul, timpul); dar pe când Kant era convins de imposibilitatea de a putea vrea odată să pătrundem realitatea ce stă în spațiile fenomenelor, adică *noumenul*, Schopenhauer crede contrariu: omul care este și *lucru în sine* și *fenomen*, poate surprinde în adâncurile ființei sale, prin experiență internă, esența realității. Aceasta esență este *voința*, *voința de a trăi*, care nu are altă țintă decât propria ei existență și conservare. „Organismul însuși nu este în realitate decât *voința*, desfășurându-se clar și obiectiv în creier, și drept consecință, în formele sale de *spațiu și timp*”⁴⁴. Unica eliberare din încheștarea *voinței* de a trăi o aflăm în artă, în primul rând în muzică: „Muzica este foarte diferită de alte arte. În timp ce acelea obiectivează *voința* prin intermediul ideilor, muzica este de-a-supra ideilor însele, este independentă în lumea aparențelor pe care le ignoră. Ea este o obiectivare imediată, o imagine a *voinței* absolute, precum este lumea însăși, cum sunt ideile, a căror aparență multiplă constituie universul fenomenal. /.../ De aici urmează că efectul muzicii este mai puternic, mai pătrunzător ca al celorlalte arte. /.../ Trebuie măturisit că muzica, prin universalitatea sentimentelor pe care le exprimă, se apropie într-un anumit fel de absolut”⁴⁵. „Astfel, muzica face să planeze deasupra farsei vieții omenești și a mizeriilor ei nestăruite semnificația adancă și gravă a existenței noastre și ea nu renunță nici un moment la această funcție a ei”⁴⁶. Schopenhauer adăncește teoria sa

despre efectul muzicii asupra noastră, ajungând la *omologia* artei sunetelor cu aritmetica și cu percepția psihică. „Atâta vreme cât vibrațiile provocate de două sunete vădese între ele un raport rațional, susceptibil de a fi exprimat prin câtimi mici, ele pot să fie, datorită coincidenței lor repetate, percepute și sesizate de noi în mod simultan; tonurile se contopesc în asemenea caz și în felul acesta între ele se stabilește un raport armonic. Dacă, dimpotrivă, raportul dintre ele este irațional sau exprimabil doar prin numere mari, atunci nu se produce nici o coincidență a vibrațiilor, sensibilă, ci rezultă numai niște zgomote care se învâlmășesc mereu, unele într-altele; pe aceste zgomote noi nu le putem percepe laolaltă, producându-se ceea ce se cheamă o *disonanță*. /.../ Legătura dintre sensul metafizic al muzicii și cel aritmetic și fizic se întemeiază pe constatarea că ceea ce contrazice *apercepția* noastră, adică factorul irațional sau *disonanța*, devine simbolul natural al unei tendințe ce se opune *voinței* noastre și, invers considerate lucrurile, *consonanța* sau elementul rațional, acomodându-se ușor modului nostru de a concepe lumea, devine simbolul satisfacerii *voinței*“⁴⁷. În virtutea activității *voinței*, acordul de patru sunete este analog cu regnurile naturale în ansamblu, ceea ce ne poate trezi și mai mult curiozitatea. „Cele patru voci care constituie armonia: basul, tenorul, altistul și soprana – sau, altfel spus: nota fundamentală, terța, cvinta și octava corespund celor patru trepte din seria ființelor existente în natură, deci regnului mineral, vegetal, animal și uman“, *concluzie ce decurge din regula tratării vocilor în armonia tonală*. Adică, *rațional* și *irațional* are la Schopenhauer – în acest context – semnificația de *proporțional* și respectiv de *neproporțional*, întocmai ca în doctrina pitagoreică și platoniciană a numerelor și a mulțimilor, cum distinge G. Tănăsescu⁴⁸.

Schopenhauer este unul dintre primii care a intuit geniul lui Beethoven și a relevat în mod magistral specificul creației beethoveniene. De remarcat că nici Goethe, un fervent admirator al lui Mozart, nu înțelesese atât de adânc semnificațiile operei lui Beethoven. „Dacă aruncăm o privire asupra muzicii instrumentale, considerată în sine, o

capitol se referă la paragraful 52 din primul volum *Arthur Schopenhauer, Sämtliche Werke in 6 Bänden*, Druck und Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig, 1890, ce include ed. a 3-a, apărută în timpul vieții filosofului la F.A. Brockhaus, Leipzig, 1859).

⁴⁷ SCHOPENHAUER, Arthur, *Metafizica Muzicii*, volumul citat, p. 142.

⁴⁸ În: *Metafizica Muzicii*, vezi volumul *Studii de Estetică* ed. cit., p. 142, *Nota 11*).

simfonie a lui Beethoven – de pildă – ni se înfățișează ca o creație deosebit de confuză, *dar ea se întemeiază pe ordinea cea mai perfectă* (subl.n.); e o dispută aici dintre cele mai îndărite, între elemente, și din această dispută rezultă – chiar în clipa următoare – cea mai frumoasă armonie: *o revum concordia discors* (concordie discordantă a lucrurilor)⁴⁹, *o imagine fidelă, perfectă, a sâmburelui lumii care se rostogolește în haosul necuprins al nenumăratelor chipuri și fapte, distrugându-se permanent dar păstrându-și până la urmă ființa* (subl. n.). Din această simfonie ne vorbesc, în același timp, toate pasiunile și afecțiile omenești: bucuria, înfrigurarea, ura, teama, speranța ș.a.m.d., cu nesfârșitele lor nuanțe, toate însă prezente *în abstracto*, fără vreo diferențiere – în forma lor pură, lipsită de vreun substrat palpabil, ca lumea eterică a spiritelor, detașate de materie. Fiește că atunci când audiem o asemenea simfonie simțim nevoia de a realiza a ceea ce am simțit, de a le materializa cu ajutorul imaginației noastre și de a recunoaște în ele felurite scene din viața noastră și din natură. Toți, procedând așa, nu ajungem să înțelegem, în general vorbind, simfonia mai bine și nici nu ne produce o plăcere mai mare, ci – dimpotrivă – nu facem decât să-i adăugăm un element străin și arbitrar și de aceea este mai de dorit s-o concepem în resorturile ei imediate și pure⁵⁰.

Capitolul II – DIALECTICA și MUZICA

în GÂNDIREA CONTEMPORANĂ

„*Natura* este existența lucrurilor în măsura în care aceasta din urmă este determinată după legi universale”⁵¹.

Immanuel Kant

Constituirea unui sistem de gândire raportat la *Idealismul critic* s-a manifestat atât în epoca Romanismului filosofic german cât și ulterior, în perimetrul altor culturi naționale europene; la noi, Constantin Rădulescu-

⁴⁹ Formula aceasta este întâlnită frecvent la Lucrețiu și la Ovidiu; de exemplu, Ovidiu, *Metamorfoze* I, 9 și urm. (descrierea *Haosului* primordial), precum și în alte locuri din opera sa, menționează G. Tănăsescu (vezi volumul citat, p. 140, *Nota* 8).
⁵⁰ SCHOPENHAUER, Arthur, *Metafizica Muzicii*, volumul citat, pp. 140–141.
⁵¹ *Prolegomene la orice metafizică viitoare care se va putea înfățișa drept știință* (*Prolegomena zu einer künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können*, 1783), trad. de Mircea Flota și Thomas Kleininger, Editura ALL, 1998, p. 95.

Motru, P. P. Negulescu, Ioan Petrovici, sunt cunoscuți exegeți ai vieții și operei lui Immanuel Kant; însă un sistem original, prin care să se interpreteze obiectiv datele fundamentului clasic și să se propună un mod de gândire diferit, a fost creat de un discipol al lui Dimitrie Cuclin.

Alexandru Bogza⁵², autorul *Realismului critic*, pornește de la ideea că filosofia lui Kant este singura de valoare care să merite studiul unei vieți, dar totodată arată că este insuficientă față de problemele actuale ale fizicii, deci că trebuie corectată, „adusă la zi“, cum am spune în termeni bibliografici. Filosoful român dă altă dimensiune conceptului *realul*, printr-o dezvăluire surprinzătoare a felului în care acționează sensibilitatea în procesul cunoașterii lumii. El observă că sensibilitatea poate fi afectată nu numai de acțiunea directă a obiectului asupra simțurilor, întrucât ea ar rămâne diferită de intelect, care nu presupune această acțiune, ci și de *dispariția acțiunii obiectului*, ceea ce determină o nouă *senzație*. Prin aceasta, este definit conceptul *realul pur* care înlătură distanța dintre sensibilitate și intelect.

Originalitatea epocală a sistemului filosofic întemeiat de muzicianul Alexandru Bogza⁵³ stă în faptul că întreaga susținere se bazează pe teoria muzicii; nu pe interpretarea estetică ce decurge din orice sistem filosofic, așa cum am arătat că se petrece la Hegel și, în mod mai explicit, la

⁵² Filosoful român (1905-1973), a regândit *Idealismul critic* al lui Kant, opunându-i „*Realismul critic*“ ale cărui concepte le implică în domeniile particulare ale culturii, îndeosebi în muzică, prin care a demonstrat sistemul său.

⁵³ Constantin NOICA rezumă: „O constatare aproape la îndemâna oricui și totuși surprinzătoare, aceea că *încetarea senzației este și ea o senzație*, îl face pe autor să regândească «Idealismul critic» al lui Kant, să-l transmute, printr-o lungă și adâncită confruntare, într-un *realism critic* și să dea despre lume o viziune completă, care ar trebui să impună oricărui cititor, fie și numai prin etapele ei: epistemologie–logică–fizică–muzică–spirit uman. Ceea ce va fi astfel impresionant filosofic, în opera lui Al. Bogza, este faptul că reușește să îndeplinească sensibilitatea cu intelectul și sensibilul cu inteligibilul, fără recurs la vreo «intuiție intelectuală» și cu o perfectă desfășurare rațională. /.../ În senzația încetării unei senzații el găsește locul în care sensibilitatea și raționalul coincid. Lumea toată se face printr-o absență, dar una în *real* și *sensibil*, nu în vidul speculației“. De la această altitudine a informației, muzicianul-filosof a întreprins cercetarea sa, lăsând nepublicată lucrarea *Realismul critic* (3000 pagini în manuscris!), despre care Constantin Noica scria în 1980 că este „un monument de gândire impresionant în toate privințele“, „una dintre cele mai pure întâmplări ale spiritului petrecute pe pământul românesc“. (Citatele, din *Cuvânt înainte la Realismul critic* de Alexandru BOGZA, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1982).

Schopenhauer, ci invers; nu ca artă în sine, arta sunetelor care se manifestă în cadrul realului, ci ca fiind însuși realul, întrucât muzica dezvoltă o succesiune de sunete care alternează acțiunea și încetarea acțiunii asupra auzului. Muzica oferă baza experimentală și demonstrativă filosofiei, iar dialectica decurge din această demonstrație. Odată cu alternanța amintită, care ar constitui parametrii gnoșeologici ai muzicii, ea presupune, prin cele două serii contrare ale armonicilor sunetului în rezonanță naturală⁵⁴, o imagine dinamică a universului ale cărui coordonate cosmologice sunt prezentate, fapt surprinzător; prin ipotezele clasice – Newton, Kant, moderne – Carnot–Clausius, și prin cele mai noi, precum expansiunea sau dilatarea și restrângerea periodică a universului, sau *teoria vibratorilor*, a *stringurilor*, din care s-ar compune particulele elementare, ceea ce conferă înregulului univers caracter vibratoriu. Alexandru Bogza aduce în discuție *quasarii*, cei mai mari producători de energie la nivelul galaxiilor, care sunt surse de lumină și unde radio, deci de vibrații sonore, și *pulsarii*, care se aud fără a fi văzuți. Muzica nu este decât o stare a „mecanicii universale” (de natură vibratorie), care oferă demonstrată a două principii: al *variabilității entropiei* și al *invariabilității cantitative a energiei*. Privite din perspectivă sistemului Realismul critic, ambele principii comportă o interpretare nouă; îndeosebi problema *entropiei*⁵⁵ este tratată diferit față de conceptul fundamentat de Rudolf Clausius.

Alexandru Bogza combate conceptul kantian *realul* care este de fapt *opozitia în sânul realului*, arătând că avem trei moduri de afectare a sensibilității: „două antipolare și unul intermediar, dintre care Kant nu a recunoscut decât pe acesta din urmă”. Afirmatia Realismului critic, precum că sensibilitatea noastră e afectată în trei moduri diferite, își găsește verificarea experimentală în muzică, unde *obiectul senzației*,

⁵⁴ Discipol al lui Dimitrie Cuculin, Al. Bogza tratează rezonanța naturală a sunetului prin „imitația enarmonică temperată”, în sens ascendent și descendent, „colosală dublă sferă, ieșită din învârtirea pe propriile-i elemente, ale unui acord de bază, ale unicei tonalități, ale unicului diatonic de bază, Do” (vezi, CUCULIN, Dimitrie, *Correspondența. O Istorie polemică a muzicii*, Ed. Junimea, Iași, 1983, pp. 97-101).

⁵⁵ Ca mărmă de stare termică a sistemelor fizice, care crește în cursul oricărei transformări ireversibile a lor și rămâne constantă în cursul oricărei transformări reversibile; vezi, *Realismul critic*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1982, pp. 215-218.

oricât de multiple și variate ar fi senzațiile ce se înlanțuiesc de-a lungul discursului muzical, se înfățișează în trei forme tipice: două dintre „obiectele” corespunzătoare acestor senzații, purtând denumirea de *sensibile*, care prin însuși faptul denumirii lor, *sensibilă expansivă* și *sensibilă depresivă*, își vădesc caracterul lor antipolar, între acestea două situându-se *tonica*, a cărei poziție interpolară îi conferă un caracter static, de echilibru, spre deosebire de caracterul instabil al celor două sensibile.

Alexandru Bogza face deosebirea dintre timp și *durată*: „pe când timpul este *realul pur* și deci este inextins sau adimensional, *durata* corespunde *opoziției în sânul realului*”, întrucât ea este „unitatea în pluralitatea succesivă a momentelor. «Unitatea» corespunde *realului pur*, iar „pluralitatea” corespunde *opoziției pure*. Deci, *durata* – sinteză între *realul pur* și *opoziția pură* este *opoziția în sânul realului*”.

Spațiul e lipsit de caracterul «exteriorității» atribuit de Kant. Ca și timpul, el este *realul pur* și ca atare este inextins sau adimensional. „Extensiunea” și „exterioritatea” aparțin *întinderii* care, ca și *durata*, corespunde *opoziției din sânul realului*⁵⁶. Astfel, Realismul critic rezolvă impactul dintre „aprioriști” și „empiriști”: „Cauza intimă a controversii este confuzia dintre «timp» și «durată», dintre «spațiu» și «întindere»: timpul și spațiul sunt *a priori*, dar inextinse sau adimensionale, iar caracterul dimensionalității apare *a posteriori*, dar atunci timpul devine *durată* iar spațiul devine *întindere*”⁵⁷. Al. Bogza face simpla comparație cu un șir de mărgelile pe un fir de ață, distingând că acesta „nu este o imagine a timpului, ci a *duratei*. Timpul e numai firul de ață pe care se înșiră mărgelile, e *realul pur*. Fără concursul *realului*, toate momentele «duratei» s-ar împrăștia, asemenea mărgelilor lipsite de firul de ață. În loc de *durată* am avea o dezagregare de momente, un haos”⁵⁸. Prin generalizarea raționamentului, filosoful român fixează omologia dintre timp și spațiu: „Ceea ce este *durata* față de timp este *întinderea* față de spațiu. După cum *durata* este unitatea în pluralitatea momentelor succesive, tot astfel *întinderea* este unitatea în pluralitatea elementelor simultane. *Unitatea momentelor succesive o condiționează timpul, unitatea momentelor simultane o condiționează spațiul*. Ca și timpul,

⁵⁶ Vezi, BOGZA, Alexandru, *Realismul critic*, pp. 104–112.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 114.

⁵⁸ Vezi, *Realismul critic*, p. 104.

spațiul este *unitate pura* – unitate fără pluralitate – din care se împartășește tot ce este unificat⁵⁹.

Asupra subiectivității spațiului și a timpului, Al. Bogza conchide: „Are dreptate Kant când afirmă că spațiul și timpul sunt subiective; dar, contrar Idealismului critic, noi afirmăm că acestea sunt adimensionale și nu rezidă în «subiect» ca forme *pure* ale intuiției sensibile, ci că ele sunt înșăși *realitatea* «subiectului»; adică spațiul și timpul adimensional se confundă cu subiectul, cu subiectul *pur*, subiectul în genere, nelimitat de obiect, subiectul care «transcende» barierele pe care «opozitia» le impune «subiectului particular»; ele sunt subiectul care se identifică cu *realul pur*. În sensul acesta trebuie înțeleasă «subiectivitatea» spațiului și a timpului. Tocmai prin faptul că spațiul și timpul sunt înșuși «subiectul», ele există *a priori* în noi⁶⁰.

Filiația Kant-Schopenhauer-Bergson este filtrată prin conceptul *realul pur*, axul sistemului filosofic Realismul critic. Alexandru Bogza își asumă concluzia lui Schopenhauer că muzica este o „traducere mai intimă a ființei decât celelalte arte”, care manifestă esența lumii tot așa ca și Ideile. „Trecerea de la muzica intuită empiric, sub forma unei succesiuni de sunete, la muzica intuită în mod platonice – aceea despre care Schopenhauer zice că: «planează perfectă și pură deasupra sunetelor manifestând esența lumii la fel cu Ideile» – se face printr-o regresivă a *opozității*. /.../ «Ierarhia Ideilor» la Platon, nu-i decât ceea ce noi numim: *regresivitatea opozității în sânul realului*”. Al. Bogza întreabă: „la audirea unei opere muzicale, prin ce miracol sufletul nostru trece, de la intuiția empirică a succesiunii sunetelor în timp, la intuiția platonice, ce, curfundându-ne în Eternitate, face să dispară orice succesiune?”. Iată răspunsul: „acolo unde *opozitia* dispare, dispare și *durata*. Și cum succesiunea necesită durată, *negativitatea opozității* exclude înșăși succesiunea. /.../ Căci, într-adevăr, ceea ce diferențiază pe «acum» de «atunci» este opoziția pe care *Eul* a întâmpinat-o de «atunci» până «acum»⁶¹. Se reia analogia amintită, pentru disjunția sugestivă între materialitatea empirică și idealitatea transcendentă: „Sunetele, considerate fiecare în parte, pot fi comparate – comparație banală dar utilă – cu mărgelile pe ață, înșirate

⁵⁹ *Ibidem*, p. 110.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 114.

⁶¹ *Realismul critic*, pp. 152–153.

fără nici o ordine, iar muzica este înșirarea mărgelilor pe ață. Mărgelile – respectiv sunetele – sunt *multiplicitate* iar firul pe care se înșiră e *unitate*. Primele sunt *diversitate*, celălalt e *identitate*. Dar știm că în măsura în care multiplicitatea formează o unitate, în măsura în care diversitatea devine unitate, în aceeași măsură ne apropiem de realul pur. Muzica, în ceea ce apare ca multiplicitate, diversitate, succesiune, ține de material, de empiric, de durată, dar în ceea ce ea apare ca unitate și identitate, ține de lumea platonice, de lumea transcendentală și transcendentă, de eternitate sau, mai precis, de adimensională⁶².

Luată drept modalitate logică neokantiană, originala teorie a Realismului critic ar fi putut interesa doar strict în domeniul filosofiei, dar partea a treia a lucrării lui Alexandru Bogza, intitulată *Bazele filosofice ale muzicii*, ne obligă să includem cu necesitate această concepție în interpretarea muzicologică. Principiul „sensibilelor” raportate la „tonicile” corespunzătoare, cu înțeles mult mai larg decât propun în mod practic Teoria Muzicii și știința Armoniei tonale⁶³, prezintă o bază științifică a determinării *impresiei expansive* sau *depressive* produse de momentele unei compoziții, adică temeiul obiectiv al aprecierii estetice asupra expresivității muzicii⁶⁴. Asemenea studiu cere o analiză minuțioasă, foarte buna cunoaștere a „Științelor” Muzicii și, totodată, popularizarea sistemului de gândire Realismul critic; în caz contrar, cercetătorul riscă să nu se poată face înțeles decât într-o rază restrânsă a comunicării, ceea ce se petrece de obicei cu marile idei nevalorizate la timpul lor. „La Bogza nu este vorba de legătura clasică dintre muzică și filozofie, de analiza estetică a muzicii. El pune în discuție muzica în sine, dar nu ca fenomen ce se manifestă în cadrul realului, ci ca fiind realul *însuși*, realul pur într-o manifestare adecvată. /.../ Alexandru Bogza pornește de la spusele lui Beethoven că «muzica este un domeniu în care spiritul trăiește, gândește și înflorește; filosofia nu e decât o consecință sau un derivat al muzicii». Riguros afirmat,

⁶² *Ibidem*, p.153.

⁶³ Vezi *Realismul critic*, pp. 260–287.

⁶⁴ De exemplu, „sensibilele nerezolvate redau – cu o intensitate variabilă – tragicul conflict dintre aspirațiile individului și necesitatea naturală. Nerezolvarea *sensibilei* acordului *minor* reprezintă atitudinea sufletească a individului care luptă împotriva *opoziției* ce-o întâmpină din partea lumii, iar nerezolvarea *sensibilei* acordului *major* lupta împotriva ademenirii lumii” (*op. cit.*, p. 284).

consideră el, muzica și filosofia alcătuiesc o unitate, în care prima oferă *conținutul*, și ultima, *forma*”⁶⁵.

Este greu de stabilit dacă autorul s-a gândit la aplicarea analitică a *principiului „sensibilei”* în câmpul muzicologiei; prin cunoașterea de fond a muzicii ca fenomen vibrator și energetic, a putut folosi muzica drept bază demonstrativă a Realismului critic, ajungând la concluzia că „seria succesivă a acordurilor reprezintă o serie succesivă de transformări ale energiei”⁶⁶. De aici, se ajunge la postulatul că muzica, anume conexiunile dintre sunete și dezvoltarea energiei specifice, reprezintă în mic efectul sensibil asupra noastră pe care-l au „mecanismul” universal și *entropia*, afectându-ne sensibilitatea. Parăsind în răstimpuri demersul sistemic, muzicianul Alexandru Bogza poetizează pe tema umanismului: „Pe când știința, studiind diferite aspecte ale lumii fizice, reușește să descopere treptat legile unui cosmos în care lipsește tocmai sufletul aceluia ce făurește știința, filosofia muzicii, observând fenomenele sufletești corespunzătoare elementelor fizice ale muzicii, reușește ca totodată să descopere situația și reacțiile sufletului omenesc în fața lumii pe care o studiază, mai precis fizica”⁶⁷. Contrar așteptării ca argumentul să premeargă demonstrației, *Bazele filosofice ale muzicii* sunt expuse în Cartea a treia care a apărut editată doar parțial. Aflăm despre *antinomiile*

⁶⁵ SURDU, Alexandru, *Gândirea speculativă*, Ed. Paideia, București, 2001, p. 306.
⁶⁶ Pentru a înțelege această afirmație, este necesar să arătăm că „energia consistând în variația succesivă a *opozitei* din sânul realului, fie în sensul creșterii fie în acel al descreșterii, transformarea energiei constă în inversarea sensului acestei variații”. În lumina Realismului critic, „fiecare acord major reprezintă o *regresie a opozitei*, pe când saltul de cvintă descendentă – respectiv, cvartă ascendentă – care leagă șirul acordurilor majore descendente, reprezintă o *progresie a opozitei*, deci inversare a sensului în care variază gradul opozitei; în schimb, fiecare acord *minor* reprezintă o *progresie a opozitei*, iar saltul de cvintă ascendentă – respectiv, cvartă descendentă reprezintă o *regresie a opozitei*, prin urmare tot o inversare a sensului. „Și cum această inversare de sens am văzut că se produce din necesitatea «sensibilei» de-a se dezlega pe tonică, urmează că însele transformările energiei universului se produc dintr-o necesitate, care se oglindește în muzică în necesitatea sensibilei” (*Realismul critic*, p. 290).

⁶⁷ *Ibidem*, p. 264: astronomul savant din zilele noastre, spre deosebire de astrologul de odinioară, ignoră că „în mecanismul universal intervine o piesă care se numește «omul», o piesă care ea însăși e un mecanism, a cărui funcționare e condiționată de raporturile în care în cutare moment, stau între ele celelalte piese și de raporturile în care acestea se găsesc față de piesa «om»”.

tonale și o privire complet nouă asupra formelor muzicale în evoluția lor. „Pe când la Aristotel evoluția formelor are un singur sens, evoluția formelor muzicale se săvârșește în două sensuri contrarii. Urmărind evoluția formelor muzicale, așa cum o înfățișează Vincent D'Indy, în cursul său de compoziție muzicală, putem stabili două momente inițiale, cu caracter diametral opus: 1) *muzica primitivă religioasă* și 2) *muzica primitivă laică*“⁶⁸. „Din fiecare dintre aceste două momente inițiale evoluția se îndreaptă în câte un sens, în așa fel că ambele sensuri apar unul față de celălalt cu acel caracter contrar pe care îl prezintă cele două serii ale armonicelor: cea *descendentă* și cea *ascendentă*. Prima categorie este cheia sistemului evolutiv propus de muzicianul filosof român, dar însuși autorul arată limitarea cercetării sale: „Momentele anterioare intervenției muzicii în Biserica creștină nu interesează aici, unde nu urmărim să facem o istorie generală a muzicii, ci să descoperim anumite *sensuri* ale acestei istorii“⁶⁹.

În viziunea lui Alexandru Bogza, există două serii contrare ale formelor muzicale în evoluția lor, dintre care cea mai importantă este:

- 1) Cupletul; 2) Suita; 3) Sonata și Simfonia ante-beethoveniană;
- 4) *Sonata beethoveniană*; 5) Drama muzicală wagneriană.

Întrucât formele muzicale se comportă în mod analog seriei armonicelor și au caracteristicile domeniului tonalității, *simfoniile lui Beethoven sunt o sensibilă expansivă a cărei dezlegare s-a făcut „la tonica Wagner“*⁷⁰.

* * *

⁶⁸ BOGZA, Alexandru, *Realismul critic*, pp. 330-371.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 333, Nota 39.

⁷⁰ Privind ordinea metodică a prezentării sistemului, anume pentru a se explica plasarea *Bazelor filosofice ale muzicii* în *Cartea a treia*, aflăm că acestea „nu-s decât rezultatul extensiunii ideilor transcendente cosmogonice în domeniul mecanicii universale. Trebuia ca locul acestora să fie aici, după fundamentul filosofic al mecanicii, după cum acesta din urmă trebuia să fie precedat de soluția antinomiilor ivite în sânul cosmologiei transcendente, iar această soluție nu putea fi găsită fără descoperirea *falselor concepte sintetice*, sau *concepte hibride*, descoperire ce iarăși nu putea fi făcută fără ca mai întâi să fie stabilite elementele logicii Realismului critic – *conceptele și judecățile* –; și, în sfârșit, acestea nu puteau fi stabilite fără un fundament în teoria sensibilității, expusă în prima parte a Realismului critic. Astfel, dacă muzica, element generator al Realismului critic, apare totuși la sfârșitul acestuia, e din motivul că ea trebuie să fie o încoronare a sistemului“ (*Realismul critic*, ed. cit., pp. 253-254).

Așezarea artei sunetelor ca nimb al *Organon*-ului ordonator de categorii și concepte ne duce în Lyceul din Atena, la școala lui Aristotel, unde magistrul ne inițiază în *știința universalului*, ramificată în științele teoretice, practice și poetice, deasupra cărora stă Muzica. Metoda este dialectică; auzim „muzica sferelor”, ca Pitagora; ne înălțăm până la Idee, conduși de Platon; constelații transcendentale kantiene ne înconjoară, spiritul cartezian ne însuflețește. Iată-ne în miezul pentagrammei conceptuale, încercând să ne apropiem de realul atât de pur în idealitate al lui Alexandru Bogza!... „Într-adevăr, la Aristotel evoluția are un singur sens: de la *materia primă* (materia fără formă) către *forme* din ce în ce superioare, respectiv din ce în ce mai puțin *materiale*, pe treapta cea mai înaltă a ierarhiei aflându-se *forma pură* (forma fără materie). Deci această evoluție reprezintă o regresivitate față de materie. Dar tot așa și *servia* ascendență a *armonicelor*. Căci aceasta are la bază divizarea lungimii coardei ori coloanei de aer care produce vibrațiunile sonore prin seria numerelor întregi (diviziune armonică), iar prin această divizare se produce o micșorare a cantității materiei coardei sau coloanei. Dar aceste *servii* a *armonicelor* îi corespunde seria *formelor muzicale* care pornește de la *muzica primitivă, profană, legată de materialitatea dansului, și ajunge la acel grad de dematerializare pe care îl atinge sonata și simfonia beethoveniană*; și tot în același sens se îndreaptă procesul care pleacă de la *materializarea* Operei și ajunge la *imaterialitatea* muzicii din oratorii și cantatele lui J.S.Bach. Iar acest *sens* e acela al evoluției *formelor*, la Aristotel. Cum însă seria ascendență a *armonicelor* este reprezentată prin acordul *maior*, putem spune că, din armonica lumii, Aristotel a prins numai *maiorul*, pe care l-a redat în concepția sa asupra evoluției, care la rândul ei produce ierarhia *formelor*, după cum mai înainte dascălul său (Platon – specificarea n.) a redat același *sens* al acordului *maior* în ierarhia ideilor”⁷¹. Alexandru Surdu distinge⁷² că „tot

⁷¹ Afirmarea de aici e în contradicție cu faptul că principiul lui Clausius este echivalentul fizical al *principiului producției* lui Kant, care afirmă panta descendentă a curgerii fenomenelor ce va explica *contradicția*. La fel, în vremurile noastre, mecanica energetică a sesizat în natură exclusiv sensul care corespunde seriei ascendente a *armonicelor* – respectiv acordului *maior* – iar acest *sens* l-a indicat – prin cel de-al doilea dintre principiile sale: principiul lui Clausius – respectiv funcțiunea *entropiei*. Deci nici Aristotel, nici mecanica energetică n-au sesizat legea fundamentală atât a armoniei muzicale cât și a devenirii universale: *legea condiționării reciproce a celor*

în partea despre logică, nepublicată în *Realismul critic*, în *Sistemul conceptelor*, Alexandru Bogza încearcă stabilirea unei noi ordini între cele patru categorii ale lui Kant: *cantitate, calitate, relație, modalitate*, pe motive psihologice și matematice valabile chiar și în perspectiva logicii moderne. Al. Bogza dă prioritate «relațiunii». În cadrul acesteia, într-o *modalitate total diferită de cea kantiană*, el plasează conceptul *opoziției* contrar *non-opoziției*, instituind apoi, cu referințe la *inerție* și *entropie*, ciclul pentadic al acestei dialectici conceptuale: 1) non-opoziție; 2) opoziție progresivă; 3) opoziție maximă; 4) regresia opoziției; 5) negația opoziției de tipul (5=1). Ciclul poate fi aplicat și celorlalte categorii, *cantității*, de exemplu, dar și unei *a cincea categorii*, pe care o va numi *categoria muzicii*. Acesta este un prim adaos lămuritor la *Logica muzicii*, poate cel mai important pentru înțelegerea lucrării lui Alexandru Bogza⁷². De exemplu, în cadrul gamei *do*, treptele principale ale tonalității sunt *do, fa, sol, si, do*. Conform ciclului pentadic, tonica *do* reprezintă non-opoziția; subdominanta *fa* este opoziția progresivă; dominantă *sol* atinge opoziția maximă; sensibila *si* corespunde regresiei opoziției; repetarea tonicii *do* încheie ciclul prin negarea opoziției de tipul (5=1). Aceste raporturi sunt valabile și în *Evoluția formelor muzicale* (ultimul capitol, nepublicat), ce se petrece în două sensuri contrare, pornind de la cele două momente inițiale cu caracter diametral opus (muzica primitivă religioasă și muzica primitivă laică), precum am arătat.

Deși se limitează la muzica tonală, considerând că drama wagneriană reprezintă ultima „Tonică” a muzicii culte apusene, cu toate că nu aduce în discuție și alte sisteme sonore, vechi și noi, că nu amintește nimic despre cântecul popular și pentatonie, despre stilurile compoziției din secolul XX, sau despre modalism, Alexandru Bogza se ridică la o concepție comparabilă cu a lui Ștefan Lupașcu, compatriotul său, al cărui sistem filosofic este recunoscut la nivel european.

Logica dinamică a contradictoriului, principiul sistemului de gândire al lui Stéphane Lupasco⁷³, are ca premisă *echivalența* dintre

două sensuri contrarii, conform căreia afirmarea unui sens face necesară afirmarea sensului contrariu: necesitatea dezlegării *sensibilei* pe *tonică*” (vezi *Realismul critic*, pp. 372–373).

⁷² În *Gândirea speculativă*, ed. cit., p. 307.

⁷³ Filosof francez de origine română (1900–1988), născut la București, stabilit în Franța în 1916. Autor al câtorva zeci de lucrări în care filosofia și știința se reconciliază într-o

gândire comună, având la bază principiul existenței universale și ireducibile a contradicției, este considerat drept unul dintre marii gânditori ai secolului XX. Iată câțile sale mai importante: *Logique et contradiction* (P.U.F., 1947); *Le principe de l'antagonisme et la logique de l'énergie* (Herman et Cie, 1951); *Du devenir logique et de l'affectivité* (Vrin, 1955; reeditată în 1979); *Les trois matières* (Juillard, 1960); *L'énergie et la matière vivante* (Juillard, 1962); *L'énergie et la matière psychique* (Juillard, 1964); *La tragédie de l'énergie* (Casterman, Paris, 1970); *Du rêve, de la mathématique et de la mort* (Christian Bourgeois, 1971).

⁷⁴CAZABAN, Costin, *Temps musical-espace musical comme fonctions logiques*, în revista *Muzica*, București, serie nouă – An. II, Nr. 2 (6), aprilie-mai 1991, pp. 32–43.

materie și energie, urmând *teoria relativității* (care reduce materia la energie). Energia, din care materia este un stadiu mai mult sau mai puțin stabil, ne apare ca necesar contradicție. Fără o energie contrară, vectorul energetic s-ar epuiza imediat. Sistemul întregului univers se caracterizează prin prezența a două forțe antagoniste și nu există sinteză omogenizantă ca în dialectica clasică. Cei doi vectori logici, sau *dinamismul*, pot să se găsească în trei poziții, trei poli imposibil de „transfiniți”, absolutizările riguroase a unuia dintre ei făcând să se prăbușească tot sistemul. Poli sunt: *poziția actuală* (A), *poziția potențială*, numită în primele lucrări ale lui Stéphane Lupasco, *poziția virtuală* – notată cu (P) și *poziția tranzitorie* (t). În logica dinamică a contradicțiilor, elementul energetic sau dinamic considerat (e) implică dinamismul său contrar (ē). Toate *structurile* – biologice, sociale, estetice – apar ca o conjuncție logică a două dinamisme contradicții. Astfel se explică ceea ce se numește *structură*. Stéphane Lupasco pune *fenomenul* în funcțiuni logice (în ecuații matematice).

„Depășind logica *tertului exclus*, logica dinamică a contradicțiilor admite *tertul inclus*; diferența este totală față de logica clasică, dar și de logicile polivalente contemporane. Lupasco subliniază că nici o logică tradițională sau modernă nu surprinde fenomenul *devenirii*, adică «a fi și a nu fi în același timp». /.../ Logica lui Stéphane Lupasco este logica lui *da* (a afirmației) și a lui *nu* (a negației) în același timp, sau, altfel spus, *logica tertului inclus*. Cum se va vedea imediat, *arta este cel mai bun teren pentru contradicția* (profundă) *intensa*, între *da*, coexistând cu *nu*⁷⁴. Costin Cazaban expune argumentele studiului prin care a realizat aplicarea logicii dinamice a contradicțiilor la domeniul muzicii, anume chiar la elementele timpului și spațiului.

(1.) Cei trei poli – poziții ideale – sunt necesarmente transfiniți, iar logica dinamică a contradictoriului, polivalentă: *bi-dinamică* și *tripolară*; structura sa este o polivalență tripolară transfinită⁷⁵. (2.) Celor doi vectori logici li se pot atribui conținuturi diferite. Pentru demersul explicativ, rămâne important să degajăm (e)-ul și (ē)-ul lui Lupasco de contextul lor energetic, pentru a reține doar *dinamismul tripolar* al lor. Cele două principale conținuturi cu care putem investi vectorii logici, vădindu-se cele mai bogate în consecințe pentru explicarea atât a obiectelor fizice, biologice, cât și a faptelor estetice, sunt *omogenizarea*, sau tendința spre identitate, și *eterogenizarea*, sau tendința spre diversitate⁷⁶.

(3.) Din această investiție a valorilor logice ale căror dinamisme sunt purtate spre infinit rezultă două adevăruri, anume adevărul *realității* (adică al identității necesare și universale și al diversității particulare și contingente) și adevărul *irealității* (adică al diversității necesare și universale și al identității particulare și contingente)⁷⁷. Deci există un *real rațional* (aristotelic) și un *real irațional* (al empirismului). Între aceste două structuri, Realitatea și Iraționalul, starea (t) (tranzitorie), adică *echivocă*, este caracteristică pentru artă. „A explica sau a răspunde la o întrebare, la o interogație, întrebare, interogație care sunt prezența contradicției, înseamnă să deschizi calea care duce la non-contradicție, adică să transcezi contradicția, ceea ce furnizează, prin aceasta, adevărul realității și adevărul irealității, se știe, prin *virtualizarea* și *actualizarea* celor două valori ale disjuncției astfel operate. Mitul, departe de a fi o

⁷⁵ *Transfinitul* se definește ca *finit* care este și trebuie mereu depășit, fără ca *infinitul* să poată fi vreodată atins. El reprezintă un caz particular și ideal al *transfinitului*.

⁷⁶ Pe această bază, Stéphane LUPASCO identifică în istoria logicii filosofice două *actualizări* absolute (ale *infinitului*), asociate cu potențializări spre infinit, ale celor două valori logice investite cu conținut:

–*meta(trans)logica identității pure* – Parmenide, Platon, Aristotel, Plotin, Sfântul Augustin...;

–*meta(trans)logica diversității pure* – Heraclit, empiriștii și filosofii duratei (vezi *Le principe d'antagonisme...*, pp. 9–48). De amintit că, după principiul dinamicii contradictoriului, *diversitatea* și *identitatea* nu sunt decât poli intangibili, relativi și transfiniți, că dinamismele intră mai mult în calcul decât aceste poziții, în realitate cu totul abstracte. De aceea, Costin Cazaban folosește *diversificare* în loc de *diversitate* și *identificare*, pentru identitate.

⁷⁷ LUPASCO, Stéphane, *Logique et contradiction*, II-ième partie, Chap. 3–*La logique de l'Art ou l'expérience esthétique* (apud Costin Cazaban).

explicație, cum s-a susținut, este, dimpotrivă, o non-explicație, și el încetează de a fi mit când da vreuna; este un mister. Starea estetică este o stare mitică și o stare de mister, prin însăși esența sa logică. /.../ Logica estetică trebuie să procedeze de la non-contradictoriu la contradictoriu; ea vizează contradicția⁷⁸. „Aceste edificii cuantice vor fi considerate ca ficțiuni, ca o lume artificială /.../. Opera de artă este considerată ficțiune, pentru că, luată ca atare, ea este smulșă din una sau din alta din devenirile care furnizează contradictoriul și, prin aceasta, este ceea ce noi numim adevăr și realitate. /.../ *Opera de artă, astfel, este un oarecare echivoc (totodată marmoră imobilă și femeie care dansează, totodată o diversitate imprevizibilă de sunete care se nasc pentru a muri în același timp și o configurație sonoră care vrea să rămână)*. Ca urmare, cum se înțelege în lumina acestei logici integrale, arta nu este regăsirea nici a adevărului nici a realului (rațional sau irațional), ci *frumosul și binele echivocului*, în calitate de contradicție logică existențială, existând immanent. /.../ Echivocul este contradicția negației și a afirmației, a non-identității și a identității, care le definește și le comandă. Dar, totodată, prin acestea, arta nu este nici reală nici ireală, pentru că realitatea /.../ este aspectul de ordine logic antagonist virtualizat și obiectivat prin aceasta, și pentru că irealitatea este aspectul de ordine logică contradictorie actualizat și prin subiectivizare. Ori, o contradicție care se acuză împiedică coexistența virtualității și a actualizării. Aceasta pentru că în *experiența estetică, subiectul tinde să se confunde cu obiectul*, și viceversa, subiect și obiect tind să se confunde unul în altul și *să dispară astfel*. O operă va fi cu atât mai mult estetică cu cât ea va fi mai puțin subiectivă și mai puțin obiectivă, totodată, adică mai puțin reală și mai puțin ireală, sau încă, jumătate reală și jumătate ireală totodată. Aceasta este *ficțiunea*⁷⁹. (4.) Artistul contestă mereu, instinctiv, pentru a se pune în fața unei non-condiționări. Cu toată această libertate, sau mai just prin ea însăși, este semnificativ de văzut că ceea ce se naște notabil în

⁷⁸ LUPASCO, Stéphanie, *Logique et contradiction*, ed. cit., p. 172 și p. 162.

⁷⁹ LUPASCO, Stéphanie, *Logique et contradiction*, ed. cit., pp. 164–165. „Frumosul coincide cu Răul și Urătul, adică lucrul mai puțin frumos va fi cu precizie ceea ce este Binele pe plan etic, adică non-contradictoriul, echilibrul cel mai puțin simetric al celor două valori: al diversității din ce în ce mai haotice, al analizei din ce în ce mai contingente și mai anarhice, al *timpului* din ce în ce mai dezordonat etc.” (*Ibidem*, pp. 179–180).

opera de artă este *drama*, adică, finalmente, *viața* (diversificarea) și *moartea* (identificarea).

Unul singur a avut înainte de Lupasco, spune Costin Cazaban în studiul său, intuiția contradicției imanente a artei. Acesta a fost Nietzsche. Ca urmare, *apolinicul* (care este orientat spre ordine, măsură și armonie, caracterizat printr-o contemplare senină, detașată – sublinierea noastră) și *dionisiacul* (care are o atitudine de extaz, de zbucium, plină de pasiuni – idem) corespund perfect celor două situații relevate de Logica dinamică a contradictoriului. Caracterul estetic și cathartic al Tragediei reiese precis din superpoziția celor două tendințe: identificare tranzitorie–diversificare tranzitorie. Noi extindem: și *caracterul estetic al muzicii reiese din superpoziția apolinicului cu dionisiacul; ca atare, muzica se află în poziția identificare tranzitorie–diversificare tranzitorie*. Arta, fenomen al diversității, prin excelență, nu se poate lipsi de identificare, de *entropie*, de *moarte*. „Chiar în cea mai mare parte a religiilor, este întotdeauna un cataclism, o entropie planetară, o regresie spre haos, care este înnoită ritualic, de exemplu, la creștini, prin botez”⁸⁰.

(5.) Esența inevitabil contradictorie a artei apare logic în concept. „Departa deci ca *arta*, așa cum s-a spus, îndeosebi de către Kant, să fie deznodată de concept, ea *este activată conceptual* prin excelență (subl. n.). /.../ Și dacă, precum Hegel a văzut, evenimentul estetic se află la încrucișarea de drumuri chiar a generalului și a particularului, el este un eveniment conceptual”⁸¹.

* * *

Ca urmare a ideilor desprinse din lucrările filosofului Stéphane Lupasco, Costin Cazaban ajunge la concluzia: „*sistemele (energetice, estetice) nu sunt conținute în spațiu ci nasc (creează) propriul lor spațiu după condițiile contradicționale proprii; de asemenea, ele nu se dezvoltă în timp, într-un timp exterior și absolut, ci derulează propriul lor timp în virtutea succesiunii dialectice care le este impusă prin disjuncția logică contradicțională a actualizărilor și a potențializărilor dinamismelor lor. Orice sistem își elaborează propriul lui spațiu/timp*”⁸². Se precizează că cei doi vectori logici aplicați muzicii, timpul și spațiul, sunt luați ca

⁸⁰ ELIADE, Mircea, *Aspects des mythes*, Gallimard, Paris, 1963, chap. IV–*Eschatologie et cosmogonie*.

⁸¹ LUPASCO, Stéphane, *Logique et contradiction*, ed. cit., p. 170.

⁸² LUPASCO, Stéphane, *Les trois matières*, Juillard, Paris, 1960, chap. I, pp. 15–53.

expresie specifică a conjuncției logice *diversificarea/identificarea*. Deci în muzică există o *tendință temporală* și o *tendință spațială* a căror „contradicție puternică, anume coexistența la același nivel de dezvoltare, mutual neantizată și mutual reînviată, este însăși esența artei”. Cei doi termeni, timpul și spațiul, sunt luați într-un sens abstract, axiomatic; conținutul și funcționarea lor trebuie arătată.

Timpul (vectorul temporal) este „capacitatea unei muzici de a propune mereu noi ipostaze”. „Dacă ar fi comparat cu ceea ce noi înțelegem de obicei prin *timp*, adică timpul materiei macroscopice a lui Lupasco⁸³, s-ar constata că acesta este un timp invers, un timp al diversificării, pe când acela al ceasului este un timp al identificării, este timpul materiei biologice, după Lupasco, sau al zonelor «anti-Clausius» din universul nostru. Acest timp a fost postulat ca real, în unele regiuni ale Cosmosului, de către Erwin Schrödinger⁸⁴. Lupasco, neîgnorând, cu siguranță, cărțile lui Schrödinger, vorbește și el despre particolele «care întorc înapoi timpul, printr-o cauzalitate inversă, prezentul cauzând trecutul, evenimentul din timpul t_2 influențând evenimentul din timpul t_1 , adică ceea ce a fost». Ca materie complexă, de ordinea celei mai ascuțite contradicții, *muzica conține mereu asemenea germeni a căror logică descrie o determinare de la dreapta la stânga*⁸⁵. Astfel de timp se opune, în interiorul muzicii, nu numai timpului măsurat de ceasornic (cu care el este, de altfel, în contradicție absolută) dar și *spațiului* muzical. Acesta din urmă este tendința pe care o au elementele muzicale de a se legitima printr-o realitate care le este lor superioară, cu alte cuvinte, tendința spre identificare. Spațiul nostru va fi deci restul (ceea ce rămâne) «muzicii când s-a înălțurat timpul», dar timpul în sensul definit mai sus, adică celalaltă tendință fundamentală a întregii evoluții «cuanțice». Spațiul muzical (într-un sens încă mai abstract decât acela de care am avut nevoie pentru a defini timpul) reprezintă capacitatea de a reduce, printr-un proces psihic subiacent dar, se pare inevitabil, la diferența de unul și același *demoninator* (subl. noastră)⁸⁶.

⁸³ A cărui esență este data de principiul Carnot-Clausius, se specifică în *Nota 21* a studiului de Costin Cazaban.

⁸⁴ De văzut, SCHRÖDINGER, Erwin, *Spirit și materie* – indicație data de C. Cazaban în studiul său, la *Nota 22*.

⁸⁵ Cf. Costin CAZABAN, *loc. cit.*, p. 36.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 36–37.

Noi aplicăm la domeniul cercetat: în sonatele de Beethoven, *denominatorul* este conceptul tonal, căruia are tendința să i se supună întreg materialul muzical. *În variațiunile clasice, ceea ce este al variațiunii ține de timp, ceea ce este al structurii armonice, mereu reluat, ține de spațiu.*

Costin Cazaban precizează că termenul *spațiu* a fost folosit pentru prima dată de Schönberg, care l-a omologat cu atracția tonală. Teza sa este foarte pertinentă dar parțială. Tonalitatea este doar una din relațiile omogenizante în muzică (și cum s-a văzut, ea nu este eternă, în timp ce muzica a-spațială este inimaginabilă; dacă s-ar fi înțeles că tonalitatea nu este singura care să satisfacă vectorul spațial în muzică, s-ar fi evitat, poate, «salvarea» neo-tonală). Nu rămâne decât ca tonalitatea să fie o relație între părți și întreg, deci, de fapt o *relație spațială*. *Seria* este ea însăși o compensare spațială. Prin serie, elementele sonore se legitimează printr-un întreg, abstract și în principiu non-imanent, dar care nu este numai suma componentelor sale, care este o identitate. Elementele capătă astfel un «superior ierarhic» acceptat de ele și care le acceptă ca parte. Această ierarhie este expresia unui spațiu, a cărei noțiune va fi mult mai ușor de sesizat dacă ne gândim la noțiunea fizică de *câmp*. Conceptul *spațiu*, aplicat la muzică acoperă tot ceea ce ține de *repetiție*, de *echivalență (paradigmă)*, de *simetrie*, de *formă*. Proprie spațiului îi este simultaneitatea, de principiu și nu de afectivitate, adică calitatea unor elemente ale „discursului” muzical de a putea fi gândite simultan, deși în realitatea compoziției și a interpretării ele apar succesiv⁸⁷. Finalmente, spațiul este raportul care poate fi întotdeauna stabilit între elemente. Atât structurile ordinii (determinate) cât și cele ale dezordinii (aleatorii) țin de acest vector. Hazardul aparține aspectului temporal, dar în măsura în care este controlat de formule, care prevăd chiar îndepărtarea admisă în raport cu modelul, el este de asemenea spațial. Cifra postulează omogenitatea, a fost prima abstracțiune de acest fel. Tendința spațială, de identificare (parmenidiană) și tendința temporală, de diversificare (heraclitiană) nu sunt separabile decât în analiză. Același element al „limbajului” muzical aparține ambelor tendințe în același moment, paradox care se explică

⁸⁷ Astfel, spațiul acoperă tot atât de bine metrica din muzica europeană cât și înlănțuirile lui Markov, din muzica lui Xenakis (*Ibidem*, p. 37).

prin logica dinamică a contradictoriului. Echilibrul contradictoriului (care este totuși un dezechilibru structural) este însuși acela al *imaginii* localizată în *subiect*, ea este considerată ca esențial *s u b i e c t i v ă*. Totuși, se presupune un subiect care ia cunoștință, care vede (imaginea), care simte, cărui imaginea îi apare, deci, ca exterioră. Ea aparține și nu aparține subiectului. În realitate, ea este în interiorul subiectului, acesta fiind în același timp subiect și obiect. Totul este consecința conflictului în psihismul imaginii, între subiectul „operator” și obiectul „operat”. *Specificul fenomenului psihic al imaginii consistă în a fi real și ireal, simultan*. În percepția variației și a identității trebuie înțeles seama de acomodarea auzului la *diversitate*, sau la *repetiție*. Astfel, întrucât calitățile auzului se relativizează într-un context repetitiv, percepția trebuie să fie atunci din ce în ce mai fină și să încerce a cuprinde detaliile, diferențele cele mai subtile care altfel ar fi ignorate. Dimpotrivă, într-un context excesiv variat, auzul compune un tot, se ridică la un nivel de generalizare astfel că variațiunea nu mai ocupă locul cel mai semnificativ. Schimbările bruște în de timp, chiar dacă se produc în sensul unei surprinzătoare identități. Adică, *forte-piano (fp), element dinamic tipic gândirii muzicale beethoveniene, este un element temporal, ca orice schimbare bruscă*, spunem noi.

Vectorul temporal trebuie gândit ca o suită de destrucțiuni (oricare ar fi sensul producerii acestora), adică în el vedem schimbările în *structura de ordine* sau în *structura de dezordine* stabilită. În concluzie, este o contradicție generală, inexorabilă, în muzică: *forma muzicală nu poate să se realizeze decât în timp, dar însăși esența ideii de formă presupune o evaziune din timp, o structură spațială*. Toate formele, omologate sau nu, ale practicii muzicale țin de spațiu dar ele nu se realizează decât în timp, prin diversificare, prin surpriză.

Continuând să cerceteze cum se aplică în muzică Dinamismul contradictoriului, Costin Cazaban postulează în alt studiu al său că singura sursă a timpului este *logica*; timpul muzical nu este o revelație, ci un conținut. *Muzica inventă timpul muzical, nu îl relevă*, cum a demonstrat Henri Bergson. Astfel, timpul muzical se opune, în interiorul unei opere muzicale, nu timpului cronometrului, cum credea Bergson, ci spațiului muzical. Spațiul muzical este vectorul omogenizant care supune evenimentele sonore succesive la identitate. Spațialitatea (repetiția, simetria, forma, — echivalențele esențiale ale acestui vector) da muzicii

caracterul *dionisiac*. Funcția spațială este semantizantă, este chiar funcția semantică, pentru că stabilește o ierarhie, deci conferă fiecărui element un „grad“, și pentru că asigură posibilitatea de „predicție“ (de prevestire). *Sensul muzical decurge din funcția spațială. Spațiul funcționează ca o limită (în sens matematic) a materialului muzical angajat în operă. Spațiul muzical este doar spațiul unei piese, el nu precede aprioric opera, ci se definește în fiecare moment; deci nu este transcendent, ca în gândirea kantiană*⁸⁸.

Combătând pe Michèle Brelet, un adept fidel al concepției lui Bergson, care considera că timpul *devine muzical*, iar spațiul muzical nu poate să existe și de aceea trebuie făcut apel la originea exterioară a timpului muzical, Cazaban conchide că „numai conjuncția contradictorie reface, în fiecare moment, virginitatea audiiției pentru că ea pune artistul și auditoriul în fața unei *necondiționări*!/. . /Aceasta este rațiunea după care cadența finală nu ne face să uităm peripețiile pe care discursul muzical le-a înregistrat. *Singura manieră a unei opere de a exista după sfârșitul său este să ne imprime în memorie ordinea pe care ea a instaurat-o și amenințările căroră această ordine le-a fost obiect. Cadența finală nu poate fi deci o sinteză, pentru că ea nu poate face abstracție de îndepărtarea care există între premise și finalizare. Datorită conjuncției contradictorii a dinamismelor spațial și temporal opera muzicală poate pretinde imortalitate. Dar grație aceleiași conjuncții, după expresia lui Stravinski, „muzica este singurul domeniu unde omul realizează prezentul*“⁸⁹. Decurge concluzia că muzica, artă „temporală“, se desfășoară în mod egal prin ambele elemente, iar departajarea acestora se poate face doar în mod artificial, numai în scopul comunicării verbale; adică, pentru că logica limbajului o cere. Așadar, pentru a ne face înțeleși, vom distinge timpul muzical și spațiul muzical, punând în paralel Logica dinamică a contradictoriului și Realismul critic.

TIMPUL: (1) aplicare după Șt. Lupașcu: *unificarea* = *poziția potențială, virtuală* (P) (a unei opere muzicale care poate fi creată–interpretată); după Al. Bogza: *unitatea* = *realul pur*; (2) după Șt. Lupașcu: *poziția tranzitorie* (t) (a unei opere care poate fi creată–

⁸⁸ Cf. CAZABAN, Costin, *Entre Bergson et Lupașcu.. Quelle approche théorique pour le temps musical?*, în revista Muzica, București, serie nouă, An. V, Nr. 2 (18), aprilie–iunie 1994, pp. 109–118.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 118.

interpretată); Al. Boga nu prevede acest element; (3) după Șt. Lupășcu: *diversificarea = poziția actuală (A)* (în muzică = diversificarea în durată – implicit în ritm, în măsură, în elementele temporale repetabile, notate în partitură; în tempo, în frazare, în forma recreată sonor a fiecei opere, prin interpretare reproducivă); după Al. Boga = *pluralitatea, opoziția pură în sânul realului* (toate elementele temporale repetabile; în muzică, ele sunt notate în partitură). SPAȚIUL: – conceptualizat de Șt. Lupășcu tot prin cei doi vectori logici, materia și energia, adică *dinamismul*, cu cei trei poli imposibili de „transfiniț”, *poziția actuală (A)*, *poziția potențială*, sau *virtuală (P)* și *poziția tranzitorie (t)*; – definit de Al. Boga tot prin *opoziția din sânul realului*, spațiul e lipsit de caracterul «exteriorității» atribuit de Kant, conform ideii că muzica nu este decât o stare a „mecanicii universale”, de natură vibratorie, care demonstrează două principii (al variabilității entropiei și al invariabilității cantitative a energiei). Aplicat la muzică, spațiul este tot ceea ce ține de *repetiție*, de *echivalență*, de *simetrie*, de *formă* (=elementele „discursului” muzical, care pot fi gândite în același timp); după Șt. Lupășcu, spațiul este și egalitatea de valoare, de semnificație, de sens, a elementelor fiecei opere.

Ne aflăm la sfârșitul expunerii de idei pormite de la întrebarea dacă Beethoven a fost influențat direct de filosofia lui Kant și a succesoriilor săi; răspunsul este afirmativ, dar nu poate fi vorba aici despre o înțelegere simplistă a faptelor. Noi am depășit cadrul de la care s-a pornit, ajutați de sistemele filosofice contemporane, create de cei doi gânditori români, Alexandru Bogza și Ștefan Lupășcu. *Critica rațiunii pure* a rămas în dezbatere, cum am arătat, timp de peste două secole și nici un sistem filosofic, literar, artistic, nu a putut ignora principiul dualist pe care idealismul subiectiv l-a pus la temelia cunoașterii. De-a lungul cercetării noastre, s-a relevat însă un aspect foarte important pentru subiectul propus: Beethoven însuși a fost și rămâne o preocupare a gânditorilor speculativi. Atât *psihologia omului*, luptându-se eroic împotriva destinului său potivnic, cât și *creatorul* a cărui operă are înălțimi sonore și profunzimi expresive ce depășesc percepția obișnuită, dau modelul supremăției spiritului în neînțetată căutare. Însăși muzica lui Beethoven este un sistem de cunoaștere a lumii, creându-și propriul ei timp și propriul ei spațiu. Creator ca și Hegel în universul dialecticii, Beethoven este corespondentul său în domeniul muzicii.

Să reluăm principiile adoptate de la Gilbert Durand. „*Analogia* e de tipul: A este față de B ceea ce C este față de D, în timp ce *convergența* ar fi mai ales de tipul: A este față de B ceea ce A₁ este față de B₁. /.../ *Omologia* este echivalență morfologică, sau mai bine zis structurală, mai curând decât echivalență funcțională”⁹⁰. Ne stau la dispoziție metode de cercetare *estetică*, de natură generalizatoare, și *analitică*, exercitându-se asupra calităților particulare ale muzicii. Vom putea trece la o scurtă privire antropologic-filosofică, comparând trasee diferite ca mod de exteriorizare simbolică pentru a afla corespondența muzicii cu alte domenii de manifestare a spiritului.

Capitolul III – ÎN CĂUTAREA METODEI pentru Modelul stilului beethovenian

„Așa cum orice discurs prezintă o dublă raportare, la totalitatea limbii și la totalitatea gândirii creatorului său, orice act de comprehensiune comportă două momente: a înțelege discursul ca un decupaj din limbă și a-l înțelege ca fapt al subiectului care gândește”⁹¹.

Fr. D. E. Schleiermacher

Pentru întrebarea „Ce este hermenutica“, răspunsul cumpănește între *exegeză*, *clarificare*, *explicare*, *interpretare a textului*, înțelesuri care definesc global aria aceasta filosofică; „dar (hermeneutica–sublinierea noastră în citat!) nu este interpretarea unui text, ci *teoria generală a interpretării*, sau reflecția teoretică asupra activității de interpretare a textelor”⁹². Ca metodă, „*hermeneutica înseamnă comparație reductivă și semnificativă*”⁹³. Dacă un text poate căpăta mai multe

⁹⁰ Cf. *Introducere* și *Notele* 2, 3, 4, p. 11.

⁹¹ Extras din: Schleiermacher, Fr. D. E., *Hermeneutica –Introducere* (apud Manfred Frank, *Hermeneutik und Kritik*, Surkamp, Frankfurt am Main, 1995) traducere, note și studiu introductiv de Nicolae Râmbu, Polirom, Iași, 2001, p. 24.

⁹² RÂMBU, Nicolae, *Prelegeri de Hermeneutică*, Ed. Didactică și Pedagogică, R.A., București, 1998, p. 3.

⁹³ MARINO, Adrian, *Hermeneutica ideii de literatură*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1987, p. 21.

sensuri, de exemplu un sens istoric și unul spiritual, aria semnificației trebuie extinsă dincolo de semnul „univoc”, ceea ce presupune *înțelegerea și logica argumentației*. Însăși activitatea de interpretare „arată o intenție profundă, aceea de a învinge o distanță, o îndepărtare culturală, de a pune la același nivel lectorul și un text devenit străin, totodată, de a încorpora sensul lui la înțelegerea prezentă pe care un om poate să o cuprindă în sinea sa”⁹⁴.

Vom încerca să aflăm calea hermeneutică spre o *gândire muzicală* acceptată ca genială, anume: ce fel de *înțelegere* poate fi dobândită și la ce *interpretare* tindem spre dezvăluirea sensurilor multiple ale unui stil de anvergură în evoluția muzicii europene; care ar fi corespondențul *argumentației logice*, când se trece de la textul literar la cel muzical; ce *model*⁹⁵ credem că este propriu pentru aprofundarea sistematică⁹⁶ a Sonatei pentru pian, domeniul tuturor experimentărilor pianistului și compozitorului Ludwig van Beethoven; cum deosebim *modelul stilului*, care să releve împletirea deplină între fond și formă, realizată de el în această artă stilistică; în sfârșit, se poate defini în afara muzicii, sau dincolo de inefabilul ei, *modelul* destăinuirilor subtile, al înălțărilor spirituale, al aspirațiilor de comuniune cu întreaga omenire, nutrite de Beethoven și trecute din profunzimea ființei în operă?...

Înțelegerea și interpretarea ne apar legate de tradiția unei comunități, sau de trasarea unui curent al gândirii. Ambele aspectele își

⁹⁴ RICOEUR, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, în: *L'ordre philosophique*, colecție condusă de P. Ricoeur și Fr. Wahl, Editions du Seuil, Paris, 1969, p. 8 (traducerea noastră).

⁹⁵ „Înțelegem prin *model* o *schemă* care ne ajută, prin simplificare descriptivă, să descoperim o *structură* și un *sistem* capabil să organizeze toate elementele componente conform unei logici proprii (subl. noastre). El este, evident, o construcție teoretică, un simulacru, o extrapolare anticipativă a unei imagini globale, desprinsă din examinarea unui mare număr de fapte citite dintr-un unghi unic”, specifică Adrian MARINO (în: *Hermeneutica ideii de literatură*, ed. cit., p. 21).

⁹⁶ Pentru extinderea noțiunii *modelul*, Adrian MARINO se raportează la termenii și calitatea elementelor cu care a operat hermeneutica „tradițională”: „Fiind un «sistem», elementele modelului se vor afla într-un raport constant de interdependență, reciprocată, proporționalitate și deci ierarhizare la scară. Ceea ce presupune, cum s-a observat încă din hermeneutica tradițională, o «procedură comparativă» (Friedrich Schleiermacher, *Sämtliche Werke*, Dritte Abtheilung, Berlin, 1835, B. 3, p. 361), o comparație constantă, de la început până la sfârșit” (*op. cit.*, p. 21 și p. 467 *Nota 11*).

au obârșia în antichitatea elină, apoi s-au amplificat în relație cu apariția creștinismului⁹⁷ și, mai târziu, datorită rolului pe care tiparul l-a avut în răspândirea textelor.

S-a pornit de la *exegeză*, cu aplicare succesivă în mit și în textul biblic, prin *alegorie*, *metaforă*, *analogie*, modalități de înțelegere disponibile într-o anumită epocă. Legătura de interpretare, în sensul precis al exegezei textuale, sau în sensul larg de „inteligentă a semnelor“, este atestată chiar de cuvântul *hermeneia*, folosit prima dată de Aristotel care extindea înțelesul spre orice discurs semnificativ.

Relația originară între conceptele *interpretarea* și *înțelegerea* a transferat problemele tehnice ale exegezei textuale asupra semnificației generale a limbajului⁹⁸; însă exegeza a determinat o hermeneutică generală doar în a doua perioadă a dezvoltării ei, prin științele istorice de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea.

În viziunea romanticilor germani, interpretarea textelor vechi a devenit fundamentul tuturor științelor încât s-ar putea considera că toți gânditorii din epoca aceea au adoptat o cale hermeneutică sau alta.

În vremea noastră, numai Schleiermacher este considerat drept întemeietorul hermeneuticii generale, el a despărțit această metodă de un anumit domeniu și a întemeiat o teorie generală a înțelegerii și interpretării, cum arată Hans Georg Gadamer⁹⁹. Prin Schleiermacher, apoi prin Dilthey, hermeneutica ajunge cercetare filozofică.

⁹⁷ Cf. RICOEUR, Paul, *op. cit.*, p. 7: „...problema hermeneutică a fost pusă la început în limitele *exegezei* adică în cadrul unei discipline care a propus a se înțelege un text, a se înțelege pornind de la intențiile sale, pe fundamentul a ceea ce vrea el să spună. Dacă exegeza a suscitat o problemă hermeneutică, adică o problemă de interpretare, aceasta este pentru că lectura textului în integritate /.../ se face mereu în interiorul unei comunități, a unei tradiții, sau a unui curent viu de gândire, care dezvoltă presupuziții și exigențe: astfel lectura miturilor grecești în școala stoicilor, pe baza unei fizici și a unei etici filozofice, implică o hermeneutică foarte diferită de interpretarea rabinică a *Thorei* în *Halecca*, sau *Haggada*; la rândul său, interpretarea *Vechiului Testament* în lumina evenimentelor christice, prin generația apostolică, dă o cu totul altă lectură evenimentelor, instituțiilor, personajelor din *Biblie*, decât cele ale rabinilor“ (trad. n.).

⁹⁸ Apud RICOEUR, Paul, *op. cit.*, pp. 7–9.

⁹⁹ Discipol al lui Heidegger, creator al hermeneuticii ca disciplină fundamentală în sistemul cunoașterii, având drept obiect explicarea motivației ce determină orice demers științific, expune sistemul său de gândire în tratatele *Adevăr și Metodă*, *Rățiunea în epoca științei*, *Istoria conceptelor și a Limbajului filosofic*.

Sub influența lui Spinoza, Fichte și Schlegel, Schleiermacher deschide o nouă cale în înțelegerea și interpretarea textului, urmărind să releve legătura omului cu divinitatea; expune o mistică supranaturală, afirmând că *dependența umană de infinit* constituie izvorul sensibilității mistice. Este considerat nu numai întemeietorul hermeneuticii generale, ci și al Idealismului religios¹⁰⁰, ceea ce apreciem din perspectivă actuală. Abia acum se poate afirma că „interpretarea psihologică a constituit lucrul cu adevărat nou în contribuția lui Schleiermacher”, întrucât, așa cum apreciază Gadamer, „nu în interpretarea gramatică, ci în cea psihologică rezidă, deci, individualizarea, și prin aceasta problema hermeneutică”¹⁰¹. Trebuie să arătăm că în vremea lui Schleiermacher, acesta nepublicându-și opera în totalitate și prezentând, ca toți romanticii, o schimbare fundamentală de concepție până la sfârșitul vieții, a convins mai puțin în sfera ideilor filosofice¹⁰². Reprezentant de seamă al gândirii teologice germane, Schleiermacher era stăpânit de *nostalgia infinitului*, miez al romantismului filozofic. El considera că omul răstrânge lumina în sine însuși, de unde urmare că fiecare trebuie să-și manifeste *particularitatea* (seine *Eigenheit*) și *unicitatea* sa (seine *Einzigkeit*). Pentru ca o asemenea manifestare să se poată produce fără riscul confuziei, trebuie întărită *individualitatea*, prin desăvârșirea unității sufletești. Caracterul definit al omului reiese din acordul sensibilității cu rațiunea. El individual poate ajunge să capete o valoare universală numai atunci când izbuște să trăiască în sine infinitatea și să aibă în acest fel *intuiția infinitului* (die Anschauung des Unendlichen). Se vede că interpretarea lui Schleiermacher este kantiană: unește latura organică, *sensibilitatea*, și aceea intelectuală, *intelectul* cu funcțiile sale (spațiul, timpul, cauzalitatea). Imaginea (das Bild), factorul real al existenței, „umple spațiul”, iar factorul spiritual „umple timpul”.

* * *

¹⁰⁰ Cf. *Meyers Lexicon*, 10, Bibliographisches Institut, Leipzig, 1929, pp. 1928–1929.
¹⁰¹ GADAMER, Hans Georg, *Adevăr și Metodă* (traducere colectivă, Gabriel Cereșel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petca, a volumului *Wahrheit und Methode*, din *Grundzüge einer Philosophischen Hermeneutik, Werke*, I, II, J.C.B. Mohr-Paul Siebeck, Tübingen, 1990, 1993), Ed. Teora, București, 2001, p. 381 și Nota 20.
¹⁰² Cf. NEGULESCU, P.P., *Istoria filosofiei contemporane, II—Idealismul german post-kantian*, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului—Imprimeria Națională, București, 1942, pp. 351–393.

Presupunem că Beethoven nu a cunoscut prin lecturi gândirea lui Schleiermacher, deși era contemporan cu acesta, în primul rând pentru că mai toată opera metafizicianului a apărut publicată doar postum, apoi din cauza circulației greoaie, pe atunci, a cărților; ceea ce transmitea profesorul de la catedra din Halle, apoi de la Berlin, avea ecoul limitat la cercul local de auditori, iar ce scria el nu a răzbătut imediat până la Bonn sau până la Viena. Se poate ca spiritul vremii să fi fost impregnat de asemenea idei dar, mai presus de orice influențe exterioare, ființa „Titanului de la Bonn“ a încarnat pe de-o parte ordinea clasică și, pe de alta, aspirațiile Idealismului romantic german: „A deveni una cu nemărginirea, în mijlocul mărginirii, și a fi veșnic în fiecare clipă, aceasta e nemurirea religiei“¹⁰³, a postulat Schleiermacher; „Omul, «viață gânditoare», se ridică la viața eternă și o numește «Dumnezeu», pentru că „Dumnezeu este «totul în tot» (*Alles im Allem*), în afară de el nu mai este nimic“, a dezvăluit Hegel¹⁰⁴. Din profunzimea muzicii lui Beethoven se resimt elanuri mistice care înaripează eșafodajul de granit al efluviului muzical, susținând treaptă cu treaptă urcușul *ideii de victorie a vieții*¹⁰⁵.

Deviza „Per aspera ad astra!“ domină în operă, dar am denatura esența spirituală a geniului, oprindu-ne doar la aspirațiile „făpturilor lui Prometeu“; Eroul trece prin încleștări dramatice, *îndoiala* metafizică îl cuprinde, zbaterea spre *sinele absolut* capătă proporții gigantice în ultimele sonate pentru pian, în ultimele cvartete. *Muss es sein?*...

Doar inspirația divină aduce alinarea, *catharsis*-ul, ea dictează pagini nemuritoare celui ce nu și-a mai auzit muzica decât în închipuire, încă de la prima sa tinerețe. Oare nu resimțim că reluarea *Fugii*, *Die Umkehrung der Fuge*, cele două *Arioso* din *Sonata Op. 110* și *Arietta* din *Sonata Op. 111*, sunt căutări ale spiritului, speranță, înălțare către Ființa supremă, și dorința de nemărginire a gândirii omului? Aceste crâmpie rămân interludii între viață și nemurire...

¹⁰³ Apud NEGULESCU, P. P., *Istoria filosofiei contemporane*, ed. cit., p. 390.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 413.

¹⁰⁵ Romantismul filosofic, literar, artistic, este caracterizat ca o reacție împotriva spiritului și metodelor secolului al XVIII-lea, în particular contra *Aufklärung*-ului, prin desprinderea și depreciera regulilor estetice și logice, prin apologia pasiunii, a intuiției, a libertății, a spontaneității, prin importanța care se dă *ideii de viață* și de *infini*t (subl. n.); Cf. LALANDE, A., *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*, Félix Alcan, Paris, 1928, II, p. 718, art. *Romantique*.

Dintre graiurile muzicale ale Europei apusene, s-au deccelat *majorul* și *minorul* ca *moduri* de comunicare sonoră ce transnrit stările afective dominante ale simțirii omenesști: vesel-trist. Desigur că fenomenul amplu, petrecut în practica și în componistica muzicală timp de secole, nu se poate reduce la o viziune psihologista elementară. Prefacerile complexe în tot ceea ce s-a stratificat, începând din secolul al XIV-lea până în secolul al XVIII-lea, au dus la constelația simbolică numită *sistemul tonal*, căruia Johann Sebastian Bach i-a demonstrat eficiența și deschiderea. „Stilul bachian este dominat de interiorizarea expresiei: măreția barocă se desfășoară în reținută gradare a devenirii Ideii, dându-ne impresia unei imense piramide sonore, așezată cu vârful pe pământ și cu baza spre imensitatea cosmică. «Platiformele» meditative ale templilor rari ne îndeamnă la reflexie, mișcările repezi au calma unduire preclasică, într-o *temporalitate* specifică, perfect echilibrată cu *spațiul muzical*. Ni se relevă calitatea consonanță a muzicii, deplina armonizare a nivelelor

prin care putem distinge *spiritul autorului*, de natura ființei sale. stralul *sintactic* al compoziției și *graiul muzical* al locului, iar trăsăturile vorbirii. Viziunea hermeneutică ne cere să interpretăm legătura dintre un anumit mod de comunicare prin melos, după cum poartă și o matrice a substratului arhaic; membrii unei comunități etnice poartă în subconștient Asemenea limbajului, exprimarea muzicală spontană vine din *semmele* în care se obiectivează simțirea și gândirea lui.

litera textului, să intuiască și să releve *spiritul autorului*, pornind de la unui spirit originar și ca urmare *interpretul* trebuie să treacă dincolo de nativă la un grai; dar limbajul, fenomen supraindividual, este expresia vorbită, preexistentă, însușită de autorul discursului prin apartenența sa interpretării este aceea a *sintaxei*, deci a unui strat care ține de limba hermeneuticii *discursul rostit* sau *scris*. În concepția sa, prima problemă a pornită încă de la Reformă. Schleiermacher a fixat ca obiect al continua să suscite preocupări fervente în planul gândirii, activitate înțelesul Noului Testament și exprimarea literală a scrierilor sacre principiile limpezirii textului biblic, întrucât neconcordanța dintre interpretării. El a tins spre o știință a spiritului care să stabilească normativ pentru a elimina arbitrarul și subiectivismul din aria tratat hermeneutica drept *arta a înțelegerii*, căreia i-a dat un caracter direcții în cercetare: *sintaxa textului* și *spiritul autorului*. Inițiatorul a De la Schleiermacher și până în secolul XX, s-au conturat două

compoziției, împăcarea antinomiilor într-un sistem spre care aspirăm cu întreaga putere de percepere. *Arta fugii* și *Clavecinul bine temperat*, oratoriile și cantatele, coralurile, fanteziile și toccatele pentru orgă, partitele și sonatele, dau imaginea unei împliniri spirituale care depășește obișnuitul ființei. Un geniu le-a creat, cu dimensiuni pe care ne străduim să le deslușim după mai bine de două secole. Bach a depășit condiția sa și timpul istoric în care a trăit. Visând constelații sonore în splendidă nemărginire, și-a cucerit libertatea spirituală. *Suitele franceze*, *Suitele engleze*, *Concertele brandenburgice*, au strălucirea bucuriei etern dătătoare de viață. Măsura lucrurilor a fost deplin cumpănită: nimic efemer, nimic decorativ, totul izvorât din adevărul clipei și integrat sistemului. Pentru urmași, *Galaxia Bach* străbate traiectoria unei orbite spațiale unice¹⁰⁶. Materialul sonor bachian prezintă trecerea de la sistemul modal la cel tonal-funcțional. Ceea ce este deosebit față de *clasicismul vienez* care va stratifica pentru mult timp în compoziție dualismul major-minor, rezultă din inflexiunile modale specifice. Predominant diatonică, muzica lui Bach are și importante elemente cromatice. *Melodia* capătă un caracter instrumental pronunțat, cu mare diversitate în concepere, cu mai multă dezinvoltură în tratare față de cântul vocal palestrinian. Îmbinarea dintre modal și noua funcționalitate conferă o ambianță tonală proprie, cu valențe diferite față de funcționalismul „pur” al clasicilor vienezi¹⁰⁷. Intervalele mărite și micșorate sunt folosite în sprijinul expresiei poetice. Depășind practica din trecut, modulația aduce un salt valoric determinant prin funcțiunea sa morfologică. Planul modulatoriu cuprinde în primul rând tonalitățile cele mai apropiate din cercul cvintelor¹⁰⁸, însă muzica lui Bach prezintă și numeroase salturi modulatorii. Aflăm modulația diatonică, modulația cromatică și enarmonică.

¹⁰⁶ DIACONU BĂLAN, Paula, *Stiluri ale muzicii pentru pian*, I, Editura Petra Dia, Iași, 1997, p. 33.

¹⁰⁷ Cf. EISICOVITZ, Max, *Polifonia Barocului. Stilul bachian*, Editura Muzicală, București, 1973, pp. 36–43.

¹⁰⁸ În cazul unei *tonalități majore* se modulează în primul rând la tonalitatea majoră a *dominantei superioare*, apoi la tonalitatea ei minoră, *relativă*, în tonalitatea majoră a *dominantei inferioare* și, eventual, la *dominantă superioară* sau *inferioară* a *relativei majore*. Din *tonalitatea minoră*, se va trece de obicei la *relativă majoră*, apoi la tonalitatea minoră aflată la interval de *dominantă superioară* și *inferioară*, după care la tonalitatea majoră a *relativei* aflate la interval de *dominantă superioară* și *inferioară*.

Practician genial, marele Bach nu s-a preocupat de teoretizarea *conceptului tonal*¹⁰⁹, de tratarea metafizică a elementelor compoziției, ci de instituirea sistemului diatonic potrivit legilor rezonanței naturale a sunetului, ceea ce a realizat în planul creației. „Așa cum scrie Leibnitz (în scrisoarea către Goldbach din 17 aprilie 1712), după mai bine de 2000 de ani de la Pythagoras: «Muzica este un exercițiu de aritmetică secretă, iar cel care se consacră ei nu știe că mănuieste Numere»»¹¹⁰. Dezvoltând (poate că intuitiv!) bazele pitagoreice ale compunerii muzicii, Bach a înțeles că *diatonia*¹¹¹, ce integrează *tonul* și *semitonul*, pietrele de temelie ale noii arte componistice, trebuie păstrată în echilibru cu efectele alterării cromatice¹¹². Înțelegerea lui Bach s-a bazat pe revelarea *esenței divine* a muzicii; el a desăvârșit *armonia tonală*, receptând efectele universale ale sunetului, după cum în antichitatea greacă, Pythagoras a clădit ideea de Cosmos, „auzind” *muzica sferelor*. Dacă două milenii îl despart în timp pe „cantorul din Leipzig” de „maestrul din Samos”, el se apropie de acesta prin gândire, raționalitatea amândoi o având același

¹⁰⁹ „Instaurarea conceptului tonal se petrece pe temeiul practicii muzicale (preponderant armonice) dar se sprînjină, încă de la Rameau, pe explicații cu caracter general, pozitiv-scientist (matematic, fizic – între care seria armonicelelor superioare ale unui sunet fundamental). Dar nu numai atât. Ideea centrismului tonal, a grupării și gravității întregului material constituit față de Tonica, era imaginat a se supune unor legi asemănătoare celor de mecanică cerească, cu ierarhii ale componentelor structurii (treptele gamei), hotărâte dacă nu în funcție de apropierea lor «în spațiu» de punctul central de referință, în orice caz în «distanță» muzicale, măsurabile după vechiul etalon al cvintelor.” (FIRCA, Gheorghe, termenul *tonalitate*, în: *Dictionar de Termeni muzicali*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 488).

¹¹⁰ GHICA, Matila C., *Filosofia și mistica nuntului*, traducere de D. Purnichescu, Univers enciclopedic, București, 1998, p. 223.

¹¹¹ „Vedem că gama diatonică (pytagoreică – nota noastră¹), din cauza principului generării prin cvintă, este *asimetrică*, fapt care îi da calitățile melodice și tonale, precum și jocul modulațiilor ce se poate scoate din ele; aceasta se aplică și gamelor moderne care au ieșit din ea, gama majoră și gama minoră. /.../ Gama majoră modernă este o gamă paralelă cu gama diatonică pitagoreică, însă derivă teoretic din șirul armonicelelor /.../, ceea ce face ca intervalele sale să se deosebească puțin de cele pitagoreice” (GHICA, Matila C., *op. cit.*, p. 226).

¹¹² Cf. FIRCA, Gheorghe, în: *DTM*, București, ed. cit., despre *diatonia* (pp. 138–139) și *cromatism* (pp. 128–130): „În stilul armonic ce se afirmă deja în baroc, și, plenar, în clasicism, alterarea unităților melodice este limitată, păstrându-se echilibrul între diatonia predominantă și efectele alterării ce întăresc caracterul dominantic antrenând de regulă dominante intermediare” (p. 129).

trunchi al *proporțiilor*, asemenea naturii universului¹¹³, pe care au simbolizat-o muzical și aritmologic. Bach nu a fost matematician; în schimb, a frecventat timp de cinci ani Gymnasium de la Ohrdurf, în vremea adolescenței. Atunci a învățat limba latină și retorica medievală. Putem presupune că a făcut mai târziu analogii sintactice între logică, numerație și muzică. Raportarea la asemenea analogii se justifică întrucât în plan teoretic, în faza clasicismului, „cunoașterea referitoare la procesele muzicale depășește, prin inadecvare, fizicul și pătrunde în sfera metafizicului, reflectând o îndreptare a gândirii generale spre un alt determinism decât acela al antichității”¹¹⁴. Faptul s-a putut petrece intenționat în actul creației la Bach, ca urmare a cunoașterii teoretice a acestor domenii de gândire și exprimare, sau spontan, explicabil la nivelul profund al minții omenești unde se trece subconștient de la un mod de reprezentare la altul, întrucât toate se nasc din Imaginarul arhetipal care cuprinde „orice gândire posibilă, implicit așa-zisa obiectivitate și mișcările rațiunii”¹¹⁵. Transmutarea retoricii în muzică, mai bine spus, crearea prin *analogii secrete* a unui „limbaj” al formelor

¹¹³ „Însuși cuvântul *Cosmos*, născocit de Pytagoras, cuprindea în sine ideea unui *Univers* bine orânduit (prin numere) și chiar armonios orânduit de către Creator /.../. În estetica pitagoreico-platonice, armonia va fi ori o consecință a euritmiei perfecte obținută din prima clipă, ori o consecință a antagonismului principiilor opuse, rezolvate *asa cum în muzică modulația rezolvă disonanțele* (subl. n.), la fel cum în teoria proporțiilor Platon se folosește de medietăți (medii proporționale) pentru a acorda cei doi termeni extremi ai unei proporții” (GHIKA, Matila C., *op. cit.*, p. 26).

¹¹⁴ FIRCA, Gheorghe, *Structuri și funcții în armonia modală*, Editura muzicală, București, 1988, pp. 42–43; este citat Lucian BLAGA (*Experimentul și spiritul matematic*, București, 1969, pp. 110–111): „Accentul interesului științific se deplasează de la descoperirea analogiilor empirice învederate între lucruri, între fenomene, spre descoperirea analogiilor *secrete* între acestea. În acest proces intervine un nou criteriu, absent în gândirea antică: se caută anume analogia *secretă* între fenomene, care aparent sînt disanalogice. Gândirea antică căuta adesea analogii secrete între lucruri, dar întotdeauna pe temeiul unei analogii empirice între ele. Oamenii de știință moderni aduc o îndrăzneală de altă calitate: ei postulează adesea secrete chiar și acolo unde, în chip aparent, empiric, avem de-a face cu evidente disanalogii, uneori cu disanalogii împinse până la contrarietate”.

¹¹⁵ Cf. DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca (după *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992), Univers enciclopedic, București, 1998, p.11.

specifice muzicii Barocului în operele de maturitate și desăvârșire ale lui J. S. Bach este un fenomen unic, în virtutea căruia ariditatea compoziției s-a transfigurat sub acțiunea sensibilității. *Canonul*, *Invențiunea*, *Fuga*, *Suita*, *Concerto grosso*, clădite prin inspirație mult mai înaltă decât mintea omenească, au devenit izvor nesecat de iluminare a sufletului.¹¹⁶ Efectul armoniei concentrate acum trei secole va transmise neîncetat serenitate, încredere în puterea divină.. Pătruși de elevația muzicii, urmează să descoperim temeiul compoziției. Procedecele secvențiale prezintă o etapă superioară față de stilul palestrinian, întrucât Bach integrează organic *progresia* ca element determinant al liniei melodice. Pentru definirea variației motivei la Bach, amintim că *ritmul static* și *ritmul dinamic*¹¹⁷, modificându-se prin procedeele specifice stilului, converg la crearea unui univers sonor unitar. Pornind de la *figura motivică*, elementul primordial al constituirii muzicale, vom afla numeroase prefaceri ale *incipit*-ului, care atrag trasce melodice de mare complexitate dar deplin congruente. Elementele tehnice sunt: *imitația*, *canonul*, *Fughetta* și *Fuga*; acestea două din urmă încorporează felurite situații ale sistemului variațional¹¹⁸. Deosebit este că monodia bachiană de tip instrumental conține latent valențe ale gândirii polifonice¹¹⁹. Să urmărim cu atenție *tematismul*. Numeroase creații au fost compuse pe teme ale *coralului lutheran*¹²⁰, altele, pe teme populare¹²¹; dar cea mai importantă categorie se constituie din *temele expresive* de invenție

¹¹⁶ Vezi TODUȚA, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, 3, Editura Muzicală, București, 1978, pp. 184–185; „miracolul bachian stă tocmai aici: a reușit să forjeze într-o unitate superioară severitatea canonului (care prin aspectele tehnologice nu exclude ipostazele academice) cu surăsul iluminat de bucuria pe care o aduce colindul pe obrajii copiilor”; pentru că „le canon est source de lumière” („*Canonul* este sursă de lumină”, dicton preluat de la DUFFOURCQ, N., *Le maître de l'orgue*, Librairie Floury, Paris, 1948).

¹¹⁷ Pentru aceste concepte, vezi capitolul *Ritmul muzicii și timbrul pianistic*, în: *Stiluri ale muzicii pentru pian*, I, de Paula Diaconu Balan, ed. cit., pp. 7–11.

¹¹⁸ Cf. TODUȚA, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului*, Vol. I, Editura muzicală, 1967, p. 19 și Vol. 3, Ed. muzicală, București, 1978, p. 22.

¹¹⁹ Max Eisiscovitz da exemple bine alese pentru dezvăluirea *polifoniei latente* în stilul Bach (vezi *op. cit.*, pp. 66–79).

¹²⁰ Cf. PIRRO, A., J.S. Bach, Félix Alcan, Paris, 1913, pp. 204–216.

¹²¹ De exemplu, *Preludiul primei Suite engleze* este compus pe un motiv de *giga*, frecvent în secolele XVII–XVIII și în creația altor compozitori.

proprie. Studiul varietății tematice la Bach nu poate ignora idiomul muzical al barocului, anume *figurile retoricii muzicale*¹²². Dacă „factura subiectului este într-o anumită măsură doar un reper fizionomic, o aparență unificatoare de specie”¹²³, potențialul temei se dezvăluie prin varietatea replicilor posibile, din care sunt luate cele mai „eficiente” pentru universul afectiv și simbolic preconținut de fugă. Însuși subiectul generează anume *răspunsuri*, infoliindu-se în ipostazele variaționale ale motivelor (în număr de două, de obicei, la Bach). *Subiectul de fugă* conține *ideea muzicală* care esențializează expresivitatea întregului și sprijină forma *monotematică*¹²⁴. Alegerea temei nu este întâmplătoare, ci vine din ordinea simbolică a retoricii muzicale. *Tema-subiect*, categorie deplin reprezentativă pentru stilul Bach, este de obicei restrânsă, concentrată, cu mare forță expresivă și pregnanță clasică; însă când se profilează *Tema larg-arcuită melodic*, un fior romantic răzbate din adâncuri. *Subiectul* trece prin stări meditative, determinând dezvoltări pătrunse de lirism; resimțim convergența *barocul-romanticul* și reflectăm la ideea că stilurile acestea conexe, desăvârșite de Bach, au străbătut toate epocile muzicale de până la noi. *Clavecinul bine temperat* conține ambele tipologii ale temei bachiene, iar emergența dezvoltatorie ne copleșete, fie că motivul generator este scurt dar pregnant, fie că el dă viață unei teme lirice cu amplu contur melodic¹²⁵.

Datorită căror împrejurări a cunoscut Beethoven muzica marelui Bach, în ce măsură primele sale compoziții au fost determinate de acest eveniment?... Toate părerile sunt convergente în privința influenței ce a decurs din cunoașterea operei bachiene, exercitată asupra formației lui Beethoven după anul 1782, când el, la vârsta de 13 ani, deveni organistul secund al Curții electorale de la Bonn. Hugo Riemann precizează că muzicianul Christian Gottlieb Neefe, care i-a devenit profesor în 1781, a

¹²² Pentru sensurile variate și complexe ale *figurii*, vezi tratatul *Formele muzicale ale Barocului* de Sigismund TODUȚĂ.

¹²³ LEAHU, Alexandru, *Maeștrii claviaturii*, Editura Muzicală, București, 1976, p. 50.

¹²⁴ *Arta fugii* atinge culmea monotematismului baroc: o singură entitate capabilă de 19 ori să-și domine modificările, să-și împospăteze vigoarea expresivă în alte și alte mereu noi „înfățișări”, a căror creștere organică relevă potențialul latent al motivului BACH.

¹²⁵ Unele idei sunt reluate din *Stiluri ale muzicii pentru pian*, I, de Paula Diaconu Bălan, ed. cit., pp. 33–43.

avut meritul de-al pune în legătură cu *Das Wohltemperirte Klavier*, opera cunoscută pe atunci doar prin texte-manuscris, fapt ce a folosit elevului său¹²⁶. Și în monografiile mai vechi¹²⁷ se apreciază că Neefe, al cărui principal titlu de glorie rămâne de a fi succedat lui Van der Eeden ca maestru al lui Beethoven, s-a atașat imediat de copil și i-a pus în mână Preludiile și Fugile de Bach, însușite în scurt timp de acesta. Probabil că Neefe l-a ajutat și la primele încercări în compoziție. După alți autori, Neefe a avut un mare rol în formarea lui Beethoven. Muzician cultivat și cu un comportament bine cizelat, și-a făcut un scop din luminarea acestui tânăr ce dorea cu ardore să învețe. El i-a completat educația, descrizându-i un orizont larg. Mai întâi l-a inițiat în poezie, în operele poetilor moderni pe atunci (Schiller, Lessing) și ale clasicilor (Homer, Virgilius); apoi, trecând peste interdicțiile lui Johann Beethoven, atât ce urmărirea să facă din fiu un virtuoz precoc asemeni lui Mozart, Neefe își acomoda elevul cu armonia și contrapunctul, îi arăta cum se dezvoltă o idee muzicală și, totodată, îi releva capodoperele de Johann Sebastian Bach și de Haendel, cei doi uriași ai muzicii polifonice, pentru care Beethoven a avut un adevărat cult întraga sa viață. O *Fugă* pentru orgă, compusă în 1782, reflectă deja influența lor¹²⁸. Cu alte cuvinte, Neefe a fost un părinte spiritual pe care Beethoven a avut fericitatea să-l întâlnească într-un moment decisiv și căruia i s-a arătat îndatorat pentru îndrumarea

¹²⁶ Vezi Hugo Riemanns *Musik Lexicon*, Max Hesses Verlag, Berlin, 1929, I. (Beethoven, pp. 134-140), p. 134: „Neefes Verdienst ist, ihn mit Bachs *Wohltemperirten Klavier* bekannt gemacht zu haben, das damals nur handschriftlich existierte”; cf. Riemann *Musik Lexicon*, *Personenteil A-K*, B. Schott's Söhne, Mainz, 1959 (Beethoven, pp. 125-130), p. 125: „Neefes Verdienst war dabei, Beethoven mit dem damals nur handschriftlich existierenden *Wohltemperirten Klavier* von J. S. Bach bekannt gemacht und seinen Schüler Künstlerisch wie menschlich nachhaltig gefördert zuhaben”.

¹²⁷ Cităm pe cele mai importante dintre acele scrieri ce au constituit baza bibliografiei actuale: MOSCHELES, I., *The life of Beethoven*, Colburn, London, 1841; WASIELEWSKI, W. J. von, *Ludwig van Beethoven, Brachvogel und Rant*, Berlin, 1888; MARX, Ad. Bernh., *Ludwig van Beethoven's Leben und Schaffen*, Janke, Berlin, 1902; LENZ, W. von, *Beethoven et ses trois styles*, éd. nouvelle par M. D. Calvocoressi, G. Lefouix, Paris, 1909; CHANTAVOINE, Jean, *Beethoven*, Félix Alcan, Paris, 1909.

¹²⁸ TIENOT, Yvonne, *Beethoven. L'Homme à travers l'oeuvre*, Ed. Henry Lemoine et C-ie Editeurs, Paris-Bruuxelles, 1956, pp. 19-20.

artistică¹²⁹. Neefe rămâne mai ales cu importantul merit de a fi descoperit geniul copilului încredințat lui spre formare și de-al fi orientat în ceea ce considera esențial, precum creația înaintașilor Bach și Haendel. Însă, cu siguranță că Beethoven nu s-a oprit la prima cunoaștere a operei lui Bach de vreme ce a exclamat referitor la acesta: „Nicht Bach!–Meer sollte er heissen...”¹³⁰; preluarea și dezvoltarea polifoniei bachiene se constituie ca bază a stilului componistic în oratoriul *Hristos pe muntele măslinilor*, în *Missa solemnis*, în cvartetele de coarde și, mai ales, în cele 32 de *Sonate pentru pian* ale sale, despre care Hans von Bülow spunea că reprezintă „Noul Testament”, față de *Clavecinul bine temperat*, „codul” primordial al muzicii tonale¹³¹. În ultimele sonate dedicate pianului, se produce fuziunea între *fuga barocă*, desăvârșită de Bach, și *variațiunea clasică*, dusă de Beethoven spre un orizont nelimitat¹³². *Sonata în do minor*, *Op. 111*, splendidă împlinire a datelor componistice în creația beethoveniană pentru pian, este încununarea acestui proces creator. „Marea variațiune” în care infuzează *Fuga* se dezvoltă progresiv și prin cele 17 cvartete pentru coarde, până la *Grosse Fuge B-Dur Op. 133*, *Finalul* original al

¹²⁹ Îi va scrie peste câțiva ani, nu fără o oarecare tentă a superiorității: „Vă mulțumesc pentru sfaturile D-voastre, ele m-au susținut adesea în progresul artei mele divine. Dacă într-o zi voi deveni un mare om, în bună parte vi se datorează” (apud TIENOT, Ivonne, *op. cit.*, p. 19).

¹³⁰ „Nu Pârâu! Mare trebuia să se numească...”.

¹³¹ Apud GOLÉA, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, versiune românească și traducere din limba franceză de I. Igiroșanu (fără precizarea ediției originale), I, Editura muzicală, București, 1987, p. 311.

¹³² „*Sonata Op. 101* este înlanțuirea între ce a fost și ceea ce se pregătește să fie, o punte pe care o reia, în *op. 102*, ultimele două din cele cinci sonate pentru violoncel și pian. *Sonata Op. 106*, cea mai monumentală dintre arhitecturile pianistice ale lui Beethoven, se încheie cu o *fugă* grandioasă, ale cărei premize se găsesc, de altfel, în a doua dintre sonatele pentru violoncel și pian, *Opus 102*. Este cu totul caracteristic, pentru maniera ultimă a spiritului lui Beethoven, faptul că vechea formă a *fugii* se învecinează des cu forma nouă a *variației*, formă care va încununa *Sonata op. 111*, înălțând în sfere înalte cântul atât de simplu și uman al *arietei* care îi furnizează tema. /.../ Așezând alături *Fuga* din *Opus 106* și *variațiile* din *Opus 111*, Beethoven a renăscut și a dat viață nouă formei pe care Bach părea s-o fi dus până la ultimele hotare ale destinului ei; în același timp, el deschidea spre viitorul cel mai îndepărtat, perspectivele cele mai vaste, ducând dezvoltarea variațiilor dincolo de tot ce imaginea putea să presupună că înlanțuiește și ascunde în străfunduri, esența ei” (GOLÉA, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, ed. cit., p. 311).

Cvartetului Op. 130, în si bemol major, dar pe care Beethoven o separase cheie pentru înțelegerea visurilor de libertate totală a celor din urmă speculații sonore ale sale¹³³.

* * *

Demersul hermeneutic ne îndrumă spre alte și alte modalități de interpretare, datorate filosofilor consacrați care au dezvoltat domeniul. Wilhelm Dilthey, biograful și continuatorul lui Schleiermacher, reprezentant al „filosofiei vieții”, a fost preocupat de specificul științelor spiritului în raport cu științele naturii¹³⁴. Dilthey a acordat un rol preponderent psihologiei, întrucât considera analiza conștiinței ca bază a oricărei filosofii. Rămâne ca personalitate reprezentativă pentru extinderea hermeneuticii în domeniul istoriei și al artei poetice¹³⁵; el este cel care a accentuat latura conștientă a actului cunoașterii în raportul *trăire-creație*. Teoria cunoașterii reddevine actuală prin aplicarea asupra științelor istorice, a căror bază este¹³⁶.

Dilthey a căutat să stabilizeze o recunoaștere egală pentru *Științele spiritului* (*Geisteswissenschaften*)¹³⁷ cu aceea a Științelor naturii, din filosofia pozitivistă; el urmărea ca *Științele spiritului* „să aibă o validitate

¹³³ GOLÉA, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, ed. cit., p. 312.
¹³⁴ Dilthey și-a expus tezele în principalul său tratat, *Introducere în științele spiritului*.
¹³⁵ Printr-o abordare interdisciplinară – estetică, sociologică, psihologică – reevaluează marii scriitori germani și propune o teorie a imaginației poetice din perspectiva raportului trăire-creație („*Träire și poezie*”); (*Dictionar Enciclopedic*, II, Ed. Enciclopedică, București, 1996, pp. 95–96).
¹³⁶ Dilthey se vedea obligat să caute – pe lângă răspunsul lui Kant la întrebarea: cum ar putea fi posibilă o știință pură a naturii – un răspuns la întrebarea privitoare la modul în care experiența istorică ar deveni o știință. /.../ Căci ceea ce susține edificul universului istoric nu sunt faptele extrase din experiența care pășesc apoi sub un raport valoric. Baza acestora este mai curând istoricitatea interioară proprie experienței însăși” (GADAMER, H. G., *op. cit.*, p. 171).
¹³⁷ „Tânărul Dilthey nu a intenționat să ofere doar o nouă clasificare a științelor, ci să pună în lumină emanciparea acestora de metafizica tradițională. Conceptul de *Geisteswissenschaft* (*științe ale spiritului*), este, din această perspectivă, izvorat din spiritul timpului. /.../ Studiind în profunzime raportul dintre sistemele filosofice din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea și sentimentul vieții autorilor lor, Dilthey ajunge la concluzia că în acest timp s-a produs o transformare radicală a modului de a concepe filosofia practică și cea teoretică” (RĂMBU, Nicolae, *Prelegeri de Hermeneutică*, ed. cit., pp. 111–113).

comparabilă cu aceea a științelor naturii. Pusă în acești termeni, problema era epistemologică: de a elabora o critică a cunoașterii istorice și de a subordona acestei critici procedeele disparate ale hermeneuticii clasice: legea *înlănțuirii interne a textului*, legea *contextului* (subl. n.), legea mediului geografic, etnic, social etc.¹³⁸. Dilthey a urmărit mai întâi să deosebească legăturile din lumea spirituală față de legăturile cauzale din cadrul înlănțuirii naturii. „Iată motivul pentru care conceptul de *expresie* și cel de *înțelegere a expresiei* ocupă pentru el încă de la început un loc central; el a ajuns să spună cu adevărat prin ce anume se deosebește *structura de înlănțuirea cauzală*; /.../ «individualitatea» propriu-zisă, cu alte cuvinte caracterul individului, nu este doar o consecință a factorilor cauzatori și nu trebuie înțeleasă doar pornind de la această cauzare, ci reprezintă o unitate inteligibilă în sine, o unitate de viață ce se exprimă în fiecare din exteriorizările ei și poate fi, prin urmare, înțeleasă pornind de la fiecare dintre acestea”¹³⁹.

Structura este dată, ceea ce are o importanță mare pentru metodele științelor spiritului, dar „conceptul datului” diferă, întrucât elementele și metodele cu care lucrează științele naturii sunt altele, precizează Hans Georg Gadamer, citându-l pe Dilthey¹⁴⁰. „*Tot ce este dat* (acolo, în științele naturii – subl. n.) *este aici produs*. Vechea preeminență a obiectelor istorice pe care le-o acorda deja Vico întemeiază potrivit lui Dilthey universalitatea prin care comprehensiunea se înstăpânește asupra

¹³⁸ RICOEUR, Paul, *op. cit.*, pp. 8–9 (trad. n.).

¹³⁹ Pentru această disjuncție, H.G. GADAMER (în: *op. cit.*, p. 174) dă un exemplu ajutător studiului nostru: „O structură psihică, un individ bunăoară, își formează personalitatea dezvoltându-și predispozițiile și resimte în același timp acțiunea condițională a circumstanțelor. Ceea ce rezultă de aici, «individualitatea» propriu-zisă, cu alte cuvinte caracterul individului, nu este doar o consecință a factorilor cauzatori și nu trebuie înțeles doar pornind de la această cauzare, ci reprezintă o unitate inteligibilă în sine, o unitate de viață ce se exprimă în fiecare din exteriorizările ei și poate fi, prin urmare, înțeleasă pornind de la fiecare dintre acestea. Indiferent de ordinea obținerii aici se îmbină ceva ce formează o figură proprie. La acest lucru se referea Dilthey atunci când vorbea despre înlănțuirea structurală și despre ceea ce numește acum împreună cu Husserl «semnificație»”.

¹⁴⁰ „/.../«astfel încât tot ce este ferm, tot ce este străin, așa cum sunt imaginile lumii fizice, trebuie să fie eliminat din conceptual datului valabil în acest domeniu»”, concluzionează Dilthey, în *Gesammelte Schriften*, VII, 148 (vezi *Adevăr și Metodă*, p. 175 și *Nota 102*).

universului istoric¹⁴¹. Urmează să cercetăm conceptul esențial care determină, începând din anii șaptezeci ai secolului al XIX-lea, o nouă orientare asupra *comprehensiunii*.

În filosofia lui Dilthey, experiența interioară stă la baza înțelegerii; el instituie conceptul *Erlebnis* (*Trăirea*)¹⁴², cu o semnificație asemănătoare conceptului *Intenționalitatea*, adus în gândirea secolului al XIX-lea de Clemens Brentano; *Erlebnis* se face simțit și în cele mai abstracte construcții raționale întrucât un concept nu este niciodată pur, ci însoțit de ceea ce provine din stratul emoțional-irațional. În orice act al cunoașterii,¹⁴³ sunt implicate atât facultatea de cunoaștere, cât și voința și sentimentul.¹⁴⁴ Teoria kantiană despre frumusețea liberă și cea dependentă¹⁴⁴ se vede astfel continuată și completată cu formule ce exprimă *dorința*,¹⁴⁵ *rugămintea*, *ordinul*, *valorizarea*, *acțiunea*, *speranța*.

Prin viziunea *Științelor spiritului*, putem stabili conexiuni subtile între viața și creația lui Beethoven. În adolescență, a dorit să aibă mentori pe Haydn și Mozart, perseverând să ajungă pentru aceasta la Viena. În pofta individualității muzicii beethoveniene pe care o recunoaștem din primul moment când se redă interpretativ oricare *opus* apartenent, nu poate fi contestată asimilarea unor elemente din stilul celor doi premiergători. Aflăm un exemplu concludent în versiunile operelor *Fidelio*

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 175.

¹⁴² H. G. GADAMER (în: *Adevăr și Metodă*, pp. 56–57) arată paternitatea lui Dilthey asupra conceptului *Erlebnis*: „Ceea ce constituie o «*Erlebnis*» dobândește /.../ un nou statut existențial în expresia artistică. Titlul devenit celebru al lui Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung* (*Trăire și poezie*), concentrează această corelație într-o formulă memorabilă. Dilthey a fost într-adevăr cel ce a atribuit o funcție conceptuală unui termen ce urma să facă foarte curând carieră, devenind un termen la modă și modul de desemnare a unui concept axiologic atât de important încât a fost preluat în mai multe limbi europene”. Dilthey l-a folosit din 1877 într-un studiu dedicat lui Goethe.

¹⁴³ Cf. RĂMBU, Nicolae, *Prelegeri de Hermeneutică*, ed. cit., pp. 114–117; autorul studiului aprofundează înțelesul noțiunii: „*Erlebnis* nu este nici un concept psihologic, nici estetic, ci *transcendental*. Delimitând sfera unui nou tip de experiență, *trăirea este temelul unui gen aparte de cunoaștere și de știință*.” (*ibidem*, p. 115).

¹⁴⁴ Vezi H. G. GADAMER, *Adevăr și Metodă*, ed. cit., pp. 45–46.

¹⁴⁵ „Logica hermeneutică va completa astfel logica intelectualului, în a cărei sferă nu intra asemenea logică nu se mai întemeiază pe concepte și judecăți, ci pe *trăiri* și *expresii* formale ce exprimă dorința, rugămintea, ordinul, valorizarea, acțiunea, speranța. O ed. cit., p. 116).

oder die eheliche Liebe, concepută de trei ori din 1803 până în 1814, unde răzbat numeroase procedee de construcție muzicală, uneori chiar motive, inspirate de capodopera *Die Zauberflöte*, Singspiel-ul a cărui premieră din 1791 stimulase încrederea în opera națională cu subiect literar legat de fondul popular germanic și cu un conținut muzical adecvat. Desigur că Beethoven a intenționat să continue noua orientare¹⁴⁶ și astfel a preluat involuntar unele modalități tipic mozartiene, anume cele ce se pretau la muzica destinată scenei lirice, conferindu-i calități dramaturgice; însă personalitatea sa, structura sufletească¹⁴⁷, natura inspirației, ideile, stilul componistic, l-au ferit să devină un epigon. După Dilthey, individualizarea se explică prin faptul că „omul ca ființă istorică înțelege doar lumea pe care el însuși a edificat-o înlăuntrul său”¹⁴⁸.

Mozart s-a identificat cu personajele din creațiile sale pentru teatru, diferențiindu-se și în acest sens de Beethoven care „reduce toată experiența umană la propria sa experiență și identifică cu propriul destin

¹⁴⁶ Fapt cu totul surprinzător: Beethoven a spus lui Cipriani Potter, pianist și compozitor care a studiat la Viena în 1817–1818 și l-a vizitat, că nu ascultase până atunci „Flautul fermecat” de Mozart. Tot ce se poate, întrucât se știe că Beethoven începuse să nu mai audă bine încă din 1800; însă *este de presupus că el a studiat partitura singspiel-ului*, de vreme ce a făcut aprecieri în discuția aceea asupra cerințelor interpretării: „Poter considera *Flautul fermecat*, dintre toate operele, cea mai bună. Spunându-i într-o zi că se dusesse la o reprezentație a operei lui Mozart la Viena, Beethoven îi spuse că el nu o ascultase. *Credea că toți cântăreții din acea vreme nu erau făcuți pentru o asemenea operă* (subl. n.)”.

¹⁴⁷ ROMAIN Rolland a realizat o importantă interpretare hermeneutică a vieții și creației „Titanului de la Bonn”, în cunoscuta operă muzicologică *Beethoven. Les grandes Époques créatrices*, unde sunt dezvăluite aspecte esențiale ale structurii spirituale și observații semnificative asupra vieții sale lăuntrice. Părerile controversate despre valoarea științifică a acestui studiu monumental, desfășurat în mai multe volume, nu ne împiedică să constatăm că metoda de cercetare se încadrează în *Geisteswissenschaften*. Iată o comparație pătrunzătoare: „Dacă n-a fost atât de precoce ca Mozart în arta frumosului grai al armoniei, cât de mult l-a întrecut prin precocitatea vieții lăuntrice, a cunoașterii și stăpânirii de sine, a patimilor și visurilor!”; vezi *Beethoven. Marile epoci creatoare. De la Eroica la Appassionata* (trad. de Letiția Papu și Nicolae Parocescu după orig. *Beethoven. Les grandes Époques créatrices. De l'Héroïque à l'Appassionata*, deuxième Éd., Albin Michel, Éd. du Sablier, Paris, 1928), Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1962, p. 64.

¹⁴⁸ „Așa cum în viziunea lui Kant subiectul nu putea cunoaște *a priori* decât ceea ce el însuși crease, conform tezei lui Dilthey, omul ca ființă istorică înțelege doar lumea pe care el însuși a edificat-o” (RÂMBU, N., *Prelegeri de Hermeneutică*, ed. cit., p. 116).

destinul umanității întregi. Era deci un compozitor eminamente dramatic dar nu un dramaturg muzical¹⁴⁹. Să specificăm că aici este vorba despre dramaturgia creațiilor destinate teatrului liric; însă *in sens generalizat, Beethoven a fost un „dramaturg muzical”, natura ființei sale i-a dat această calitate pe care a pus-o în slujba muzicii pure*, cum vom arăta ulterior. Dincolo de procedeele compoziției asimilate de la Haydn și Mozart, Beethoven a dat artei sunetelor o nouă *expresie*. Deși contemporan cu aceștia, tânărul muzician venit de la Bonn era pătruns de fervoarea evenimentelor revoluționare din 1789 și ale epocii napoleoniene¹⁵⁰. Între trecutul apropiat și prezent se crease un *hiatus*. Haydn și Mozart aparțineau unui timp revolut, Beethoven pășea spre o lume nouă, la a cărei edificare contribuia în plan artistic. Evenimentele exterioare, trecute prin matca propriei structuri suflătești¹⁵¹, au fost înțelese de el prin momentele succesive ale trăirii (*Erlebnis*), reducând „toată experiența umană la propria sa experiență” și identificând „cu propriul destin destinul umanității întregi”, cum bine a spus Roman Vlad¹⁵². Astfel ni se relevă *Sonata pentru pian Op. 57, în fa minor, „Appassionata”, unde expresivitatea eroică, despre care anticipăm că este caracteristică stilului beethovenian, precum și dramatizarea* tipic instrumentală, ating cotele cele mai înalte; de altfel, Roman Rolland spune că însuși autorul o considera culme a genului său, alături de *Sinfonia a III-a Op. 55, în mi bemol major, „Eroica”*.

¹⁴⁹ VLAD, Roman, eseu *Ascultându-l pe Mozart*, în volumul *Introducere în opera lui Roman Vlad*, ediție coordonată și îngrijită de Violet Munteanu, Iași, Fundația „Ștănta Apollonia”, 1994, p. 138.

¹⁵⁰ Cf. PASCU, GEORGE, BOȚOCAN, MELANIA, *Carte de Istorie a Muzicii*, I, Ed. Vasiliana, Iași, 2003, p. 242.

¹⁵¹ Cf. ROMAIN, ROLLAND, (*op. cit.*, p. 120): „în structura lui Beethoven se află două suvoaie paralele, două forțe ale naturii sale care trag /.../ la carul creației /.../. O îndoiță cerință, aceea a unui *eu* neînfrânt, aceea a unei voințe neclintite, înălțând o opera monumentală. Le găsim în primele sonate, alături, rând pe rând, arareori armonizate. În tânărul renan emigrat în orașul de pe Dunăre se întâlnesc cele două fluvii izvorâte din răsărit și din apus. Plin de spiritul individualist al timpului și de revendicările-i orgolioase, *Eul* său se revărsa, bogat în dureri și bucurii pălmășe, umbre și lumini, puternice contraste, cu mai multă intensitate încă decât adancime (ata de ce epoca nouă s-a recunoscut în el: căci se deosebea mai puțin de ea, în acea vreme, prin calitatea sentimentelor, decât prin temperatura pe care o dădea jăratecul din sufler)”.¹⁵² *Vezi locul citat, Nota 147.*

Pianistica lui Beethoven a produs o cotitură în exteriorizarea sensibilității. Tendința de schimbare se manifesta în toate domeniile *trăirii*; filosofia și literatura, arhitectura, sculptura și pictura, muzica, mai cu seamă muzica instrumentală, cunoșteau atunci un proces de emancipare spirituală. Pe claviatura extinsă a instrumentului *Piano-forte*, cu resurse sporite de varietate timbrală și de amplificare a sunetului, tânărul muzician venit de la Bonn a putut da curs mult mai liber inspirației sale decât practicaseră în arta improvizației fiii lui Bach, Haydn și Mozart, pe clapele *klavier-ului*. „Oare proaspăta prezență în saloanele vieneze a tânărului Ludwig van Beethoven nu e convingătoare pentru mutațiile petrecute în toate sensurile? Apariția lui atât de diferită nu numai ca înfățișare și comportare, dar și ca fel de a cânta la pian, ca personalitate și stil, contrasta puternic cu aceea a lui Haydn, Salieri, Mozart sau alții de aceeași generație cu ei, confirmând nu atât prin nonconformismul afișat, cât prin voința de a crea ceva durabil și universal valabil, apropiat de natura umană, începutul unor vremuri noi, moderne, în care muzica să fie «o revelație mai înaltă decât filosofia», respingând prin acest deziderat menirea ei de până atunci, «de a încânta și desfăta»¹⁵³. Muzicianul Seyfried¹⁵⁴ amintește „expresia *Hammer-Klavier* (Pian cu ciocănele), ca fiind cea mai potrivită pentru a desemna acest instrument”¹⁵⁵. Apelativul apare în manuscrisul *Sonatei pentru pian Op. 106*. S-a dat o nouă sugestie asupra felului în care pianul poate resuscita o trăire puternică, s-a impus ideea că este necesar un travaliu îndelungat pentru ca *imaginea muzicală* să ajungă la forma definitivă, prin reveniri succesive la prima variantă ce a transgresat din amorul subconștient în conștiința activă. Romain Rolland își reprezintă pe baza cercetării *Caietelor de schițe*, psihologia creației la Beethoven; un exemplu pătrunzător este descrierea procesului creator la care a fost supusă o secțiune din prima parte a *Simfoniei „Eroica”*: „/.../ *fugato* din Dezvoltare a fost prevăzut și hotărât dinainte, ca și *majorul* din mijloc. Dar își propusese mai multe teme diferite. Spiritul nu prevede la început

¹⁵³ POPA, Afrodita, *Pianofortele în oglinda timpului său. Polifonii culturale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitor și Muzicolog. din România, București, 1994, p. 112.

¹⁵⁴ Ignaz-Xaver, cavaler de SEYFRIED (Viena, 1776–1841), dirijor, compozitor și teoretician, elev al lui Mozart și Kozeluch la pian, al lui Albrechtsberger și P. Winter la compoziție.

¹⁵⁵ Din volumul *Beethoven văzut de contemporani*, ed. cit., București, 1970, p.41.

156 Din volumul *De la Eroica la Appassionata*, ciclul *Beethoven. Marile epoci* *creatoare*, ed. cit., pp. 102-103.

157 O sursă demnă de luat în seamă sunt amintirile lăsate în manuscris de Karl CZERNY (1791-1851), culesse de Otto Jahn și citate de A. W. THAYER, autorul celei mai detaliate și mai exacte monografii *Ludwig van Beethoven's Leben*, concepută în cinci volume, dintre care trei au fost publicate de către H. Deiters în timpul vieții lui Thayer, între anii 1866-1879; volumele IV și V au fost îngrijite de Hugo RIEMANN (în 1907-1908) care a revizuit a doua ediție a volumelor II-III și a treia ediție a volumului I, republicate în 1919. Karl Czerny, elevul și marele admirator al lui Beethoven pentru al cărui stil pianistic a compus mai mult de o mie de studii organizate pe cicluri ce au rămas actuale până acum, a fost profesorul lui Franz Liszt, Th. Kullak, Döhler, al altor pianiști de renume din secolul al XIX-lea, astfel că a transmis generației imediat următoare știri precise despre viața, opera și maniera interpretativă a lui Beethoven. Referiri autorizate se mai află în scrierile apărute în primele decenii după 1827 (anul când a decedat Beethoven): J. A. SCHLOSSER,

decât masa informă a nebuloselor și a mișcării ei în spirală; dar nu are deocamdată nici o idee clară. Va avea nevoie de nopți, de nopți petrecute în laboratorul său, pentru a putea să-i fixeze mersul în adâncul acestei densități tulburi. Întunericul crește pe măsură ce Beethoven se aprofundează spre sfârșitul acestei părți a simfoniei, care i-a cerut opt schițe, toate diferite. Și cine oare, în fața găunoasei umpluturi a primei versiuni, s-ar fi așteptat la emoționanta ei încheiere? /.../ Geniul însă nu-i mulțumit, el cântărește neajunsurile fiecărei încercări, /.../. nu se oprește decât când ajunge la substanța pură. Iar semnul alegerii sale este acela că nu se înșală niciodată asupra valorii relative a uneia sau alteia dintre idei. După sforțările sale fără număr, el descoperă în realitate nu pe ultima, ci pe prima dintre ele, pe aceea care e expresia nemijlocită a sentimentului ce-l frământă, a puterii esenței, de care îl desparteau o grămadă de banalități învățate, de tradiții fără viață, de mal apăsător”¹⁵⁶.

Prin Beethoven, arta pianistică devine un act de conștiință,

subordonat voinței de a înfaptui. A fost un pianist virtuoz căruia transformarea clavicordului în Hammer-Klavier i-a oferit intermediul cel mai potrivit pentru a-și exterioriza pe deplin temperamentul său năvalnic. A umplut de la prima apariție în saloanele vieneze. Noutatea desfășurării pe claviatură, conținutul surprinzător al muzicii prezentate, manifestarea ca interpret al compozițiilor sale și ca improvizator neînțercut, au determinat reacții diferite, uneori opacitate și adversitate față de geniul lui; dar cele mai multe măturări, rămase de la elevii săi¹⁵⁷, de la prietenii apropiați, sau

de la unii observatori care l-au înțeles, conțin relatări obiective despre forța sufltească și capacitatea creatoare pe care le deținea. Astfel se explică prietenia acordată necondiționat de reprezentanții cei mai de seamă ai nobilimii, în pofida distanței de clasă socială¹⁵⁸ și, mai ales, cu tot comportamentul lui nepotrivit față de cutumele locului și ale timpului. Beethoven nu s-a supus preferințelor muzicale ale vienezilor, ci el a determinat *gustul* epocii; până și tradiția muzicală, baza sigură de care a rămas atașat până și în cel mai evoluat stadiu, este admisă de Beethoven în felul său de a cântări orice fapt al compoziției, numai prin experiența proprie¹⁵⁹. Chiar dacă nu a luat decât câteva lecții cu Haydn și a năzuit,

Ludwig van Beethoven (1828); F. G. WEGELER și Ferdinand RIES, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven* (1833, suplimentate în 1845; ed. franceză, de A. F. Legentil, s-a publicat în 1862; în 1906, noua ed. germană, de A. Kalischer); A. SCHINDLER, *Biographie von Ludwig van Beethoven* (1840), trei ed. până în 1860; ed. franceză, de Sowinsky, în 1864; noua ed. germană, de A. Kalischer, în 1908); A. B. MARX, *Ludwig van Beethoven Leben und Schraffen* (două volume, apărute în 1859; până în 1901 au fost publicate cinci ediții); L. NOHL, *Beethoven's Leben* (1864–1877, 8 volume, reeditate de Sakolowski în 1909); V. WILDER, *Beethoven, sa vie et ses oeuvres* (1883); J. V. WASIELEWSKI, *Ludwig van Beethoven* (2 volume, 1888). Ulterior, a apărut o întreagă bibliografie din care extragem aici studiile care se referă expres la mărturiile contemporanilor: Fr. KREST, *Die Erinnerungen an Beethoven* (1913); *Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu. Lettres, Mémoires etc...réunis et traduits par J.G. PROD'HOMME* (1927) (apud HUGO RIEMANN'S MUSIK LEXIKON, Max Hesses Verlag, Berlin, 1929, pp.138–139).

¹⁵⁸ „La recomandarea contelui Waldstein (din Bonn) tânărul pianist a fost primit în palatele cele mai strălucitoare ale aristocrației vieneze, precum Lichtenstein, Schwarzenberg, Lichnowsky, Browne, Erdödy și Brunswick; iar improvizațiile lui i-au cimentat o reputație unică, eclipsându-i pe mulți străluciți pianiști din Viena.“ (POPA, *Afrodita, op. cit., Nota 208*, p. 112.)

¹⁵⁹ ROMAIN, Rolland (vezi *op. cit.*, pp. 63–64 și *Nota 1*–p. 63) dezbate limpede această trăsătură distinctivă a *individualității* lui Beethoven. „El refuză să creadă pe cuvânt ceea ce e impus de școală. Nu crede decât ceea ce va fi fost încercat și experimentat de el însuși. Nu va ceda decât în fața lecției directe a vieții. /.../ Nu dintr-o îngâmfare deșartă refuza Beethoven să asculte de argumentul autorității. /.../ Dacă față de alții se arăta mândru, față de sine însă nu este. Vorbindu-i lui Czerny despre lipsurile sale și despre educația greșită, el spune: «Și totuși aveam talent la muzică!...». /.../ Dar când, în anul 1815, A. Halm, arătându-i o sonată, se scuză de anumite incorectitudini spunând că «Beethoven și-a permis, de asemenea, o serie de infracțiuni la reguli», Beethoven îi va răspunde: «Eu pot s-o fac, Dumneata, nu» (Ich darf das. Sie, nicht!–relatarea lui Czerny). /.../ Spiritul său dorește să știe totul. /.../ Va relua, la patruzeci de ani, pe teoreticienii respinși la douăzeci“.

160 Tudor CIORTEA analizează aprofundat structura compozițională și relevă esența expresivă a tuturor ciclurilor în studiul său *Cvartetele de Beethoven*, publicat la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1968, exegează indispensabila în cunoașterea domeniului.

161 Vezi ALSVANG, Alexei, *Beethoven* (ed. originală, publicată la Gosudarstvennoe muzăkalnoe izdatel'stvo, Moscova, 1952) trad. din limba rusă de Liviu Rusu și Paul Donici, Editura Muzicală a U. C. din R.P.R., București, 1961, pag. 100-107.

În cadrul filosofiei lui Dilthey, cunoașterea presupune *viața și trăirea*. Înțelegerea nu se referă numai la științele istorice, ea devine o încercare sondarea acestor determinanți aparent paradoxale.

Forma muzicală sub imperiul *inspirației*, ordonată de *cunoaștere*. Vom a celor două părți ale *Sonatei pentru pian Op. 111*... Beethoven crează hotare, în transcendentul *pur*. Aceasta este semnificația *Sonatei Op. 110*, menirii muzicii, impulsivă și gândirea muzicală să treacă dincolo de *trairii* beethoveniene care îndrumă spre *alta înțelegere* a sensurilor și comune, circumscrise *clasicului*, sunt treptat acoperite de reverberația Mozart se motivează doar pentru studiul analitic: trăsăturile compoziționale pentru pian, domeniul favorizat al lui Beethoven, compararea cu Haydn și Beethoven și-a făcut stilul său¹⁶¹. Cât privește genul cameral Sonata vadește o înțuchipare originală a principiilor creatoare prin care care o are cu genul clasic al cvartetelor de Haydn și Mozart, ciclul *Op. 18* distanțează considerabil față de lucrările anterioare, cu toată afinitatea pe *Septetului*, care evident că denotă complet altă stare de spirit¹⁶⁰, se *pian, Op. 1*. Cele șase *Cvartete de coarde Op. 18*, compuse odată cu distractiv, cum putem afla în *Septetului Op. 20*, sau în *Trio-urile pentru* dar la el, se observă tendința spre ideile serioase chiar și în sfera genului tradiția *Diversismului* cultivat de înaintașii Gluck, Haydn și Mozart, Bonn; potrivit preferințelor auditoriului, a oferit o muzică optimistă, în lucrări în domeniul muzicii de cameră, continuând manifestările sale de la

În prima parte a sederii la Viena, Beethoven a compus mai multe Sonate pentru pian, genuri prezentând convergență. Comunicare expresivă, este *Cvartetul de coarde* care a evoluat paralel cu continuității Haydn-Mozart-Beethoven, dar și al unor mari diferențe de valorile bine stratificate și reprezentative în epocă. Un domeniu al celorva decenii, ca și cum ar fi dorit să se confrunte din timp cu de raportare pentru *stilul vienesez* la care a revenit de câteva ori de-a lungul doar, să învețe direct cu Mozart, le-a înțeles creația, a acceptat-o ca fond

determinație fundamentală a ființei umane, se bazează pe faptul că omul are trăiri de care este conștient. În *amintire*, funcție cerebrală și spirituală, aceste trăiri cresc până la înțelegerea *semnificației*. Fiecare trăire reprezintă o mică parte a cursului vieții, dar înțelesul ei se raportează, într-o modalitate specifică, la întreaga viață. Nu ultimul fapt, sau orice fapt, trăit de o persoană îi relevă acesteia semnificația vieții sale, ci o totalitate aparte, care nu este configurată pornind de la sfârșit, ci pornind de la un *centru generator de sens*¹⁶². Interpretarea este perfect transpozabilă din domeniul istoriei în cel al muzicii, demonstrând caracterul de știință generalizată a hermeneuticii moderne; însuși Dilthey, pornește de la teorii romantice și lămurește adesea acest raport recurgând la exemplul artei sunetelor, cum arată Hans-Georg Gadamer. De exemplu, „o melodie este, ce-i drept, o succesiune de sunete izolate, și totuși forma melodiei nu se construiește în așa fel, încât ea s-ar ivi abia odată cu vibrația ultimului sunet. Mai degrabă, există și aici motive semnificative, dinspre al căror centru se realizează și se restrânge în unitate construcția întregului“, susține Dilthey¹⁶³.

Beethoven a trăit clipe de mare intensitate, „centre generatoare de sens“ care i-au influențat profund creația; de exemplu, atunci când a primit de la Neefe copii după manuscrisele fugilor din *Das wohltemperierte Klavier*, i s-a relevat profunzimea creației lui Bach. Pentru sensul vieții¹⁶⁴, a fost hotărâtoare întâlnirea cu tânăra care i-a inspirat *Sonata quasi una Fantasia, Op. 27 nr. 2*, a cărei partitură poartă destăinuirea „Der Gräfin Julie Guicciardi gewidmet“. Sub impulsul unor asemenea clipe, toate „gândurile“ muzicale ale geniului creator s-au adunat într-o reprezentare sintetică a tot ce imaginase el și a ceea ce concepuseră înaintașii săi, ca o previziune, ca un model în devenire. *Amintirea* trăirilor diferite, unele cerebrale și altele afective, actualizate

¹⁶² „Nu în jurul ultimei trăiri, ci în jurul trăirii decisive se constituie semnificația contextului. O clipă poate să devină hotărâtoare pentru o întreagă viață.“ (GADAMER, Hans, *op. cit.*, Partea a doua – *Vorstufen: Problema istoriei în filosofia germană mai recentă* – 1943; citatele sunt extrase din p. 390 a tratatului.

¹⁶³ Apud GADAMER, *Ibidem*, p. 391.

¹⁶⁴ La 16 noiembrie 1801, Beethoven îi scria lui Wegeler: „Eu privesc cu un fel de îngăduință și mă amestec mai mult printre oameni /.../. Această schimbare a împlinit-o farmecul unei fete dragi; mă iubește, și o iubesc. Sunt primele momente fericite pe care le am în ultimii doi ani“ (Cf. ROLLAND, Romain, *Vie de Beethoven*, ed. cit., p. 20; apud Ludwig NOHL, *Briefe Beethovens* – nr. XVIII, Stuttgart, 1865).

- ¹⁶⁵ STRICH, Fritz, *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, München, 1928, p. 394.
- ¹⁶⁶ *Ibidem*, locul citat.
- ¹⁶⁷ Cum le-a numit Romain Rolland în: *Vie de Beethoven*, treizième Ed., Paris, Librairie Hachette, 1925, p. 23.
- ¹⁶⁸ În: *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, München, 1922, p. 392 (traducerea noastră).

A doua accepție a metodei de cercetare filosofică, istorică și estetică în discuție, care a atras mulți adepți, postulează că trebuie să se renunțe la principii și reguli, că cercetarea poate să se rezume la *reflexia filosofică*, mai precis *fenomenologică*, asupra faptelor care nu se limitează doar la domeniul particular al textelor, ci constituie dimensiunea esențială a interpretării, privind toate domeniile evoluției umane. În exegeza asupra artei sunetelor, principalul reprezentant „la răsrucea orientărilor pe care

* * *
spațiului și timpului, nici de principiiile rațiunii”, spune Fritz Strich¹⁶⁸. *fanteziei libere* care nu e legată de formele experienței, de formele lumii pe care și-o crează poezii, nu e valabilă decât o singură lege, legea 30, pentru vioară și pian, în *Sonata Op. 47*, dedicată contelui Kreutzer. „În *Sonatele pentru pian* (*Op. 26, Op. 27 nr. 2, Op. 31 nr. 2*), în *Sonata Op. 101*: în interiorare¹⁶⁷, se reflectă în marile compoziții din jurul anului 1801: în trecerile de la extaz la dezolare, acceselor de orgoliu, „aceste tragedii comportament și, fapt mai important, în creație. Iubirea, suferințele, cuprind. Toți biografil au relevat libertatea ființei sale, manifestată în aceeași mare a romantismului german¹⁶⁶; însăși muzica lui Beethoven îi Werther, revolta lui Faust și idealismul lui Fichte s-au contopit în *nivelul filosofiei și poeziei germane din timpul său*. „Durea lui pune materialitatea lumii exterioare¹⁶⁵. *Beethoven aduce muzica la* pretenție a rațiunii /.../ și de toate hotarele pe care, în experiență, i le „În muzică, acest grai al sufletului pur, omul se eliberează de orice

abstrage Liszt, Schumann, Brahms, Grieg, Franck, Bartók, Enescu... pentru totdeauna în *Fantezie*, loc al libertății de spirit. Nu i se vor putea Descătușată din constrângeri, clasică Sonata pentru pian s-a transformat muzicale beethoveniene. Puțin o înțeleg, nu a depășit-o încă nimeni. până la *Opus III*, ale cărei sonorități simbolizează nemărginirea gândirii a inspirat *Sonatele pentru pian*, compuse cronologic după *Opus 27 nr. 2*, mereu în planul *constientului*, au dus la clădirea unei lumi interioare care

le înregistrează sfârșitul romantismului“, când „se produce, în plan teoretic, apariția dar și disiparea hermeneuticii muzicale“, rămâne Hermann Kretzschmar¹⁶⁹, combătut de Hanslick, acesta fiind „corectat“ la rândul-i, de către Riemann¹⁷⁰. Între aceste două interpretări extremiste, estetica aplicată a lui Kretzschmar, căreia nu i se poate contesta intenția formării personalității umane, și „arta pură“, concepută de Hanslick, apare *formalismul* în interpretarea estetică a muzicii. Echilibrarea teoretică se datorează lui Hugo Riemann care s-a bazat pe analiza formei, încercând „diminuarea efectelor hermeneuticii“ și „relativizarea formalismului extrem“; a reușit „o acreditare și chiar o reabilitare a unei vechi atitudini profesioniste (proprie muzicianului, care, sigur de stăpânirea rațională a materiei ca și de instinctul său de percepere a *încărcăturii emoționale și de sens de dincolo de materie*, are a-și manifesta oricând o atitudine circumspectă atât față de literaturizarea către care conduce, precum și față de ontologizarea pe care o presupune formalismul)“¹⁷¹. Practicianul capătă înțelegerea profundă a inefabilului muzicii și acesta este primul postulat hermeneutic în comunicarea de la *autor* (compozitorul) spre două categorii de interpreți: *interpretul muzical* (considerat *interpretul 1*) și *ascultătorul* (*interpretul 2*), numit și *auditorul*, care este, de asemenea, un „sine qua non“ al circuitului complet. În fapt, nici unul dintre acești trei factori nu poate lipsi. Autorul concepe creația și o notează în partitură; al doilea „actant“, interpretul muzical, decriptează partitura și asimilează *conținutul gramatical* (primul nivel simbolic); susținut de intuiție, de cunoaștere și de experiența sa interpretativă, el caută *sensul expresiv* (al doilea nivel simbolic) al operei. Cu ascultătorul (*interpretul 2*), cel ce receptează muzica prin intermediul reproductiv, se încheie *cercul hermeneutic*. Fiecare dintre cei trei tinde spre înțelegere. Autorul își urmează inspirația și o subsumează capacității

¹⁶⁹ Cf. FIRCA, Gheorghe, *Structuri și funcții în armonia modală*, Editura Muzicală, București, 1988, p. 77.

¹⁷⁰ În tratatul său *Von Musickalisch-Schönen* (*Despre Frumosul muzical*, Leipzig, 1876), Eduard HANSLICK, adversar al esteticii wagneriene și postromantice, teoretizează „arta pură“, speculație depășită de teoria logicii muzicale, sistematizată de Hugo RIEMANN: acesta a fost *cercetător în muzică*, savant renumit și, totodată, practician metodist, istoric și estetician cu lucrări devenite clasice (Cf. Meyers Lexicon, Vol. 10, ed. citată, Leipzig, 1929, p. 334).

¹⁷¹ FIRCA, Gheorghe, *op. cit.*, p. 78.

sale inventive, interpretul muzical dobândește mijloacele pentru recrearea operei în sensul trasat de autor, iar ascultătorul o raportează la datele sensibilității și ale formației lui culturale; însă nu se poate preciza cuantumul de efort al fiecăruia dintre participanți, determinat de structura psihică și fizică, de întreaga evoluție a ființei în relația cu mediul.

Hermeneutica muzicală este o enclavă în interpretarea reproductivă. De altfel, mai toți gânditorii din domeniul muzicologiei precum și marii compozitori au fost practicieni ai muzicii. Prin patrimoniu daruit Hammer-Klavier-ului și prin maniera interpretativă, prin însemnările și aforismele sale, Beethoven rămâne nu numai compozitorul-pianist cel mai valoros al tuturor timpurilor dar și un hermeneut *sui generis*, în al cărui scris se relevă *Erlebnis*, precum acest concept îi relevă opera.

Capitolul IV – MUZICA și POEZIA, CONSIDERAȚII ESTETICE

„În t e l e g e r e a nu este simplă reconstrucție a unei structuri semantice, o interpretare conștientă a unei creații inconștiente. A ne înțelege reciproc înseamnă a ne înțelege în legătură cu ceva”¹⁷².

Hans-Georg Gadamer

Reluând cercetarea hermeneutică asupra deciptrării partiturii, distingem situația specifică a textului muzical. *Latura gramaticală* a textului se descoperă cu exactitate prin demersul analizei muzicologice, în timp ce *interpretarea psihologică* este doar presupusă pe această cale; ea cere un proces complex de asimilare și recreare, rezervat *interpretului muzical*. Însăși denominația indică prioritatea acestuia, intrucât în vorbirea curentă despre muzică și în limbajul muzicologic se folosește noțiunea *interpretul*, eludată de atributul substantival, pe când sensul filozofic al termenului se reflectă doar în hermeneutică. Specificăm că în studiul de față acceptăm termenii *interpretarea* (hermeneutică) și *interpretarea reproductivă* (muzicală). „Nominaliile” accentuează că oricât ar încerca un teoretician să sugereze prin logoi latura expresivă a creației muzicale, demersul său rămâne cel puțin parțial, dacă nu steril;

literaturizarea „conținutului expresiv“ este un fapt de diletantism și de aceea metoda lui Kretzschmar nu s-a putut constitui într-o hermeneutică muzicală perenă. În ceea ce ne privește, am cercetat alt sens al analogiei dintre muzică și „artele cuvântului“, anume *dramatizarea*. De fapt, în acest moment al dezvoltării subiectului, nuanțăm o idee dată de Hanslick și dusă mai departe de esteticienii care l-au urmat. *Sentimentul dramatic* nu este creat numai de teatru, el se manifestă în literatura întreagă, în roman, în genurile poeziei, și mai puțin net, dar tot atât de profund, în muzică, în pantomimă, în artele plastice. „În fondul sentimentului dramatic (suntem nevoiți să confundăm aici situația autorului cu aceea a publicului!) se află *voința de putere, dorința de mișcare*, de a se comporta în ficțiune ca în realitate și astfel, de a *crea bucuria sau suferința* (subl. noastră)“¹⁷³. Se vede aici legătura între compoziția dramatică și succesiunea organizată a imaginilor în poezie, analogice și cu mișcarea interioară a muzicii. Când sunt asociate direct muzica și poezia, *gândirea muzicală* este preeminentă asupra elementului poetic: vor fi reținute anumite versuri (strofe) compatibile cu structura sonoră ce a rezultat din impresia întregului conținut literar; însă uneori, *forma muzicală* capătă o anumită periodicitate a versurilor, cum se întâmplă în *Cântecule* de Beethoven, inspirate de lirica poezilor romantici germani. Asemenea muzicii, poezia comportă și creații cu un plan fix, dacă nu chiar cu o formă fixă, precum *sonetul*, sau *rondelul*; deosebirea constă în ceea ce separă dezvoltarea unuia și aceluiași fond de idei: pe când poezia cere și capătă o formă fixă, muzica admite și atrage *variații*. Această nuanță a fost mai puțin relevată de Hanslick. Ar fi o eroare să cercetăm forma de sonată la Beethoven prin cariura unei *Formen-scheme*, întrucât fiecare plăsmuire din cele 32 *Sonate pentru pian* este o variantă eliberată de eclectismul acesteia. Iată originalitatea operei beethoveniene!...

Dintre clasicii vienezi, s-a considerat că doar Mozart a ferit arta sa de orice element extra-muzical; dar în creația de operă, în „Flautul fermecat“, sau în „Don Juan“, încă mai mult în *Requiem*, unde modulațiile armonice dau un pronunțat caracter dramatic, se mai poate vorbi despre „puritatea“ și „serenitatea“ muzicii, despre un desăvârșit clasicism?... *Dramatizarea* este dominantă în orice formă artistică. Obișnuința de a comunica, atât cât poate fi cuprins în cuvânt, acoperă în

¹⁷³ LANDRY, Lionel, *La Sensibilité musicale*, Félix Alcan, Paris, 1927, p. 147–153.

mare măsură complexitatea reprezentării interioare care generează la creatorii de geniu opere cu semnificații mult mai adânci. Poezia și muzica se aseamănă prin exultarea *sentimentului liric* dar, în poziția stări caracteristice efuziunii, în compoziția unei creații (literare, sau muzicale) se produce **dramatizarea** prin dezvoltarea, progresia, secționarea, combinarea, îngrădădirea, sau rarefiera, suprapunerea, schimbarea de sens din afirmativ în interogativ, păstrarea, sau eliminarea, elementelor componente ale formei artistice, pentru a se ajunge la afirmarea puternică a *Ideii*. În forma de sonată beethoveniană, *concluzia* capătă un rol excepțional în viața *Ideii muzicale*, o impune pe aceasta ca pe un adevăr de nedruncinat; dramatizarea se produce până la sfârșit, dezbateră teza-antiteza rămâne în vigoare chiar și în a treia secțiune care prezenta de obicei la Haydn și la Mozart împăcarea contrariilor prin consensul tonal.

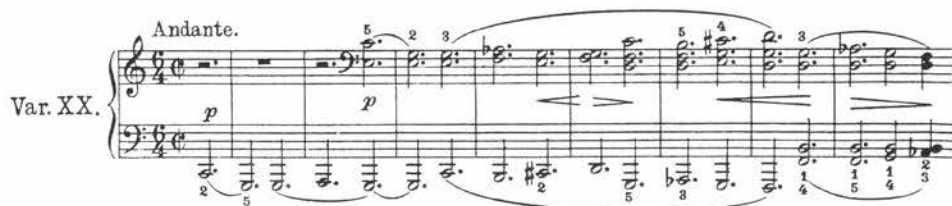
Dacă în raportul muzică-poezie vom trece de la asemănările generale la detalii, se vor profila numeroase analogii între inflexiunile verbale și inflexiunile muzicale, ceea ce au arătat Albert Schweitzer și André Péro cu privire la J.S. Bach, Romain Rolland, despre muzica de Lully și de Gluck, Jules Combarieu, în tratatele despre teoria ritmului în ansamblul dezvoltării artei sunetelor¹⁷⁴. *Anacruza* muzicală corespunde ades unei *interjecții* verbale; *interogația* și *răspunsul*, nu în sensul strict al contrapunctului clasic, ci în modul comunicării prin cuvânt, par să se transpună în fraza muzicală; *replica* la o idee, de asemenea, pornește de la analogiile de formă verbală. Un adept al lui Hanslick schițează corespondențe între muzică și poezie. „Se pot reduce la câteva îndrăznele armonice calitățile expresive ale *Variatiunii XX* (Ex. 1) din cele 33 *Variatiuni pe un vals de Diabelli*, compuse de Beethoven? Este un alt fapt în această piesă zguduitoare, un fapt diferit de ceea ce poate încarna travaliul armoniei; se pare că acest «altceva» nu este prea departe, ca emotivitate, de ceea ce exprimă Goethe în «scena Mumeilor» din *Faust*: Die Mütter! Mütter-’s klingt so wunderbarlich!“¹⁷⁵. Se înțelege că asemenea analogii au o atracțiozitate aproape irezistibilă, insinuându-se ca modele destul de convingătoare, dar ele sunt până la un punct foarte înaintat

¹⁷⁴ Cf. LANDRY, Lionel, op. cit., p. 157, *Nota I*.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 169; Lucian Blaga traduce astfel: „Cât de ciudat s-aude-aceasta. Mumele! Mumele!“ (J.W. Goethe, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 301 și *Nota 2*) Blaga arată că „Mumele sunt la Goethe o expresie plastică, circumscrind prototipurile ființelor și lucrurilor, «fenomenele originare»“.

simple gratuități imaginare, întrucât această piesă este cu adevărat „zguduitoare” tocmai prin armonie, iar sugestia ei rămâne pur muzicală:

Exemplul 1



Formalismul și-a vădit limitele dar ideea centrală a esteticii lui Hanslick a persistat. „Ideologia neoclasicismului, preluând noțiunea «artei pure» hanslickiene, pune în circulație o noțiune asemănătoare, potrivnică evident punctului de vedere profesat de unii romantici sau de impresioniști: «*Muzica absolută*, spune Ferruccio Busoni¹⁷⁶, este un joc al formei fără program poetic, în care forma dobândește rolul cel mai important»¹⁷⁷. *Forma* pe care o reproduce interpretul în momentul actualizării operei conturează doar macro-climatul, cadrul desfășurării *logicii muzicale*¹⁷⁸ care este, de fapt, „modul de existență al *structurii*”.

În situația cercetării muzicologice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și din primele decenii ale secolului XX, teoria lui Hugo Riemann s-a constituit ca doctrină a sintezelor care a pus la îndemâna interpretului

¹⁷⁶ În: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Schită a noii Estetici a Muzicii), Neue Ausgabe, Wiesbaden, 1954, p. 12, indicație bibliografică dată de Gheorghe Firca); Ferruccio BUSONI, compozitor și pianist italian care a trăit la Berlin, mare interpret al lui Liszt, a fost promotorul neoclasicismului în estetica muzicală.

¹⁷⁷ FIRCA, Gheorghe, *Structuri și Funcții în Armonia modală*, Editura Muzicală, București, 1988, p. 14, Nota 4.

¹⁷⁸ „În fond, acest logic muzical este, într-o primă și principală accepție, modul de existență al structurii în sinele muzical, reprezentând un anume necesar al desfășurării muzicii, prin *corelațiile* și *funcțiile* ce se stabilesc la nivelul tuturor micro și macro-elementelor (cu precădere ale celor tonal-armonice). /.../însemnătatea pe care Riemann o acordă sensului prim al logicii muzicale, aceluia în sine al muzicii, primordialității structurii și modului ei de comportare, reiese și din faptul că, din chiar demersul analitic riemannian, orice referire la cea de a doua accepție a logicului (încărcat de anume sensuri, mai mult funcțional-psihologice decât privind *comportamentul pur muzical*) nu se face decât trecând obligatoriu prin straturile primei logici” (Gheorghe FIRCA, *op. cit.*, pp. 78–79).

muzical un sistem de cunoaștere a operei în esența ei componistică. Precizia analizei se accentuează atât pentru muzicologie cât și pentru arta interpretativă și prin doctrina lui Ernst Kurth. Cunoscutul tratat *Musikpsychologie* (1931) „marchează mutația de la un psihologism înțeles prin prisma biograficului la un psihologism pornind de la datele experimental stabilite ale receptării operei și cunoaște ca și Carl Stumpf (*Tonpsychologie*, 1883–1890) – o înveșmântare intrinsec muzicală, mai presus de fiziologismul și fizicalismul profesat mai înainte de către Helmholtz. Dacă fundamentarea fizicală nu-i apare lui Kurth ca fiind de prim interes, trebuie văzut în schimb în încercarea sa de a concilia existența fluxului muzical cu un principiu de dincolo de sistematic, principiu înțeles, totodată, ca un impuls primar al acestui flux și pe care el-l-a numit energie sau putere a melodicului (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 1916), apropierea de la un alt nivel de ceea ce începea să intereseze tot mai mult științele exacte, fizica mai nouă, și anume forțele interne ale materiei, energiile ei”¹⁷⁹.

Interesanta este relația dintre hermeneutică și semiotică. Gadamer găsește că „meritul analizei semantice este acela de a fi făcut conștientă structura de totalitate a limbii și de a fi respins astfel falsele idealuri ale univocității semnelor, respectiv ale simbolurilor, și ale posibilității de formalizare logică a expresiei lingvistice”, ceea ce este valabil și pentru comunicarea prin muzică, impropriu numită „limbajul” muzical, exprimare intrată în obșnuit. „Semantica este o teorie despre semn, și îndeosebi despre semnul lingvistic. Însă semnele sunt mijloace. /.../ Limba pe care o stăpânim este de așa natură, *încât trăim în ea*, adică nu cunoaștem deloc ceea ce am dori să comunicăm altfel decât în formă lingvistică. Vorbirea liberă curge în direcția devotamentului ce uită de sine față de faptul care este evocat în *mediul limbii*. /.../ Astfel, în spatele câmpului de cercetare care analizează ca pe un întreg constituția lingvistică a unui text și evidențiază structura lui semantică, se ivește o altă direcție de interogare și de cercetare, adică tocmai cea hermeneutică. Ea își are temeiul în faptul că întodeauna limba trimite de asemenea înapoia ei însași și înapoia explicității pe care ea o reprezintă”¹⁸⁰.

Depășind cercetarea asupra muzicii, urmează să dezvăluim *starea*

expresivă caracteristică a unui stil (sau mai multe stări reprezentative) și disiparea în posibile *imagini sonore* ce vor izvorâ, prin interpretarea reproductivă adecvată, din materialul particular al fiecărei lucrări care constituie ansamblul *operei* unui compozitor. Putem proceda și în sens invers, intuind într-o singură lucrare starea expresivă caracteristică a stilului în totalitate și demonstrând dezvoltarea ei în compoziții ulterioare, deci printr-un material muzical variat, dar având legătură intrinsecă în cadrul *sistemului componistic* al autorului. Metaforic spus, cercetăm astfel „caracterul ciclic” al expresivității stilului și căutăm *denominația* analogică pentru *simbolul muzical*. „Regula hermeneutică potrivit căreia ar trebui să înțelegem întregul pornind de la particular și particularul pornind de la întreg provine din retorica antică și a fost transferată de către moderni din *arta vorbirii* în *arta înțelegerii*. Un raport circular este prezent atât aici, cât și acolo. Anticiparea sensului, anticipare în care este gândit întregul, dobândește o înțelegere explicită prin aceea că părțile care se determină pornind de la întreg determină la rândul lor acest întreg”¹⁸¹. Gadamer arată că însuși întemeietorul Schleiermacher a diferențiat acest cerc hermeneutic al părții și întregului atât din perspectiva laturii sale obiective, cât și din perspectiva celei subiective. „Așa cum fiecare cuvânt este integrat în contextul propoziției, așa și fiecare text este integrat în contextul operei unui scriitor, iar acesta în întregul genului literar vizat, respectiv al literaturii. Pe de altă parte, același text își are locul ca manifestare a unui moment creator, în întregul vieții sufletești a autorului său. De fiecare dată, abia într-un astfel de întreg de natură obiectivă și subiectivă poate să se împlinească înțelegerea. În legătură cu această teorie, Dilthey vorbește despre *structură* și despre *centrarea într-un punct central* din care rezultă înțelegerea întregului. El transferă astfel asupra lumii istorice ceea ce este dintotdeauna un principiu al oricărei interpretări: faptul că un text trebuie să fie înțeles pornind de la el însuși”¹⁸². Cu toată diferența conceptuală, „structura” lui Dilthey este punctual îndepărtată din cosmosul de care poate fi legată „structura” lui Lupașcu, în viziunea Logicii dinamice a contradictoriului, sistem modern de gândire.

* * *

¹⁸¹ GADAMER, H.G., *Despre cercul înțelegerii* (1959), în *op. cit.*, p. 409.

¹⁸² *Ibidem*, loc. citat.

Comunicarea muzicală este cu totul diferită față de logos: limbaul vorbit poate să simbolizeze și să transmită prin noțiuni realitatea exterioară, iar limbaul muzical, numai realitatea interioară, „într-un efort de exprimare directă și de comunicare nemijlocită a unicității ei”. Până la un anumit nivel, muzica și poezia se aseamănă¹⁸³. „Dintotdeauna poezia apare alături de retorică”, ceea ce se poate afirma și despre muzică; datorită culturii bazată pe scriere, lectură, „întră în centrul hermeneuticii și al interpretării”, precizează Gadamer, când face distincția dintre *lectură* și *reproducere*, apoi dintre *reproducere* și *interpretare*¹⁸⁴.

„Dezvoltarea impetuoasă a studiului limbajelor /.../ nu a rămas fără ecou acolo unde comunicarea reprezintă unul dintre aspectele esențiale: arta. Tendința spre edificarea unei atare concepții se regăsește deja în acea *Gestalttheorie* a cercetătorilor germani și în teoria structuralistă a celor francezi; /.../ pentru muzică, problema nu pare să-și găsească o rezolvare imediată și într-un totu adevărat, atât timp cât limbaul sonor, prin esența structurală dar, în același timp asemănătoare, nu comportă nemijlocit obșnuitele determinări și distincții (ca, de pildă, semnificat și semnificant), operate în cazul altor limbae”¹⁸⁵. Pascal Bentoiu explică

¹⁸³ Cf. BENTOIU, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975, pp. 73-74; autorul detaliază: „Limbaul muzical, urmărind în primul rând exprimarea unicității emoționale, și-a făcut elemente convenționale fără trimitere intrinsecă definită (care de altfel nu ar fi fost posibilă), trimitere pe care o dobândesc și și-o precizează numai în actual asocierii lor. (Sunetul muzical e o atenționare a «celuilalt» pe calea sonorului, un strigăt stilizat, fără conținut definit). Prin raport la felurile ei, poezia nu lucrează cu materialele ei brute altfel: cuvintele în ele însele sunt pentru ea fără valoare intrinsecă, și numai asocierea lor în combinații neuzuale și unice va putea re-crea în forme sensibile esența stării poetice”.

¹⁸⁴ In *op. cit.*, pp. 383-384, mai cu seamă în *Nota 27*: „O întrebare specială este aceea despre felul cum stau lucrurile în privința raportului dintre lectură și reproducere în cazul muzicii. Se va cădea poate de acord asupra faptului că muzica nu este cu adevărat experimentală prin lectura notelor, și aceasta constituie deosebirea ei față de literatură. Desigur că și pentru dramă este valabil faptul că ea nu a fost la început concepută pentru lectură. Chiar și eposul era odinioară, într-un sens exterior, dependent de solist. Cu toate acestea, aici rămân deosebiti esențiale. Muzica trebuie să fie cântată (machetă), iar ascultătorul trebuie, așa zicând, să participe (*mitmachen*)”. Gadamer citează, pentru lămurirea acestei probleme pe GEORGIADIS, cu opera sa cea mai recentă, *Nennen und Erklären* („A numi și a răsună”, trad. aproximativă), publicată postum (Göttingen, 1985).

¹⁸⁵ FIRCA, Gheorghe, *op. cit.*, p. 46.

limpede că muzica este simultan obiect și comunicare, *model și idee* (subl. noastră!), fără a-și putea disocia obiectualul de ideal. Dubla natură a operei muzicale atrage o „dublă scară de valori”: obiectul este înțeles prin calitatea și complexitatea legilor care concurează la crearea lui; comunicarea, prin orizontul spiritual pe care-l deschide mesajul transmis. Odată stabilită diferența dintre aceasta și logica verbală¹⁸⁶, se poate trece la reflexiuni asupra *lecturii*, a *reproducerii* și a *interpretării*, pentru situarea *interpretului* 1 în faptul artistic. Dacă simpla lectură a notelor (a partiturii) nu duce la înțelegerea muzicii și la comunicare, cum a specificat și Gadamer, „reproducerea este altceva, acolo este vorba despre o nouă realizare în cadrul materiei sensibile a sunetelor și a acordurilor – și prin aceasta (este vorba) despre *ceva de felul unei noi creații* (subl. n.). Desigur că o reproducere dorește să determine apariția operei propriuzise, ca în cazul dramei, pe scenă, sau al muzicii, prin sunet /.../. În aprofundarea ideii, Gadamer pune problema dacă reproducerea muzicală este *interpretare*, în sensul înțelegerii hermeneutice. Iată răspunsul său: „...eu cred că această reproducere vie poartă cu îndreptățire numele de interpretare (*Interpretation*)”; dar caracterul de interpretare trebuie să fie menținut atât în cazul reproducerii muzicale, teatrale, cât și în cazul înțelegerii bazate pe lectură. *Reproducerea este înțelegere*, chiar dacă înseamnă mai mult decât atât. Nu este totuși vorba despre o re-creare pe deplin liberă, ci despre nimic altceva decât, cum o indică atât de frumos cuvântul, despre o *punere în scenă* (*Aufführung*), prin care înțelegerea unei opere fixate în mod ferm este ridicată (*heraufgeführt*) la o nouă realitate. În cazul lecturii, situația este diferită: aici nu se întâmplă nimic altceva decât faptul că realitatea semantică a ceea ce este fixat se împlinește în însăși realizarea sensului. Astfel că aici *împlinirea înțelegerii* nu înseamnă – ca în cazul reproducerii –, „*realizare într-o nouă apariție senzorială*”; cum definește tot Gadamer¹⁸⁷. „Fundamentul psihologic al hermeneuticii idealiste s-a dovedit a fi problematic: sensul unui text se epuizează cu adevărat în sensul «vizat» (*mens auctoris*)? Înțelegerea nu este nimic altceva decât reproducerea unei produceri originare? Faptul că acest lucru nu poate fi valabil pentru juridică, ce exercită o evidentă funcție creatoare sub raportul deciziei juridice, este

¹⁸⁶ BENTOIU, Pascal, *op. cit.*, pp. 196–197.

¹⁸⁷ *Adevăr și Metodă*, pp. 383–384 și Nota 27.

clar. Înă se obișnuia ca acest lucru să fie pus pe seama demersului ei normativ de stabilire a sarcinilor și să fie considerat ca o aplicare practică, ce nu ar avea nimic de-a face cu știința. Conceptul de obiectivitate al științei ar pretinde menținerea canonului care este format prin *mens auctoris*. Înă poate fi el cu adevărat suficient? Cum se întâmplă, de exemplu, în cazul interpretării operelor de artă (care în cazul regizorului, al dirijorului și al traducătorului are ea însăși forma unei produceri practice)? Se poate atunci tăgădăui faptul că artistul care reproduce interpretează creația originală – și că nu face din aceasta pur și simplu o nouă creație? Iată problema noastră pusă chiar de Gadamer, fondatorul hermeneuticii moderne: dacă participarea interpretului muzical este sau nu creatoare, de vreme ce el pornește de la „mîntea (gîndirea, concepția, înțelegerea, reprezentarea) autorului”¹⁸⁸. Răspunsul distinge între interpretarea *reproductivă adecvată* a operelor muzicale și dramatice, față de aceea *nepermisă* sau *lipsită de stil*, adică presupune anumite *norme estetice* ale interpretării muzicale, centrate în jurul conceptului *stilul operei*. Vedem că scopul demersului lui Gadamer este epistemologic: „Cu ce drept se vrea ca acest sens reproductiv al interpretării să fie separat de cel al științei? O astfel de reproducere se petrece într-un mod somambulic și străin de orice cunoaștere? Continutul de sens al reproducterii nu trebuie limitat la ceea ce provine dintr-o conștientă confire de sens a autorului. Autointerpretarea artiștilor are, după cum se știe, o valabilitate îndoielnică. Sensul creației lor da totuși interpretării practice o univocă sarcină de aproximare. Reproducerea nu este deloc lăsată în seama bunului plac arbitrar, la fel de puțin ca și interpretarea înțepinsă de știință”¹⁸⁹. Adică, interpretul muzical, asemenea savantului, trebuie să aibă mijloacele cunoașterii științifice, adecvate la *structura operei muzicale* și la *stilul* acesteia, pentru a realiza o interpretare reproductivă corespunzătoare.

Începând cu definirea „Le style c'est l'homme”¹⁹⁰, prin care George Buffon a relevat caracterul individual al *stilului*, conceptul a cunoscut multe semnificații; de pildă, Tudor Vianu îl tratează în interpretarea estetică drept „unitate a structurii artistice într-un grup de opere raportate

¹⁸⁸ *Ibidem*, pp. 441–442.

¹⁸⁹ *Ibidem*, loc. cit.

¹⁹⁰ „Stilul este omul însuși”, celebrul dicton al naturalistului și literatului francez George BUFFON (1707–1788) reprezintă esența scrierii sale *Discurs asupra stilului*.

la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură. *Unitatea și originalitatea* sunt cele două idei mai particulare care fuzionează în conceptul stilului. Este deci lipsit de stil amestecul de lucruri disparate și neasimilabile, confuzia și anarhia. /.../ Lipsită de stil este și unitatea moartă, coeziunea mecanică din care nu ne vorbește o individualitate originală animatoare. /.../ Adevăratul stil este acela în care se armonizează originalitatea individuală cu aceea a timpului și a societății. Originalitatea individuală este purtată, sprijinită și întărită de aceea a mediului local și a epocii“¹⁹¹.

CAPITOLUL V – CLASIC și ROMANTIC

„Muzicianul (pe urma ilustrului precedent oferit de Beethoven) consideră necesar să devină mereu altul“¹⁹².

Pascal Bentoiu

Romantismul german a izvorât, așadar, și din muzica epocii dar este greu, dacă nu imposibil, de stabilit încadrarea pur clasică, sau romantică, a celor trei mari compozitori care au creat în contemporaneitate cu Schiller și Goethe, apoi cu Wackenroder și Hölderlin, cu Novalis și Tieck. În studiul său despre Romantism¹⁹³, Nicolae Râmbu ridică problema „care muzică era dominantă în Germania, când se dezvoltă clasicismul și intră în scenă, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, romantismul“. Răspunsul decurge din aprecierea succesiunii cronologice a fenomenelor culturale, raliat la un centru de iradiere spirituală: atunci a dominat „muzica lui Bach sau, în general spus, muzica religioasă protestantă, care în jurul anului 1750, când moare compozitorul, atinsese desăvârșirea. Din acest moment ea începe să decadă. Cam până pe la sfârșitul secolului al XVIII-lea, această muzică trece într-un plan secund și treptat se impune muzica elaborată de spațiul cultural catolic. /.../ Un autor protestant, precum Wackenroder, descoperă în muzica produsă în spațiul catolic un nou sentiment al vieții. Pentru romantici, muzica are în

¹⁹¹ VIANU, Tudor, *Estetica*, Fundația Regele Mihai I, București, 1945, p. 185.

¹⁹² *Deschideri spre lumea muzicii*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 122.

¹⁹³ *Romantismul filosofic german*, Iași, Polirom, 2001, p. 30–31.

mod esențial o dimensiune religioasă. Ea exprimă cel mai adecvat misterul universului¹⁹⁴. Cum se explică faptul că „un autor protestant, precum Wackenroder”, însuflețit de spiritul romantic¹⁹⁵, profund mistic, venit din ambianța religioasă ce se păstra în cadrul cultului așa cum fusese și în timpul vieții lui Bach, a putut descoperi „în muzica produsă în spațiul catolic un nou sentiment al vieții”; adică, în muzica lui Haydn, Mozart, Beethoven?... La această întrebare subtilă nu putem da decât un singur răspuns: aspirația spre sublimul transcendentă care a însuflețit pe marele Bach, s-a perpetuat prin muzica celor trei mari compozitori vienezii în virtutea existenței nelimitate a *stilului*, fenomen metafizic, factor „imponderabil”¹⁹⁶. „Stilul ca fenomen se produce în adâncul inconștientului omenească și presupune un ansamblu complex de categorii sau determinante abisale (elemente orizontice, atitudini, accente axiologice și forme variate de creație și conținuturi) /.../ scoase la iveală în câmpul conștiinței prin «personanță»”. Aceasta va determina în unele

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 31.

¹⁹⁵ Wilhelm Henri Wackenroder „este artist și poet până în străfundul ființei, dar arta și poezia, întin unite, nu sunt pentru el decât expresie a sentimentului religios

(materializat în scrierile: *Herzensergössungen eines Kunstliebenden Klosterbruders – Confesiunile unui calugar iubitor de arte*, Berlin, 1797, și *Phantastien über Kunst, für Freunde der Kunst – Fantezii despre arta, pentru prietenii artei*, publicate postum de către J. L. Tieck, Hamburg, 1799; precizarea noastră)”. A. Bossert îi relevă ideile: „aubi și a adora, spune el, este întregul sens al vieții; de aceea, asemenea contemplarea unei opere de artă cu o rugăciune («un muzeu trebuie să fie un templu»); pentru a pătrunde o operă de artă trebuie să ieși din tine însuși și să intri în inima artistului, arta este domeniul toleranței, aici, numai frivoltatea este incompatibilă. Wackenroder exclude spiritul sistemului: «Cel ce crede într-un sistem a expulzat iubirea din străfundul sufletului său; intoleranța spiritului este mai greu de suportat decât intoleranța sentimentului, substituția merge mai bine decât dogmatismul». Elanul sufletului îl antrenează spre Evul mediu și spre Renaștere /.../ dar, în același timp, se străduiește să înțeleagă toate formele sub care se manifestă genul; nu respinge nimic. Ideile lui Wackenroder conținneau germeii unei dezvoltări viitoare, dar acești germeni sunt înăbușiți de către romantici. *Ei se îndepărtează, în prima lor manifestare, de acea artă care pune efuziunea mistică a sufletului înaintea oricărei sentiment* (subl. n.)” (BOSSERT, A., *Histoire de la Littérature Allemande*, Hachette, Paris, 1926, pp. 602–604; trad. n.).

¹⁹⁶ BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii. Orizont și stil*, Fundația pentru Literatură și Artă «Regele Carol II», București, 1936, p. 7; „Stilul, atribuit în care înfloresc substanța spirituală, e factorul imponderabil, prin care se împletește unitatea vie într-o varietate complexă de înțelesuri și forme” (*Ibidem*, loc. cit.).

situații formarea, la nivelul conștiinței, a valorilor (adevăr, frumos, bine, dreptate, sfințenie etc.) sau, dimpotrivă, va rămâne ca un ecou „vag“ dar „stăruitor“, *personant*. Stilul constituie „cadrul“ inconștient „cosmogenic“, care oferă posibilitatea realizării unei opere de artă, a culturii sau a dezvoltării istorice a societății. El nu e și *substanța* ca atare a creației respective. Ce este această substanță și care este procesul „osmotic“ de realizare a ei este o chestiune ce se pierde în adâncurile necunoscute ale inconștientului, care trimite la *sensuri adânci, transcendente, ce pot fi înlocuite doar cu un singur cuvânt: mister*¹⁹⁷.

Wackenroder a resimțit la Haydn, Mozart, Beethoven, aspirația romantic-transcendentală; dacă eclectismul clasic ar fi predominat în creația celor trei vienezi, Wackenroder, neadaptat la constrângerile *dogmatice*¹⁹⁸, n-ar fi fost atras spre muzica lor. Din profunzimea stilului, muzica a primit *accente* de extaz mistic-romantic prin cei trei mari vienezi; *substanța*, care luase anterior formele specifice *barocului* bachian, se redefinea în conținutul romantic ce-și căuta formele în plin clasicism. Căutând o explicație pentru această realitate a muzicii de la începutul secolului XIX, presupunem că între stilurile *barocul* și *romanticul* sunt legături care determină antinomia cu *clasicul*.

Să urmărim după Lucian Blaga corespondența științei cu arta¹⁹⁹. Vedem cum o teorie naturalistă din secolul XVII, teoria preformațiunii, a încapsulării, a fost o determinație a barocului. „De fapt, teoria apare în plin baroc, când imaginația îndrăgostită de *forme excesive* nu numai că nu se opunea unor teorii de atare natură, ci le favoriza cu toată ardoarea. Între multe alte aspecte ale barocului trebuie să amintim îndeosebi înclinarea spre înflorirea abuzivă a formelor; forma se debordează pe sine însăși prin repetiție, se depășește prin suprapunere de forme. Între clasic și baroc, sub acest unghi, este o deosebire ca de la o floare simplă, crescută în natură, la o floare învoalată de aceeași specie, crescută și cultivată în grădină. Involtul este o categorie esențială a plâsmuirilor de

¹⁹⁷ Apud DIACONU, Florica – DIACONU, Marin, *Dicționar de termeni filosofici ai lui LUCIAN BLAGA. Introducere prin concepte*, Univers enciclopedic, București, 2000, pp. 258–261.

¹⁹⁸ A. BOSSERT subliniază aceasta, după cum am arătat.

¹⁹⁹ Cf. BLAGA, Lucian, *Trilogia valorilor. Știință și creație. Gândire magică și religie. Artă și valoare*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1946, partea I: *Știință și creație*, pp. 12–195.

stil baroc²⁰⁰. Subliniem că Lucian Blaga este primul filosof al culturii din aria spiritualității românești care diseminează între *barocul-clasicul* și *romanticul-clasicul*, analizând aceste antinonii prin prisma demersului cognitiv din *Trilogia valorilor*. Romanticismul urmează clasicismului, fiind aici vorba despre curente filosofice și literare reactive în succesiune istorică; barocul ca stil de creație, se dezvoltă pe sine într-o anumită epocă. „Aparițiile romantice”, cum a fost aceea care a urmat clasicismului de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, au „patosul mișcării abrupte”, iar „Romantismul înseamnă în primul rând o reacțiune împotriva liniștii clasice”. Înșă dacă *barocul* s-a ivit în artă ca un reflex al teoriilor științifice din epocă, *romantismul*, la vremea lui, pare a fi fost o cauză a acestora. „Patosul niciodată istovit”, „ardorarea creatoare”, „patima pentru creațiune”, despre care vorbește Lucian Blaga, sunt caracteristicile savantului romantic și, mai cu seamă, ale artistului romantic din secolul al XIX-lea; să amintim influența romanticismului filosofic asupra științelor la sfârșitul secolului al XVIII-lea și în primii ani ai secolului următor. Fichte, Schlegel, Schelling, Hegel, închipuie *Ideea* într-o continuă mișcare. Totul derivă din acțiune. „Ideea se transformă de la sine în contrariul ei, apoi, îmbrățișându-se cu momentul contrar, se înfăptuiește iarăși și iarăși sintetic pe planuri tot mai înalte. *Ideea* se mișcă, cu un patos niciodată istovit, în tact de trei, articulând ritmic o universală devenire²⁰¹. Nimic mai sugestiv decât această reprezentare a prefacerii *Temel clasic* până la înălțarea *Ideii beethoveniene* prin care s-a împlinit una dintre cele mai considerabile revoluții și, mai ales, *evoluții* ce au avut loc în domeniul muzicii instrumentale: **Sonata pentru pian**, „al cărei cadru, Beethoven l-a lărgit spre a o transforma într-unul dintre cele mai admirabile poeme, intime și gigantice în același timp²⁰². Dar ce semnifică definirea „poemului” prin aceste două calități, „intim și gigantic”?... Sintagma nu poate fi înțeleasă decât drept convergență dintre stilurile *barocul* („gigantic”) și *romanticul* („intim”), în opoziție și, totodată, în osmoză cu stilul *clasic* al muzicii vieneze din secolul XIX, pe

²⁰⁰ BLAGA, Lucian, *op. cit.*, p. 120.

²⁰¹ Această remarcabilă exprimare a *triadei hegeliene* se datorează inspirației poetice a esteticianului Lucian Blaga, care a precumpănit asupra discursului filosofic.

²⁰² MICHAUD, Octave, *Planul pe înțelesul tuturor* (trad. de Alexandra Nașcuțiu – carte de popularizare, fără specificarea titlului original și al ediției *princeps*!), Prietenii cărții, București, 2002, pp. 26–27 și următoarele.

care Beethoven l-a depășit. Unirea celor trei structuri stilistice a răzbătut din *matricea stilistică*²⁰³ în gândirea care a conceput „poemul“...

Romantismul filosofic și-a format o concepție idealistă despre artă și despre cunoaștere, potrivit căreia relevarea adevărului este similară cu *relevarea absolutului*. Obsesia „poeziei universale“ care să fie totodată și o „știință universală“ este caracteristică epocii romantice. Fiorul poetic a pătruns în cuprinsul celor 32 *Sonate pentru pian* de Beethoven, „Noul Testament“ al muzicii, cum le-a numit metaforic Hans von Bülow în raport cu *Das wohltemperierte Klavier* de Bach, vechiul *organon* al gândirii tonale. Vom încerca să relevăm că în aceste opere fundamentale pentru știința universală a muzicii europene moderne, „ideea se mișcă, cu un patos niciodată istovit, în tact de trei, articulând ritmic o universală devenire“; compunerea triadică a *Fugii* bachiene, izvodită din vechi cântări, a trecut în *Sonatele pentru pian* ale „Titanului de la Bonn“.

* * *

Gândirea muzicală are specificul ei, operează filtrarea realității prin „caracterul individual și sensibil al aparențelor“. Înspirația, venită din substratul inconștient, vădește existența arhetipală a categoriilor stilistice *clasicul-romanticul-barocul*; a fiecăreia în parte, chiar atunci când primatul unui mod de gândire și manifestare într-o epocă ar putea pune la încercare starea și manifestarea vreuneia. Edgar Papu acreditează că *barocul a existat întotdeauna ca tip*²⁰⁴, iar *romantismul „de-a lungul*

²⁰³ Lucian Blaga numește *matrice stilistică* complexul sau „constelația“ de factori inconștienți care determină structura stilistică a creațiilor unei colectivități sau a unui individ, relativă din punct de vedere istoric și geografic. Factorii de prim ordin care stau la temelia unui stil sunt: orizontul spațial și orizontul temporal al subconștientului, accentul axiologic, atitudinea anabasică, catabasică (sau neutră), năzuința formativă. „Prin teoria despre «matca stilistică» nu avem câtuși de puțin pretenția de a explica *darurile creatoare*, ca atare, ale unui individ sau ale unei colectivități; /.../ încercăm doar *să lămurim cum și ce creațiune poartă o pecete stilistică* (subl. n.). /.../ Matca stilistică așa cum ne-o închipuim, poate fi substratul permanent pentru toate creațiile de o viață întreagă ale unui individ; matca stilistică poate fi, cel puțin prin factorii esențiali, asemănătoare până la echivalență, la mai mulți indivizi, la un popor întreg sau chiar la o parte din omenire în aceeași epocă“ (BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii. Orizont și stil*, ed. cit., pp. 167–184).

²⁰⁴ Vezi, PAPU, Edgar, *Barocul, ca tip de existență*, Ed. Minerva, București, 1977.

mileniilor, prinde să se infiltreze pe alocuri, ca o pulbere fină, prin porii tuturor celorlalte stiluri, inclusiv ai clasicismului²⁰⁵.

Ne preocupă categoriile *tipului artistic*, „această clasă logică în care sunt coordonate toate operele diferențiate analog în structura lor după natura înrudită a valorilor pe care aceasta le cuprinde”. Valorile se înrudesesc printr-o acțiune de coordonare, atât în artă cât și în știință, cu diferența că „pentru a obține icoana unui univers ordonat, știința nu reține din lucruri decât însușiri generale, acelea care pot constitui noțiuni, pe când arta manevrând imagini, n-are nevoie să sacrifice caracterul individual și sensibil al aparențelor²⁰⁶. Dar care este esența structurilor artistice, ca stare de acțiune și reacțiune?... *Clasicul* reprezintă o existență finită, perfectă, desăvârșită, statică, eleată; *barocul* este infinit ca structură, pe când *romanticul* „are viziunea infinitului”. *Gnoi seauton* («Cunoaște-te pe tine însuși») scrie pe frontispiciul templului lui Apollo de la Delfi; citește și apoi află că fiecare vede lumea în felul său: *gânditorul eleat* este tipul celui ce o descrie ca așezare imobilă și eternă, pe când un altul, *tipul heraclic*, spune că e curgere nedefinită. Vechii greci contemplau *catastasa hypocosmică*, *spațiul pur conținut*, ei au fost eleați. Tipul heraclic se aplică asupra *catastasei dinamice*; timpul aduce preocuparea să intuiască devenirile, în știință, în artă, să cerceteze legile care determină procesele în evoluție. Raportând problema noastră la existența tipologică, deducem că structura clasică izvorăște din tipul eleat de gândire și reprezentare, pe când aceea romantică, înrudită cu structura barocă, vine din tipul heraclic²⁰⁷. Gândirea beethoveniană a fost de tip heraclic; pianistul–interpret trebuie să pătrundă sensul mișcării interioare a opere în actualizare pentru a obține datele mișcării „exterioare”, adică ceea ce numim în mod curent „tehnică pianistică”. De fapt, *tehnică de redare este unită mișcării interioare a elementelor operi cu mișcarea pianistică*. Aceasta, asemenea spațiului și timpului, nu poate fi creată anticipativ decât într-o mică măsură: elementele tehnicii interpretative decurg din fiecare creație în parte; expresivitatea pianistică se abruțizează de cele mai multe ori dacă se abuzează în

²⁰⁵ PAPU, Edgar, *Existența romantică*, Ed. Minerva, B.P.T., București, 1980, p. 87.

²⁰⁶ VIANU, Tudor, *Estetica*, Fundația Culturală „Regele Mihai”, București, 1945, pp. 163–164.

²⁰⁷ DIACONU BALAN, Paula, *Stiluri ale muzicii pentru pian*, Ed. Petra Dia, Iași, 1997, partea I, p. 12.

dobândirea „prefabricatelor“. Profesoara Florica Nițulescu²⁰⁸, de la care am preluat această concepție, acredita că în creația lui Beethoven nu sunt multe pasaje de gamă care să se facă exact cu degetația convențională!...

* * *

Clasicul-romanticul sunt antinomice, *barocul* rămâne configurație stilistică apropiată *romanticului*. Cele două structuri înrudite dezvoltă forma deschisă, liberă, capabilă să se desfășoare la nesfârșit prin alte și alte adaosuri compatibile, asemenea evoluției vieții în regnul vegetal, unde planta tinde să se dividă mereu, fără limită și simetrie. În conținutul formei, *barocul* și *romantismul* cultivă **contrastul** rezultat din mișcarea continuă și nedefinită, ca orice reprezentare sau gândire de ordin heraclitic, dar distingem o diferență: contrastul baroc este de natură dramatică, pe când contrastul romantic, de natură lirică. *Clasicului* îi este caracteristică forma închisă, prestabilită configurativ, evoluând prin procesul de creștere interioară, asemenea regnului animal.

Cercetând raportul dintre filosofie, literatură și muzică la sfârșitul secolului al XVIII-lea, Nicolae Râmbu²⁰⁹ observă cu pertință contradicția între faptul că „muzica germană de înalt rafinament este numită *clasică*, dar romantismul este tocmai opus clasicismului“. Se încearcă o explicație a neconcordanței, prin presupunerea că „ceea ce se numește astăzi *muzică clasică* era, de fapt, pentru romantismul timpuriu, *muzică romantică*“. Ideea trebuie argumentată pentru a se valida, de îndată ce în lucrarea citată se vorbește și despre „zguduitoră întâlnire“ a autorilor romantici „cu muzica unor compozitori precum Haydn și Mozart²¹⁰, în urma căreia s-a stabilit „raportul dintre romantism²¹¹ și muzica clasică“. Vom încerca să clarificăm în ce sens s-a stabilit acest raport în sfera muzicii din vremea romantismului filosofic-poetic german de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea.

Expunem mai întâi o concepție care infirmă argumentele noastre hermeneutice prin care am dat sugestia că muzica lui Beethoven împletește trăsături contrarii, venite din gândirea clasică în care a germinat calitatea romantică a *trăirii* (*Erlebnis*). Compozitorul și

²⁰⁸ NIȚULESCU ACONTZ, Florica (1897–1988), fondatoare a școlii pianistice moderne din Iași, elevă a Aspaziei SION-BURADA; sudii la Viena cu Ed. STEUREMANN.

²⁰⁹ În studiul *Romantismul filosofic german*, ed. cit., p. 31.

²¹⁰ Se înțelege din context că aceștia sunt *clasici*.

²¹¹ Este vorba despre raportul dintre *romantismul filosofic, poetic, literar* (subl. n.).

esteticianul Dimitrie Cuculin admite romantismul muzicii lui Haydn și Mozart, dar consideră că Beethoven este „pur clasic”. Marele muzician român postulează că nu poate nimeni să fie „clasic în formă” și „romantic în conținut”,²¹² concesie care ar face loc clasificărilor tipologice, dar nu corespunde realității. „Unii găsesc romantism în conținutul ultimelor sonate de Beethoven” și, în aceeași accepție, se poate admite romantism în conținutul și forma ultimelor cvartete de Beethoven, în forma multor sonate de Haydn, în conținutul multor *Adagio* de Bach, în conținutul și forma multor sonate de Mozart; dar această interpretare nu corespunde realității și adevărului. Dimitrie Cuculin abordează stilul retoric în argumentare: „Bach, este el «preclasic»? Nici vorbă că nu. Sinteză, culme terminală, supremă a evoluției preclasicismului atât religios cât și profan, «fecund» el e clasic. Haydn, Mozart, sunt ei «clasiști»? Nici vorbă că nu. Ei sunt romantici. Aparțin romantismului antitetic contra-Bach, început cu Philipp Emmanuel și rezolvit în Beethoven. — Beethoven, cu toate unele aparențe de conținut și de formă, este el cât de cât romantic? Nici vorbă că nu. Sinteză, culme terminală, supremă, a evoluției romantismului «creator» post-Bach, el e clasic”. Acest eșafodaj logic de argumente, bazat pe ideea curentelor filosofice și literare reactive în succesiune istorică, este un punct de vedere care trebuie păstrat pentru atitudinea clasică a judecății estetice, însă nu toate părțile converg spre un exclusivism categoric în privința *clasicului* beethovenian. Roman Vlad dezbate *in extenso*²¹³ romantismul muzicii lui Mozart, propunând ca argumente scrieri ale criticilor contemporani cu acesta, ecouri din epocă, diferite impresii notate de muzicologi, propriile concluzii. Când Mozart a interpretat la Paris *Sonata în la minor, KV 310*, publicul a primit-o cu o liniște glacială, iar pentru criticul Standhl, „Mozart apărea din nou ca «un barbar romantic care invadează țărâmul clasic al artelor frumoase» (subl. n.)”; „Încă din 1829, François Fétis, unul din cei mai celebri muzicologi ai vremii sale, afirma în «Revista de muzică» din Paris: «Compozitorul, pornit pe calea greșită a bizarului a început pare a se distra chinând finalul. Este incredibil că un muzician ca Mozart să fi

²¹² Vezi *O Istorie polemică a Muzicii*, ediție critică de Violet Cosma pe marginea corespondenței Doru Popovici-Dimitrie Cuculin, Iași, Editura „Junimea”, 1983, p. 210; cf. *Tratat de estetică muzicală*, Tiparul „Oltenia”, București, 1933; ²¹³ În eseu *Ascultându-l pe Mozart*, din volumul citat, pp. 134–144.

putut scrie asemenea armonii, există greșeli grosolane, imitații nereușite care au un efect teribil, disonanțe fără scop, care rănesc urechea. Asemenea greșeli rănesc rațiunea și gustul»²¹⁴. Este adusă în discuție cartea *Despre frumosul muzical*, de Hanslick, de unde aflăm următoarea constatare a esteticianului: „Atâtea creații mozartiene au fost judecate în vremea lor ca opere mai pasionale, mai ardente, mai îndrăznețe decât ar fi putut să existe. Sensului de seninătate și de pură bunătate emanat de *simfonia* lui Haydn, i se contrapuneau violențe, pasiuni și lupte dramatice din muzica lui Mozart”²¹⁴. La un secol după Hanslick, Roman Vlad continuă ideea: „Cu 20–30 de ani mai târziu se făcea aceeași distincție între Mozart și Beethoven. Locul lui Mozart ca reprezentant al pasiunii vii și arzătoare a fost ocupat de Beethoven, și Mozart a fost transferat spre olimpica seninătate a lui Haydn”. Înțelegem că Mozart și Beethoven și-au devansat epoca, gustul auditorilor adaptându-se mai târziu la muzica lor, încât au fost etichetați variabil: mai întâi, ca romantici, apoi, drept clasici, după cum mediul social s-a acomodat cu noutățile prezentate de compoziție. De fapt, nici ideile filosofilor și poezilor romantici nu au fost înțelese și admise imediat. Cât privește criteriile tipologice ale structurilor *clasicul* și *romanticul*, Roman Vlad se referă, neîndoindu-se, la conținutul expresiv al muzicii lui Mozart: „Fapt este că în opera sa există polii afectivi ai bucuriei și ai durerii, luminile și umbrele nu se exclud, ci se găsesc într-un raport dialectic ca la Beethoven. Acesta din urmă nu accepta niciodată pasivitatea ca o premisă a operei sale. Bucuria nu se acordă la Beethoven, ci se cucerește și cuceritorul nu se bucură și nu exaltă”²¹⁵. „Bucuria cucerită” de Beethoven nu poate fi decât o izbândă a avântului romantic!... Să fie „clasică” această bucurie numai pentru că vrea să cuprindă întreaga omenire în aspirația spre lumină, în loc să se restrângă spre intimitatea *eului* romantic?... Vom arăta că romantismul a dorit nemărginirea: în spațiu, în timp, în intensitatea sentimentului. De altfel, *Sonatele pentru pian* abundă în momente când intimitatea muzicii beethoveniene este desăvârșită. Ciclurile de *Bagatelle*, izvorâte din retragerea înlăuntrul ființei, sunt mai toate pe deplin romantice. Rememorările muzicale la care am apelat ne amintesc îndemnul lui Lucian Blaga: „Înainte de orice, filosofia trebuie să înceteze de a gândi

²¹⁴ *Ibidem*, pp. 135–137.

²¹⁵ Ultimele două citate sunt luate tot din eseul menționat, pp. 137–138.

stilul *monolitic*”, pentru că „unitatea de stil nu e un ce absolut; stilul, fiind întemeiat pe o combinație arhitectonică de factori discontinui, manifestă o remarcabilă elasticitate. /.../ O generație (ca unitate biologică de loc și timp) este uneori în adevăr cuprinsă și stăpânită de un stil colectiv (cu diferențe minimale de la ins la ins), dar tot așa o generație poate fi divizată de cercurile întretăiate a două sau a mai multor stiluri. (În Franța bunăoară naturalismul și simbolismul sunt până la un punct contemporane. La fel în Germania, clasicismul și romantismul se înalță, cel puțin câțiva timp).²¹⁶ Ajungem la înțelegerea că Haydn, Mozart și Beethoven întrunesc trăsături ale ambelor stiluri; ca urmare, între muzica celor trei mari vienezi „clasic” și ideile filosofilor-literați romantici contemporani lor, nu s-a produs impactul, ci transferul de sensibilitate favorizat de spiritul epocii²¹⁷. *Clasicul-romanticul* „sunt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă”²¹⁸.

CAPITOLUL VI – LECTURILE LUI BEETHOVEN

„Sufletul omului / Seamănă apoi:
Din cer coboară, / La cer se suie,
Și iarăși silit e / Spre glie să cadă,
Vesnic schimbând”²¹⁹.

Johann Wolfgang Goethe
Beethoven manifestă din copilărie dorința de a se instrui, ceea ce a făcut neîncetat. Familia nu a avut posibilitate să-l înscrie la studii medii, după școala primară. Muncind neîntrerupt la desăvârșirea culturii proprii, citea mult și lua lecții de la foști colegi care se instruiseră în gimnaziu. Autodidact, a învățat limbile franceză și italiană, citea în limba latină, traducând cuvântările lui Cicero. La Bonn, în ambianța familiei Breuning, a cunoscut temeinic poezia clasică germană și epopeile lui Homer. Recita

²¹⁶ BLAGA, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, Fundația pentru Literatură și Artă «regele Carol II», București, 1937, pp. 166–167.
²¹⁷ Se știe că Mozart și Beethoven sunt considerați exponenți în muzică ai mișcării spirituale *Sturm und Drang*.
²¹⁸ CALINESCU, George, *Clasicism, Romantism, Baroc*, în: *Impresii asupra literaturii spaniole*, Ed. Fundației Regale pentru Literatură și Artă, București, 1946, pp. 11–32.
²¹⁹ *Cântecul duhurilor peste ape* de J.W. GOETHE, traducere de Ion Pillat (*Din poezia germană*, Tipografia Glasul Bucovinei, Cernăuți, 1940).

din memorie versurile lui Schiller și aforismele lui Goethe. „În casa familiei Breuning se adunau pictori, poeți, muzicanți, profesori de la Universitate. Acolo se prețuia mult cultura germană, se făceau lecturi din cei mai buni poeți, înflorea sentimentalismul, cultul «inimii», cultul «lacrimilor». Idealul prieteniei curate, adânci, căruia Beethoven i-a fost devotat toată viața cu înflăcărare, s-a dezvoltat acolo, în ambianța creată de relațiile tânărului Beethoven cu cercul familiei Breuning”²²⁰.

Tot în anii tinereții s-a trezit la Beethoven și interesul pentru literatura engleză. Dramaturgia lui Shakespeare a exercitat asupra lui o mare influență. Cunoștea perfect dramele „marelui Will“, și-a însușit cugetările lui adânci, plănuia să compună muzică pentru *Macbeth*. Se știe că a parcurs opera romancierilor englezi ai secolului XVIII.

La Viena a continuat să citească, lecturile au fost salvatoare în timpul îndelungat de restriște. După cum reiese din mărturiile rămase de la cei ce l-au cunoscut și din caietele de conversații, retragerea dintre oameni, provocată timpuriu de cumplita sa suferință, i-a dat răgazul parcurgerii multor scrieri literare și filosofice asupra cărora reflecta îndelung și le asimila. Homer, Plutarch și Goethe l-au însoțit mereu.

„Pentru a se destinde după o muncă obositoare, studia istoria universală și citea din autorii care aveau afinități cu spiritul său. Printre poezii germani, Goethe a fost și a rămas cel preferat. În celelalte arte și științe avea, fără a face caz de aceasta, cunoștințe mai mult decât de suprafață; vorbea cu plăcere mai ales de politică, în cercul său intim, cu judecăți atât de luminoase, cu o concepție atât de exactă și idei atât de clare, pe care n-ai fi putut crede să le poată avea acest prozelit diplomatic trăind numai în arta sa, și pentru arta sa. Punea mai presus de orice cinstea, moralitatea riguroasă, delicatețea morală, sentimentele pioase și religia pură; aceste virtuți care domneau în el le pretindea și celorlalți. «Ein Mann, ein Wort!»²²¹ era maxima lui, și nimic nu-l putea irita mai mult decât o făgăduială neîmplinită”²²².

* * *

²²⁰ ALȘVANG, A., *Beethoven*, traducere din limba rusă de L. Rusu și P. Donici, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1961, p. 30.

²²¹ „Un bărbat, un cuvânt!”.

²²² Din *Erinnerungen*, (*Amintiri*), publicate de Ignaz von SEYFRIED în: *Caecilia* (1828, p. 218); reprodus din volumul *Beethoven văzut de contemporani*, ed. cit., p. 41.

Beethoven producea o impresie perzistentă. Pictorul August von Kloeber a relatat în *Allgemeine Musik-Zeitung* din 4 mai 1864, deci mult timp după momentul descris, prima vizită prielieuită în vederea realizării unui portret al marelui compozitor. „M-am prezentat într-o dimineață. Bătrana lui menajeră îmi spuse că va veni în curând, nu terminase încă de mâncat; așteptând, puteam să răsfoiesc cărțile de Goethe și Herder, care se aflau acolo (subl. noastră)”.²²³ Cât de pertinent a fost observatorul...

Cartile lui Goethe au însemnat pentru Beethoven „poezie și adevăr”, precum suna titlul uneia din marile creații ale patriarhului de la Weimar. Friedrich Rochlitz, muzicologul care a condus două decenii (1798–1818) ziarul editorilor Breitkopf și Härtel, *Allgemeine musikalische Zeitung*, a lăsat o convingătoare măturie pentru aceasta și, totodată, una dintre cele mai elocvente caracterizări ale intelectualismului lui Beethoven.

Rochlitz l-a auzit mai întâi de la distanță, la un han, monologând în cercul său de prieteni. „El vorbea în felul lui despre filozofie și politică, despre Anglia și englezi, așa cum și-i închipuia el, adică de o măreție incomparabilă, ceea ce părea destul de ciudat. /.../ *Îmi făcea impresia unui om evoluat, de înaltă spiritualitate* (subl. n.), cu o imaginație fără margini, niciodată liniștită; un om care, copil precoc și deosebit de inteligent, ar fi fost părăsit pe o insulă pustie cu tot ceea ce experiența l-ar fi învățat până atunci și cu tot ce ar fi parvenit cunoașterii sale până la acea vârstă, apoi a reflectat și a rumegat totul până a ajuns să facă din aceste fragmente un întreg din închipuirile și convingerile sale pe care le proclamă acum în toată lumea cu o totală încredere”.

Împrejurarea aceea i-a favorizat lui Rochlitz și o discuție particulară cu persoana observată de departe. „Va să zică locuiești la Weimar? Atunci îl cunoașteți și pe marele Goethe, nu-i așa?... Și eu îl cunosc, continuă Beethoven lovindu-și pieptul în timp ce pe fața sa se ivi o bucurie luminoasă. L-am cunoscut la Karlsbad, – Dumnezeu! – cât timp a trecut de atunci! Nu eram încă atât de surd, dar eram deja tare de urechi. Ce răbdare a avut acest mare om cu mine! *Ce influență a avut asupra mea!*... De când l-am întâlnit vara la Karlsbad, îl citeșc pe Goethe în fiecare zi, – atunci când citeșc. L-am purtat cu mine ani în șir peste tot, când mă duceam să mă plimb. Al desigur că nu l-am înțeles întodeauna. Se înalță atât de sus și începe prea de sus ca să poată cădea întodeauna *maestoso!*

*Mi bemol major!*²²⁴ Nu?... Este măreț și înalță sufletul. Când nu-l înțelegeam, îl ghiceam totuși. Klopstock dorește mereu să moară. Aceasta vine și așa prea devreme!... Dar Goethe trăiește, iar noi toți trăim cu el. De aceea poate fi pus atât de ușor pe muzică. După nici un poet nu se poate scrie muzică atât de bine²²⁵.

La Tepliz, Goethe a rămas uimit de talentul lui Beethoven²²⁶, dar nu s-a apropiat sufletește de el, așa cum reiese din scrisorile către soția sa și către Zelter: „Nu am văzut niciodată un artist mai concentrat, mai energic, mai sensibil...”; „Am făcut cunoștință cu Beethoven /.../. Talentul lui m-a uimit, dar din nefericire este o ființă neîmblânzită care, fără îndoială, nu greșește găsind lumea detestabilă, dar care n-o face să devină mai plăcută nici pentru el nici pentru ceilalți. De altfel, este scuzabil și ar trebui să-l compătimim căci e pe cale să surzească, ceea ce este mai puțin dăunător sub aspect social decât muzical“. Goethe și-a dat seama, așadar, de valoarea muzicianului despre care se vorbea în cele mai înalte cercuri, recomandat lui cu multă căldură de Bettine Brentano. În 12 aprilie 1812, Beethoven îi scrie celui pe care-l admira de atâta vreme: „...vreau să vă mulțumesc pentru timpul îndelungat de când vă cunosc – (deoarece vă cunosc încă din copilăria mea) – și cât de puțin înseamnă aceasta pentru cât de mult în schimb! Bettine Brentano m-a asigurat că Dv. m-ați primi cu bunăvoință, chiar cu prietenie. Cum aș putea să mă gândesc la o astfel de prietenie, eu care abia mă simt în stare să mă apropiu de Dv., împins de mărețele Dv. creații?... Veți avea în curând din Leipzig, prin Breitkoph și Härtel, muzica la *Egmont*; admirabilul *Egmont*

²²⁴ Beethoven făcea aluzie la teoria *ethosului tonalităților*; considera că *re bemol major* și *mi bemol major* sunt mărețe, *do major*, bărbătească, *si bemol minor*, „tonalitatea neagră“ (apud Matila C. Ghyka, *Filosofia și mistica numărului*, Univers enciclopedic, București, 1998, p. 237). În concepție clasică, *ethos*-ul era proprietatea muzicii de a influența spiritul uman, de a modela caracterele; i s-a dat o deosebită atenție în Grecia antică, atât în plan filosofic cât și în pedagogie. Bază a esteticii pitagoreice și platonice, s-a perpetuat până la Beethoven prin teoriile lui Tartini și ale lui Rameau privind *ethosul* celor două moduri ale muzicii tonale (majorul și minorul). Tonalităților li se atribuie un caracter variabil de la una la alta, implicit o anumită „culoare“, idee ce este „aprig combătută“ de estetica modernă a muzicii, de îndată ce se ajunge la concluzia că toate tonalitățile dintr-un mod au aceeași structură (apud Gheorghe FIRCA, *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984, pp. 168–169).

²²⁵ *Ibidem*, pp. 124–125.

²²⁶ Vezi volumul *Beethoven văzut de contemporani*, ed. cit., p. 71.

pe care l-am studiat și, pentru a-l transpune în muzică, am simțit încă o dată căldura Dv., retrăindu-l – tare-aș dori să știu părerea Dv. despre ea. Chiar și o părere negativă mi-ar fi de folos mie și artei mele, fiind primită tot atât de bine ca și cea mai mare lauda²²⁷. Goethe a răspuns amabil și a invitat pe Beethoven la Wiemar.

Împrejurarea că Beethoven s-a hotărât să expedieze această depeșă lui Goethe, cu siguranță că s-a datorat încurajărilor venite de la Bettine Brentano, romanticul personaj care a avut un rol deosebit în viața amândorura, fapt dezvoltat cu minuție de către Romain Rolland în „epopea” sa despre cei doi mari oameni ai începutului de secol XIX. Johann Wolfgang Goethe era cu paisprezece ani mai vârstnic decât Beethoven, deci aparținea generației precedente: prieten cu Wieland, Schiller și, mai ales, cu Herder, s-a apropiat datorită acestuia de poezia presupus-populară, prin lectură și asimilarea poemelor atribuite „bardului” *Ossian*, personajul creat de mistificatorul Macpherson²²⁸, căruia acela îi dădea locul central în „culegerea” sa de *Folk-Lore*, apărută în anul 1760. Prin eroul său, Macpherson a înflăcărat imaginația întregii

²²⁷ BEETHOVEN, *Scrisori* (traducere de M. Ionescu și A. Porfite, apud *Beethovens Briefe*, fără mențiunea ediției și a anului apariției), Ed. muzicală a U.C., București, 1973, pp. 79–80.

²²⁸ Intrucât falsul Ossian a impresionat pe toți literații și artiștii secolului al XIX-lea, dăm următorul extras: „Macpherson a înfripat o plastografie literară rămasă celebră: începând din anul 1758 (când și-a compus el prima lucrare, *The Highlander*, «Munteanul din Scoția», un poem eroic artificial în șase cântece), până în 1763, el a fabricat ingenios, publicându-le, poemetele *Fingal* și *Temora* (întâi a publicat, în 1760, *Fragments of ancient poetry*) și atribuindu-le unui «bard» gelic imaginar, *Ossian*, fiul regelui Fingal. Originalele gelice ar fi fost păstrate – prin tradiție scoțiană populară, și nealiterate – timp de paisprezece secole (originea lor era pusă în secolul al III-lea d. H.). Volumul cu poemul al doilea «fermecă» publicat literar din Edinburg. Entuziasmează chiar pe Napoleon, care purta cu dansul un exemplar în campaniile lui, după cum făcuse Alexandru cel Mare cu *Iliada* lui Homer. Un poet vestit al timpului, *Gray*, se inspira din poemul lui *Macpherson* (și el entuziasmat de acele «cântece inculte și salbatice» în care se întâlneau «sentimente naturale și primitive», dragostea de luptă, oceanul, munții acoperți cu pini, briza mării, barzii libertății scoțiene), compunând o oda în memoria acestor «barzi» eroi omorâți în luptele cumpilate de apărare a Scoției împotriva invadatorilor: regele Eduard I îi măcelărise în toată «țara galilor», ca să nu rămână în viață oameni care să cânte «vechea libertate a țării».” (DIACONU, Ion, *Ținutul Vrancei*, IV – *Mioriia*, Editura Minerva, București, 1989, pp. 329–331, *Nota citirică* 182).

epoci romantice; versurile lui, revărsate prin numeroasele volume ce au proliferat, determinând gustul pentru trecutul îndepărtat și necunoscut al popoarelor, „preocupaseră toată Europa occidentală: până și pe Voltaire, pe Goethe, când pusese pe Werther să citească din *Ossian* înainte de a se sinucide, apoi pe Hölderlin”²²⁹. Față de expansiunea editorială care s-a produs, putem presupune că și Beethoven, care se interesa de tot ce era important în scrisul vremii sale, a citit poemele apocrife, sau a aflat fragmente în scrierile literaților pe care îi admira.

„Pontiful de la Weimar” rămâne drept cea mai înaltă figură a literaturii germane, drept cel mai celebru poet-filosof al timpului modern²³⁰. În vasta sa operă, întrunește clasicismul și romantismul, încearcă sinteza spirituală dintre apus și orient. „Goethe, asupra căruia poezia engleză a avut o «covârșitoare impresie», cum reiese din convorbirile cu Eckermann, și i-a dat curajul să fie el însuși, să creeze lumi noi numai din «necesitatea cea mai intimă», fără reguli și modele, a dat *ideea libertății absolute a creatorului de geniu* (subl. noastră). Poezia engleză i-a transmis «acea boală a durerii cosmice» care se va manifesta în opera sa”²³¹, mai întâi în romanul autobiografic *Suferințele tânărului Werther*, unde zbuciumul eroului ia dimensiuni hiperbolice, când el hotărăște să se sinucidă din cauza convențiilor sociale care-i zdrobeau iubirea. Gundolf arată²³² că „Goethe a tratat pentru prima oară în Germania, de o manieră simbolică, într-un roman (*Werther*), ființa și suferințele unui *Eu semnificativ*: acțiune interioară și exterioară, subiect și individualitate, caracter și conflict, nu numai ca Rousseau și Sterne, fondatorii romanului *de suflet*, ci raliind mai mult sau mai puțin arbitrar, dar unindu-le, *a acționa și a suferi*. Acestea sunt pentru prima oară în literatura românească reacțiile unei ființe și această ființă este simbolul

²²⁹ DIACONU, Ion, *Ținutul Vrancei*, vol I, ed. citată, p. 27.

²³⁰ Johann Wolfgang von GOETHE se aseamănă cu geniile *Renașterii*, prin întinderea și varietatea cunoștințelor sale, prin darurile sale de poet, de romancier, de critic, de savant în domeniile pozitivistice. Personalitate romantică direcționată în mai multe domenii, se manifestă și ca om de știință, ocupându-se de optică, de „metamorfoza plantelor”, de anatomie și osteologie. În 1784, descoperă osul intermaxilar la om, devenind astfel un precursor al lui Darwin (apud MEYERS LEXICON, fünfter Band, Bibliographisches Institut, Leipzig, 1926, pp. 435–447).

²³¹ STRICH, Fritz, *Deutsche Klassik und Romantik...*, p. 391.

²³² Cf. GUNDOLF, Friedrich, *Goethe*, trad. în franceză de Jean Chuzeville, Éd. Bernard Grasset, Paris, II, pp. 134–135 (Vol. I–1932; Vol. II–1934; Vol. III–1935).

²³³ *Ibidem*, loc. cit.
²³⁴ POPA, George, *Istoria culturii și a civilizației*, Ed. Cugetarea, Iași, 1997, pp. 286-7.
²³⁵ *Cântec de Mai, Marmota, Dragoste nouă, viață nouă, Mignon, Cântecul lui Mephistofele cu puricele, Prevenirea (presimțirea) Greta*.

În caietele cu lieduri de Beethoven, muzica imobilează versuri de Mathison, de Gellert, de Bürger, de Lessing, de Reissig, de Claudius, de Herder; totuși Goethe este de mai multe ori cântat. Iată numai câteva titluri ale poeziilor preluate de la acesta: *Mailied, Marmotte, Mignon, Neue Liebe, neues Leben, Mephistopheles Lied vom Floh, Gretels Warnung*²³⁵; chiar primul ciclu de opt piese pentru voce și pian, *Opus 52*, izvodit între anii 1785-1787, ni-l arată între poezii preferite ai adolescentului. Când Beethoven a pornit pe drumul compoziției, pianul a

german se definește ca atare.
 Cu iubirea eternă, viziune venită din gândirea indiană. *Aufklärung-ul „peste fire”* și astfel pătrundem în sferele superioare, până la identificarea *izbăviți de cuvinte*, devenim „*iluminați*”; atunci căpătăm un nou simț, simțuri” constituie energia pentru a „*transcende către negrită*”, unde, (*Divanul Apusean-Oriental*), exercitarea neîngrădită a celor „cinci înaltul cel mai înalt”, simbolul caracteristic al nemărginirii la Goethe desfințării necondiționate și definitive a tuturor mărginirilor. În „mai renunșând și la mântuirea veșnică spre a ajunge la felul suprem al german, pornirea lui de a sfărâma granițele neputinței omenești, setea romantică de cunoaștere, curiozitatea nepotolită, reprezentată suflului trasăturile lui Werther (aleas Goethe!) și Beethoven. Spiritul „faustic”, Urmând cercetarea noastră, vom descoperi corespondența între feminin ne poartă spre înalt”²³⁴.

ultimele zile ale vieții sale, de unde versurile finale din *Faust*: «Eternul personajului său. „Ideea mântuitoare a dragostei va perzista până la atocuprinzător, atotștiutor”²³³. Însuși Goethe a fost stăpânit de spiritul impuneau omului, de a ridica puterea lui până la infinit, de-a îl face încercarea eroică, titanică, de a sfărâma hotarele înăbușitoare ce i se pentru că supune omul la asemenea mărginire. Iar revolta ducea la revolta împotriva naturii, chiar împotriva autorului ei, oricare ar fi fost, „Disperarea inițială a lui Faust și gândul sinuciderii se transformă în mărginirea fatală a puterii de cunoaștere dată minții omenești. operă”. O formă și mai adâncă a luat durerea din *Faust*, produsă de poetului însuși, iar elementele lirice ale ființei sale sunt simbolizate în

fost intermediul manifestărilor sale juvenile; i-a dedicat un ciclu de variațiuni, câteva piese de caracter, trei sonate prin care a încercat să întreacă spritul vremii, încât nu-i lipsea deprinderea scriiturii pianistice.

În liedurile compuse după 1800 pe versuri de Goethe, melodia vocală evoluează odată cu metafora poetică, oglindind imagini din ce în ce mai subtile; dar în primul ciclu, tema iubirii și a naturii reînsuflețite primăvara (*Mailed*, Ex. 2), sau cântecul de lume (*Marmotte*) și-au găsit expresia în melodii simple, frumoase, aidoma celor ce făceau bucuria petrecerilor populare și a reuniunilor de familie.

Exemplul 2

O Lieb, o Lie - bel So göl - den schön wie Mor - gen -
 - wol - ken auf je - nen Hüh'nl Du seg - nest herr - lich das frö - sche
 Feld, im Blü - ten - damp - fe die vol - le Welt. O Mä - chen, Mä - chen, wie
 lieb, ich dich! Wie blinzt dein Au - ge, wie liebst du mich!

Observăm că partiția pianului nu se limitează la simpla acompaniere, ci prezintă o introducere expozitivă a motivului și mici interludii unde se pot auzi efecte onomatopice. Apare interesantă experimentarea trecerii

valuri./ Ia spune, știți? Hai să-l privim!/ E drumul nostru, tată, să pornim!" (Traducere Iubite, știți tu muntele cât zarca? Cătaru-n ceață caută cărarea./ Cad stâncile și peste ele mea gingașe? / Știi casa tu? Spre ea aș vrea / Cu tine-al meu stăpân să pot zbura... iar sala-i doar ghirlande / Statui stau și mă privesc duioase; / De ce suspini, copila vrea / Cu tine, dragul meu, să pot pleca... Casa o știți? Pe colonade cade / Streșina ei; din cer abia coboară / Și mirul bland de lauri te impresorează; / Știi țara tu? Spre ea aș

²³⁹ „Iubite, știți unde-s lămâi în floare/ Și portocali se rumenesc în soare./ Unde un vânt Mit einem gemalten Bande (Cu un ruban pictat...).

²³⁸ *Drei Gesänge, op. 83: Wonne der Wehmuth (Delicțiile melancoliei), Sehnsucht (Dor), purcele lui Mefistofele-traducere aproximativă).*

²³⁷ *Faust: Es war einmal ein König; titlul este: Mephistopheles Lied vom Floh (Liedul cu Sensucht (Dor); Neue Liebe, neue Leben (Nouă iubire, nouă viață); Aus Goethe's*

inlegete cu tinerele fete).

²³⁶ *Prüfung des Kusses (Proba sărutului) și Mit Mädchen sich vertragen (Buna*

*treacătoare, așa cum Goethe le sugerează*²³⁹. poetică se comută în statui de marmoră!), timpul vieții-clipa *darămurile exotice, „înaltul cel mai înalt”, spațiul* (care în simbolică simbolurilor *iubirea, natura, visul, basmul, nemărginita*, îngemănata cu versul, muzica la *Mignon* rămâne purtătoarea înlegetearea versului (Ex. 3), scriuând profunzimiile propriei simțiri. de către protectorul ei spiritual, Beethoven s-a concentrat spre Goethe pentru Bettine Brentano care era numită cu acest diminutiv melodice versurile din *Mignon*, filtrată măturisire a iubirii lui marelui poet și filosof. Alegând ca suport al inspirației sale *Op. 83*, din 1810²³⁸, compuse pe versuri de Goethe și dedicate rol de acompaniator, ceea ce se recunoaște și în cele *Drei Cantece*, versului își află transpunerea în muzică, iar pianul depășește simplul *Mignon* și *Din „Faust”: A fost odată un rege*²³⁷, înțelesul poetic al dar mai cu seamă în a doua și în a patra piesă ale acestui ciclu, piesă din „Căntecele” reunite în *Op. 75, Nouă iubire, nouă viață*, legate de perioada vieneză cea mai intensă pentru creație. În a treia în cântecul *Dor* (1808) și în *6 Lieduri pentru voce și pian, Op. 75* (1809), două lieduri pentru voce și orchestră²³⁶, dar adevărată „colaborare” se află Lirica goethecană este din nou abordată în 1790, când Beethoven dă

caracteristic pentru stilul beethovenian de mai târziu. totodată, ca o anticipare a efectului *forte-piano (fp)* care va deveni imediat la o nuanță contrară, ca o reminiscență a dinamicii „în trepte” și,

Exemplul 3

Ziemlich langsam

Kennst du das Land, wo die Zi-tro-nen blühn, im dun-ke-len Laub die

Geld-o-ran-gen glühn, ein sanf-ter Wind vom blau-en Him-mel

weht, die Myr-te still und hoch der Lor-beer steht?

cresc.

În 1810, pe când a scris acest lied, Beethoven compunea muzica la *Egmont*; gândul de a concepe muzica la *Faust* îl stăpânea încă din 1808. „Chiar în acel an apăruse *Cartea întâi* din *Faust*. Numai Bettine i-o luase înaintea cu acest plan. Încă de la jumătatea lui ianuarie 1808, ea este cufundată în crearea lui *Faust*. Scrie rugăciunea dureroasă a Margaretei către Fecioară. Beethoven căuta pe cineva care să poată adapta *Faust* pentru teatru (*Cottasche Morgen Blatt*, octombrie 1808). Nu găsește pe nimeni. În 1822, când Rochlitz, care nu știa de acest vechi proiect, îi trimise lui Beethoven, din partea editorului Härtel, propunerea de a scrie muzica la *Faust*, Beethoven strigă: «A!» și ridică brațele: «Ar fi o muncă de făcut! S-ar putea scoate ceva de aici...». Și cade pe gânduri. Dar la

de Virgil Tempeanu; *Istoria Literaturii germane*, Ed. „Universul“ S.A., București, 1943, p. 130).

vârsta asta nu mai poate; e prins în munca la două mari simfonii și la un oratoriu. Renunță cu părere de rău²⁴⁰. *A dat în acei ani și mult îndrăgita piesă pentru pian dedicată Elisei, personaj necunoscut, sau „tăinuît” cu discreție de Beethoven.*

Bettine Brentano a mediat în mare măsură stabilirea unei relații de prietenie între Goethe și Beethoven; în ianuarie 1812, partitura cu muzica la *Egmont*, înscrisă sub *Opus 84*, ajunge, în sfârșit, la autorul dramei, „care se pare că făcea eforturi să-l înțeleagă pe Beethoven”²⁴¹. A urmat întâlnirea lor de la Tepplitz, din vara anului 1812, despre care s-a scris mult, interpretându-se felurit; dacă nu este o plasmuire a imaginației unor martori la acel moment, întâlnirea aceea rămâne importantă pentru relevarea tăriei de caracter a lui Beethoven, precum și ca mărturie că își cunoștea valoarea, deși a avut o atitudine ironică față de creația sa.

*Baladele*²⁴² lui Johann Cristopf Friedrich Schiller au fost o altă preferință a lecturilor lui Beethoven, de unde s-a putut impresiona de ideea dreptății și a moralei: lirica lui Schiller este filosofică și didactică²⁴³. Romain Rolland ne informează că în august 1809, Beethoven cere editorului său Breitkopf să-i trimită *Operele complete* ale lui Schiller și Goethe. Intrucât nu-i fusese onorată comanda, repeta cererea într-o scrisoare din septembrie, același an, și în noiembrie următor, precizând: „Nu există nici o dizertație care ar fi prea savantă pentru mine”. În 1825-1826 dorea cu ardore să-și procure scrierile estetice ale lui Schiller. Romain Rolland apreciază²⁴⁴ că „nici un muzician, înaintea lui Wagner, nu s-a preocupat atât de ea, ca acest Beethoven, pe care ignoranța istoricilor săi cât și în afara de ea, ca acest Beethoven, pe care ignoranța istoricilor săi s-a complăcut în a-l prezenta drept un ignorant”.

În poezia despre natură, Schiller se făcea ecoul lui Goethe, dar în lirica sentimentală și în versurile tratând marile aspirații ale omului, a

²⁴⁰ ROLLAND, Romain, *Goethe și Beethoven*, ed. cit., p. 12, Nota 2.

²⁴¹ Vezi Romain ROLLAND, *Goethe și Beethoven*, ed. cit., p. 31.

²⁴² „Attribuim baladelor, contrar de ceea ce a însemnat pentru poezia lirică și pentru epopeea idilică, o origine venită din experiența emoției primordiale. Această origine

este inclusă în definiția sa/.../”(GUNDOLF, Fr., *Goethe*, ed. cit., II, p. 357).

²⁴³ Cf. TEMPEANU, Virgil, *Istoria Literaturii germane*, ed. cit., pp. 180-218.

²⁴⁴ ROLLAND, Romain, *BEEHOFEN. Marile epoci creațoare, Catedrala întreruptă* - I - *Simfonia a IX-a*, ed. cit., Nota 3, pp. 70-71.

manifestat o profundă cunoaștere filosofică. Ca urmare a meditațiilor asupra operei fundamentale a lui Kant, Schiller, asemenea lui Beethoven și cam odată cu el, își revizuiuse fundamental ideile²⁴⁵. Astfel se explică faptul că Beethoven, deplin conștient, după zeci de ani în care a citit și a meditat asupra tuturor ideilor epocii, a ales pentru cea mai măreață dintre simfoniile sale tocmai *Oda bucuriei* de Schiller; dar el „a creat-o din nou, reluând-o din temelii. Este important să desprindem liniile mari, planul nou, diviziunile, direcțiile construcției pe care și-a însușit-o, pe care a însemnat-o pentru totdeauna cu personalitatea sa de poet și de muzician cugetător”²⁴⁶, ceea ce s-a petrecut cu tot ce i-a parvenit pe cale logică.

Între autorii care l-au influențat profund pe Beethoven, prin structura lui mentală și datorită înclinării vădite pentru desfășurarea teatrală, Willam Shakespeare, cel mai mare dramaturg și poet al Renașterii engleze, poate fi pus alături de Goethe.

Cu toată apetența pentru literatură, „lecturile” de seamă ale lui Beethoven s-au produs în sfera artei sunetelor. Karl Czerny, renumitul său elev, a descris sugestiv modul cum citea partiturile²⁴⁷: „Era un lucru care te minuna să vezi repeziciunea cu care parcurgea cu o singură privire compozițiile chiar în manuscris, sau în partituri mari, și cât de bine le cânta. Sub acest raport, nimeni nu-l putea egala. Felul lui de a le interpreta era totdeauna clar, însă dur și hotărât. Pentru execuția operelor marilor maeștri merita aceleași laude, cânta admirabil oratorii de Haendel și opere de Gluck, obținând astfel cele mai mari succese, de asemenea, *Fugile* de Sebastian Bach”. A nutrit o mare admirație pentru Georg Friedrich Haendel, despre care spunea că este „maestrul inegalabil dintre toți maeștrii. Duceți-vă și învățați de la el cum se realizează efecte atât de mari cu atât de puține mijloace”. A cunoscut pe Haendel încă de la Bonn, profesorul său Neefe, fiind un înflăcărat admirator al marelui ascendent.

²⁴⁵ „Schiller se învoise în martie 1791, la stăruințele lui Koerner, să citească *Critica rațiunii* și a fost atât de impresionat încât a citit-o de trei ori în anii 1792–1794, cerând sfatul unor oameni ca Fischenich, cunoscător al filosofiei kantiene. Ca urmare a acestor meditații, el a avut un proces de conștiință și și-a modificat concepțiile estetice în operele care au urmat” (ROLLAND, Romain, *BEETHOVEN. Marile epoci creatoare, Catedrala întreruptă – I – Simfonia a IX-a*, ed. cit., p. 68).

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 88.

²⁴⁷ Vezi relatările despre *Jahresbericht der Gesellschaft der Musikfreunde (Darea de seamă a Asociației prietenilor muzicii)*, Viena, 1870, în volumul *BEETHOVEN văzut de contemporani*, ed. cit., p. 22.

„Jale mie! De unde iau eu, când
E iarnă, florile, și de unde

Raza de soare /Și umbrele gliei?”²⁴⁸

J. C. Fr. Hölderlin

În primele decenii ale secolului XX, cauzele intelectuale și afective ale școlii romantice germane au preocupat pe mulți istorici și esteticieni literari²⁴⁹; aparțineau unor generații suficient distanțate în timp pentru a avea perspectiva corectă a fenomenului petrecut înainte cu un veac. Concluziile studiilor de orientare diferită, geografică, sociologică, ideologică, tind spre ideea comună că trebuie cercetat *factorul individual al structurii sufletești* pentru înțelegerea reprezentanților acelei puternice mișcări spirituale; toți aveau ca aspirație comună nostalgia nemărginirii și nutreau idealul evadării din realitate. „Ceea ce caracterizează scriitorii noii școli, este încrederea nelimitată în propriile lor forțe, înaltul sentiment al personalității. Se numesc ei înșiși *genii originale*. Originalitatea este adesea considerată garanția adevăratei poezii”²⁵⁰.

Temele preferate ale secolului al XIX-lea au fost natura misterioasă, tainele religiei, irealitatea basmului, spiritualitatea medievală, starile nedefinite ale sufletului, coborârea în vis, îndepărtarea în spațiu și în timp, absorbirea Universului de infinitate. La „constelația” simbolică a Imaginarului romantic, au contribuit literații, filosofi și artiști.

Spre sfârșitul secolului XVIII, începând cu anul 1798, cei doi frați Schlegel, fondatorii școlii romantice germane, editează la Berlin revista *Athenaeum* unde apar scrierile lor de orientare estetică, precum *Convorbirii despre poezie*, sau *Observații despre natură privilegiate de o*

²⁴⁸ *Junătatea vieții* de J. C. Fr. Hölderlin, traducere de Ion Pillat (*Ion Pillat. Opere* –

Vol. 4 (*Talmaciri*, 1919 – 1944), Ed. Eminescu, București, 1988.

²⁴⁹ Dintre aceștia: August SAUER (*Litteraturgeschichte und Volkskunde*, Praga, 1907); Georg MEHLIS (*Die deutsche Romantik*, München, 1922); Fritz STRICH (*Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, München, 1928); Friedrich GUNDOLOF (*Romantiker*, Berlin, 1930).

²⁵⁰ BOSSERT, A., *Histoire de la Littérature allemande*, Hachette, Paris, 1926, p. 372.

călătorie în Elveția, în care dezvoltă ideea că arta se bazează pe cunoaștere iar știința artei este istoria ei. August-Wilhelm Schlegel inițiator al revistei *Athenaeum*²⁵¹, a ținut conferințe de mare răsunet la Berlin și la Viena, adevărate manifeste ale noii orientări estetice; fratele său, Friedrich Schlegel²⁵², considerat *spiritus rector* al întregii generații, s-a orientat la început spre antichitatea greco-romană, voind să devină un „Winkelmann al poeziei eline“, adică să realizeze filologic ceea ce făcuse marele arheolog-estetician pentru arta veche a Greciei. În prima sa perioadă, scrie câteva studii unde critică poezia modernă, rece și artificială, în comparație cu aceea clasică, apoi trece la antipod, împrietenindu-se cu tinerii poeți Hölderlin, Novalis, Tieck.

Au fost impedimente în reconstituirea filosofiei sale, pentru că a publicat lucrări fragmentate din care se desprind idei tipic romantice: arta se situează deasupra celorlalte forme de manifestare a spiritului uman; *metafizicul* și *metaforicul* sunt încercări specifice de a intra în modalitatea absolutului; filosofia nu este a unei personalități anume, ea transcende conștiința individului, rămâne un ideal; individul este *persoană* și prin *personalitatea* sa, el se revarsă dincolo de sine, în umanitate; *iubirea* și *cugetul* (das Gemüt) trebuie luate drept concepte de bază. Ideile estetice ale lui Friedrich Schlegel despre creație s-au încheat sub influența lui Hemsterhuis²⁵³: actul creator este obscur, artistul pare a fi el însuși în posesia unor forțe misterioase care se exprimă prin el; artistul trebuie să fie metafizician și spirit religios, el este mijlocitorul între spiritul divin și cel uman; arta susține conștiința religioasă durabilă și profundă; geniul este adevăratul întemeietor al religiei. „Facultatea omului pentru *Gottheit*²⁵⁴ este fantezia, dar aceasta ține, firește, de libertatea spiritului. Noua religie este și una a libertății“, obiectul ei nu mai este *Dumnezeu*, ci *Dumnezeirea*. Teoretician al Idealismului ironic, Friedrich Schlegel a

²⁵¹ Editată la Berlin în anul 1797, a fost tribuna ideilor școlii romantice germane.

²⁵² În tinerețe, discipol al lui Schiller, Herder, Winckelmann, apoi aflat sub înrâurirea ideilor lui Fichte și ale lui Hardenberg; a trăit între anii 1772–1834.

²⁵³ Cf. RÂMBU, Nicolae, *Romantismul filosofic german*, ed. cit., pp. 53–58.

²⁵⁴ Am mai arătat că Friedrich Schlegel face distincția între *Gott* (*Dumnezeu*) și *Gotheit* (*Dumnezeirea*, sau *Divinitatea*), principii prin care școala romantică germană înlocuiește *der Weltseele*, conceput de Schelling.

preluat conceptul fundamental de la Platon, pentru care *ironia* fusese metoda a dialecticii socratice, și l-a adaptat spiritului modern, postulând că forma pur filosofică a paradoxului conferă măreție creației poetice și artistice. În definirea lui Schlegel, ironia, „un amestec de glumă și de seriozitate, care, pentru mulți oameni, apare mai obscur decât toate misterele”, „cea mai mare dintre licențe, pentru că prin ea te plasezi deasupra ta însuși”, „o continuă parodie de sine însuși”, „o bufonerie transcendentă”²⁵⁵, îl pune pe poetul genial în raport corespunzător față de propriile opere. Intrucât acesta are conștiința superiorității sale, el își poate modifica sau distruge creațiile după legea liberului arbitru²⁵⁶. Cât privește pe Beethoven, mărturii ale celor ce i-au stat în preajmă²⁵⁷ arată că își privea creația cu „ironia” pe care prețindea Friedrich Schlegel că trebuie să o adopte artistul adevărat față de plăsmuirile sale; dar nu știm dacă revista *Athenaeum*, pe care presupunem că a citit-o, i-a determinat atitudinea ironică la adresa operei, sau trăsăturile firii, seriozitatea încrustată până și pe chipul său, au înlesnit-o.

În lirica de tinerețe a poetului Johann Christian Friedrich Hölderlin, clasic prin perfecțiunea formei, prin cultul frumuseții și armoniei, romantic prin sensibilitate și sentimentul naturii, descoperim analogii de

²⁵⁵ Aluzie la filosofia lui Fichte; citatele, apud A. BOSSERT, *op. cit.*, p. 591, *Nota 2*.
²⁵⁶ „Un om cu adevărat liber și cult ar trebui, după cum se acordează, oricând și în orice grad, un instrument, să se poată acorda pe sine însuși, după gust, ca filolog sau filosof, ca poet sau critic, ca istoric sau retor, ca antic sau modern, în mod cu totul arbitrar” (apud P.P. NEGULESCU, *Istoria Filosofiei contemporane*, ed. cit., vol II, p. 339).

²⁵⁷ Elvul său Karl Czerny relatează că „după ce Beethoven compusese *Sonata op. 28 pentru pian*, îi spuse prietenului său apropiat Krumpolz: «nu sunt deloc mulțumit de ce-am scris până acum; de aici încolo, vreau să o iau pe un drum nou». Amintirile scrise în 1842 de celebrul pedagog al pianului, au apărut la Viena cu mult mai târziu (cf. volumul *Beethoven văzut de contemporani*, ed. cit., pp. 22–23.) A doua versiune a operei *Fidelio*, în urma unei întâmplări neplăcute a autorului cu un administrator de teatru, a fost încuiată în dulapul cu note și s-a văzut scoasă de acolo abia peste șaptesprezece ani, scrie tenorul August Roedel, cel ce a făcut parte din distribuția reluării petrecute în 1806 (din volumul citat, p. 56). Dedicția pentru Kreutzer la celebra sonată pentru vioară și pian ar putea fi luată ca o epigramă, căci acesta „avea un joc în general *legato* și ținea tot timpul arcușul atașat la coardă; or, întreaga lucrare e scrisă în note sprintene și sălitate. Kreutzer nu a cântat-o de aceea nici o dată”, dezvăluie baronul de Trémont în amintirile sale (din același volum, p. 66).

structură sufletească cu marele său contemporan Ludwig van Beethoven, trăsături care nu s-au putut, însă, maturiza în ființa poetului, ci numai la compozitor: robustețea psihică le-a fost diferită. Cu toate acestea, în *Imnuri*, în *Ode*, în *Elegii*, aflăm la Hölderlin același ideal de libertate și comuniune spirituală cu întreaga umanitate, aceeași înclinare spre muzică și filozofie ca în versurile de Schiller care l-au inspirat pe Beethoven. „Hölderlin este un fel de clasic și romantic precum Beethoven și Schubert în arta sunetelor. Intuiția poetică a acestor muzicieni se întâlnește în registrul frumosului artistic cu intuiția lui Hölderlin. Cu deosebirea, poate, că atât Beethoven cât și Schubert au contemplat mai stăruitor evenimentele petrecute ulterior în sfera teoriei literare, zăbovind în jurul unor considerente expuse în scrierile celor care au fundat revista *Athenaeum*, înaintând în pas cu vremea. Astăzi, când știm prea bine că **romantismul nu a constituit o epocă** (subl. noastră), delimitabilă ca atare în istoria muzicii, suntem din ce în ce mai îndemnați să stabilim paralele între arta unor creatori deosebiți, de profesii diferite și totodată personalități creatoare /.../. Trecând repetat în revistă marea cantitate a partiturilor de referință, tot ascultând în interpretări de primă importanță și în chip comparativ sonatele, simfoniile, liedurile și multe altele semuate de Beethoven și de Schubert, pătrunzând în adâncurile creațiilor coral-orchestrale, sesizăm tot mai mult natura mișcării de idei la care participă suveran în felul lor atât Beethoven cât și Schubert dar, în același timp, și un anume fond poetic de substanțialitate filosofică, pus în vibrație de Hölderlin”²⁵⁸. Fascinantul Hölderlin, prieten cu Schiller, cu Shelling, cu Hegel, avea lecturi variate, adăstând cu pasiune la operele lui Platon, la poezia sentimentală a lui Klopstock, la epica „legendară” nordică a falsului Ossian, de fapt, la creația scoțianului Macpherson. L-au impresionat scrierile filosofice privind dimensiunea religioasă a ființei, subiectele dezvoltate de Franz Hemsterhuis²⁵⁹ și de Friedrich Schlegel²⁶⁰,

²⁵⁸ BERGER, Wilhelm Georg, *Estetica sonatei romantice*, Editura Muzicală, București, 1983, p. 62.

²⁵⁹ Filosof olandez (1721–1790), contemporan cu Kant, precursor al romanticilor germani; platonician, a conceput, în limba franceză, *Dialoguri* și *Scriori: Sophyl, ou de la philosophie* (1778); *Aristée, ou de la divinité* (1779); *Alexis, ou l'âge d'or* (1779).

dar cel mai mult, studiile de artă întreprinse de Winckelmann, încât și-a dat licența la Tübingen cu o lucrare despre arta clasică, ridicându-se la un eminent nivel de reflexie. Continua prin aceasta elenismul lui Goethe și Schiller²⁶¹. Hölderlin a mai fost preocupat și de idealismul social al lui J. Rousseau. Corespondența spirituală dintre Hölderlin și Beethoven, presupusă de noi, își află susținerea tocmai în faptul că doi dintre cunoscuții „Titanului de la Bonn”-I-au comparat cu Rousseau: elevul său Karl Czerny și baronul de Trémont²⁶². „La Hölderlin ca și la Beethoven, melodia infinită este dată odată cu tema speranței. Descrierile, adesea lungi, ca și divagațiile atât de frecvente dar operate cu minuțiozitate exemplară, acoperă ca niște straturi oblăduitoare ceea ce este mai de preț decât învelișul, anume aforismele concentrate, dense în vibrații, legate de condiția vieții omenești în vremelnicia ei. Tonurile fundamentale ale ființei umane și mersul din armonie în armonie constituie preocuparea primordială”²⁶³. Scrierile literare ale lui Hölderlin²⁶⁴ celebrează contopirea cu Natura și cu Divinitatea în unitatea cosmică a Universului, cultivă ideea Frumosului și a armoniei universale. *Unirea cu totul naturii*, subiectul central al panteismului estetic-mistic al lui Hölderlin, este posibilă numai în visul cu ochii deschiși, pe când „însuflețirea” se produce prin artă. Poetul, reprezentat de personajul său Hyperion, se întreabă: „Pentru ce nu este lumea destul de mărginită, ca să mai căutam

²⁶⁰ Ca și Hemsterhuis, Friedrich Schlegel considera că adevărata religiozitate este mistică, unde esențialul nu constă în litera moartă a unui text, ci în spiritul viu pe care-l prilejuește. O asemenea religie este un dor și o aspirație dincolo de dogmă și de abstracție. El considera că orice concept despre Dumnezeu este o falsificare, dar ideea divinității ca atare este ideea tuturor ideilor. Ca și alți romantici germani, Friedrich Schlegel face distincția dintre *Gott* (Dumnezeu) și *Gottheit* (Divinitatea). Nicaieri nu-l vedem pe Dumnezeu, dar pretutindeni înțărăm Divinitatea. /.../Dumnezeu este transcendent, dar poate să apară oarecum cenzurat în lumea immanentă; prezența limitată și cenzurată a lui Dumnezeu în lume este ceea ce romanțicii numesc *Gottheit*.” (RĂMBU, Nicolae, *Romantismul filosofic german*, Polirom, Iași, 2001, p. 55).

²⁶¹ Cf. BOSSERT, A., *Histoire de la littérature Allemande*, Hachette, Paris, 1926, pp. 497-502.

²⁶² Cf. volumul *Beethoven văzut de contemporani*, ed. cit., p. 22 și p. 63.

²⁶³ BERGER, Wilhelm Georg, *Estetica sonatei romantice*, ed. cit., p. 54.

²⁶⁴ Romanul liric *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (*Hyperion sau eremitul din Grecia*, 1797-1799), Immort, Ode, Elegii.

pe cineva în afară de ea?“. Acesta este *Sufletul lumii*, spiritul spre care năzuiau romanticii, iar la cunoașterea sa, posibilă prin sentimentul identificării cu Divinitatea, se poate ajunge trăind *emoția estetică*, întrucât în natură numai Fumosul arată fața lui Dumnezeu. Aflăm aici analogia între Hölderlin și Beethoven, privind *îndoiala metafizică*.

Școala romantică germană avea nevoie de un poet, întrucât frații Schlegel nu probau această calitate și crezură că o găsesc în cel mai înalt grad la Johann Ludwig Tieck²⁶⁵. Formația lui se împlinise într-un mediu raționalist, ceea ce l-a făcut să păstreze în spirit o componentă sceptică, transformată repede în *ironie*, sub impresia ideilor lui Schlegel. „Ironia este o forță ce permite poetului să domine materia pe care o tratează; poetul nu trebuie să se dăruiască în totalitate subiectului său, ci să se țină mai sus“, scrie el în *Convorbirile* sale, imaginate după modelul stilului lui Goethe. *Ironia* a fost înălțată de romantici la treapta unei *doctrine literare*, căreia poezia lui Tieck îi este aplicația cea mai completă. Nimenea, mai mult decât el, nu s-a avântat în *miraculos*. Subiectele cele mai neverosimile nu-l sperie, dar nu le pătrunde cu toată forța sufletească, pentru a spune astfel că rămâne în afară, ca și cum s-ar teme să se angajeze în actul creației. În poezia sa, apare întreaga natură, mai ales în drame, începând de la *păsări, izvoare și flori*, cărora întotdeauna poetul le pregătește o „voce“, până la *albastrul cerului*, simbol romantic adus de el pentru prima dată, dar metaforele par naive față de forța sugestivă a dramei faustice, creată de Goethe.

Pe când Beethoven face parte din primul val de energii puse în mișcare odată cu apariția piesei dramatice *Sturm und Drang* (1776) de Friedrich Maximilian Klinger, Tieck este între ultimii ce-l reprezintă; el perpetua mesajul estetic al altui romantic învederat, Wilhelm Henri Wachenroder. Acesta declarase limita cuvintelor în exprimarea infinitului și a absolutului, a dorurilor nepotolite, și a lăsat scrieri în diferite genuri,

²⁶⁵ Poet, romancier și dramaturg, elevul lui Rambach, J.L. Tieck rămâne ca autor al unor nuvele (*Almazor*, 1790: melancolia își găsește alinarea în natură), al romanelor *Abdallah* (1792: un paricid urmat de remușcări), *William Lovell* (1795–1796, unde exprimă *pesimismul pasiv* al romanticilor, „mormântul suferințelor și erorilor sale“, cum l-a numit, Lovell fiind un Werther „în proză“), *Peregrinările lui Franz Sternbald* (*Franz Sternbalds Wanderungen*, 1798, Berlin), al piesei de teatru *Carol de Berneck* (1793, dramă fatalistă, după modelul dat de Schiller, în *Logodnica din Messina*).

cu mare ecou în epocă²⁶⁶. Wachenroder, „apoi Tieck, au deplâns mărginirea artei poetice, manifestând aspirația spre muzică, unde omul se eliberează de orice piedică a rațiunii. Ei au desemnat muzica pe trepta cea mai înaltă în ierarhia artelor. Johann Ludwig Tieck a inventat poezia „muzicală”²⁶⁷, despre care prietenul său Novalis spunea că îi pare „bine sunătoare și plină de cuvinte frumoase, dar fără nici un sens și fără nici o legătură”; însă *Sehnsucht* devine un simbol între scrierile romantice de convingență muzicală.

Friedrich Leopold von Hardenberg, poetul cunoscut sub pseudonimul Novalis, a făcut trecerea de la „Aufklärung” la Romanticismul german²⁶⁸. Goethe și Tieck au exercitat o influență decisivă asupra sa, astfel că el identifică Imaginația productivă care, după concepția lui Fichte, da naștere lumii reale, cu *fantazia creatoare* ce determină lumea fictivă a operelor de artă. În structura psihică a lui Novalis predominau sensibilitatea și o permanentă nevoie de miraculos, discernământul critic rămânând în planul secund al conștiinței. Unele împrejurări triste ale vieții l-au dus la forme mistice excesive, reflectate în *Immurele către noaptea*²⁶⁹. Deși poemele acestea reprezintă transcripția în versuri libere a jurnalului intim dintr-o perioadă grea a scurtei sale vieți, dorința de inițiere în arta poetică i-a temperat tendința spre formele funebre, printr-un fel de exaltare misterioasă în fața creației. Astfel, Novalis a conturat Idealismul magic²⁷⁰. Hardenberg credea, tot pe baza filosofiei lui Fichte,

²⁶⁶ *Herzensergüssen eines kunsstliebenden Klosterbruders* (*Confesiunile unui călugăr iubitor de artă*, Berlin, 1797) și *Phantasien über Kunst, für Freunde der Kunst*

(*Fantezii despre Artă, pentru prietenii Artei*, Hamburg, 1799, publ. postum de Tieck).

²⁶⁷ *Sehnsucht*: „Warum schmachten? / Warum sehen? / Alle Tränen, / Ach! sie trachten / Weit nach Ferne, / Wo sie wähenen, / Schönste Sterne. (*Dor*: Pentru ce să te

topești de dor? / Pentru ce să dorești? / Toate lacrimile, Ah! să năzuiești voi! Din departări, / De unde sunteți așezate, / Frumoase stele”, traducere de Nicolae Râmbu).

²⁶⁸ A creat poeme în formă de rugăciune, implorând simbolismul și misticismul, un eseu poetic-filosofic, unde apare noțiunea *Idealismul magic*, și un roman neterminat,

²⁶⁹ exprimând aspirația esențială a romanticismului german: „Poezia este realul absolut”.

²⁷⁰ Publicate în revista *Athenaeum*, la 1800.

²⁷⁰ *Immurele* reprezintă actual însuși al revelației. Înviștărea esoterică este dobândită abia în procesul parcursului *Immurelor către noaptea*. Adică, cititorul parcurge actual inițierii trăit de poet. De aceea, enunțul și trăirea se contopesc. /.../ Poetul trăiește această nouă revelație prin faptul că el compune *Immurele către noaptea* și compune

că procesul creator al lumii rămâne absolut liber, nu numai de orice determinare obiectivă, dar și de orice determinare subiectivă, asemenea procesului sufletesc al visului. Lumea era pentru el un vis al Eului creator, un vis a cărui realitate stă numai în faptul că este visat. „Lumea devine vis, visul devine lume“²⁷¹. Visul este un proces inconștient, ca și forma de activitate a Eului, constituită de imaginația productivă. Simbolurile cele mai potrivite acestei concepții i se păreau cele din mitologia popoarelor nordice, după cum vedește romanul său *Heinrich von Ofterdingen*, replică la *Wilhelm Meister* de Goethe, unde Novalis resuscitează *Nibelungenlied*. În interpretarea sa, asemnătoare cu a mai tuturor literaților romantici, astfel de subiecte se motivează întrucât „un basm este ca o imagine de vis, fără legătură. Un ansamblu de lucruri și întâmplări miraculoase, de pildă, o fantezie muzicală, fugile armonice ale unei harpe eoliene, Natura însăși.../ Lumea basmului este absolut opusă lumii adevărului“²⁷². Cât privește actul creației, Novalis dezvăluie procedeul de a „romantiza“ obiectele transpuse poetic, afirmând: „**Lumea trebuie romantizată...** Întrucât dau lucrului comun un sens înalt, Obișnuitului o înfățișare misterioasă, Cunoscutului demnitatea Necunoscutului, Finitului aparența Infinitului, eu **le romantizez**“ (subl. noastră!). Se crează precedentul „romantizării“ oricărui fapt de creație spirituală, ceea ce va duce în epocă la „șlefuirea“ și „îndreptarea“ culegerilor de poezie profană, cuprinse sub numele „*Folklore*“, când romanticii descoperă comoara de neprețuit a popoarelor. Novalis este considerat un „profet al Romantismului“. Mitul nopții, mitul regelui, mitul Europei, sunt simbolurile vehiculate de lirica sa.

aceste opere fiindcă trăiește o nouă revelație. Un proces asemănător se petrece și din perspectiva cititorului. Pentru ambii limba are un caracter magic. Expresia enigmatică din opera lui Novalis se substituie gestului magic. Nici o interpretare nu poate dezlega în totalitate misterul pe care cuvintele mai mult îl învăluie decât îl dezvăluie.“ (RÂMBU, Nicolae, *Romantismul filosofic german*, ed. cit., p. 106).

²⁷¹ După ce parcursese complet cercul existenței terestre, eroul lui Novalis, având adunate în sine imaginile tuturor lucrurilor, se repliază asupra sa însăși, pentru „a se întoarce în sufletul său, ca și cum s-ar întoarce în propria lui patrie“.

²⁷² Apud BOSSERT, A., *Histoire de la Littérature Allemande*, Hachette, Paris, 1926, pp. 605–610; Cf. NEGULESCU, P.P., *op. cit.*, II (*Idealismul german post-kantian*), Imprimeria Națională, București, 1942, pp. 320–326, de unde sunt extrase citatele.

Anul 1800, când au apărut *Imnurile către noapte*, a fost crucial și în creația componistică a lui Beethoven; dar între Novalis și „Titanul de la Bonn” nu putem presupune o corespondență directă, sau de structură psihică, ci numai faptul că au dat în același timp opere de mare importanță pentru noua poetică în devenire. „Romanțicizarea” lui Novalis își arătă mai curând analogia la Franz Schubert, în felul acestuia de-a compune muzică, iar balansul realitatea–visul, „die Welt wird Traum, der Traum wird Welt”, și simbolurile amintite, se regăsesc nu atât în liederurile sale, care sunt guvernate în cea mai mare parte de spiritul beethovenian, cât în ciclurile de piese pentru pian.

Analogiile propuse arată că nu întâmplător a ajuns *muzica pură* la apogeei ei tocmai în timpul când au exultat filosofia și poezia romantică germană, adică între anii 1800 și 1815, perioadă reprezentativă pentru stilul instrumental al lui Beethoven. Chiar dacă nu se poate stabili că ar fi existat legături directe între genialul simfonist și reprezentanții școlii romantice germane, susținem că înrădăcirea lor spirituală este o realitate ce apare cercetarea noastră de tipul încadrărilor istorice, orientând-o spre aspectele *individualizării* în arta pianistică; să amintim că nemuritorarea piesă *Für Elise* și alte *Bagatelle* de Beethoven, precum *Op. 33, Op. 119* și, mai pronunțat, *Op. 126*, liederurile compuse după anul 1800, pe versuri de Goethe, de Reissig, de Matthison, sunt printre primele efluvii ale nostalgiei romantice în muzica începutului de secol XIX. Influența acestor piese de mici proporții se va resimți mereu în sonate.

Für Elise (1810), minunată foaie de album, o veritabilă *piesă de caracter*, actualizează o veche amintire, imaginea unei tinere și gingașe copile de odinioară, pe care Beethoven o reînvie printr-o muzică diafană. Refrenul (Ex. 4), prima secțiune a acestei *Piese-Fantezie* în formă de *Rondolletto*, atrăgându-ne în balansul dintre realitate și vis, poate sugera că Elise a fost întâlnită la un bal și că a dansat cu Eroul un elegant vals vienez. Pianistul–interpret trebuie să realizeze această sugestie dublă, a valsului și a personajului, ceea ce presupune nuanțarea „culorii” la fiecare nouă apariție a *leit-motivului Elise* (să admitem că imaginea Elisei „se creionează” prin depănarea Refrenului). În primul Cuplet, murmurul însușit al *duratelor* muzicale mici (treizeciodoimi), duc spre o altă înfățișare a presupusului personaj: o vedem a avea, în plină mișcare.

Exemplul 4

FÜR ELISE



Redarea interpretativă trebuie să se apropie de obiectivare, se cere un alt *tușeu* pianistic. Sentimentul se învolutează în al doilea cuplet, accentul ușor dramatic prevestește că idila întâlnește o piedică, însă prezentul se estompează și portretul Elisei se afundă din nou între amintirile tinereții... Sperăm că cei ce au cântat la pian această piesă din copilărie și până la maturitate vor găsi oarecare adevăr în analogiile noastre de tipul hermeneuticii lui Hermann Kretzschmar!...

În nota muzicologiei analitice, menționăm că ordinea cronologică a creațiilor poate suscita aprofundări: *Für Elise* poartă numărul 173; a fost compusă în 1810, dar primele schițe ne indică anul 1808, în aceeași vreme cu *Fantezia în sol minor, Op. 77*, cu *Sonatina în sol major, Op. 79*, cu *Sonata pentru pian „Das Lebewohl–Les Adieux“*, când omul Beethoven, copleșit de suferințele vieții, își găsea refugiul în metafizica muzicii. Avem reprezentarea că *Für Elise* este un „secret“, este o cheie a porții pe unde se pătrunde dincolo de clasicismul lui Beethoven. *Für Elise* aduce în muzică simbolurile „lumea ca bal“ și „dubla înfățișare a Eroului“, dezvoltate după aceea în plină lumină romantică de Franz Schubert și, mai cu seamă, de Robert Schumann al cărui univers pianistic nu a fost încă suficient explorat²⁷³.

²⁷³ Subiectul *in extenso*, în studiul Robert Schumann, *plăsmuirea dublei înfățișări*, de Paula Diaconu Bălan, loc. cit., pp. 81–134, de unde reiese concluzia enunțată.

„Felul lui de a improviza era din cele mai strălucite și surprinzătoare: în orice societate s-ar fi aflat, reușea să producă o asemenea impresie asupra fiecăruia dintre auditorii săi, încât deseori se întâmpla ca ochii să se umple de lacrimi și mulți să izbucească în hohote de plâns.”²⁷⁴

Karl Czerny

Destăinuirile lui Beethoven, când flința sa exultă în clipele ferice, când amintiri din trecut îi alinau suferința, se relevă într-un gen cu totul diferit față de „Grosse Sonate für das Hammer-Klavier” spre care ne îndreptăm; rămân imortalizate în miniaturile pentru pian, piese ce păstrează ecoul cântecului și dansului vienez, apoi în ciclurile de *Bagatelle, Op. 33, Op. 119, Op. 126*, și în compoziții mai ample, legate de activitatea concertistică a pianistului virtuoz, de evoluția sa în compoziție. Piesele mici pentru pian și unele piese mai extinse au apărut din timp în timp, pe când Beethoven mărturisea celor apropiați nemulțumirea în ceea ce privește realizările sale în compunerea creațiilor ample la care lucra. Geniul căuta mereu noi orizonturi. Contemporane sonatelor, concertelor, temelor cu variațiuni, Miniatura și Piesa de virtuozi²⁷⁵ sunt mici dăltuiri, exerciții ale lui Beethoven cu sine însuși, sau punerea în pagină a unor momente de inspirație din concertele publice la Viena, unde a copleșit auditoriul prin arta improvizației.²⁷⁶ Minunatul său talent de improvizator a fost descris nu numai de elevul favorit Karl Czerny, sau de Ferdinand Ries care, de asemenea, i-a fost mulți ani elev, ci și de nenumărați alți martori ai aparițiilor sale publice.

²⁷⁴ Extras din volumul *Beethoven văzut de contemporani*, ed. cit., pp. 15–23, unde apar

amintiri publicate de marele pedagog al pianului, elev reprezentativ al lui Beethoven.
²⁷⁵ De la Karl AMENDA, bunul său prieten, a rămas o măturie care susține presupunerea noastră. „Într-o seară Beethoven a improvizat minunat, și când a sfârșit, Amenda spuse: «Păcat că o muzică atât de frumoasă se pierde chiar în clipa în care s-a născut». Beethoven replică: «Tocmai aici te înșeli, eu pot să reproduc toate fanteziile pe care le improvizez», și începu din nou să cânte fără să schimbe nimic.” (*Ibidem*, p. 25.)

²⁷⁶ Dint-o scrisoare adresată de Varnhagen von Ense lui Ludwig Uhland (23 decembrie 1811): „De ce nu-ți pot spune oare cât pareă omul așa de frumos, de tulburător, de meditativ și grav, ca și cum l-ar fi îmbrățișat Dumnezeu, atunci când ne-a cântat la pian variații din altă lume, ce parcă erau creațiile unui zeu venit pe Pământ, atât de pure /.../” (volumul *Beethoven văzut de contemporani*, ed. cit., p. 69).

Talentul de improvizator al lui Beethoven s-a manifestat din copilărie, când cânta cu ușurință după note, dar cel mai mult îi plăcea să improvizeze, mai cu seamă la vioară. La 13 ani, începea să se facă tot mai cunoscut în Bonn, improvizațiile lui pline de imaginație captivau mulți audienți. Cânta de doi ani la orga capelei princiare, înlocuind uneori pe profesorul său Christian Gottlieb Neefe, apoi fu angajat oficial ca ajutor de organist. În adolescența sa, talentul de pianist și ușurința improvizării l-au ajutat să intre în mediul familiilor din Bonn care cultivau literatura și muzica, ceea ce a dat un alt curs formării tânărului Beethoven.

* * *

Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea și la începutul secolului XIX, preferința pentru pian, instrumentul care centra viața muzicală a orașelor din spațiul germanic, se explică și datorită faptului că un singur interpret înlocuia funcțiile ansamblului cameral, ceea ce facilita practica muzicală din mediul burghez. Pianistul putea spune despre muzica sa „*so romantisiere ich es*“, după expresia lui Novalis, întrucât el improviza pe claviatură tot ceea ce îi dicta imaginația, eliberat de prezența interpretativă a partenerilor din vechile formații camerale. Haydn și Mozart, alți compozitori ai epocii, au creat gustul pentru compozițiile de mică întindere, facile în conținut dar accesibile oricui dispunea de un klavier. Partiturile pentru patru mâini, rămase de la Haydn, de la Mozart, ori de la alți autori vienezi, arată ce mult a fost prețuit pianul în „capitala muzicii“. Din puzderia de compoziții cu existență efemeră, astăzi uitate în cea mai mare parte, fie piese originale, fie transcripții ale diferitelor creații simfonice și camerale, patrimoniul pianistic a păstrat doar unele piese de divertisment, *menuete*, *ländler*-uri, *valsuri*, *rondo*-uri, compuse de Haydn și de Mozart; însă muzicianul din Bonn stabilit la Viena a făcut primul pas spre *piesa de caracter*²⁷⁷ cu *Für Elise*, o creație originală. Beethoven s-a inspirat ca și predecesorii săi din repertoriul instrumental ce se auzea la petrecerile oamenilor simpli, numai că a făcut din acest mic *Rondo* în gen popular o veritabilă compoziție romantică în maniera sa improvizatorică.

²⁷⁷ „Piesă instrumentală scurtă (de obicei pentru pian), al cărei titlu conține o sugestie poetică sau de atmosferă./.../ Este specifică pentru pianistica romantică“ (ZOTTOVICEANU, Elena, în: Dicționar de termeni muzicali sub redacția Z. Vancea – Gh. Firca, ed. cit., p. 82). Genul a fost cultivat creator de generația care a urmat lui Beethoven: R. Schumann, Fr. Liszt, J. Brahms (precizarea noastră).

Anterior piesei de agrement destinate pianului, s-a practicat Divertismentul, gen potrivit manifestărilor în aer liber ce aveau loc în împrejurimile pitorești ale Vienei, „muzica ușoară” a epocii. Apărut în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea în locul Partitei și al Suitei, Divertismentul era alcătuit din piese în succesiune, de obicei scurte, având rolul muzicii de dans. Pentru înalta societate, Haydn a compus 66 Divertismente, Mozart a dat 21 și, potrivit practicii muzicale vieneze, au închinat petrecerilor familiale piese venite din muzica populară de dans, a

caror structură a trecut în creația lor. Miniatura ca gen cameral se conturase, dar stilizarea se împlineste prin Beethoven. Cu începere din 1783, aflându-se la Bonn, el a transpus la pian felurite melodii vocale și instrumentale ce proveneau din surse cvasi-populare, dându-le formă muzicală simplă, precum *Două Ecosseze*, în *mi bemol* major și în *sol* major, un *Ländler* în *re* major (toate trei, în formă mică bistrofică $\rightarrow A+B$), *Piesa tiroleză* în *mi bemol* major (formă mică tristrofică $\rightarrow A+B+A$, în relația tonică-dominantă-tonică). Sunt „schite” pentru pian, cu întindere foarte redusă (16–24 măsuri) care poartă amprenta improvizării. Apar inserate în culegerile cu scop didactic, dar lipsesc din cataloagele mari ale creației beethoveniene. Probabil că multe altele, asemenea lor, s-au pierdut după plecarea autorului la Viena.

Decelând cantitativ în creația beethoveniană acest ansamblu de piese înrudite prin conținut și efect cu muzica de largă circulație²⁷⁸, aflăm pe primul loc *Rondo*-ul (la intervale considerabile de timp, Beethoven a compus patru piese ample în această formă), alături de *Ecosseza* (două miniat-uri de început și ciclul celor șase, prezentate aici); sunt urmate de *Ländler* (o miniat-ură și un ciclu de șase piese), de *Menuet* (un ciclu de șase piese), de *Contradans* (un ciclu de șase piese), de *Vals* (un ciclu

²⁷⁸ Iată ordinea cronologică a apariției lor: *Cântec, Două Ecosseze, Piese tiroleze, Vesel-trist* (până la 1784); *Rondo în la major*, op. 164 (1784); *7 Menuete*, op. 162 (1795); *Rondo în do major*, op. 51 nr. 1 (1796); *Allemanda în la major* – fără număr de opus (1800); *Rondo în sol major*, op. 52 nr. 2 (1801); *6 Contradansuri* (1801); *7 Bagatelle*, op. 33 (1802); *6 Ländler-uri* (1802); *Allegretto în la bemol major* (1802); *Andante favori* (1804); *Fantezia în sol minor*, op. 77 (1809); *Für Elise*, op. 173 (1810); *Poloneza în do major* (1814); *Allegretto für Piringer* (1821); *11 Neue Bagatellen*, op. 119 (1822); *6 Ecosseze* (1823); *6 Bagatelle*, op. 126 (1823); *Rondo à Capriccio*, op. 129 (1823); *7 Valsuri germane* (1824–1825).

târziu, constituit din șapte piese mari), de *Allemandă* (o singură miniatură), de *Poloneză* (de asemenea, o singură miniatură).

Beethoven crează noi tipare, amplifică treptat conținutul, dă secțiunilor mediene o nuanță confesivă, astfel punând față în față două lumi: formele clasice, „*Rondo*-ul ca reducere a Suitei, ca domeniu al acțiunii și contrastului”²⁷⁹, și formele romantice, unde „*dominanta fantastică*” va reformula elementele compoziției. „«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”²⁸⁰. Stilul fugat perzistă episodic în compoziția beethoveniană; în vremea lui Beethoven, „opoziția «fantasticului» [...] se deplasează spre nuanțele mai generale ale contrastului dintre «formă strictă» și «formă liberă», fluctuantă dar sugestivă în modul de a comunica afecte, schimbări de dispoziție. Imaginea se singularizează, tinde a se adecva la o «dominantă emoțională» asemenea *lied*-ului. «Fantasticul» proliferază atât în forme în care zbuciumul pasional pretinde o succesiune de episoade libere, cât și în genuri specializate, miniaturale, predominant lirice, de felul *Bagatellelor* lui Beethoven”²⁸¹.

A fost necesară o perioadă pregătitoare până la cیلurile de *Bagatelle*, cercetate de noi în mod special. În 1784, editorul Bossler a publicat *Rondo în do major* (fără număr de *opus*; necatalogat de Breitkopf & Härtel) și *Rondo în la major*, *Op. 164* (Breitkopf & Härtel, XVIII–14). Au urmat 7 *Menuete Op. 162* (anul 1795), *Preludiul în fa minor*, *Op. 166*,

²⁷⁹ Alexandru LEAHU, *Maestrii claviaturi. Eseu asupra literaturii pianistice*, Ed. muzicală, București, 1976, p. 35: „*Mimesis*-ul instrumental se naște dintr-un răsnet 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» [...]”.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 124.

²⁸¹ *Ibidem*, pp. 124–125.

terminat în 1786, dar tipărit în 1805 la Viena (Breitkopf & Härtel, XVIII-13) și 2 *Preludii în toate tonalitățile majore, pentru orgă sau piano-forte* Op.39, definitive în anul 1789, tipărite ulterior de Hoffmeister & Kühnel în 1805 la Leipzig (Breitkopf & Härtel le cataloghează sub numărul XVIII-2). În ordine cronologică, a mai fost compus *Menuet în mi bemol major*, Op.165, editat în 1805 la Viena (catalog Breitkopf & Härtel XVIII-11). Aceste piese sunt ceva mai evaluate în tehnica de prelucrare, dar nu depășesc formulele Divertismentului.

Anii 1798-1799 marchează o răscruce în creație: de atunci datează cele trei *Sonate pentru pian* Op.10 (1798), *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1, în do major*, Op.15, *Concertul pentru pian nr. 2, în si bemol major*, Op.19 (a doua versiune) și *Sonata Op.13 „Patetica”* (1799) ale cărei schițe s-au adunat începând cu 1793. Beethoven, venit de șapte ani în Viena, „atrăsese prin mai multe compoziții și trecea drept un pianist de mare clasă”, precum reiese din amintirile lui Ignaz von Seyfried care relatează despre întrecerea publică dintre Beethoven și pianistul Joseph Wölfl, „un rival demn de el”, dând referiri despre pianistica amândurora²⁸². Karl Czerny scrie despre o altă întrecere, între profesorul său și Joseph Gelineck, pianist originar din Boemia, un plagiator al lui Beethoven.

Principala preocupare a virtuozului originar din Bonn era studiul la pian, pentru că numai calitatea de pianist îl recomanda în mediul muzical al Vienei, capitala de atunci a muzicii europene. Avea o vârstă și o forță cu care, vorbind metaforic, doar Liszt s-ar fi putut înfrunta. Păștând proporțiile, se poate spune că dintre marii muzicieni ai generațiilor succesore, el va duce mai departe atribuțiile prodigiosului Beethoven: concertist, improvizator, compozitor, genial în toate ipostazele.

În 1800, Beethoven compune *Sonata în si bemol major*, Op.22, apoi 6 *Variațiuni ușoare în sol major*, Op.18, primele pe care le-a conceput până atunci pe o temă originală. Din 1783, când a așternut pe portativ 9 variațiuni pe un marș de *Dressler*, în do minor, și până la aceste 6 *Variațiuni pe o temă originală*, Beethoven a dezvoltat doar teme preluate: o *Arie de Righini* (1790), o *Melodie de Diabelli* (1791), un *Lied* german (1794), două *Arii de Paisiello*, (1795 și 1796), un *Menuet de Haibel* (1795), un *Dans rus de Wrangitsky* (1796), o *Arie de Grétry*

(1798), un *Lied* de Winter și o Arie de Salieri (1799), un alt *Lied* de Sussmayer (1799).

Tot în 1800, a dat o piesă de anvergură mult mai redusă, *Allemanda în la major*. Desprins de înlănțuirea cu părțile tradiționale ale Suitei preclasice, acest „cântecel“ devine un „Moment muzical“, analog celor schubertiene. În secțiunea mediană, melodia ușor nostalgică, presupus vieneză, dă o tentă romantică expresiei. Astfel se face trecerea de la Divertismentul dansant la Miniatura clasică pentru pian. Lipsită de dificultăți instrumentale, *Allemanda în la major* se adresa mai cu seamă muzicienilor amatori sau elevilor începători ai lui Beethoven, însă profesorul acesta era în primul rând un mare pianist și arta sa interpretativă dă alt curs Pieseii pentru pian.

6 Contradansuri (fără număr de *opus*), apărute în 1796 și transpuse la pian în 1801, au fost extrase de Beethoven din cunoscutele *Contradansuri pentru orchestră*. Circulă mai multe variante ale acestui potpuriu deosebit de exuberant care trebuie să fie reactualizat în interpretare ca „apoteoză a mișcării“. Adaptate de însuși autorul lor, fie simplificate pianistic pentru mâini mici (Ex. 5), fie în tehnică „mare“, cu octave și acorduri placate (Ex. 6), se află la mijlocul drumului dintre Divertisment (numerele 1, 3, 5 ale ciclului) și Piesa de concert (2, 4, 6).

Exemplul 5

În redare, vom da variantei extinse *calitatea orchestrală a pianului*, scriitura sugerând timbrul diverselor compartimentele instrumentale.

Așadar, ca urmare a improvizații intens practicate de Beethoven cu ocazia manifestărilor sale vieneze, pianistica își releva ținuta concertantă

„Beethoven face un pas mai departe, prin adunarea într-un tot a practicii componistice izvorâte din Renașterea târzie până în Barocul târziu. Numai că *osmoza* lui Beethoven face din graturile timpurilor un grai emanant beethovenian, puternic *poetizat* pentru a simboliza valori lirico-epice și reflexiv-filosofice la cota noii arte a sunetelor”²⁸³. Wilhelm Georg Berger

marca diversificare a spațiului și a timpului muzical

Capitolul IX – TEMA CU VARIATUNI,

Cu siguranță că Beethoven, care a introdus și în finalul *Sinfoniei „Eroica”* un *Contradans*, va fi improvizat public la pian pe melodii ale dansului popular englez ce se răspândise pe continent spre sfârșitul secolului al XVII-lea, încât varianta mai amplă poate fi socotită o fixare a improvizații în partitură.



Exemplul 6

și noul conținut în Piesa pentru pian; însă partiturile realizate la Bonn vesteau cu câțiva ani înainte o schimbare de concepție în privința genului miniatural, anume desprinderea lui de sensul coregrafic. După anul 1800, se resimte în tot cuprinsul compoziției influența sonatelor și a concertelor pentru pian și orchestră²⁸⁴. Tema cu variațiuni atinge gradul cel mai înalt al diversificării elementelor spațiului și timpului.

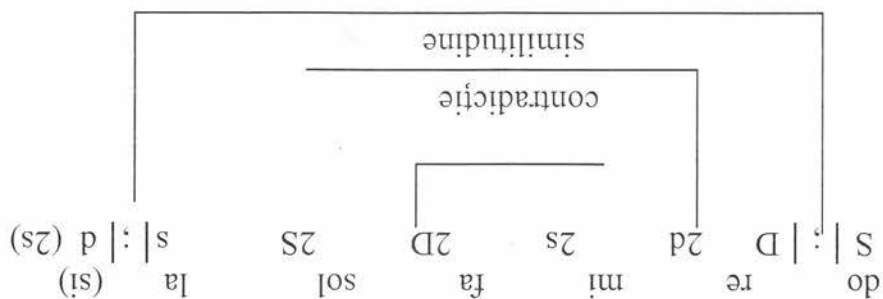
Întrerupem trecător excursul în aria repertoriului pianistic, întrucât este necesară o digresiune care sperăm că va duce la consensul între „povestitor“ și cititor, privind stabilirea unor date comune asupra concepției tonale a lui Beethoven, fără de care nu se va dezvălui esența diversificării amintite. Trebuie să înțelegem cum atribuia Beethoven, prin intuiția sa genială, **funcția gravitațională și „subdominantei“ Fa**, care ține în echilibru tendințele expansive – suitoare – ale tonalităților majore ($Fa \leftarrow Do \rightarrow Sol \rightarrow Re \rightarrow La \rightarrow Mi \rightarrow Si$). Să apelăm la scrierile muzicologice. Gheorghe Firca arată că modurile s-au structurat prin îndelungata practică muzicală ce a determinat „deplasarea progresivă a semitonului“ și a dus la „schimbarea de centru pe *re* a sistemului (de gândire, precizarea noastră) ce a avut loc inițial în lumea arabă și în Orientul bizantin“; fenomenul s-a produs „nu din ignoranță, ci a reprezentat o mutație în concepție, luându-se ca bază calculele efectuate de arabi cu privire la modul cel mai «echilibrat»“, ceea ce corespundea domeniului practicii muzicale. De asemenea, modurile de *re* și de *mi* „dețineau o poziție centrală în *solmizația* greacă precum și în teoria savantă“²⁸⁵. *Tetracordul* pe sunetul final *re* prezintă o poziție centrală a semitonului și astfel el dă senzația de „echilibru“ perfect, ceea ce explică „*situația centrală* (a modului de *re*) în cadrul întregului sistem al modurilor diatonice“²⁸⁶. Privind ordonarea modurilor și a gradelor lor de înrudire, Gheorghe Firca subliniază că „situarea modurilor perechi în raport cu ranversabilitatea reciprocă relevă **fenomenul sincronizării**

²⁸⁴ *Concertul pentru pian nr. 2, în si bemol major, Op. 19 – 1795* (a doua versiune în 1798); *Concertul p. pian nr. 1, în do major, Op. 15 – 1798*; *Concertul p. pian nr. 3, în do minor, Op. 37 – 1800*; *Concertul p. pian nr. 4, în sol major, Op. 58 – 1805–1806*; *Concertul p. pian nr. 5, în mi bemol major, „Imperialul“, Op. 73 – 1809*.

²⁸⁵ Vezi FIRCA, Gheorghe, Capitolul VIII (*Mod–Sistem armonic–Armonie modală*) și Capitolul IX (*Elemente modale în armonia tonală*) din tratatul *Structuri și funcții în armonia modală*, Editura muzicală, București, 1988, pp. 145–195.

²⁸⁶ *Ibidem*, pp. 150–151.

semitonului (mi cu fa și si cu do), toate modurile tinzând în această relație să-și apropie imaginea modului de re sau, altfel spus, modul de re este dispus ca un principiu originar și ordonator în același timp, în fiecare dintre asocierile de moduri omogene sau neomogene, sinonimice sau omonimice²⁸⁷. O centrare a modurilor pe re se poate schematiza și în virtutea „tradiționalului etalon al cvintelor”. În armonia renascentistă, structura polifonică modală, preluată din vechea monodie, perpetuată și în condiții de multivocalitate, prezintă ca trăsătură esențială „consecvența modală /.../, într-o desfășurare complexă de forțe, între o rigoare și o libertate pentru noi îndejuns de deconcertanță. /.../ O trăsătură a acestei structuri polifonic-modale și, implicit, incipient-armonice, este ceea ce toți cercetătorii au remarcat privitor la *polifuncționalitatea* produsă de polistructuralitatea acestei armonii, contrastând puternic cu situația infinit mai congruentă funcțional și mai unitară structural din cadrul armoniei prin excelență, armonia tonală, major-minor²⁸⁸. În cadrul acesteia (a armoniei tonale), faptul ajutător înțelegerii unor aspecte modale în muzica beethoveniană este că, orice sistem de cvinte devine – printr-un mecanism evidențiat de sistemul tonal-armonic (dar cunoscut și de teoriile modale anterioare) – și *un sistem de terțe* /.../. Dacă, prin paralelism, se stabilesc poziții corespundente ale treptelor principale, în major și minor, prin conținutul lor în dominante (D și d) și în subdominante (S și s), modurile se pot asocia și în alt fel, în virtutea unei echivalențe oferite de simetrie:



Schema pune în evidență „destinul armoniic al lumii modale, din perspectiva gândirii teoretice riemanniene. /.../ Sistemul lui Hugo Riemann sintetizează o întreagă experiență a tratării modalului în

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 154.
²⁸⁸ *Ibidem*, pp. 161–162.

condițiile gândirii armonice din epoca afirmării tonalului. Modalul este astfel «încadrat» într-o sferă tonală, într-o manieră ce-i subliniază doar minimal specificul, precum în celebra *Canzona* din *Cvartetul Op. 132* de Beethoven²⁸⁹.

Asupra provenienței aspectelor modale ale *tonalității* în creația lui Beethoven, se pronunță și Alexandru Leahu²⁹⁰. „Beethoven face să se precipite în proporții neașteptate semnificația *involuntară* a modului minor, atât de artistic disimulată de maeștrii clasicismului. Sonatele lui, în care «unitatea de loc» – adică de tonalitate – prescrisă de tradiția formelor ciclice este interpretată ca posibilitate a alternării modurilor construite pe același ton generator, arată fără nici un dubiu în ce înalt grad prețuia „Titanul” virulența modului minor ca *recurență funcțională* a primului (a modului major, subl. noastră!), ca negație directă a lui. Minorul încetează a se mai manifesta în chip pasiv, prin conjuncție cu relativa majoră, reflectând ideea opoziției 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”. Centrul tonal *Fa* se stabilizează ca atare. „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*”.

* * *

La demonstrarea funcției gravitaționale a „subdominantei” *Fa*, se mai pot adăuga unele observații extrase din practica muzicală. Centrul de atracție vibratorie *Fa*, încadrat în modal ca treapta a doua a *dominantei Sol*, este și „punctul de pornire”, primul sunet intonat în cântarea terței

²⁸⁹ FIRCA, Gheorghe, *Structuri și funcții în armonia modală*, p. 168; schema a fost preluată din același studiu.

²⁹⁰ În: *Maeștrii claviaturii*, ed. cit., pp. 93–94 și Nota 1.

²⁹¹ Așa cum a descoperit Constantin Brăiloiu în cercetările sale din Vrancea, efectuate după anul 1935 împreună cu Ion Diaconu, ale căror rezultate se află înscrispionate în 90 cilindri „Edison” încă nevalorizați. Brăiloiu a constatat că mulți interpreți ai „*Miorișei*” vrăncene începeau melodizarea baladei aproximativ de la sunetul *fa*, când asociau versul cu o melopee pentatonică ancestrală, notată atunci de celebrul etnomuzicolog dar prea sumar pusă în evidență, pentru că a doua conflagrație monodială a întrerupt colaborarea celor doi etnologi și interpretarea completă a datelor de teren.

Beethoven avea instinctul modalului, dovadă fiind atracția sa pentru cântecul popular, dar nu se pune problema să fi preluat concluziile unor cercetări științifice asupra folclorului de îndată ce înfăptuirea aceasta s-a petrecut, cum știm, abia în secolul XX. *Beethoven a reădus intuitiv modalul în sfera compoziției clasice, resimțindu-l din două surse: prima a fost, desigur, creația bachiană; a doua a fost, aproape sigur, cântecul popular* de care s-a apropiat atât la Bonn cât și la Viena, dar de care s-a ocupat sistematic între anii 1810–1817, când a transpus masiv cântece

* * *

„*FA primordială*”, ca sunet de pornire în cântarea spontană, s-a putut verifica în primele decenii ale secolului XX și la cântărețul popular din unele regiuni arhaice²⁹¹.

Autoarea studiului de față a ajuns la convingerea că, în virtutea imaginării arhetipale, sunetul *FA* este primordial asemenea sunetului *RE*, și că ambele provin în egală măsură, fie din funcționalitatea de *terță mică descendentă* ce s-a instituit între ele, prezentă – cum știm – în cântarea spontană care a conservat structura *doriană primară*, oligocordică, fie ca centru de sine stătător, rămas din „memoria ancestrală”, aceea cântare din „*leagănul omenirii*”, imaginată în *fel și chip de istoriograful muzicii*. Motivația acestei aserțiuni vine dintr-un fenomen extrem de interesant, observat de noi la *copiii preșcolari*: ei validată de practica predării, ce-și va găsi cândva, poate, locul în atenția unei îndelungate cercetări care ne-a dus la aplicarea într-o Metodă de pian *canta spontană*, începând de la *FA*; nu relatăm un caz izolat, ci concluzia *teoretizărilor muzicologice*.

mici descendente *fa-re*, străveche în practicarea „naturală”, spontană, a muzicii de pe o întindere geografică ce cuprinde o mare parte a Terrei, cum arată cercetările etno-muzicologice din secolul XX.

irlandeze, scoțiene, engleze, maghiare, slovace, în genul piesei acompaniate la pian.

Austria este înconjurată de teritorii ale diferitor popoare: în nord-Cehia și Moravia; la sud-Croația, Slovenia, Bosnia, Herțegovina și Dalmația; la est-Ungaria, Slovacia; la vest-Istria și Tirolul, cu populație semiitaliană. Până în 1918, aceste teritorii au făcut parte din imperiul Austro-Ungar, încă mai cuprinzând la sud muntenegrenii, sârbii, iar spre est, ceva mai departe, pe românii din Transilvania și Bucovina. Pe lângă teritoriile enumerate, Imperiul a stăpânit vremelnic Italia de nord. Toate aceste popoare au din străvechime un folclor bogat, iar Viena, centrul conglomeratului de teritorii, absorbea cântecul și dansul provinciilor. Alături de melodiile austriece care acompaniau *Ländler*-ul și *valsul*, la petrecerile și serbările din Prater, pe străzile capitalei, în casele burghezilor simpli, răsunau cântece populare de tot felul. Vienezii erau foarte muzicali și le-au preluat. Se știe că melodiile populare și genurile muzicale instrumentale, vehiculate de interpreții care cântau pe stradă și se acompaniau cu chitara, harpa sau vioara, au intrat în creația compozitorilor vienezi printr-un porces de asimilare cu totul firesc. Fără îndoială că asemenea cântece au atras pe Beethoven, obișnuit de la Bonn cu reuniunile muzicale și dornic de plimbări prin parcurile Vienei. Admirator al ideilor lui Herder despre „glasurile popoarelor“, a înțeles importanța folclorului pentru creația sa și a început să cultive sistematic ceea ce reținuse cu memoria sa proverbială. Melodiile din fondul popular parvenit, putem presupune în mod corect că au fost mult mai apropiate de structura modală și de forma autentic-folclorică decât *Ländler*-ul sau *Valsul* din muzica vieneză, prelucrate cel puțin două secole înaintea lui Beethoven de instrumentistul neinstruit, dar aparținând mediului orășenesc și nu comunităților sătești unde s-au conservat, îndeosebi în zonele etnice izolate, reminiscențe ale arhetipurilor.

* * *

A treia sursă a tono-modalismului în muzica lui Beethoven, aflat în situația că nu mai putea recepta pe cale sensibilă impresii din mediul muzical al Vienei, presupunem că este reactivarea în sine a instinctului modal; el își reprezenta universul sonor prin funcțiunea auzului intern, unde s-au deșteptat „voci“ străvechi.

* * *

Deși posibile, aceste trei determinări extra-tonale în compoziția lui Beethoven rămân ipotetice; certă este *reflexia modalului în opera*.

2 Preludii Op. 39, pentru orgă sau pian, publicate în 1802 și subtitrate „durch alle dür Tonarten”²⁹², îl arată pe Beethoven din nou în confruntare cu vastitatea polifoniei baroce ce s-a impus gândirii lui muzicale de pe vremea când studia *Clavecinul bine temperat* de Bach și creații vocal-simfonice de Haendel. Se vede că a păstrat din adolescență ideea reluării stilului polifonic-armonic, ce îi va incita permanent spiritul creator, până la ultimele sonate și cvartete.

Cronologia creațiilor pentru pian arată că Beethoven compusese anterior anului 1802 toate *Sonatele pentru pian* de până la „*Pastorala*”, înca dipticul în discuție pare o concluzie a procedeeilor polifonic-armonice, a tratării tono-modale și a destășurării pianistice destul de complexe cu care se confruntă interpretii în *Opus 28*.

Prima piesă din cele 2 *Preludii Op. 39* prezintă o scriitură polifonică severă (Ex.7) și evoluează în expresia *eroico*, iar a doua transmite indicibilul *dolente*²⁹³ beethovenian care va atinge peste douăzeci de ani tragicul din secțiunile *Allegretto* ale *Sonatei Op. 110*. Lucrări compuse la tinerețe, 2 *Preludii Op. 39* prezintă structura tristică a *Fugii* bachiene (Expozitia, Diverțimentul central, *Stretto*). Muzica parcurge ciclul tonalităților majore (*do-sol-re-la-mi-si-fa-diez*) și revine tot prin modulație ascendentă la tonica centrală *do*, marcând gamele majore cu bemoli (*re bemol-la bemol-mi bemol-si bemol-fa-do*). S-ar spune că Beethoven a aplicat aici acest mers exclusiv suitor, prin tratare tonală enarmonică (*fa diez* major=sol bemol major), în ideea *rezonanței naturale ascendente*; de fapt, *el a adus efectul opoziției modale pe care o face centrul rezonator Fa, tonului major Do*.

În primul *Preludiu*, cursul tonal ascendent se dezvoltă numai o singură dată; în al doilea, după revenirea la *Do*, se mai face o trecere rapidă pe o porțiune restrânsă prin toate gamele majore cu diezi și cu bemoli, când se reexpune Tema ca un flux cadențial măiestrit în chip de Coda, secțiune amplu tratată de Beethoven în *Sonatele pentru pian*. Mai presus de această analogie formală, se dezvăluie aspectul esențial, urmarit de noi: 2 *Preludii în toate tonalitățile majore*, Op. 39, pentru orgă sau

piano-forte, reprezintă efigia structurii tono-modale pe care Beethoven o diversifică în variate forme, este o manieră de figurare a unității spațiale, este tendința spre diversificare maximă a elementelor, determinată de presentimentul că unificarea în structura tonală strict dominantică este sfârșitul, moartea, finitudinea muzicii clasice!... Izolat în sine de grava sa suferință, Beethoven „și-a amintit“ imagini sonore arhetipale, a vrut să iasă din strânsoarea eclectică a sistemului tonal, ceea ce a și reușit în ultimele cvartete, care par stranii pentru o „ureche“ mult timp exersată cu tonalul, și în ultimele sonate gândite pianistic într-un mod, de asemenea, straniu, dacă nu este înțeleș.

Exemplul 7

The musical score for Example 7 is a piano sonata by Beethoven. It is written in 3/4 time and consists of five systems of staves. The first system is marked 'p' (piano). The second system is marked 'f' (forte). The third system is marked 'p' (piano). The fourth system is marked 'cresc.' (crescendo). The fifth system is marked 'decresc.' (decrescendo). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

de succesiunea imediată a unor celule ritmice-melodice diferite:
(1) *diversificare temporală* (Ex. 8 a, m. 21-27) prin contrastul creat

cu dinamizarea elementelor compoziției:
compuse de acesta. Următoarele exemple ilustrează pianistica în legătură până la Beethoven, anticipând dificultățile pianistice din sonatele ulterioare pian. Nivelul tehnic implică elemente ale practicii de la Bach și Scarlatti unitară a imaginilor muzicale. Piesa tinde spre genul Fantezia pentru cursivitatea, interpretul-pianist va găsi modalitățile pentru reliefarea repetiția marcată de *prima* și *seconda volta* fragmentează întrucâtva încadrarea formală nu delimitează expresiv variațiunile; deși polifonice, prin diversitatea timbrală ce se poate realiza în timpul redării.

clasic al genului prin libertatea dezvoltărilor ritmice, armonice și disponibilități pianistice. Stilul variațional tinde să se detașeze de cadrul complexă ca a *Sonatei*, „*Waldstein*” și, drept urmare, cere serioase timpului și preferințelor auditoriului. Partitura are aceeași scriitură editorilor, compoziția a devenit cunoscută *piesă de concert* care rezistă Cântată în public de pianistul Beethoven și editată repetat la cererea substituită ulterior de scurta *Introduzione la Rondo-Allegretto moderato*, din *Sonata pentru pian Op. 53* unde fusese conceput ca parte mediană, *Andante favori, Op. 35*, publicat în 1804, a fost extras de Beethoven

armonică foarte evoluată, cu toate dimensiunile restrânse ale formei.
septimă, pare că „acoperită” de mersul tonal. *Trio* prezintă o gândire surprinzător *cvarța mărta* pe suportul acordului de dominanță cu modulației enarmonice și cromatice: un pasaj de legătură dezvoltă în mod piesă de întindere atât de mică frământări componistice în jurul poate fi considerată tot o amintire muzicală. Iată că descoperim într-o *Allegretto în la bemol major* (1801-1802), stilizare a *Ländler*-ului, componistice ale lui Beethoven, ca și cum ar fi mostre de laborator.

sonatele și concertele pentru pian; piesele mici dezvăluie preocupările Revenirea la stilul miniatural poartă pecetea marilor înfăptuiri din ciclurile *Op. 101, Op. 106, Op. 110, Op. 111*.

cu armonia, a tonalului cu „amintirea” modalului, așa cum vor apare în *Op. 39* oferă un exercițiu pregătit pentru osmoza avansată a polifoniei transeră în opera din planul individual al creatorului ei. *Zwei Praeludien* vorbite și analiza proceselor particulare, de natură sufletească, ce se Schleiermacher, cere analiza gramaticală a straturii general al limbii Conceptul *înțelegerea*, dezvoltat de metoda hermeneutică a lui

Exemplul 8 a



(2) *diversificare spațială* (Ex. 8 b, m. 135– 142) prin aducerea „culorii“ tono-modale în diatonia scalară (polifonică) și suprapunerea de structuri orchestrale (preponderent armonice):

Exemplul 8 b



(3) *diversificare spațială și temporală* (Ex. 8 c, m. 68–86), prin pasaje figurate în durate mici (dificile pianistic) care poartă indicații pentru alternarea modurilor de „atac“:

Exemplul 8 c



Cu siguranță că asemenea desfășurare pianistică a fost susținută de un instrument corespunzător. Perfecționarea pianului se afla în plin avânt, fabricanții se întreceau în a aduce îmbunătățiri. Conlucrarea între aceștia și marii pianiști-compozitori ai vremii s-a petrecut tocmai în sensul cerințelor tot mai înalte ale compozițiilor destinate pianului; se propunea o nouă tehnică de redare, fapt ce stimula inventivitatea constructorilor. Dejinem mai multe știri despre „claviaturile” pe care a cântat Beethoven. Karl Czerny amintește că profesorul său avea un pian vienez cu sonoritate

Exemplul 8 d

structurilor camerale cu structuri orchestrale:

- (5) *diversificare temporală* (Ex. 8 d, m. 120 – 134) prin îmbinarea dinamice *sf-p*, specific stilului, prin inflexiuni cromatice, trizând modalul;
- (4) *diversificare spațiu-timp* (Ex. 8 d, m. 120 – 134), prin efectul

plină și registru puternic în bas, produs de Anton Walter²⁹⁴, convenabil stilului său pianistic. August von Kloeber descrie un alt pian, adus ca dar din Anglia, dar nu precizează marca. Despre același instrument, W. Ch. Müller spune că i-a fost dăruit lui Beethoven de Societatea Filarmonică din Londra²⁹⁵. De fapt, este vorba despre darul firmei Broadwood care a produs concurență fabricanților vienezi de pian, îndeosebi firmei Andreas Streicher, onorată mult timp de Beethoven²⁹⁶. „E adevărat că pentru pianiștii vienezi, printre care și Moscheles, obișnuți/.../cu ușurința mecanicii vieneze și cu luminozitatea și transparența sonoră a pianelor vieneze, instrumentul englez nu le era la îndemână, în schimb convenea de minune stilului consistent și păstos al interpretărilor beethoveniene (socotite ca adevărate «torente ale forțelor elementare ale naturii») și acesta era lucrul cel mai important căci, după cum se poate constata, el marchează sonatele pentru pian²⁹⁷. Perfecționarea pianului de către constructorii englezi dă libertate inspirației să se defășoare fără zăgaz, ceea ce reverberează din plin în piesele de virtuozitate improvizate de Beethoven în public, apoi notate pe portativ într-o primă formă, mereu prelucrată, după obiceiul său, până la definitivarea partituri.

Fantezia Op. 77, compusă în octombrie 1809, este pragul de transcendere a stilului beethovenian peste conținutul compoziției muzicale vieneze de până atunci, chiar peste realizările proprii; aflăm cele mai spectaculoase înnoiri ale *acordicii*, adică în direcția ce oferea noi posibilități pianului datorită perfecționării la care se ajunsese în factura instrumentală. Această a doua compoziție de rezistență oferă toate motivele necesare pentru a-l considera pe Beethoven drept creatorul genului *Piesa de concert* ce poate fi comparată în cadrul operei sale doar cu *Variațiunile pe un vals de Diabelli*. Are ca „subiect” tot o melodie cu caracter dansant, presupunem că de invenție proprie, și prezintă „acele «rupturi» ale cantabilității care provin din transfigurarea procedeeleor

²⁹⁴ „Anton Walter (1752–1826), ale cărui instrumente erau preferate de Mozart în ultima perioadă a concertelor sale, pentru sonoritatea lor plină (de clopot) și puternicul registru de bas /.../.” (POPA, Afrodita, *Piano-Fortele în oglinda timpului său*, ed. cit., p. 143).

²⁹⁵ Cf. volumul *Beethoven văzut de contemporani*, ed. citată, pp. 18; 104; 112.

²⁹⁶ Vezi POPA, Afrodita, *Piano-Fortele în oglinda timpului său*, ed. cit., pp. 150–151 și următoarele.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 152.

Exemplul 9

stilului declamatoriu, unde predominanța intonației vorbite²⁹⁸ poate fi sugerată de „salturi melodice” despartite de pauze (Ex. 9) și de felurite alte modalități convergente.

Vedem cum se dezvoltă arta pianistică prin stilizarea componistică a variațiunii. Elementele polifonic-armonice de structură tonală, subtil „colorate“ modal prin cromatizare, susțin melodia în ritm ternar, o melodie instrumentală de *Ländler* sau de *Vals*. În redare, se cere tehnica mare, „de braț“ (Ex. 10). Când apare cursiv, Tema farmecă prin candoare, deși bogat înveșmântată în sexte și octave armonice la mâna dreaptă; expresie a naivității lipsite de griji, conturează portretul Eroului în clipele cele mai fericite ale vieții. Indicația *dolce* subliniază acest sens, deși pare paradoxală față de factura masivă a compoziției. Vom căuta sunetul plin, afectuos, „a tré corde“, chiar și pentru sonoritățile scăzute.

Exemplul 10

Allegro ma non troppo

The musical score consists of two systems. The first system is marked 'dolce' and 'sf', with a tempo of 'Allegro ma non troppo'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is marked 'dim.', 'p', 'piu. p', and 'pp'. It continues the melody and bass line, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system with two staves, one for the right hand and one for the left hand.

Cu misterioasa oprire în *piano* pe treapta a IV-a a tonalității *si bemol* major, Beethoven conturează o variantă transfigurată a motivului *Semnalelor*, omolog cu motivul *Destinului* (Ex.10, ultimele măsuri), simbouri caracteristice pentru muzica sa. Se anunță o schimbare de mari proporții, la care participă toată „orchestra“. *Suspans*-ul apare uneori în sonorități răsunătoare, alteori abia șoptit, precum este aici conceput. Din plină dramatizare „teatrală“, muzica îndeamnă la meditația profundă. Sugestia *coborârii în sine* se conturează melodic printr-o variantă a Interogației metafizice și a Răspunsului (ex. 11), calitate pe care noi o atribuim expresivității din *Fantezia Op. 77* prin analogie cu dubletul muzical „Muss es sein?“ „Es muss sein!“, însoțit de dictoanele ce au fost adnotate de Beethoven la începutul finalului din *Cvartetul Op. 135*.

În restănsul demers armonic de până la această secțiune, se produce o mare învolburare pianistică, prin septime de dominantă desfașurate în valori mici la o singură mână și finalizate acordic la ambiele, ceea ce ne



Exemplul 12

Acordul de *mi bemol* major (starea a II-a, cu dublarea cvintei la bas și tenor) figurează modulația cromatică (*si bemol-la becar*), trecându-se la treapta a IV-a anticipată a tonalității *re* minor în care se va desfașura

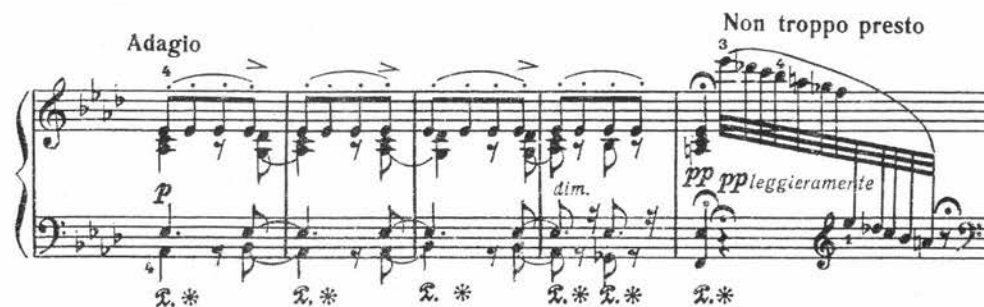


Exemplul 11

amintește de *Finalul* din *Sonata Op. 27 nr. 2*. După jocul major-minor (*Re-re*) în această manieră, ambele mâini declanșează acordul de septimă pe treapta a VII-a a tonalității pentru care s-a pregătit trecerea (*re minor*). Mai trebuie relevat și momentul dramatic ce dezvoltă responsorial, laboriosul travaliu pianistic în octave date succesiv ambelor mâini. Procedeele armonice și pianistica trimit la *Sonata Op. 81a*, „*Les Adieux*“, compusă în același an cu *Fantezia*.

Mișcarea neliniștită este întreruptă momentan de *coralul* figurat pe patru și cinci voci (*Adagio*, Ex. 13) care conține o variantă transfigurată a motivului *Semnalelor*:

Exemplul 13



Procedeele ies din cutuma clasică. Intervine brusc amintirea bravurii primului *Allegro*, o palidă actualizare, asemenea derulării gândurilor care readuc haotic frânturi de odinioară (*întoarcerea în timp*). Începe încă o desfășurare tumultuoasă, continuându-se dinamizarea primei variațiuni. Tema dansantă se îndepărtează, *Adagio* coboară de la *re minor* până în tonalitatea *la bemol major*, apoi urcă spre *fa diez major*, prin modulație enarmonică. Fluctuațiile de coborâre prin relația dominantică la tonalitățile cu bemoli și de urcare la tonalitățile cu diezi, am arătat că au fost experimentate de Beethoven conform principiilor sale armonice care îi guvernau gândirea încă de pe când compunea *2 Preludii Op. 39* (anul 1802); acum se precizează procedeul tipic manierei sale de a diversifica spațiul tonal: *efectul de expansiune pe porțiuni scurte de la tonalitățile cu bemoli, pe care Beethoven le considera sumbre, spre acelea cu diezi, resimțite de el drept „luminoase“ și „senine“*. Deși se face modulația de la *fa diez major* în *re major* prin treapta a II-a coborâtă, sunetul *fa diez* se transformă în suport (*basso ostinato*) al unei alte căutări suitoare care cadentează din nou pe tonica *fa diez major*. Iată cum Beethoven a

Suntem încă pe acordul *fa diez*, dar el își schimbă rostul din *tonică* în *dominantă* îndelung pregătită pentru *si* major (Ex. 15), tonalitatea următoarelor cinci variațiuni (III → VIII). În *Allegretto*, încă o plasmuire generată de Tema readuce momentan exuberanță. Pare o melodie de *Contradans*. Structura spațială *tonalitatea*, extinsă de Beethoven precum am arătat, și structurile temporale *simplu binar-dublul ternar*, capătă aici numeroase diversificări ritmice, armonice și polifonice, când este folosit și „Prinzip der durchbrochenen Arbeit” în maniera originală a stilului. Interpretarea reproductivă trece prin toate gradele dinamice și prin câteva stări agogice, se pot imagina felurite culori instrumentale. Suntem în deplinătatea *pianului orchestral beethovenian* (Ex. 16) se cer mijloacele pianisticii prin care „Titanul de la Bonn” a cucerit recunoașterea și admiratia Vienei.



Exemplul 14

Printr-un scurt *fugato* pe structuri disonante la o singură voce, se modulează la *fa diez* minor și *mi* minor, pentru a doua variațiune, cu caracter polifonic. Variantele se îndepărtează tot mai mult de Tema inițială, se dezvăluie o „variațiune a variațiunii”, sau „oglinda oglinzii”, analogic sugestiei impresioniste în pictură. Pianistul transpune în sonorități gradual amplificate unul din acele urcușuri îndăjite pe două și trei voci (Ex. 14), de la *piano* la *fortissimo*, din registrul grav în registrul înalt, prin care Beethoven depășește tehnicile „klavier-ului”:

prefigurată largile posibilități de modulație tonal-modala prin *relajă de terță*, idee fructuoasă pentru generația romantică imediat succesoare!...

Întreaga desfășurare variațională pornește de la expresia *dolce* care se modifică odată cu diversificările până la o culminație a sentimentului în Variațiunea VIII, marcată de *sforzandi* în *fortissimo*. Se desfășoară și o spectaculoasă cadență solistică (Ex.16), dezvoltând **mai multe moduri cu finala si: si major, si minor natural** și o gamă care frizează modul locrian, dar are funcție tonală precisă de diatonie scalară cu cadență pe treapta a VII-a a tonalității *do* major care va urma. În interpretare, modulația de la *Si* la *Do* trebuie redată drept „coborâre“, așa cum concepea Beethoven; în accepție obișnuită, aici este o secvență suitoare la semiton (*si-do*)!...

Variațiunea a IX-a debutează în *do* major și imediat trece în *si* major, printr-un procedeu clasic, anume *pregătirea tonalității îndepărtate la care se va modula, aducându-se anticipat acordul dominantei aceleia*. Coda readuce un ultim adagiu în chip de *coral variat* a celei de-a doua apariții a Temei cantabile: din nou, „oglinda oglizii“!... *Fantezia* se încheie în *si* major, tot printr-un pasaj de „bravură“ pianistică.

Exemplul 15

Allegretto

The musical score for Example 15, titled 'Allegretto', is written for piano and right-hand parts. It is in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into three systems. The first system begins with the instruction 'dolce legato' and includes triplets and a crescendo. The second system continues with triplets and a crescendo. The third system includes a piano section marked 'p' and 'legato' with triplets and a crescendo. The score ends with a final cadence in si major.

299 Apud Gilbert DURAND, *Structurile antropologice ale Imaginarului* Introducere în arheologia generală (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992), traducere de Marcel Aderca, Univers enciclopedic, București, 1998.

Căutam analogii cu simboluri ale poeziei care decurg din arhetipurile Imaginarului²⁹⁹, adoptate în limitele inefabilului muzicii. Cercetăm muzica pentru pian de Beethoven, cu specificarea că am investigat și genul Cvarterului de coarde, apoi că vom face unele trimiteri la ansamblul operei beethoveniene pentru relevarea convergențelor.

* * *

The musical score consists of four systems of piano music. The first system is marked 'Tempo I' and 'dolce', with a 'legato' instruction. The second system is marked 'Non troppo presto'. The third and fourth systems feature dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Exemplul 16

Din constelațiile Regimului diurn al Imaginarului³⁰⁰

I. Simbolurile ascensionale: verticalitate și ascensiune, înălțarea – sunt cuprinse în simbolica și expresivitatea muzicală (expresia *eroico*; motivul *Semnalele*; motivul *Zborul*); în ritm (principiul supremației ritmului, preeminent metrului; funcția universală a ritmului binar, ternarul fiind de multe ori tratat ca „dublul ternar” – în măsura 6/8; „monoritmul”, rezultat din accentuarea atât a *thesis*-ului cât și a *arsis*-ului; formula anacruzică); în melodie (preponderența conturului ascendent); în armonie (sistemul tonal, bazat pe principiul rezonanței superioare a sunetului; consonanța, în echilibru cu disonanța; principiul dominantic, modulația în zona dominantei; tratarea *sensibilei*); în dinamică (trecerea bruscă *pf*, *piano-forte*; *crescendo* pe mici și pe mari porțiuni de frază; nuanțele puternice – *forte*, *fortissimo*); în timbrică (sunetul pianistic intens vibrat; realizarea timbrală a *thesis*-ului; *sforzando*, în diferite nuanțe dinamice; pianul „orchestral”, sugestia culorilor instrumentale).

II. Simbolurile spectaculare: lumină și soare – sunt cuprinse în simbolica muzicală (aspirația spre lumină – „Ad aspera, per astra!”, sensul întregii opere).

III. Simbolurile diairetice³⁰¹: (1) întruchiparea Eroului – în constituirea compoziției (*incipit*-ul, generator al materialului tematic; derivarea din *incipit* a întregii forme, a întregului ciclu Sonata); în articularea formei (Tema–Idee puternică, „masculină” și transfigurarea ei). (2) *armele Eroului* – în simbolica muzicală (motivul *Semnalele de luptă*, cu multiple variante semnificative). (3) *masca* – în modificarea genului (*Scherzo giocoso*, *Scherzo dramatic*, *Scherzo de virtuozitate*, în loc de *Menuet*).

Regimul diurn al Imaginarului se caracterizează prin *izomorfismul imaginilor*. Simbolizarea Eroului poate sugera variate expresivități cu

³⁰⁰ „Se pare că pentru a studia *in concreto* *simbolismul imaginar* trebuie să ne angajăm cu hotărâre pe calea antropologiei, dând acestui cuvânt deplinul său sens actual – adică: ansamblul științelor care studiază speța *homo sapiens* – fără a proceda aprioric prin exclusivisme și fără a opta pentru o ontologie psihologică (un spiritualism camuflat și nimic altceva) sau o ontologie culturalistă, care nu e de regulă decât o mască pentru atitudinea sociologistă, atât o atitudine cât și cealaltă reducându-se în ultimă analiză la un intelectualism semiologic” (G. DURAND, *Structurile antropologice ale Imaginarului*, ed. cit., p. 36).

³⁰¹ Înțelesul termenului *diairetic* = *produs de inversul simbolic*, reiese contextual și din citatul care urmează.

expresivitate (aprofundarea până la *abisal* a sentimentului tragic); în structura formei (lărgirea arcului melodic al frazei și al perioadei; extensia formei, transcederea „tiparelor” obișnuite); în melodie (fuziunile melodice ale cadențelor solistice, analogice cu simbolurile *unduirea*, *șerpuirea*, *colcăirea*); în ritm (duratele mici, asociate conturului melodic *unduit*); în armonie (trecherile bruște, modulațiile pasajere; modulațiile *unduite*). (3) *dedublarea și încastrarea* – sunt cuprinse în structura formei (variațiunile libere, analogice cu *oglinza oglinzii*, cu *Eul* și *Non-Eul*, cu eufemismul nopții); (4) *Paleta melodică* – în structura formei și a genului (înlocuirea formei de sonată din prima parte a ciclului cu *muzica în calitate de nocturnă*). (5) *cultul romantic al femeii* – este sugerat în structură (cvarta); în expresivitate (*dolce*; *dolente*); în armonie (relația Sbdominantă–Tonică=Do–Fa, detașată de tonalul pur); în structura formei (relevarea Temei secunde, „feminine”, ca principală).

II. Simbolurile intimității: (1) *mormântul și odihna* – sunt relevate în ritm (cadențele interioare pe durate mari, prelungite prin *fermate* = un tipic al stilului); în melodie (existența unui *cantus firmus* „ascuns” în substratul partiturii); în armonie (modulația prin sextă napolitană); în dinamică (*fp*=forte-piano, caracteristică a stilului, comutarea imediată din Diurn și Nocturn; nuanțele scăzute; aplicarea *una corda*=*con sordina*); în structura expresivă (Marșul funebru). (2) *locul intimității, locuința* – este sugerat în structură (tono-modalul; cvarta = năzuința spre ancestral); în armonie („coloanele” acordice); în structura formei [a) cuadratura frazei și a perioadei; b) – forma de sonată cu patru „stâlpi”: Expoziția–Dezvoltarea centrală–Repriza–Coda]; în structura genului–Sonata cu patru părți; ciclul de piese cu mai multe părți, între care se relevă unele „de susținere” a celorlalte. (3) *centrul paradisiac, natura* – simbolizate în ritm (structura ternară); în dezvoltarea genurilor și a formelor (formele originare din muzica de dans, *Ländler*-ul, *Valsul*, *Rondo*-ul; în Sonata pentru pian și forma de sonată, vezi, Cap. XIX–*Beethoven și natura*).

III. Structurile mistice ale imaginarului: (1) *perseverația* – simbolizată în ritm (izoritmia, *basso ostinato*); în structura melodică (frecvența arpegiului în tematism); în structura formală (*Rondo*-ul, cu repetarea Refrenului). (2) *vâscozitatea* – în evoluția genurilor (osmoza formei de sonată cu *Rondo*-ul, a Sonatei cu variațiunea și Fuga). (3) *miniaturizarea* – manifestată în structura genurilor și a formelor (revenirea periodică la piesa de mici dimensiuni). (3) „*peisajul*” mistic – transpus în scriitura

contrapunctică (*fugato*, *canon*); în dezvoltarea formelor și a genurilor polifonic-aramonice (*coralul* variat; *Fuga* beethoveniană).

Comutările din Regimul nocturn în Regimul diurn duc la *inversul expresiv* al simbolului; în muzică, al imaginii sonore care sugerează simbolul. Structura „Spaltung” este caracteristică gândirii lui Beethoven, aceasta însemnând modalitatea mentală de a deosebi esența contrarie a elementelor, de a dezvolta *Teza* și *Antiteza* pentru a se decanta în formele muzicale *Sinteza Ideilor*. Întreaga operă, de proporții demniurice, se bazează pe acest proces creator. Elementul mai greu perceptibil în compoziția beethoveniană este *diversificarea*, realizată prin conceperea unui conținut „transcendent”. Să facem o precizare. „Operele de artă nu au ca singur mod de existență și de manifestare faptul de a «consta» într-un obiect. Ele mai au cel puțin încă unul, acela de a *transcende* aceasta «consistență»”³⁰⁵. Gérard Genette, autorul interpretării estetice mai sus citate, nu da termenului *transcendență* o conotație spirituală, nici înțelesul din filosofia kantiană; a *transcende*, în sensul etimologic latin, care este profan, înseamnă a depăși o limită, a ieși din cadrul comun. Așadar, să privim prin această convenție imanență operele de artă *ca simplu mod de existență*. Interpretarea estetică oscilează între două poziții contrarii în a vedea fenomenul elaborării: prima, este concepția generalizată că toate operele de artă constau exclusiv în obiecte fizice sau materiale; alta susține exact contrariul: că orice operă de artă nu există pe deplin decât în spiritul creatorului³⁰⁶. Poziția ultimă, idealistă, a pornit de la concepția metafizică a lui Leonardo: opera de artă este *cosa mentale*, iar obiectele materiale în care se structurează *nu sunt decât trupuri materializate*, grosolane, aproximative. Un punct de vedere actual, așadar, poziția, de asemenea dualistă, a lui Richard Wollheim³⁰⁷, deși nu se explicitează, poate fi interferată din respingerea celor două teorii moniste și din modul

³⁰⁵ „...fie pentru că ele se „întrepează” în mai multe obiecte, fie pentru că receptarea lor poate să se extindă cu mult dincolo de prezența acestui (sau acestor) obiecte și a unui mod de supraviețuire după dispariția lui (lor)”, cum arată GÉRARD GENETTE; vezi: *Opera artei (I) Imanență și transcendență*, traducere de Mugurș Constantin, Ed. Univers, București, 1999, p. 32 și *Nota 16*.
³⁰⁶ În acest sens, de cercetat: CROCE, Benedetto, *La Poesia – Introduzione alla Critica e Storia della Poesia e della Letteratura*, Gius. Laterza & Figli – Bari, 1963.
³⁰⁷ WOLHEIM, Richard, *Art and Its Objects*, Cambridge University Press, 1980 (citat de Gérard Genette).

în care el aplică muzicii și literaturii distincția (preluată de noi) între *tip* (*type*) și *ocurențe* (*tokens*)³⁰⁸; de exemplu, un text este un tip al cărui fiecare exemplar scris este o ocurență, decroșare (onto)logică care nu are echivalent în operele unice ale picturii³⁰⁹. Muzica, prin excelență, oferă situația de ocurență a operei, întrucât textul nu este preluat decât prin reactualizare, prin variantele interpretative; însă noi am admis că interpretarea reproductivă se sprijină pe interpretarea hermeneutică: *Fantezia Op. 77* de Beethoven nu este o simplă piesă de bravură pianistică, ci o creație de înaltă gândire, determinată de momente intense ale vieții afective. S-au scris partituri mult mai dificile în privința desfășurării pe claviatură, dar nu la același nivel al conceperii metafizice. Altfel spus, accepția existențială a transcendenței ne apare limitată. Toate elementele formei, congruente prin omologie, născându-se din structura spațială *tonalitatea* și din structurile temporale *binarul* și *ternarul*, sunt în mișcare împotriva finitudinii care amenință fiecare nouă ipostază variațională, cu cât ele sunt mai dinamizate. Secretul echilibrului, al Clasicului ce trebuie păstrat, pentru că muzica lui Beethoven o cere chiar și pentru compozițiile sale „romanticizate“, stă în redarea pianistică: *tempo*-ul unește spațiul și timpul prin cele două cadențe vitale, *repede-lent* (de natură binară), caracteristice structurii anatomo-fiziologice a omului, și prin funcțiunea ritmică *tensiune-detentă-tensiune* (de natură ternară), *analogice cu Regimul nocturn al Imaginarului*. Să observăm trecerea repetată din *ritmul binar* în *dublul ternar* la care este expusă Tema și profunda transfigurare a ei, prin acest procedeu. Primele trei secțiuni ale *Fanteziei* cer *tensiunea-detenta-tensiunea* și așa mai departe... Proportionalitatea vine tocmai din aceste dominante ale ființei pianistului, care trebuie să diversifice neînchipuit de mult mișcarea (interioară↔exterioară), știind să o stăpânească în același timp. *Fantezia Op. 77* prezintă modul beethovenian de transcendere a „pragului“ între dinamizarea ornamentală a temei și „încărcarea“ expresivă a variantelor. Ori, încărcarea expresivă a variantelor vine din transcendentul metafizic și nu din acela obiectual, existențial!... Urmează să mai reflectăm la teoria lui Gérard Genette...

³⁰⁸ Aici ocurență = mod de prezentare (precizarea noastră!).

³⁰⁹ Gérard Genette se raportează în studiul citat, p. 35, la interpretarea lui Nicholas WOLTERSTORFF (*Works and Worlds of Art*, Oxford, Clarendon, 1980).

³¹⁰ Idee preluată de la Alexandru Leahu; cf. pp. 113-114 și Notele 281-282 din text.
³¹¹ *Elemente* (traducere de Ion PILLAT; din Vol. 4, *Ion Pillat-Opere*, 1919-1944, Ed. Eminescu, 1988, p. 209).

„Toată producția poetică clasică, atât poezia filosofică și epică cât și poezia lirică este în principiu aptă de a fi transpusă în melodie. Cântecul în «ton popular» devine deopotrivă domeniu de predicție al poetilor și al muzicienilor. Poezia populară este, în accepția dată de Johann Gottfried

„Și din câte elemente / Versu-adevărat să fie,
 Ca profanii să se-mbete / Meșterii voios să-l știe?”³¹¹
 Johann Wolfgang Goethe

Capitolul X – SUGESTIA CÂNTECULUI ȘI DANSULUI POPULAR

Subliniem trei idei ce relevă importanța *Fanteziei Op. 77*, dar care se oglindesc deplin și în cuprinsul *Sonatorilor*:

(1) arta improvizației, premeregătoare definitivării conceptuale a operei, are un rol determinant în creația pentru pian de Beethoven;

(2) „*dominantă fantastică* se deplasează spre nuanțele mai generale ale contrastului dintre «forma strictă» și «forma liberă»³¹⁰;

(3) *Piesa concertantă pentru pian* se înalță până la metafizica *Sonatorilor*; conținutul expresiv al variațiunilor determină *diversificarea* pentru a exprima „perifrază” teama de moarte, de sfârșit, de finitudine. *Prin organizarea internă a compoziției, Beethoven transcende epoca muzicală Clasicismul vienez; prin nemărginirea închipuirii, transcende muzica întregului mileniu al doilea al timpurilor moderne*. Opera sa este *cosa mentală*, cum a spus Leonardo, iar „obiectele” create de el se supun voinței Demiurgului. Odată cu *Fantezia Op. 77*, clasicul Beethoven își sfârșește menirea. Cele 33 *Variațiuni pe un vals de Diabelli*, care vor apare în 1823, figurează muzical cea mai crâncenă luptă a Eroului cu prezentimentul morții, tragică pentru că se dă în ritmul ternar, simbol al dansului, al tinereții, al fetei. Beethoven nu privește senin în juru-i ca Haydn, cumpănind la armonia universală, nu exultă în melodie ca Mozart, ci se cufundă în vâltoarea din launtrul său...

Herder prin 1771–1772, martora faptului că toate cântecele popoarelor se brodează în jurul unor lucrări, acțiuni și întâmplări existente, în jurul unei lumi însuflețite“, spune W.G. Berger³¹², iar noi completăm ideea: „*lume însuflețită*“ *care va da din vitalitatea ei un nou impuls formelor poetice și muzicale clasice, osificate în unele articulații ale lor.*

Pârâul ce începea să clipească în vadul nou croit de ideea „glasului popoarelor“ va săpa albia râului în care se vor contopi poezia clasic-romantică și muzica vremii lui Beethoven; râul se va transforma în fluviu deplin romantic, ale cărui dimensiuni au fost de neînchipuit, probabil, în viziunea inițiatorului Herder. A urmat o aprinsă și prelungită dezbatere filosofic-estetică pentru a se stabili dacă produsul mediilor „inculte“ trebuie luat așa cum viețuiește el, simplu și anonim, adică aflat direct din „gura“ poporului, sau „șlefuit“, „potrivit“, „adaptat“, la formele elaborate ale poeziei și ale artei; dacă aceste forme evolute pot „admitte“, și în ce fel de „tipar“, producția ce se va numi până la urmă „*die Folklore*“. Important pentru muzică rămâne că „ideea cântecului popular, descoperită de Herder, a fost repede fructificată în compozițiile de *lied*. Fără îndoială că și *lied*-ul strofic cu discrete momente ornamental-variaționale migrează către genurile pur instrumentale, înlesnind un transfer de emotivitate resimțit în părțile mediene, lente sau reflexive ale simfoniilor, cvartetelor de coarde sau ale sonatelor pentru pian³¹³. *Beethoven este între primii valorificatori fervenți ai cântecului și melodiei cvasi-populare în compoziția vocal-instrumentală*³¹⁴, cu siguranță că impulsionat de interesul în creștere al filosofilor-esteticieni (J.G. Herder, J.W. Goethe, J. Cr. Fr. Schiller, C. Brentano și A. Arnim).

³¹² În studiul *Estetica sonatei clasice*, Editura muzicală, 1981, p. 22.

³¹³ BERGER, W.G., *ibidem*.

³¹⁴ Iată ciclurile vocal-instrumentale realizate în acest fel: 12 *Cântece irlandeze*, compuse între 1812–1814 (B. & H. XXIV–2), 25 *Cântece irlandeze cu acompaniament de pian, vioară și violoncel*, pe versuri în limba originală, compuse între 1810–1815 (B. & H. XXIV–5), 20 *Cântece irlandeze* compuse între 1813–1814 (B. & H. XXIV–6), publicate toate de George Thomson d'Edimbourg între 1814–1816; 26 *Cântece din Țara Galilor*, compuse între 1812–1814 (B. & H. XXIV–7), publicate tot de George Thomson în 1817; 12 *Cântece scoțiene*, compuse în 1811 și între 1822–1824 (B. & H. XXIV–4), publicate de George Thomson între 1822–1824; 12 *Cântece ale diverselor naționalități*, compuse în 1817 (B. & H. XXIV–3), publicate de George Thomson în 1831; 25 *Cântece scoțiene pentru una sau două voci și cor*, op. 108 (B. & H. XXIV–1), publicate de Schlesinger în 1821, la Berlin.

Ciclul celor șase *Ecosseze în mi bemol major* este dat în același an cu 33 *Variațiuni pe un Vals de Diabelli*, „colosul” născut dintr-o imaginație muzicală și pianistică fără hotare. Admirabila lor simplitate nu se explică decât prin compensația spirituală dată sie însuși de marele Beethoven!

operele idolului său, Johann Wolfgang Goethe. Herder, care se aflau printre cărțile personale ale lui Beethoven, alături de aceasta să nu fi fost doar o intuiție, ci chiar o idee înșușită din scrierile lui maniera instrumentală liberă a interpretilor amatori. Se poate întâmpla ca firească, în simplitatea melodică imaginată de creatorul anonim și în *melosului folcloric* ce trebuie păstrat cât mai aproape de trăirea lui forma mică bistrofică dovedește buna intuiție în privința transpunerii încercări de acest fel la pian, am arătat că datează la Beethoven din 1783). Prezență și după patru decenii într-o piesă cu substrat popular (primele expresia „humorescă”, suscitată în redare, dau satisfacție interpretului. trăsături care fac savoarea auditivei. Aplicarea pianistică excelentă și mici, cu schimbări de acompaniament și de registru pe claviatură, marilor interpreți. Partitura arată repetarea structurii formale bistrofice și uneori se aud de pe *podium*-ul de concert ca supliment la recitalurile studiate de școlari, ele rămân în repertoriul permanent al oricărui pianist Folosite ca introducere în marea artă pianistică beethoveniană,



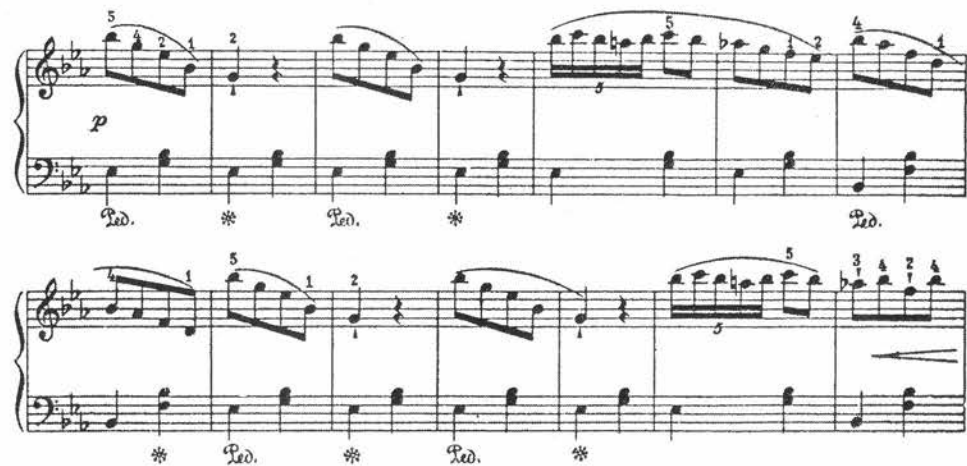
Exemplul 17

populare de dans. Au devenit cunoscute *urbi et orbi*! audiență de care se va bucura transpunerea la pian a unor simple melodii lucrare de mai mare amploare, fără ca autorul și editorii să prevadă largă săi Breitkopf și Härtel cam prin 1823 și au apărut ca supliment la o astfel de preocupări; au fost date de Beethoven spre publicare editorilor același timp cu „*Variationen für Diabelli*”, trebuie privite în ansamblul unor 6 *Ecosseze în mi bemol major* (*Sechs Ecossezes*, Ex. 17), create în plasmuirile naive în care aflau izvor proaspăt de inspirație.

pentru fenomenul nou descoperit, al poeziilor și muzicienilor pentru

Reunite în genul *Rondo*-ului popular (forma tripentastrofică), secțiunile care se succed crează impresia mișcării circulare: Refrenul constituie o „replică” hotărât dată Cupletelor intim legate de acesta, ca o *risposta* puțin dinamizată de la o apariție la alta, contrastând cu *proposta*, mereu variată. Efectul expresiv vine din alăturarea imediată a două stări muzicale contrastante: una păstrează măreția dansului popular scoțian desfășurat în colectivitate, iar perechea ei se face ecoul trăirilor individualizate, spuse „pe șoptite” (Ex. 18). Aici, se strecoară începutul efuziunii romantice care „prinde să se infiltreze pe alocuri, ca o pulbere fină, prin porii tuturor celorlalte stiluri, inclusiv ai clasicismului”, cum spune Edgar Papu.

Exemplul 18



Melodiile Cupletelor nu ne par scoțiene, ci pur vieneze, dar acesta este un alt subiect, legat de reprezentarea imprecisă în epocă a felului în care trebuie preluat folclorul. Privind compoziția, se observă că atât profilurile aparținente la motivul Refrenului cât și cele ale Cupletelor decurg din *arpegiul tonal* și din *succesiunea scalară, diatonic-tonală*. Configurarea celor două fațete ale *dimensiunii spațiale, arpegiul-static, succesiunea diatonică-dinamică*, șlefuite până la desăvârșire de Beethoven, duce la *unitatea în diversitate a tematismului*, important aspect al „dialecticii” *Sonatelor pentru pian*. Înlănțuite prin succesiunea de momente ce alternează veselie dansului colectiv cu unele intervenții „solo” mai ponderate, aida cântării instrumentale din popor, 6 *Ecosseze* nu sunt nici pe departe ceea ce par, adică piese simple,

de divertisment; ele au o mare încărcătură afectivă, se sprijină pe pianistice. Simplitatea păstrată în melodie contrabalansează cerințele instrumentale pentru o redare de ținută. Finețea în modurile „de atac”, dezvoltarea treccerilor rapide dintr-un registru în altul pe toată întinderea claviaturii, voința de frază, capacitatea de a susține tempii rapizi, într-un cuvânt, stăpânirea tuturor mijloacelor pianului care înlocuiește orchestra se sprijină pe dinamismul interior al unui pianist format. Este tocmai potrivit să spunem că în nici una dintre miniaturile despre care vorbim, Beethoven nu se adresează începătorilor, ceea ce se uită de multe ori din dorința legitimă de a pune pe elevii pianiști cât mai repede posibil în legătură cu patrimoniul beethovenian. Karl Czerny a înțeles bine neajunsul și s-a obținut să creeze, timp de o viață, „arte-facturile” necesare pianului orchestral al marelui său profesor...

Rondo în sol major, Op. 51 nr. 2, compus în anul 1801 este una dintre piesele susceptibile de a fi fost fixate în scris ca rememorare a improvizațiilor în public. Nu a rămas drept lucrare reprezentativă și se cântă destul de rar, deși este o incitantă *Piesă de concert*, cu dificultăți pianistice. Cere spontaneitate în redare, are factură „claviristică” (Ex. 19), manieră mai rar întâlnită la Beethoven; însă până și aici răzbate gândirea orchestrală caracteristică lui Beethoven, exteriorizată în toate ocaziile, cu toate că el pare să fi intenționat de astă dată o piesă apropiată stilului mozartian. Beethoven a fost un mare admirator al lui Mozart și cu siguranță că a dorit să preia pianistica lui strălucitoare, ceea ce nu i-a reușit, spre folosul artei muzicale universale!...

Firul melodic principal, care în expunerea Refrenului se depănă la soprana mână dreaptă, are *cantabilitatea instrumentală* specifică muzicii „marelui Mogul”, cum îl numea Haydn, nemulțumit de ciudatele melodii prezentate de Beethoven la puținele lecții oferite acestuia. Distanțarea de melodismul vocal al muzicii de Mozart pentru klavier nici nu este de pus în discuție; aici totul este „turnat” în stilul armonio-polifonic, sensul dramatic se accentuează de la un moment la altul; însă, pe de altă parte, lipsește concentrarea expresivă a creațiilor din 1801, când Beethoven a dat șapte dintre cele mai frumoase și originale sonate, între care cele două „*quasi una Fantasia*”. Rondo-ul acesta se apropie mai mult de *variațiunile ornamentale*. Desigur că piesa a produs mare impresie în redarea autorului, dar după aceea a rămas în umbră. Cel mai interesant

aspect rămâne *ritmul* combinat cu *timbrul*. Partitura prezintă alternanța pasajelor în *staccato* și *legato*, trecute de la o mână la alta, cu secvențe ritmice în care se includ durate punctate și pauze, cu sincope pe jumătăți de timp, cu subdiviziuni normale în valori mici.

Exemplul 19

Andante cantabile e grazioso Opus 51 Nr. 2

The musical score is written for piano and consists of five systems. The tempo and mood are indicated as 'Andante cantabile e grazioso'. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as trills (tr), dynamics (p dolce, p, cresc.), and fingerings. The piece is characterized by its flowing, lyrical quality and technical complexity.

Compoziția arată un tehnicism pronunțat, în pofida indicațiilor dinamice care cer caldă participare. Scriitura densă, cu frecvente pasaje de treizecimoimi, presupune ca în redarea interpretativă să includem maniera clavecinistică. Hotărât, compozitorul căuta fâgașul Pieseii pentru pian. Pare că a avut aici viziunea minunatelor fantezii și passacagliei pentru orgă din creația lui Bach și Haendel, combinată cu imaginea klavier-ului mozartian. Sunt solicitate atât „perlatura” cât și tehnica mare, „de braț”. Congruența efectelor instrumentale cu expresivitatea stenică a piesei se realizează și prin *pedalizare*, punându-se în valoare structura armonică, buna cumpănire între *consonanță* și *disonanță*.

Acest *Rondo*, compus într-o perioadă prolifică pentru pianul beethovenian, a fost creat, cum am menționat, în preajma celor două *Opus-uri nr. 27* și de aceea resimțim ecouri din ambele sonate „quasi una Fantasia”. Iată o piesă care vădește deplin faptul că „Titanul” nu a putut adopta stilul vienez de salon, agreabil dar superficial. Divertismentul vienez a căpatat întotdeauna în muzica sa tonul „*serioso*”. Beethoven transformă ciclul tradițional al Divertismentului pentru klavier, reține **principiul contrastului expresiv** al mișcărilor succesive și ajunge la Ciclul de piese pentru pian a cărui congruență progresează în timp.

Sieben Ländler (7 *Ländler-uri* fără număr de *opus*), se presupune că au fost compuse în 1802; sunt piese de divertisment în formă monotematică, tripartită tonal, cu ecouri din cântecul vienez. Aduc marea noutate a constituirii unui ciclu din mici piese legate prin aceeași tonalitate (*Re*) care se succed expresiv una prin alta; ele au factura de *monodie acompaniată*, când omofonic, când polifonic, în tipicul clasic al relației tonică-dominantă-tonică. Ne dau bucuria desăvârșitei frumuseți melodice rezultate din preluarea directă a *Ländler-ului*, stilizat prin subtile gradări ale *tempo-ului*. Agogica are aici mare rol în actualizarea melodiei vehiculate, așa cum se petrece și în cântarea populară, careia Beethoven i-a găsit corespondența în muzica sa.

Capitolul XI – ORIZONT ROMANTIC

„Beethoven datorează, cert, predecesorilor săi Haendel, Haydn și Mozart, la capitolul muzicii de klavier, dar numai «achizițiile» sale au deschis *pianului romantic* considerabilelor lui posibilități”³¹⁵.
Claude Rostand

Bagatelle este un titlu prea modest pentru conținutul poetic al Ciclului de piese pentru pian, așa cum a fost modelat în *Op. 33, Op. 119* și *Op. 126*, gen ce va fi dezvoltat de romanticii germani Schubert, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms, urmând sugestia marelui

³¹⁵ Din studiul *À l'orée du Romantisme (La limite Romantismului)*; vezi *Histoire de la Musique – Du XVIII-e siècle à nos jours*, Vol. 2, publié sous la direction de Roland MANUEL, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1963, p. 305.

predecesor. Beethoven nu a indicat programe literare și nu a produs dezbateri estetice în jurul operei muzicale. Piese sale pentru pian au rămas pe nedrept în umbra sonatelor, aproape că nu se amintește marea lor importanță în evoluția tehnicii de scriitură, în experimentarea proporțiilor, în stabilirea concepției tono-modale prin care Beethoven depășește tot ce imaginaseră Haydn și Mozart. În Ciclul de piese pentru pian se poate urmări cum a căpătat klavier-ul calități complexe, timbral-armonice. Obârșia *pianului orchestral* trebuie căutată aici unde și-a exersat Beethoven în deplină intimitate *pianistica*, mulți ani practică spectaculos în public, dar din ce în ce mai anevoios pe măsură ce anii treceau în luptă cu infirmitatea survenită încă din tinerețea sa.

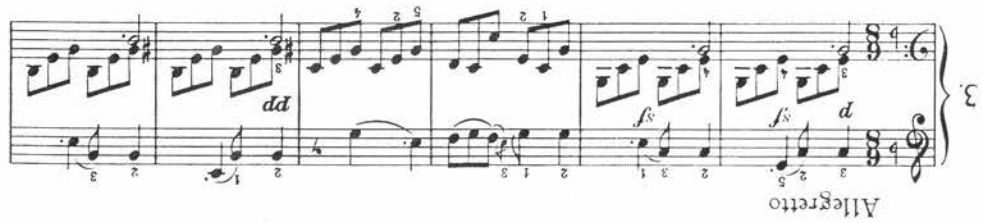
Sieben Bagatellen, Op. 33 (7 Bagatele), compuse în 1802, adică în perioada creatoare a celor două *Sonate Op. 27*, reprezintă ciclul de originală diversificare spațială; ordonate în dublă triadă, piesele dau tonalităților majore sensul ascendent-descendent (piesele nr. 1-3 = *Mi b* → *Do* ← *Fa*; nr. 4-6 = *Mi* ← *Do* → *Re*), conturând restrâns jumătățile cercului tonal. Ni se transmite impresia psihică de balans între realitate și închipuire. Împărțirea ciclului în două „faze” tonale și gradarea mișcărilor, prezintă modalități componistice similare celor prin care Sonata pentru pian s-a înălțat până la „*una Fantasia*”. Între *Sieben Bagatellen* și Sonata „*Clar de Lună*” descoperim convergență agogică: tot o mișcare lentă de început (Ex. 20 a), aceeași legătură structurală între părțile extreme (Cf. *Andante grazioso, quasi Allegretto*, Ex. 20 a, cu *Allegretto*, Ex. 20 c) și un contrastant *Scherzo* median (Ex. 20 b). Cu toate că resimțim și analogia expresivă, se înțelege că formele miniaturale nu pot transmite aceeași intensitate a stării afective.

Exemplul 20 a

Andante grazioso, quasi Allegretto



Piesele din prima triadă a ciclului *Opus 33* dezvoltă neabătut ritmul ternar, un triplu vals german, ordonarea metrică aducând succesivă *dublul ternar* (6/8), *ternarul* (3/4) și din nou, *dublul ternar* (6/8); adică, diversificarea spațială se îmbină cu diversificarea temporală. Varietatea metro-ritmică se înregistrează și în a doua triadă expresivă, piesele nr. 4 și nr. 6 sunt în ritm și în metru binar (2/4), iar nr. 5, în metru ternar (3/4). Percepem muzica prin filtrul dialecticii, întreg ciclul apare contorsionat de dinamismul contrariilor. În *incipit*, motivul de bază din *Bagatella* a doua (Ex. 20 b, măs. 1) conține Interogația metafizică iar dinamizarea motivului (Ex. 20 b, măs. 2-4) se constituie în Răspuns la dilema existențială. Muzica are un ușor caracter dramatic, anunțat și de indicația „*Con una certa espressione parlante*”, notată sub indicația de tempo a piesei nr. 6 (Ex. 21). *Subliniem că analogia cu motto din Cartetul Op. 135 se raportează la sugestia interogativă și afirmativă.*



Exemplul 20 c



Exemplul 20 b

Exemplul 21

Allegretto
Con una certa espressione parlante

Exemplul 22

Presto

A șaptea piesă a ciclului (Ex 22), căutare frenetică în jurul Ideii, sau a sentimentului, anticipă prin conținut și joc pianistic *Noveletten*, *Carnavalul*, *Davidsbündlertänze*, de Schumann. Alura componistică din secțiunea mediană are vizibilă corespondență și cu *Allegro molto e vivace*, partea a doua – un *Scherzo* dramatic – din *Sonata Op. 27 nr. 1*, ceea ce probează ideea că în *Miniaturi*, veritabil laborator de creție,

Allegretto
p
1
23212
1

Op. 119

Exemplul 23

Beethoven a experimentat procedeele din *Sonate*. Simbolul metafizic „Muss es sein?” și inversul său, „Es muss sein!”, răsar de mai multe ori în aceste piese tainice; arhetipul germinază profiluri analogice ceva mai îndepărtate dar detectabile, precum aici descoperim o reflexie în cvarta ($la \uparrow mi$), dispersată la octavă prin trătarea secționată a motivului: Succesiunea tonală și expresivă a pieselor din ciclul *Sieben Bagatellen*, Op. 33 este concepută în *sectio aurea* (raportul $3/3=1$), după cum vom putea desluși proporționalitatea (5–1–5) și în ciclul următor, Op. 119.

Erf neue Bagatellen, Op. 119 (11 *Bagatelle*, apărute în decembrie 1821) dezvăluie o tristețe fără margini. Prezentul sumbru este brăzdat de străluminări din trecut. Resimțim convergența cu *Allegretto dolente* din *Sonata în la bemol major*, Op. 110, creată în același an, apoi gândul ne poartă din nou spre universul poetic schumannian. Cât de profund a intrat tehnica de compoziție a lui Beethoven în conștiința succesoriilor, ce atent au studiat romanticii partitura marelui înșingurat...

Accentele durezoase se resimt de la prima piesă (*sol* minor, Ex. 23) în motivul melodic descendent, amplificate și prin desfășurarea temară ce antrena odinioară voioșia *Ländler-ului*, a *Mennet-ului*, a *Valsului*. *Acum*, *mușica nu mai tinde*, „*Per aspera ad astra*!”, *ci coboară în trecut, în vis*.

Primele două piese din ciclul *Opus 119* (*sol* minor cu cadență picardiană, măsura 3/4 ↔ *do* major, măsura 2/4) sunt confesiuni în sonoritate scăzută, a treia (*re* major, măsura 3/8) trece din discant în gravul claviaturii, un motiv „à l'Allemande“, cum a notat Beethoven în partitură, atmosfera rămânând învăluită în tristețe. Orizontul expresiv se înseninează doar un moment prin *Andante cantabile* (piesa a patra, măsura 4/4) în *la* major, tonalitate ascendentă față de anteriorul *re* major, apoi se atinge o primă culminație a tristeții în a cincea *Bagatellă* (*do* minor, măsura 6/8).

A șasea piesă (*sol* major) ce pare o secțiune de sine stătătoare, oarecum desprinsă de ceea ce a fost și de ce urmează să se desfășoare în ciclul întreg, se află în *omologie* cu 6 *Ecozeze* (compuse în anul următor, 1923), unde celula ritmică de aici va apare inversată „în oglindă“ (Cf. Ex. 17 din text); însă descoperim o convergență de-a dreptul surprinzătoare cu motivul introductiv din *Sonata Op. 110* (vezi Ex. 24).

Asemănarea primelor patru măsuri din introducerea *Bagatellei* a șasea (*Andante*, Ex. 25, măs. 1–3) cu motivul introductiv din *Opus 110* este atât de mare încât suntem convinși că Beethoven oscila între formula anacruizică, experimentată în debutul acestei piese din *Opus 119* și formula cruzică pe care a definitivat-o în *Sonată*, ambele prezentând omologie cu Interogația metafizică și cu Răspunsul. În mod asemănător, motivul din a șasea piesă a ciclului *Opus 119* este comutat imediat în metru binar și i se dă ușoară libertate de mișcare (*Allegretto* «*Leichtlich vorgetragen*»), ca unei adevărate improvizații pe o temă dată (Ex. 25, m. 7–8), manieră componistică adoptată și în *Sonata Op. 110*:

Exemplul 24

Moderato cantabile, molto espressivo L. van Beethoven, Op. 110

The musical score shows the first system of the introduction to Bagatelle No. 6. The right hand plays a melody with a trill on the fifth measure, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. The tempo is marked 'Moderato cantabile, molto espressivo' and the dynamics include 'p con amabilità (sanft)' and 'p'.



Exemplul 26

Observăm că, deși motivul introductiv din *Sonata* este cruzic, capacitatea lui generatoare acționează în mod similar, cu aceeași forță, cu același efect ca *incipit*-ul din a șasea *Bagatella* (Ex. 25, m. 7-11).

Exemplul 25

Improvizația pe un pasaj descendent de virtuozitate la începutul piesei a șasea *Opus 119* (Ex. 25, m. 4–5) se regăsește în puntea formei de sonată a *Op. 110* (Ex. 26), după cum *L'istesso tempo* «Dieselbe Bewegung» (Ex. 27) are rădăcini comune cu a doua secțiune (Ex. 28) din mișcarea *Allegro molto* - *Opus 110* (în fapt, un *Scherzo dramatic*).

Exemplul 27

Exemplul 28

Piesa a șaptea a ciclului *Opus 119* (Ex. 29) pare la prima vedere un *studiu de tril* care cere, desigur, tehnică pianistică superioară, dar ea este

Se relevă 8 *enclave tonale*, dintre care cele în ordinea „șirului lui Fibonacci” (1, 3, 5, 8) sunt depressive și cele în ordinea numerelor pare,

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

[—] [—] [—] [—] [—] [—] [—] [—]

sol → Do → Re → La → do → Sol → Do → Do → La → La → Si b

Tonalitățile succesive din ultimele cinci piese fac o măiestrită cadență finală: *do* major (nr. 7 și nr. 8, în metru ternar – 3/4), *la* minor (nr. 9, măsura 3/4), *la* major (nr. 10, în metru binar-2/4), *si bemol* major (nr. 11, în metru dublu binar-4/4). Relativă minoră (*la*) apare ca *opoziție activă* la tonica majoră (*Do*), impresie adâncită prin contrastul adus de *omonimia relativă* (*La*, în piesa a zecea) și, mai cu seamă, prin coborâtarea în *si bemol* major (ultima piesă), care este *relativă majoră* a tonalității de bază (*sol* minor, piesa nr. 1). Iată planul tonal al ciclului:

„*innocente e cantabile*” în piesa a unsprezecea.

Ultimul grup de cinci piese *Opus 119* (inclusiv a șaptea, sugestivă pentru noi în corespondența cu stilul lui Liszt) sunt miniaturi de neseplat între ele. Scritura polifonic-armonică a celei de a opta piese (*Moderato cantabile*, măsura 3/4), cu punerea în valoare a *cromatismului de linie*, cu mersul ei cantabil pe patru voci, întrerupe intensitatea afectivă de până acum și, pe un motiv asemănător cu *zborul* din *Papillons* de Schumann, pregătește imaginar cântecele de Crăciun, al căror zvon se aude



Exemplul 29

o reluare „acoperită” a *Allemandei* din a treia *Bagatella*. Se impune până într-atât analogia cu inventivitatea lui Liszt în materie de prelucrare motivică încât presupunem că virtuozul maghiar a fost inspirat de piesa aceasta din *Opus 119* pe când era elevul lui Karl Czerny, discipol neîntrecut în menținerea cultului pentru întreaga creație daruită pianului de fostul său profesor, Beethoven! Oare Liszt a studiat micile piese?...

inclusiv „tetractisul“ (4), sunt expansive; adică starea depresivă este preponderentă. *Punctul culminant* al expresivității trebuie realizat interpretativ înaintea stagnării tonale dintre enclavele (5) și (6), adică unde se încheie primul ciclu pe tonica *Do* și se începe un alt ciclu, tot pe tonica *Do*, în două piese distincte.

Dramatizarea maximă, adresarea declamată spre exterior prin elemente analogice cu ale artei teatrale, se atinge în piesa a șasea, știre foarte importantă pentru stilul interpretării. De altfel, am subliniat deosebita profunzime expresivă a acestei *Bagatelle* și corespondențele pe care le suscită, iar acum mai rămâne să observăm că legătura dintre piesele (6) și (7) dezvoltă relația dominantică (*Sol-Do*), ceea ce crează senzația de stabilitate optimistă, stare psihologică necesară pentru *contrastul* ce urmează a se produce când relativa minoră (*la*) se va manifesta în „opoziție activă“ față de tonica majoră (*Do*)³¹⁶; adică miniatura a noua (în *la* minor), trebuie să capete în interpretare o importanță imediat următoare celei de a șasea, (în *sol* major) ca *al doilea punct culminant*, împlinit prin interiorizarea sentimentului. De altfel, și indicațiile dinamice, notate de Beethoven în partitura ultimelor trei piese ale ciclului *Op. 119*, cer interiorizarea.

Sechs Bagatellen, Op. 126 (6 *Bagatelle*, anul 1823) constituie cel mai însemnat ciclu de piese lăsat de Beethoven. Principiul variațional transfigurează simpla temă de vals (Ex. 30), care trebuie redată „cantabile e compiacevole“.

Exemplul 30

Andante con moto
Cantabile e compiacevole

Op. 126

³¹⁶ Reamintim că „Minorul (în muzica lui Beethoven, subl. n.) încetează 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“ (Al. LEAHU, *Maeștrii claviaturii*, ed. cit., p. 94).

În interpretarea reproducivă integrală, piesele se cântă cursiv. Scurte frânturi din amintire, bruște intervenții episodice, pun întrebarea beethoveniană „Muss es sein?...”. Interogațiile metafizice atrag o dezvoltare complexă, omologia cu *Variatiunile „Diabelli”* este ușor de sesizat. Desfășurarea se petrece pe întreaga claviatură, din grav până în *discant*, uneori cu salt pianistic între registre. Procedeul ale compoziției, precum *basul ostinat* în grav de-asupra căruia melodia transcende spre sunete foarte înalte, arată și aici cât de mult ne-am distanțat de tehnica klavier-ului. Beethoven a ajuns să transpună la pian meditația filosofică asupra tragicului existenței și mijloacele nu pot fi simple. Totuși, în penultima piesă (*Quasi Allegretto*) îl aflăm pe marele om, bucurându-se de melodia trumoasă care i-a venit în minte; desigur, ea dezvoltă ritmul ternar (*dublul ternar*, măsură 6/8), tipic german, tipic beethovenian. Dar Beethoven n-o mai putea auzi...

Unificarea structurilor clasice cu natura romantică a variațiunii libere a fost una dintre principalele căi urmate de Beethoven în elaborarea ultimelor sale sonate. Ciclurile de piese pentru pian fac sinteza între *lied* și Tema cu variațiuni în forme despre care se poate spune că depășesc *spiritul clasic* („...so romantisiere ich es!”, cum spunea Novalis), ceea ce este mai ușor perceptibil aici decât în *Sonatele pentru pian*, genul monumental care a cuprins efuziunea transcendentă, dar a păstrat esența clasicului. Cu adevărat titanic a fost temperamentul artistic beethovenian!

Capitolul XII – CLASICITATEA SPECIEI MUZICALE RONDO

„Rondo-ul își trage originea din forma poetică a rondelului, sau *rondellus*, popular în Evul mediu, și adesea cântat...”³¹⁷.
 Michel Brenet (*aleas* Marie Bobillier)

Pianul avea rol acompaniator în prima compoziție de Beethoven, *lied-ul Schilderung eines Mädchens (Înfățișarea unei fete îndrăgite)* pe versuri de Bürger, compus în 1783, pe când tânărul muzician de la Bonn abia împlinise treisprezece ani; el a scris mai întâi acompaniamentul pentru o *melodie vocală* și apoi a conceput *melodia pianistică* pură din

*Variațiuni pe un marș de Dressler*³¹⁸. Întrucât și a doua lucrare datează tot din anul 1783, concluzia este că a imaginat cam în aceeași vreme amândouă posibilitățile de-a se exprima prin muzică. Realitatea aceasta ne-a stimulat să extindem cercetarea dincolo de perimetrul *Sonatelor pentru pian*, în căutarea confluențelor posibile cu alte genuri.

Pentru a continua demersul, va trebui să reluăm ideile din fondul teoretic de bază de la care s-a pornit și să le completăm cu alte interpretări convenabile metodei aplicate, hermeneutica. A fost necesar să investigăm spațiul muzical și timpul muzical în sfera creației beethoveniene. Am pornit de la dezbaterea asupra *elementelor* în filosofia transcedentală a lui Im. Kant, am urmărit continuitatea principiilor „criticismului” prin filosofii post-kantieni și am ajuns la Realismul critic al lui Alexandru Bogza, coroborat cu Logica dinamică a contradictoriului de Ștefan Lupașcu, sisteme metafizice moderne care au convergență cu gândirea muzicală. Alexandru Bogza a clasificat genurile muzicale în tratatul său *Realismul critic*, presupunând două surse determinante în evoluție: *cântarea religioasă* și *cântarea profană*, ipoteză preluată de la maestrul său Dimitrie Cuclin³¹⁹. Contemporan cu aceștia, etno-muzicologul Constantin Brăiloiu a subliniat „peripețiile marii lupte în care s-au înfruntat romanticul și clasicul, vechiul și modernul”, faptul că „evoluția care a dus aici nu s-a produs ușor: tirania spirituală a antichității elene, mama luminilor și stăpâna stăpânelor, a slăbit foarte lent”³²⁰. *Sonatele pentru pian* de Beethoven ilustrează „marea luptă în care s-au înfruntat romanticul și clasicul, vechiul și modernul”, un impact pe măsura „Titanului de la Bonn” care a intuit *sensul primar* al muzicii (concept dat

³¹⁸ Iată ordinea abordării genurilor în compoziție: muzică vocală, *lied* – 1783; muzică pentru pian, Tema cu variațiuni – 1783; muzică pentru orgă, *Fuga* – 1783; muzică de cameră, Cvintet pentru suflători; piese pentru *mandolină și cembalo* – 1785; muzică pentru cor și orchestră, Cantată ocazională (funerară; omagială) – 1790; creații dramatice, Operă – 1803-1805; muzică de scenă – 1810, muzică simfonică, Dansuri germane (orchestrate) – 1795; muzică de balet – 1790.

³¹⁹ Cf. *Tratat de estetică muzicală*, Tiparul „Oltenia”, București, 1933.

³²⁰ BRĂILOIU, Constantin, *Élargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folcloriques et extra-occidentales* (Lărgirea sensibilității muzicale față de muzica folclorică și extra-occidentală), în: *Opere. Oeuvres* (ediție bilingvă), II, traducere și prefață de Emilia Comișel, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1969, pp. 227–236; Cf. *Histoire de la Musique*, I (sous la direction de ROLLAND Manuel), Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1960.

de Alexandru Bogza) și a readus modalul în compoziția europeană, pentru pian *finitul* muzicii tonale. Asemenea tuturor regnurilor vii, opera beethoveniană probează concluzia naturalistă că „ontogeneza repetă filogeneza”. Un alt estetician al secolului XX, Helmut Degen, a postulat cinci *entități* evolutive ale muzicii: *coralul*, *cântecul*, *dansul*, *improvizația* și *înălțuirea în formele mari*³²¹. Constatăm că toate cele cinci *entități* teoretizate muzicologic se recunosc în evoluția stilului compoizic al lui Beethoven. Până acum, am descoperit reflexia entităților *coralul* (bachian), *cântecul* (austriac și al altor popoare) *dansul* (*Allemanda*, *Menuet-ul*, *Ländler-ul*, *Valsul*, *Contradansul*, *Ecoșeză*), *improvizația* (de virtuozitate la pian). Am cercetat înălțuirea între *lied* și Tema cu variațiuni; urmează să ne aplecăm asupra genului muzical *Rondo*, cu deosebită pondere în elaborarea Sonatei.

Rondo-ul se califică drept specie superioară în elaborarea stilului compoizic al lui Beethoven, pentru că a absorbit esența dansului și a devenit apt să transfere în genurile clasice-romantice, concepute de marele vienez, o formă muzicală ce dezvoltă creator ambelor prototipuri, *popular* și *cult*. În ciclurile beethoveniene, *Scherzo-ul* romantic ocupă locul clasicului *Menuet* și doar *Rondo-ul* rămâne genul clasicizant în cuprinsul creației pentru pian; dintre toate dansurile preluate, numai el s-a vădit că are deschiderea pentru osmoza cu cele două tipuri ale structurii muzicale dezvoltate cu precădere de Beethoven, forma de sonată și variațiunea.

Într-o primă fază de prelucrare s-au păstrat atribuțiile modelului popular. *Rondo în do major* (fără număr de *opus*) este prima piesă de acest gen. A apărut publicată de Bossler în 1783, la editura Spire. Urmează *Rondo în la major*, *Op. 164*, o compoziție de dimensiuni mai mari, editată la Bossler în 1784 (necatalogat de Breitkopf & Härtel) și *Rondo în do major*, *Op. 51 nr. 1*, publicat în 1796 la editura Artaria din Viena (catalog Breitkopf & Härtel, nr. XVIII-3).

Rondo în sol major, *Op. 51 nr. 2*, prezentat de noi drept compoziție cu caracter improvizatoric, a fost compus peste câțiva ani și publicat de Artaria, Viena-1801 (Breitkopf & Härtel, nr. XVIII-4).

Rondo à capriccio, *Op. 129*, compus în 1823, publicat la Editura Diabelli, Viena (Breitkopf & Härtel, nr. XVIII-9), prezintă ultima treaptă

de trecere a *Rondo*-ului de formă clasică în Sonata liber tratată, totodată, încheie pianistic evoluția pieselor izvorâte din muzica de dans.

Aproape trei decenii despart primele *Rondo*-uri de ultimul. Revenirea lui Beethoven la genul cel mai mult abordat în compozițiile din adolescență arată, pe de-o parte, că s-a simțit mereu legat de melodismul genurilor dansante și pe de altă parte, că a intuit orizontul larg pe care l-ar dobândi forma de sonată în osmoză cu izvorul nesecat al muzicii populare. Ideea aceasta reîntoarce demersul hermeneutic spre începutul creației beethoveniene.

Rondo în la major, Op. 164 (anul 1784; Ex. 31) modelează în Refren o melodie renană de dans. Se distinge prin preluarea motivului popular în sensul potrivit simplității lui melodice. Piesa face dovada că tânărul compozitor folosea procedeele dezvoltatorii tipice clasicismului vienez, anterior contactului său direct cu stilurile lui Haydn și Mozart.

Exemplul 31



Deși elaborată pentru divertisment, piesa a avut însemnătate și ca exercițiu componistic în domeniul pianului, precum creațiile pentru diferite formații instrumentale din prima perioadă de constituire a stilului, care au dus mai târziu la Simfonie. *Rondo în la major, Op. 164*, arată cum s-a făcut legătura dintre modalitățile instrumentale ale dansului popular și primele lucrări de Beethoven. Refrenul prezintă tipul melodic larg-arcuit, prin constituirea strofei din trei elemente: o porțiune expozitivă, alta emergentă, dezvoltătoare, și a treia concluzivă, structură în care se reliefează *proporționalitatea* stilului, existentă și în sonatele pentru pian compuse la început. Avansăm aserțiunea că plăsmuirea triadică a strofei muzicale astfel construite a apărut ca produs al naturii psihice, al structurii mentale prin care Beethoven diferenția *cauzele*, apoi le dezbătea

în *diversificare* și ajungea la *sinteză sensurilor*. Cu siguranță că structura psihică „*Spaltung*”³²², cauza frământării sufletești a marelui om care toată viața a renunțat la sine, deosebind binele de rău în relația cu ceilalți, a acționat în defavoarea omului, dar a susținut opera. Logica muzicală a lui Beethoven s-a dezvoltat în sine. O singură influență a putut interveni, anume muzica marelui Bach, care a întărit înclinarea naturală a gândirii beethoveniene spre principiul „Cruz”. Convergența dintre sonata beethoveniană și „triada” dialecticii hegeliene se explică numai prin asemănarea de structură mentală a celor două naturi creatoare. O altă ipoteză se exclude din două motive: 1) Beethoven compunea spontan, pornind predilect de la improvizația pe claviatură, el nu adapta scriitura la concepte dobândite pe calea *logos*-ului; 2) presupunând prin absurd că Beethoven ar fi asimilat sistemul complex al dialecticii lui Hegel, rămânând fascinat în asemenea măsură încât s-a apucat să-l aplice în compozițiile sale, aceasta nu a fost posibil, pentru că cele două minți luminate au viețuit absolut în același timp, dar în orase diferite, nu s-au cunoscut, iar apariția operei lor a fost simultană.

* * *

Al doilea *Rondo pentru pian* a fost realizat pe când Beethoven își începuse inițierea sub „mâna” lui Neeff³²³, dar nu se poate ști sigur în ce măsură profesorul a intervenit în lucrările elevului. Fraza în triadă poate fi rezultatul îndrumărilor primite, adică un model preluat de la Bach, Haendel, Gluck, dar dezvoltat în manieră proprie, având în vedere puternica personalitate a tânărului muzician în devenire. Observăm că procedul de dinamizare, segmentarea motivului și tratarea secțiunilor, antrenează scurte intervenții melodice cu rol episodic, ceea ce este original. Așadar, *Prinzip der durchbrochenen Arbeit*, dus la înaltă

³²² În traducere: crăpătură, spintecare, *disocier*.

³²³ Lata care sunt lucrările prezumtiv compuse de Beethoven sub îndrumarea lui Neeff: *Variatiunile pentru pian pe o temă de Dressler*, în *do minor*, op. 176 (seria XVII-5, catalog Breitkopf & Härtel, publicate prima oară în 1783 la Mannheim, de către editorul Götz); *trei Sonatine pentru pian*, în *mi bemol major*, *fa minor* și *re major*, op. 161 (seria XVI-33-34-35, catalog Breitkopf & Härtel, dedicate în 1783-1784 lui Maximilian-Friedrich, electorul de Köln, și editate mai întâi de Bossler, Spiro); *Rondo în do major* (apărut tot la Bossler), *Rondo în la major*, op. 164 (editat de Bossler în 1784) și *Menuet în mi bemol major* (publicat mai târziu, în 1805, la Viena), ultimele două, aflate sub op. 165 (seria XVIII-11, catalog Breitkopf & Härtel). Rămânne sub semnul întrebării intervenția directă a profesorului Neeff asupra elevului Beethoven.

măiestrie de Haydn în sonatele pentru pian, în cvartete și în simfonii, se vede aplicat chiar în primele compoziții de tinerețe ale lui Beethoven. Probabil că acesta a cunoscut procedeul prin profesorul său de la Bonn, dar se vede că l-a aplicat potrivit propriei inventivități. Atmosfera întregii piese este optimistă, în spiritul Divertismentului. Refrenul transmite siguranță de sine, proporție perfectă a ritmului și a componentei intervalice din melodie față de timbru și armonie. Efectul dinamic *forte-piano*, credem că parvine în stil atât ca reminiscență a *dinamicii în trepte* din compoziția preclasică precum și din practica muzicanților neinstruiți ai orașelor, despre care presupunem că Beethoven a luat cunoștință directă, sau din cântecele tiroleze cu „ecoul” lor inconfundabil. Ultima ipoteză ni se pare mai plauzibilă, anume că trecerea bruscă de la *forte* la *piano*, oarecum atenuată în succesiune îndepărtată (dinamica în trepte) dar puternic contrastantă în imediată succesiune (*fp*), să-și aibă obârșia în cântecul popular. Independent de proveniență, ***Forte-piano (fp)*** va deveni tipic stilului componistic al lui Beethoven, corespunzând unei reprezentări care izvoră din Imaginarul arhetipal, cum am arătat.

Rondo în do major, Op. 51 nr. 1 (anul 1796) aduce tot o muzică viguroasă dar cu pronunțate note de dramatizare care reies din tratarea ritmic-melodică, armonică și dinamică a *motivelor generatoare*, aici fiind vorba despre un ***Rondo bitematic***, „o formă mult mai dezvoltată”, creată de Mozart și în cel mai înalt grad de Beethoven, în sonatele și în concertele pentru pian“, cum arată Vasile Herman³²⁴. O scurtă *entradă* meditativă, asemenea preludărilor pe care le făcea Beethoven înaintea improvizării în public, precum am aflat din izvoarele documentare

³²⁴ „În *Rondo*-ul clasicilor, se păstrează caracterul monotematic, pentru că forma este clădită pe o singură idee de bază, ce revine de trei ori, fiind întreruptă de două episoade al căror material nu se mai repetă și, ca urmare, nici unul dintre ele nu se mai poate impune ca temă. Bitematismul în forma de *Rondo*, va apare fiind însă o consecință a influenței elementului de sonată asupra formei *Rondo*-ului. /.../ Ideea de bază (*Rondo*) reprezintă o unitate închisă tonal (cel mai frecvent), constituind o formă bi-, tripartită simplă, sau o formă monostrofică. /.../ Făcând o privire de ansamblu asupra formei *Rondo*-ului monotematic clasic, el ne apare ca o formă tripartită complexă cu repriză incompletă: A-B-A-C-A [B-A]. Repriza integrală va avea loc abia în *Rondo*-ul *bitematic*, în care se repetă integral prima secțiune. Este o formă mult mai dezvoltată...”, creată de Mozart și în cel mai înalt grad de Beethoven, în sonatele și în concertele pentru pian (HERMAN, Vasile, *Formele muzicale ale clasicilor vienezi*, Curs universitar, Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj, 1973, pp. 79-85).

menționate, prevestește factura motivului introductiv din *Sonate*; profilurile cele mai înalte vor apare peste ani în *Sonata „Patetica”, Op. 13*, în *Sonata „Les Adieux”, Op. 81 a*, în *Sonata Op. 110*. Se vede că intenția „teatrală” s-a manifestat de la început în piesele de sine stătătoare, care permitau dezvoltarea liberă a imaginației componistice. Rezultă diversificarea variațională a spațiului (în armonie: rolul crescut al treptelor secundare; în timbrul pianistic, prin sugestia dată de indicația *dolce*) și a timpului (subdiviziuni normale și excepționale ale ritmului binar; mici inflexiuni agogice). Resimțim că exteriorizarea afectivă este mai nuanțată aici decât în piesele precedentele. Privind tehnica pianistică, repartiția mâinilor, diferența față de *Opus 164*, cere mișcarea firească în registrele claviaturii chiar atunci când mâna stângă participă solistic, succedând mâinii drepte în registrul acesteia; mâna dreaptă primește rolul său solistic obișnuit din pianistica mozartiană dar și acompaniază, astfel conturându-se o trăsătură importantă a *pianului orchestral beethovenian*. Marele simfonist nu va ține seama de plasarea mâinilor pe claviatură în registrul corespunzător poziției de braț avantajoase și nici nu va respecta ceea ce era uzual pentru cele zece degete în stilurile interpretative de până atunci; el instituie alte coordonate ale „gândirii” pianistice.

* * *

Am relevat trăsăturile esențiale ale compoziției din piesele pentru pian de Beethoven, convingși că nu se poate aborda universul *Sonator* fără acest demers. Miniatura, Piesa de virtuositate, Ciclu de piese pentru pian, reprezintă motivul necesar într-o analiză de fond, întrucât oglindesc sentimentele nemărturisite ale Eroului, partea de poezie necuprinsă în sfera înaltă a dialecticii muzicale, gândurile trecătoare din preajma marilor idei, dorința de a fi în pas cu epoca... S-a văzut că noi nu am dat curs unei prezentări cronologice, ci am mers pe firul *analizei*, al *omologiei* și al *convergenței*, așa cum propusese la început. Apropiindu-ne de miezul problemei în dezbateri, reamintim accepția termenilor, aplicați de Gilbert Durand în domeniul Semioticii: „*analogia* procedează prin recunoașterea de similitudini între raporturi diferite în ce privește termenii, în timp ce *convergența* regăsește *constelații de imagini* asemănătoare punct cu punct în domenii diferite de gândire”³²⁵.

„Într-o societate, una dintre cele mai bune pianiste din Viena i-a cântat una din sonatele sale. După ce a ascultat cu atenție, Beethoven spuse: «Asta nu-i nimic!». Se așeză el însuși la pian și cântă aceeași sonată într-un fel ce poate fi socotit supraomenesc”³²⁶. Bettine Brentano (von Arnim)

Încercarea de a descoperi „terțiul inclus” în *Sonatele pentru pian* de Beethoven este un pasionant joc al închipuirii muzicale; vorbim despre „închipuire muzicală”, pentru că nu putem concepe vreo analiză, de orice natură ar fi ea, fără transpunerea sonoră în mental a partiturii cercetate, asociată cu anumită calitate pianistică, cu sinteza timbrală stratificată în auzul intern. Ca în orice proces natural, Logica dinamică a contradicției cere și în muzică trei poziții: idealitatea, materialitatea și tranziția de la una la alta, care se face prin *simbol*. *Structura* nu este altceva decât *dinamismul*. Impresia de „supraomenesc” resimțită de Bettina Brentano când l-a ascultat pe Beethoven cântând o sonată, în comparație cu o oarecare interpretă, s-a datorat faptului că el întrunea toate cele trei poziții ale *dinamismului* când desfășura compoziția pe claviatură: crease structura și, în ipostaza de compozitor, numai el a putut trece complet opera din ideal în „poziția” sonoră, materială, întrucât *numai el deținea în sine toate simbolurile implicate...*

Readucem exemplul dat de Costin Cazaban pentru dinamismul artei, anume statuia ce reprezintă o femeie – în același timp, materialitate (din marmură, bronz, lut etc.), idealitate (mitul *femeia*) și artă (simbolizarea ↔ impresia artistică). Prin analogie, se vor decela două aspecte ale materialității în muzică: *partitura* și *transferarea ei în sunet*, adică în *image muzicală*. Idealitatea artei sonore este *simbolul*, conținut de *imagea muzicală* (posibil de transpus în cuvinte doar prin analogie, întrucât se știe că simbolizarea muzicală este „lucru în sine”!) iar *impresia artistică* ne apare tot ca aproximare în verb, prin inefabilul muzicii. Auditorul receptează *imagea muzicală*, vede din perspectiva lui „statuia”. El rămâne neștiutor al altor posibile înțelesuri, virtuale,

³²⁶ Din volumul *Beethoven văzut de contemporani*, ed. cit., pp. 73–74.

conținute de poziția ideală (P) a operei; pe acestea le-a conceput doar compozitorul în faptul creației și le-a notat în partitura care ar rămâne literă moartă fără intermediul redării. Pianistul interpret, cu bună știință că sunt (n) poziții tranzitorii (t) prin care se poate surprinde „stătuia”, caută o viață întreagă înțelesurile virtuale, potențiale, ideale, ale partiturii; el redă pe claviatură variante (t) ale poziției actuale (A)³²⁷. Dar cele trei trăiri nu sunt tranșante: compozitorul, auditorul și interpretul se vad supuși în egală măsură *dinamicii contradicțiilor* și doar intensitatea contradicției diferă. Nu este posibil să vorbești despre „înțelesul” imaginii muzicale, privind numai partitura, fără *correspondentul sonor* în imaginație, pentru că atunci te plasezi în „terțiul exclus”, adică în afara muzicii!... Restăns la starea lui nefericită, marele înșingurat care a părut Bettinei Brentano un supraom, a trăit fericirea Muzicii. Acesta este „terțiul inclus”!... În *Sonatele pentru pian* de Beethoven vor sălaşui mereu creatorul și virtuozul...

Sonata în fa minor, Op. 2 nr. 1 (anul 1795) a fost prima pe care tânărul venit de la Bonn a prezentat-o Venei. Iată-l în palatul prințului Lichnowsky, așezându-se la pianul din sala de concert, pentru întâia lui „confruntare” cu auditoriul numeros. Are în memorie opera în integritatea ei, poate că a pus pe pupitrul și o partitură după care, însă, numai el știe să cânte³²⁸. Întreaga lui ființă spirituală intră în mișcare, resimte cum timpul fiecărui *ritm* desfășurat pe clape face opoziție spațiului muzical, imaginat de nenumărate ori în minte până în această clipă. Primele cinci sunete (Ex. 32 → x = *incipit*-ul anacruzie + măsură. 1) răsună nu prea tare dar pătrunzător în urcușul spre al șaselea, care le atrage; deși se aud detașat unul de altul, vibrația le unește din interiorul *frazelor muzicale*. Ele au mers ascendent pe arpeggiul tonicii *fa* minor, dar țelul aparent atins întâmpină imediat *opoziția*. Din adâncul conștiinței, răsare o întrebare chinuitoare: „Muss es sein?...” (Ex. 32 → y = m. 2) care nu primește încă răspuns și

³²⁷ Încercăm aici un raționament prin Logica dinamică a contradicțiilor cu notația stabilită de Stéphane LUPASCO.

³²⁸ Ignaz von SEIFRIED relatează: „În timp ce-și cânta la pian concertele, mă ruga să-i întorc paginile partiturii, dar, vai! era mai ușor de spus decât de făcut: nu vedeam decât pagini albe, cel mult ici și colo câteva hieroglife egiptene cu totul de neînțeles, ca să-i ajute memoria ca un fir conducător; *cânta* într-adevăr, *aproape numai din memorie*, toată partea principală, lipsindu-i de obicei timpul de a o scrie în întregime pe curat” (din volumul *Beethoven văzut de contemporani*, ed. cit., p. 28).

astfel, din două *celule* contrarii ($x \leftrightarrow y$), se încheagă *motivul anacruhic*³²⁹ (Ex. 32 $\rightarrow \alpha = m. 1-2$):

Exemplul 32

Timpul împinge mai departe elementele, ele se transfigurează ($x_{var.1} \leftrightarrow y_{var.1}$), devin mai concentrate, mai hotărâte. Urcat cu un ton mai sus, motivul (α) apare ca invers ritmic al său: un motiv *cruhic* (Ex. 32, m.

³²⁹ Raportându-ne la definiția noțiunii (Cf. RĂDULESCU, Speranța, art. *motiv*, în *Dicționar de termeni muzicali*, coordonat de Zeno VANCEA și Gheorghe FIRCA, ed. citată, pp. 312–313), observăm că *Sonata Op. 2 nr. 1* de Beethoven oferă exemplul tipic de *motiv*, în ambele accepții admise de teoria și estetica muzicii: (1) după Hugo RIEMANN, *motivul* desemnează unitatea melodică minimală structurată binar pe baza opoziției instituite între cele două secvențe melodico-ritmice care îl alcătuiesc, *secvența slabă*, *anacruhică*, și *secvența accentuată*, *cruhică* (*leicht* und *schwer*), caracterizate prin acumulare energetică și respectiv cumulație și, eventual, relaxare tensională, situație în care se află atât (x) cât și (y) din Exemplul 32; (2) accepția actuală, folosită de majoritatea muzicologilor, apreciind că *motivul* se plasează aproximativ în cadrul a două măsuri, este direct subordonat frazei și poate fi analizat prin două sau mai multe celule, situație în care se află (α) din același Ex. 32.

330 CUCLIN, Dimitrie, din volumul *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin*, de Ella ISTRATTY și Dan SMĂNTĂNEȘCU, Editura muzicală, București, 1985, pp. 126-127 (sublinierea textului ne aparține!).

3-4 $\rightarrow a_1 = x_1 + y_1$. Aici este *omologie* și nu, *coincidență*: amândouă motivele provin din structura tonală și din ritmul binar, dar nu coincid temporal (durate asemenea; accent diferit), nici spațial (acordurile figurate în arpeggiu din care sunt constituite cele două motive au stare și funcționalitate diferite). Toate elementele diatonice, expansive și depressive, intra în constituirea acordului perfect. Întregul și fiecare secțiune a lui, trăiesc printr-un respectiv punct culminant. „Acordul devine disonant când unui element al său i se depășește în intensitate gradul funcțional pe care îl ocupă în ierarhia construcției armonice, creîndu-și astfel lui însuși un caracter disonant”³³⁰. Sonoritatea crește, întrebarea se repetă insistent, urcă anevoios încă o treaptă (Ex. 32, m. 5-6), cere cu vehemență un răspuns (Ex. 32, m. 7), dar o suspensie armonică, oprirea pe acordul dominantei majore urmată de pauză prelungită, împiedică rezolvarea dilemei (Ex. 32, m. 7-8).

Prima Temă (A) s-a constituit dar starea ei este momentană; Tema

își dezvăluie mobilitatea, „personajul”, de asemenea: resimțim încă de la intrarea în scenă că hotărârea sa de a urca întâmpină *obstacolul* care nu vine dinafară ci dinăuntru, este nehotărârea care sălășluiește în sine, neliniștită întrebară asupra existenței. „Interogația” își continuă drumul, năzuiește spre ceva, se confruntă cu timpul. Comutat în registrul grav și trecut în tonalitatea dominantei minore, motivul prim nu mai este tot atât de „hotărât” (Ex. 32, m. 8-10 $\rightarrow a_{\text{var.}}$) lasă locul întrebării care apare când într-un loc al spațiului muzical, când în altul, într-o neostotă căutare a Răspunsului și a propriei ei realități (Ex. 32, m. 10-14); puntea, tatonare spre alte *locuri armonice* (Ex. 32, m. 8-20) aduce mai multe „staze” ale motivului ($a_{\text{var.}}$), celulele fiindu-i dispersate și „îndoială”, mai stringenta (Ex. 32, m. 11-14 $\rightarrow y_{\text{var.1}}$; Ex. 32, m. 15-20 $\rightarrow y_{\text{var.2}} + y_{\text{var.3}}$). Cadența pe acordul incomplet al dominantei minore, edulcorată prevestire a viitoare tonici (*la bemol* major) spre care se extinde spațiul muzical, nu reprezintă încă Răspunsul la dilema metafizică. Eroul se retrage din tumultul vieții; în adâncul firii, își află propria imagine într-o *ipostază* nouă. Ființa sa este aceasta, în căutarea unui adevăr ascuns, sau vede un alt personaj care, odată intrat în scenă, îi contrazice „acțiunile”?... Și una,

și alta!... *Aici Beethoven rămâne unic și neimitabil: în domeniul dinamicii contradictorii a temelor, el nu poate fi comparat.*

Tema a doua (Ex. 33 a–b, m. 20–41 → B), se naște din impactul spațiului cu timpul prin care au trecut motivul prim (α), inversul său ritmic–armonic (α_1) și variațiunea sa (α_{var}), succedându-se în secțiunea expozitivă a formei de sonată. Când se aude a doua Temă, de fapt, o ipostază izvorâtă din prima, motivul (δ) reprezintă o imagine muzicală transfigurată a celei primordiale, fapt ușor de sesizat și pe partitură și în audiere: (Ex. 33 a, m. 20–21 → $v \approx x_2$; Ex. 33 a, m. 22 → $z \approx y_{var.4}$). *Consonanța* întâmpină opoziția *disonanței*, ceea ce constituie un proces important al diversificării.

În Tema a doua (B) persistă Interogația, dar ea scade în intensitate, odată cu mersul descendent al motivului generator și cu schimbarea stării armonice: de la *fa* minor, se trece în *la bemol* major³³¹. Dezvoltarea materialului din prima Temă în Tema a doua (prima, în mers ascendent ↑; a doua, în coborâre ↓) se poate spune că prezintă „contrastul derivat”³³². Noua ipostază tematică primește o considerabilă extensie temporal–spațială. Se începe prin repetarea identică a motivului (δ), apoi se readuce numai jumătate din el (v); cealaltă jumătate (z) trece în *stare* lirică, reliefând o linie scalară (*sol, la becar, si becar, do, re becar, mi bemol*; Ex. 33 a, m. 26–29), ivită din corpul *figurilor* ritmic–melodice care, în virtutea negației dialectice, înseninează sonoritatea. Tânărul compozitor a aplicat aici *Prinzip der durchbrochenen Arbeit*, a despărțit motivul în cele două „contrarii” și a tratat multiplu secțiunile: procedeul lui Haydn, căruia i-a dedicat cele trei *Sonate Op. 2*. Pianistul Beethoven se desfășoară liber pe claviatură, distanțând brațele în mișcare contrară, făcând salturi la mâna stângă, ajunsă în registrul grav, în timp ce dreapta coboară și urcă pe game de pasaj în *decrescendo*, de la *forte* la *piano*, și în *crescendo*, până la *fortissimo*; dar *aici nu mai este o improvizație, ci o operă în căutarea desăvârșirii*.

³³¹ Vezi CUCLIN, Dimitrie, Vol. *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin*, de Ella ISTRATTY și Dan SMÂNTÂNESCU, ed. cit., p. 127: „O schimbare de ton este o *tonulație*. O schimbare de mod este o *modulație*. O schimbare de ton și de mod este o *tono–modulație*. [...] Domeniul Muzicii nu este sonor ci funcțional. [...] Oricât de finit în sistem–prin indefinita depășire, în putere deci, domeniul Muzicii este potențial infinit”.

³³² Termen preluat de noi de la Vasile HERMAN; Cf. *Formele muzicale ale clasicilor vienezi. Curs*, Conservatorul de Muzică „G. Dima” Cluj, 1973, p. 139.

Example 33 b (m. 291)

Example 33 a (m. 201)

Prima secțiune a formei de sonată, Expoziția, este creuzetul unde se topește îndoiala primordială; hotărât să înfrunte vitregiile soartei, Eroul răspunde: „Es muss sein!“. Iată *concluzia* la care s-a ajuns prin *dramatizare* (Ex. 33 b, m. 41–48).

Desigur că asemenea muzică a fost primită cu uimire. La început, a trebuit să înfrunte multe prejudecăți, cum știm, dar pianistul Beethoven a ieșit biruitor și în următorii patru ani după prima apariție în fața auditoriului vienez, era mereu invitat ca interpret, sau la unele întreceri în arta improvizării, cu pianiștii mari ai epocii, despre care am mai amintit. Își interpreta la pian noile plăsmuiți și operele altor compozitori, îndeosebi ale lui Mozart. Toate creațiile sale au avut prima audiție în sălile unde se cultiva muzica la Viena. După 1800, concertele importante se desfășurau tot în palatele nobiliare dar se deschiseseră și sălile publice de spectacole și concerte ale capitalei austriece. Astfel, aproximativ vreme de cincisprezece ani, singuratecul Beethoven a comunicat prin muzica sa cu sute de oameni, poate chiar cu mii, la *Hofburgtheater*, la *Theater an der Wien*, la *Das Hoftheater nächsts dem Kärntnertor in Wien*, dar pianul cel mai drag lui era în modesta sa casă, unde a primit cu generozitate orice vizitator, indiferent de rangul lui social, și i-a cântat *fantasiile* lui...

* * *

Dacă elementele Expoziției din forma de sonată (primul *Allegro* al *Op. 2 nr. 1*) reînvie prezența virtuozului Beethoven, Dezvoltarea centrală din aceeași formă aduce în imagine truda compozitorului. „Beethoven lupta constant, corp la corp, cu geniul său. Când prietenii îl surprindeau în mijlocul lucrului la compoziție, îl găseau adesea într-o stare de absență indescriptibilă: «trăsăturile feței îi erau descompuse, transpirația i se prelingea pe față și se părea că urmează să intre în luptă cu o armată de contrapunctiști» – spune Schindler–; este drept că atunci era vorba de *Credo* din *Missa Solemnis*, dar întotdeauna, el schița, medita, ștergea, corecta, suprapunea, refăcea, și, când totul era gata, reîncepea din nou, adăuga două note la începutul unui *Adagio* de sonată, terminată de mult timp și tipărită”³³³.

Întrucât în forma de sonată Beethoven prefăce neîncetat melosul tematic, este potrivit să vorbim despre secțiunea prelucrătoare, numind-o

³³³ ROLLAND, Romain, *Musiciens d'autrefois*, Hachette, Paris, 1908, p. 280.

³³⁴ Romain ROLAND face analiza științifică a autenticității scrisorilor pe care Bettine a pretins că le are de la Beethoven și da concluzia în volumul *Goethe și Beethoven* din ciclul *Beethoven. Marile epoci creatoare*; citatul este din acest volum, p. 12.

Beethoven spune mesagerului: „...sunt ocupat de câteva timp cu trei deodată în câmpul conștiinței. Amânând o propunere făcută de Härtel, Inspirația lui Beethoven era nestăvilită, mai multe idei se ridicau simțurilor și viața spiritului”.

este o simfonie!... Da, muzica este, într-adevăr, mijlocitoare dintre viața ultimă o înving, o am pe cea pe care o urmăream, *prima Idee*! Și iată, înmulțesc într-un spasm de extaz, *în toate modulările ei*; și în clipa prind iarăși cu patimă reînnoită, nu mă pot desprinde de ea, trebuie s-o nou cu patimă, o văd cum fuge și se pierde în haosul impresiilor, curând o descarc de melodii; ea își găsește în toate părțile. O urmăresc, o cuprind din a entuziasmului (pentru lirica lui Goethe, subl. noastră!) trebuie să mă fragment dintr-o scrisoare a lui Beethoven³³⁴ către ea: „Din vatra încinsă Bettine Brentano a rămas o măturie esențială în această privință. Iată un cale: *Tema-Idee* și aventura ei fără precedent. De la talentata scriitoare compara cu Mozart în invenția melodică, Pronia cerească i-a dat o altă Haydn. Astfel Beethoven a devenit un model, el însuși. Nu s-a putut neîmitat, opoziția necesară pentru ca „Titanul” să nu devină epigonul lui premeregător spiritului beethovenian, idealul său de neatinș dar și de armonice; poate că Romantismul s-ar fi oprit la Mozart, genul rămas cu mult mai săracă fără concepția beethoveniană asupra tratării artă înaltă, căreia i s-a subordonat pianistica. Muzica de până la noi ar fi compozitorului. „Mănuirea” *armoniei tonale* a ajuns prin Beethoven o spațiu tonal împreună cu prefacerea ritmică, reprezentă cuceriri ale *modulația* sau numai restanșa *inflexiune modulatorie*, care orientează izbânda pianistului Beethoven, trecerea dintr-o tonalitate în alta, *tono-pianistica*. Pe când prefacerile temporale din cadrul improvizării sunt de oprire temporală definitivă, antrenează o mare participare afectivă și elementelor spațiu-timp de unificare în acordul final al *tonicii* și în starea (ritmul fiind contribuabil în egală măsură la ipostaziere) tendința al armoniei și al polifoniei, opririle dramatice, stazele tonal-ritmice conștiinței. Ascensiunile, îmbinate între ele, trecute prin focul purificator unde se petrece *dinamizarea* „materialului” sonor adus în sfera „Dezvoltarea centrală”. Aceasta este scena marilor prefaceri tematice,

lucrări. În mare parte, le am schițate în capul meu, vreau să spun. Trebuie mai întâi să mă ocup de ele: două mari simfonii ale mele, și un oratoriu“. Beethoven proiecta atunci simfonia lui cu cor și o a zecea simfonie, ca un oratoriu, *Saul și David*³³⁵.

Capitolul XIV– DEDUBLAREA MOTIVULUI

„Marele motiv care domină Simfonia «Eroica» este o ființă. Ce importanță are dacă această ființă este om sau idee, glas nelămurit al instinctului sau voință luminoasă?... Ea viețuiește, ea acționează. Cine se poate îndoi de existența ei?“³³⁶.

Romain Rolland

În anul 1795, când Beethoven i-a dedicat lui Haydn cele trei *Sonate Opus 2*, ascendentul său desăvârșise genul vienez al sonatei pentru pian și forma de sonată bitematică, despre care se spune că „s-au cristalizat“ în creația sa, ceea ce este foarte adevărat. Cu rădăcini multiple și cu mai multe surse de constituire, atât *genul* cât și *forma de sonată*, își căpătaseră principiile în cele peste 200 lucrări pentru klavier compuse de berlinezul Carl Philipp Emmanuel Bach, dar au făcut epocă datorită lui Haydn. Desigur că apogeul stilului vienez se împlinește ca frumusețe și strălucire prin geniul melodic al lui Mozart. Compunând pentru pian, „Titanul de la Bonn“ revine de mai multe ori în decursul anilor la spiritul vienez, folosește procedee de compoziție asemănătoare cu ale marilor predecesori, preia teme vehiculate în capitala Austriei, dar preface în profunzime tot ceea ce asimilase, astfel că sonatele sale pot fi considerate „vieneze“, numai pentru că Beethoven a fost muzician de frunte al Vienei. Creația sa reprezintă un univers distinct, este o emblemă a muzicii europene moderne. Cu siguranță că viața muzicală a marelui oraș, aspirația spre Mozart, veșnic peregrin, legătura cu Haydn și cu ceilalți

³³⁵ Informație preluată de la Thedor BALAN, din volumul *Beethoven văzut de contemporani*, ed. cit., p. 126 și *Nota 1*.

³³⁶ Extras din ciclul *Beethoven Marile epoci creatoare, De la Eroica la Appassionata*, (*Les Grandes Époques créatrices. De L'Héroïque · l'Appassionata*, deuxième édition, Éd. du Sablier –Albin Michel, Paris, 1928), trad. de Letiția Papu și Nicolae Parocescu, Editura muzicală a U. C. din R.P.R., București, 1962, p. 95.



Exemplul 34

Prima Temă-Idee are o importanță covârșitoare în toate *Sonatele*. Am urmărit (în *Allegro* din *Op. 2 nr. 1*) cum coboară în adâncul închipuirii pentru a-și schimba înfățișarea prin procese ivite din însăși esența-i contradictorie. Dedublarea se petrece în maniera potrivită motivului *incipit* și în forma de sonată din *Opus 2 nr. 3, în do major* (anul 1795). Descoperim că nucleul primei Temă (Ex. 34, m. 1-2) crează tensiunea interioară prin structură ritmic-armonică ce conține latent în configurația melodică Interogația metafizică [„Muss es sein?”= (*mi*↑*fa*↓ *re*↑*sol*), motivul simbolic pe care îl urăm în cuprinsul *Sonator*. Tensiunea se atenuază prin dispararea contrapunctică a celor patru voci (Ex. 34, m. 5), prin repetarea modificată a contrapunctului dublu (Ex. 34, m. 5-6) prin trecerea în registrul grav, unde apare a treia lui „stază”, concludivă (Ex. 34, m. 8-12):

compozitori de aici, saloanele princiare la care a avut acces, s-a bucurat ca pianist și profesor, i-au influențat ideile și atitudinea față de propria operă, dar de aici și până la a căuta în sonata beethoveniană pentru pian asemănarea cu alte stiluri este o mare distanță. Chiar atunci când Beethoven preia identic un motiv³³⁷, schimbarea sensului expresiv este atât de pronunțată încât nu mai are rost referirea la sursă. Dacă ne-am permis cercetarea analogiilor, aceasta am făcut-o în raport cu filosofia și poezia; la Beethoven, căutam doar omologia în cadrul operei sale.

Cu tot caracterul optimist, conferit de tonalitatea majoră (*Do*) și de formularea ritmică pregnantă, motivul din care decurge prima Temă stă sub semnul îndoielii metafizice, se înrudește cu Interogația-simbol. Ideea întregii forme de sonată constă în *motivul generator*. Esențializat, motivul-Idee are forța să survoleze o întreagă evoluție concertistică, desfășurată amplu pe un submotiv derivat din arpeggiu, apoi „așteaptă” să se deruleze expunerea neobișnuit de extinsă (pentru stilul de până atunci al lui Beethoven) a Grupului secundar, cu două motive pe care le-a generat, și reapare în *concluzia* Expoziției, transfigurat, dar intens activ în conștiința interpretului-pianist. Această dedublare a motivului-Idee, pe de-o parte, introducere stenică la o dezvoltare de virtuositate, pe de alta, conținut metafizic, trebuie să se resimtă foarte bine în redare; mult pregătitul Răspuns la Interogația-arhetip se petrece în *concluzia* Expoziției, care aduce încă o dată arhetipul-simbol în sfera obiectualului (Ex. 35, m. 76-89). Beethoven a prevăzut aici și culminația pianistică:

Exemplul 35

(m. 76 ↓)

Ipostaza a treia și ultima pentru ceea ce noi numim „dedublarea motivului”, referindu-ne la structură, se petrece atunci când el apare în introducerea lentă care precede Expoziția formei de sonată, făcând parte din această secțiune; se relevă în prima parte a *Sonatei în do minor, Op.13, „Patetica”* (Ex. 36). Motivul primordial, expus în secțiunea *Grave*, prezintă cazul tipic de contingentă a muzicii cu metafizica, asupra acestei analogii nu s-a exprimat în scris vreo părere diferită, din câte știm. Chiar Beethoven a notat în partitură titlul sonatei, dar „probabil că el l-a

338 FISCHER, Edwin, *Sonate pentru pian de Beethoven* (Ludwig van Beethoven Klavier-sonaten—Ein Begleiter für Studierende und Liebhaber, Insel-Verlag, 1958), traducere de Maria Cernovodanu și Radu Bolintineanu, Ed. muzicală a U. C. din R.S.R., București, 1966, p. 43.

Edwin Fischer pune problema dacă motivul din *Grave* este conținut în forma de sonată, cum indică Hugo Riemann, sau este introductiv, dar marele pianist nu alege nici prima soluție, nici a doua, lăsând să hotărască fiecare interpret dacă să repete în redare și *Grave* pentru *seconda volta*, ori să repete numai *Allegro di molto e con brio*... Majoritatea pianiştilor



Exemplul 36

înțeles în sensul de «Pathos», adică de suferință³³⁸; oricum, *Grave* constituie o anterioritate în planul metafizic a simbolului „Muss es sein?”; sau, altfel spus: *Grave* din *Cvartetul Op. 13* se „înruște” cu această creație pentru pian, concepută încă din 1793 (pe când Beethoven avea 23 de ani!) și definitivată în 1798–1799, cu mult înaintea elaborării cvartetelor târzii. În *Patetica*, se desăvârșește simbolizarea Interogației și Răspunsului prin perioada dezvoltată în triadă, cu fraze *antecedente*, *mediane*, *consecvente*; în *Cvartetul Op. 13*, aceste tipuri ale frazei beethoveniene se reîntorc la esențialitatea motivului, ceea ce prefigurează *Grave* din *Opus 13*.

repetă *Grave*, ceea ce apare normal față de continuitatea dintre motivul generator (din *Grave*, Ex. 36), având conținutul interogativ pe care îl menținem în discuție, și dedublarea într-o *ipostază emergentă*³³⁹, deosebit de puternică. Transfigurarea motivului în inversul lui expresiv dezlanțuie etapa a doua a dramatizării (Ex. 37), cu o întreagă reverberație de „replici” care întretaie motivul arpegial descendent din punte. Atât în *Grave* cât și în *Allegro di molto e con brio*, se produce impactul puternic între elementele spațiale ce tind spre unificarea tonală și cele temporale, de natură melo-ritmică, dinamică și agogică, în necotenită mobilitate.

Exemplul 37



Grave revine de trei ori, în formă restrânsă, pentru a marca începutul Dezvoltării centrale și Coda. Prin aceste readuceri, Beethoven crează impresia de teatralitate, conținut a cărui origine trebuie căutată la Gluck, dacă admitem aserțiunea lui Romain Rolland, precum că „nu se poate nega existența, în *Patetica*, a elementelor dramatice, teatrale; evidența e dovedită prin analogiile de stil și de expresie, nu numai cu rarele creații ale lui Beethoven scrise pentru scenă, ca *Prometeu* din 1801, dar chiar cu

³³⁹ Folosit de noi analogic adjectivului *emergent*, -ă (despre un corp, o radiație etc.) care iese dintr-un mediu după ce l-a traversat (*Dicționarul explicativ al Limbii române* – DEX – Editura Academiei R.S.R., București, 1975, p. 298).

³⁴⁰ Ambele extrase, din volumul *De la Eroica la Appassionata*, ed. citată, p. 140.
³⁴¹ De tipul A-B-A-C-A, în care secțiunile B și C sunt „articulații muzicale episodice”, cum acreditează Valentin TIMARU (vezi *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Editura Universității din Oradea, 2003, pp. 137-139).

marele model al *scenelor tragice*, cu Gluck, a cărui „Aria und Duett” al actului II din *Orfeu* evocă de-a dreptul furioasa mișcare inițială din primul *Allegro* din *Sonata Patetica*. Concluzia lui Romain Rolland că „nu s-a vorbit încă destul despre influența exercitată de Gluck asupra tânărului Beethoven”³⁴⁰ poate fi valabilă, însă cel mai important mijloc dramatic salășluiește în formulele compoziției originale care conferă individualitate stilistică operei beethoveniene. *Adagio cantabile* din *Sonata Op. 13*, cu toată extaza meditativă la care predispune muzica, este un *Rondo monotematic*³⁴¹, schimbând în profunzime planul funcționalității tonale și expresivitatea arhetipului *Rondo*. Iată încă o cauză prin care *Patetica* se detașează ca *al doilea model stilistic* relevant de hermeneutică în ansamblul *Sonatorilor pentru pian*. Desigur, aici se ridică multe probleme pentru estetica analitică și pentru studiul pianistic; vom reveni asupra lor în ordinea altor trăsături specifice ale sonatei beethoveniene. Cercetarea ipostazierii teatrale se încheie cu o concluzie: în redarea pianistică a *Sonatei Op. 13*, trebuie conceput *dinamismul contradictoriu* între primul bloc expresiv, el însuși conținând contrastul *Grave-Allegro molto e con brio*, și cele două structuri de *Rondo* din partea a doua și a treia ale ciclului care, departe de a fi dansante, determină interiorizarea, trecerea în metafizic. *Adagio cantabile* dezvoltă variațional Tema de *Rondo*, pe care nu o specificăm drept „Tema Refrenului”, pentru că aici lipsesc Cupletele, în sensul clasic al noțiunii; apar doar secțiunile de contrast și acestea atenuează efectul obișnuitei alternanțe Refren-Cuplet. Astfel, sunt motivați cei care consideră că partea mediană a *Sonatei „Patetica”* este un *lied* măiestrit.

Ubicuitatea motivului generator, fie în simbolizare explicită, fie „acoperit”, face din *Opus 13* „scena” primelor transformări fundamentale în dramaturgia Sonatei beethoveniene. Se deschide calea spre cel de *al treilea model al stilului, Sonata quasi una Fantasia, Op. 27 nr. 2*, unde melosul liric al primei părți, de expresivitate transcendentă, conține elementele unificatoare ale întregului ciclu, iar impactul temelor și apogeele dramatizării se produc în ultima mișcare, o formă de sonată ale cărei dimensiuni simfonice întrec limitele clasice ale genurilor camerale.

Capitolul XV– ELABORAREA TEMATICĂ A SONATEI

„Ideea este o scânteie zburând în infinit...”³⁴².

Ludwig van Beethoven

Căutarea genezei *leit-motivului* în creația clasicilor apare nepotrivită atât timp cât se consideră că *principiul ciclic* a fost adoptat mai întâi de Berlioz și Liszt, apoi, aplicat sistematic de Césaire Frank și de elevii săi, a continuat să dețină rolul primordial în gândirea unor compozitori reprezentativi pentru secolul XX, precum George Enescu; însă orice fenomen are rădăcini profunde și, „cu cât privim mai în adânc, adevărul se află descoperit”, potrivit unui aforism atribuit lui Democrit din Abdera, care a trăit cu 23 de veacuri înaintea noastră!...

„Prin cele trei *Sonate Opus 2 pentru pian* (1795–1796), Beethoven și-a luat rămas bun de la maestrul său... Își știa pe deplin meseria, își stăpânea personalitatea muzicală și dădea dovadă de o virtuozitate pianistică ieșită din comun, așa cum avea să arate în prima sa mare manifestare publică din martie 1795 la Viena, când a cântat un concert de Mozart cu cadențe compuse de el și primul lui *Concert pentru pian* (publicat mai târziu ca al doilea) pe care îl terminase în ultimul moment. Însă așa cum spun toate mărturiile epocii, domeniul în care geniul lui Beethoven se afirmase deja cuceritor, irezistibil, era cel al improvizațiilor pianistice în care își lăsa imaginația să se dezlănțuie fără nici un fel de piedici. Beethoven locuia atunci la prințul Lichnowsky și se producea în toate saloanele vieneze; Czerny a lăsat scris că smulgea «lacrimi» și «suspine» auditoriului bulversat»³⁴³. Create sub imperiul inspirației improvizatorice, apoi îndelung elaborate până la definitivarea în partitură, *Sonata în mi bemol major, Op. 7* (anul 1796) și cele trei *Sonate Opus 10* (anul 1798), arată că „virtuozitatea pianistică ieșită din comun” și imaginația componistică depășeau obișnuitul.

Aparent, forma de sonată din *Opus 7* (Ex. 38) nu debutează cu o temă pregnantă, cum concepute Beethoven până atunci prima Idee, însă

³⁴² Citat de Blanche SELVA (*La Sonate*, Paris, 1913, p. 79); apud M. NICOLESCU, *Sonata*, ed. cit., p. 202.

³⁴³ *Dicționar de mari muzicieni*, sub coordonarea lui Antoine GOLÉA și Marc VIGNAL, (apud Éd. Larousse, 1985, trad. și completările despre compozitorii români, de Oltea ȘERBAN PÂRĂU), Univers enciclopedic, București, 2000, pp. 41–42.

„Scanteia” de la care se pornește aici spre cucerirea spațiului tonal este terța mare descendentă (*sol* $\uparrow$ *mi bemol*). Învăsmântată acordic, prima celulă melodică se sprijină pe o variantă a *Semnales* (Ex. 38, m. 1-2) care intră eficient în acțiune. S-ar crede că nivelul melodic al primului submotiv (Ex. 38, m. 1-4 $\rightarrow \alpha = x + x^{\text{var.1}}$) domină ritmul tribrah în optimi, marcat cu perseverență la mâna stângă; având în vedere că, potrivit sistemului logic de gândire al lui Ștefan Lupășcu, structura este rezultatul *dinamicii contradictoriului*, aprofundăm analiza. În registru grav, sunetul *mi* din *basso ostinato* apare ca *incipit* al celei de ritmice ternare (y) și această capătă funcție motivică prin repetarea de patru ori. Așadar, motivul *Semnales*, apartenent simbolicii ascensionale, conține și un submotiv ritmic (α), tocmai componenta „masculină” care s-a părut la prima vedere că lipsește. Așadar, ambele submotive ($\alpha - \alpha$), suprapuse, generează motivul (α). Trecut la *sopran* (mâna dreaptă), submotivul (α) capătă consistență melodică în varianta motivică (α_1) ce se țese tot pe sunetul *mi*, repetat și acum ca bază a patru celule ternare (Ex. 38, măs. 4-6 + măs. 6-8 $\rightarrow y^{\text{var.1}} + y^{\text{var.2}}$); aceasta se desfășoară pe un acompaniament polifonic-armonic al cărui suport provine din celula primordiale (x) prin

Molto Allegro e con brio

L. van Beethoven, Op. 7

Exemplul 38

vom arăta că prin modul de elaborare a motivului, el plasează în substratul compoziției „elementul *forte*” al tematismului.

inversare (Ex. 38, m. 5–8, mâna stângă $\rightarrow x_1$). Procesul de intimă prefacere a dus la ecloziunea noului motiv (Ex. 38, m. 4–8 $\rightarrow \alpha_1 = x_1 + y_{\text{var.1+var.2}}$), în demersul spre constituirea primei Teme (Ex. 38, m. 1–17).

Motivul transfigurat al *Semnalelor* se aude și în punte, unde crează impresia de îndepărtare, sau de „acoperire” a imaginii muzicale, prin nuanța *pianissimo*. Cu rol de *suspans* în sonoritate scăzută, acest episod dansant prefigurează ori *puntea tematică*, ori diversificarea Temei a doua, după cum vom admite o „schemă” sau alta în stabilirea tiparului formal; el are forța latentă trebuitoare pentru a reveni în *concluzia* Expoziției la sensul expresiv al arhetipului *Semnalelor*, anume lupta eroică. Analiza hermeneutică arată că *incipit*-ul melodic (x) și *incipit*-ul ritmic (y), contopite în debutul primei Teme, sunt sursa *dinamismului contradictoriu* care, în năzuința spre *transfinit*, produce prelucrările din Dezvoltarea centrală și determină *temporizarea prelungită a cadenței finale*, supradimensionând Coda. Să arătăm și alte efecte produse de submotivul ritmic al *Semnalelor*. Apar mai întâi două variante ale arhetipului în derularea punții, prima, de structură armonică (în partitură, m. 25–35), a doua, melodică (în partitură, m. 41–59, la mâna stângă). A treia restructurare motivică a *Semnalelor* (Ex. 39, m. 79–81) este cuprinsă în blocul tematic secundar (vezi partitura, m. 35–101); trebuie să răsune pe claviatură asemenea unei culminații declamate în „culoarea” instrumentelor de suflat ale orchestrei.

Interpretarea pianistică se împlinește „înșirând” coerent strofele și secțiunile, analog exemplului cu mărgele și firul de ață, dat de Alexandru Bogza, când expune *Realismul critic*, sistemul său de gândire metafizică. Pentru noi, forma de sonată din *Opus 7*, deși pare mai puțin reprezentativă, este deosebit de importantă, pentru că ilustrează simbolizarea muzicală a *Realului pur* și a *opoziției în sânul Realului*. De aici poate surveni echivocul în privința structurii formale a „edificiului” analizat: creația aceasta prezintă cazul unei aparente necongruențe a formei de sonată, tocmai pentru incapsularea motivelor în „mărgele” asemănătoare și, totodată, diferite. Tema din punte poate fi interpretată și ca primă configurație a unui Grup tematic secundar, cu debutul pe acordul contradominantei și cu încheierea pe noua tonică *si bemol*, astfel că în Expoziția formei de sonată ar coexista *două teme secunde* (în partitură, m. 59–93; în Ex. 39, la m. 59, prezumtivul început al Temei secunde B_2). Specificăm că numirea temelor drept „principale” și

Este de admis a doua accepție a schemei formale mai cu seamă dacă luăm în considerare faptul improvizării. Poate că Beethoven a pornit de la sunetul *mi*, repetat insistent la vocea gravă, un *ostinato* ritmic din a cărui rezonanță naturală a rezultat acordul complet al tonicii în stare directă. Terța s-a înălțat în sopran, începând jocul cu elementele acordului perfect major și astfel s-a născut motivul (α); dar *Semnalele* prime perzistă în motivul (α_1), cum am arătat, și mai departe, în desfășurarea expositivă, încât varianta jucăușă, care aduce contrastul propriu-zis, ne apare ca



Exemplul 39

„secundare” nu este totdeauna proprie pentru stilul compoziției beethoveniene, întrucât nu o dată aparența de „rol secundar” este înșelătoare; schimbul expresiv între teme, mai toate izvorâte din *incipit*, face ca materialul tematic secund să aibă uneori forță generatoare și expresivă mai mare decât prima Temă.

veritabilă temă secundă mai mult decât ca temă pasajeră. De altfel, dinamizările ulterioare susțin această accepție.

În partea a doua, *Largo con gran espressione*, ne învăluie căldura tonului confesiv, însă fermentul prelucrării motivice subzistă și aici. Beethoven a ajuns în felul său la individualizarea *temei cantabile*. „Marea melodie serioasă, confruntată cu fermitate, fără dulcegăria mondenă, fără echivoc al sentimentului, cinstită și sănătoasă”³⁴⁴, se dezvoltă pornind de la o celulă motivică în care esența melodică rezidă tot din *terța descendentă* (Ex. 40, m. 1–2), de astă dată o *terță mică*, apartenență acordului tonic *do* major. În omologie tonală cu *terța mare descendentă* a celulei *incipit* din forma de sonată, starea minoră sugerează inversul afectiv, potrivit calității expresive a intervalului. Atmosfera calmă, meditația cumpănită, tonul confesiv, crează o muzică destinsă, comunicativă prin simpla „depănare” a melodiei. Problematika primei părți pare uitată. Congruența ciclului se împlinește nu atât prin legătura structurală a motivelor cât prin continuitatea expresivă a Temei (B₂) din forma de sonată, a cărei căutare duce la îngândurarea din partea a doua a ciclului, *Largo, con gran espressione* (Ex. 40):

Exemplul 40



Motivul generator (α) din forma de sonată reapare în partea a treia, *Allegro* (Ex. 41). Acest *Scherzo* exuberant se apropie componistic și

³⁴⁴ ROLLAND, Romain, *Beethoven Marile epoci creatoare De la Eroica la Appassionata*, ed. cit., p. 120.

Prin cercetarea omologiei în *corpus-ul Sonatelor*, se dezvăluie că *Minore* (în *sol bemol*, Ex. 43) secțiunea mediană a *Scherzo-ului* din *Sonata Op. 7*, cu puternicul contrast tonal și expresiv, premerege efuziunii romantice din *Opus 27 nr. 2*. Sunetele de sprijin ale figurății în triolete murmură șoptit o melodie tristă, pregătind structural prima parte din celebra sonată beethoveniană numită „*Mondschein*” (titlu tradus în limba română prin „Clar de lună”, sau „Sonata Lunii”). În evoluția stilului, considerăm *Scherzo-ul* drept cea mai valoroasă pagină din ciclul *Opus 7*.



Exemplul 42



Exemplul 41

expresiv de secțiunea mediană *Maggiore* (Ex. 42) a mișcării a doua *Allegretto*, din *Sonata în mi major, Op. 14 nr. 1* (1799). În decursul a trei ani, procedeele polifonic-armonice au primit specificul stilului.

Exemplul 43



„*Minore* prezintă oarecare dificultăți pentru cei cu degete mai slabe, din cauza figurației care trebuie cântată cu toată vigoarea. Fie că degetele superioare se suprapun, fie că se schimbă digitația în raport cu poziția clapelor negre, aceasta depinde de obișnuința executantului de a cânta cu degetul întâi pe clapele negre“, observă Edwin Fischer³⁴⁵. Situații „nepianistice“ se află și în admirabilul *Rondo-Poco Allegretto e grazioso*, îmbinat cu forma de sonată, care ne poartă pe aripile gândului la o petrecere dansantă unde un clarinetist intră în dialog cu pianul-orchestră. Este explicabil că scriitura compoziției sugerează timbrul instrumentelor de suflat: Beethoven le folosea în piesele camerale elaborate pe atunci și, când a trecut la pian, nu a mai ținut seamă de ceea ce se practica în mod curent la instrumentul cu clape. De altfel, apar noutăți și în evoluția planului armonic; „modulația de la *si bemol* spre *mi major* (măsura 154) și revenirea la *mi bemol*, prin mijlocirea schimbului enarmonic (*do bemol major*), de la *si bemol* la *do bemol*, este de o inspirație genială. Coda, sonoră, nu încheie numai *Rondo*-ul, ci și întreaga sonată“, arată Fischer.

În concluzie, *Sonata în mi bemol major, Op. 7*, prezintă modalități particulare de elaborare a tematismului. Un element motivic aparent subsidiar în debutul formei de sonată este investit cu mare energie germinativă; el determină variante ale *Semnalelor*, aidoma arhetipului, sau transpuse în ingenioase configurații, răspândite în toate părțile

³⁴⁵ În: *Sonatele pentru pian de Beethoven*, ed. cit., p. 31; al doilea citat, *ibidem*.

Trecerea *figuri* în element motivic (din element manierist, cum îl omologase scriitura epocii clasic-vieneze) rămâne un fapt esențial al



Exemplul 44

Înainte, dar publicată postum (Ex. 44, extras din partea a doua). omologia dintre *Sonata Op. 7* și *Sonatina Op. 163*, compusă cu patru ani german, simplitatea și naturalitatea motivelor, traza în triadă, ne duc la Transpunerea vieții sufletești în muzică, „tactul de trei” al dansului autentică și noi încercăm să deslușim convergențe de asemenea natură. popularizeze noile partituri publicate; doar *poetica muzicală* este – pentru *Opus 2 nr. 3*, au fost ticluite de către editorii dormici să denumiri ca „mica Patetică” – pentru *Opus 2 nr. 1*, sau „mica Waldstein” anumite expresivități, Beethoven s-a ferit să dea titluri sonatelor sale încă (îndrăgostita). Cu câteva excepții motivate de intenția precizării unei „imediat după apariție, sonata a primit numele de *Verliebte* interesesează mai puțin, totuși este de reținut de la Edwin Fischer că sunt stările afective contradictorii. Anecdotică țesută în jurul operei ne *Sonatei Op. 7* trebuie să sugereze o amplă scenă pasională. „Actanții” în stilul beethovenian. Pentru a dezvălui substanța expresivă, redarea dominantelor *simfonismului*, concept raportat la modalitățile dezvoltatorii melodice. Stilul asimilează *factura instrumentală a melodiei* ca una dintre *Opus 7* arată că Beethoven a urmat aici cu precădere frumusețea căpătând treptat *funcția de leit-motiv*. Maniera de tratare din *Sonata* fi mereu suportul elaborării tematic și „fermentul” dramatizării, *Scenalelor* (eroice, tragice, patetice; chemătoare duioase, rugătoare) vor ciclului. Izvorate din Regimul diurn al Imaginarului, variantele

elaborării primelor sonate și sonatine. *Beethoven revalorizează de timpuriu unitățile semantice statornicite prin Palestrina și Bach*; întrucât fondatorii le-au preluat din vechile practici ale cântării, putem aprecia că sintagmele compoziției beethoveniene au legătură cu întreaga experiență muzicală din apusul Europei. Analitic, avem mereu în vedere filiația și devenirea originală a stilului. *Sonata Op. 7* și *Sonatina Op. 163*, sunt etape premergătoare *Sonatei „Pastorala”*. Presupunem că toate trei au decurs din aceeași Idee, doar că *Sonatina* rămâne o eboșă, pe când *Sonata Op. 7*, ne apare ca intermediu creator în tratarea motivică, îndreptat spre *Opus 28*, unde se definesc procedeele polifonic–armonice care vor fi aplicate și dezvoltate ulterior de Beethoven în variațiunea tematică (Ex. 45).

Exemplul 45



Sonata în fa major, Op. 10 nr. 2, apărută în 1798, dar compusă ceva mai înainte, fapt pentru care o tratăm ca fiind primul *Opus 10*, se încadrează în stilul vienez al epocii. Melodia spontan desfășurată în factura omofonă a primei părți, plasarea comodă a brațelor pe claviatură, libertatea mișcării, păstrarea rolului acompaniator pentru mâna stângă, implicit facilitarea redării, sunt doar câteva trăsături de conținut care individualizează sonata prin calitatea pur pianistică oferită interpreților și, totodată, motivează popularitatea de care s-a bucurat această creație chiar de la început. Este de presupus că Beethoven se confrunta cu *klavier-ul* și, desigur, cu melodismul lui Mozart, preocupări constante în gândirea sa muzicală. Fluența și frumusețea melodică, inventivitatea, arta interpretativă de care dispunea Mozart, se statorniciseră în preferința vienezilor, astfel că *Sonata în fa major* despre care vorbim a fost mult cântată

datorită unei anumite asemănări cu stilul mozartian; dar Beethoven compune altă configurare a melodiei. Prima Temă a formei de sonată (*Allegro*, Ex. 46, m. 1–12) izvorăște tot din motivul *Semnales* care subsistă în acordurile de debut. Frumusețea se degajează din prelucrare.

Exemplul 46

L. van Beethoven, Op. 10 No 2



Incipit—ul motivic generează fraza perfect congruentă a primei Teme, apoi a întregului *Allegro*, și reapare în Tema *Finalului*, complet schimbat, păstrând doar structura ritmic—anacruzică. Unitatea ciclului ne copleșește. Edwin Fischer a lăsat o pertinentă observație asupra demersului componistic³⁴⁶, atrăgând atenția asupra rolului improvizării la Beethoven: „Caracterul senin, sprinten, îmbodobit cu drăgălășenie și umor, explică construcția nu prea severă a acestei sonate. De altfel, acesta este modul în care Beethoven trebuie că a improvizat, luând ca punct de plecare a Dezvoltării ultima măsură din Expoziție, și continuând a crea o parte nouă. Omiterea unei a doua teme în ultima parte, relaxarea stilului fugat într-o mișcare pianistică plină de farmec, ilustrează cât de ușor se avântă spiritul compozitorului în timpul creației acestei încântătoare lucrări în fa major”. Într-adevăr, reluarea motivului izoritm în *canon* la octavă (Ex. 47) duce la o formă de *sonată-fugată* cu mișcare pianistică antrenantă.

Exemplul 47

Presto

Presto prezintă trăsături ale structurii formale de sinteză în care *Rondo*-ul primește caracteristici ale formei de sonată; scriitura polifonic-armonică poate să dea o tentă severă sonorității dacă în redarea pianistică nu căutăm *umorescul*, expresivitate mult întâlnită la Haydn, însă rară, poate chiar unică, în *Sonatele pentru pian* de Beethoven. *Finalul* acesta aduce contrastul cu partea a treia, *Allegretto*, un *Scherzo dramatic* (Ex. 48) care „trebuie executat în cel mai frumos *legato*, fără pedală și, dacă e posibil, cu surdină. *Trio*-ul trebuie să fie simplu și duios; este de notat factura schubertiană a conducerii melodice“, indică Edwin Fischer.

Exemplul 48

Allegretto

Căutând corespondența între *Sonate*, vedem că nostalgia lui *Allegretto* este omolog cu *Allegro molto vivace* din *Sonata quasi una Fantasia*, *Op. 27 nr. 1*, tot un *Scherzo dramatic* (Ex. 49), implicit și cu *Allegro*, partea a treia din *Opus 7*, cum am reținut din analiza anterioară.

Exemplul 49



Sonata în do minor, Op. 10 nr. 1 (anul 1798), marchează noul drum în elaborarea formei și a genului.³⁴⁷ *Molto Allegro e con brio*, forma de sonată, stă sub semnul balansului între contrariile spațiului tonal

consonanță-disonanță, două dinamisme în mișcare perpetuă între *poziția potențială* și *poziția actuală*, care își arată echilibrul clasic. Însă mișcarea este controlată de o gândire genială, Beethoven nu a lăsat să se producă dispersia elementelor spațiului în impact cu diversificarea timpului, duratele punctate găsindu-și contraponderea tocmai în momentul disonant. Proportia secvențelor contrastante se realizează astfel: când *consonanța* este dramatizată de *durată*, când *disonanța* este atenuată datorită *duratei*. Echilibrul spațiu-timp din *Sonata în do minor, Op. 10 nr. 1*, rămâne un exemplu pentru stilul clasic. Se începe cu o variantă dramatică a motivului *Semnales*, prin placarea în *forte* a acordului perfect *do*, tonica minoră care înrudește tonal această sonată cu „*Pătească*”. Prima Temă a formei de sonată (Ex. 50, m. 1-30) prezintă diversificarea arpeggiată a acordului tonic chiar în cadrul motivului generator, simbolizând năzuința „*Per aspera, ad astra*” (Ex. 50, m. 1-3). Submotivul complementar, în structură armonică, încheie disonanță reactiv (Ex. 50, m. 3-5). Reluarea sensului melodic ascendent (Ex. 50, m. 5-7) pune de astă dată accentul pe *disonanță*. Acordul septimei de dominantă, mai întâi o oprire momentană, devine tranșant în constituirea

primei Teme, când contrapune o puternică opoziție străilor acordului perfect minor. Cele patru fraze ale perioadei tematice, *antecedenta*, *medianele* și *consecventa cu rol concluziv*, sunt investite cu expresivitatea *eroico*, conținut simbolic preeminent în stilul beethovenian. Impactul dintre spațiu și timp dramatizează muzica, dar elementele în confruntare își pierd treptat forța, se îngemănează (Ex. 50, măs. 13–16) în drumul lor spre cadența finală pe acordul tonicii minore, împlinită în mare intensitate sonoră (Ex. 50, m. 28–30). Puntea (m. 32–56) prefigurează „cromatismul întors” barókian!... Tema a doua, cantabilă (m. 56–94), dezvoltă tot perioada cu patru fraze și are pronunțat caracter variațional.

Exemplul 50

Molto Allegro e con brio L. van Beethoven, Op. 10 N° 1

Tendința de unificare a contrariilor persistă și în *Finale-Prestissimo*, a doua formă de sonată a ciclului, unde Edwin Fischer cere „o mână stângă rapidă care să poată executa acordurile cu claritate perfectă”.

Sonata în re major, Op. 10 nr. 3, a fost compusă tot în 1798, cu un an înainte de celebra *Patetica*. Prima parte, *Presto*, începe cu o mișcare dezinvoltă a ambelor mâini care parcurg impetuos în sus și în jos registrele claviaturii, odată cu arcuirea frazelor și perioadelor, ca și cum ar fi un joc

inventat pentru ca toate temele expuse în forma de sonată să ducă la Dezvoltarea centrală, versantul cel mai înalt al dinamizării imaginilor. Aici, prin impactul motivelor tematice complet transfigurate, Beethoven creează cea mai concentrată desfășurare dramatică din primele *Sonate*, care pare sortită să pregătească prin contrast partea a doua, *Largo e mesto*, o pagină reprezentativă pentru părțile sale lente. În evoluția variațională a Temei pătrunse de mare frumusețe cantabilă (Ex. 51), sentimentul de adâncă tristețe este augmentat până la cotele expresivității romantice. Romain Rolland găsește aici „motivul tristeții universale”³⁴⁸; noi resimțim starea afectivă individuală de proporții enorme, produsă de întrebarea fundamentală asupra vieții. În fața tragicului existenței, geniul beethovenian aspiră spre Divinitate. „Nicăieri nu-l vedem pe Dumnezeu, dar pretutindeni întrezărim Divinitatea”, spunea romanticul Fr. Schlegel. Motivul generator configurează o variantă apropiată de arhetipul Interogației metafizice „Muss es sein?” (*sol* $\uparrow$ *mi* $\uparrow$ *la* *bemol*) din finalul *Cvartetului Op. 135*. Prin profilul melodic (*re* $\downarrow$ *do* $\#$ $\uparrow$ *fa*) care apare în structura tonală ca element modal „subversiv”, varianta aceasta dobândește intervalele ritmic-melodice din mobilitatea *figuri*, dând două posibilități pentru redarea la pian a conductului melodic ce oscilează între modalul (*re* $\downarrow$ *do* $\#$ $\uparrow$ *fa*) și tonalul (*re* $\uparrow$ *re* $\uparrow$ *fa*). „Fără îndoială că astfel de puncte puncte nevralgice ale sistemului tonal, aflate mai ales în *sfera dominantă*, au însemnat o porțiță de intrare pentru unele viitoare elemente modale, în majoritatea lor *nedominantice*. Alături de înălțăturile acordurilor de septimă (mai ales micșorată), sfera dominantică mai cunoaște și o tipică opoziție a semitonului diatonic (sensibilă) al gamei minore, cu fundamentală trepei a V—a din relativă majoră, în cazul unei modulații pasajere”, conchide muzicologul Gheorghe Firca³⁴⁹. Intervalul de cvartă micșorată (*do* $\#$ $\uparrow$ *fa*) astfel apărut, se va distinge în reactualizarea la pian numai dacă vom

³⁴⁸ „De la primele acorduri ale acestui maiestuos 6/8 a cărui legănare angustă scandează atât de frecvent la Beethoven ritmul templelor sale înălțate Melancoliei (vezi celebrul *Adagio* din *op. 106*), spiritul ascultătorului se pleacă sub mână meșterului. Tristețea ce vorbește e atât de plină de forță sa și de legile soartei sale, încât nu mai pare marturisirea unuia singur, ca în sonatele precedente; e Corul unei tragedii antice. Dureea personală devine bunul tuturor. Și elegia unui om, prin plinătatea sa însăși, se ridică până la epopeea unei seminții sau a unui ev” (Romain ROLLAND, *Beethoven Marile epoci creatoare. De la Eroica la Appassionata*, ed. citată, p. 127).

³⁴⁹ În: *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Editura muzicală a U. C. din R.S. R., București, 1966, p. 50.

renunța la tratarea sunetului (*do#*) ca broderie și îl vom evidenția timbral. Ne-am convins prin proprie aplicare și din audierea unor pianiști reputați că relieful ritmic-timbral al intervalului constitutiv cvarta micșorată (*do#↑fa*), trecută imediat în cvinta micșorată (*do#↑sol*), urmând a primi din nou starea inițială, coborătoare (*fa↓do#*), este elementul care dă glas dezolării trăite de Beethoven, pe când compunea partea a doua a *Sonatei Op. 10 nr. 3*. Retrăim tristețea sa, transpusă în fraza tematică.

Exemplul 51



Poate că „a vrut să redea starea de spirit a unui melancolic cu toate diferențele de nuanță între lumină și umbră. Inspirația aceasta pare să fie a întregii sonate: în prima mișcare se vede că motivul Temei a doua, în loc să apară, potrivit uzajului, la dominantă sau la subdominantă primeia, este în tonalitatea relativei minore; în sfârșit, într-un caiet de conversații din noiembrie 1823, Schindler scria, comunicând cu Beethoven despre această sonată: «Spuneți nu demult că partea a patra are o semnificație interogativă; Mai sunt eu melancolic? vă întrebați D-voastre»³⁵⁰. De aici, se înțelege că Beethoven a dorit ca *Rondo-ul* final să împrăstie melancolia generală, dar reiese și faptul că însuși autorul a investit Tema

³⁵⁰ CHANTAVOINE, Jean, *Beethoven*, Félix Alcan Éd, Paris, 1909, pp. 96–97; sublinierea din text ne aparține.

³⁵¹ Când a prefătat recitalul său din 19 ianuarie 1942, susținut la Radio București. Atunci, a interpretat „*Pătețica*”, *Sonata în re major nr. 7 și Opus 10 nr. 3* – „*Magnifique*” (cum a numit-o!); vezi, DELAVRANCEA, Cella, *Trepie muzicale*, Ed. Eminescu, București, 1984, p. 35, de unde este citatul (sublinierile din text ne aparțin).
³⁵² În: *Sonatele pentru pian de Beethoven*, p. 36.
³⁵³ Observăm că Edwin Fischer nu amintește despre intervalul de cvarță mai sus arătat, fapt explicabil prin concepția despre tonalul pur la Beethoven, statornicită în mentalitatea generală de până la mijlocul secolului XX.

Întrebare: „*Va fi tot așa?*”.
 Iată și digresiunea asupra acestei pagini inspirate, scrisă de Edwin Fischer³⁵², pianist de elită și hermeneut al timpului nostru: „*Largo e mesto* se pare că a fost compus sub impresia morții lui Klärchen, așa cum o descrie Goethe în *Egmont*. Există aici o înrudire izbitoră cu măsurile finale din *Fata și moartea* de Schubert. Precizez că forma e de *lied*, cu elemente din forma de sonată. A doua idee principală amintește de *Tristan*, deznădejdea salbatică alternând cu lamentația. /.../ *Mennet*, care începe sub impresia elegiei precedente, trebuie să producă un sentiment de relaxare, asemănător acordurilor gingașe care urmează după furtuna din *Sinfonia «Pastorală»*. /.../ În execuția celei din urmă părți, *Rondo*, interpretului nu-i va fi permis în nici un caz să piardă din vedere subiectul – *Întrebare și Răspuns* – în neînțelegerea fugărilor de aici-colo, de jocul de-a-v-a-ți-ascunsesea, pe care Beethoven le creează prin cele trei note din tema principală. Aceleași note, și anume mersul de secundă-terță³⁵³, le găsim în tema principală a primei părți, la începutul mișcării mediene *Largo*, în *Trio*-ul din *Mennet* (la bas), precum și în minunatele acorduri sincopate de la sfârșitul ultimei mișcări (m. 102)”.
 Așadar, să ne îndreptăm din nou atenția spre principiul ciclic...

de Rondo cu funcția de Interogație, al cărui conținut psihologic nu poate fi ignorat. Cella Delavrancea sublinia³⁵¹: „Splendidul *Largo* se împarte în perioade de opt măsuri. Tonul de *re* minor adăncțește tema, de o inspirație egală ca valoare cu *Adagio* din *Sinfonia a VII-a*. Cadențarea acelor perioade, atât de egal împărțite, dau o forță arhitectonică acestor pagini de o intensă durere. Auzi plânsul, suspinele și pasul nemilos al Destinului. /.../ Ultimul acord este o piatră de mormânt. În *Mennet*, Beethoven s-a smuls din atmosfera funebra și pregătește un delicios *Rondo*, stabilit în întregime pe o interogație. Acum 20 de ani, când am cântat pentru prima oară în concert această sonată, spuneam că *motivul din Rondo era o*

Capitolul XVI – CICLUL BEETHOVENIAN al SONATEI, SISTEMUL CICLIC

„Esența Muzicii rezidă și activează în funcțiune. Substanța ei se manifestă în *f o r m ă*, analizabilă în idei și dezvoltări. Astfel se explică evoluția bimilenară a formei și varietatea ei în unitate în perspectiva infinitului și eternității. Din *principiul poli-frazic* (al *motetului*), *unitar* (al *fugii*), *binar* (al *suitei*), *ternar* (al *sonatei-dinamic* și al *liedului – static*), *plural* (al *rondo-ului – static* și al *poemului – dinamic*), s-a născut sistemul. *Forma* reflectă sufletul operei și al creatorului acesteia. Unitatea este garanția perpetuității formei. *Sistemul ciclic* a încununat-o”³⁵⁴. Dimitrie Cuclin

Beethoven inspiră perspectiva monumentală³⁵⁵ a unui maestru al desăvârșirii Sonatei, precum Bach a fost cel al Fugii; el a ridicat Sonata la o putere de transmitere care răzbate până în muzica zilelor noastre. A revitalizat fiecare moment, fiecare parte, le-a despărțit de ordinea eclectică a lui Haydn. Principiile sunt aceleași, dar ele se subordonează *dinamismului contrariilor*, venit dintr-o concepție superioară. S-a deschis orizont nou Sonatei pentru pian. Marea forță sugestivă, transcenderea compoziției dincolo de limitele schemei clasice, mișcările sufletului cuprinse aici, decurg din plăsmuirea tematică. „Temele lui Beethoven răsună ca adevărate voci umane, personaje dramatice care, odată întâlnite, nu mai pot fi uitate, cum ne spune vocea *Simfoniei a cincea*: aici nu este o dramă în ideal, unde pasiunea muzicală nu apare decât ca ornament la opera teatrală, ci expresia propriilor noastre sentimente”³⁵⁶.

³⁵⁴ Din volumul *Convorbiri cu Dimitrie Cuclin*, de Ella ISTRATTY și Dan SMÂNTÂNESCU, ed cit., pp. 122–123.

³⁵⁵ „Monument pentru Beethoven: Mausoleul întru viitoare amintire se ridică în fața mea /.. / Dar în fața Simfoniei tale în *re* minor, Beethoven, și în fața tuturor imnurilor tale, psalmi ai durerii și bucuriei omenesci, ne simțim atât de mici, încât nu ne considerăm destul de demni să-ți ridicăm un monument, dar nu vei scăpa de recunoștința noastră!” (Robert SCHUMANN, *Din Cronicile Davidienilor*, anul 1836; trad. Eugenia Ionescu și Radu Bolintineanu, Ed. muzicală a U.C., București, 1972, pp. 103–110, după: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig, 1956).

³⁵⁶ SPALDING, W. R., *Manuel d'Analyse musicale*, traducere în limba franceză de Firmin ROZ, Payot, Paris, 1927, p. 147.

Beethoven a modificat, a mărit și a transformat planul *Sonatei pentru pian* până ce ele au ajuns vaste drame muzicale, pe măsura simfonilor; el a fost un simfonist, spunea că aude orice melodii numai înegmântată instrumental și numai integrată orchestral, adică având contrast timbral în raport cu altele. Temele sale se ridică la un mare grad de individualizare și prin aceasta Beethoven rămâne un clasic reprezentativ, dar motivele—Ideee conțin și transmit o stare afectivă duală, ele intrunesc nuanțe subtile ale celor două dominante sufletești (*vesel-trist*) care au fost transpuse în structura muzicală. Dinamismul contrariilor sentimentale este stăpânit chiar în momentul plasmuirii tematic, apoi Beethoven revine ca un *pater absolutus* asupra ființelor zămislite și le transformă într-un rigori pe care nimeni nu le va afla, deși mulți au căutat taina prefacerilor din muzica sa. „Titanul” tinde spre echilibrarea impactului, dar îl produce, menținând, totuși, optimismul mereu amenințat de contrarietate, de mahnire, de îndurerare profundă, stări care împiedică lupta spre victorie a luminii. Iată esența: lupta, mișcarea interioară care să înălțare contrariile. Însă neliniștea metafizică se infiltrează în lumea aceasta de granit. „Muss es sein?... Care să fie sensul existenței, unde să fie limanul?... Unele *Sonate*, îndeosebi ultimele, ne înalță în visarea purificatoare a muzicii, în aspirația spre transcendent, spre Dumnezeu devenită certitudine în conștiința lui Beethoven: „Es muss sein! Es muss sein!... *Gott-Dumnezeu și Goethe-Dumnezeire*, acestea trebuie să fie!... Ne întrebăm ce fenomen produce în creațiile pentru pian trăsăturile distinctive ale clasicității de îndată ce, cântându-le, resimțim atâtea licări romântice. Răspunsul se poate afla tot din efectul pe care le au imaginile sonore asupra noastră, iar „extra-muzical”, prin căutarea analogiilor între muzică și unele cuvinte—simbol care să aproximeze dinamismul muzicii.

Clasicitatea *Sonatei pentru pian* reiese mai cu seamă din conținutul legat de Regimul diurn al Imaginarului. Constelația simbolică *înălțarea*, lăuminoasă, solară, senină, izvorăște din acele închipuiri străvechi ale omenirii care au susținut-o milenii după milenii împotriva finitudinii și îi dau, încă, îndemnul să aspire spre binele suprem. Căutam trasee antropologice, căile prin care imaginea ascensională a pătruns și s-a diversificat în muzica lui Beethoven. *Înălțarea* împotriva căderii, *lăumina* victorioasă asupra întunericului, „Ad aspera, per astra”, se recunosc în efortul imaginii de a se desprinde de teluric, în melodia

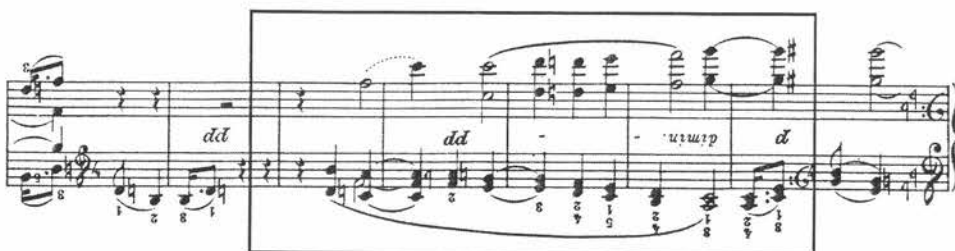
ascendentă a primei Teme din forma de sonată și în ritmul, când *anacruhic*, când *cruhic*, al *incipit*-ului (Op. 2 nr. 2; Op. 7; Op. 10 nr. 2 și nr. 3; Op. 14 nr.1 și nr. 2; Op. 22; Op. 26; Op. 27 nr. 1; Op. 28, „Pastorală”; Op. 31 nr. 1 și nr. 3; Op. 49 nr. 1 și nr. 2; Op. 54; Op. 78; Op. 79; Op. 101). Tot din Regimul diurn al imaginii provine simbolizarea *luptei*³⁵⁷, prin configurațiile caracteristice lui Beethoven: motivul *Semnalelor* (Op. 2 nr. 1; Op. 10 nr.1; Op. 13, „Patetica”; Op. 31 nr. 2; Op. 53, „Waldstein”; Op. 57, „Appassionata”) care se opune motivului *Destinul* (culminație în Op. 57, „Appassionata” și în Op. 106, „Grosse Sonate für das Hammer-Klavier”). Unele *Sonate* aduc starea părelnică a visului, impactul contrariilor dintre cele două teme ale formei de sonată pare că se petrece în altă lume. Regimul nocturn preschimbă imaginea luminoasă în incertitudine, în teamă, teama de Timp, de sfârșitul inexorabil. *Coborârea în sine și în vis, întoarcerea în timp și revenirea, îndoiala metafizică și mântuirea*, se rotesc halucinant în cugetul adormit. Beethoven le comută în idealitatea muzicii (Op. 2 nr. 3; Op. 27 nr. 2, „Mondschein Sonate”; Op. 31 nr. 2; Op. 81a, „Les Adieux”; Op. 90; Op. 109; Op. 110; Op. 111).

Al doilea atribut clasic al *Sonatelor* vine din proporționalitatea formei tristrofice (1/3) care s-a structurat progresiv în muzica pentru pian de Beethoven: (3/1)→în *lied*-ul acompaniat, în Miniatură, în Piesa de virtuositate; (3/2)→în ciclurile de piese, în sonatine, în *Sonatele* Op. 49, Op. 90, Op. 111; (3/3)→în sonatine, în unele sonate, în concertele pentru pian; (3/5)→în *Rondo* (ca piesă); în temele cu variațiuni; în interioritatea *Sonatei* Op. 110; (3/8)→în temele cu variațiuni; (3/11)→în *Variațiunile „Diabelli”*. **Caracterul ciclic este trăsătura cea mai înaltă a stilului beethovenian.** Pentru desăvârșirea echilibrului contrariilor, dramatizarea intensă care se produce la nivelul formei de sonată se

³⁵⁷ Să ne reamintim că „arma cu care e înzestrat eroul e deci simbol de putere și totodată de puritate. Lupta dobândește din punct de vedere mitologic un caracter spiritual, dacă nu intelectual, întrucât «armele simbolizează forța de spiritualizare și de sublimare» (Charles DIEL, *Le symbolisme dans la mythologie greque*). /.../ Această spiritualitate a luptei e pusă în evidență de psihanaliză într-o remarcabilă constelație hugoliană (Cf. BAUDOUIN, *V. Hugo*), unde în jurul activității intelectuale, își dau întâlnire *spada, tatăl, puterea și împăratul*” (DURAND, Gilbert, *op. cit.*, p. 156 și *Notele* 218–219). Unul dintre apropiați a afirmat că **Beethoven a admirat până în ultima zi a vieții sale pe Mozart și pe Napoleon!** (apud Yvonne TIENOT, *op. cit.*).



Exemplul 52 b



Exemplul 52 a

răsfrânge asupra întregului ciclu. Expresivitatea întrunește un număr succesive primei părți. Impresia puternică a *dramatizării* din forma de sonată nu se încheie când a răsunat ultimul acord al Codei, la sfârșitul redării primului *Allegro*, dezbateră continuă chiar dacă elementele spațiale și temporale se reorganizează în profile diferite față de cele apărute în prima mișcare. Într-adevăr, efortul de unificare a tuturor elementelor aparent disjuncte pentru a se ajunge la *structura expresivă* este supraomnesc, cum a resimțit Bettine Brentano și atâtia alții care au avut norocul să-l audă pe Beethoven cântând la pian. Să nu uităm nici o dată când ne aplecăm asupra partiturii *Sonator* că el a transmis de cele mai multe ori „incomunicabilul” în timpul improvizației; era înconjurat de auditoriul uimit și copleșit, dar trăia în ființa sa spirituală, trecută în transcendent!...

Redarea pe claviatură a ciclului Sonata pentru pian se împlinește din continuitatea expresivă ce trebuie realizată de către pianistul—interpret, dar se ridică problema componentelor partituri pe care se sprijină acesta. S-au descoperit, desigur, unele elemente ciclice în sensul propriu al noțiunii *ciclismul*.

Mircea Nicolescu dă un exemplu de înrudire directă mai greu detectabilă, venită din identitatea intervalelor. Al doilea motiv din *Grosse Sonate für das Hammer-Klavier, Op.106, în si bemol major* (anul 1818), *Assai vivace* (Ex. 52 a) și consecventul motivului prim din *Adagio sostenuto* (Ex. 52 b) sunt identice în conținutul intervalic al unei melodii acoperite de înveșmântarea polifonic-armonică. Interesant este cazul când în două mișcări diferite ale unei sonate se folosesc nu numai aceleași intervale melodice dar și o armonie identică, precum în *Patetica*, de unde extragem două secvențe demonstrative, prima din *Allegro di molto e con brio* (Ex. 53 a) și a doua (Ex. 53 b) din *Adagio cantabile*:

Exemplul 53 a



Exemplul 53 b



Asemenea identități și multe altele, existente în partitură, nu pot dezvălui auditoriului chiar din primul moment caracterul ciclic al sonatei, întrucât ele nu se „aud“ ca atare, așa cum se întâmplă când ascultăm *Sonata pentru pian și vioară* de César Franck, *leit-motivul* fiind acolo recunoscut chiar de către un audient mai puțin acomodat; însă pianiștii–interpreți trebuie să cunoască motivele–simbol conținute de creația beethoveniană, precum și efectul lor în compoziție. Numai înțelegerea elementelor esențiale ale structurii va duce la apropierea de sensul expresiv dorit de autor, când pianistul reactualizează imaginile sonore.

Dizertația noastră de până acum a urmărit, între altele, să dezvăluie convergența unor elemente tematice din *Sonatele pentru pian* cu motivul ritmic-melodic generator al *Finalului* din *Cvartetul de coarde Op.135* și cu simbolizarea conținută, legătură importantă care evidențiază unitatea

sistematică a tuturor creațiilor, a diferitelor genuri muzicale dezvoltate de Beethoven. Pentru a aprofunda demersul, vom zăbovi asupra enunțului scris de el însuși pe frontispiciul respectivei partituri: „Der schwer gefasste Entschluss: Muss es sein?”. Prima parte a dictonului, „Der schwer gefasste Entschluss”, are sens direct, exprimând un fapt finit, concluzia rezultată dintr-o deliberare îndelungată: „Hotărâre luată cu greu”. Urmează subiectul dilemei: „Muss es sein?”. Asupra înțelesului acestei apoteogme care a tulburat multe spirite înalte de la Beethoven și până la noi este mai greu să te pronunți. Sensul direct [„Este necesar (acest motiv muzical, sau înfaptuirea aceea)?”] se leagă de anecdotica ținută în jurul faptului creației; adică, Beethoven nu se hotărâ dacă să dezvolte *acest motiv* în *Cvartetul Op. 135*, ori chiar dacă era necesar să compună *Finalul*. Se poate reduce gândirea nemărginită a genului la asemenea simplism?... Hotărât, nu!... Am admite că se poate interpreta *Sonata Op. 81a*, „Das Lebewohl”, lipsită de înțelesul metafizic, în sensul programatic direct, anume că principele Rudolf s-a autoexilat și că Beethoven i-a dedicat o sonată?... Tot astfel, *Oda Bucuriei* din *Sinfonia a IX-a*, ar fi un imn compus din admirația pentru Schiller... Acesta este singurul *motto* scris de Beethoven în partiturile sale și nu într-un caiet de conversații. Are un sens profund, legat de muzică. În limba germană, verbul *sein* se folosește și în sensul *a fi cu subiect impersonal*; așadar, „Muss es sein?” poate avea înțelesul metaforic „Trebuie să fie aceasta (existența; Gott, Gottheit, der Weltseele)?”. „Muss” nu este o *trebuință imediată, ci o necesitate absolută*. Răspunsul verbal, dar mai cu seamă conținutul muzical, îndreptățește înțelesul simbolic: „Es muss sein!... Es muss sein!”. Pentru ce nu este lumea destul de mărginită, ca să mai cautăm pe cineva în afara de ea? O, dacă ea este Fiica unui Tata, — mărețea natură —, inima ei nu este inima Lui? Launtrul ei cel mai profund nu este El însuși? Dar eu îl am? Il cunosc, eu, oare?; întreabă Hölderlin: „Es muss sein!... Es muss sein!”, răspunde contemporanul său Beethoven.

Cercetarea noastră a pornit de la concluzia prin care compozitorul și muzicologul Tudor Ciortea a acreditat explicit ideea că „Es muss sein!”, transfigurare a temei din *Fuga* inițială a *Cvartetului Op. 131*, sub forma episodului în *sol diez* major /.../ Blocul acesta de gândire muzicală și de voință neclintită de afirmare (*Finalul* din *Cvartetul Op. 135*, subl. noastră!) *trebuie privit și înțeles peste orice anecdotică, peste orice*

implicații care ar putea răstălmăci sensul adevărat, acela al muzicii însăși (subl. noastră). Cele două motive antitetice, Interogația metafizică și Răspunsul, expuse în chenarul programatic, sunt tratate succesiv, sub aspecte cu totul diferite, dar astfel că ele se îmbină într-o strânsă corelare de idei³⁵⁸. Deci, este vorba despre „muzica însăși“, nu despre elaborare!

Noi am urmărit reflexia simbolică a motivelor metafizice, având convingerea fermă că Interogația și Răspunsul, scrise de Beethoven însuși ca *motto* al *Finalului* din *Cvartetul Op. 135*, nu pot avea decât un sens metafizic transcendent. Geniul nu se raporta la dimensiunile limitate ale ființei omenești, ci la nemărginirea Cerului. Peste tot în opera sa și în opera contemporanilor apare sensul Dumnezeirii, singura perspectivă „transfinită“, cum ar spune Stéphane Lupasco. Numai înțelesul acesta a putut lega într-un sistem ciclic uriaș cele 32 *Sonate pentru pian*, apărute în interdependență cu *Cvartetele de coarde*, în număr de 16³⁵⁹.

În privința demersului componistic, suntem încredințați de însuși conținutul muzicii că Beethoven a conceput de multe ori unele cvartete în reprezentare pianistică și invers, viziunea unor părți din sonate a fost mai întâi cvartetistică, până când creatorul se va fi hotărât definitiv asupra uneia dintre aceste două „destinații“. Este admisă fără replică realitatea din viața lui Beethoven că pianul a avut mare rol în gândirea sa muzicală. Dovada în operă este tocmai investirea cu atribute orchestrale a instrumentului oferit de fabricanții englezi. Temperamentul marelui interpret și improvizator a cerut ca pianul să sune amplu, cu toate resursele vibratorii ale registrelor, ceea ce explică pentru ce nu l-a tratat clavicordistic decât arareori. Pianul a trebuit să devină pe măsura sa!...

Pe de altă parte, Beethoven a găsit în cvartetul de coarde orchestra cea mai accesibilă, deși redusă. El a făcut mari eforturi să-și perfecționeze tehnica de vioară, dar a reușit numai într-o mică măsură; de aceea, presupunem, a transferat în creațiile pentru cvartet idealul lui de-a ajunge bun violonist. De altfel, a găsit mari prieteni în principalii interpreți ai cvartetelor sale, începând cu Amenda și culminând cu Schuppanzigh. A păstrat mereu cele patru instrumente pentru cvartet datorite lui de prietenul Lichnowsky, când i-a dedicat aceleia *Sonata „Patetica“*.

³⁵⁸ CIORTEA, Tudor, *Cvartetele de Beethoven*, Ed. muzicală a U. C. din R.S.R., București, 1968, pp. 299–230.

³⁵⁹ Fapt surprinzător, până și cifra totală a celor două genuri camerale este în raport de 2/1. N-am descifrat încă tâlcul acestui aspect cantitativ.

Exemplele incluse aici și cele care ar putea susține un studiu separat, vor să arate că dubletul motivic, Interogația și Răspunsul, cu substratul lor metafizic, sunt simboluri ale spiritualității beethoveniene, *entități* izvorâte din structura psihică a lui Beethoven (am numit-o metaforic *structura „Spaltung”*); au sălășluit permanet în gândire și s-au exteriorizat sub forma unor variate configurații care uneori se deosebesc ușor, chiar din aspectele ritmic-melodice, dar alteori se descopera mai greu, prin aprofundare pianistică îndelungată și prin meditație asupra muzicii. Elementele distinctive de prim contact, atât ale Interogației cât și ale Răspunsului sunt: *concentrarea profilului melodic descendent* și imediat *ascendent*, pentru Interogație, și inversul lui, pentru Răspuns. „Ondulațiile” acestea s-au generalizat, au devenit caracteristice în muzica lui Beethoven. Sensul contradictoriu al componentelor motivului generator este propriu mai tuturor temelor din *Sonatele pentru pian*, însă conținutul diferă, cum ne-am și așteptat, cunoscând varietatea opere.

Transformările *incipit*-ului din forma de sonată ne arată îndelungata pregătire a trecerii unui oarecare motiv în ceea ce noi numim *simbolul muzical*. Cvarta micșorată și cvarta perfectă din *motivele-arhetip* cercetate, sunt variantele ultime și definitive, dar *structura* s-a sedimentat prin simbolizarea multor configurații, vădind persistența *îndoleii metafizice*, reflexiune care a stăpânit mereu cugetul lui Beethoven: sunt acestea, oare, viața și moartea, existența și transcendentul, omul și Dumnezeu?... În ultima sa creație de cvartet, „Titanul de la Bonn” a resimțit dorința să subscrie și în cuvinte revelația Providenței, să înlăture orice urmă de îndoială din sufletul său: „Muss es sein?... Es muss sein! Es muss sein!”, „Hotărârea luată cu greu” de metafizicianul Beethoven, în ultima parte a victii sale, i-a luminat sfârșitul omenesc, i-a desăvârșit muzica prin cea mai înaltă Idee: existența Dumnezeirii. „Mai avea de trăit câțiva ani. Desigur că înlăuntrul sufletului și al spiritului creator, a adunat cadența anilor ce i-au rămas. /.../ Beethoven era catolic, dar nu habotnic. Îl mâna un panteism estetic, care-l apărase de multe slăbiciuni ale victii. Pe unul din caietele de conversație se citește în scrisul său tăios: «Legea morală să fie în noi. Cercul înstelat deasupra noastră». Vrea să lase în urma lui opere care-i vor justifica viața și vor convinge omenirea de scântea care a strălucit în el. I se pare că astfel va putea apare fără teamă în fața judecătorului suprem”, presupune Cella Delavrancea, traducând aspirațiile genului în cuvintele înțelegerii noastre omenești.

Capitolul XVII – DIMENSIUNEA ASCUNSĂ

„Ea un înger ce se roagă – El un demon ce visează;
Ea o inimă de aur – El un suflet apostat;
El în umbra lui fatală, stă-ndărătnic rezemat –
La picioarele Madonei, tristă, sfântă, Ea veghează.“
Mihai Eminescu (*Înger și demon*)

Sonata quasi una Fantasia

Der Gräfin Julie Guicciardi gewidmet

L. van Beethoven, Op. 27 № 2

Adagio sostenuto
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini

sempre pp e senza sordini



Exemplul 54

„Mondschein Sonate“ (*Clar de Lună, Sonata Lunii*) numită astfel după trecerea lui Beethoven în veșnicie, a fost și rămâne un ales dar al muzicii. Numeroșii admiratori ai capodoperei simt aici întreaga-i ființă, îndreptată spre ideal. Desigur că orice operă de artă păstrează sufletul poetului transpus în imagine mirifică dar noi nu vom căuta dezvăluirea metaforei, ci vom vorbi despre o anumită „anagramă“. Însuflețit de sentimentul iubirii, Beethoven încredințează pianului mesajul ascuns al încrederii sincere, al speranței într-o viață nouă, astfel încât o singură faptură să-l

înțelegă. *Mondschchein-Sonate* rămâne ca primă simbolizare a dragostei, mărturisire rostogolită pe o claviatură imensă ce răsună în universul sufletesc al Eroului, soră cu emblematică *Für Elise* de mai târziu.

„Mă iubesc, și o iubesc. Sunt primele momente fericite pe care le am în ultimii doi ani”, scrie Beethoven prietenului său Wegeler la 16 noiembrie 1801. Compune dintr-o răsuflare șapte sonate, cele mai senine compoziții pentru pian ale sale³⁶⁰, *Rondo în sol major*, *Contradansurile*, două sonate pentru vioară și pian, o revărsare unică a inspirației.

Sonata quasi una Fantasia a fost dedicată contesei Julie Guicciardi...

* * *

În mentalitatea multor interpreți, ciudațenia rostirii de iubire a genialului Beethoven nu se află în prima parte, *Adagio sostenuto*, justificat romantică, ci în *Allegretto*: după sonoritatea candidă a destăinuirii, vine greu de atacat „*subito*” acest *Scherzo giocoso*, netrat astfel dar astfel resimțit, ca un sprințar joc în umbra octavelor sincopate. „Ataca subito il seguente”!... De ce, oare?... Din atmosfera caldei intimității, cum poți ieși în plină amiază de vară și cum poți să te prinzi în dans, apoi, revenind la claviatură, să te lupți cu pasiunea care clocotește în suflet?... Este *adaver* în toate acestea?!

Pianistii știu că *figure*-triolet de la mână dreaptă trebuie studiate mult și bine până vor ieși clar marcate, până când ternarul lor „excepțional” se va supune binarului implacabil care mocnește în stratul ritmic profund, asemenea Soartei; apoi, mai este mult de încercat pe clape până totul va întruni acel „Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini”, cum scrie Beethoven în partitură: adică, sunetul să fie pătrunzător și „rotund”, în acel *pianissimo* care are altă culoare la fiecare interpret și de fiecare dată, altă reverberație.

Din curgerea egală a trioletelor, se desprinde o Temă cantabilă (la mână dreaptă) care se înfiripă peste ritmul neabătut și peste sunetele grave din bas (Ex. 54, m. 5-8 și următoarele). Motivul generator, cu ritmul punctat al celei primordiale (Ex. 54, m. 5-6), este convergent cu motivul *Destinului* (din *Sinfonia a V-a*) prin inversul său, motivul *Semnalelor*. Trecute din realitate în vis, *Semnalele de luptă* capătă sensul simbolic invers, devin motivul *Catharsis*-ului din care decurge o melodie

³⁶⁰ Acestea sunt: *La bemoi major*, op. 26; *Re major*, op. 28, „*Pastorala*”; cele trei *Sonate* op. 31; *Sonatele* Op. 27, nr. 1 și nr. 2, *quasi una Fantasia*.

purificatoare, o temă de expresivitate intens lirică. Melodia cantabilă, înălțată peste celelalte două linii ritmic-melodice, se deosebește limpede de izoritmia trioletelor, precum și de linia sumbră din bas; este rugătoare, duioasă, plină de feminitate. Pauzele care întrerup cursul sunt expresive. Această Temă „secundară” își dispută rolul principal!...

Tema cantabilă se înfiripă din celula primordială care germinează *motivul*; repetarea lui dinamizată conturează arcul melodic. Pauzele au efectul tăcerii expresive, a așteptării încordate. Odată constituită, Tema urcă în pas diafan pe claviatură, mereu urmărită de triolette, sau poate ocrotită de ele, într-o susținută expansiune a sentimentului. Când sensul melodic ascendent atinge punctul cel mai înalt (Ex. 55 a), Tema se concentrează într-o chemare insistentă, apoi reintră în sine, devenind *motivul Semnalelor*, de astă dată ca exprimare a zădărniceii, a dezolării.

Exemplul 55 a



Dar cum poate fi transfigurat *motivul muzical*?... Resorturile creativității nu s-au descoperit încă, probabil că vor rămâne veșnic taine ale firii; totuși căutăm în muzică un răspuns detașat de *noumenul* kantian. Invocăm dialectica lui Ștefan Lupașcu. În Logica dinamică a contradicțiunii, un element energetic sau dinamic considerat (e) implică dinamismul său contrar (ē). Sistemul întregului univers se caracterizează prin prezența a două forțe antagoniste și nu există sinteză omogenizantă ca în dialectica clasică. Astfel se explică ceea ce se numește *structură*. Cei doi vectori logici, sau *dinamismul*, pot să se găsească în trei poziții, trei poli imposibil de „transfinit”. Polii sunt: *poziția actuală* (A), cu care este contingentă Tema din *Adagio sostenuto* așa cum apare notată în partitură (spațiul muzical); *poziția potențială*, sau *virtuală* (P), corespunzând posibilității Temei de a căpăta în redarea pianistică o multitudine de

Pentru a prinde viața, „forma” notată de compozitor în partitura trebuie să treacă prin *gândirea muzicală* a pianistului care o transpune în imagini sonore. *Adagio sostenuto* din „*Mondscheinsonate*” este redat frecvent cu evidențierea triolelor, ca și cum ele ar avea investire tematică; de fapt, prima Temă subzista latent: minunata creație are o **dimensiune ascunsă**, o dimensiune ce leagă tocmai prin Tema obscură, dar „adeverată”, toate cele trei părți ale sonatei în unitate inseparabilă. Secretul este „acoperit” la mână stângă, în plină vibrație a basilor care se percep atât de bine: acolo se mișcă în *teluric* un ***cantus firmus*** pe care Beethoven îl scoate din vechiul vad. Pentru concesiile acestea, severul conduct melodic se confruntă cu timpul; lui îi este dat să coboare în sistemul înălțării clipă bucuria deplină a stării majore (*Mi*). El sprijină imaginile sonore, el aude melodia înfripată la mână dreaptă și liberă ei urcare spre lumină, îi vede imaginea, pentru că tot el este și oglinda în care ea se reflectează, dar rămâne sortit materiei telurice și, cufundat în beznă, se pierde în vis.



Exemplul 55 b

tot mai stins și se topește în ultimul acord (Ex. 55 b): coborârea din *discant* până în profunzimile registrului grav, unde se aude muzici se restrânge, asemenea timpului primei părți a Sonatei; melodia continuă *dinamismului*, se resimt în Coda primei părți. Spațiul acestei identitate (*omogenizarea*) și tendința spre diversitate (*eterogenizarea*), semnificația simbolică (spațiul ↔ timpul). Tendința spre (t), când Tema trece la sensul expresiv al imaginii sonore, prin configurații sonore, mereu diferite (timpul muzical), și *poziția tranzitorie*

Cantus firmus încarnează Tema „masculină“ din forma de sonată; constelația *coborârea în sine, în vis*, din care face parte și Întrebarea metafizică „Muss es sein?“, îi cuprinde imaginea trecută din Diurn în Nocturn. Întrucât nu putem să-l numim „motiv prim“, sau „motiv principal“, îl vom considera *motivul de bază* al unei forme esențializate de sonată care prezintă în Expoziție suprapunerea temelor contrarii, o formă de sonată cu tratare motivică neîncetată, ceea ce exclude Dezvoltarea centrală. Găsim aici cumpăna între *lied*-ul care încă nu a devenit formă de sonată, sau contrariul, o *formă de sonată* suficient experimentată care se întoarce la tiparul primar, *lied*-ul?... Reîntoarcerea este un sens al vieții și Beethoven ne-a lăsat acel fericit *Das Wiedersehen* din *Op. 81a*!... *Lied*-ul, genul sincretic cel mai propice expresivității romantice, odată conceput de Beethoven numai pentru pian, apare activat și extins de dinamica sonatei. Deci, devine un *lied-sonată*. Simțim „pe viu“ cum conținutul determină forma, cum muzica își creează propriul ei spațiu și propriul ei timp. În *cantus firmus*, predomină Spațiul care se împotrivește diversificării temporale și astfel, dacă admitem interpretarea de mai sus, însuși motivul de bază conduce spre *finit*, spre revenirea la starea primordială. *Coborând în sine, în vis, în neființă*, motivul „masculin“ a pierdut forța expresivă a simbolizării diurne, ascensionale, dar poate absorbi Tema cantabilă, se contopește cu ea (imagine nocturnă), iar trioletele sunt doar cortina diafană care acoperă discret tandra îmbrățișare (*pânzele, apele visului*). Timpul tinde spre diversificare, însă visarea își întinde hotarele până la limita domeniului unde imaginile se afundă din nou în închipuire. *Cadența* finală (Ex. 55 b) răsună abia șoptit. În momentul când sfârșitul este iminent, se produce un fapt cu totul excepțional: acordurile ultime, abia pâlpâind, conținând palida amintire a motivului *Semnalelor*, se reactivează și anunță *de profundis* un nou început (Ex. 56 a). Sfârșitul a fost doar o amenințare, el nu s-a împlinit. Am trăit doar senzația finitudinii, a neantului, a morții. Părăsim *binarul*, albia ritmică a mișcării de până acum; uităm sunetul muzicii, pierdut în apele visului...Se produce *dedublarea*, totul reînvie: *do diez minor* devine inversul major, *re bemol*; trioletele, ritm „excepțional“ în compania neguroaselor durate binare, devin un ritm anacruzic ternar, dansant, atât de drag lui Beethoven și, pe când „linia“ lor simboliza în Regimul nocturn al Imaginarului trecerea ireversibilă a timpului, *vălul, pânza, undele acoperitoare*, acum aceeași linie melodică intră în dans



Exemplul 56 b

Trio este tot o melodie instrumentală veselă dar ponderată, evocare a dansurilor vechi (Ex. 56 b). Elementul esențial al Interogației metafizice și Răspunsului, transpare până și aici, în „dialogul” dintre secțiunile polifonice-armonice contrastante. Cvartele survenite în fraza-consecvent prin coborârea cromatică din acompaniamentul armonic (Ex. 56 c, m. 10-12) nu trebuie trecute cu vederea: modalul este încadrat în muzica tonală.



Exemplul 56 a

împreună cu cele două „personaje”, contopite în starea armonică a acordurilor (consonante↔dissonante). Temele-„personaj” s-au apropiat, se îmbrățișează în plină lumină și încep un joc al diversificării extreme în sincopă jucăușe care alungă presimțirile întunecate, orice umbră de neliniște (Ex. 56 a). Simbolurile *teluricului*, *apa*, *panza*, *oglinzii*, *departarea*, se comută în Regimul diurn, sugerând *înălțarea* care se recunoaște ca motiv al dansului în secvențele ascendente ale unui *Scherzo giocoso*, netratat astfel, dar existent. Muzica își clădește alt Spațiu, alt Timp.

Cum percepem imaginile muzicale în trecerea de la o parte la alta a *Sonatei* „*Clar de Lună*“?... Neîndoielnic, asupra sensibilității acționează **revenirea ciclică** a contradicției dintre teme dar trebuie intuiție muzicală pentru a desluși transfigurarea primei simbolizări în această parte complet diferită expresiv. Cele două motive opozante (*cantus firmus* și Tema cantabilă) se înveșmântează în acorduri de trei-patru sunete și desfășoară o mișcare dansantă în ritm ternar, un *Vals*, un *Scherzo giocoso*. În *Allegretto* și în *Trio*, temele se „conciliază“ în derulare armonică: la vocea de sopran, mâna dreaptă desfășoară transfigurat fostul motiv cantabil, Tema „feminină“, iar la vocea de bas, mâna stângă aduce fostul *cantus firmus*, motivul teluric, „masculin“, de asemenea preschimbat; însă ambele motive păstrează ceva greu de transpus în cuvinte. Pianistul își asumă sentimentul din care vin imaginile, atât în Regimul nocturn cât și în Regimul diurn. Părelnicul nedefinit este **iubirea!**...

Continuitatea temelor se dezvăluie prin omologie și în *Presto agitato*, forma de sonată a ciclului. Sesizăm cu ușurință (Ex. 57) că sunetele de pornire ale stărilor acompaniamentului figurat de la mâna stângă ce susține impetuosul mers arpegial cu care „luptă“ interpreții pentru a reda cât mai expresiv desfășurarea **eroico** de la mâna dreaptă, au corespondență cu sunetele motivului de bază, fostul *cantus firmus* din *Adagio sostenuto*. În redare, aceste sunete trebuie să se „audă“ clar și bine ritmat binar dar, mai cu seamă, trebuie conștientizate ca „piloni“.

În concluzie, motivul teluric de la început se regăsește transfigurat în toate părțile *Sonatei*, culminând în *Presto agitato*, unde el este baza compunerii primei Teme din forma de sonată și cel mai stabil element ritmic-melodic al perioadei tematice, totodată, suport pentru redarea pianistică dificilă. Arpegiile ascensionale de la mâna dreaptă izvorăsc din sunetele lui aspre, în *staccato*, care alcătuiesc același motiv al **coborârii**. Regăsim procedeul componistic din *Adagio sostenuto*, adică suprapunerea unei alte entități expresive peste *cantus firmus*, ambele constituind Tema, prin osmoză; dar pe când acolo, deasupra structurii telurice se înalță o melodie celestă, clar conturată, aici se declanșează un șuvoi nestăvilat de arpegii. Să ne imaginăm cursul melodic, „acoperit“ de ascensiunile mâinii drepte. Alcătuirea aceasta ascunsă se adună mai întâi la vârful acordurilor date mâinii dreapte, apoi trece la vocea de *alto*, pusă în sarcina mâinii stângi, și încheie în unison de octavă cu *cantus firmus*. Redarea cere efort interpretativ și bună cunoaștere muzicală.

The musical score for Example 57 is presented in two systems. The top system consists of five staves, each with a piano (p) or forte (f) dynamic marking. The bottom system consists of five staves, each with a piano (p) or forte (f) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The lyrics are written in Romanian and are placed below the staves.

Presto agitato

Exemplul 57

Iată organizarea internă, de reliefat în interpretarea pianistică (Ex. 57):

do # (m. 7) → do # (m. 8) ↑ si # ↑ si #, în m. 8, trece la alto]
 consecvent 1 | si # → do # → re # → mi # → fa # ↑ re # → fa # ↑ mi # (m. 9-10)
 antecedent 2 | la # sol # ↑ fa # ↑ mi # ↑ re # ↑ do # ↑ si # (m. 10-11)
 consecvent 2 | si # → do # → re # → mi # → fa # ↑ re # → fa # ↑ mi # (m. 11-12)
 antecedent 3 | la → sol # → fa # → mi # → re # → do # ↑ si # → do # (m. 12-13)
 conclusiv | si # → do # ↑ si # → do # ↑ si # → do # ↑ si # ↑ sol # (m. 13-14)]

Motivele „ascunse“ compun perioada tematică din frazele antecedente, mediene și consecvente. Începutul este marcat de tonica *do diez* la mâna stângă (Ex. 57, m. 1) căreia îi răspunde dominantă *sol diez* din *sopranul* primului acord (Ex. 57, m. 2). Se continuă cu sunetele din vârful acordurilor până în măsura 8, când melodia primei Teme trece la *alto*, *figurația mâinii drepte fiind de acompaniament și nu cu rol tematic*, precum este uneori redată. Motivul-frază [antecedent 2] dezvoltă o structură heptacordică locriană cu treapta a VI-a coborâtă, mergând descendent de la sunetul *la*, cu oprire pe treapta a II-a (care este și sensibilă tonalității *do diez minor*) atenuată în motivul-frază [antecedent 3] unde *si diez* se manifestă ca sensibilă rezolvată pe tonica *do diez minor*, rezolvare tonală insistentă în motivul-frază concludiv. De altfel, și motivul tematic din bas, numit de noi „cantus firmus“, conține tot o structură modală cromatică, dezvoltată în limita cvartei descendente [do#↓sol#] care se rezolvă tonal, în *do diez minor*, prin relația dominantă-tonică. Perioada tematică tonal-modală se resimte în expresivitate; de asemenea, elementul tonal care se impune datorită arpeggiilor ascensionale de la mâna dreaptă, alternând consonanța cu disonanța, rezolvate după regulile clasice. *Basso ostinato (cantus firmus)* atrage aici ca și în prima parte a *Sonatei*, ridicarea din teluric a Temei a doua, diversificată în grupul tematic secundar. Fosta melodie cantabilă de la început, aproape că nu mai este de recunoscut în Tema B₁ (Ex. 58); totuși, în pofida schimbării expresive, între Tema „feminină“ din *Adagio sostenuto* și Tema B₁ din *Final* este un element comun, structural, cu mare forță de omologare: celula ritmică de bază, optimea punctată și șaisprezecimea. Tema B₁ astfel compusă ritmic-melodic și ritmic-timbral, configurează muzical simbolul *femeia*, deplin reprezentată de personajul Leonora din *Fidelio oder die echeliche Liebe*, în a cărei structură sufletească se împletesc tăria morală și forța de a iubi până la sacrificiu, femeia virtuoasă, idealizată de Beethoven în unica sa operă propriu-zis teatrală, pe care contemporanii n-au știut să o înțeleagă și astfel n-au avut cum să o prețuiască. Larga arcuire a Temei B₁ modifică raportul de forțe în tematismul forme de sonată, investind și tema „feminină“ cu expresivitatea *eroico*, încât ea capătă rol determinant în ciclul întreg. Beethoven o imaginează în Dezvoltarea centrală, coborând spre tenebre pentru a învinge forțele obscure și astfel, fosta temă „secundară“ este punctul culminant al „dramei“.

(m. 20)

Exemplul 58

Să nu omitem, însă, că aceeași temă poate să sugereze și alte conținuturi: drama Eroului, neîmplinirea pasiunii sale năvalnice etc.; imaginea muzicală are (*n*) poziții tranzitorii între situația potențială, existentă în idealitatea conceptuală, și situația actuală, „materializată“ în sunete. „Opera de artă este considerată ficțiune, pentru că, luată ca atare, ea este smulsă din una sau din alta dintre devenirile care furnizează contradictoriul și, prin aceasta, este ceea ce noi numim **adevăr** și **realitate**. /.../ Opera de artă, astfel, este un oarecare echivoc (totodată marmoră imobilă și femeie care dansează, totodată o diversitate imprevizibilă de sunete care se nasc pentru a muri în același timp și o configurație sonoră care vrea să rămână“ (Stéphane Lupasco).

Motivul *Semnalelor* reapare în *Presto agitato* ca simbol al *luptei*, conducând demersul muzical spre Tema B₂ (Ex. 59), ale cărei ecouri onomatopeice pot sugera realitatea obiectivă, zornăitul armelor de luptă, sau trăirea psihică a eroului, flotele întunecate ale gândurilor care urcă amenințător din străfundul închipuirii. „Echivocul“ trebuie lăsat să funcționeze în limita inefabilului artei sunetelor, cum am stabilit de la început; analogia simbolurilor muzical-poetice rămâne sugestie aproximativă, cu relevare deplină doar în specificul fiecăreia dintre comunicări. Pianistul încearcă afectiv o stare inefabilă pentru imaginea muzicală și caută transpunerea ei sonoră, mereu perfectibilă prin variantele redării.

Exemplul 59

The musical score for Example 59 consists of three systems of piano and right-hand parts. The key signature is D major (two sharps). The first system begins with a forte (*f*) dynamic in the right hand and piano (*p*) in the left hand, followed by a 'simile' marking. The second system continues with forte (*f*) and piano (*p*) dynamics. The third system features piano crescendo (*p cresc.*) and forte (*f*) dynamics. The score includes various fingerings, articulation marks, and dynamic markings throughout.

Să admitem comutarea imaginii din Regimul nocturn în Regimul diurn al Imaginarului, conform schemelor antropologice de la care am pornit. Motivul care acum imită sunetul trompetelor este inversul melodic al „cântului conducător” din prima parte. Pentru interpretul-hermeneut, ³⁶¹*dimensiunea ascunsă* conferă *Sonatei quasi una Fantasia, Op. 27 nr. 2* trăsăturile unui *ciclu romantic*, unde Eu! se dedublează în imagini muzicale omologice, dar aflate la polii opuși ai expresivității. Dedublarea se va numi Eusebiu și Florestan, cele două „personaje” simbolice ale lui Robert Schumann... Pentru pianistul-interpret, *dimensiunea ascunsă* înseamnă elementul de sprijin în reprezentarea sintetică a operei, adică ceea ce asigură *unitatea redării*.

Trăirea intensă a sentimentului în preajma Juliei, un *centru generator de sens*, cum formulăm după Dilthey, a deschis nou orizont imaginăției creatoare. *Mondschein-Sonate* rămâne capodopera tinereții lui Beethoven, așa cum surăsul „Giocondet” a fost pentru Leonardo...

Capitolul XVIII – COMPONENTA CICLULUI,

ANALOGIA ȘI OMOLOGIA

„Cine poate explica ce se petrece la izvoarele inspirației? Ceea ce ajunge până la expresie este luat de *Timp*, prin urmare de *Prezent*, dar impulsul vine *dinafară de Timp*, din spațiile *Permanenței* de unde, din când în când, se desprinde scântea divină”³⁶².

Cella Delavrancea

Formația filosofic-literară dobândită de Beethoven s-a reflectat în gândirea sa muzicală. A aprofundat lirica și scrierile filosofice ale lui Goethe, recita pasaje întregi din *Iliada*; I-au interesat *Baladele* de Schiller și noutatea metaforei la Hölderlin, citea tot ceea ce i-a parvenit de la

³⁶¹ În analogiile spațiu-timp, termenul se referă la o calitate a obiectului de artă care este insesizabilă în percepția tradițională; descoperirea acesteia cere ca privitorul sau ascultătorul să facă apel la două sau mai multe simțuri, sau la funcția metafizică a intelectului; apud ANDRONESCU, ȘERBAN, C., *Analogii estetice. Teoria spațiului-timp în arte și literatură*, Editura Fundației „România de mâine”, București, 1998.

³⁶² *Trepte muzicale*, Editura Eminescu, București, 1984, p. 37.

gânditorii timpului. Sugestiile au contribuit la *poetica muzicală* din creația pentru pian, la *psihologismul temelor* și la *dezvoltările abisale* ale *Sonatelor*. Acestea sunt formulări metaforice; în fapt, Beethoven rămâne un pisc în muzica europeană modernă, pentru că a diversificat Ideea în imagini sonore, având forța creativă să releve și să dramatizeze impactul contrariilor. Apropierea de Shakespeare a dus la sugestia posibilei convergențe între stilul instrumental și arta teatrală prin trecerea elementelor dramaturgice în *muzica pură*, ceea ce s-a înfăptuit *opus* cu *opus* în creația „Titanului”; însă impulsurile extra-muzicale au fost asimilate numai datorită predispoziției sale imaginare pentru dramă.

Cele 32 *Sonate pentru pian* prezintă evoluția stilului și oferă continuitatea. Deplin împlinită, fiecare creație în parte ilustrează unul sau altul dintre aspectele esențiale ale întregului patrimoniu. Uneori, resimțim tradiția germană, stilul clasic, legătura cu Bach și Haendel, alteori, stilul vienez al marilor contemporani Haydn, Mozart, Förster; dar originalitatea lui Beethoven depășește muzica timpului, rămâne sursă inepuizabilă de inspirație pentru compozitorii care i-au urmat. Izvodirea temelor din motivul generator și unitatea lor în varietate, construirea întregului pe baza incipit-ului motivic și legătura de structură dintre părțile ciclului, simbolizarea imaginilor și consistența expresivă, sunt dominantele muzicii beethoveniene. Astfel trebuie înțeleasă *personanța stilului*, *componența ciclului*, *analogia* cu literatura poezia și teatrul, *omologia* în cadrul creației pentru pian.

Până acum, am vorbit mai mult despre gândirea muzicală, despre imaginația și afectivitatea marelui vienez, de care se leagă procedeele sale componistice; urmează să cercetăm în cele 32 de cicluri expansiunea conținutului și a formei ca urmare a tratării instrumentale, a noii deschideri de orizont în modelarea calității vibratorii a pianului, perfectat atunci de către constructorii vienezi și englezi. Virtuozitatea improvizării pe claviatură, motivul celebrității lui Beethoven în vremea tinereții sale, a fost hotărâtoare în creație; acest dar divin a determinat în bună măsură opera. Am amintit de mai multe ori faptul petrecut la nivelul cel mai înalt: inspirat de inventivitatea în improvizare, ***Beethoven a stabilit bazele pianisticii moderne***. *Sonatele* vădesc desăvârșirea artei sale interpretative și o viziune complet nouă asupra posibilităților instrumentale ale Hammer-Klavier-ului. Unele aspecte reies de la primul contact al pianistului–interpret cu partitura beethoveniană, dar înțelegerea

de ansamblu a creației, scopul cercetării noastre, cere ca el să cunoască elementele mai greu detectabile, care dau unitate sistemului compo-

și determină evoluția pianisticii.

Ciclul se constituie din două, trei și patru părți (diversificate în *Op. 110*): 13 *Sonate* au patru mișcări³⁶³; 13 *Sonate* au trei mișcări³⁶⁴, 6 *Sonate* au doar două mișcări³⁶⁵. Beethoven a făcut importante modificări în cadrul clasic al genului; mai întâi, a înlocuit *Mennet-ul* prin *Scherzo* de diferite expresivități, uneori ambele titrări fiind omise³⁶⁶, apoi, a exclus *Adagio* în două *opus-uri* din cuprinsul *Sonatei*³⁶⁷. Forma de sonată nu apare ca primă parte în cele două cicluri *quasi una Fantasia, Op. 27 nr. 1*, și *Op. 27 nr. 2*, dar se află amplu tratată în *Final*, iar *Sonate Op. 10 nr. 1*, *Op. 31 nr. 3* și *Op. 109* au câte două forme de sonată. Incluzerea *Fuglii* liber tratate, în osmoză cu forma de sonată și cu variațiunea, modifică profund structura compoziției și factura pianistică în ultimele creații. Indiferent de numărul părților, *Sonatele pentru pian* de Beethoven se dezvoltă din ce în ce mai mult „din exterior spre interior”, cum și-a definit autorul lor într-o epistolă evoluția mentală și sufletească. Reluăm partitura *opus-urilor* cercetate, pentru o ultimă privire asupra înnoirii pianistice aduse ciclului.

Sonata în fa minor, Op. 2 nr. 1 (anul 1795), dedicată lui Haydn, pe

care ne-am imaginat că o cântă chiar Beethoven, favoritul salonului muzical vienez, a depășit maniera clavicistică și preferințele auditoriului de atunci. Pianul începea să fie tratat prin calitatea orchestrală a registrelor, sunetul a primit sugestia timbrală a diferitor instrumente. După cum am arătat, primul *Allegro* în formă de sonată se distanțează de stilul vienez prin caracterul expresiv al temelor (Ex. nr. 32 și nr. 33 din text), prin modalitățile de prelucrare complet noi pe atunci. *Adagio*, a doua mișcare a ciclului, are caldă dar ponderată expresivitate lirică. Este o cantilenă înflorită sub impresia melodismului lui Mozart, dar diferită de

³⁶³ → *Op. 2 nr. 1*, nr. 2 și nr. 3; *Op. 7*; *Op. 10 nr. 3*; *Op. 22*; *Op. 26*; *Op. 27 nr. 1*; *Op. 28*; *Op. 31 nr. 3*; *Op. 101*; *Op. 106*; *Op. 110*.
³⁶⁴ → *Op. 10 nr. 1* și nr. 2; *Op. 13*; *Op. 14 nr. 1* și nr. 2; *Op. 27 nr. 2*; *Op. 31 nr. 1* și nr. 2; *Op. 53*; *Op. 57*; *Op. 79*; *Op. 81a*; *Op. 109*.
³⁶⁵ → *Op. 49 nr. 1* și nr. 2; *Op. 54*; *Op. 78*; *Op. 90*; *Op. 111*.
³⁶⁶ → *Op. 10 nr. 1*; *Op. 13*; *Op. 14 nr. 1*, nr. 2; *Op. 27 nr. 2*; *Op. 31 nr. 1* și nr. 2; *Op. 53*; *Op. 57*; *Op. 79*; *Op. 81a*; *Op. 109*.
³⁶⁷ → *Op. 10 nr. 2*; *Op. 14 nr. 1*.

stilul acestuia, datorită procedeelelor *simfonismului* beethovenian, reflectate în conținutul expresiv și în mijloacele pianistice. *Menuet*-ul adumbrește atmosfera, deși se face ecoul cântecului vienez. *Prestissimo*, un *Rondo concertant*, solicitând pentru prima dată tehnica mare, „de braț”, cu acorduri placate și distanțarea mâinilor în registrele claviaturii, adună experiența *Rondo*-urilor compuse ca piese independente.

Sonata în la major, Op. 2 nr. 2 (anul 1796) se diferențiază complet de precedenta prin expresia jovială. Atmosfera aerată și pianistica lejeră, care atrag de la prima secvență sonoră, o fac accesibilă. *Allegro vivace* prezintă o formă de sonată cu teme opozante doar tonal. Lipsa de contrarietate se prelungește, spontaneitatea culminând în partea a patra, *Rondo Grazioso*. Părțile mediene, *Largo appassionato*, un coral variat, și *Scherzo-Allegretto*, întrețin cantabilitatea instrumentală prin ritmul ternar, prin procedeele de tratare contrapunctică și armonică. Mișcările *Sonatei* oferă pianiștilor satisfacția *tempo*-urilor contrastante, a desfășurării în arpegii mari pe întreaga claviatură, a salturilor la două octave, a pasajelor de bravură. Cu siguranță că Beethoven a improvizat totul, spre delectarea auditoriului părtaș la clipa de seninătate. Poate datorită unei asemenea stări de spirit a avut inspirația să părăsească oficiosul *Menuet* și să se avânte în vârtejul glumei muzicale pe care *a numit-o aici pentru prima oară „Scherzo”*.

Sonata în do major, Op. 2 nr. 3 (anul 1795) dedicată tot lui Haydn, are o construcție de ordin simfonic prin care Beethoven nesocotește pianistica timpului și transcende limitele genului clasic³⁶⁸, așa cum erau statornicite de cei doi mari premergători vienezi. Poate fi socotită o *sonată concertantă desăvârșită*, în care predomină „dominanta teatrală”³⁶⁹. Momentele de interiorizare sunt parcimonios aduse chiar și în secțiunile lirice; blocul tematic secund din forma de sonată, sau tema pe care se clădește partea a doua, *Adagio*, ne impresionează prin alura declamatorie. În locul *Menuet*-ului, apare și aici *Scherzo Allegro*, tratând în *canon* Tema de constituție ritmică ternară. Se vede chiar de la începutul creației în genul *Sonatei* pentru pian că mult vehiculatul *Menuet*, efigie a Divertismentului vienez, nu corespunde imaginilor muzicale năvalnice, închipuite de virtuozul Beethoven, în căutare de noi

³⁶⁸ Cf. Capitolul XIV—*Dedublarea motivului*, pp. 167–169 din text.

³⁶⁹ Concept preluat de la Alexandru Leahu; vezi *Maeștrii claviaturii*, ed. cit., 59-124.

efecte pe claviatură. Până și *Trio*, care prin tradiție trebuia să păstreze „Titanului de la Bonn” în domeniul *Rondo*—ului dau roade: o variantă a osmozei dintre *forma Rondo* și *forma de sonată*, care va fi numită *Rondo-sonată*, aproape nelipsită din ciclurile beethovenene, se desfașoară în toată masivitatea și splendoarea pianistică. Prin cerințele stilului polifonic—armonic amplu, prin cadențele solistice, s-a creat o considerabilă distanță față de tehnica necesară în primele două sonate.

Sonata în do minor, Op. 10 nr. 1 (anul 1798), cercetată anterior în legătură cu elaborarea tematică³⁷⁰, expune la început, în *Molto Allegro e con brio*, o primă Temă de expresivitate eroică (Ex. 50 din text), având contingență cu *Fantezia în do minor* de Bach și cu *Sonata în do minor* K. V. Nr. 457 de Mozart, dar tratarea diferită.

În mișcarea mediană, *Adagio molto*, regăsim variante îndepărtate ale motivului generator din prima Temă a formei de sonată. De altfel, acest tripentapartit cu Coda este tribut ar Sonatei și variațiunii în modalitățile de dinamizare. Pianisții resimt dificultate în redarea secțiunilor de structură armonică, ornamentate cu pasaje melodice (Ex. 60), când se bizuie pe susținerea mâinii stângi care trebuie să conducă pe claviatură mereu în avans față de dreapta, tehnică necesară în asemenea „construcții”.

Exemplul 60



Beethoven reia problematica din prima parte în *Rondo-sonată* final; *Prestissimo* dezvoltă tot o variantă a Interogației metafizice (Ex. 61).

Exemplul 61



Motivul „Muss es sein?“, care sălășluiește latent în conturul melodic (*do* ↓ *si* *becar* ↑ *mi* *bemol*), trebuie reliefat prin îmbinarea dintre *legato* și *staccato*, printr-un sunet mai tern, *non-vibrato*. Aflăm și o *figură* perfect asemănătoare cu motivul inițial din *Simfonia a V-a* (vezi partitura, m. 55–58), ca și cum Beethoven ar fi reluat-o din conținutul acestui *Final*. *Opus 10 nr. 1* rămâne ilustrarea edificării clasice a formei de sonată în viziunea marelui simfonist, iar în genul Sonata vieneză pentru pian, reprezintă formula ciclului în trei mișcări, cu *Adagio* ca parte mediană. Redarea la pian cere voință de frază pentru concentrarea imaginilor succesive din perioadele tematice. Ciclul trebuie unificat în interpretarea reproductivă, ceea ce se poate realiza numai prin cunoașterea secțiunilor omologice care duc la continuitatea între părțile extreme și *Adagio*.

Sonata în fa major, Op. 10 nr. 2 (anul 1798), cu trăsături vieneze ce se resimt în factura compoziției și în pianistica primei părți (Ex. 46), a fost interpretată hermeneutic atunci când am analizat *Scherzo dramatic*, pentru care am găsit omologii. *Finalul*, prezintă compoziția de sinteză între *sonata fugată* și forma de *Rondo* (Ex. 47), arătând că Beethoven se preocupa încă din tinerețe să readucă formele polifonice în ciclul Sonatei. Expresia humorescă cere un „atac“ al clapei intermediar între

L. van Beethoven, Op. 10 No 3

Exemplul 62

doă calităţi timbrale: mai scurt decât *portato* şi mai lung decât *staccato*. Este o modalitate specifică stilului pianistic din *Sonate*. Pentru traseele urmate de Beethoven până la anul 1798 în definiţiivarea partiturii, prima parte a *Sonatei în re major, Op. 10 nr. 3* (Ex. 62), da o viziune de perspectivă, întrucât prezintă convergenţa cu *Adagio sostenuto* din „*Mondscheinsonate*” (anul 1801). Vom încerca să explicăm legătura componistică dintre aceste două creaţii, aparent cu totul diferite. Tematismul *Sonatei Op. 10 nr. 3* se naşte din cvarta descendentă, primul submotiv al Introducerii ascensionale în *staccato*, care poate fi asociată interpretativ cu timbrul unor instrumente de percucie. *Incipit-ul* se comută în registrul mediu, dezvoltat repetat cvarta descendentă şi se definitivează în fraza-consecvent. Când captează o „voce” înaltă, aflăm procedul omologic de constituire a temei cantabile din *Sonata Op. 27 nr. 2*. A treia frază a perioadei tematice produce reluarea motivului generator la *sopran*, contopit cu figuraţia sextelor de sprijin (mâna dreaptă). În gravul claviaturii, apare de la început un *motiv derivat*, asemănător celui numit de noi *cantus firmus* în *Sonata Op. 27 nr. 2*. Mai întâi la unison de octavă cu prima temă, apoi fluctuant ca „înfaşare”, acesta corelează întreaga formă de sonată.

Cele două creații prezintă omologie și prin aluzia la stilul responsorial al *Sonatei à trè*, care transpare în secțiunea mediană a *Menuetului Allegro* și în *Trio* din *Opus 10 nr. 3*, precum în partea a doua din „*Mondschein*“.

Desigur că omologiile semnalate se referă la procesul intim al compoziției, iar exemplele pot fi detectate și susținute numai prin analiza traseelor antropologice ale Imaginarului. În ambele sonate, descoperim configurații de trecere din Diurn în Nocturn și reprezentări legate numai de Regimul nocturn al Imaginarului. O simbolizare de acest fel se resimte în *Presto* din *Opus 10 nr. 3* (Ex. 62), unde conturul melodic descendent-ascendent în imediată alăturare, dinamizat și repetat de câteva ori, transmite impresia de fluctuație neconținută între obiectivare și imaginare. Altă „întrupare“ se află, precum am arătat, în „*Mondschein* *Sonate*“, al cărei *Adagio sostenuto* se leagă de Imaginarul nocturn.

Exemplul 63

The musical score is for a piece titled 'Rondo Allegro' from 'Opus 10 nr. 3'. It consists of three systems of piano notation. The first system is titled 'Muss es sein?' and the second 'Es muss sein!'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p', 'cresc.', 'f', 'ff', and 'pp'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Refrenul din *Rondo-Allegro* final (*Opus 10 nr. 3*) insinuează variante ale Interogației metafizice și ale Răspunsului (Ex. 63), omologie ușor de sesizat. Cvarta micșorată, desemnând Întrebarea, apare cu insistență în fraza tematică. Este integrată în structură ritmic-armonică, însă păstrează puternice legături cu arhetipul, ceea ce pianistul-interpret poate transmite prin timbrarea ritmului anacruizic, prin dozarea dinamicii, prin efectul pauzelor expresive. Modificat, Răspunsul se îndepărtează de

arhetip, păstrând doar funcția concluzivă, bine marcată de contrastul tuturor mijloacelor care sugerează încheierea retoricii.

Edificiul impozant al *Sonatei în do minor, Op. 13, „Păteică”* (anul 1799), se sprijină pe motivul din *Grave*, a cărui evoluție am urmărit-o în legătură cu sensul simbolic al celui de al doilea *model stilistic*³⁷¹; acum adăugăm doar că are legături structurale cu Tema de Rondo din *Sonata Op. 10 nr. 3* (Ex. 63). Cele trei etape variaționale ale mișcării a doua, *Adagio cantabile*, compun un Rondo *monotematic* a cărui melodie serafică aduce liniștea spirituală. În aceeași arie expresivă se încadrează și Tema de Rondo din *Allegro* final (Ex. 64); sensurile ei multiple, duioșă, rugămintea, mahnirea, regretul, consolarea în lumina armoniei sonore, se adună în cuvântul italian *dolente*, notat de Beethoven peste douăzeci de ani în partitura *Sonatei Op. 110*. Se potrivește conținutului mai multor secțiuni din cuprinsul *Sonator*, este antonimul termenului *eroico*.

Exemplul 64

Rondo
Allegro

Capitoul XIX – BEETHOVEN și NATURA

„Nutrețul proaspăt, sânge viu, / Sorb lumilor din plin;
Al firii sân de care știu, / Ce blând e și senin!
Un val îmi joacă luntrea mea, / Cadente de lopeți,
Iar munții, nori în cer de nea, / Ne-ntâmpină drumeți”³⁷².
Johann Wolfgang Goethe

Beethoven și natura, Natura creată de Divinitate în jurul nostru și în sinea noastră, acesta este un mare subiect! Atitudinea lui Beethoven față de natură nu se deosebește prin nimic de a poezilor romantici contemporani lui. „O primă definiție a calității romantice, a felului de a fi romantic și a modului de a concepe realitatea reflectată în existență, am spune că acestea constau în contemplarea la singular și la persoana întâi a naturii înconjurătoare, în punerea în rezonanță și în armonie a tot ceea ce este compatibil cu Eul omenesc, cu lumea dorurilor sale știute și neștiute. /.../ Persoana întâi la singular, prezentă și în clasicism dar *obiectivată*, ocupă acum scena, *subiectivând* obiectele și personajele, luminile și umbrele din jurul ei. Passacaglia lui Hölderlin urmează unui bas ostinat: «Nimic nu poate să crească și nimic nu poate să sfârșească atât de adânc, precum omul»³⁷³. Simbolul poetic are analogie cu imaginea sonoră și „o evoluție simultană se desfășoară în lirica de idei pur muzicală, în *poetica instrumentală* a lui Beethoven“, relevă W. G. Berger.

Beethoven a pătruns natura umană, propria sa natură sufletească, exprimând în muzică sentimentul individual hiperbolizat. De obicei, se interpretează tocmai în sens opus, anume că muzica sa este ecoul idelului universalist, ceea ce se vedește doar într-o anumită măsură. „Titanul“ dorea înfrățirea ființei sale generoase cu omenirea, adresându-i „mesaje“.

³⁷² *Pe lac*, traducere de Ion Pillat și Ștefan Nenițescu (Ion PILLAT, *Opere* 1919–1944, Editura Eminescu, București. 1988, p. 222).

³⁷³ În: *Estetica sonatei romantice*, Editura Muzicală, București, 1983, p. 56. Iată completarea extrasului: „...de pildă în ciclul celor trei *Sonate pentru pian*, op. 2 (1795), urcând apoi în registre diferite, culminând într-o primă fază de creație în partea lentă – *Adagio affettuoso ed appassionato* – din *Cvartetul de coarde*, în fa major, op. 18, nr. 1 și în interludiul sau introducerea lentă a *Finalului* – *La Malincolia* – din *Cvartetul de coarde în si bemol major*, op. 18, nr. 6 (1799), ca și în *Sonata pentru pian*, în do minor, op. 13, *Patetica* (1799), sau în *Sonata pentru pian*, în fa minor, op. 57, *Appassionata*“.

Încetător în promisiunile Revoluției, aspira spre fraternitate; dezamăgit, s-a dedicat *evoluei*, și-a însușit ideea de cultivare a minții, de cultură, de educație (*Bildung des Geistes*), de înălțare a ființei prin spirit (sich bilden) cum a definit Hegel *conceptul Bildung*, prin care Idealismul romantic credea că poate descătușa omenirea din puterile întunericului. Formarea personalității lui Beethoven s-a desăvârșit prin structurarea sufletească: *a venit pe lume pentru deveniră* (die Bildung), făurindu-și cu trudă disciplina intelectuală (*formale Bildung*). Astfel, spiritul său a intrunit ordinea, separarea contrariilor, ascendența spre lumină, bunătatea, deschiderea spre bine și frumos, temperându-și prin voință și autoeducație laturile obscure ale temperamentului năvalnic ce îl chinuia. Beethoven—omul a fost un model al perfecționării de sine. Numai datorită calităților de caracter dobândite de-a lungul întregii sale vieți a avut tăria să lupte cu natura-i potrivnică; dar mama Natură l-a consolat întotdeauna. „Îi place să se afle mai cu seamă în mijlocul naturii. Cât de grea ar fi iarna, nu rămâne nici o zi în casă, iar vara, când stă la țară, înainte de răsăritul soarelui îl găsești în înfloritoare grădina a lui Dumnezeu. Nu e deloc de mirare că operele lui sunt minunate ca sfânta Natură: timpul pe care îl petrece în contemplație este chiar acela «când ești mai aproape de Spiritul lumii»³⁷⁴, scria tânărul poet Johann Sporschil, la 5 noiembrie 1823 în ziarul *Morgenblatt* din Stuttgart³⁷⁵. Fanni Giannatasio del Rio, fiica proprietarului unui internat școlar unde a fost găzduit Karl, nepotul lui Beethoven, spune într-o scriere consacrată marelui muzician că a găsit în carnete sale de note următorul pasaj: „Inima îmi crește la spectacolul frumoasei naturi — chiar departe de ea”. Pianistul Cipriani Potter, „îl însoțea uneori pe maestru în plimbările sale de-a lungul câmpiilor, până la Viena. Beethoven se oprea deseori, privea în jurul lui și își manifesta încântarea încercată în fața naturii. Pedagogul W. Ch. Müller deplângea în scrisorile publicate de el surditatea lui Beethoven: „...nu mai aude zgomotele naturii care i-a dat atâtea teme muzicale /.../ pe care noi le ascultăm în simfonii sale”³⁷⁶.

„Nimeni nu iubeste natura ca mine”, mărturisea Beethoven într-o scrisoare către Nanette Streicher.

³⁷⁴ Referire la o replică din *Wallenstein's Tod*, drama lui Fr. Schiller.

³⁷⁵ Citatul și știria privind articolul despre Beethoven sunt date în volumul *Beethoven văzut de contemporani*, ed. cit., p. 136 (în text și în *Nota I*).

³⁷⁶ Ultimele trei referiri provin din aceeași sursă, pp. 87–98, p. 100 și p. 112.

Cella Delavrancea poetizează cu pătrundere pe această temă: „Ce predomină în operele lui Beethoven este forța de transfigurare. El, cel mai individualist dintre oameni, conștient de valoarea lui, știe să admire Natura, se lasă cuprins de ea. Seara se duce la Dunăre. Îi ghicește murmurul văratec, din cadența valurilor mici care se frâng la picioarele lui. Cunoaște pomii și mărturisește că-i iubește ca pe niște oameni”³⁷⁷.

Sonata în sol major, Op. 14 nr. 2 (anul 1799), impregnată de sentimentul naturii, sugerează prin conturul melodic al primului motiv „valurile mici” ale Dunării mult îndrăgite de Beethoven; valurile, mai întâi mici (Ex. 65) apoi mari valuri, boltesc un semicerc și întreg *Allegro* rostogolește asemenea volute sonore.

Exemplul 65



Andante, La prima parte senza replica, desfășoară trei variațiuni măiestrite pe o calmă *Temă de coral*, sugerând reculegerea în natură; *Scherzo – Allegro assai*, un *Rondo* îmbinat cu forma de sonată, redă prin factura pur claviristică tot „mișcarea valurilor”. Pare că Beethoven se întrece la klavier cu Mozart, într-o manieră care îl va face receptiv pe Robert Schumann. Iată ce îi inspiră această creație lui Edwin Fischer, renumitul interpret al *Sonatelor*: „Scena din pădure, scăldată în lumină, ar putea fi denumită «Pasărea prooroc», prevestind apariția lui Schumann. Toate părțile care o compun sunt scrise într-un stil liber. Acordurile sincopate din mișcarea a doua și acompaniamentul de bas, la Tema a doua a ultimei părți, au un marcant caracter schumannian. Mai presus de orice, reiese un sentiment liber pentru natură, premergător romanticilor”.

³⁷⁷ DELAVRANCEA, Cella, *Trepte muzicale*, Editura Eminescu, București, 1984, 27.

Cât privește redarea, „*Allegro* din partea întâi nu trebuie executat într-un tempo prea rapid, pentru a da răgaz pasărelor, evocate la mână dreaptă, să ciripească în voie. Luați seama la felul în care izvorăsc motivele unele după altele, asemenea frunzelor care se deschid pe ramuri unele după altele și totodată cum de la începutul lucrării și până la Dezvoltare *este străbătută de o melodie unică* (subl. noastră!). În Tema a doua se aud fognind ramurile copacilor, în Coda, se coboară umbrele întunericului. Câtă înăntare în alternarea dintre *staccato* cu *legato*, din partea a doua, cu cele trei variațiuni ale sale! Variațiunea cu optimi sincopate se desfășoară atât de delicat, încât se impune să evităm prea multă vigoare în *sforzando*. Ritmul dublu din cele trei măsuri (3/8) de la începutul ultimei părți trebuie socotit ca o eliminare a barei de măsură³⁷⁸. Deci, să urmărim ritmul, elementul esențial al muzicii, iar metrul poate fi trecut în subsidiar. *Ritmul este preponderent în redarea pianistică și nu metrul! Sensul primordial al ritmului dă viață interpretării.*

Sonata în si bemol major, Op. 22 (anul 1800) debutează cu o variantă edulcorată a arhetipului *Sennalelor*, suport al primei Theme cantabile. Aici lipsește încă mai mult decât în *Opus 7*, „personajul principal” care transmite expresivitatea *eroico*, identificabil de obicei din primele secvențe ale muzicii beethoveniene. *Sennalele* nu sunt simbolul luptei, precum exprimă structura arhetipală genuină; împreună cu prima Temă, ne adresează chemări spre farmecul peisajului din natură, cadrul propice pentru buna dispoziție cu dans și cântec necontent. Tema a doua preia în chip firesc conductul melodic al primeia, este concepută ca o tratare reductivă a contrastului expresiv, cerut de *bitematismul* clasic. Abia în *concluzia* Expозиției apare un motiv puternic ce traversează scurta Dezvoltare centrală, producând slabe accente dramatice. În mod surprinzător, Repriza concentrată se încheie pregnant, Coda capătă mare pondere. În pofta dimensiunilor reduse, credem că secțiunea concluzivă din *Allegro con brio* al *Sonatei Op. 22* este semnul bine conturat al tendinței lui Beethoven de a face două dezvoltări în forma de sonată, una în centrul compoziției, alta în Coda, ceea ce va desăvârși începând cu prima parte din *Sonata „Waldstein”*. În *Opus 22*, forma de sonată poate fi interpretată ca amplu preludiu pianistic la mișcarea mediană *Adagio con molta espressione*, o evoluție larg-arcuită unde monodia acompaniată

armonic, apoi polifonic–armonic, pare să fi fost destinată violinei pentru a imita glasul unei soprane de coloratură ce se întrece cu „vocale” pădurii. Edwin Fischer propune analogia cu aria italiană, ceea ce este foarte sugestiv, numai că solista se vede împresurată de melodismul austriac din cuprinsul muzicii, iar cadrul „acțiunii” nu poate fi decât cel natural. Partea a doua a *Sonatei în si bemol major* ne pare drept o piesă în sine, o anticipare a *Romanței în fa major pentru violină* (anul 1802), pe când partea a treia, *Menuetto*, și mai cu seamă *Finalul – Rondo Allegretto*, au factură pianistică, evidențiată de mișcarea complexă pe claviatură, de folosirea mâinilor în succesiune pentru figurația în durate de treizecidoimi, de mersul în octave și în acorduri placate pe mari porțiuni, de alte elemente tehnice conținute în partitură, a căror detaliere trebuie urmărită în redare. Muzica are pronunțat caracter de improvizație, ca și cum a fost scrisă fără prea mare elaborare; dar să nu păstrăm o impresie superficială: studiul aprofundat relevă măiestria scriiturii polifonice.

Sonata în re major, Op. 28 (anul 1801) arată cum a conceput Beethoven organizarea deplină a ritmului ternar după cerințele expresive ale motivului și ale frazei muzicale: a construit o perioadă de 20 măsuri (Ex. 66) cu două „tacturi” izoritmice introductive (*Semnalele*) care intră în componența fiecăreia dintre cele două fraze.

Exemplul 66



În interiorul arcului melodic bine stăpânit prin marcarea pătrimilor de la mâna stângă, evoluția motivului crează Tema pe baza *ritmului dublul ternar* care trebuie realizat în interpretarea reproductivă pe parcursul primului *Allegro* ca și cum indicația metrică ar fi de 6/4. Astfel, se aude pregnant începutul motivelor și se arcuiesc expresiv frazele în perioadă.

Sonata Op. 28 a fost compusă în anul ambelor cicluri „*quasi una Fantasia*”, cum am mai menționat, și vădește aceeași imaginație debordantă, aceeași bucurie a creației. Pe bună dreptate a primit din partea editorilor și a interpreților denumirea de „Pastorală”; auzim la tot pasul murmurul naturii, cîmpul, tunetul care vestește la un moment dat furtuna, apoi imaginea muzicală a însenînării. Se înțelege că toate acestea sunt analogice, tot atât de bine le putem asocia cu sentimente, cu viziuni cinetice etc., dar înșiși pianiștii respectă acest „program” descriptiv pe care Beethoven desigur că nu l-a avut în vedere. Mai aproape de adevăr ar fi raportarea la stările afective pe care a dorit să le comunice marile insingurat care trăia bucuria prin muzică. Edwin Fischer se întreabă în prelegerile sale despre *Sonate* prin ce mijloace a reușit Beethoven să redă sentimentele de bucurie. „Sunetul *re*, de 60 de ori repetat la mîna stînga, contribuie desigur în mare parte la aceasta; tot astfel, gradarea amplificării și decresțerii melodiei în intervale scurte, repetarea frazelor asemănătoare, scurgerea lentă a timpului, întînderile nestăruite și pacea”. Pușini sunt pianiștii care au transpus în scris impresii din concert, păreri despre compoziție, sugestii pentru interpretarea repertoriului beethovenian, înăt asemenea observații sunt mult ajutatoare, mai cu seamă cînd au darul să convingă. Pe drept cuvînt, sunetul *re*, menținut de 60 ori în ritm ternar izocron, anume de 30 ori în dublu-ternar, aidoma pulsației regulate a *Ländler*-ului austriac, poate sugera bucuria nestivilită!

În *Andante*, partea a doua a *Sonatei în re major*, domnește o acalmie desăvîrșită, o pace deplină. Asemenea atmosferă se poate crea prin acompaniamentul *staccato* de la mîna stînga: trebuie realizat în *semi-portato* caracteristic pianiștii beethoveniene, anume cu sunet nu prea scurt, bine vibrat. Imaginea muzicală cere alegerea potrivită a *tempo*-ului și menținerea lui constantă, fără abateri ocazionale, cînd survin creșteri și decresțeri pe frază. Forma de *lied* asupra căreia acționează variațiunea, da ocazia măiestriei interpretative să se manifeste. Secțiunea mediană, *Scherzando*, o întarșie romatică ce aduce a avea spiritidușii din vechile legende germanice, trebuie însuflețită cu mare economie a mișcării pianiștice înăt să decurgă cît mai „aproape de clapa”, cum spunem noi, cu dezinvoltură a brațelor, cu finețe a mișcării degetelor și a tușului. Pentru a nu risca să vorbim alt grai decît de Beethoven, ne vom reprezenta primele două părți ca pe un *continuo* expresiv și tot astfel le vom reda, purtîndu-ne auditoriul prin toate

locurile pitorești din împrejurimile Vienei, întrucât pe acestea le evocă *Sonata „Pastorala“*!... Sub aspectul frumuseții melodice, compoziția dă nenumărate satisfacții pe parcursul redării, ceea ce resimțim și în *Scherzo Allegro vivace*, unde se cer creșteri dinamice bine conduse pe mici porțiuni pentru ca pianistul să se poată bucura fără exagerări de plinătatea sonorităților în *fortissimo*, liberă exprimare a fericirii în natură. Mobilitatea schimbării registrelor, ritmul ternar mereu percutat, procedeele responsoreale caracteristice stilului instrumental simfonic, sugestia diferitelor timbruri instrumentale care în *Rondo Allegro ma non tanto* se cer realizate la aceeași mână, dau măsura *pianului „orchestral“*; dar Beethoven aduce și imagini transparente în sugerarea *naturii naturata*, încât pentru ele vom căuta sonoritatea claviristică pur vieneză.

Sonata în sol major, Op. 31 nr. 1, compusă tot în anul 1801, prezintă în partea a doua, *Adagio grazioso*, o amplă Temă cu variațiuni ornamentale de cu totul altă expresivitate decât celelate părți componente, integrată aici în chip inexplicabil între forma de sonată *Allegro vivace* și *Rondo-Allegretto* final. În cele două mișcări extreme, suntem surprinși cât de mult revine Beethoven la trăsăturile de penel ale stilului vienez, când aduce melodii ce trebuie redade lejer, în alura Divertismentului, precum a doua Temă din *Allegro vivace*, forma de sonată. Sunt evocate Contradansul și *Rondo*-ul popular, piese ce se cântau de către un grup instrumental. Stilizarea parvenită prin forma de sonată accentuează asemenea efecte „orchestrale“, ceea ce pare să nu probeze însemnările autorului pe manuscrisul partiturii, care arată despre ciclurile Opus 31 nr. 1 și nr. 2 că au fost destinate clavecinului sau pianului. Faptul nu este întâmplător, timbrul instrumentelor cu clape și corzi ciupite sugerează peisajul câmpenesc, crângul cu arbori și păsări cântătoare, șopotul pârâului, adierea vântului *et caetera*, ceea ce au valorizat claveciniștii francezi cu o sută de ani înainte de Beethoven și cu o sută de ani după!... Toate acestea trebuie să se audă în redarea gingașului *Adagio grazioso* din *Sonata Op. 31 nr. 1*, așa cum a conceput Beethoven melodia, încărcată de pasaje cromatice în *staccato*, de grupete și triluri, încheind cu o cadență solistică prelungă. Acompaniamentul figurativ armonic, plasat numai la mâna stângă, poartă tot semnele de *staccato*. Evident că partea mediană a ciclului, foarte mult înghirlandată melodic, are scriitură clavecinistică. Variațiunile pot fi realizate în „culoarea“ specifică, dar cu intensificări pianistice când survine secțiunea în *la bemol* major. Nu se va

pierde sensul expresiv dorit de Beethoven dacă linia melodică eterată va fi realizată prin sunetul mai puțin vibrat, în nuanțe scăzute și cu o desfășurare temporală perfect riguroasă. Lungimea neobișnuită a frazelor și „complicațiile” melodice cu urmări nu tocmai semnificative în planul expresiei, determină pe mulți pianiști să excludă *Sonata* aceasta din repertoriul lor, ceea ce este o mare greșeală, pentru că imaginile ei readuc farmecul sonorităților pastelate ale vechilor instrumente cu clape. Deși prezintă aspecte improvizatorice, *Adagio grazioso* diferă de manifestarea pianistică obișnuită a lui Beethoven, încât *Rondo-Alllegretto* vine ca o descătușare, cu avalanșa lui de melodii dansante, cu meșteșugite prelucrări polifonice-armonice care compensează ținuta oarecum convulșivă de coarde, culorile instrumentale resimțindu-se în unele secțiuni tratate contrapunctic. Muzica poate inspira tabloul unei petreceri în plină zi de vară și în acest sens, sunt permise unele mici libertăți agogice la reluarea temei de *Rondo*. Contrastele întregului ciclu se rezolvă dacă dam varietate timbrului pianistic. Ideea întoarcerii în mijlocul naturii consolatoare poate fi transmisă prin sonoritățile clavecinului, cum a indicat Beethoven, dorind să sugereze imagini transluide. Înălțimii asemenea simbolizare și în partea mediană (*Abwesenheit - L'Absence*) a *Sonatei Op. 81a*, destinată numai pianului.

Sonata în re minor Op. 31 nr. 2, „cu Recitativ”, cum mai este numită, credem că prezintă exclusiv structura pianistică, deși Beethoven a indicat și clavecinul ca posibil intermediu instrumental. Abundă în situații bruște dintr-un registru în altul, intervale armonice figurate și încrucișarea celor două mâini, extensia palmei și combinații de timbru la o singură mână, atribute orchestrale ce pot fi redade doar pe o claviatură rezistentă, nici într-un caz, la vechiul instrument cu clape. Întrebat ce sens expresiv are compoziția, „Titanul” a răspuns că trebuie citită drama *Furtuna* de Shakespear. Decurge că se preocupa de transpunerea în *muzica pură* a programului dramaturgic. Forma de sonată are un „*motto* armonic”, o *Introducere recitativă* de două măsuri cu indicația *Largo* (vezi Ex. 67, m. 1-2) unde preludăm din primul moment acordul dominantei majore (la) în starea I. Lipsit de tonica la ca bază, acordul acesta de șase sunete, cu repetarea treptei a III-a, generează o desfășurare pe două voci: la mână stângă, un tetracord scalar ascendent cu structură cromatică de

proveniență diatonică, încadrat în limita unei cvarte micșorate, care perpetuează instabilitatea tonală pe tot parcursul primelor 20 măsuri până la adăstarea în *re* minor (Ex. 67, m. 21), când motivul considerat „principal“ se structurează din largul arc melodic de acumulare a Temei; la mâna dreaptă, suprapus, o simbolizare muzicală a arhetipului nocturn *coborârea*, sugerând *retragerea în sine, întoarcerea în timp, în amintire*. Succesiunea diatonică scalară de la mâna dreaptă (Ex. 67: *Allegro*, m. 2–6), cu sens descendent în cadrul cvintei perfecte minore este centrată pe tonica *re*, iar în transpoziție, pe dominantă majoră *la*. Deslușim și aici *dimensiunea ascunsă*. Această componentă motivică, diferită ca expresivitate față de linia melodică de la stânga (Ex. 67: *Allegro*, m. 2–6), este mai slabă, deși susținută de forța centripetă tonală; ea se supune la un moment dat contramelodiei cu sens ascendent (*do#–re–mi–fa*), ***desfășurând cvarta micșorată (do#↑fa) care conține valențe modale***. În contextul primului *Largo–Allegro*, intervalul micșorat întruchipează o forță stihinică de neînvins, anume motivul *Destinului*, și are puternic efect expresiv. Alterat cromatic prin cupriderea treptei a VII-a din *re* minor, tetracordul micșorat nu mai este pur tonal, ci tono-modal; cu toată „acoperirea“ în cadrul intervalelor armonice succesive, apoi în acorduri (Ex. 67, m. 10), el transmite impresia de nesiguranță pe care o dă semitonul diatonic *incipit*, se impune auditiv și tulbură seninătatea componenței motivice deplin tonale de la mâna dreaptă. Se produce impactul între două imagini: una obscură, instabilă, căutătoare; alta, luminoasă, statornică. Imaginea „căutătoare“, ivită din substratul compoziției, simbolizează ***îndoiala metafizică***, transpusă în motivul *Destinul*; cum ambele s-au plămădit în Regimul nocturn al închipuirii, intră în impact cu simbolul ascensional *înălțarea*, astfel că imaginea solară este contrariată prin însăși determinarea elementelor spațiului și timpului muzical. Dinamica ascensiunii în paralel este contradictorie, ceea ce reprezintă un nivel mai înalt al conceptualizării decât în *Sonata Op. 7*, unde sunt suprapuse două celule motivice congruente care se contopesc în motivul generator. Aici, componenta melodică de la mâna dreaptă urcă secvențial, dar are sensul descendent al mișcării și expresie depresivă, pe când tetracordul de acompaniament de la mâna stângă, tot anacruhic (deci, puternic!) urcă și secvențial și în sine. Natura acestui impact se deslușește mai greu. ***Dramatizarea se naște prin contrastul dintre structură și acțiune, adică dintre Spațiu și Timp***.

17

Largo

Allegro

Largo

Allegro

Adagio

L. van Beethoven, Op. 31 Nr. 2

Exemplul 67

Relevarea *dimensiunii ascunse* ajută transpunerii pe claviatură. Am constatat de multe ori la tinerii pianiști că realizează greu la pian prima secțiune *Largo-Allegro* care cere studiu asiduu și rămâne uneori nerezolvată tocmai pentru că atenția interpretului se îndreaptă spre mersul mâinii drepte, pe când el trebuie să „energizeze” mâna stângă și astfel să dirijeze sincronismul liniilor melodice contrarii precum și evoluția a ceea ce numim *cantus firmus*, adică „linia” care trece din registrul grav în cel mediu. Trebuie învinsă o enormă tensiune pe care nu toți pianiștii și-o explică, unii apreciind doar că „*Sonata cu Recitativ*” este „nepianistică”. Beethoven va cere întotdeauna parteneri pe măsura gândirii sale !...

Ar fi superficial să tratăm imaginea muzicală „subversivă” din *Largo-Allegro* drept formulă de acompaniament fără importanță; după „stazele” melodice ale Interogației metafizice, ea capătă forța necesară să se stratifice în arpeggiu minor al tonicii *re*—starea directă (Ex. 67, m. 21). Acesta se consideră îndeobște că ar fi Tema „principală” propriu-zisă. Motivul sumbru, clădit ritmic-melodic și armonic-timbral prin trudnica ascensiune a mâinii stângi, parcurge ascendent clavitura, devansează imaginea luminoasă în planul sonor secund, își răsfiră sunetele peste două octave (prin mișcarea pianistică *sopra* a mâinii stângi peste dreapta), depășește inflexiunile modulatorii pasajere ale formei de sonată și se oprește ca o ultimă amenințare pe acordul contradominantei majore *mi*-stare directă, dar cu terță repetată în *discant* (Ex. 67, m. 41), sunetul *sol diez* fiind în același timp și sensibilă tonalității *la* major în care apare Tema a doua (Ex. 68). Dilema este dacă ambele submotive ritmic-melodice suprapuse în *Largo-Allegro* (Ex. 67, m. 1-3) sunt „principale”, adică, dacă *Largo-Allegro* poate fi secțiune introductivă la Expoziție și, totodată, secțiune constitutivă a Expoziției din forma de sonată. Dacă admitem că Beethoven s-a întruchipat pe sine în luptă cu Soarta, ***ambele sensuri sunt constitutive și „principale”***. Neîndoielnic, „*Sonata cu Recitativ*” este o confesiune. Prin mărețele sale idei muzicale, Beethoven își dezvăluie contrariile naturii psihice. „Conflictul dintre elanul tineresc—Beethoven împlinise abia 32 de ani—și drama lui interioară din cauza surzeniei care-și încolăcește tăcerea groaznică în jurul lui, izbucnește în aceste pagini muzicale, de o factură cu totul originală. /.../ Disperarea lui se revarsă în *Sonata Opus 31 nr. 2*, și în muzică revolta lui dezlănțuită este transfigurată de geniu și atinge, din primele măsuri, o suveranitate care o asemuie cu o dramă antică, echilibrată în paroxismul expresiilor.

Prima parte a sonatei este o capodoperă beethoveniană. Asistăm la un dialog între om și soartă. În prima măsură chiar, graiește soarta. Tema este simplă – înflorător de simplă: un acord perfect desfășurat în arpeggiu. În opoziție cu prima frază, apare tremurul sufletului chinuit, care încearcă să se derobeze. Fraza urșitei se repetă, mai insistent în tonul de *do* major, ton grav, apăsător – se repetă comunicând groaza. Lupta se încinge între om și soartă, al cărei apel răsună de șapte ori în șir. Trei arpegii deschid dintr-odată cerul. Se luminează bietul suflet. Aici iar avem revelația genului. Motivul muzical este același care apare neînduplecat la început, dar succesiunea tonalităților îi dau un caracter de iertare. Ne închipuim sufletul lui Beethoven tremurând în fața nădejzii – o clipă numai. Spaima revine cu iacomie de val. Când reia fraza inițială, Beethoven are o inspirație într-adevăr unică. Până acum am auzit glasul soartei. Dintr-odată, răspunde bietul suflet printr-un recitativ despuat de orice retorică. Glasul mâinilor închise, ochii închiși. Recitativul se repetă cu o intensitate în care descoperim miezul *Sinfoniei a V-a*, pulsația uverturii *Leonora* și argumentările lui Wagner în *Walkiria*. *S-a născut leit-motivul în această sonată. Beethoven a doborât zidul limitelor muzicale*. După recitative, bat trei serii de acorduri, negre ca osânda. În ultimele trei

măsuri se îngroapă revolta³⁷⁹.

Rostul scrisului literar de a conserva idei valoroase despre muzică este bun sprijin în demersul hermeneutic. Datorită însemnărilor Cellei Delavrancea, când a transpus cu zeci de ani în urmă impresiile sale muzicale în proză poetică aidoma unei derulări cinematografice, regăsim imaginea lui Beethoven în cărțile neuitatei pianiste ca și cum ar fi evocată actual. „Dialogul” imaginar dintre marii interpreți ai *Sonator* poate continua prin digresiunile muzicologice ale lui Edwin Fischer, care au rămas scrise: „Atunci când i s-a cerut să explice semnificația acestei sonate, Beethoven a spus: «Citiți *Furtuna* de Shakespeare!». Trebuie totuși să recunoaștem că remarcă nu ne este de prea mare folos pentru a o înțelege; tot ceea ce am reține dintr-însa ar fi doar că demonii, vântul și apa au aici ceva de spus. Arpeggiul acordului de sextă în *la* major apare la început ca un semn de întrebare, asemenea unei improvizatii; nu există nicio pornire de la tonică, chiar și dominantă nu are un fundament solid, totul rămânând vag și neprecizat. Totuși, aceasta este prima temă, după cum

măsurile *Allegro* care îl urmează, în motive ce se suprapun, conțin germenii temei a doua³⁸⁰. Dincolo de tonul ușor ironic la adresa convergenței dintre muzică și teatru, distingem aici analiza corectă și folosirea proprie a termenilor. Să observăm că Edwin Fischer vorbește despre *prima Temă* și *Tema a doua*, fără să le numească *temă principală* și *temă secundară*³⁸¹; înțelegem că temeile apar succesiv, dar au investire expresivă egală. Preluăm această denominare în prezentarea analizelor la *Sonate*, întrucât a rezultat din experiența unui pianist și pedagog renumit care, vorbind despre muzică, comunică esențialul: temeile lui Beethoven își transferă una alteia rolul principal. Tot astfel, tratările hermeneutice de care aparțin citatele extrase nu pot fi contrazise, ci doar completate, chiar dacă interpretarea autorilor se oprește doar la aspectele tonale ale compoziției, potrivit concepției teoretice a timpului.

Cu siguranță că acordul major al dominantei *la* în starea I stă la baza tematismului, dar trebuie relevat că germenii motivului tematic sunt submotivele ce evoluează suprapus, apoi consecutiv, în *Largo–Allegro*. Prima Temă–Idee se esențializează în motivul tematic simbolizând *Destinul* (Ex. 67, m. 21), clădită treptat din cele două submotive *incipit*, superpozate la început; arcul tematic își adună segmentele din întreg demersul de până la expunerea tonală a *motivului Destinul* și s-a înfiripat din ambele submotive. Odată enunțat *Destinul* ca **motiv tematic prim**, el atrage mai întâi **motivul tematic secund, simbolizând Eroul** (Ex. 67, m. 22–24) și întreaga linie melodică „rugătoare” (ce se poate realiza cu mâna stângă în discant, peste mâna dreaptă), apoi conduce demersul spre a doua Temă a formei de sonată (Ex. 68). Beethoven a creat un procedeu componistic genial: prima Temă nu se întinde decât pe trei măsuri, dacă ar fi să considerăm că începe abia la constituirea *motivului Destinul* (Ex. 67, m. 21); ea este unită cu puntea (Ex. 67, m. 25–41), pe al cărei curs se vede complet eliminat motivul *Eroul*, redus doar la figurația internă în triplete. Când *Eroul* capătă funcție tematică, ne aflăm într-o primă etapă dezvoltatorie, materializată tristofic (Ex. 68, m. 41–77), premiză a luptei crâncene ce se va da în Dezvoltarea centrală (vezi partitura, m. 104–152). *Concluzia Expoziției* (m. 77–92) se resimte ca vremelnică liniștire.

³⁸⁰ FISCHER, Edwin, *Sonatele pentru pian de Beethoven*, ed. cit., p.70.

³⁸¹ Ceea ce se poate observa și în volumul *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, de Valentin TIMARU, Editura Universității din Oradea, 2003.

This musical score, labeled 'Exemplul 68', is a piano piece consisting of eight systems of music. The notation is written for a piano, with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together in complex groupings. Dynamic markings such as *f* (forte), *sf* (sforzando), *decresc.* (decrescendo), and *sfz* (sforzando) are used throughout. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score includes several measures with rests, particularly in the right hand of the first system and the left hand of the second system. The piece concludes with a final cadence in the eighth system.

Exemplul 68

Sub impulsul vieții sufletești intense, atât de bine sugerată literar de ambii exegeți pe care i-am citat *in extenso*, Beethoven dramatizează *Sonata în re minor* mai mult potrivit propriilor trăiri decât după teatrul lui Shakespeare. El aduce încă de două ori succesiunea *Largo-Allegro*, asemenea momentelor sale de cumpănă, învinse de nesperate elanuri, intercalează recitative unde glasul imploră îndurarea Dumnezeirii, iar când totul pare sfârșit, marchează cadențe interioare pentru reîmpropătarea forțelor. Este greu de admis că asemenea inovații, care fac din forma de sonată o veritabilă scenă teatrală cu deschidere romantică, sunt rezultatul unor lecturi din Shakespeare. Aducem ca argument convergența dintre structura psihică a lui Goethe și aceea a lui Beethoven; cu toată diferența socială, fac parte din aceeași „familie spirituală“, de unde și admirația reciprocă, precum și modalitățile de creație, convergente. Când Goethe reia *motivul Iphigenia*, se petrece același fapt psihic ca la transpunerea dramei *Furtuna* de către Beethoven. „Regretul și renunțarea Iphigeniei lui Euripide se limitează la cercul cel mai apropiat căruia îi aparține ea: familia, casa, obligațiile pe care i le impunea rangul și pe care le pierduse. Goethe a studiat cu atenție această insatisfacție, a dilatat-o până la nostalgie și a convertit renunțarea eroinei împotriva dorinței ei, în abnegație care trebuie raportată la el. În situația exterioară a Iphigeniei, Goethe a găsit împrejurarea potrivită de a exprima prin motivul dat, stări de spirit asemănătoare și n-a trebuit decât să plonjeze în propriile sale sentimente pentru a descoperi analogia cea mai vie și cea mai actuală care să alimenteze în totalitate acest motiv din propria experiență“³⁸². Beethoven, asemenea lui Goethe, a plăsmuit din profunzimile ființei sale un domeniu al spiritelor înalte care va trebui încă mult timp explorat de noi, bieți muritori, fiindu-i necesar doar un impuls din drama *Furtuna*.

* * *

Adagio, mișcarea a doua din *Sonata în re minor*, *Op. 31 nr. 2*, oferă cea mai spectaculoasă diversificare a elementelor și cea mai ingenioasă tratare a componentelor tehnicii pianistice de până la acest *opus*. Ciclul tinde spre *Sonata concertantă în formă de Fantezie*, însă perfect sudate sunt doar primele două părți. Cu *Allegretto*, partea a treia (Ex. 69) care încântă ca o veritabilă *Pastourelle* adaptată la cântul instrumental din cel

³⁸² GUNDOLF, Friedrich, *Goethe*, Vol. II (trad. în limba franceză de Jean Chuzeville), Éd. Bernard Grasset, Paris, 1934, p. 98.

Sonata în mi bemol major, Op. 31 nr. 3, compusă tot în 1801, este penultima scrisă în patru mișcări; doar *Opus 106* va mai aduce ciclul complet, numărul părților apărându-ne în „*Grosse Sonate für das Hammer-Klavier*” ca ultim ecou al legăturii cu tipicul sonatei vieneze.



Exemplul 69

Sonoritatea din acest *Allegretto* nu trebuie să rivalizeze cu „Patetica”!... *Eroului*, de Eul romantic, ceea ce se va hipertrofia în ciclurile următoare. „Subiectul” devine din ce în ce mai mult legat de psihologia natură. „Subiectul” devine din ce în ce mai mult legat de libertate în nu mai conține transpunerea exaltată a sentimentului de libertate în sa. Timpul prezent este învâluit de o ușoară melancolie, *Allegretto* final scos din raza imediată a percepției conflictului psihologic petrecut în finia transmitem nostalgia *departării romantice*, în spațiu, în timp. Beethoven a sau pot fi redată ca amintire. Credem că prin culoarea timbrala trebuie să o precizare. Imaginile muzicale se pot petrece în planul prim al realității, la apariția motivului *Zborul*. Interpretarea sensului expresiv comportă aici dezbateră din prima parte continuă. Dinamismul contrariilor va culmina veritabilă. Dezvoltare de sonată transformă *Rondo-ul* în scenă teatrală și amintirea puternică a contrariilor află latent în conștiința creatoare. O care trece, ca pânza uitării... Dar *sinfonistul* Beethoven actualizează tristețea. Necentenita lor tălăzuire acoperă toate durerile lumii, ca timpul valuri ale Dunării, ca în *Sonata Opus 14 nr. 2*. De astă dată, le învâluie pătrunde împreună de liniștea naturii. Se aud valurile mici și marile vocal, Beethoven pare că ne conduce din nou la clavecîn, pentru a ne

Opus 31 nr. 3 debutează în aceeași manieră tonală nedeterminată ca și „*Sonata cu Recitativ*“, însă conținutul muzical diferă complet. Prima Temă a formei de sonată pornește de la o variantă a motivului *Semnalelor* –arhetipul *înălțarea* (Ex. 70 a, m. 1–2) anume simbolul *Chemarea*, aproape nelipsit din tematismul beethovenian. Urmează motivul al doilea, producând tensiunea interioară a strofei prin cromatismul armonic aparținând structurii și prin *ritardando* (Ex. 70 a, m. 3–6). Al treilea motiv, cu rol de încheiere (Ex. 70 a, m. 7–8), conduce spre stabilizarea tonală pe acordul *mi bemol* major. Faptul că motivele decurg unul din altul este o particularitate a stilului beethovenian.

Exemplul 70 a

L. van Beethoven, Op 31 № 3

Allegro

a tempo

18

The musical score for the first movement of Beethoven's Opus 31 No. 3, measures 18 to 25. The score is in B-flat major, 3/4 time. It shows the first theme (measures 18-22) and the second theme (measures 23-25). The first theme is marked 'Allegro' and 'p' (piano). The second theme is marked 'a tempo' and 'sf' (sforzando). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Convergența cu *Opus 31 nr. 2* se raportează doar la dubla funcționalitate a perioadei tematice, ca Introducere și ca frază constitutivă a Expoziției (Ex. 70 a, m. 1–17); în rest, diferența se resimte din plin.

Beethoven era un om al timpului când spiritul faustic își întindea aripile peste întreaga gândire poetică. Opera lui Goethe i-a rămas preferată, îi prilejuia un exercițiu intelectual rafinat. Faptul că scăpa uneori din vâltoarea gândurilor se explica prin lecturi din clasicii greci, din dramele lui Shakespeare, din scrierile contemporanilor, în a căror „companie” nu se mai simțea singur. Obişnuința plimbărilor zilnice în locurile dragi ale împrejurimilor Vienei, îi aducea mângâierea naturii. Muzica îl tămăduia. Îşi imagina neîncetat cum va da viață nouă ideilor muzicale. Conștient de vocația sa excepțională, Beethoven s-a datuit Eternității, trecându-și cu bună știință existența în creație. Formele date succesivelor compoziții au fost pentru el secvențele vieții sale. Altfel nu este de închipuit cum a putut trece de la dramatizarea profundă din *Opus 31 nr. 2* la „descrierea” aproape minuios caligrafiată, terasă cu terasă, a peisajului natural în *Opus 31 nr. 3*, unde imaginile muzicale sunt strălucitoare. Eroul recapătă elanul adolescenței, Beethoven renaste.

Când cântăm această sonată în *mi bemol major*, facem neîntârziat asocierea cu *Mi bemol major Op. 7*, însă mult mai puțin cu *Opus 81 a*, „*Das Lebewohl*” și nicidecum cu *Sonata quasi una Fantasia Op. 27 nr. 1*, deși toate sunt compuse în aceeași tonalitate. Dincolo de *ethosul tonalității*³⁸³, concept ce încă se menține la începutul secolului al XIX-lea și în care Beethoven a crezut fără abateri, se profilează continuitatea de natură expresivă între ciclurile *Opus 7* și *Opus 31 nr. 3*, după cum celelalte două, *Sonata quasi una Fantasia Op. 27 nr. 1* și *Opus 81 a* sunt convergente tot prin conținutul imaginilor muzicale. „Geometria secretă” a componistului genial diversifică aceeași Idee până la transfigurarea ei.

³⁸³ Reluăm spre completare problema *ethosului* tonalităților în legătură cu acceptarea acestui principiu de către Beethoven (vezi *Nota 224*, p. 92 din text). „Conform concepției pitagoreice, axată pe o ordine numerică omniprezentă, și *ethosul* era redijat de către număr; schimbările stărilor sufltești, condiționate de numita ordine, se întâlnesc în principiu numărului cu structura melodică, ce poate deveni, pe temeiul acestui principiu comun, o oglindă a sufletului. /.../ Principiul atribuit al *ethosului* unei piese muzicale este *modul*, la care se adaugă *ritmul*, *instrumentele însoțitoare* și *poziția sunetelor* (subl. noastră)” (FIRCA, Gheorghe, în: *Dicționar de termeni muzicali*, ed. cit., pp. 168–169). Ideea *ethosului* a putut parveni în gândirea lui Beethoven, legată de teoria estetică muzicală a *afecțelor*, cu larg ecou în secolul XVII–XVIII și cu prelungire în secolul XIX, „potrivit căreia se pot stabili, ierarhiza și codifica în sfera tematicului și a armonizării o seamă de mijloace răspunzând unor stări psihice (afecte) precise” (*Ibidem*, p. 20).

Am adus în discuție inspirația pe care Divinitatea a revărsat-o în imaginația creatoare a „Titanului de la Bonn“, harul său improvizatoric, înzestrări superioare ale ființei atât de lovite în viața cea de toate zilele. Urmează o întrebare crucială: *oare Beethoven și-a propus direcționarea precisă a compozițiilor sale, sau s-a lăsat în voia impresiilor imediate pe care le-a simbolizat mental în imagine muzicală, le-a notat în partitură și ulterior le-a perfectat?*... La nivelul intelectual dobândit, este de presupus că el a urmărit un plan în elaborarea ciclurilor, dar răspunsul la problema enunțată nu poate veni decât din opera sa, precum am văzut că numai muzica îi dezvăluie dimensiunea metafizică a gândirii. Desigur, asemenea constatări nu se vor desprinde din analiza partituri. După multe reluări pe claviatură, ochii minții se deschid pentru adevărul *Sonatelor* de Beethoven: *o categorie transpune impresii din natura înconjurătoare, altă categorie comunică semenilor viața lăuntrică a geniului, mișcările naturii sale psihice*. Se va merge oricând cu pași siguri pe calea acestor două *dominante* spre care converg toate știrile despre marele om, relatările mai mult sau mai puțin exacte ale elevilor, ale altor apropiați, scrisorile și caietele de conversație, dar mai cu seamă compozițiile sale. Credem că o bună parte din *Sonatele pentru pian* sunt în mai mare măsură rezultatul improvizării, a inspirației imediate, anume acelea în care își dezvăluie propria natură, contrastele psihice, temperamentul în impact cu autoeducația, înălțările și abisul sufletului; altele, urmează un plan bine stabilit pentru transpunerea în muzică a peisajului și a sugestiilor sonore din *natura naturata*, aici sunt avute în vedere teme populare cantabile și de dans, precum și teme compuse în felul aceloră. Întreg tematismul se supune *dinamicii contradictoriului*, Beethoven ține cumpăna între inspirație și concepere.

Analogia procedeelor componistice de început din *Sonata Op. 31 nr. 3* și din *Sonata Op. 31 nr. 2* nu atrage convergența structurilor, pentru că „*Sonata cu Recitativ*“ este preponderent psihologică, iar următoarea zugrăvește natura prin intermediul configurației muzicale. Să aprofundăm *Opus 31 nr. 3*. Deși Beethoven a construit aici forma de sonată și genul Sonata pentru pian aparent fără abatere de la normele stabilite de Haydn, resimțim *romanticul* în conținut, iar succesiunea imaginilor muzicale „sensibilizate“ reverberează și în formă. De pildă, puntea din *Allegro* (forma de sonată) este de o „cumințenie“ ireproșabilă, ca și cum ar fi elaborat-o Haydn, reluând partea ultimă a primei Teme și tratând-o drept

Interesanta este și „orchestrația” din Dezvoltarea centrală unde se aud „vociile” pădurii, un dialog aproape onomatopoeic (Ex. 70 b). După ce este adusă din nou Introducerea *ritardando*, ca o reluare a începutului, secțiunea dezvoltatorii centrale se bazează pe *Prinzip der durchbrochenen Arbeit* aplicat primei Temă, procedeu prin care se inserază și *ecoul* din natură. Deși naivă, analogia se potrivește contextului. „Prelucrarea întraiată a motivelor” atrage un joc pianistic



(m. 89↓) Exemplul 70 b

secțiune pasajeră (Ex. 70 a, m. 17—în partitură, m. 17—45), dar prima Temă în sine are factură originală, expune improvizatoric meandrele sentimentului. Tema „secundară” a formei de sonată, contrastantă dar egală ca importanță expresivă cu prima, continuă submotivul al doilea al acesteia, extensia neobișnuită a rezultat din dinamizare (m. 45—72).

antrenant, încrucișarea brațelor, efecte la mâna stângă, triluri după saltul melodic (Ex. 70 b). Revenirea pentru a treia oară a motivului introductiv *ritardando* înaintea Reprizei și pentru a patra oară în cadrul Codei ce începe în măsura 238, precedată de dinamizări ale Temei a doua, înscrie *Allegro* între cele mai ingenioase îmbinări dintre forma de sonată și forma „acoperită” de *Rondo*, un procedeu predilect al lui Beethoven. *Formenschema* păstrează aparența clasicității, însă a primit o substanțială infuzie romantică. Prind contur două dezvoltări, una centrală și alta în secțiunea concluzivă. Urmărind mai departe dacă primează atmosfera dansantă a *Rondo*-ului, sau spiritul constructivist al formei de sonată, constatăm că ambele se mențin. Beethoven nu întrerupe jocul cu schimbul de măști. În *Scherzo-Allegretto vivace*, un marcant *Rondo-sonată*, Tema Refrenului (Ex.71) este mlădiată tot pe conținutul motivic din *Allegro*, ceea ce reprezintă un important pas spre forma liberă a *Fanteziei*. Continuitatea motivelor deschide orizont mai larg sugestiei romantice. Tema de Rondo se dezvoltă tot pe al doilea submotiv din prima Temă a formei de sonată :

Exemplul 71



Prin omologia și continuitatea temelor, se constituie și al doilea *corpus* al ciclului. *Menuetto-Moderato e grazioso*, cu structură desăvârșit clasică (Ex. 72), își continuă depănarea melodică în *Presto con fuoco* (Ex. 73), efluviiu expansiv unde spontaneitatea muzicii aduce noul spirit.

Am ținut să evidențiem continuitatea prin colajul de la începutul părții a patra, unde am notat suplimentar motivul din *Menuet* înaintea primei Tema din partitura originală a *Finalului* (vezi, Ex. 73). De observat în adaosul nostru că am schimbat *mi-săisprezecime* cu *re-săisprezecime*,

Example 73 is a musical score for a piano piece. It consists of four systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The third system has a treble and bass staff. The fourth system has a treble and bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). A section of the score is enclosed in a box and labeled *Presto con fuoco*.

Exemplul 73

Example 72 is a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). A section of the score is enclosed in a box and labeled *Moderato e grazioso*.

Exemplul 72

tocmai pentru a arăta ce mult se adaptează motivul din *Menuetto* la expresia interogativă a Temei din partea a patra. Ambele se dezvoltă pe ritmul de *Tarantellă* din care decurge întreaga desfășurare. *Presto con fuoco* este a doua formă de sonată din acest ciclu original ce conciliază stilurile *clasicul-romanticul* într-o muzică agreabilă. Beethoven înfăptuiește ceva genial: face să dispară contrastul dintre ritmul dansului italian și spiritul constructivist germanic, astfel că *Opus 31 nr. 3* a rămas în mentalitatea interpreților drept apoteoză a dansului. Convergența cu *Simfonia a VII-a* se impune, deși lipsa contrastului tematic în *Sonată* reduce dramatizarea, implicit dimensiunile celor patru părți. Suita melodiilor vesele, vivacitatea *tempo*-ului, mișcarea avantajoasă pe claviatură, îi menține un loc binemeritat între preferințele pianiștilor și ale auditoriului. Este singurul ciclu care înlanțuie *Scherzo-Allegretto vivace* cu *Menuetto-Moderato e grazioso*, precum și cele două mișcări în formă de sonată. Neașteptata revenire a lui Beethoven la spiritul vienez nu susține, însă, proba clasicității; inventivitatea sa a depășit limitele compoziției tradiționale, fiecare nouă creație este o izbândă împotriva formalismului. ***Beethoven închipuie dansul în nemărginirea naturii, îi dă adevărata viață pe care o avea la începuturi. Perpetuarea atmosferei dansante în toate părțile unei Sonate este semnul gândirii muzicale transcendente eclectismului clasic. Prin toate înfăptuirile din Sonate, Beethoven se manifestă ca personalitate eliberată de orice dependență.***

* * *

Readucem în discuție concluzia compozitorului și esteticianului Dimitrie Cuclin³⁸⁴, care nu poate fi ignorată cel puțin în aria muzicologiei românești, venind de la o înaltă autoritate: „*Beethoven, cu toate unele aparențe de conținut și de formă, este el cât de cât romantic?... Nici vorbă că nu.* Sintează, culme terminală, supremă, a evoluției romantismului «creator» post-Bach, el e clasic“. Cercetăm acest enunț în legătură cu demersul hermeneutic actual, deși făptuim o cutezanță, poate nu și o impietate, căutând *romantismul* lui Beethoven.

În studiul *Existența romantică*³⁸⁵, Edgar Papu conchide că *romantismul* „de-a lungul mileniilor, prinde să se infiltreze pe alocuri, ca

³⁸⁴ Din volumul *O Istorie polemică a Muzicii*, Ed. Junimea, Iași, 1983, p. 210; vezi, la pag. 87 din text expunerea completă a teoriei lui Dimitrie Cuclin despre clasicul Beethoven.

³⁸⁵ Apărut la Ed. Minerva, B.P.T., București, în anul 1980; cf. pag. 87.

o pulbere fină, prin porii tuturor celorlalte stiluri, inclusiv ai clasicismului". Să reluăm din vreme în vreme *Sonata Op. 31 nr. 3* la pian; vom resimți că în formele clasice ale ciclului, „infiltrarea” romantică este mai pronunțată decât s-ar crede la prima vedere. Pentru ce tocmai în această sonată căutăm „pulbera fină” a stilului romantic?... Alegerea se explică prin legea contrastului: *Opus 31 nr. 3* prezintă o aparentă revenire la *clasicul* desăvârșit, deci aici putem observa, mai bine spus, aici putem resimți pe deplin cum s-a produs „infiltrarea”.

Wilhelm Schlegel, contemporan cu Beethoven, promotorul valului romantic de la începutul secolului XIX, a acreditat că „esența roman-tismului este diversitatea, contradicția însăși. Împărțit între spectacolul naturii care se desfășoară sub privirile noastre și prezentimentul infinitului pe care creștinismul l-a pus în suferințele noastre, romantismul oscilează între două lumi pentru care el caută zadarnic unitatea. Nu-i va găsi niodată, ca în arta greacă, forma perfectă care răspunde idealului său: *romantismul este condamnat la o eternă devenire*”³⁸⁶. Tocmai devenirea formei îndreptată spre *unirea în muzică a celor „două lumi” și idealul perfecțiunii este esența creativității lui Beethoven*. Tipologic el nu poate fi considerat un *eleat*, ci un *heraclitic* care a tins neîncetat spre echilibrul și perfecțiunea artei clasice eline; dar suflul romantic beethovenian a acționat de la începutul înfăptuirii operei ca dinamism contradictoriu.

Avansăm aserțiunea următoare: în sfera *Sonatei pentru pian*, cinci creații au atins idealul de perfecțiune al lui Beethoven. Le numim *modele stilistice* sau *ipostaze hermeneutice*, pentru că le-am deosebit prin aplicarea hermeneuticii generale la muzică. Potrivit cercului hermeneutic al înțelegerii, am supus cercetării toate verigile din sistemul ciclic beethovenian; astfel am observat că *27 Sonate*, desăvârșite în sensul unuia sau al mai multor aspecte stilistice, nu întrunesc toate trăsăturile esențiale ale stilului. Deși sunt entități deplin elaborate și profund expresive, analizate separat, conțin unele calități ale stilului, sau altele. Cele cinci modele, care reprezintă prin individualizare stilul în toate elementele defnitorii sunt:

- *Opus 2 nr. 1*, anul 1795; *Opus 13*, „*Pătețică*”, anul 1799;
- *Op. 27 nr. 2*, „*Mondscheinsonate*”, 1801; *Op. 57*, „*Appassionata*”, 1804;
- *Opus 110*, anul 1821.

Între *Monschein Sonate* și *Appassionata*, se înalță ca etape de acumulare atât *Sonata Op. 31 nr. 2, „cu Recitativ“* (1801), cât și *Sonata în do major Opus 53, „Waldstein“* (1804). De asemenea, sonatele *Opus 81 a, „Les Adieux“* (1809), *Opus 90* (1814), *Opus 101* (1816) și *Opus 109* (1820), reprezintă stadii pregătitoare între ultimele două ipostaze hermeneutice, *Sonata Op. 57, „Appassionata“* (1804) și *Sonata Opus 110* (1821), despărțite cronologic de șaptesprezece ani.

Ne-am apropiat până acum de primele trei *modele stilistice*³⁸⁷ ale *Sonatei pentru pian* în care inspirația creatoare, impulsionată de puternice trăiri sufletești, a determinat congruența imaginilor muzicale și a formelor incluse într-un ciclu perfect unitar, satisfăcând idealul artistic al lui Beethoven. Am deosebit fiecare *model* prin elementele de *conținut muzical*, așa cum s-au transpus în *forma muzicală*. Am raportat la *modelul stilistic* tot ceea ce s-a sedimentat expresiv și formal în creațiile anterioare, prin eficiența noilor procedee componistice aplicate în fiecare dintre acele creații, cercetate în acest sens. Am pornit de la intuiția că numai unele procedee componistice s-au validat în procesul evolutiv al stilului, fiind reținute pentru *tehnica de creare a modelului* care nu a fost dictată numai de inspirație (și de improvizația la pian, în cazul lui Beethoven) ci și de suma *factorilor raționali* la care au contribuit *factorii subconștienți*, poate și „*transconștienți*“, cum presupune Mircea Eliade. Am încercat să dăm o bază științifică analizei conținutului expresiv, scop pentru care am apelat la studiile antropologice asupra arhetipurilor Imaginarului, active la fiecare individ aparținând regnului uman, cu atât mai mult, în închipuirea hipertrofiată a geniului. Am supus cercetarea, rigorii logice a sistemelor de gândire după care ne-am condus.

Din expunerea de până acum, s-a putut înțelege că *modelul stilului* nu se relevă analizând *opus*-urile în evoluție cronologică, ci aprofundând o anumită Idee muzicală, ivită în câmpul conștiinței într-un timp nedefinit, independent de momentul notării în partitură, al simbolizării. ***Modelul cuprinde toate trăsăturile de structură*** (spațială; temporal-expresivă) și le răsfrânge asupra fiecărei părți a ciclului și asupra fiecărei

³⁸⁷ MODEL = Sistem teoretic sau amaterial cu ajutorul căruia pot fi studiate indirect proprietățile și transformările altui sistem, mai complex, cu care primul sistem prezintă o analogie (*Dicționarul Explicativ al Limbii române-DEX*, Editura Academiei R.S.R., 1975, p. 561).

Alcătuite din două sau trei părți, *Sonatinele* prezintă ambele teme fundamentale: *natura înconjurătoare* și *natura Eului romantic*. Rămân sensibile măturisiri, precum ciclurile de *Bagatelle*, popularizate datorită valorii expresive. Asemenea effigii miniaturizate conțin motivul *Dansului*, fie în ritm binar (*Rondo-ul*) fie în ritm ternar (*Ländler-ul*, *Mennet-ul*,

tehnică de redare necesară operei originale a profesorului său Beethoven. care inspiratul Karl Czerny a familiarizat școala muzicală europeană cu pianuși, așa cum s-a petrecut datorită sutelor de *Studii pentru pian* prin stabile, timp de secole, a ciclurilor miniaturale în repertoriul tinerilor uncoi chiar în scop didactic, fără să se gândească la șansa cuprinderii elevi mai mult sau mai puțin avansați. Poate că autorul le-a conceput răsunat de multe ori în „Casa Spaniolului negru”, la lecțiile de pian cu suport al improvizațiilor în public. *Sonatele Op. 49* și *Sonatinele*, au cânta frecvent, uncoi așa cum au fost notate în manuscris, alteori ca la Viena în 1805. Erau preferințele autorului, se spune că Beethoven le *Sonatine*, păstrarea lor în rândul marilor cicluri s-a motivat prin tipărirea (*major*) compuse în anul 1796, sunt considerate de unii interpreți drept Intrucât *Swei leichte Sonate, Op. 49*, nr. 1 și nr. 2 (*sol minor-sol*

Reluăm studiul pentru ultimele două *modele stilistice* anunțate.

presupune să-i cercetăm anterioritatea în întreaga operă beethoveniană. iminente. *Cvartetul Opus 135 este un asemenea model*, ceea ce presiunea celei mai puternice trăiri omenești, prezentimentul morții *ultim* concentrează întreg procesul creator din ansamblul operei, sub *modelului*. Dacă Ideea se naște în ultimul timp al vieții autorului, *modelul* multe „arte-facturi”, dar iradiază în stil prin forța de transmitere a Momentul maxim al inspirației și creativității nu se dispersează în mai *acționează transcendent anterioarelor manifestări ale propriei gândiri*. afective puternice, când *Imaginarul compozitorului Beethoven a* sintetic, au izvorât în conștiința creatoare sub presiunea unei trăiri creația sa ulterioară. Ideea și imaginile sonore ale *modelului*, închipuite o înfățișare care urmează a fi imitată, parțial sau total, de către autor în muzical din care face parte. *Modelul* nu este interpretat hermeneutic drept sintetic trăsăturile stilului, se clasifică drept reprezentativ pentru genul constituit din întreaga experiență compozitorială anterioară lui, conține fisură, să nu sufere de disparitate, sau de lipsă a echilibrului. *Modelul* s-a secțiuni a unei părți, astfel încât ansamblul (*modelului*) să nu aibă nici o

Valsul, *Scherzo-ul giocoso*, *Tarantella*), ceea ce le conferă omologia cu *Sonatele*. Este cazul să accentuăm că fiecare ciclu pentru pian de Beethoven conține în una dintre părți structura *Ländler*-ului, reprezentând specificul austriac în muzică; mai multe mișcări în ritm ternar dau impresia petrecerii libere în natură, sugestie expresivă asupra căreia convenim cu cititorul studiului nostru, pentru continuarea demersului.

Sonata în sol major, Op. 79, compusă în anul 1809, urmează „*Pastoralei*“ și *Sonatei Op. 31 nr.3* în sensul ritmului ternar omniprezent: prima parte (*Presto alla tedesca-sol major*) este prinos adus *Ländler*-ului, iar partea a doua (*Andante-sol minor*) evocă *Tarantella*. Între cele două mișcări se face, însă, o ruptură expresivă. Beethoven dramatizează prin contrastul între voioșia dansului care pare că se desfășoară sub privirile noastre (Ex. 74) și melancolia survenită la amintirea dansului de odinioară (Ex. 75). De câte ori regăsim acest dublet dansant, dând impresia contrară între ceea ce a fost fericit și starea sufletească actuală, din muzică iradiază expresivitatea de natură romantică. Trecutul revine în imaginație ca triplă simultaneitate, posibilă doar în muzică sau în vis: sugestia imaginii prezente – faptul obiectiv; readucerea unei imagini din experiența trecută a fiecăruia – faptul psihic al amintirii; starea afectivă a lui Beethoven, transpusă în imagine sonoră care suscită fiecăruia o sumă de impresii, unele trăite, altele asumate prin diverse modalități (conștiente, subconștiente, sau „transconștiente“!). Trăirea ireversibilului prin intermediul muzicii arată valabilitatea generală a *Logicii dinamice a contradictoriului*, calea de interpretare adoptată în cercetarea noastră. Sistemul filosofic al lui Stéphane Lupasco este logica lui *da* (a afirmației) și a lui *nu* (a negației) în același timp, sau, altfel spus, **logica terțiului inclus**. *Arta este cel mai bun teren pentru contradicția* (profundă) *intensă, între da, coexistând cu nu*, spune Stéphane Lupasco³⁸⁸. Potențarea *iversului expresiv* dincolo de limitele formei clasice ține de structura romantică. „Contradicția“ nu se reduce numai la opoziția tematică a formei de sonată în care dramatizarea se petrece doar într-o singură parte a ciclului, deci este limitată în pofida oricărei aprofundări dramaturgice; stilul componistic al lui Beethoven propagă contrastul în tot ciclul *Sonatei pentru pian*. Părțile componente sunt „personalizate“ liber, urmând inspirația muzicianului-poet.

³⁸⁸ Vezi, Capitolul II–*Dialectica și muzica în gândirea contemporană*, pp. 27–46.

Exemplul 75 b

25

p leggieramente

f

f

Presto alla tedesca

L. van Beethoven, Op. 79

Exemplul 74

L. van Beethoven, Op. 79

Muzica împletește impresii actuale cu amintirea unor trăiri atemporale, obiectivări din natură cu închipuiri supradimensionate sub imperiul unei emoții puternice. Formele se supun imaginilor succesive care-și caută coerența între prima secvență sonoră și ultimul acord *perfect major*, sau *minor*, ale unei piese. Din peisajul natural a rămas doar amintirea momentelor petrecute sub cerul liber, *miraculosul naturii*. Între prezent și trecutul nedefinit se interpun nenumărate impresii care estompează intensitatea rememorării. Fiecare secțiune a *Sonatei* înregistrează o creștere a sentimentului, o părelnică apropiere de realitate. Eroul, cuprins de suflul faustic, exclamă: „Clipă, stai, oprește-ți zborul!“... Totul este zadarnic. Singura „obiectivare“, imaterială, rămâne *timpul psihologic*, pe care Beethoven îl ignoră, refugiindu-se în *timpul muzicii*. *Evaziunea* se simbolizează în Tema cu variațiuni, forma muzicală cea mai potrivită suitei de „comunicări“ legate de viața sufletească a autorului.

După experiențele în domeniul variațiunii stricte, Beethoven a unit în mod compozit Tema cu variațiuni și Sonata pentru pian, ceea ce schimbă funcția ambelor genuri, dându-le sensul exteriorizării unui șir contradictoriu de efuziuni intime. Îmbinarea insolită a părților din *Sonata în la bemol major, Op. 26*, păstrează ideea de ciclu doar prin legătura conținutului psihologic al imaginilor muzicale.

Exemplul 76

Andante con Variazioni L. van Beethoven, Op. 26.

Sonata pentru pian devine drama instrumentală de proporții simfonice, fără ca Hammer-Klavier-ul să-și depășească limitele vibratorii. În interpretare, trebuie evitate exagerările care ar modifica nepotrivit sensul imaginilor muzicale ce sugerează intimitatea, starea de comuniune potrivită destăinuirii. Tonul confesiv din *Andante con variazioni* trebuie prelungit în interpretarea pianistică și când redăm *Scherzo-Allegro molto*, un moment lipsit de gravitate (Ex. 78). Pentru a ne crea dispoziția potrivită redării noilor imagini, să ne închipuim că



Exemplul 77

Structurarea pluri-melodică a Temei, așa cum apare la începutul *Sonatei Op. 26* (Ex. 76, m. 1-20 și următoarele) o aseamănă cu gândurile care acaparează simultan planurile multiple ale conștiinței. Motivul generator se repeta obsesiv, producând prefacerea chiar în cursul constituirii Temei. Evoluția înscris cinci trepte ale prelucrării, când Beethoven combină variațiunea ornamentală cu tratarea liberă. Prima parte, în mișcarea *Andante*, pornește de la simpla creionare a dispoziției psihice și ajunge la infoliera baroc-romantică din a cincea variațiune:

muzica nu se raportează la prezent, ci la amintirea fericirii trecute care străbate închipuirea ca o nălucire.

Exemplul 78



Marcia funebre sulla morte d'un Eroe (Ex. 79) fixat ca parte a treia a *Sonatei Op. 26*, rămâne o enigmă. Poate că Beethoven deplângea un erou din scrierile lui Plutarch despre „Viețile oamenilor iluștri“, ades răsfoite, citite și răsцитite de el, poate că avea perspectiva nepăsării oamenilor față de eroi și a compus muzica aceasta solemnă în onoarea eroismului. Posteritatea a înțeles că Eroul este chiar Beethoven. Rostirea acordică vibrantă pare că adună doliul întregii naturi în preajma retragerii sale în adâncul firii. Resemnarea demnă în fața sfârșitului inexorabil nu poate fi percepută ca făcând parte din „recuzita“ romantică, la modă în lirica vremii, ci este chiar *calitatea romantică pură a muzicii*, cum trebuie să ne exprimăm în termenii sistemului filosofic al lui Alexandru Bogza. Pentru Beethoven, perspectiva morții nu era subiect de melodramă, ci o realitate sufletească de fiecare clipă. Trăia tot mai intens tragedia sa personală. Când a așternut pe hârtia cu portative *Sonata Opus 26*, își pierduse aproape complet auzul. Era în anul 1801, avea 31 de ani!... Renașterea se petrece tot în cuprinsul *Sonatei Op. 26*: Beethoven se așează la *Piano-Forte* și se dezlăuie în *Allegro* final. *Tempo*-ul este uluitor, puțini pianiști îi vor putea sta alături. Pasajele cu totul dificile, ritmul îndârjit al desfășurării, îl arată din nou pe virtuozul neîntrecut. Simfonistul nu se lasă mai prejos, perfectează scriitura contrapunctică în factură instrumentală a *Finalului* din *Opus 26*, o nouă formă de sonată. Dincolo de importanța înnoirilor compoziției, *Marșul funebru* în *la bemol*

Pentru a ne da seama de proporțiile imaginății componiste prin care Beethoven a faurit din structura tonală (dispusa scalar, în arpeggiu și în acordul perfect, major sau minor) un imens număr de simbolizări muzicale omologice, dându-le conținut expresiv distinct, este suficient să comparăm *Scherzo-Allegro molto* din *Sonata Opus 26* (Ex. 78) cu prima parte a *Sonatei în fa major, Op. 54* (anul 1804) asupra căreia s-au aplecat mulți interpreți pentru a-i descrie rostul și mesajul. S-a ridicat întrebarea dacă nu este, cumva, o creație incompletă. Cu siguranță, nu! Presupunem că Beethoven a vrut să demonstreze principiul constructiv al *Sonatei pentru pian*, anume că orice conținut poate fi modelat ca Sonata. Pe de altă parte, atât indicația *In Tempo d'un Menuetto* cât și delicatețea Temei (Ex. 80), vădese nostalgia pentru eleganța pașilor de dans și a

* * *

Marcia funebre sulla morte d'un Eroe
(Maestoso)
p
cresc.
sf
p
cresc.

Exemplul 79

minor, legat de retragerea firească a omului în adâncul naturii rămâne o plasmuire prin care Beethoven atinge *nemărginirea* romantică.

conversației elegante de salon pe care Beethoven o întreținea în primii săi ani la Viena, regretul pentru întreaga epocă a dansului ternar venit din practica populară a ținutului Poitou³⁸⁹, adoptat de saloanele aristocrației franceze și germane, apoi trecut în creația clasicilor vienezi. Cutumele acelui timp se prefăcuseră, alte preferințe însuflețeau reuniunile vienezilor. Beethoven căuta noi alcătuiuri pe măsura virtuozității sale pianistice, amplificată an de an. Avea vigoare fizică și forță de transmitere artistică, așa cum dovedesc temele „eroice” din *Sonate*. În *Opus 54*, face o combinație între forma de *Menuet* și forma de sonată: ia motivul „d’un Menuetto” ca primă Temă a *Sonatei*, eliberează genul din cariura obișnuită și ajunge la formula *Fanteziei pentru pian* în două mișcări.

Exemplul 80



Gingașei Teme de *Menuet*, îi răspunde un *fugato* în octave la ambele mâini, cea de a doua Temă a formei de sonată. Modul de redare în *staccato* și intensitatea sonoră mare, accentuează impactul. Muzica este de o asprime extremă ca și cum „o armată de filistini”, cum ar spune

³⁸⁹ „Menuet, vechi dans francez în ritm ternar, care a apărut în secolul XVII și pare că derivă din «branle à mener» poatinez (branle cu pași mici, din ținutul Poitou). Ca urmare, D’Anglebert l-a intitulat *Menuet din Poitou*, oferind tipul original în *Piese pentru clavecin*. [...] Din repertoriul balurilor și al baletelor de curte în vogă pe timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea, *Menuet*-ul a trecut repede în cel al operei și al muzicii instrumentale”; extras din BRENET, Michel (Marie Bobillier), *Dictionnaire pratique et historique de la Musique*, Armand Colin, Paris, 1926 (pp. 249–250). Se știe că *Menuet*-ul a fost ulterior adoptat în suita și în sonata instrumentală.

Am convenit că motivul *Dansului* și tema naturii sunt legate simbolic; atunci cea de a doua configurație tematică ar sugera analogic apariția unei forțe naturale, potrivnice petrecerii ce se desfășoară în mijlocul peisajului câmpenesc. Considerăm că aici, pentru găsirea analogiei potrivite, impactul dintre cele două teme trebuie resimțit în specificul muzicii. Este interesant că ele contrastează doar expresiv, tonalitatea de bază fiindu-le comună, ceea ce trimite la altă interpretare a conținutului imaginii: Beethoven transpune stările psihice ale Eroului, când *dispozițiile contradictorii ale aceluiași sentiment* ating paroxismul. De altfel, partea a doua continuă demersul contrapunctic pe baza unei singure Idei muzicale ce cuprinde și inversul expresiv al Temei de *Menuet*, adică simbolul *Chenarea*, mai sus amintit. Acest *Rondo-sonată* în stilul *Toccatei* aduce bogăția imaginilor prin varietatea modulatorie.



Exemplul 81

Schumann, au venit să înălțare din scenă grațiosul dans. Dezvoltarea centrală esențializează fondul tematic.

Tema de *Menuet* din prima parte se dedublează în *Allegretto*, partea a doua; inversul ei expresiv (Ex. 81) reține incipit-ul ritmic-melodic și îl integrează într-o variantă a arhetipului *Semnaletor*, simbolul *Chenarea*, inclus în Tema-Idee din a doua parte.

Sonata în do major, Op. 53, compusă în anul 1804 și publicată în 1805, este cheia de boltă a înnoirilor favorizate de timbrul Hammer-Klavierului. Poartă, cum știm, dedicația pentru contele Waldstein, al cărui nume ar fi fost sortit uitării dacă această creație de mare importanță în patrimoniul pianistic nu l-ar fi imortalizat. Primul protector de la Bonn al lui Beethoven, contele Ferdinand von Waldstein, era un om de spirit; el i-a scris celebrul autograf: „Geniul lui Mozart plânge încă moartea celui în care se întruchipase. În neobositul Haydn, și-a găsit apoi un refugiu de mângâiere, dar nu o realizare... Printr-o muncă fără preget vei primi duhul lui Mozart din mâinile lui Haydn“. Intuiția contelui și protecția sa au fost de bun augur. Beethoven i-a păstrat recunoștința pentru recomandările date pentru a intra în mediul monden al Vienei.

Sonata „Waldstein“ ne pune în legătură cu pianul „orchestral“ beethovenian. Atașarea unei asemenea compoziții la *tema naturii* nu se motivează prin conținutul expresiv, ci pentru că **aici aflăm una dintre cele mai interesante experiențe acustice, legată de fenomenul natural al rezonanței sunetului**. Un om care pierduse în mare măsură funcțiile auzului extern a lăsat artei muzicale unicul „tratată“ despre ceea ce numim *sunetul pianistic*. Compendium-ul, scris în simbolică adecvată, se numește *Sonata Opus 53* de Beethoven. Sunetul cerut de Beethoven trebuia să capete o strălucire necunoscută până atunci iar „culorile“ realizate de marii interpreți care actualizează partitura fac și astăzi din Sonata **un superior** al genurilor destinate pianului.

Opus 53 excelează prin stilul omofon. Melodia și armonia prezintă o tratare complet originală, atrăgând efecte speciale în timbru. Repetarea acordurilor, poziția largă, *tremollo*, pasajele de octave la o singură mână, pedalizarea în diferite combinații, figurațiile în registrul acut, transferarea impresiei sonore a unui registru în altul, efectele de culoare reieșite din armonie, sunt doar câteva elemente din repertoarul pianistic modern. „Astfel, la mâna stângă, în prima Temă a formei de sonată (Ex. 82), dublurile din registrul grav sugerează efectul de zgomot surd. De urmărit același efect la începutul Dezvoltării, acordurile în *fortissimo* din măsura 62, sau amploarea sonoră a registrului grav din măsura 252. Dar și efectul sonor contrastant este prezent în această sonată, prin figurații în registrul acut. *Trilul*, neînsemnat în prima parte, primește mare pondere în *Final*.

Un alt factor de culoare este armonia: întreaga sonată se bazează mai mult pe armonie decât pe motivele melodice. Calea nouă în planul tonal–

armonic deschisă de *Opus 31 nr. 2*, este continuată în *Opus 53* prin repetiția primei Teme, atacând brusc o tonalitate vecină, anume *subdominantă-subdominantă* (și *bemol* major) în chiar măsura a cincea. Urmează apoi un șir de modulații (*re* minor-*la* minor-și major) dovedind evoluția spectaculoasă a armoniei beethoveniene.

Contrast de culoare oferă și cele două teme, prima Temă în *do* major, Tema a doua în *mi* major, cu aspect de *coral* (Ex. 83) determinând caracterul armonie al Expoziției³⁹⁰. Beethoven se abate de la raportul tonal obișnuit, temele se individualizează din ce în ce mai puternic și cu ajutorul noilor tonalități în care se situează. „Apar acum cupluri tonale mai îndepărtate, mergând până la gradul IV de înrudire, adică la diferențe de patru accidenți. Este vorba de celebrele *relații de terță*, specific beethoveniene, unde Tema a doua se află la tonalitatea terței superioare sau inferioare față de cea inițială. /.../ Structura Temei a doua nu este omogenă. Ea alcătuiește, în majoritatea cazurilor, un *grupaj de trei* sau mai multe idei muzicale care declară între ele noi contraste de scriitură și expresie”, precum prima parte a *Sonatei Op. 53*³⁹¹.

Expoziția conține motive-simbol din Regimul diurn al Imaginarului, teme senine, calme, stăpâne pe timpul muzicii. Sunt pietrele de temelie ale *Sonatei* „*Waldstein*”, ființele sonore care înalță un imn de slavă principului organizator al lumii, suflului inspirator, capabil să armonizeze cele două forțe antagonice, *Eul* și *Non-Eul*. Sheeling *la* numit *der Weltseele*. Temele astfel concepute, se continuă una prin alta, nefind aici vorba despre un dramatism tulburător, reieșit din contrastul tematic, și nici de aprofundarea feroarei romantice a Eroului; sunt aduse doar elemente de contrast, precum motivul complementar al *incipit*-ului (Ex. 82, m. 3) un substanțial „ferment” în dezvoltarea ideilor.

Muzica ne impresionează de la început prin pianistica fără precedent. Absolut toate elementele compoziției și ale artei pianistice sunt subordonate fenomenului acustic, puneri în valoare a rezonanței naturale a sunetului. Sonata „Waldstein” este un fel de cheazășie a hotărârii luate de Beethoven cu sine însuși de-a îndrepta muzica pentru

³⁹⁰ MIHĂILESCU, Dinu Marius, *Pianul orchestral în Sonata beethoveniană*, Lucrare pentru Gr. didactic I în învățământ (Îndrumător, Prof. univ. Paula BALAN); Academia de Arte „George Enescu”, Iași, 1990, p. 51.
³⁹¹ Cf. HERMAN, Vasile, *Originile și dezvoltarea Formelor muzicale*, p. 104.

pian pe un drum nou. Karl Czerny relatează că „după ce Beethoven compusese *Sonata Op. 28*, „*Pastorală*“, îi spuse prietenului său apropiat Krumpholtz: «Nu sunt deloc mulțumit de ce-am scris până acum; de aici încolo, vreau să o iau pe un drum nou»³⁹².

Exemplul 82

L. van Beethoven, Op. 53

Allegro con brio

21

The musical score consists of six systems of music. The first system (measures 21-26) begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues this pattern, with a crescendo (*cresc.*) marking. The third system (measures 31-36) introduces a forte (*f*) dynamic in the right hand, which then decrescendos (*decresc.*) to a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 41-46) returns to a piano (*pp*) dynamic. The fifth system (measures 51-56) shows a piano (*pp*) dynamic in the right hand. The sixth system (measures 61-66) concludes with a crescendo (*cresc.*) marking.

³⁹² Cf. Capitolul VII– *Contemporanii*, p. 103, Nota 256.

393 „Începând cu creațiile concepute după acest *Opus 53*, Beethoven preferă sonata cu două dezvoltări, sonată în care Coda este foarte extinsă, realizând o amplă elaborare concluzivă a materialului tematic. Această micro-structurare binară [Expunere arhetipală–Elaborare arhetipală–Elaborare concluzivă] va fi una din cele mai semnificative mutații în acest principiu de formă, impus tradiției muzicale prin creația beethoveniană” (TIMARU, Valentin, *Analiza muzicală între Conștiința de gen și Conștiința de formă*, Editura Universității din Oradea, 2003, pp. 234–237 și *Nota 282*). Reținem analiza prin care autorul avansează, totodată, și varianta sa de folosire corectă a termenilor *prima Tema* și *Tema a doua*, acceptată cu cinci decenii înainte și în limba lui muzicolog al marelui pianist Edwin Fischer.

Virtuozul și compozitorul sunt una și aceeași ființă. Când simfonistul Beethoven își consolidează viziunea formei de sonată cu patru secțiuni, Expозиția, Dezvoltarea, Repriза, Coda³⁹³, compuse proporțional una față de alta și toate față de întreg, pianistul Beethoven își îndreaptă imaginația spre noile posibilități de mișcare pe claviatură, descoperă că mâinile își pot schimba rolul pentru a cuprinde complet registrele și pentru a timbra mult mai variat muzica. Însă Beethoven nu dorea să renunțe la stilul spontan prin care devenise celebru. *Improvisieren* era marelui ajutor al său în societate și în felul de a compune, apoi îi displăceau piesele fără viață, scrise numai pe hârtie. Conflictul cu Haydn, ca profesor al lui, se pare că a pornit tocmai de la faptul că „marele Mogul” scotea „din claviatură” felurite minuni, pe când

voia să arate semenilor inegalabila lui calitate de pianist. era încă numai pentru sine, cum se va petrece cu ultimele *Sonate*. Geniul pian în public. Ceea ce intenționa să crezeze altfel decât până atunci, nu la gândul vieții în izolare. Simte cu acuitate că nu va mai putea cânta la Începe lupta crâncenă cu nesiguranta situației sale de virtuoz, se frământă Beethoven se vede nevoit să măturisească celor din jur că nu aude.

sfașit? – Vino, deci, când vrei, și-ți voi ieși, bărbătește, înainte”.
Heiligenstadt: „aș zbură bucuros în întâmpinarea morții. – Dacă se va lespe de mormânt. În octombrie 1802, scrie în Testamentul de la Erol este favoritul inaltei societăți, dar marea greutate a vieții lui îi pare definitivate și editate, se aud tot mai des în saloanele muzicale ale Vienei. Ne aflăm în anul 1804, primele 20 de Sonate pentru pian,

mie și atunci aș vrea s-o fac să mai zăbovească pe drum. – Dar chiar așa să artiste, în ciuda crâncenei soarte, înseamnă că ar sosi prea curând pentru întâmpla să sosească înainte de a fi putut desfașura toate aptitudinile mele fie, tot m-aș simți mulțumit. Nu mă izăvește, oare, de o suferință fără

maestrul cerea să scrie și apoi să verifice la pian, ceea ce tânărul venit de la Bonn, unde improvizațiile lui stârneau admirația, nu a admis.

În toate creațiile lui Beethoven dedicate *Hammer-Klavier*-ului este prezent și improvizatorul de geniu. Alura improvizatorică a primei părți *Allegro con brio* din „*Waldstein*“ reiese limpede când redăm la pian secțiunea expozitivă: *izoritmia incipit-ului armonic* (Ex. 82, m.1) ce incastrează desfășurarea figurativă din primul segment al punții (Ex. 82, m. 14→23), *pasajele de game cromatice și de arpegii* din al doilea segment al punții (vezi partitura, m. 23–31), *octavele în staccato*, când mâinile își trec una alteia mersul ascendent în al treilea segment al punții (m. 31–35), *întreaga compoziție a Grupului tematic secundar*, cu B₂ (m. 52–62) care continuă procedeele din punte, cu tendința expansivă a strofei B₃, punând în rol solistic mâna dreaptă (m. 62–72), ceea ce nu este caracteristic stilului pianistic al „Titanului“, cu figurația de la mâna dreaptă, sprijinită pe trilul în *crescendo* la stânga, dând muzicii caracter concertistic în B₄ (m. 72–74) chiar și *coralul „dolce e molto legato“* din B₁, singura temă a grupului secundar complet arcuită, toate acestea au pornit de la improvizația pe claviatură. Să amintim că virtuozul Beethoven părea că urmărește cu perseverență să capete ascendent asupra compozitorului Beethoven, cum a apreciat pianistul Czerny, fost elev, cu mulți ani mai târziu; însă gândirea muzicală a celui care compusese în anul 1803 *Simfonia „Eroica“*, nu putea urma în 1804 o cale facilă pentru creația sa de pian, astfel că *Sonata „Waldstein“* este una dintre cele mai construite. Până și în *Opus 31 nr. 2* mai perzistă importante elemente din stilul claviristic vienez, pe când „*Waldstein*“, în deplinătate „orchestrală“, reprezintă oglindirea funcției vibratorii speciale a *Hammer-Klavier*-ului.

Prima Temă (Ex. 82, m. 1–12) dezvoltă un „motiv-frază“, cum bine denumește Valentin Timaru, ce se constituie din două submotive. Primul, ritmic-armonic, este un *basso ostinato* (Ex. 82, m. 1–2); al doilea, compus din două celule complementare (Ex. 82, m. 3–4) face încheierea liniei melodice de la vârful terțelor armonice (mâna dreaptă). Dacă cercetăm ce se petrece la mâna stângă, observăm că cvinta armonică [*do* ↑ *sol*], ce revine în redarea la pian degetelelor 4–1, se extinde, apoi se mută cu câte un seminton în jos, ceea ce înseamnă *alăturarea degetelor* pe linia basului odată cu schimbarea 5–4 pentru noul interval armonic ce survine, o tehnică destul de comodă. Unii pianiști pornesc în mod nejustificat prima cvintă armonică de la mâna stângă cu degetele 5–1 și

aplică această degetație tuturor intervalor armonice care urmează; pe lângă îngreuierea redării, degetația greșită fragmentează legătura admirabilă din basul acompaniamentului și schimbă sensul expresiv al muzicii. Beethoven transportă mâna dreaptă dintr-un registru în altul pentru realizarea motivului *Zborul* (Ex. 82, m. 3–10) dar păstrează mâna stângă în poziția ei normală, lărgind doar intervalul armoniic, deci cerând extensia palmei cu alăturare de degete, nu și mutarea neconținută a antebrațului. „Bravura” primei Teme și a primei fraze din punte în *tempo-antebrău* pe care îl cere expresivitatea, se realizează prin mâna stângă. Repetarea Temei la un semiton mai jos, adică modulația bruscă la „subdominantă subdominantă”, procedeu amintit, nu face decât să întărească impresia de improvizatie pe care Beethoven a voit să o suscite. Prin aceasta, odată cu realizarea contrastului expresiv, el așează și mâinile pianistului într-o poziție mai avantajoasă pe claviatură: se știe că desfasurarea numai pe clape albe este mai dificilă decât pe clape albe și negre. Primul segment al punții (Ex. 82, m. 14–23) oferă o adevărată voluptate, într-atât este de pianistic; în schimb, corul sublim ce pare coborât din depărtări celeste, este destul de dificil la mâna stângă, dacă vrem să realizăm „ligato”!... Segmentul B^{lvar.} (în partitura, m. 42–52), când se suprapun figuratii ale temei la mâna dreaptă peste tema originară de la mâna stângă, a fost gândit de un excelent practicant al pianului. Beethoven înlesnește mâna stângă pentru a lăsa interpretului posibilitatea să redea corect și expresiv polifonia pe două voci, atribuită dreptei, ceea ce este un procedeu des întâlnit în patrimoniul său pianistic, unde găsim multe exemple, îndecosebi în Concerte. Se spune că „Titanul” a creat la tot pasul situații „nepianistice” în *Sonatele pentru pian*, sacrificând desfasurarea normală pe claviatură în favoarea exprimării înaltelor sale idei muzicale. Pentru a ne convinge de superficialitatea unei asemenea afirmații trebuie să descoperim esența compoziției, fondul expresiv, articularea formala și „secretele” pianului „cu ciocănele”.

* * *

Valentin Timaru arată³⁹⁴ că, din punct de vedere compozițional, Tema a doua din *Sonata Op. 53* are șase segmente, dintre care ultimul cu pregnant rol de epilog, astfel că distinge un *grup tematic secundar* compus din entitățile B₁ *expressiv* (Ex. 83, m. 35–42), B₁^{var.}=o variațiune

³⁹⁴ Vezi expunerea din volumul citat, pp. 234–237.

ornamentală a precedentului *B* (Ex. 83, m. 43–50/51), din lărgirea sa exterioară configurându-se segmentul episodic următor, *B*₂ (Ex. 83, m. 51→61, vezi partitura), *B*₃ *cadențial* (totodată, tranzitiv spre Dezvoltarea centrală—în partitură, m. 62–71; 72–73) care va încheia grupul tematic secundar prin cadențarea tonalității Mi și *epilogul expresiv*, o Codă a Expoziției articulată în fapt cu *B*₄ (m. 72–73) și *B*_{4var.} al cărui *motiv cadențial* va deveni vehicul de modulație în zonele tonale vizate pentru continuarea discursului muzical. Raportându-ne la redarea pianistică, specificăm că *B*₁ *expresiv* și *B*_{1var.} se cântă unitar, pentru că dezvoltă conținutul motivului dat; este drept că din punctul de vedere al compoziției, *B*_{1var.} prezintă dinamizarea segmentului *B*₁ *expresiv*, dar expresivitatea se răsfrânge și asupra variației, ceea ce se resimte cu necesitate din interpretarea reproductivă. Cu alte cuvinte, înaintăm aserțiunea că Beethoven a creat segmentul tematic *B*₁ bine încheiat expresiv, sub un singur arc tematic ce cuprinde expunerea temei, dubla ei variațiune și încheierea (Ex. 83, m. 35–50) care se îmbină cu amplul segment tematic *B*₂ (m. 50–58+58–62+62–74), constituit monolitic, tot în triadă. De asemenea, segmentul concluziv *B*₃ (m. 74–86) trebuie unit cu precedentul. Redarea grupului secundar se petrece în continuitatea giganticului arc tematic *B*, și tocmai „nefragmentarea“ constituie piatra de încercare a pianiștilor. Se pornește de la expresia *dolce*, se fac gradual două creșteri ale intensității afective și sonore până la *mezzo-forte*, apoi încă o creștere rapidă de la *piano* la *forte*. **Resimțim că aici Beethoven expune noul model al perioadei în triadă, urmând stilizat creșterea graduală a Expoziției de Fugă bachiană pe trei voci, cu interludiu spre a treia revenire a Subiectului.** Componistic, variațiunea din *B*₁ (Ex. 83, m. 42–50) aduce procedeul cunoscut din analizele anterioare, survenit și în prima parte din *Mondschein Sonate*, apoi în Recitativul din *Opus 31 nr. 2*, adică suprapunerea unei figurații melodice peste *cantus firmus*. Acolo erau alte conjuncturi expresive, izvorâte din structuri diferite; aici, în fraza mediană a segmentului *B*₁, la mâna stângă, răsună motivul generator în structură armonică, iar la mâna dreaptă, se suprapun figurații ale motivului generator, ceea ce înseamnă desfășurarea simultană a Temei și a variațiunii ei. Cerința diferențierii timbrale în redare este bine cunoscută. Privind repetarea Expoziției: când reactualizăm pe claviatură, *seconda volta* se poate interpreta ca simplă repetare, cu menținerea aceluiași sonorități, sau ca primă fază a Dezvoltării centrale, adică

Dezvoltarea centrală trece prin trei etape de dinamizare: la început, este prelucrată prima Temă prin subdiviziune motivică, pregătindu-se tonalitatea omonimă (m. 90–100); în etapa a doua, se continuă „jocul replicilor întretaite”, cu tratarea segmentului tematic B_2 în tonalitatea omonimei (*do* minor, m. 100–140); etapa a treia, are rol de trecere spre Repriza îndelung pregătită (m. 140–156). Observăm că forma de sonată tinde să se transforme în *Fantezie*; procedeele variaționale ale simfonismului beethovenian se văd aplicate Reprizei, prin ingenioase figurări pianistice în registrul înalt, și Codei (249–302), prin dezvoltare. *Introduzione* – *Adagio molto*, cu indicația *Attaca subito il Rondo*, unește cei doi versanți ai ciclului. Mare simț al proporțiilor a avut



Exemplul 83 (m. 321)

modificând culoarea sonoră a reluării, față de expunere. Respectând *principiul non-repetiției* în artă, aderăm la a doua accepție care cere un plus de efort conceptual și instrumental, dar amplifică expresivitatea.

Beethoven când a eliminat secțiunea concepută în prima versiune a *Sonatei*³⁹⁵, întrucât aici s-ar fi produs o mult prea intensă cumulare expresivă în dauna echilibrului dintre conținut și formă, spre care tindea.

Rondo-ul, renumit pentru dificultățile pianistice, este o piesă instrumentală de mare frumusețe, cu imitarea *ecoului* din natură care trebuie să se audă peste sonorități ample, cu respectarea facturii melodice preluate de la instrumentiștii neinstruiți, deși ea se desfășoară în cadrul „savant” al *formei Rondo* contopite în chip măiestrit cu forma de sonată. Temele sunt complementare tonal și expresiv: prima se desfășoară în *do* major, a doua, în *la* minor; prima, sună mai întâi în *octava alta*, de-asupra acompaniamentului figurat (încrucișare de brațe), a doua apare *pesante* în registrul grav; prima este cantabilă, vocală, a doua are factură instrumentală. Ambele se prefac variațional, tranfigurarea întrece obișnuitul. Când prima Temă urcă în *discant*, înveșmântată în vălurile unor triluri perzistente (de fapt, imaginea coboară în vis: trecerea ei în Regimul nocturn !), Tema a doua dă curs unei înfrigurate căutări telurice în bas, cu sunetele contra-ritmate sacadat (tot Regimul nocturn al imaginii: simbolurile *colcăirea*, *șerpuirea*). Auzim prima Temă retransitiv, concentrată în cel mai simplu mers pe două voci, întruchipată din nou în prima înfățișare, după regula *Rondo*-ului, și apoi iar în *discant* (trecere rapidă a imaginii din Regimul nocturn în cel diurn). În Dezvoltarea centrală a *formei* de sonată, Tema a doua dă curs prefacerilor timbrale (moduri „de atac” diferite) și armonice (*do* minor → *la bemol* major), când este însoțită de felurite figurații instabile melodic și tonal. Prima Temă continuă demersul în *fortissimo*, adunându-și acordic forțele în registrul mediu al claviaturii, apoi sleită de puteri, se înjumătățește (principiul travaliului motivic multiplu !) se furișează din grav în acut. „*Dezvoltările* din sonată îl arată pe Beethoven cel adevărat. Reîmprospătarea miraculoasă a invenției are liberă deschidere. Imaginația pare inepuizabilă, iar coerența structurii se păstrează fără știrbire, cu toată subtilitatea transformărilor tematice. Dezvoltările lui Beethoven nu sunt o jonglerie cu sunetele, ci imense edificii, dovedind că imaginația este controlată de către inteligența muzicală, mereu mai ascuțită. *Coda este aceea care îl înfățișează pe Beethoven ca mare*

³⁹⁵ Cf. pag. 125 din text: *Andante favori*, Op. 35 (1804) a fost extras de Beethoven din *Sonata pentru pian* Op. 53, unde fusese conceput inițial ca parte mediană.

arhitect în muzică; această secțiune devine prin el punctul culminant al mișcării, o supremă și magnifică amintire a conținutului operei. Sfarșitul compoziției era înaintea sa de multe ori o simplă oprire; cu Beethoven, ea este aproape întotdeauna un scop puternic marcat, spre care totul converge³⁹⁶. Iată cum se arată „Beethoven cel adevărat” în *Sonata Op. 53*, „Waldstein”: după Repriza dinamizată, survine ceva ce nu mai era de așteptat, o imensă Coda, *Prestissimo*, în care elementele își află forma esențializată. Le auzim în cea mai intensă confruntare dinamică, de la *pianissimo*, trecând brusc la *fortissimo*. Totul se încheie în amplitudine de desfășurare pe claviatură, aici nu se mai poate vorbi despre bravura instrumentală, ci despre *arta pianistică*. *Sonata Opus 53* este deosebit de importantă pentru tehnica modernă a pianului. Pasajele de gamă și de arpeggiu câștigă în virtuozitate și expresivitate prin mărirea *ambitus-ului* până la șase octave. Dublurile terțe, sexte, octave, trilul contrabalanșat de o linie melodică unde se produc variații deplasări intervalice, acordurile în *legato*, sunt noutăți absolute. Demersul a pornit de la experimentarea la pian a vibrației naturale a sunetului. Beethoven nu se oprește aici, în ultimele cinci sonate face noi propuneri claviaturii, dar „Waldstein” deschide calea spre idealul visat.

Capitolul XX – APPASSIONATA, DESĂVĂRȘIRE a CICLULUI

„Forma sub care se afirmă genialitatea nu are nici o importanță, fie că apare în adâncimi, ca la Bach, în înălțimi însoțite, ca la Mozart, sau ca la Beethoven, unde adâncimea și înălțimea se unesc în perfectă armonie pentru perfecțiunea operei”³⁹⁷.

Robert Schumann

Se spune că Beethoven a adoptat deviza „Per aspera, ad astra!” în anii tinereții... Dacă o intonăm teatral, glasul coboară înăuntrul ființei, apoi accede spre soare; inversând termenii („Ad astra, per aspera!”), glasul se înalță, apoi coboară la noi. Aceasta este imaginea

³⁹⁶ SPALDING, W.R., *Manuel d'Analyse musicale*, ed. citată, p. 148.

³⁹⁷ *Din Cronicile Davidienilor*, anul 1836 (traducere de Eugenia Ionescu și Ruxandra Bolintineanu), Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1972.

Appassionatei! Tot astfel se schimbă sensul intonației când rostim șoptit „Muss es sein?“ – și răspundem „Es muss sein!“, apoi inversăm termenii. Și aceasta este imaginea *Appassionatei!*... Beethoven vorbea italiana, pe lângă faptul că stăpânea perfect limba sa maternă până la posibilitatea conceptualizării literare și filosofice, așa cum reiese din fondul documentar. Când a căpătat pianul în factura perfecționată de prietenul său J. A. Streicher, asociat cu fabricanții englezi, l-a numit „Hammer-Klavier“. În ultimele *opus*-uri apare titrarea bilingvă pentru indicațiile de expresivitate, dar termenii muzicali din partiturile-manuscris sunt în italiană. Scrisorile și aforismele din vremea *Appassionatei* sunt în limba germană, termenii muzicali, în italiană. Îl vom urma, numind *Eroico* și *Dolente* cele două existențe contrarii din substratul formei de sonată, puse la mari încercări pentru a ajunge „Per aspera, ad astra!“. Imaginile lor sonore pot semnifica un conținut divers. În *Sonatele* de până la *Opus 31 nr. 2*, ne reprezentăm două personaje cu caracter diferit care intră în scenă, sau impactul dramatic între năzuințele Eroului și mediul exterior, potrivnic lui. *Sonata „cu Recitativ“* transferă sugestia conținutului în planul conflictului psihologic dintre contrariile propriilor trăiri ale lui Beethoven, impresie care se accentuează în *Opus 53*, „*Waldstein*“. Îl vedem aievea la pian, comunicând auditoriului despre lupta sa eroică împotriva Destinului, despre izbânda și consolarea în formele strălucitoare ale muzicii. Beethoven se bucura încă de situația pianistului virtuoz, dorit și apreciat în mediile muzicale din Viena. Imaginea Soartei nu fusese transpusă muzical în operă pe măsura tragediei Eroului. Auzul lui scădea vertiginos, însingurarea se profila mai amenințător. Nefericitul geniu destăinuie pianului, tovarășul de suferință și confidentul nedezmățat, că imaginea de coșmar devine realitate.

Sonata în fa minor, Op. 57, „Appassionata“ acumulează toate principiile aplicate creației pentru pian de către marele Beethoven. Cunoscuta amplificare a formei până la dimensiuni neobișnuite se produce la impulsul conținutului. Fondul tematic se completează prin al treilea element, necesar departajării între planul obiectiv al realității și cel subiectiv al interiorității psihice, anume *motivul Destinului*, care determină etapele dramatizării și punctul culminant. Prefigurat de *Opus 31 nr. 2*, apoi de *Opus 53*, *motivul Destinului* se structurează distinct în *Sonata Op. 57*. Aici, resimțim cu acuitate că „acțiunea“ se desfășoară pe

doă planuri: (1) trământarea interioară între contrariile psihice, *Eroico* și *Dolente* fiind cele două laturi ale personalității romantice, care la Schumann se vor numi Florestan și Eusebiu; (2) impactul obiectiv între Eroul neadaptat și lumea reală, cu toate vicisitudinile ei. *Eroico-Dolente* devin entitate în luptă cu Destinul. *Apariția celui de al treilea motiv, ridicat la rangul de element crucial al dramatizării, amplifică forța de generalizare a muzicii, ceea ce pune în egalitate Sonata Opus 57 cu Simfonia „Eroica”. În „Appassionata”, Beethoven zugrăvește prin imagini sonore ale pianului „orchestral” drama oricărui om încercat de soartă, epopea mulțimilor buferșate de Destinul omenirii.*

„Appassionata” transmite deplin sugestia expresivă a tematismului beethovenian. Dedicată contelui Franz von Brunszwick, a fost publicată în 1807 la Viena (Biroul Artelor și al Industriei). Primele schițe datează din 1804, însă conceperea a trecut prin tot ceea ce imaginasă și experimentasă Beethoven până atunci în materie de pian.

Cât privește popularitatea, se știe că *Appassionata* a cucerit spiritele; marii pianiști au în repertoriu *Sonata în fa minor*, tinerii soliști în formare nu pot merge mai departe fără să o studieze, mijloacele de înregistrare-redare se întrec în a o răspândi. „Eroina” de care însuși Beethoven era mândru, inspiră scrieri muzicologice și beletristice. Întrebat de Schindler asupra sensului celor două mari creații anterioare anului 1804, *Sonata Op. 31 nr. 2* și *Waldstein*, „Titanul” a răspuns laconic: „Cititî *Furtuna* de Shakespeare!”. De la precizarea aceasta și până la noi, Beethoven, ca dramaturg al muzicii pure, nu este considerat în planul universal al valorilor literare și artistice un emul al „marelui Will”, ci egalul lui, situare ilustrată în muzica pentru pian, începând cu *Appassionata*.

* * *

Comparativismul, metoda obiectivă de investigare teoretică a muzicii al cărei model l-a dat Hugo Riemann, s-a impus. Cele trei volume dedicate sonatelor pentru pian de Beethoven³⁹⁸, apărute în primele două decenii ale secolului XX, constituie și acum baza de pornire

în cercetarea manuscriselor originale și în extragerea științifică a concluziilor muzicologice³⁹⁹. Un bun *memento* documentar despre viața și opera lui Beethoven precum și minuțioasa listă bibliografică de până la 1920, se află în *Hugo Riemanns Musik Lexicon*, iar edițiile recente pe care le avem la dispoziție, *Hugo Riemanns Musik Lexicon* (Elfte auflage bearbeitet von Alfred Einstein—Max Hesses Verlag, Berlin, 1929) și *Riemann Muzik Lexikon* (Schott's Söhne, Mainz, 1959), completează bibliografia până la anul 1955. Cercetările moderne au adoptat noi modalități analitice, ținând seama în primul rând de sistemul riemannian. Extragem câteva idei din scierile muzicologului comparativist german despre contribuția lui Beethoven la dezvoltarea stilului muzical european al secolelor XVIII–XIX, despre originalitatea operei beethoveniene în cadrul Clasicismului vienez. Prin creația instrumentală a lui Beethoven se îmbogățește noul stil care apăruse spre a doua jumătate a secolului al XVIII–lea și ale cărui principale caractere țin de succesiunea imediată a unor expresivități diferite. La preclasiți (Corelli, Abaco, Haendel, Bach) același sentiment impregna fraze întregi; de aici înainte, noutatea consistă în antiteza a două teme suficient de contrastante, un astfel de contrast putând a se face deja simțit pe un spațiu scurt, sau chiar în interiorul unei teme, de unde numărul mare al indicațiilor neutilizate până atunci, privind mai ales dinamica, precum la Johann Stamitz. Pe drept cuvânt s-a sesizat subiectivitatea unui asemenea stil: în loc să vizeze perzența și amplificarea unei singure valori afective, muzicianul transpune liber multiplele fluctuații ale unei sensibilități vibrante. Aceasta, deci, cu prețul complicării aparatului tehnic prin care să fie satisfăcute unitatea ansamblului și relevarea necesității interne de exprimare.

Într-un stil atât de subiectiv, individualitățile apar mai tranșant: clar și grațios la Haydn, tandru și duios la Mozart, de la care este o mare distanță până la năvalnicul Beethoven. În acest stil, creșerea măiestriei se observă la tânărul Mozart față de Haydn, și de la Haydn, în deplinătatea

³⁹⁹ Hugo Riemann a cercetat opera beethoveniană prin metoda *comparativismului*, analizând tot ce a apărut scris din 1828 până în 1918 de către biografii și muzicologii J.A. Schlosser, F.G. Wegeler, și Ferdinand Ries, Anton Schindler, Wilhelm de Lenz, Ignaz von Seyfried, E. von Elterlein, A. L. Kalischer, Nottebom, W. Nagel, G. Grove, H. Volkmann, Richard Wagner, Fr. Krest, B. Spranger, L. Nohl, Oulibicheff, A.B. Marx, Victor Wilder, J.V. Wasielewski, Th. v. Frimmel, Fritz Volbach, J. Chantavoine, A.W. Tayer, analizând și numeroasele ediții ale *Correspondenței* lui Beethoven.

stilului, până la Beethoven, chiar de la primele opere ale lui Beethoven și până la cele de maturitate (*Eroica*—1804; *Appassionata*—1807).

Vechea diviziune în trei stiluri, dată de Lenz⁴⁰⁰, nu poate fi niciun mănținută, de îndată ce îndrăznelele și extremul rafinament al ritmului se anunță încă foarte devreme la Beethoven. Ceea ce distinge pe Beethoven de Haydn și de Mozart, marea libertate a omului care are în spatele lui Revoluția, este puternica tensiune interioară a operei sale. El a dat naștere în muzică acelorasi forțe tumultuoase care erau în ființa sa, ceea ce a contribuit la izolarea lui ca om și la distincția ca artist.

La polul opus al conceptualizării, se situează ciclul *Beethoven-Marile epoci creatoare* de Romain Rolland, înfăptuit prin devoțiune, cunoaștere muzicală și talent literar. Numai intuiția pătrunzătoare, înțelegerea, perseverența și, mai ales, apartenența la aceeași „familie spirituală” cu Beethoven, au dus la desăvârșirea unei opere adresate oricui dorește să reinvie în sufletul său pe cel ce a plecat la viața veșnică din modesta „Casă a Spaniolului negru”, lăsând omenirii „un monument granitic”. S-a spus și se va mai arăta că marea înțepindere a lui Romain Rolland nu este operă muzicologică, ci literară. Aprecierea poate satisface dacă ne raportăm la stilul riguros științific, comparativist-analitic, concentrat, al operei lui Hugo Riemann și al discipolilor pe care i-a atras prin personalitatea sa, sau prin scrieri; dar fața de orizontul larg al literaturii meloman care a adunat o viață întreagă mii de informații despre Beethoven și despre operă pentru ca abia la 60 de ani să înceapă redactarea scrierilor sale despre acesta, trebuie recunoscut că mai este un adevăr: nimeni nu a pătruns până la asemenea aprofundare ființa „Titanului” și psihologia creației lui, nimeni nu a reușit să descrie atât

⁴⁰⁰ Wilhelm de LENZ (1808-1883), autor al unor studii de bază: *Beethoven et trois styles* (1852-1855, 2 volume; ediția nouă de Calvocoressi-1909); *Beethoven, eine Kunststudie* (1855-1860, 5 volume dintre care Vol. III-V au apărut separat sub titlul *Kritischer Katalog der sämtlichen Werke nebst Analyse derselben* etc. (1860), la fel cu Vol. I, apărut sub titlul *Beethoven, eine Biographie* (ed. 1879, 2 Vol., tipărite din nou abia în 1908); *Die grosse Piano-forte virtuososen unser Zeit* (1872; tratând asupra lui Liszt, Chopin, Tausig, Henselt); *Aus dem Tagebuche eines Livländers* (Viena, s.d.). Scrierile asupra lui Beethoven sunt mai puțin rezultatul căutărilor obiective și logice, cât ale unei mari admirații pentru maestrul; au mică valoare privind biografia (scrisă în întregime după datele lui Schindler, Wegele și Riet), dar cuprind materiale interesante asupra primelor ediții și asupra aranjamentelor după creațiile lui Beethoven (apud *Riemanns Lexikon Musik*, ed. cit., pp. 739-740).

de atrăgător istoricul „sensibil“ al fiecăreia dintre plăsmuirile sale. „Romanul“ muzicologic al lui Romain Rolland merită dreaptă prețuire, rămâne tot o sursă documentară de primă importanță.

Între aceste două modalități prolifice de cercetare, se plasează numeroasele scrieri despre viața și opera lui Beethoven, fiecare cu importanța și rostul ei la vremea apariției, păstrate de „memoria“ documentară, sau uitate. Faptele omenești nu stau în loc, curiozitatea cercetării va însufleți și pe viitorii exegeți atât timp cât va dăinui muzica genialului simfonist.

În volumul *De la Eroica la Appassionata*, Romain Rolland trasează continuitatea dintre *Simfonia a III-a în mi bemol major, Op. 55*, și *Sonata în fa minor pentru pian, Op. 57*, dezvăluie legătura lăuntrică între sonatele „de tinerețe“, scrutează cum au fost ele privite de muzicologi, arată cum trebuie înțeles drumul până la capodoperele finale. „Astfel se juxtapun două judecăți asupra operei de tinerețe a lui Beethoven, diferite și, totodată, complementare. Muzicienii timpului său erau subjugați mai ales de sufletul exprimat, de noutatea, de violența și de farmecul emoțiilor. Marea critică de azi, care se leagă numai de forme, vede la Beethoven mai ales geniul constructor. Amândouă punctele de vedere sunt juste. Și nici unul dintre ele, luat izolat, nu e complet. Căci, într-adevăr, în structura lui Beethoven se află două șuvoaie paralele, două forțe ale naturii sale ce trag la carul creației; și trebuie să învețe, în mai mulți ani de disciplină necruțătoare, cum să le dreseze cu asprime, ca să meargă în același pas. O îndoită cerință: aceea a unui Eu neînfrânt, aceea a unei voințe neclintite, înălțând o operă monumentală“⁴⁰¹.

* * *

Prima parte a *Sonatei în fa minor, Op. 57, „Appassionata“*, în mișcarea *Allegro assai*, începe cu Tema ce poate fi scrisă pe monumentul lui Beethoven, întocmai cum și-a imaginat Robert Schumann că îl va clădi omenirea în memoria Eroului. Deși s-a născut în forja tematismului beethovenian, „personajul“ care deschide drama este complet diferit de ceea ce a creat Beethoven în cele 22 de *Sonate pentru pian*, anterioare. Configurația Ideii și primele reprezentări sonore au germinat nu se știe

⁴⁰¹ ROLLAND, Romain, *Beethoven Marile epoci creatoare. De la Eroica la Appassionata*, ed. cit., p. 120.

cât timp în adâncul conștiinței creatoare. Sau definit congener cu imaginile din *Sinfonia a III-a*, procedeele componistice sunt analogice, reprezintă stilul lui Beethoven⁴⁰² și pe el însuși.

Exemplul 84

L. van Beethoven, Op. 57

Allegro assai

The musical score is for the first movement of Beethoven's Op. 57, 'Für Elise'. It is written for piano and is in 3/4 time, key of F major. The score begins with a piano introduction marked 'pp' (pianissimo). The tempo is 'Allegro assai'. The score includes various dynamics such as 'pp', 'p', 'f', and 'a tempo'. The score is divided into measures, with some measures containing triplets of eighth notes. The score ends with a final chord.

⁴⁰² „In *Sinfonia a III-a*, Beethoven se manifestă în întregime. Aceasta este declarația sa de independență; în această operă, cum a spus-o el însuși, i se deschide o nouă cale în fața. A fost preferată sa. Nu se mai auzise niciodată până atunci o expresie atât de pasionată precum aceea din prima mișcare și nu se va mai auzi nici după aceea” (SPALDING, W.R., *Manuel d'Analyse musicale*, ed. cit., p. 151).

Prima perioadă tematică a formei de sonată din *Allegro assai* are 16 măsuri (Ex. 84); începe cu arpegiul descendent al tonalității *fa* minor, și rămâne deschisă prin semicadența pe acordul dominantei *do*, starea I. Deslușim două structuri sonore de bază: secunda mică [*do*↑*re* *bemol*↓*do*] și secunda mare [*do*↑*re* *becar*↓*do*]. Sunt obscure la început, dar se disting pe măsură ce aprofundăm perioada tematică, apoi întreaga formă de sonată. Din ele se compun intervalele constitutive ale *celulei motivice primordiale*, terța mică și terța mare. Trei sunete frânte din arpegiul *fa* minor descendent [*do*↓*la* *bemol*↓*fa*] dau viață *incipit*-ului (Ex. 84); se aud ca murmurul întunecat al unei amenințări, abia șoptite la unison de octavă între cele două voci, susținute de ritmul *anacruizic*. Adăstând un moment în profunzimea închipuirii arhetipale, simbolizată de sunetele din registrul grav al pianului, *incipit*-ul motivic ia sensul melodic ascendent, se avântă năvalnic pe arpegiul *fa* minor și conturează *primul submotiv tematic* (Ex. 84, m. 1–3). Însă urcușul amenințător este stăvilat vremelnic de glasul unei noi entități, care nu pare contrarietatea primului submotiv, ci o continuare complementară a lui. Astfel, se profilează *al doilea submotiv tematic*, într-o înlănțuire acordică din zona dominantei majore *do* (Ex. 84, m. 3–5)⁴⁰³. Conține cele două structuri de bază, secunda mică și secunda mare, este omolog cu *incipit*-ul.

Appassionata dezvăluie conflictul psihologic petrecut în conștiința Eroului; problematica beethoveniană s-a transpus în formă muzicală perfectă. Primul submotiv, arpegiul descendent–ascendent, reprezintă presentimentul Soartei; nu apare încă motivul *Destinul*, ci doar presimțirea lui, pregătirea apercceptivă pentru apariția lui. Cele două linii melodice paralele, despărțite de două octave care distanțează brațele pianistului, se continuă în submotivul al doilea, prin două configurații melodice care ies la lumină din înlănțuirea acordică: în bas – [*mi* *becar*↑*fa* ↓*mi* *becar*], omolog cu structura [*do*↑*re* *bemol*↓*do*], simbolul *îndoiielii metafizice*, izvorât din expresivitatea cromatismului; în sopran – [*do*↑*re* *becar*↓*do*], simbolul *Speranței*, venit din iradierea luminoasă a modului major. Este exact procedeul de suprapunere a două entități contrarii care dau viață motivului generator, sau determină o etapă a

⁴⁰³ Acordul dominantei majore în starea I, înlănțuit cu starea a II-a acordului de septimă mică pe treapta a VII-a din tonalitatea dominantei; poate fi interpretat și ca nonă de dominantă cu septima în bas, defectivă de fundamentală, ca orice „passe-par-tout”.

prefacerii tematice, cum am arătat că se petrece în prima parte a *Sonatei quasi una Fantasia*, Op. 27 nr. 2, în Recitativul *Sonatei* Op. 31 nr. 2, în dinamizarea temei a doua din *Sonata „Waldstein”*. Dar s-au acumulat multe prefaceri în stilul compoziției până la desăvârșirea capodoperei!...

* * *

Geniul lui Beethoven se manifestă tocmai în faptul că propriile trăiri sunt hiperbolizate până la dimensiuni cosmice, iar forma muzicală le urmează. Prima Temă dezvoltă mai întâi, perfect quadrat, un *motiv-fraza*⁴⁰⁴ pe care l-am identificat ca *motiv generator*, constituit din cele două submotive (Ex. 84, m. 1-4). Urmează secvențarea lui ascendentă la semiton, atrăgând relația de sextă napolitană (*sol bemol* major; Ex. 84, m. 4-8). Atmosfera sonoră se înșeninează prin tonalitatea majoră, ca și cum nesiguranta s-ar schimba în hotărâre, dar *fraza-antecedent* ((Ex. 84, m. 1-8) rămâne deschisă. Survine *fraza mediană* (Ex. 84, m. 9-16) compusă după *Prinzip der durchbrochenen Arbeit*; al doilea submotiv revine la acordul dominantei *do*, prin regresie la semiton (Ex. 84, m. 9-10). Rău-prevestitoare, inflexiunea modulatorie iscă o variantă a arhetipului *Destinul* (Ex. 84, m. 10-13) căruia, submotivul al doilea, personificat, îi imploră compasiunea⁴⁰⁵. Reiese limpede convergența expresivă cu *Sonata Op. 31 nr. 2*, prin aceeași impresie de obediență momentană a Eroului față de Soartă. În *Appassionata*, *Destinul* este simbolizat ca a treia întru chipare motivică, precum am anticipat. Agravează și prelungește neliniștea căutării într-un pasaj de virtuositate pe arpeggiu descendent-ascendent al treaptei a VII-a cu septimă (tonalitatea *fa minor*) care se rezolvă tot pe pe acordul dominantei cu terță în bas (Ex. 84, m. 14-16). Aceasta variantă invers-expresivă a primului submotiv conturează *fraza-consequent* cu caracter concluziv, care rămâne deschisă prin semicadență. Deși aflată în *suspans*, perioada tematică (Ex. 84, m. 1-16) apare perfect dăltuită triadic, prefigurând sintetic întreg conținutul formei de sonată: intrarea „personajelor” în acțiune; desfașurarea dramei datorate contrarietății dintre ele, pe de-o parte, și a reunitii lor în lupta împotriva Destinului, pe de altă parte; înfățișat, deznodământul. Perioada tematică din Expoziția formei de sonată a *Appassionatei* relevă neîndoiește

⁴⁰⁴ Termen preluat de la Valentin TIMARU (*Analiza muzicală între Conștiința de gen și Conștiința de formă*, ed. cit.). Cf. p. 260 din textul nostru.

acțiunea *principiului „Crux“*⁴⁰⁵ asupra conștiinței creatoare a lui Beethoven, ceea ce nu se petrece aici ca fapt izolat, ci în întreaga sa operă. „Împărțit între spectacolul naturii care se desfășoară sub privirile noastre și *presentimentul infinitului pe care creștinismul l-a pus în sufletele noastre*, romantismul oscilează între două lumi pentru care el caută zadarnic unitatea“, a definit Wilhelm Schlegel cauzele aspirației spre infinit a romanticilor școlii germane. Sentimentul credinței în Divinitate a susținut pe omul Beethoven, însă compozitorul a preluat *principiul Crux* de la marii săi înaintași Bach și Haendel, ca mijloc ordonator în creație, aceștia fiind, poate, inițiatorii *triadei*, dacă nu cumva trebuie să ne ducem cu gândul până la Palestrina, sau chiar până la simbolizările precreștine în arta figurativă, analogice cu muzica primitivă.

* * *

În interiorul perioadei tematice a formei de sonată din *Appassionata*, motivul generator apare de trei ori: prima dată, în stare expozitivă; a doua oară, repetat la semiton ascendent; a treia oară, modificat și extins, când arpegiul lui consonant se comută în arpegiu disonant. Diferit de procedeele din *Sonata Op. 31 nr. 2* sau din *Opus 53*, de astă dată, cele două submotive, derivate ale celulei *incipit* și înmănunchiate în motivul generator, nu sunt intens contrastante. Primul submotiv, cu rularea descendent-ascendentă a arpegiului minor (Ex. 84, m. 1–2) se continuă prin al doilea submotiv (Ex. 84, m. 3–4) ce „mestecă“ în interior arhetipul „Es muss sein!“, adică Răspunsul la Interogația metafizică, aproape

⁴⁰⁵ „*Triada* este Palierul la care tipurile de semnificații sunt de două categorii: a) de tip ambivalent și b) polar-complementare, aceasta în funcție de Rezonanța Palierelor anterioare: Monadă + Diadă (tipul *a*), Diadă + Monadă (tipul *b*). Astfel, R_1 : Relația inter-ontică în plan subiectiv: *eu-tu-el* sau inter-ontică în plan obiectiv: *spațiu-timp-cauzalitate* implică a) o *comutabilitate* în circuit continuu, o relativitate, o echivalență egalizatoare, armonioasă și b) o *polaritate-complementaritate* tradusă în plan subiectiv prin modul plural, general (*noi-voi-ei*) și în plan obiectiv prin multi-dimensionalitate (spațiu-timp multidimensional). R_2 , *treimea creștină*, reprezentată prin cerc sau/și triunghi echilateral /.../ constituie o unitate alcătuită din forțe ambivalente (se pot înlocui reciproc), neantagonice (ne-polare) și independente, *ne-complementare*. Este treimea de tip *a*, la care primordială este rezonanța Monadei, Unul, o singură Dumnezeuire, deci o ipostaziere a ei în mai multe subiecte, într-o compenetrare și transparență reciprocă perfectă, în ceea ce a numit Sfântul Damaschin perihoreză“ (CEZAR, Corneliu, *Sonologia, Spre o hermeneutică a Muzicii*, Anastasia, București, 2003, Cap. 4 – *Simbolica numerelor*, p. 211).

Principiul ciclic determină unitatea în diversitate: prima Temă generează puntea (vezi partitura, m. 6–35), a doua Temă a formei de sonată, răstărată în grup tematic secundar (m. 35–61), *concluzia* Expoziției (m. 61–65), temele din *Andante* și ale *Finalului*. Regăsăm

(m. 35↓)

Exemplul 85 a

complet transfigurat, cumlând atât sensul interogativ cât și sensul afirmativ, idee asupra căreia vom reveni.

tratarea motivelor prin *contrast derivat*, procedeu mult folosit de Beethoven; aici apare clar diferențierea expresivă prin derivație⁴⁰⁶.

Exemplul 85 b

(m. 51↓)

Structura (Spațiul muzical) cât și *devenirea* (Timpul muzical), cu dimanica lor contradictorie, *converg spre înălțarea Temei la calitatea de Temă-Idee* care brizează conștiința cu neliniștea căutării metafizice și impulsionează energiile latente spre transcenderea în spiritualitate. Procesul de ramificare a Temei a doua, petrecut în compoziția *Sonatei Op. 53 „Waldstein“*, își află apogeul în *Sonata Op. 106, „Grosse Sonate für das Hammer-Klavier“*, după ce s-a stratificat în *Sonata Op. 57*.

Hugo Riemann arată că în forma de sonată din *Appassionata*, Tema (B), diversificată în blocul tematic secundar, se desfășoară după principiile clasic-vieneze în tonalitatea relativei majore (*la bemol*) și are trei secțiuni unitare: (b₁)=m. 35-50 (Ex. 85 a); (b₂)= m. 51→58 (Ex.

⁴⁰⁶ Vasile HERMAN explică în două studii ale sale sensul noțiunii *contrastul derivat*; în: *Formele muzicale ale clasicilor vienezi*, Curs universitar, Conservatorul de Muzică „G. Dima“, Cluj, 1973, și în studiul *Originile și dezvoltarea Formelor muzicale*, Editura muzicală, București, 1982, de unde extragem: „Dezvoltarea prin contrast (confruntare, opoziție, *derivație*), unde unui motiv de o anumită factură i se opune un altul având expresie net deosebită, fie că derivă (latent) sau nu din primul“ (p. 45).

85 b); (b₃)=m. 59-66 (partitura) prin care se suprimă repetarea Expoziției și se intră direct în Dezvoltarea centrală, schimbând enarmonic *la bemol* minor prin *sol diez* minor (m. 65-70). Ultima tonalitate este relativă minoră a lui *si* major, dominantă următorului *mi* major. Prin analogie cu analiza *Sonatei* „*Waldstein*”, prezentată de Valentin Timaru⁴⁰⁷, descoperim că grupul tematic secundar este clădit în pentagramă. Admitem fără nici o obiecție că prima secțiune este un (B₁) *expressiv*, din lărgirea sa exterioră configurându-se segmentul episodic următor (B₂), urmat de (B₃) *cadențial*, care are și funcția de trecere spre Dezvoltarea centrală; de asemenea, corespunde faptului că în continuarea lui (B₃) apare un *epilog expresiv*, o Coda a Expoziției, articulată în fapt cu un (B₄) și un (B_{4var.}) al cărui *motiv cadențial* va deveni vehicul de modulație în zonele tonale vizate pentru continuarea discursului muzical. Subliniem în mod accentuat că aici se pot departaja segmentele (B₂) *episodic* și (B₃) *cadențial*, pentru că interpretarea expresivă permite, chiar cere aceasta, pe când în *Sonata* „*Waldstein*”, considerăm că ele sunt sudate în perioada triadică, arată de noi. De asemenea, segmentele (B₄) și (B_{4var.}) sunt aici distincte, fiecare aducând concluziv cele două submotive, dar nu ale Grupului tematic secundar, ci ale primei Teme; faptul acesta dă dreptate și concluziei lui Hugo Riemann, cu cele trei secțiuni în Grupul secundar.

Omologia schematică a Expoziției din formele de sonată analizate ne obligă să reflectăm dacă nu cumva Beethoven aplică o „rețetă” miraculoasă, când compunea creațiile în succesiune. O asemenea presupuziție ar fi o enormitate inadmisibilă în raționamentul celui care cunoaște *Sonatele* „încarnate” muzical; totuși, o cauză a corespondenței trebuie să fi fost... Avansăm o idee care se va dovedi adevărată când vom prezenta *Sonata Op. 101*, din a cărei compoziție reiese proporția secțiunilor cu întregul, adică *simetria clasică*: în prima parte din *Opus 101* am descoperit că secțiunile muzicale ale formei de sonată prezintă „proporția de aur”, fapt pe care noi îl explicăm prin adevărul teoriei pythagoreice. Ar fi absurd să crezi situația de la polul opus, anume că Beethoven s-a inițiat în secretele oculte și a aplicat cunoașterea dobândită pe când boala îl răpunea. Se vede că desăvârșirea universală a Firii a trecut în opera lui Beethoven, al cărui mental a atins perfecțiunea în

compoziție. Astfel, ultimele Sonate pentru pian sunt chintezente. *Appassionata este asemenea chintezență în care articularea formei urmează evoluția din [1 în 2], din [2 în 3], din [3 în 5] ș.a.m.d.*

* * *

În planul expresiei, *Sonata Op. 57* transmite chiar marilor interpreți impresia supranaturalului: „Unii biografi au crezut că această sonată exprimă dragostea lui cea mare pentru Therese von Brunswick. Beethoven n-a vorbit de dragoste decât în sonata *Clar de Lună*. De altminteri, tema primei părți (din *Appassionata*, subl. noastră) conține atât întuneric și atâta *orizontalitate* în ritmul frazei, încât nu este posibil s-o traduci în sentiment liric. Lupta există, sfidare, orgoliu, freamăt, dar toate se petrec depășindu-ne, într-o cosmogonie ce se poate intui, dar nu grăi. /.../ *Appassionata nu conține sentiment omenesc*“⁴⁰⁸.

„Atunci când cercetăm această splendidă operă beethoveniană, nu putem să nu ne gândim că ne găsim în fața uneia dintre cele mai înalte culmi din istoria sonatei, și că e nevoie de maturitate și timp pentru a putea reda auditorilor imaginea de ansamblu a măreției operei. Măiestria tehnică trebuie să fie completată cu abilitatea de a da o unitate vastelor sale contururi, prin fiecare gradație. /.../ Păstrăm un sentiment de evlavie pentru o asemenea creație care, pentru orice muzician, constituie la primul contact, o experiență de neuitat“⁴⁰⁹.

Dezvoltarea centrală este unul dintre „vastele contururi“ depre care vorbește Edwin Fischer, un versant abisal peste care tâlăzuiesc valurile uriașe ale lui Okeanos. Auzim mai întâi modulațiile primei Teme; după *sol diez minor* (enarmonica gamei *la bemol minor*) se atinge doar pentru o clipă tonalitatea *mi major*, ca străfulgerarea unei speranțe trecătoare. Al doilea submotiv al Temei–Idee închide fraza pe acordul septimei de dominantă din *mi major* (m. 71–78). Motivul generator al Temei–Idee traversează neliniștea a patru inflexiuni modulatorii (*mi minor*, *do major*, *do minor*, *la bemol major*; m. 79–93), acaparând claviatura din grav până în *discant*; el trece de trei ori de la o mână la alta, până la paroxismul intensității atinse prin dinamică și poliritmie. Puntea intră în șuvoiul de foc numai cu a doua frază din constituirea expozitivă, tocmai cu segmentul care readuce în scenă motivul *Destinului* (m. 93–109). Din

⁴⁰⁸ DELAVRANCEA, Cella, *Trepte muzicale*, ed. cit., pp. 56–57.

⁴⁰⁹ FISCHER, EDWIN, *Sonatele pentru pian de Beethoven*, ed. cit., pp. 83–87.

Grupul secundar, segmentul *B₁ expresiv*, mai întâi în *re bemol* major, trece prin inflexiuni tonale (*si bemol* minor, *sol bemol* major) și unduri dinamice, de la nuanțele cele mai scăzute la culminanța în *fortissimo*, până la impactul suprem al tuturor elementelor. Motivul *Destinului*, purtat de mâna stângă din registrul grav în discant, prin salt de două octave peste acordul dominantei *do*, figurat la dreapta în registrul mediu al claviaturii, se stabilizează pe o pedală izocronă tot pe sunetul *do* în registrul grav, anunșând revenirea la tonalitatea *fa minor*, odată cu Repriza (m. 134). „Dar nu este o simplă reluare a Expoziției, pasiunea astfel dezlănțuită nu-și reia urmele, ci trece în altă existență tumultuoasă. Remarcați că al doilea motiv este o imitație prin inversare a primului motiv, foarte liberă, fără îndoială, dar imediat perceptibilă, ceea ce ar face repetiția inutilă, chiar superflua. Recapitularea se termină printr-o Coda dezvoltată, care atinge limitele extreme ale forței pianistice, pentru a se stinge și a se termina de-odată într-un misterios *ppp*”⁴¹⁰. Într-adevăr, în Repriza dinamizată, secvențarea motivului generator se face tot prin sextă napolitană (*do*, treapta a V-a din *fa minor-re bemol* major, m. 139-144), cum s-a petrecut și în Expoziție, dar prima Temă, readusă în *fa minor* (m. 135), degajează acum impresia de mister, desfășurându-se șoptit, *piantissimo*, în octave la mâna dreaptă, pe sunetul *do* (treapta a V-a din acordul Tonicii) care se repetă izocron la mâna stângă. Este ecoul pedalei figurate din Expoziție (m. 24-35), când pe sunetele *sol* și *mi bemol* în *basso ostinato*, s-a ajuns în tonalitatea *la bemol* major pentru desfășurarea grupului tematic secundar. Acum, puntea reapare în *fa major* (m. 151) tot cu a doua ei înfățișare, un *basso ostinato* pe sunetul *do* (m. 163-174), având funcție dominantă pentru tonica *fa*, a tonalității de bază. Blocul tematic secund prezintă aceleași secțiuni din Expoziție, dar cu planul tonal adaptat la stadiul reexpozitiv (*fa major* → *fa minor*). Coda atrage elemente din prima Temă (m. 203-210) și din Tema a doua (m. 210-217) după care, potrivit procedurii obișnuite în stilul lui Beethoven, secțiunea concluzivă se amplifică printr-o ultimă dinamizare în durate de șaisprecime (m. 218-234), când se produce contrastul brusc de la *fortissimo* la *piantissimo* pentru figurarea motivului *Destinul* pe un ultim murmur tot mai stins. Pentru moment, *Destinul* a fost învins. Ca și în „*Mondschein Sonate*”, întorcerea în adâncuri acoperă contrariile!...

Appassionata cere ca expresivitatea ce se transmite prin interpretarea pianistică a blocului tematic secund să îmbine *eroico* și *dolente*⁴¹¹. Față de dimensiunile hipertrofiate ale Temei a doua diversificate, precum și ale vastei Dezvoltări centrale la care se adaugă dinamizările din Repriză, prima problemă a interpretării este *tempo*-ul. Edwin Fischer arată⁴¹² că „stabilirea *tempo*-ului just constituie o mare problemă în interpretare. De obicei, măsura de 12/8 se transformă în patru grupuri de triolete, întrucât aici se cere sonorizarea distinctă a fiecăreia dintre cele douăsprezece optimi. În *Appassionata*, fiecare notă este atât de semnificativă, atât de strâns legată de întregul piesei, încât orice denaturare poate duce la erori dintre cele mai grave în interpretare. *Tempo*-ul în execuție să nu constituie o cursă de viteză, așa cum înclină să o facă unii interpreți, înșelați de titulatura «*Appassionata*», care nu aparține lui Beethoven, dar care a fost adoptată încă în timpul vieții sale și i se potrivește de minune. Personal, eu nu văd necesitatea de a rări *tempo*-ul la apariția temei a doua, cu toate că așa privesc lucrurile unii editori. /.../ Eu sunt de părere că trebuie continuat să se cânte în același *tempo* în care au fost executate primele trei optimi. /.../ Având în vedere importanța și dificultatea ce o prezintă stabilirea unui *tempo corect* (subl. noastră!), ar fi indicat de a urma exemplul unor mari artiști care, înainte de a începe piesa, fac analogii cu alte teme în privința cărora nu sunt dubii asupra *tempo*-ului (așa cum, de pildă, este motivul pentru corn din *Simfonia a IX-a*). În cazul de față, Tema a treia în *la bemol*, pe care Riemann o numește «epilog», este potrivită ca model. La drept vorbind, acest «epilog» al lui Riemann constituie tranziția dintre Tema a doua și Codetta. În ceea ce mă privește, eu consider oarecum forțată părerea de a o considera ca un simplu epilog. Este evident că repetarea părții introductive în *sol bemol* (măsura 5) trebuie să sune altfel decât începutul: mai departe, găsim indicația *pp*, precum și preluarea conducerii de către mâna stângă. *Toate apogiaturile trebuie să fie cântate, bineînțeles, pe timpii respectivi. Obiceiul de a se preciza în scris ritmul exact pentru un tril, sau de a considera, fie numai în gând, că un asemenea lucru ar fi*

⁴¹¹ În traducere exactă: îndurerat, mahnit, rugător.

⁴¹² În studiul său *Sonatele pentru pian de Beethoven*, ed. cit., pp. 84–86.

posibil, nu ajută. Trilurile și ornamentele, ca și morderentele și apogiaturile trebuie lăsate la aprecierea interpreților. Un trîl constituie un oarecare număr de repetări a două note; executantul trebuie să stabilească de câte ori o va face. Același lucru este valabil și privitor la pauze; ele nu trebuie calculate cu anticipație. *Pauzele trebuie privite ca interruperi în pulsația ritmică; ele au cauze, semnificații și efecte diferite. Dacă ar fi să măsurăm lungimea unei pauze, ar însemna să nesocotim însuși scopul ei, adică întreruperea «numărării».* *Pauzele trebuie «simțite», nicidecum numărate!* ⁴¹³

Cu totul motivate de experiența pianistică a autorului, „Însemnările” lui Edwin Fischer, cum atât de modest a numit el scrierea *Sonatele pentru pian de Beethoven*, pentru a explica faptul că nu a făcut o analiză exhaustivă a operei „Titanului” în aceste prelegeri ținute la Lucerna în vara anului 1945, rămân de referință și rezistă în fața oricăror analize.

Între teoreticieni și practicieni există mai întotdeauna păreri diferite în interpretarea textului: primii raportează întreaga cunoaștere la Spațiul muzical, ceilalți se preocupă de transpunerea simbolizării grafice în imagini muzicale corect și coerent înlanțuite, ceea ce înseamnă Timpul muzicii. Astfel, Fischer nu admite unele interpretări ale lui Riemann și se pronunță în scris, bizuindu-se pe ceea ce a resimțit ca pianist. Alteori, diferențele interpretării textului sunt o urmare a esteticii de epocă. Iată ce spune Jean Chantavoine în monografia sa despre Beethoven ⁴¹⁴, o lucrare clasică dintre cele valoroase: „După criza violentă din prima parte a «Appassionatei», gravul *Andante con moto* exprimă repaosul, prin melodia sa aproape plană și acordurile aproape stagnante; puțin câte puțin, variațiunile readuc tulburarea și neliniștea, care par a se îndulci până când un arpeggiu disonant, auzit întâi în *pp*, apoi în *ff* la octava superioară, vine să le readucă în dezbateri, deschizând direct *Finalul*, un fel de mișcare perpetuă unde același *lamento* domină fără încetare tumultul pasiunii, pentru a se termina într-o *Coda vertiginosă*”. Părerea muzicologului se vede „corectată” peste câteva decenii de concluzia pianistului și profesorului Fischer care, dorind să transmită discipolilor o interpretare legată de manuscrisul original, pune la îndoială autenticitatea indicației dinamice *ff* din ultima variațiune, dând alt sens expresiv părții

mediene a *Sonatei Op. 57*: „În variațiuni, muzica se înalță spre culmi tot mai înalte. Treizecidoimile trebuie cântate cu expresivitate, însă ușor și gingaș. *Indicația ff care apare în cele mai multe ediții este falsă (gradația variațiunii a treia). Trebuie evitat aici un caracter de brio. Variațiunea din urmă este din ce în ce mai calmă*“.

Cât despre „arpegiul disonant, auzit întâi în *pp*, apoi în *ff* la octava superioară“, este reinterpretat hermeneutic de Fischer: „În manuscris, semnul de arpegiere la ultimul acord se referă doar la mâna stângă. La mâna dreaptă, acest acord își capătă întreaga lui intensitate pătrunzătoare printr-un atac plin, nefrânt“. Asemenea înțelegere, prin sensul expresiv care s-a dezvoltat în interpretarea reproductivă, rămâne valabilă.

Calitatea de *opera uverta* a „*Appassionatei*“ decurge din travaliul improvizatoric și componistic, exersat întreaga viață de Beethoven. Partea a doua, *Andante con moto (re bemol major)* a *Sonatei Op. 57*, adună toată experiența sa în domeniul variațiunilor, începând cu *Neun Variationen über einen Marsch von Ernst Christoph Dressler*, în *do minor*, anul 1780, al căror caracter ornamental vădește maniera timpului⁴¹⁵, urmând progresul stilului beethovenian care începe să se facă resimțit în *Dreizehn Variationen über das Thema „Es war einmal ein alter Mann“ von Dittersdorf* (*la major*, anul 1791), unde se observă tratarea contrapunctică și acumulările în domeniul mijloacelor de redare pianistică, ajungându-se la împlinirea trăsăturilor caracteristice ale stilului în *Sechs leichte Variationen über ein Original-Thema* (*sol major*, anul 1800).

Urmează *Sechs leichte Variationen über ein Schweizerlied* (*fa major*, anul 1802) asupra cărora trebuie să zăbovim în studiul pianistic, întrucât fac sinteza procedeelelor folosite de Beethoven în tratarea temelor preluate, prezentând omologie cu stilul din *Sonatele pentru pian* de până la *Appassionata*. Vom sublinia elementele componistice hotărâtoare pentru locul important al acestor variațiuni în genul mult dezvoltat de Beethoven. Mai întâi, este remarcabilă adoptarea unui cântec popular ca

⁴¹⁵ Ceea ce se poate observa în toate variațiunile de până la 1790, dintre care mai cunoscute sunt: *9 Variationen über das Thema „Quat'è piu bello l'amor contadino“ de Paisiello* (*la major*; anul 1795); *6 Variationen über das Duett „Nel cor piu non mi sento“ de Paisiello* (*sol major*; anul 1795); *12 Variationen über die Menuett à la Vigano de Haibl* (*do major*; anul 1795); *8 Variationen über das Thema „Une fièvre brûlante“ de Grétry* (*do major*; anii 1796–1798); *10 Variationen über das Thema „La stessa, la stessissima“ de Salieri* (*si bemol major*; anul 1798).

temă de esență vocală și instrumentalizarea lui asemănător melodismului din *Sonate*, adică transferul din muzica sincretică (asociată cu versul) în *muzica pură*⁴¹⁶; apoi, trebuie să observăm cerința unui *tempo* corespunzător, anume *Adagio*, pentru respectarea caracterului cantabil al melodiei, ceea ce presupune buna intuiție a modului de preluare din fondul popular. Subliniem și aspectul timbral, decurgând din structura vocală a *lied*-ului; fraza larg-arcuită, desfoliată în „evantai” triadic, cere un sunet „catifelat”, însă vibrația trebuie să fie consistentă, iar diferența de culoare între vocile acompaniatoare să se perceapă. Calitățile enumerate arată convergența dintre *Sechs leichte Variationen über ein Schweizerlied* și *Tema de Rondo* din ultima parte a *Sonatei* „Waldstein”. Aici ca și acolo, interpretul trebuie să-și reprezinte anticipativ *tempo*-ul cel mai potrivit pentru a da variante sonore pe măsura frumuseții melodice a Temei și a prelucrărilor. Trecerea ideilor componistice și a procedelor de scriitură dintr-un gen în altul, precum și influența indiscutabilă a Sonatei în toată sfera creației pentru pian, oferă un studiu foarte interesant, cum am constatat anterior, la analiza *Fanteziei Op. 77* și a *Sonatei Op. 26*.

După anul 1804, când a fost concepută *Appassionata*, variațiunile își continuă evoluția în paralel cu ciclul sonatei, dobândind dezvoltare „orchestrată”. Ciclul magistral al celor 32 *Variațiuni în do minor, Op. 191*, se definește în 1806, adică doi ani după variațiunile pe teme din „Bătălia de la Vittoria”, mai puțin importante, și cu trei ani înaintea admirabilelor *Variațiuni Op. 76*. Beethoven vine în întâmpinarea tendinței de virtuozitate a romanticilor, ca și cum ar fi scris pentru Liszt sau pentru Brahms I... ***Concepția sa despre trăsătură pianului în cadrul variațiunilor a fost baza compoziției succesurilor***. Geniul a făcut miracole. „Variațiunea însăși scapă formalismului. Calitatea temei nu are aici întotdeauna importanță: ea nu va fi decât pretextul unei serii de meditații care transcend magnific subiectul, ca în monumentalele *Variațiuni Op. 120*

⁴¹⁶ „*Muzica pură* este manifestare sonor-muzicală de sine stătătoare, rod al dezvoltării instrumentelor muzicale, și care nu mai e destinată a însoți /a se aplica la o altă activitate. Ea constituie o apariție specifică Barocului (muzical). Limbaul nou, instrumental, a devenit foarte răspândit într-un timp uluitor de scurt, dovedindu-se până astăzi, a fi limbaul muzical esențial; e cea mai autentică, originală și de amploare (prin posibilitățile fără vreo îngrădire) expresie (în arta sunetelor) a omului, a vieții, a creației artistice muzicale, Editura Junimea, Iași, 1996, pp. 77-80).

pe un foarte modest vals de Diabelli⁴¹⁷. Însă cu toată complexitatea la care ajunge Beethoven în 33 *Variațiuni pe un Vals de Diabelli* (anul 1823), modulațiile temei din *Appassionata*, nespuse de frumoase, sunt cele mai atinse de suflul **romanticizării**, ceea ce se dezvăluie doar în redarea la pian. Cam în vremea când le-a compus, Beethoven spunea : „Este știut de mult că cei mai mari pianiști au fost în același timp și cei mai mari compozitori, dar cum cântau ei ? Nu ca pianiștii de azi, care aleargă în sus și în jos pe claviatură, cu pasajele dinainte studiate – fuș, fuș, fuș... Ce înseamnă asta ? Nimic !. Adevărații virtuozii ai pianului redau prin cântul lor ceva coerent, ceva desăvârșit (o asemenea improvizație nu putea fi considerată ca o lucrare completă, bine elaborată). Iată ce înseamnă a cânta la pian ; restul nu contează deloc !“. Aceste cuvinte au fost relatate de muzicianul praghez Tomasek, care l-a cunoscut pe Beethoven și l-a auzit cântând la pian. „Cântecul coerent“ și arta improvizatorică bine controlată, asimilate în compoziția „Titanului de la Bonn“, se află concentrate structural în *Appassionata*, marele hotar pe care numai el l-a putut transcende spre ultimele *Sonate*.

„Ceea ce apare simplu nu poate fi decât complicat“ susține un paradox, potrivit următoarei reflexiuni: a fost necesar ca experiența lui Beethoven să treacă prin zeci de variațiuni pentru ca el să ajungă la simpla incantație din *Andante con moto* (Ex. 86 a), un moment de reculegere între două tratări „simfonice–orchestrale“ date pianului. Efortul conceptual a fost, probabil, imens. Beethoven a părăsit aici tradiția părții a doua *Adagio*, cultivată de el creator în atâtea „locuri“ din marile cicluri, unde ne retragem în meditație prin reactualizarea interpretativă. Regăsim starea de profundă interiorizare într-un gen care avea de obicei dinamism interior și strălucire pianistică.

Ar fi impropriu să apreciem despre cele trei variațiuni ale Temei (Ex. 86 a) că sunt „ornamentale“; o imagine sublimată în eter nu poate fi numită astfel și nici nu trebuie să fie numită în vreun fel, față de modul beethovenian de transcenderă a pragului între dinamizarea ornamentală a Temei și „încărcarea“ expresivă a variațiilor, care vine prin inspirație din „înaltul cel mai înalt“ (Goethe!), necunoscut omului. Suntem purtați în târâmul spiritual al contemplației. O melodie calmă îndeamnă la visare,

⁴¹⁷ CANDÉ, Roland de , *Histoire universelle de la Musique*, Vol. 2, Éd. du Seuil, Paris, 1978, p. 19.

The musical score consists of six systems of staves. The first system includes the dynamic *sf* and the instruction *p sempre legato*. The second system features the dynamic *p*. The third system includes the dynamic *p* and the instruction *Andante con moto*. The fourth system includes the dynamic *p* and the instruction *p e dolce (legato)*. The fifth system includes the dynamic *p* and the instruction *Andante con moto*. The sixth system includes the dynamic *p* and the instruction *Andante con moto*. The score includes first and second endings marked with '1.' and '2.'.

Exemplul 86 a

pare că un înțelept rostește parabole (Tema). Vocea trece dincolo de vis, spre liniștea eternă și suflul o urmează (prima Variațiune). Ochii se deschid, *natura naturata* oferă bucuriile vieții, gândurile se înalță într-o rugăciune de mulțumire (Variațiunea a doua).

Survine amintirea încheștării de odinioară, muzica se învolutează. Eroul este atras tot mai mult spre realitate. Cadența regulată a ritmului se tulbură, *contratimpul* instituie o altă ordine (Variațiunea a treia, Ex. 86 b). În redare, vom pregăti încă de acum a doua intrare în scenă a luptei?...

Exemplul 86 b



După cum am văzut, Edwin Fischer contestă oscilația între nuanțele dinamice contrarii care ar dezvălui virtuțile eroice ale Temei în a treia Variațiune: „Indicația *ff* care apare în cele mai multe ediții este falsă (gradația variațiunii a treia). Trebuie evitat aici un caracter de *brio*“. Atmosfera sonoră a Temei, păstrată în toată desfășurarea variațiunilor, justifică și interpretarea celor două semnale acordice în discuție; primul, în *pianissimo*, arpeggiat la ambele mâini, al doilea, în *fortissimo* (vezi partitura, m. 96–97), arpeggiat doar la mâna stângă, pentru ca dreapta să aibă „un atac plin, nefrânt“ ceea ce se potrivește expresivității⁴¹⁸.

Într-adevăr, astfel se trece din vis într-o realitate zdrobitoare.

⁴¹⁸ Așa cum indică Edwin Fischer care susține respectarea manuscrisului beethovenian, ceea ce reiese din citatul de la p. 282 a textului.

Allegretto, ma non troppo

Allegro, ma non troppo

Exemplul 87

Se profilează al doilea munte de urcat în redarea pe claviatură. Motivul *Semnalelor*, opozant *Destinului*, clamat în sonoritățile alămurilor din orchestra întregită de Beethoven, anunță că Eroul începe o nouă luptă. *Allegro ma non troppo* se unește printr-o secțiune tranzitivă cu sfârșitul variațiunilor. Cele 13 „placări“ ale acordului de septimă micșorată pe treapta a VII-a din *fa* minor (Ex. 87, m. 1–5) sunt legate de mișcarea furtunoasă în șaisprezecimi (Ex. 87, m. 5–20) care va da mobilitate primei Teme, neliniștită, căutătoare, pasională (m. 20), grupului tematic secundar ce îmbină trei imagini *dolente* (m.76), Dezvoltării centrale (m. 118), Reprizei (m. 212) și monumentalei Coda (*Presto*, m. 316). Hugo Riemann stabilește că ne aflăm în miezul unei a doua *forme de sonată* a ciclului. Edwin Fischer are altă viziune⁴¹⁹. Avem de ales între două interpretări diferite ale formei, dar ele au în comun convergența psihologică a imaginilor. Adică, principiul *terțiului inclus* !... Procedul dezvoltării ciclice domină *Sonata Opus 57*, o muzică în neconținută devenire. De pildă, în evoluția Temei a doua din *Final*, la un moment dat se aude un motiv de terțe armonice care amintesc Tema variațiunilor; sau, faptul că motivele Temei–Idee (din *Allegro assai*) iradiază în mai multe locuri din *Final*. Întrega sonată evoluează prin configurații distincte, însă plâzmuite din același fond tematic. Stilul determină ecloziunea și diversificarea substanței sonore din celula *incipit*. Reîntoarcerea la unitatea tonală și la „tăcere“, după ce temele s-au înfruntat într-o dramatizare muzicală de mari proporții este tot o problemă de stil. *Tema devine Idee*, transcende perceperea sensibilă, tinde spre absolutul metafizic. Scrutând profunzimile, *Appassionata* accede spre înalt, transpune în muzică paroxismul intensității sufletești, când starea lăuntrică intră în rezonanță cu elementele naturii deslănțuite în jurul Eroului. „Privind originea ei, Ferdinand Ries povestește că odată, plimbându-se cu profesorul său Beethoven, pe o vreme furtunoasă, acesta nu a conținut tot timpul să fredoneze și să cânte; când s-au întors acasă, maestrul s-a așezat la pian și a improvizat câteva ceasuri de-a rândul, apoi

⁴¹⁹ „După părerea lui Riemann, ultima parte are forma de sonată. Eu o consider, mai curând, ca un *Rondo* al cărui prim episod în *do* minor, deși începe cu *Tema de rondo*, se îndreaptă apoi în altă direcție. După dubla bară, Tema revine într-o armonizare ciudată și dă naștere episodului al doilea, în *si bemol* minor“ (FISCHER, Edwin, *op. cit.*, pp. 83–84).

I-a concedat pe Ries, scuzându-se că în ziua aceea nu-i mai putea ține lecția⁴²⁰. *Appassionata* trecea din închipuire în imagini sonore...

Compusă în 1807 pe baza unor schițe elaborate mai mult timp, *Sonata Op. 57, Appassionata*, prezintă omologie cu unele creații imaginate concomitent, dar elaborate succesiv: *Simfonia a III-a*, *Op. 55*, în *mi bemol major* (anul 1803); *Opera Fidelio oder die eheliche Liebe*, *Op. 72 a* (1803-1814); *uverturile Leonora nr. 2, Op. 72 a*, în *do major* (1805), *Leonora nr. 3, Op. 72 b*, în *do major* (1806), *Coriolan*, *Op. 62*, în *do minor*, și *Leonora nr. 1, Op. 138*, în *do major* (1807); *Concertul pentru pian și orchestră nr. 5, Op. 73*, în *mi bemol major*, „*Imperialul*” (1809); *Uvertura Egmont, Op. 84*, în *fa minor* (1810).

În urma cercetării *Sonatelor pentru pian* de Beethoven, am ajuns la concluzia că *Opus 57*, „*Appassionata*”, este un *model al stilului, a patra ipostază hermeneutică* în cuprinsul celor 32 de cicluri.

* * *

Interogația metafizică și Răspunsul din *Cvartetul Opus 135* se dezvăluie și în tematismul „capodoperei” definitive în anul 1804⁴²¹. Beethoven a conceput genial al doilea submotiv din Tema-Idee a *Appassionatei* (Ex. 84, m. 3-4). *Soprantul* acordurilor conține o secundă mare (*do* ↑ *re* *becar* ↓ *do*) care răsună ca expresie a speranței abia întezărite; în același timp, sunetele din *bas* (*mi* *becar* ↓ *fa* ↑ *mi* *becar*)

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 87.

⁴²¹ Este necesară o precizare privind folosirea corectă și consecvența a conceptelor: am

enumărat că *Sonata Op. 27 nr. 2* este „capodopera tinereții” lui Beethoven, acum, aducem în discuție „capodopera definitivă în anul 1804”. Evident că facem o abateră de la sensul primordial al termenului italian *capo d'opera*, dat în Evul mediu unei singure lucrări executate de un tânăr și supuse unui „juriu” sever spre a obține titlul de *maestro* în breșla unde aspira să se integreze. Am întrebuițat cu buna știință termenul în ambele situații pentru a sublinia că neologismele s-au vulgarizat; atât *capodopera* cât și *maestro*, se aud rostite frecvent, uneori în sens propriu, alteori necorespunzător, întrucât este necesară o altă taxonomie a valorii estetice în muzică. Exprimarea perifrastică *modelul stilistic*, înțeles de noi ca diversificare, nu înlocuiește noțiunea *capodopera*, creație unică în cadrul stilului. Se exclude să denumim astfel două compoziții aparținente aceluiași autor. Deși vom ajunge la concluzia că *Grosse Sonate für Hammer-Klavier* este *capodopera* beethoveniană în genul muzical cercetat, nu vedem utilitatea unei asemenea constatări, pe când aflarea *modelelor* în stilul pianistic al lui Beethoven, sperăm că va fi folosită atât în muzicologia aplicată, cât mai ales pentru interpretarea reproductivă.

intonează o secundă mică, în care sălășluiește Ideea metafizică a întregii opere beethoveniene, anume Întrebarea ce frământă cugetul Eroului: Wohin?... Muss es sein?... Doar geniul a găsit cum să înlănțuie trei acorduri pentru a crea echivocul, *îndoiala* asupra existenței, a vieții și a morții, a firii și a Dumnezeirii. Tensiunea interioară a celor trei acorduri a impulsionat *înălțarea*, simbolul „Per aspera, ad Astra!”, aspirația și tăria Eroului de a transcende orice obstacol. *Esența motivului generator din Appassionata nu constă în arpegiul minor descendent-ascendent, în primul submotiv, ci în cel de al doilea, adică în cele trei acorduri din zona dominantei care crează echivocul și dinamismul contrariilor prin suprapunerea a două structuri opuse: secunda mare, apartenență diatonicului și secunda mică, de natură cromatică, dar care poate fi interpretată ca diatonică*⁴²².

* * *

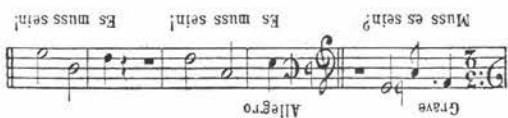
Eroismul lui Beethoven a fost lupta spiritului, a stării transcendente, imateriale, nemuritoare, cu nevolnicia fizică, pieritoare... În clipa plecării celei mari, a izbăvirii de trudă, de suferință, de umilințele vieții, hazardul a vrut ca Breuning și Schindler, cei doi prieteni și susținători, să fie plecați. Umblau după formalitățile legate de sfârșitul iminent.

Titanul lupta de două zile cu îneverșunare împotriva morții. În 26 martie 1827, a venit izbăvirea. Beethoven avea 57 de ani. Lângă Erou se aflau fratele Johann și nevasta sa, împreună cu tânărul muzician Hüttenbrenner⁴²³, de curând venit. Acesta a povestit că de-odată, spre ora 5 seara, când răsună o teribilă lovitură de trăsnet, Beethoven deschise o clipă ochii și ridică spre cer un pumn amenințător ca pentru a înfrunta ultima oară destinul. Într-o scrisoare adresată lui Thayer, tânărul muzician a povestit în detaliu această scenă dramatică. „Forțe dușmane, părea să spună Beethoven, vă desfid! Dispăreți! Dumnezeu este cu mine!“; apoi, își dădu sufletul. Lupta era terminată... *Îndoiala metafizică* a rămas în operă, ca dinamism contradictoriu al *eroicului*.

⁴²² Vezi, FIRCA, Gheorghe, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Ed. muzicală a U.C. din R.S.R., București, 1966.

⁴²³ Anselm Hüttenbrenner, „născut la Gratz în 1794, mort la Ober-Andritz în 1868, a fost autor de muzică religioasă și instrumentală. Era unul dintre cei mai devotați prieteni ai lui Schubert și a manifestat un adevărat cult pentru Beethoven“ (apud Yvonne TIENOT, *op. cit.*, p. 141, *Nota 2*).

Acest *motto* muzical tono-modal, constituind *motivul-Teză* pentru *Op. 135*, conține un *important element modal*, *cvara micșorată*, pe care Beethoven o tratează potrivit specificului ei, atât în Răspuns cât și în cadrul *Cvartetului*; dar conține și un *element „acoperit”, de natură tonală*, secunda mică ascendentă [*sol†la bemol*] care completează sensul interogativ al *cvartei micșorate* din Întrebare. *Cvara micșorată* cu sens ascendent din Întrebare se rezolvă tono-modal în Răspuns, prin prima *cvara perfectă* descendentă, întârită de încă o *cvara perfectă*, survenită



prin secvențarea motivului consecvent. Îndeosebi a doua cvartă este de nuanță modală. Beethoven nu a renunțat, însă, la rezolvarea tonală în cazul secunde mici ascendente [*sol*↑*la bemol*], cum s-ar fi putut petrece într-o compoziție pur modală; ea, secunda mică ascendentă, se rezolvă în Răspuns la sunetul (nota) *sol*, fiind tratată ca treaptă a VI-a coborâtă din tonalitatea dominantei *do*. În concluzie, noi distingem în integritatea celor două submotive, unificate drept *motto*, structura melodică tono-modală „acoperită” [*sol* ↑ *la bemol* ↓ *sol* ↓ *fa*] și structura melodică modală, germene al contradicției [*mi*↑*la bemol* || *do* ↓ *sol*], întărită prin cvarta [*si bemol*↓*fa*], provenită din secvențare. Structura [*sol*↑*la bemol* ↓*sol* ↓*fa*], care poate fi conturul unei simple *figurații* în jurul tonicii *fa* major, denominatoarea *Cvartetului Op. 135*, dezvoltată creator de Beethoven prin asimilarea cvartei modale, este convergentă cu structura [*mi becar*↑*fa* ↓*mi becar*] care se află la baza celor trei acorduri ale submotivului al doilea din Tema-Idee, cel care declanșează contradicția din *Sonata în fa minor, Op. 57*, „*Appassionata*”. Am arătat că provine tot din zona dominantică în cadrul tonalității *fa* (minor).

Aceasta este legătura de structură a *Appassionatei* cu Întrebarea și Răspunsul din *Cvartetul Op. 135*, ultima parte.

Capitolul XXI – DIN EXTERIOR, SPRE INTERIOR

„Când Goethe spunea că «forma este mister de cele mai multe ori», el nu făcea decât să exprime imposibilitatea deslușirii logice a tuturor *cauzelor* indefinite ca număr, și a *interferențelor lor* în combinații neprevizibile cu efecte inopinate”⁴²⁵.

Mircea Nicolescu

Cele două „personaje” ale lui Beethoven, temele din Expoziția formei de sonată, au legătură atât prin *asemănare* cât și prin *contrast*, ceea ce trebuie explicat. Față de germinarea Temei a doua din substanța motivelor primei Teme și având în vedere toate celelalte analogii ale ciclului în ansamblu, este greu de tranșat între reperele de convergență,

⁴²⁵ *Sonata*, ed. cit., p. 190.

⁴²⁶ Denumirea „Sonata quasi una Fantasia”, dată de Beethoven ciclurilor *Opus 27 nr. 1* și *Opus 27 nr. 2*, exprimă intenția de romantizare a conținutului, de înnoire a formelor muzicale și nu faptul transpunerii unui anumit program, literar sau psihologic.

sonată, în schimb el încerca să păstreze în *Sonate* o manieră improvizatorică: de aici vin acele numeroase puncte de orgă, după expoziția primei teme, acele tăceri, acele cezuri în cursivitatea muzicală, în timpul cărora compozitorul pare a găsi *à l'improviste* urmarea a ceea ce va dezvălui; de aici, introducerea meditativă, unde îl vedem a avea pe Beethoven care se așează la pian, urmând să prelungească printr-o lentă reverie inspirațiile sale. De aici, acele puncte de orgă care întârzie momentul concluziei, îl întrerup, îl suspendă, îl pun sub semnul întrebării, al îndoielii, înainte de-al impune în momentul imediat următor, cu o precipitare mai impetuoasă. De aici, recitativale instrumentale care

improvizată și conceptualizarea, este *dinamismul contradictoriului*. perfectate. Călea logică de înțelegere a dublei surse aflate la baza genezei, *frumosul înseamnă decantarea gândirii*, a unei gândiri muzicale îndelung temporală a motivului ne conduce spre zonele abisale, acolo unde melodii care se strâng în juru-i, în timp ce diversificarea spațială și „Lebewohl!”, notat literal în partitură (Ex. 88), atrage mereu alte și alte într-un concert sub imperiul inspirației imediate. Motivul generator tematic, ca și cum Beethoven ar fi transcris din memorie ceea ce a redat titlu⁴²⁶. Începe cu un *motto muzical* din care decurg toate elementele *opus* pentru pian care poartă însemnele programatismului declarat prin *Adieux, l'Absence et le Retour*, compusă în anul 1809. Este singurul *Sonata în mi bemol major, Op. 81 a (Sonate caractéristique: Les*

Efectul improvizației persistă, precum resimțim redând pe claviatură descoperim *opus-uri* în care convergența motivelor este sporită. *ciclic* al compozițiilor apare ca dominantă a stilului și în acest sens, identitate, și *eterogenizarea*, sau tendința spre diversitate; (3) *caracterul contrariilor* producând în egală măsură *omogenizarea*, sau tendința spre adică dintre „mișcări”, tinde de asemenea, spre unitate, *dinamismul* unitatea în varietate; (2) *contrastul* dintre părțile operei în totalitate, configurată cu totul noi, unde structurile tematice disjuncte reprezintă stilului beethovenian: (1) *bitematismul clasic* al formei de sonată apare în pentru că se împletesc în conținut, relevând următoarele principii ale

aruncă tânguirea lor în mijlocul dezvoltării (*Op. 31 nr. 2 ; Op. 110*), sau acele cantilene visătoare care par scrise pentru voce și cărora numai cuvintele le lipsesc. În sfârșit, de aici vin capodopere, precum cele două sonate *Op. 27*, unde fanteziei i se dă liber curs fără nici o grijă de cadrele tradiționale, și al cărui titlu este chiar *quasi una Fantasia*. Dacă noi ne conducem după acesta, credem că acolo este vorba despre o improvizație, pentru că în limba germană *fantaisiren* înseamnă *a improviza*⁴²⁷.

„Improvizațiile“ lui Beethoven aveau multiple „cauze“ care înlătură presupunerea că ar fi fost autonome, adică dictate exclusiv de inspirația momentană. „Am fi tentați să vedem în performanța improvizării, stadiul cel mai pur al artei de performanță, act spontan care nu datorează nimic operei altcuiva și care constituie, așadar, mai bine decât orice performanță de execuție, un obiect autonom demn de numele de operă“ spune Gérard Genette⁴²⁸. Însă nu putem judeca simplificând. O performanță improvizată poate fi de sine stătătoare în sensul că interpretul muzicii (în cazul nostru, pianistul) nu redă o creație anterior definită de un alt compozitor, creație ce dă loc *ocurențelor*, infinite ca posibilitate de recreare a operei în timpul cronologic; de exemplu, Beethoven, nu cântă *Fantezia și Sonata în do minor* de Mozart. Un alt sens al autonomiei performanței improvizate ar reieși din faptul că ea nu reproduce nici chiar o creație proprie a interpretului-improvizator: Beethoven nu interpretează opera sa *Fantezia Op. 77*, fixată anterior în partitură.

Actul improvizării presupune ca Beethoven să se așeze la pian și să „sune“ pe claviatură ceva complet nou ; dar, fie și în acest caz, când spontaneitatea pare totală, trebuie să ținem seama că „autonomia improvizației nu poate fi absolută. În practică, dar exceptând recurgerea la hazard, o improvizație muzicală sau de alt fel⁴²⁹ se bazează întotdeauna fie pe o temă preexistentă, pe modalitatea variației sau parafrazei, fie pe un anumit număr de formule sau de clișee care exclud orice eventualitate a unei invenții absolute de fiecare clipă, notă după notă, fără nici o structură de înlănțuire“⁴³⁰.

⁴²⁷ CHANTAVOINE, Jean, *Beethoven*, Félix Alcan, Paris, 1909, pp. 87–88.

⁴²⁸ În: *Opera artei* (I) *Imanență și transcendență*, trad. de Muguraș Constantinescu, Editura Univers, București, p. 79.

⁴²⁹ Precum *Commedia dell' arte*, unde practicile ilustrau perfect relația între canavaua preexistentă și improvizația pe scenă (exemplu dat de Gérard Genette).

⁴³⁰ GENETTE, Gérard, *op. cit.*, pp. 79–80 și *Nota 1*.

Noi completăm sensul psihologic, individual, dat de Gérard Genette: *la această relație de natură psihologică între elementele compozite, reminiscente în subconștientul artistului-improvizator, și ceea ce crează el în momentul improvizației se adaugă memoria ancestrală, Imaginarul arhetipal, unde sunt conținute imagini-simbol ce vin (pe trasee antologice) din subconștientul colectiv în cel individual, ceea ce am încercat să decelăm în tematismul beethovenian.*

Sonata în mi bemol major, Op. 81 a, „*Les Adieux*”, marchează sinteza între improvizare și elaborarea compozițională. Prima parte se clădește în întregime pe trei sunete a căror melodie se aude în Introducerea *Adagio* din această *Sonată pentru pian* și la începutul ariei lui Florestan din opera *Fidelio*; în *Sonată*, deasupra stă scris cuvântul „*Lebewohl!*”, singura însemnare de natură propriu-zis programatică în creația pentru pian de Beethoven, dacă interpretăm ca titlu „*Sonata quasi una Fantasia*” se referă la conținutul expresiv al celor două cicluri *Opus 27* și la maniera compozițională de acolo, iar „*Lebewohl!*” este un leit-motiv. Întrându-se cu toate configurațiile din prima parte a *Sonatei Op. 81a*, leit-motiv-ul domină foarte puternic Dezvoltarea centrală. Repriza și Coda, ca o obsesie mereu prezentă în conștiința Eroului. Spectaculoasă transfigurare a motivului se petrece mai cu seamă în plan expresiv, ca urmare a prefacerilor interme, desigur. În *Andante*, transmise melancolic, poate chiar tristețe, dar și liniște interioară, pentru ca imediat, în *Allegro*, să treacă la starea expresivă inversă. „Pe lângă frumusețea sonoră, «*Les Adieux*» are o dublă semnificație pentru acei ce caută spiritul beethovenian: surprindem aici, poate mai mult decât în alt loc, efortul lui Beethoven pentru a adapta cadrul tradițional al *Sonatei* la două principii care ar pare că se exclud: (1) unitatea inspirației, obținută prin formarea a două teme venite din același germene melodic; (2) exprimarea unei idei poetice determinate”⁴³¹.

Beethoven crează un joc de mare finețe în planul tratării pianului „orchestral”. Aplicând *Prinzip der durchbrochenen Arbeit*, obține variante ritmic-melodice și armonice ale motivului inițial a căror înveșmântare timbrală decurge din îmbogățirea treptată a substanței expresive. Sunt cuprinse toate cele cinci simboluri care ne-au ajutat să stabilim *omologia* între *opus*-urile apărute succesiv până acum. Se

înțelege că ne raportăm la programatismul pur psihologic, la transpunerea unor stări afective, nicidecum la nararea unui libret literar.

Exemplul 88 a

Das Lebewohl (Les adieux) L. van Beethoven, Op. 81^a
Adagio

Le - be wohl!

26

Allegro

ritacca subito l'Allegro

Motivul generator „Lebewohl!“ (Ex. 88 a, m. 1–3) conține arhetipul *coborârea*, care simbolizează mai întâi o Interogație retoric-muzicală cu sens filosofic, apoi starea unei profunde și melancolice meditații. Prin analogie cu finalul *Cvartetului Op. 135*, se dezvăluie convergența între submotivele din „Lebewohl!“ și Interogația metafizică „Muss es sein?“ cu Răspunsul „Es muss sein!“ (Ex. 88 a, m. 1–3). Identificată în motivul generator, simbolizarea metafizică se diversifică în variantele din *Andante espressivo*, „Abwesenheit–L’Absence“, prefacerea lor începând chiar în expunerea Temei (Ex. 88 b, m. 1–8) și continuând cu apariția

Din motivul generator „Lebewohl!”, mai izvorăște și o variantă a arhetipului *Semnaletor*, opozant motivului *Destinul*, prin condensarea diatoniei scalare, configurată în unicul acord care vestește „Das

figurativ-armonică, susținută pianistic prin *tempo-ul* alert. declanșează o mișcare tipică pentru stilul beethovenian: „neliniștea” armonice în prefăcerea neînțetată din prima parte, apoi în *Final*, unde se arhetipul *inălțarea* primește multe configurații ritmic-melodice și trecerea imaginii din Regimul nocturn în Regimul diurn al închipuirii; m. 2-5) sau de factura armonică suitoare (Ex. 88 a, m. 12-14), arată conturul melodic ascendent, de ritmul punctat, de cromatism (Ex. 88 a, *inălțarea*, cu simbolul beethovenian „Per aspera, ad astra!”, sugerat de Inversul expresiv al motivului „Lebewohl!”, adică arhetipul

Andante espressivo
In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck

Exemplul 88 b

mediene prin consistență. cum Beethoven a vrut să compenseze dimensiunile restrânse ale părții numeroaselor „chipuri” reieșite din prelucrarea foarte concentrată, ca și

Wiederschen–Le Retour“. Să observăm că acest „Semnal“ (Ex. 88 c) și repetarea lui după prima frază din *Finalul* ciclului sugerează starea de improvizare.

Exemplul 88 c

Vivacissimamente
Im lebhaftesten Zeitmaße

Atât prima cât și ultima parte din *Sonata în mi bemol major, Op 81a*, frizează alura improvizatorică, de fapt fiind atent elaborate. Un exemplu este mișcarea introductivă *Adagio*, unde expunerea motivului programatic evocă sonoritatea cornului, un timbru bine gândit. Măsurile 12–16 (Ex. 88 a) care fac trecerea spre *Allegro*, stabilesc tonalitatea *mi bemol minor*, adică modulează la *omonimă*; efectul *major–minor* și sunetul de corn induc sugestia așteptării, urmată de indicația „*attacca subito l'Allegro*“. Privind cursul programatismului psihologic, găsim că partea mediană *Andante espressivo* (Ex. 88 b) pare să transmită starea de transcendență spirituală a Eroului aflat în singurătate, detașarea lui de contingent, purificarea, mântuirea, „*catharsis*“–ul, căutate în absența persoanei din realitate care a provocat succesiunea stărilor afective. De fapt, partea mediană a ciclului este fructul căutărilor lui Beethoven pentru structurarea Temei–Idee în mișcarea lentă a genului *Sonata pentru pian*,

Se pot broda diferite „literaturizări” la adresa conținutului psihologic-poetic, dar nu trebuie pierdut din vedere că Beethoven se exprima pe sine prin teme concepute înca „*Les Adieux, l'Absence et le Retour*” pot avea în substrat Ideea de *Desparîire*, transfigurată în Ideea de *Absență* și, retranzitiv, în ideea de *Întoarcere*!... Oricum, Beethoven nu s-a impresionat de plecarea din Viena pentru câteva luni a arhiducelui Rudolf, căruia i-a dedicat *Sonata Op. 81a*, după cum nu s-a frământat dacă să introducă sau nu dubletul motivic „*Muss es sein?*” – „*Es muss sein!*” în *Finalul* Cvarterului *Opus 135*. Reluăm o idee: Beethoven a transpus în compozițiile pentru pian bogatul său fond afectiv, iar temele erau „Fapturile lui Prometeu” cărora el le hotărâ destinul.

Metoda hermeneutică în aplicare asupra *Sonatelor pentru pian* de Beethoven a dus la concluzia că „*Les Adieux*” reprezintă un stadiu al procesului creator manifestat mai întâi în *Opus 10 nr. 3*, apoi în *Sonata „Pastorala”,* și încheiat prin *Sonata Op. 110*; de asemenea, că *Sonata Opus 81a* este un stadiu pregătitor între ultimele două ipostaze hermeneutice, *Appassionata* și *Opus 110*. Ajungem la înțelegerea că fiecare nouă creație a reprezentat o treaptă cucerită pentru următoarele, doar că importanța unora și a altora diferă.

* * *

Căci privește corelarea ciclului, prima parte dezvoltă forma de sonată, componistice, aplicate în *Sonata Op. 26* și în cele care i-au urmat... ceea ce îl preocupa intens după cum se vede din diferitele formule tematice schimbări de scriitură și de sonoritate.

Dezvoltarea, Repriza și Coda dezvoltă în cadrul în forma de sonată a *Finalului* și pronunțată înrude cu *Sonata „Pastorala”, Op. 28*.

unde prima Temă se arcuiește pe motivul „*Lebewohl!*”, iar celei de-a doua Temă este greu să-i fixezi începutul⁴³². Mișcarea a doua, concisă și expresivă, poate fi interpretată atât hermeneutic cât și reproductiv drept preludiu la „*Das Wiedersehen-Le Retour*”. În partea a treia, care poartă indicația *Vivacissimamente*, un termen agogic cu totul rar la Beethoven, după zece măsuri introductive, cu arpegii figurate în chip improvizatoric, se expune prima Temă, enunțată mai întâi în formă restrânsă de șase măsuri (Ex. 88 c, sistemul IV), apoi extinsă într-o mare perioadă tripodică, unde se îmbină trei variațiuni, fiecare aducând enunțul

Sonata în fa diez major, Op. 78 (anul 1809) mult cântată în cercurile muzicale vieneze și de către Beethoven însuși, a fost dedicată contesei Therese von Brunswick, „Iubita nemuritoare“. Biografii și cercetătorii operei consideră că dezvăluie sentimentele „Titanului“ față de tainica lui logodnică. Sensul biografic s-a uitat, astăzi căutăm în partitură sensul metaforic. Redarea pianistică a *Sonatei Op. 78* transmite aceeași impresie ca *Das Lebewohl*, de dublă calificare a temelor din forma de sonată: contrastante tonal, dar asemănătoare expresiv. Continuitatea uneia prin alta tinde să desființeze până și granițele tonale. Mai mult, ideile par a nu fi definitive, continuarea se petrece în virtutea apariției altor crâmpoie melodic-armonice. Cu toate acestea, interpretul pianist nu are senzația unei rupturi, sau disparități. În prima parte, *Adagio cantabile – Allegro ma non troppo*, se petrece un „dialog“ muzical în care contradicția lipsește, dar există culminație sonoră și afectivă. Rolul Introducerii este de aceeași importanță ca în *Sonata Op. 81a*, motivul generator aproape că oferă imaginea „în oglindă“ a expresivului „Lebewohl!“; totuși nu se crează nici pe departe tensiunea interioară a frazei din *Sonata* care a apărut în același an, poate chiar în același timp. Partea a doua, *Allegro vivace*, sugerează imaginea muzicală a sentimentului de fericire venit din iubirea mărturisită. Se aud interpelările joviale a două personaje care au intrat într-un joc tot mai antrenant până la frenezia din *Presto*. Nu cercetăm în ce măsură se leagă cele două părți ale *Sonatei Op. 78*; ne stăpânește ideea că Beethoven a avut inspirația unui *ciclu de piese pentru pian* în care părțile să transpună momentele psihologice succesive ale sentimentului. Tot în 1809, a reunit *Șase lieduri* (6 *Lieder*) despre iubire; în a cincea piesă a imortalizat tainica adresare *An die Ferne Geliebte* (Pentru Iubita îndepărtată) și în a șasea, *Der Zufriedene* (Omul fericit), ambele pe versuri de Reissig. Efuziunea afectivă tindea să treacă peste puterea de sugestie a cuvântului însoțit de muzică, să transpună conținutul versurilor în *muzica pură*; trebuiau aflate forme instrumentale concentrate, asemenea poemelor.

Se vede că în acel timp, convergența genurilor a adus noi idei pentru muzica dedicată pianului. Compunerea „împletită“ a temelor și prefacerea ciclului tradițional în *Sonatele pentru pian* continuă să predominie stilul, generând structuri aparent diferite, înrudite prin subiectul psihologic simbolizat, dar și prin substanța muzicală tot mai concentrată, astfel că ciclul se reduce la două mișcări.

Sonata în mi minor, Op. 90 (anul 1814) este tot programatică.

Anton Schindler acreditează⁴³³ că Beethoven a dorit să „povestească” istorioara mondenă despre căsătoria contelui Lichnowsky cu o actriță și că ar fi titrat cele două părți *Kampf zwischen Kopf und Herz* (Lupta dintre cap și inimă) și *Conversation mit der Geliebten* (Conversație cu iubita) dar nu a publicat *Sonata în mi minor* cu aceste titluri, pe considerente de înțeles. Știrea rămasă de la Schindler explică într-o măsură considerabilă schimbarea de optică, petrecută în componistica lui Beethoven odată cu *Sonatele Opus 78, Opus 79, Opus 81 a și Opus 90*, creații cu substrat programatic de natură psihologică al căror titlu nu a fost declarat decât în cazul tipicului „*Les Adieux*”. Aceste compoziții prezintă structură „împietită” a tematismului și o prelucrare cu substrat logic-muzical diferit de dialectica Sonatei Beethoveniene de până atunci. Sunt piese agreabile care nu copleșesc prin problematică, ci încântă prin frumusețe. În cazul *Sonatei Op. 81 a*, constatarea rămâne valabilă doar pentru modalitățile conceptuale ale temelor, tratarea fiind pe măsura simfonismului Beethovenian și a pianului „orchestral”, precum am arătat. Interpretii-pianști în seama de legătura dintre „*Das Lebwohl*” și *Sonata Op. 28, „Pastorala”*; îndosebi *Finalul „Das Wiedersehen-Le Retour”* (din *Opus 81a*) sugerează pitorescul naturii, ceea ce am mai amintit.

Indiferent de faptele obiective care au inspirat numitele *opus-uri*, Beethoven a transpus în tot cuprinsul creației stările sale de spirit, propriile fluctuații afective, căderile și înălțările genului. Ce venea dinafară a rămas o acoperire a destăinuirilor afective.

* * *

În *Sonata Op. 90*, Ideea poetic-muzicală domină forma într-o manieră mai pronunțată decât vădesc precedentele creații analogice. Caracterul motivului generator determină dramatizarea primei părți și efuziunea calmă în a doua. Beethoven nu a mai notat obişnuitele indicații de *tempo* în italiană, ci a menționat în limba sa maternă cum trebuie să fie cântată muzica: în prima parte, *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (Cu însuflețire și mai ales cu simțire și expresivitate); în a doua parte, *Nicht zu geschwind und sehr singbar*

vorgetragen (De cântat nu prea repede și foarte cantabil – traducere liberă). Unele ediții dau indicațiile și în limba italiană, dar nu știm dacă aparțin lui Beethoven.

Prima parte (Ex. 89) se petrece în ritmul legănat al *Ländler*-ului austriac; redând-o pe claviatură, ne amintim definirea metaforică a „triadei hegeliene”, dată de Lucian Blaga: „*Ideea* se mișcă, cu un patos niciodată istovit, în tact de trei, articulând ritmic o universală devenire”.

Exemplul 89

L. van Beethoven, Op. 90

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck
Con vivacità e sempre con sentimento ed espressione

27

Măiestria lui Beethoven în nuanțarea subtilă a expresivității ritmului nu va fi întrecută de succesorii săi romantici. Între multe alte exemple care pot fi oricând aflate în creație ca motivare peremptorie a afirmației noastre exclusiviste, rămâne felul cum se vede modelat *ternarul* în aceste două teme cu arcuire formală și conținut diferit, deși vin din același „preconținut” tematic. Nu vorbim despre multitudinea aspectelor combinatorii ale ritmului în *Tetralogia wagneriană*, sau despre supremația ritmului în practica modernă a compoziției de secol XX, la Stravinski sau Bartók, ci atragem atenția asupra subtiliei folositei de *interim* a ritmului, când Beethoven individualizează temele doar prin comutarea



Exemplul 90 (m. 53↓)

Ritmul ternar conduce cu mare pregnanță întreaga desfașurare. Observăm că în Tema a doua (Ex. 90) nu se mai regăsește caracterul anacruhic.

formulei *anacruze* în cea *cruzică*, prin folosirea *contratimpului* sau a *sincopei*. Mijloacele simple sunt greu de stăpânit!... Mai este remarcabil faptul că temele sunt încadrate tonal conform principiilor învederate de Beethoven, starea armonică abătându-se aici spre tonal-modalism; a doua Temă oscilează între dominantă majoră și omonima ei (*si* minor) la care se cadențează, încât resimțim efectul de culoare.

Transformarea imediată a motivului „masculin” în inversul expresiv, ca un ecou estompat al lui, vine din Regimul nocturn al Imaginarului, din persistența puternică a imaginilor-simbol nocturne care edulcorează pe cele diurne. Să observăm că prima Temă se clădește pas cu pas din motivul ascensional cu rol generator (Ex. 89, m. 1–8 + 8–11), dar constelația arhetipală *înălțarea* nu-și mai asumă aici motivul-simbol „Per aspera, ad astra!”, ci motivul *Zborul* care a debutat în *Sonatele pentru pian* de Beethoven cu prima Temă din „*Waldstein*”⁴³⁴ și reapare ulterior aproape în fiecare dintre ultimele *opus*-uri. Tema a doua, cu marii ei pași melodici, despre care unii analiști apreciază că este „clară, cantabilă și simplă, simplitatea aceasta reflectând înfrângerea furtunilor și a frământărilor”⁴³⁵, se bazează pe un motiv descendent nu tocmai simplu și liniștitor (Ex. 90, m. 55–60); prin el, se aduce în conturul melodic *cvarta descendentă* acoperită de cvintă (Ex. 89, m. 62–64) care dă, totuși, o stranie tentă modală, cu atât mai mult cu cât se dezvoltă pe acompaniamentul figurat al dominantei minore. Recunoaștem procedeul din *Largo e mesto*, partea a doua a *Sonatei în re major, Op. 10 nr. 3*, bun exemplu pentru demonstrarea convergențelor dramaturgice în aria mare a *Sonatelor pentru pian* de Beethoven. Astfel, se verifică aserțiunea noastră potrivit căreia *Sonatele* s-au ivit în conștiință concomitent, iar diversificarea Ideii s-a petrecut succesiv. La proporțiile geniului beethovenian, Ideea înseamnă reprezentarea sintetică a întregii plămuiți trecute și viitoare. Ideea se dezvăluie într-o creație, dar generează în subconștient și alte plămuiți, încă neridicate în câmpul conștiinței.

* * *

Partea a doua a *Sonatei Op. 90* este un *Rondo*, deplin realizat prin frumusețea melodică a muzicii, senin și liniștitor prin naturalețea temei

⁴³⁴ De cercetat *motivul-simbol* „*Zborul*” în Exemplul 82, la pag. 258, m. 3–4, 7–9, 16–17, 20–22, precum și în partitură, pentru secțiunile Dezvoltarea centrală și Repriza.

⁴³⁵ Cf. ALȘVANG, A., *Beethoven*, ed. cit., p. 267.

Factura „împietită” a temelor răzbate până și în forma clasică a unuia dintre cele mai izbutite *Rondo*-uri din cuprinsul *Sonatelor*, care este tocmai acesta. În Coda, se observă cum tratarea contrapunctică a Temei de *Rondo* (Ex. 91 b, m. 265–276) primește iradierii de la a doua Temă din forma de sonată (Ex. 91 b, m. 271–273), procedeu abia sesizabil, dar regăsit de mai multe ori în tratare precum, de exemplu, în

 Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen
 Non troppo vivace e cantabile assai
p dolce

Exemplul 91a

cvasi-populare compuse de Beethoven (vezi Ex. 91a) și tratate cu perseverență până la ultima secvență a Codei (Ex. 91 b).

Tema primului Cuplet (vezi partitura, m. 60–68). De altfel, forma de sonată își întinde influența și peste *Rondo*-ul final, deși faptul rămâne „acoperit”, întrucât nu se relevă o corelare clară de *Rondo*–sonată, ci doar procedee dezvoltatorii intim legate de Sonată.

Exemplul 91 b

(m. 263↓)

Ca urmare, Edwin Fischer nu sesizează aspectul, vorbind despre o „strictă formă de *Rondo*”⁴³⁶; în schimb, transmite studenților săi, viitori interpreți în formare, observația pertinentă a lui Hans von Bülow: „cu bună dreptate, acesta atrage atenția asupra faptului că atunci când Beethoven a scris „*Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen*”, el a înțeles prin indicația dată să facă pe interpreții de mâna a doua să se lase de obiceiul de a reda toate rondourile ca și când ar fi *rondeaux brillants*. *Tempo*-ul trebuie să rămână totuși perfect curgător și în locul indicației, oarecum confuze, scrisă în limba germană, ar fi de preferat, mai cu seamă pentru pianiștii care nu cunosc această limbă să se indice *Allegro cantabile* sau *amabile*”.

⁴³⁶ În: *Sonatele pentru pian de Beethoven*, ed. citată, pp. 94–95, de unde am citat.

Relectând la termeni, ne permitem o părere: să respectăm indicația originală, scrisă de Beethoven, iar tinerii pianiști să se informeze despre înțelesul ei, uneori imposibil de tradus exact. „Traduttore, traduttore!”...

* * *

Sonata în mi major, Op. 109, dezvăluie o lume fermecătoare, plină de poezie, de fantezie și improvizatie. Partitura poartă o dedicație pentru Maximiliana Brentano. Cine să fi fost?... Aflăm, totuși, o sîrre despre ea...

Exemplu 92

L. van Beethoven, Op. 109

Beethoven a rămas profund impresionat de vizita familiei Brentano⁴³⁷, prieteni buni la care a găsit afecțiune și sprijin multți ani. Poate că i-a oferit atunci „Domnișoarei Maximiliana”⁴³⁸ o lucrare mai veche, sau i-a scris o nouă pagină, asemenea celor de odinioară. Din terțe și cvarțe, risipa de fluturi argintii, a zugrăvit pentru fetița imagini ale

⁴³⁷ Soții Franz von Brentano și Antonia Josepha von Brentano (căreia i-au fost dedicate „Variațiunile Diabelli”) au locuit între anii 1809–1812 la Viena, unde Beethoven îi vizita des (apud IONESCU, Mariann și PORFETYE, Andreas, *Ludwig van Beethoven, Scrisori alese, Index de nume*, ed. citată, p. 269).

⁴³⁸ Dedicăția din manuscris: „Fräulein Maximiliana Brentano gewidmet”.

copilăriei lipsite de griji. Jocul pe clape pentru mâinile gingașei făpturi care i-a înseninat gândurile cu nevinovăția primăverii, trebuie să se petreacă liber și egal, chiar în centrul pianului, iar sunetele diafane, să fie cât mai prelugi și mai legate, ca unduirea valurilor limpezi ale Dunării....

Pare că se mai văd mâinile mici ale Maximiliane, încercând să descifreze melodia simplă și frumoasă, anume dăruită ei de cel mai cunoscut muzician al Vienei... Acum însuși „bătrânul“ Beethoven preludează pe toată claviatura o muzică aspră, de neînțeles. Fetița ascultă cu ochii închiși, povestea se deapănă între vis și realitate, cu zâne care alungă duhurile rele în tărâmurile îndepărtate și fac să răsară palate de cleștar la un simplu semn al baghetei lor magice. Sunetele se întetesc, muzica devine tristă... Doar Beethoven a rămas la pian, iar imaginea Maximiliane își ia din nou locul între amintirile tinereții. Duioasa scenă a vizitei s-a petrecut demult...

* * *

Sonata în mi major a fost definitivată în anul 1820 și publicată de Schlesinger în 1821 la Berlin. În ordinea numărului de *opus*, apare la aproape 22 de ani după prima, *Opus 14 nr. 1*, în aceeași tonalitate. Ne preocupă tonalitatea în legătură cu conținutul, având în vedere teoria *ethos*-ului, despre care am mai spus că a fost un principiu de compoziție al lui Beethoven⁴³⁹. Ghidându-ne după mai multe atestări care confirmă anul 1820 ca fiind cel real al elaborării, ne întrebăm din nou, cum ne-am nedumerit și în cazul *Sonatei Op. 31 nr. 3*, cum a fost posibil ca Beethoven să plăsmuiască imagini atât de senine și de atrăgătoare între doi „coloși“ ai operei sale pentru pian: *Grosse Sonate für das Hammer-Klavier, Op. 106*, cea mai „teoretică“ dintre toate, și *Opus 110*, care vom arăta că este al cincilea *model stilistic*, descoperit în cercetarea noastră, deci, o creație de sinteză. Ca de fiecare dată, căutăm răspunsul în muzică.

După cortina de seninătate și simplă defătare, așa cum debutează *Sonata*, se petrece un original fapt de creație pe care numai nefericirea l-a inspirat geniului: o retragere imaginară în trecut. Forma muzicii s-a eliberat, ca în Fantezie, sau Beethoven a dat frâu liber fanteziei în vechile forme?... Cele trei mișcări ale ciclului (*Vivace, ma non troppo, Prestissimo, Andante molto cantabile ed espressivo*) îmbină sonata cu

⁴³⁹ Despre sursele informative privind *ethos*-ul muzicii, la p. 92, *Nota 224* și la p. 239, *Nota 383*.

Scherzo dramatic și cu variațiunea. Este interesant și faptul că o compoziție elaborată până în cele mai mici amănunte, cu atenție și desăvârșită știință, are aparența de improvizație izvorâtă din inspirația spontană. Beethoven clădea ultima boltă a operei sale, nimic nu s-a strecurat ca fapt întâmplător; el a fost un inventator neostoi și un vizionar care se întrecea pe sine însuși în a defini muzica timpului ce urma să vină. Artă sa improvizatorie nu s-a îndreptat spre găsirea de melodii frumoase, ci spre combinațiile cele mai iscusite ale elementelor primare, care pot înălța binele și frumosul până la *sublim*.

Sonata Op. 109 aparține sublimului. *Vivace, ma non troppo, Sempre legato*, concentrează forma tradițională a primei părți, fără repetări, sau elemente retorice. Prima Temă (Ex. 92, m. 1-9), cu ritmul ei „punctat” la mâna dreaptă, complementat „volente” de mâna stângă, da senzația visului cu ochii deschiși, surprinde momentul de trecere din Regimul diurn al închipuirii în cel nocturn, stare întreruptă de apariția Temei a doua, imediat succesivă (*Adagio espressivo*—Ex. 92, m. 10 și următoarele), care atrage în faptul improvizării și încheierea primei secțiuni, fosta *concluzie* a Expoziției. Sunt imagini complet contrastante, „turnate” în cele patru cadre nou create de Beethoven pentru forma de sonată: Expoziția (m. 1-17); Dezvoltarea centrală ((m. 17-50); Repriza (m. 50-66/67); Coda (m. 67-102). A patra secțiune, Coda, a căpătat aceeași pondere în dinamizare și exact aceeași întindere cât Dezvoltarea centrală. Forma vehiculează de două ori, în proporții aproape egale, succesiunea celor două Temă, încastate într-o singură frază și în câte un *tempo* fiecare, procedeu unic în cuprinsul *Sonator*. Cu toată răstângerea efectului de quadratură asupra întregii forme de sonată, nu resimțim constructivismul muzicii; dimpotrivă, prima parte a ciclului are fluiditatea și spontaneitatea amintite, reprezentând îmbinarea dintre o formă de sonată cu totul individualizată și variațiunea tratată liber. În manuscris, partea a doua, *Prestissimo* în *mi* minor, apare neseperată de dubla bară. Și aceasta mișcare prezintă tot o formă de sonată, cu prima Temă ce se înalță pe un bas de Ciaccona și cu Tema a doua, decurgând din elementele primeia. Este un *Scherzo* de expresivitate dramatică. Conceput în tonalitatea omonimei (*mi* minor) amintește alura *Tarantellei* (măsură 6/8), dar nu are nici pe departe însemnele dansului italian, ci este o aluzie dureroasă la timpul tinereții trecute. Forma de sonată polifonică degajă imagini sumbre. Secțiunile sunt disproporționate. Expoziția are următoarea

constituire: prima Temă, reunește trei strofe (m. 1–24); puntea se prezintă ca o simplă trecere pe două voci distanțate care se mută din registrul grav în *discant*, peste trei octave (m. 25–33); Tema a doua, imensă, desfășoară tot trei strofe de lungime diferită (m. 32–75). Cifra 3 guvernează întreaga Expoziție. Compoziția se situează între cele mai complexe în privința tehnicii de redare, pentru că prezintă îndeobște cântul pe două voci la o mână și prelucrări contrapunctice care în transpunerea pe claviatură sunt cu adevărat „nepianistice“. La acestea, trebuie adăugat *tempo*-ul foarte alert. În pofida complexității scriiturii, imaginile muzicale ne impresionează prin frumusețea stranie.

Întrucât demersul se află în contiua prefacere de-a lungul Expoziției, secțiunea mediană a formei de sonată, adică Dezvoltarea centrală, are doar 30 măsuri, pe parcursul cărora sonoritatea se rarefiază și scade până la *pianissimo* (de realizat cu toate mijloacele, inclusiv cu surdina) pentru a crea contrastul cu *fortissimo*, cât mai percutant posibil, odată cu Repriza (m. 105). Se aduc noi prelucrări contrapunctice, îmbinate cu inflexiunea cromatică în modulație. Coda, sudată cu secțiunea mediană, conține intervalul de cvartă care își aduce contribuția la nuanțarea coloritului.

După lupta îndârjită a Eroului cu Destinul, sugestie care nu ne părăsește în partea a doua, *Gesangvoll, mit innigster Empfindung—Andante molto cantabile ed espressivo*, vine ca o alinare. Este o Temă cu variațiuni în formă tristrofică mare (Tema→variațiunile↔Tema), care își diversifică structura componistică, implicit expresivitatea: Variațiunea I, *Arioso*; a II-a, dublă variațiune; variațiunea a III-a, cu figurații punctate și accente în *staccato*; variațiunea a IV-a, osmoză între polifonie și armonie; variațiunea a V-a, compoziție contrapunctică mai severă; variațiunea a VI-a = compoziție liberă, bazată pe elementul ritmic (regresia duratelor binare—pătrimi, optimi, șaisprezecimi, treizecidoimi) și pe împărțiri excepționale. Tema este un *Ländler* auzit cândva, acum transfigurat de acompaniamentul mâinii stângi, care ne amintește vag de părțile anterioare ale ciclului. În Variațiunea a II-a, răzbate bine conturată prima Temă din *Vivace ma non troppo*, iar modul de prelucrare prevestește tulburătoarele cicluri programatice ale lui Robert Schumann. Variațiunea a III-a, în stil responsorial pe două voci, un *Scherzo giocoso* în ritm binar, este o replică ironică la *Prestissimo*, partea a doua a ciclului, pe când Variațiunea a IV-a, în măsura 9/8 (triplul ternar!) ne duce pe aripile unei extatice polifonii la trei voci, în sfera expresivă a

În cele 32 *Sonate pentru pian*, formele muzicii cresc și se diversifică neconștient până ce se ajunge în ultimele cinci sonate (*Op. 101, Op. 106, Op. 109, Op. 110 și Op. 111*) la o libertate care le aseamănă îndosebi pe ultimele trei, cu *Fantezia*, piesă concertantă de mari dimensiuni care implică osmoza formei de sonată cu variațiunea, a stilului omofon cu polifonia liber tratată, a tonalului cu modalul. Imaginația lui Beethoven pulverizează definitiv forma strictă.

Pierre Boulez

„Ceea ce, în mod clar, conferă fugilor lui Beethoven un caracter excepțional este faptul că sunt creații unice și de neegalat, este confruntarea periculoasă între diferite rigori ale ordinii, care nu pot decât să intre în conflict. *La frontierelorle posibilului*, ele stau măturie pentru hiatusul care se va accentua între formele ce rămân simbolul stilului riguros și o gândire armonică ce se emancipază cu o virulență sporită⁴⁴⁰.

Capitolul XXII – SONATA ȘI FUGA

Preludiilor din *Clavecinul bine temperat*, pentru ca în a doua strofă să fim readuși la contrastele presante ale vieții reale. Variațiunea a IV-a depășește chiar și frontierele *romanticului*, atingând expresionismul imaginilor în această efuziune sentimentală plină de dramatism, după care ne reculegem împreună cu Beethoven în atmosfera expresivă a *Fugii* liber tratate (Variațiunea a V-a). Corolar al inventivității componistice, Variațiunea a VI-a pare o a doua *Fantezie Op. 77*, omologie sugerată atât de scriitura cât și de tehnica pianistică. Cu alte modalități componistice decât mirabilele variațiuni din *Appassionata*, nici acestea dedicate Maximilianei Brentano nu mai au nimic ornamental, transcend figurativul formal. Cella Delavrancea a definit natura spirituală a transcendentei: „Aici ne aflăm în fața unei imense singurătăți omenești, dar în pulsația acestei singurătăți, vibrează din ce în ce mai adânc prezența divină. Când se întoarce din nou Tema, ea se înalță ca un psalm și poartă până la cer sufletul omului dezghețat în tihnă de greutatea materiei”.

Sonata Op. 101 este „puntea între ceea ce a fost și ceea ce se pregătește să fie, o punte pe care o reiau, în *Op. 102*, ultimele două dintre cele cinci sonate pentru violoncel și pian. *Sonata Op. 106*, cea mai monumentală dintre arhitecturile pianistice ale lui Beethoven, se încheie cu o *Fugă* grandioasă, ale cărei premise se găsesc, de altfel, în a doua dintre sonatele pentru violoncel și pian, *Op. 102*. Este cu totul caracteristic pentru maniera ultimă a spiritului lui Beethoven faptul că vechea formă a *Fugii* se învecinează des cu forma nouă a variației, care va încununa *Sonata Op. 111*, înălțând în sfere atât de înalte cântul simplu și uman al *Arietei* care îi furnizează tema”⁴⁴¹.

Cele cinci sonate au fost compuse între anii 1816 și 1822.

Sonata în la major, Op. 101 (anul 1816), dedicată baronei Dorothea Ertmann, a fost cântată mult de această excelentă pianistă pentru care Beethoven a nutrit sentimente profunde de pe când i-a fost elevă. Anton Schindler a relatat că „Sfânta Cecilia a sa”, cum o numea marele om, a contribuit decisiv pentru ca vienezii să adopte muzica de pian a maestrului⁴⁴². Sortit de surzenie și de starea proastă a sănătății la izolare, mereu în luptă cu greutățile, Beethoven își găsea în muzică puterea de a trăi. Se îndrepta mental spre femeia misterioasă a cărei viziune a purtat-o până la sfârșit. În 1811–1812, a compus a doua versiune *Liedekreis An die Ferne Geliebte* (Ciclu de cântece pentru iubita îndepărtată) publicate în 1814. Tot în același timp, a început *Sonata Op. 101*, o operă ce nu poate fi interpretată decât de foarte buni pianiști. Conține mari dificultăți de redare pe claviatură, datorită elaborării „împietite” a materialului tematic, procedeul componistic complex din ultimele creații.

Sonata în la major prezintă o formă liberă, urmare a inspirației momentane, și la prima citire pe claviatură lasă impresia că nu ar avea nici o analogie cu genul și forma de sonată obișnuite, apărând ca o *Fantezie* în care se succed melancolia, tristețea, visarea, și hotărârea energică de a răzbi „Ad aspera, per astra!”. După multe reluări, esența se dezvăluie: imaginile muzicale se leagă la libera inspirație, dar conținutul secțiunilor este atât de elaborat încât ai impresia că Beethoven a atins absolutul în scriitură; cu toate acestea, *Opus 101* doar pregătește **modelul**

⁴⁴¹ GOLÉA, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, ed. cit., Vol. I, p. 311.

⁴⁴² Cf. TIENOT, Yvonne, *Beethoven*, ed. cit., p. 108.

stilistic ce se va constitui în *Sonata Op. 110*, precum s-a văzut anterior că *Sonatele Opus 31 nr. 2* și *Opus 53*, au culminat în modelul *Appassionata*. În prima parte din *Opus 101*, am descoperit că ideile muzicale ale formei de sonată se succed în „secțiune de aur”, cum anticipam în prezentarea *Sonatei „Appassionata”*⁴⁴³. Vom urmări „numărul de aur” în prima parte, o formă de sonată care poartă indicația *Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung*, tradusă în limba italiană prin *Allegretto, ma non troppo, con intimissimo sentimento*.

Ritmul dublul ternar (măsura 6/8) este *cruzic* la primul enunț al motivului generator (Ex. 93, m. 1–2) dar imediat se comută în *anacruzic*, când motivul se repetă ca o primă variațiune, ivită prin inversarea sensului poli-melodic și prin întreruperea liniei de *cantus firmus* din bas (Ex. 93, m. 2–4). Primul acord este cel al Dominantei *mi* din tonalitatea *la* major. Motivul unitar [*cifra 1, starea primordială*] conține două celule motivice asemănătoare (Ex. 93, m. 1–2) și, totodată contrarii [*cifra 2=1+1*] bine încheiate sub conturul frazei cu *antecedent* și *consequent*, dintre care, prima celula se repetă variat de două ori în debut (Ex. 93, m. 1) iar a doua apare tot de două ori, repetarea ei determinând subtil comutarea ritmului *cruzic* în *anacruzic*, pentru varietatea desfășurării (Ex. 93, m. 2). Numărul celulelor motivice (Ex. 93, m. 1–2) este de trei [*cifra 3=2+1*]. Observăm că acordul Tonicii *la* major nu s-a atins încă, punctul culminant al motivului aducând în măsură a treia [*cifra 3, echilibru median*] acordul treptei a VI-a a tonalității de bază, lipsită de cvintă. Prima variațiune a motivului complet „împletește” cele două celule motivice, tinzând spre echilibrul frazei prin inversarea rolurilor: celula motivică descendentă se repetă de trei ori [*cifra 3, echilibru momentan*] pe când prima celula motivică tinde spre revenirea la starea primordială. În interiorul semi-frazei expozitive, fiecare celula motivică de structură s-a repetat de trei ori [*cifra 3, echilibru momentan*]. În măsură a cincea [*cifra 5=3+2*], prin reîntoarțirea la acordul Dominantei *mi* de *la* care am pornit, prima Temă nu și-a constituit încă o bază stabilă tonal întrucât ea urmează să-și mai adune secvențele.

Expunerea își continuă cursul prin reluarea identică a primului enunț (Ex. 93, m. 5–6) când „discursul” se oprește pe acordul perfect al treptei a VI-a (*fa diez*), de astă dată completat cu cvintă (*do diez*), ce este marcat

printr-o *coroană* de adăstare meditativă ca și cum ne pregătim forțele pentru o ascensiune.

Exemplul 93

Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung L. van Beethoven, Op. 101
Allegretto ma non troppo, con intimissimo sentimento

28

poco ritard. a tempo
p cresc. mf (legato) dimin. cresc. p espressivo e semplice pp

Într-adevăr, simbolizarea din partitură dictează un urcuș. Beethoven implică aici tehnica de extensie a brațelor pentru cucerirea în ambele sensuri a spațiului de două octave pe claviatură (Ex. 93, m. 6–9), când celulele motivului generator, dezvoltate ascendent–descendent schimbă cumulativ proporția repetării lor (Ex. 93, m. 5–11): prima celulă motivică

se repeta de doua ori identic (Ex. 93, m. 5) și de patru ori variat (Ex. 93, m. 6-9), iar a doua celula motivica se repeta de trei ori, numai variat (Ex. 93, m. 6; m. 9-10). Astfel, apare o asimetrie a părților față de întreg, ceea ce creează interpretului și auditoriului senzația de dezechilibru. În această situație, măsura (5) are rol de echilibrare interioară a perioadei în devenire [cifra 5, echilibrul stabil]. În măsura 10 se pregătește acordul perfect major pe sunetul *la* în starea I (cu terța la bază) [cifra 10=5+5+1 (măsura de legătură)] care este atins pentru prima dată în măsura (11); dar el nu are rol de Tonica a gamei *la*, ci de subdominantă a gamei *mi* major, spre care se produce inflexiunea modulatorie. „Împietirea” internă a celor două celule motivice, contopite încât nu putem deosebi *contrastul* de *asemănare*, se face când perioada tripodică a primei Teme își asumă a treia „stază”, cu rol concluziv (Ex. 93, m. 11-16). Aceasta a treia secvență expozitivă a primei Teme se reîncadrează în puncta formei de sonată (Ex. 93, m. 11-25), procedeu pe care îl folosea și Haydn, dar distanța până aici este astronomică!... Puntea se definește tot printr-o perioadă tripodică asimetrică (Ex. 93, m. 11-16; 16-21; 21-25) în care măsurile (16) și (23-24) sunt de legătură, încât starea pasajeră se face pe parcursul a 14 măsuri; măsura (13) marchează începutul procesului de stratificare a poli-melodiei în starea acordică, așa cum va fi înțipată a doua Temă [cifra 13, modificare structurală], iar măsura (21) schițează o încheiere momentană a perioadei în care a fost expusă prima Temă [cifra 21, aparență încheiere]. Prima Temă și puntea, continuate una prin alta, însumează 25 măsuri [cifra 8 de 3 ori + 1 (măsura de legătură)].

Tema a doua, derivată ritmic-armonic din prima, se petrece într-o singură frază cuadrată (Ex. 93, m. 25-34) a cărei extensie de o măsură face legătura cu Dezvoltarea centrală; înveșmântată în structură armonică, este definită tonal (*mi* major, obișnuita dominantă a tonalității de bază). Formula *anacruza* de început, integrată în ritmul dublu ternar și asociată cu *sincopa*, acordurile în poziție largă, placate de ambele mâini, simplitatea mijloacelor compoziției, conferă Temei a doua, puternică, maiestruasă, cumpănită, calitatea de *temă „masculină”*, dar nu și pe aceea de temă principală; *Temă „feminină”* a fost investită cu funcția de centru al compoziției, mai cu seamă că apare încă o dată înainte de *Finalul* ciclului. Măsura (34) încheie Tema a doua (Ex. 93, m. 25-34) iar măsura (55) precede cu două „tacturi” Repriza [cifrele 34 și 55, indică

secțiunile formei de sonată]. Dezvoltarea centrală se concentrează în 20 de măsuri, ceea ce se explică prin transformarea de până acum a elementelor spațiului muzical; *Opus 101 este exemplul reprezentativ pentru osmoza dintre sonată și variațiune, nu mai puțin, pentru proporționalitate*. În ordinea numerică a Șirului lui Fibonacci, s-au reliefat următoarele cifre: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55. Numărul total al măsurilor este (102). Reiese simetria părților față de întreg. În pofida aparențelor, ordinea clasică subzistă în compoziția cu atât de pronunțate însemne romantice.

* * *

De data aceasta, Beethoven a personificat muzical o eroină care nu își exteriorizează puterea sufletească prin jertfă⁴⁴⁴, ci prin nostalgia duioasă, prin dorința de contopire sufletească în sfera armoniei sonore. Aceasta a fost Dorothea Ertmann, zugrăvită prin nuanțele expresivității *dolente*. Înainte de plecarea cea mare, Beethoven a încredințat pianului visul de unire pământească cu „Sfânta Cecilia a sa”; astfel interpretăm hermeneutic fenomenul componistic al „împietirii” celor două teme.

Partea a doua nu este un *Scherzo*, ci un *Marș* (Ex. 94), următorul, în cuprinsul *Sonatelor*, după cel tragic din *Opus 26*. Lipsește termenul de *tempo*. Indicația *Lebhaft. Marschmässig*, în limba italiană *Vivace alla Marcia*, ar rămâne la liber arbitru dacă nu s-ar asocia cu fixarea vitezei de metronom (80 bătăi pentru doime). Totuși, acest „marș al Ideilor” se cântă prea repede de multe ori, ceea ce denaturează intenția lui Beethoven de a pune în lumină contrariile pe care le „acoperise” în forma de sonată. Cele două principii sunt aici clar conturate și puse în replică, însă amplitudinea lor este invers proporțională față de prima parte. Tema „masculină” (*fa major*) se dezbată în 54 măsuri, număr dublat de repetiția prin *prima* și *seconda volta*; Tema „feminină” (în *si bemol major* și în mișcare mai reținută—72 bătăi pentru doime) are 40 măsuri, fără repetiție. Din aspectul cantitativ, rămâne important felul în care proporția are efect asupra conținutului muzical. Secțiunea primă a mișcării *Vivace alla Marcia*, exprimând voința de fier a puterii invincibile emanate de motivul generator, augmentată secvență cu secvență până la punctul culminant în *fortissimo*, credem că este cadrul expozitiv al primei Teme dintr-o formă

⁴⁴⁴ Precum Leonora din opera *Fidelio oder die echeliche Liebe* de Beethoven, în a cărei structură sufletească se împletesc tăria morală și forța de a iubi până la sacrificiu.

de „sonată polifonică” fără Dezvoltare centrală; prefacerile modulatorii ale motivului (*fa* major=*la* major=terția superioară=*re* *bemol* major=terția inferioară), unite cu ritmul punctat ce se menține fără abateri, sunt suficiente pentru impunerea principiului „masculin” încât nu mai era necesară și o secțiune dezvoltatorie propriuzisă. În scriitura, polifonia măiestrită vădește influența Cvartetului de coarde asupra Sonatei pentru pian, proces compoizistic aflat mereu în creștere după faimosul an 1801⁴⁴⁵, când Beethoven a definitivat și a publicat șapte sonate pentru pian, apoi două sonate pentru vioară și pian.

Exemplul 94



Secțiunea mediană a mișcării *Vivace alla Marcia*, tratată contrapunctic în *canon* pe două voci, poate fi luată drept *Trio* în forma tripartită *Marsul-Trio-repetarea Marsului*. Deși partitura nu prezintă această titrare, structura și întinderea spațială o recomandă. Avansăm ipoteza că presupusul *Trio* are rol de temă „feminină” în forma de „sonată polifonică”. Ne motivează expresivitatea *dolente*, sugerată de partea mediană a mișcării *Vivace alla Marcia*. Despre *dolente*, am arătat că reprezintă în muzica beethoveniană inversul conținutului *eroico*; de

⁴⁴⁵ În anul acela, compune dintr-o răsufolare șapte sonate, cele mai senine sonate pentru pian ale sale, *Rondo în sol major*, *Contradansurile*, două sonate pentru vioară și pian, o revărsare unică a inspirației. Cf. pag. 203 din text și *Nota 360*.

asemenea, că acest termen apare scris în limba italiană la începutul primului *Arioso* din *Sonata Op. 110*, dar se potrivește multor stări expresive anterioare, ceea ce este încă un argument ajutător în demonstrarea ideii că *Sonatele* au fost îndelung elaborate (potrivit modului de a compune al lui Beethoven), că Ideea a iradiat în stilul componistic și anterior configurării ei într-o anumită formă, deci, anterior notării în partitură a uneia sau alteia, cu atât mai mult, anterior tipării (răspândirii, *ocurenței*). La proporțiile cuprinzătoare ale geniului beethovenian, Ideea concentrează, totodată, suscită reprezentarea sintetică a întregii plăsmuiți trecute, acționând asupra mai multor opere care vor fi definitivate, generând în subconștient alte plăsmuiți, chiar alte Idei, încă neconștientizate.

Scriitura pianistică din *Trio*, considerat de noi drept Tema a doua din forma de „sonată polifonică“, anunță prima parte a *Sonatei Op. 106*. Subliniem că în titlul aceleia, Beethoven a înlocuit pentru prima oară termenul de *piano-forte* prin *Hammer-Klavier* (pian cu ciocănele); astfel a indicat că va pune în lucru perfecționarea facturii instrumentale, recentă pe atunci, care dădea pianului un plus de forță și de întindere. În *Adagio* din *Opus 101*, cere pentru prima dată *surdina* prin notarea în limba germană la începutul partiturii *Mit einer Saite* (tradus în italiană *Sul una corda*) iar la sfârșitul secțiunii respective, *Nach und nach mehrere Saiten* (*Poco a poco tutte le corde*). Până la *Opus 101*, cerința aceasta este specificată prin *Sotto voce*, semnificație ignorată de unii interpreți care consideră termenul ca fiind de expresivitate, când de fapt, indică să se folosească *pedala una corda*, adică *surdina*. De asemenea, în *Sonatele Op. 90*, *Op. 101* și în *Finalul Op. 109*, termenii de mișcare și de caracter sunt dați foarte sugestiv în limba germană, astfel că nu pot fi înlocuiți deplin cu traducerea italiană.

Prima Idee a formei de sonată din *Opus 101*, Tema „feminină“, melancolică și tandră, revine aducând încă o dată înainte de *Allegro* final imaginea eroinei personificate în muzică. Aflăm reluarea experienței componistice din *Opus 31 nr. 2* (vezi în prima parte, mișcarea *Largo*), unde Beethoven a creat Recitativul instrumental, structură care își va afla deplina expresivitate în formele din *Opus 110*; transpunerea Recitativului vocal la pian se dezvăluie aici în secțiunile *Langsam und sehnsuchtsvoll* (*Adagio, ma non troppo, con affetto*) și *Non presto* din *Opus 101*. Iată un motiv pentru care considerăm că *Sonata Op. 101* nu este un model, ci pregătește *al cincilea model al stilului, desăvârșit prin Opus 110*.

The musical score consists of six systems of music. The top system shows a piano introduction with a violin melody. The second system continues the piano accompaniment with a 'Cresc.' marking. The third system features a 'dim' marking and a 'sempre dim' instruction. The fourth system includes a 'poco ritard.' marking. The fifth system has a 'a tempo' marking. The sixth system concludes the piece with a final chord.

Exemplul 95

Înainte de *Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit*, (Rapid, totuși nu așa de mult, dar cu fermitate) indicație transpusă în termenul italian de mișcare *Allegro*, care se da *Finalului*, apare oarecum ezitând, prima Temă a formei de sonată; cu siguranță că este un *leit-motiv*, formula compozițională adusă prima oară de Beethoven în *Sonata Opus 31 nr. 2, „cu Recitativ”* (anul 1801), apoi în „*Für Elise*”, arhicunoscutul *Rondetto în mi minor* (anul 1810). În *Sonata Op. 101, leit-motivul*, „feminin” are forță dramatică, este destul de puternic pentru a exprima neliniștea, căutarea, teama, sentimente obscure care îndeamnă conștiința să se elibereze, ceea ce va relua Beethoven în *Sinfonia a IX-a*.

La apariția premergătoare *Finalului*, prima Temă nu ocupă decât o mică întindere spațială, însă pe parcursul frazei de opt măsuri, sub indicația *Zeitnass des ersten Stückes* (*Tempo del primo pezzo: tutto il Cembalo ma piano*, adică *Alle Saiten*) se succed două *fermate* pe pauză, apoi *stringendo*, *Presto*, și iar *fermate* îndelungi pe trei triluri în mers cromatic descendent. Este răgazul necesar pentru a ne aminti personajul înaintea intrării în scenă a *Finalului* care afirmă cu un motiv bine ritmat victoria Temei „masculine“, cel de al doilea principiu al formei de sonată. Impresia se accentuează odată cu dezvoltarea motivului, scris în stil imitativ foarte strâns. Acum apare *Fuga* (Ex. 95), liber tratată de Beethoven în ultimele sale *opus-uri* pentru pian.

Finalul dezvoltă tot forma de sonată, dând Temei a doua o mare extensie (vezi partitura, m. 65–90). *Fuga* primește atributele Dezvoltării centrale, modalitate genială de obiectivare a materialului tematic.

Opus 101 este mai puțin adoptată de pianiști pentru repertoriile lor decât cele patru mari creații ce i-au urmat în cronologia Sonatei beethoveniene, situație inexplicabilă față de substanța muzicală conținută, sau față de inventivitatea procedeeleor componistice. Motivația ar sta în faptul că prezintă o ciudată „combinare“ tonală a imaginilor. Stilul „împletit“ al expunerii și tratării temelor o aseamănă cu o „șaradă“ care ascunde esența afectivă sub neconținută infoliere baroc-romantică. Totuși, Beethoven a vegheat constructiv la proporția părților și la unitatea întregului, așa cum a dezvoltat analiza. Nu aflăm lungimi inutile în formă, dimpotrivă, resimțim concentrarea imaginilor care poate fi piedică în asimilarea acestei creații, dar poate fi și satisfacție de natură superioară. Desigur că pianiștii devotați stilului beethovenian vor reînvia temele – „personaj“ și vor reactualiza interpretativ „drama“ muzicală din *Opus 101*; numai prin muzică se va transmite ceea ce cuvintele nu cuprind despre fericirea și nefericirea geniului.

* * *

Deschidem partitura *Sonatei în si bemol major, Op. 106* (anul 1818). Căutăm între amintirile muzicale impresii ale redării, ne imaginăm sonoritatea imaginilor simbolizate. Încercăm pe claviatură. Vrem să pătrundem înțelesul colosului titrat *Grosse Sonate für das Hammer-Klavier* și reflectăm asupra metodei adoptate.

„*Heremeneutica înseamnă comparație reductivă și semnificativă*“. Dacă un text poate căpăta mai multe sensuri, de exemplu un sens istoric

și unul spiritual, aria semnificației trebuie extinsă dincolo de semnul „univoc”, ceea ce presupune *înțelegerea și logica argumentației*. Însăși activitatea de interpretare „arată o intenție profundă, aceea de a învinge o distanță, o îndepărtare culturală, de a pune la același nivel lectorul și un text devenit străin, totodată, de a încorpora sensul lui la înțelegerea prezentă pe care un om poate să o cuprindă în sinea sa” (Paul Ricoeur)⁴⁴⁶. Intențietorul hermeneuticii moderne ca știință generală, Schleiermacher, a deschis o nouă cale în înțelegerea și în interpretarea textului; a expus o mistică supranaturală, afirmând că *dependența umană de infinit* constituie izvorul sensibilității mistice. Reprezentant de seamă al gândirii teologice germane, Schleiermacher era stăpânit de *nostalgia infinitului*, miez al romantismului filozofic. El a considerat că omul răstrănge lumea în sine însuși, de unde ideea că este necesar ca fiecare personalitate să-și manifeste *particularitatea* (seine *Eigenheitlichkeit*) și *unicitatea* sa (seine *Einzigkeit*). Pentru ca o asemenea manifestare să se poată produce fără riscul confuziei, trebuie întărită *individualitatea*, prin desăvârșirea unității sufletești. Caracterul definit al omului reiese din acordul sensibilității cu rațiunea. Eul individual poate ajunge să capete o valoare universală numai atunci când izbuteste să trăiască în sine infinitatea și să aibă în acest fel *intuiția infinitului* (die Anschauung des Unendlichen). Abia acum se poate afirma că „interpretarea psihologică a constituit lucrul cu adevărat nou în contribuția lui Schleiermacher”, intrucât, așa cum apreciază H. G. Gadamer, „nu în interpretarea gramatică, ci în cea psihologică rezidă, deci, individualizarea, și prin aceasta problema hermeneutică”. Demersul hermeneutic ne-a îndrumat și spre alte modalități de interpretare, datorate filozofilor consacrați care au dezvoltat domeniul. Wilhelm Dilthey, biografii și continuatorul lui Schleiermacher, rămâne reprezentativ pentru extinderea hermeneuticii în sfera istoriei și a artei poetice; el a accentuat latura conștientă a actului cunoașterii în raportul *trăire-creație*. Dilthey a instituit conceptul *Erlebnis* (*Trăirea*), potrivit căruia experiența interioară stă la baza înțelegerii. Semnificația teoriei lui Dilthey are corespondență cu *Intenționalitatea* lui Clemens Brentano. *Erlebnis* se face simțit și în cele mai abstracte construcții raționale intrucât un concept nu este niciodată

⁴⁴⁶ Vezi, Capitolul III – *În căutarea Metodei*, p. 46–71 din text și *Notele* unde sunt date sursele bibliografice și dezvoltarea ideilor reținute acum succint.

pur, ci însoțit de ceea ce provine din stratul emoțional-irațional. În orice act al cunoașterii, sunt implicate atât facultatea de cunoaștere, cât și voința și sentimentul. Teoria kantiană despre frumusețea liberă și cea dependentă se vede astfel continuată și completată cu formule ce exprimă *dorința, rugămintea, ordinul, valorizarea, acțiunea, speranța*. În cadrul filosofiei lui Dilthey, cunoașterea presupune *viața și trăirea*. Înțelegerea nu se referă numai la științele istorice, ea devine o determinare fundamentală a ființei umane, se bazează pe faptul că omul are trăiri de care este conștient. În *amintire*, funcție cerebrală și spirituală, aceste trăiri cresc până la înțelegerea *semnificației* (Nicolae Râmbu).

Fiecare trăire reprezintă o mică parte a cursului vieții, dar înțelesul ei se raportează, într-o modalitate specifică, la întreaga viață. Nu ultimul fapt, sau orice fapt, trăit de o persoană îi relevă acesteia semnificația vieții sale, ci o totalitate aparte, care nu este configurată pornind de la sfârșit, ci pornind de la un *centru generator de sens*. „Nu în jurul ultimei trăiri, ci în jurul trăirii decisive se constituie semnificația contextului. O clipă poate să devină hotărâtoare pentru o întreagă viață“, concluzionează Hans Georg Gadamer.

* * *

Urmând ideile despre *dependența umană de infinit* (Schleiermacher) și reflectând la conceptul *Erlebnis*, axul *Științelor spiritului* (Dilthey), încercăm să pătrundem „trăirea decisivă“ care a impulsionat structurarea conținutului expresiv și a formei din *Sonata Opus 106*.

Încă din 1816, Beethoven a trecut prin mari dificultăți materiale și morale, zbatându-se să-și asigure existența și pentru clarificarea situației familiale a nepotului său Karl. S-a îmbolnăvit grav, dar nici un neajuns nu i-a putut deturna gândirea de la cel pe care-l numea „draga lui comoară“. Producându-se o ușoară ameliorare a bolii, a comis o imprudență și o nouă cădere l-a aruncat în brațele disperării. Surditatea se agrava. În iulie 1817 se simțea și mai rău. Închis în sine, își înalță cugetul dincolo de orizontul sensibil. Într-un carnet de adnotări stă scris: „Iată-l pe Domnul Dumnezeu, rămâi aici și slujește-l!“. Și Beethoven a slujit Dumnezeirea. I-a adus drept ofrandă compozițiile desăvârșite din acești ani de luptă cu boala.

Marea *Sonată în si bemol major* a fost definitivată „în împrejurări grele, pentru că nu este ușor să compui pentru a-ți câștiga pâinea“, îi scria

Beethoven lui Ferdinand Ries în aprilie 1819⁴⁴⁷. Prima comenzi minore de la Thomson și Simrock, pe care nu le-a onorat. În schimb, a scris pentru sine poemul dramei lui. Perspectiva sfârșitului inexorabil îl presa să așternă pe hârtie tot ceea ce îi dicta inspirația. Voința nestăpânită de a termina compozițiile schițate îl duc la cel mai dramatic „*Semnal*” trimis semenilor și astfel începe *Sonata Op. 106*. Era conștient de faptul că aceasta va fi cea mai importantă dintre sonatele sale pentru pian. Când desfașura pe claviatură ceea ce scria zilnic, nu mai auzea sunetele. Oricât de gravă ar fi fost situația, nimic nu egala neputința de a mai cânta la pian. Aceasta a fost „trăirea decisivă”, „centrul generator de sens” care l-a determinat să scrie *Grosse Sonate für das Hammer-Klavier*, o operă de neconceput pentru gândirea muzicală a vremii. „Titanul” a înțeles că scrie pentru viitorime; „Iată o sonată care va da mult de lucru pianiștilor și care va putea fi cântată peste cincizeci de ani”, a spus el.

Beethoven acumulase o experiență pianistică imensă. Concepția sa asupra Sonatei pentru pian i-a dictat în *Opus 106* dimensiunile impresio-nante, culorile orchestrale, conținutul emoțional, nouitatea scriiturii pianistice. Fiecare frază, interioritatea, procedeele componistice, corelările secțiunilor, „geometria secretă” a formelor incluse, mai fuseseră încercate de zeci, de sute de ori, dar Beethoven a lucrat până la sfârșit asupra întregii sale opere. Revenea, schimba, corecta și după ce trecuseră ani de la publicarea vreunei sonate care-l nemulțumea. Când cântă „*Hammer-Klavier*”, firește că la nivelul tău modest de anonim al pianului, ai mereu impresia că fiecare „moment muzical” la care te afli este un ecou dintr-o sonată, nu știi precis care anume, pentru că absolut toate se reflectă ca într-o oglindă uriașă în luciul acesta imens. Beethoven purta mereu în sine tot ceea ce compusese.

Primul semn de distincție a Sonatei este chiar varianța arhetipului *Semnaletor*. Acordurile masive, bine ritmate, sunt încununate de o frântură melodică simplă și frumoasă (Ex. 96 a, m. 1–4, *soprantul* m. dr.) emanată din vibrația naturală a sunetului de început, *si bemol*, ce trebuie marcat puternic în registru grav. Conturul melodic al motivului generator este dus mai departe din secvență în secvență spre întregirea melodică a primei Teme (Ex. 96 a, m. 1–16).

Exemplul 96 a

Allegro $\text{♩} = 138$ *Dem Erzherzog Rudolph gewidmet* L. van Beethoven, Op. 106

29 *ff* *ritard.* *a tempo* *p* *cresc. poco a poco* *f* *p* *cresc.* *dimin.* *p ritard.* *pp* *f* *cresc.* *dimin.* *p cresc.* *(sopra)*

⁴⁴⁸ Noțiunea *saltului* semnifică tehnica transportului ascendent / descendent al brațului din registrul grav al calvitatului la cel puțin două octave mai sus și revenirea la poziția inițială; a nu se înțelege că ne referim doar la prima mișcare expansivă a mâinii stângi.

⁴⁴⁹ Vezi, Capitolul II—*Dialectica și muzica în gândirea contemporană*, pp. 27–47.

Dacă aprofundăm aspectul melodic al motivului generator, se dezvăluie convergența cu motivul prim din *Sonata „Waldstein”*, deși ritmul și melosul diferă. Cam aceeași frântură melodică se aude și înainte de Tema a doua din *Sonata Op. 90*. Descoperirea convergențelor poate continua, însă nu ajută să înțelegem faptul excepțional din compoziția aceasta, anume *saltul mâinii stângi la două octave*⁴⁴⁸, un element de natură tehnic-pianistică, decisiv pe întreg parcursul compoziției. *Saltul* deschide forma de sonată, revine obsesiv în fraza complementului cadent al primei Temă (Ex. 96 a, m. 17–23), la începutul punții tematice (ex. 96 a, m. 34–35), pe parcursul *concluziei* Expoziției (o Coda imensă, asupra căreia vom reveni), în Dezvoltarea centrală și în Repriza. *Saltul* acrobatic al mâinii stângi, prin care ea intră în rolul normal de acompaniator, este o „determinantă” a formei de sonată. Durată și calitatea vibratorie a *saltului* stabilesc timpul acestei muzici, începutul, sfârșitul și ambianța sonoră a frazei; fiecare pianist capabil să redă capodopera, îi va desfașura imaginile și îi va corela forma în funcție de stabilizarea mâinii stângi pe claviatură, plecând de la prima volută care atrage expansiunea ambelor mâini în acorduri masive.

Nu știm dacă Beethoven a lăsat o anumită indicație metronomică, pentru că manuscrisul s-a pierdut. Bülow a stabilit una, Martienssen a cerut *tempo*-ul intuit de experiența sa interpretativă, iar Liszt a avut, cu siguranță, o capacitate diferită de mișcare față de oricare alt virtuoz al pianului. Mai mult, la fiecare nouă reactualizare, saltul mâinii stângi a stabilit și va stabili timpul muzicii în orice situație reproducivă. Explicația noastră trebuie luată ca o ilustrare a realității că „sistemele (energetice, estetice) nu sunt conținute în spațiu ci nasc (crează) propriul lor spațiu după condițiile contradicționale proprii; de asemenea, ele nu se dezvoltă în timp, într-un timp exterior și absolut, ci derulează propriul lor timp în virtutea succesiunii dialectice care le este impusă prin disjuncția logică contradicțională a actualizărilor și a potențializărilor dinamismelor lor. Orice sistem muzical își elaborează propriul lui spațiu/timp”, ceea ce a concluzionat muzicologul Costin Cazaban⁴⁴⁹, ca urmare a studierii ideilor preluate de la filosoful Stéphane Lupasco.

Decurge că, în strânsă legătură cu timpul muzical, trebuie să subliniem și celălalt fapt componistic excepțional din *Sonata Op. 106*, anume conceperea cu totul originală a spațiului muzical. Începem prin a arăta că Ideile muzicale se desfășoară extins astfel că întreaga formă are dimensiuni neobișnuite. Puțini sunt pianiștii care au disponibilitatea să o redea din memorie. Să urmărim aspectul cantitativ. *Allegro* în formă de sonată cuprinde 407 măsuri. Prima Temă, expusă în 16 măsuri, apare strâns unită cu *complementul cadențial*, dezvoltat din motivul generator. Perioada tematică însumează 34 măsuri (încheierea cadențială pe *si bemol*, în Ex. 96 a, indicația *à tempo*). Puntea tematică începe, cum am amintit, prin *saltul* mâinii stângi, care atrage variațiunea motivului generator. Acordul *re* major (Ex. 96 a, m. 37), cu totul neașteptat, se justifică drept dominantă a lui *sol* major, tonalitatea Temei a doua, dar până la aceasta mai este de realizat pianistic, efort după efort, motivul punții (Ex. 95 a, m. 45–46) și prelucrarea lui în pasaj dificil (Ex. 96 a, m. 50–63). Tema a doua, în *sol* major, nu are stabilitatea tonală a primei Teme: compusă într-o perioadă asimetrică, se constituie din două fraze tip *antecedent–consecvent*, dintre care a doua conține secvențe modulatorii (Ex. 96 b, m. 63–74). Este unită cu începutul Codei (Ex. 96 b, m. 75). Coda apare tot ca întruchipare neobișnuită, un al doilea versant dezvoltător în cadrul Expoziției de formă sonată; subliniem că anterioara dezvoltare în strofa expozitivă s-a petrecut în fraza *complementului cadențial* al primei Teme. Beethoven transformă *concluzia* Expoziției într-o veritabilă Coda tripodică în care face patru variațiuni ale Temei a doua. Prima variațiune (Ex. 96 b, m. 75–91) pune în fața interpretului–pianist greutatea redării pe două voci a sextelor care cer extensia palmei la mâna dreaptă. Întreaga secțiune se cântă în *crescendo*, până la *fortissimo* (Ex. 96 b, m. 84–91). A doua variațiune a Temei secunde, desfășurată în Coda Expoziției (începutul, în Ex. 96 b, m. 91), continuă omofonia prin mersul pe două voci, apoi prin polifonia pe patru voci, care trebuie să ducă de la *fortissimo* la nuanța dinamică opusă. A treia variațiune (m. 99–111) este mai complexă, aducând o secvență poliritmică, rezultată din suprapunerea prelucrării polifonice a Temei a doua (la mâna dreaptă) peste tratarea în triolette de pătrimi a primei Teme (la mâna stângă). Adică, procedeul de suprapunere a două conținuturi expresive (unul la mâna dreaptă și altul la mâna stângă), generatoare ale structurii, atât de simplu prezentat în *Sonata Op. 7* (anul 1796) dar atât de

evoluat în sonatele unde l-am semnalat, culminând cu *Opus 106*. A patra variațiune (în cadrul Codei din Expoziție) revarsă specificul armonic al motivului *incipit* (Ex. 96 a, m. 1-4) peste structura ritmică a celei de a doua Temă (partitura, m. 112-125). Astfel, Coda Expoziției omologhează expresiv cele două teme și da impresia de Repriză recurentă.

Exemplul 96 b

(m. 63 ↓)

The musical score consists of six systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The piano part features complex harmonic structures with many accidentals and dynamic markings. The violin part has a more melodic line with some slurs and accents. Key markings include 'poco ritard.' (poco ritardando) and 'a tempo' (return to tempo). The score is numbered '(m. 63 ↓)' at the beginning of the first system.

Forma de sonată s-ar fi putut încheia aici dacă la sfârșitul repetării Expoziției prin *volta* a doua, Beethoven ar fi adus acordul perfect major al tonicii *si bemol*, pregătind prin câteva măsuri cadența finală; dar el da curs Dezvoltării centrale, oprindu-se anticipativ pe terția acestui acord

printr-o variantă simplă a arhetipului *Semnalelor*, exact cum a procedat în *Opus 10 nr. 3* pentru expunerea Temei a doua. În comparația cu forma de sonată din *Opus 101*, scrisă cu doi ani înainte de *Grosse Sonate* și nedespărțită printr-o creație intermediară în genul cercetat, observăm că acolo au lipsit semnele de repetiție a Expoziției, muzica fiind concentrată spre unificarea tuturor părților în genul *Fanteziei*, iar expresivitatea, îndreptată spre programatismul psihologic. *Sonata Op. 106*, concepută în patru părți, încheie grupul celor 13 creații unde Beethoven a păstrat mișcările tradiționale ale ciclului vienez al Sonatei, depășind „tipologia primei părți predominant eroice”⁴⁵⁰ pe care a stabilit-o el însuși, implicit toate procedeele componistice experimentate în variantele convergente: *Opus 2 nr. 1*; *Opus 2 nr. 3*; *Opus 10 nr. 1*; *Op. 13*, „*Patetica*”; *Opus 31 nr. 2*; *Opus 53*, „*Waldstein*”; *Opus 57*, „*Appassionata*”. Inspirația lui Beethoven de a da spațiu fără hotar primei Teme dăltuite granitic în expresivitatea *eroico* explică repetarea Expoziției din *Opus 106*; astfel s-au încriptat în partitura unei creații excepționale aspirațiile pianistului care nu-și mai putea exercita arta, pe când spiritul său cuprindea nemărginirea.

Față de dimensiunile Expoziției, ale cărei 125 de măsuri se dublează la reluare, Dezvoltarea centrală este mai redusă (87 măsuri; în partitură, m. 132–229), ceea ce nu împieteează frumusețea clasică a acestei secțiuni, unde ambele teme sunt esențializate. Participăm la jocul mozaicat al submotivelor, mai întâi la schimbul moderat de „replici” în nuanță scăzută, apoi la „dialogul” tot mai înflăcărat, când submotivul *incipit* (saltul mâinii stângi!) atinge paroxismul, cuprinde tot spațiul muzical și asimilează substanța temei „feminine”. Sunt readuse succint toate formulele variaționale din Expoziție într-o „împietire” desăvârșită care depășește procedeele asemănătoare din *Opus 101*. În pregătirea Reprizei, pare că Beethoven a avut viziunea întoarcerii la unitatea primordială–sunetul, într-atât de mult se rarefiază spațiul sonor (vezi partitura, m. 216–228). Alexandru Bogza ar găsi aici *regresiunea opoziției în sânul Realului* și transcenderea Ideii în *Realul pur*. Este locul unde resimțim năzuința de ascensiune spirituală a lui Beethoven dincolo

⁴⁵⁰ Cf. Capitoul XVIII—*Componența ciclului, analogia și omologia*, p. 215, *Nota 363*.

Despre celelalte trei părți ale *Sonatei Op. 106* s-a scris și în stil muzicologic doct și în stil muzicologic literar. Alegem a treia posibilitate, adică modalitatea în care Edwin Fischer a „împletit” aspectele estetice și problemele pianisticii, înscrind o pagină antologică în muzicologia aplicată. „Scherzo, care în edițiile londoneze apare în mod neașteptat după marele *Adagio*, trebuie redat ca o ușoară alunecare de năluca. Repetarea exactă a notelor este anevoioasă și constituie o problemă în privința meninării libertății *poignet*-ului și nicidecum în schimbarea degetelor. *Trio*-ul care seamănă cu acela din *Sonata în mi bemol Op. 7*, trebuie de asemenea să redă un sentiment de imaterialitate. Canonul mascat în triolele de la mână dreaptă nu trebuie accentuat, ci lăsat doar să se strecoare în mod discret. Măsura 2/4 este o modificare a temei din *Trio*. Pasajul important în *fa* major, care se desfașoară pe claviatura întregă, constituie, după expresia lui Lenz, unul din «cele trei mari cursuri ale Amazonului». În Coda, antagonismul dintre *si* și *si bemol*

da mult de lucru pianiştilor”, așa cum a prevăzut Beethoven. trecerea bruscă și repetată de la *pianissimo* la *fortissimo* în alăturare, „va pentru cuprinderea *ambitus*-ului acordic în redarea Codei (m. 375–407), cumulare a celor două teme, mersul paralel în octave, ditanșarea brațelor mână dreaptă în interiorul octavelor ce urmăresc linia melodică de maximă desfașurare a capacității de mișcare pe claviatură; trîlul de la materialului tematic cere mobilizarea tuturor posibilităților pianistice și o Tema a doua este adusă în *si bemol* major (partitura, m. 279). Prelucrarea dominantă minoră a tonalității *fa diez* major, enarmonic cu *sol bemol*. mediu. În puncte, reapare motivul generator ca o falsă Repriză la de dificilă, pentru că și mână dreaptă face salt din *discant* în registru situațiile anterioare, pe clape albe; cu toate acestea, secvența este deosebit pe clape negre, ceea ce este mai ușor de realizat pianistic decât în complementului cadent în această tonalitate, cu *salut* la mână stângă (partitura, *Cantabile e legato*; m. 241–251), până la reexpunerea Repriza oferă o plăcută zonă de tranziție spre *sol bemol* major acordul *fa* major, dominantă tonică *si bemol* major.

părunzători, au evitat, modificând pe *la diez* în *la becar*, ceea ce ar da *bemol*, ceea ce alți îngrijitori de ediție ai *Sonatei* pentru *pian*, mai puțin ajuns la concluzia că Beethoven a tratat sunetul *la diez*, enarmonic cu *si* discuții asupra modulației enarmonice spre Repriză; Hans von Bülow a de materialitatea sunetului. Fiind pierdut manuscrisul original, s-au făcut

constituie o idee cu adevrat genială. O pauză trebuie să despartă această mișcare de *Adagio sostenuto*. *Aceste douăzeci de minute de dialog cu pianul constituie poate cea mai desăvârșită contribuție adusă vreodată literaturii pianistice* (subl. noastră) /.../ Lenz a caracterizat această parte a sonatei ca «un monument funerar închinat întregii dureri omenești», dar, de fapt, ea constituie doar un dialog cu dumnezeirea, care se încheie într-un sentiment de supunere și smerenie, după primirea darului ceresc al alinării. /.../ Prima măsură a fost adăugată mult mai târziu de Beethoven, ca o înjoncțiune către auditor, să-și plece genunchii. Consider această parte ca fiind compusă din două secțiuni: cea dintâi (cuprinzând grupe binare și ternare în diferite tonalități) se repetă. Partea intermediară nu este o dezvoltare, ci o cadență cu caracter de improvizație. La repetarea a doua este adăugată o Coda. /.../ Maniera în care Beethoven introduce ultima parte a *Sonatei* este una dintre cele mai mărețe manifestări ale geniului său: el face pe interpret să coboare din sferele înalte la conflictul pământean al *Fugii* (Ex. 97, introdus de noi) – depășește dublele bare de măsură – revenind de patru ori asupra lor și, în cele din urmă, după impetuoasa explozie în *la* major, ajungând la *fa*, cu care începuse, ca într-un vis, îl statornicește acum ca dominantă a lui *si bemol*. Toate acestea îmi par admirabile din punct de vedere psihologic!⁴⁵¹. Tot Fischer spune că majoritatea pianiștilor consideră *Fuga* din *Sonata Op. 106* drept un exercițiu de contrapunct, imposibil de redat pe claviatură. Ferruccio Busoni are meritul de a fi demonstrat că Beethoven a scris și această parte pentru pian, voind să includă în ciclu o secțiune de mare expresivitate, rezervată celor care se vor strădui să-și însușească partitura. Prin răsturnări, augmentări, canoane, prin includerea *Fugii în re major* (din Vol. II, *Clavecinul bine temperat* de J. S. Bach; precizarea noastră); despre care Busoni a spus că este „teatru în teatru“, Beethoven a oferit pianiștilor ca dar o profundă experiență emoțională.

Grosse Sonate für das Hammer-Klavier, în si bemol major, este o constituire transcendentă celorlalte 31 de *Sonate pentru pian* prin proporția desăvârșită a „templului“ clasic în pofida dimensiunilor gigantice, prin coerența ideilor muzicale în dezvoltare ciclică, prin pianistica extrem de complexă care induce sugestia reverberației orchestrale. Beethoven cere interpreților să-și dezvolte o capacitate mai

⁴⁵¹ FISCHER, Edwin, *Sonatele pentru pian de Beethoven*, ed. cit., pp. 106–107.

Extensia neobişnuită a tuturor celor patru mişcări, fiecărui dintre ele de proporţii monumentale, apropiate Sonata de genul Simfoniei. Iată suita agogică: *Allegro* (forma de sonată); *Scherzo Assai vivace*, *Presto* → *Prestissimo* → *Presto*; *Adagio sostenuto*; *Largo* → *Allegro* → *Prestissimo* → *Allegro risoluto* → *Fuga à tre voci, con alcune licenze*.

The musical score for Example 97 is written for piano and features a variety of tempo and dynamic markings. The score is divided into several systems, each with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The markings include:

- Allegro risoluto** (marked with a metronome marking of 144)
- Prestissimo**
- Adagio sostenuto**
- Largo**
- Allegro**
- Prestissimo**
- Allegro risoluto**
- Fuga à tre voci, con alcune licenze**

The score also includes dynamic markings such as *pp*, *f*, *ff*, *cresc.*, *dimin.*, and *accelerando*. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and articulation marks.

Exemplul 97

mare de interiorizare şi de redare, precum şi alte calităţi necesare pentru a învinge scriitura complicată, pusă în slujba dialecticii Sonatei.

Dintre virtuozii contribuabili la interpretarea capodoperei, Liszt a realizat cu *Sonata Op. 106* cea mai desăvârșită performanță artistică înfăptuită vreodată de un pianist. El a aranjat creația aceasta și pentru a fi cântată de instrumente cu coarde. A fost „ultima bucată pe care a interpretat-o înainte de moarte“, spune Edwin Fischer.

Elevii lui Liszt, Hans von Bülow și Anton Rubinstein au dăruit *Sonatei Op. 106* continuitatea de școală. Brahms a preluat în *Sonata Op. 1, în do major*, prima Temă din *Allegro (Opus 106)* și de la acest punct de pornire a dobândit stilul propriu în creația pentru pian.

Virtuozii Ferruccio Busoni, Wilhelm Bachaus și Edwin Fischer, reprezentanți ai următoarelor generații, au transmis *Opus 106* secolului XX. A fost dusă mai departe de Alfred Cortot și de Wilhelm Kempf. Dintre marii pianiști ruși, Serghei Rahmaninov, apoi Sviatoslav Richter, au avut-o în repertoriu. La noi, pianista și profesoara Cella Delavrancea a cântat în public toate *Sonatele pentru pian* de Beethoven, le-a popularizat prin emisiuni radiofonice și prin scrieri muzicologice.

Sonata Op. 106 este întruchiparea celor mai pure sentimente. Beethoven transcende starea fizică spre *Realul pur*, unde se înlătură „distanța dintre sensibilitate și intelect“, cum definește Alexandru Bogza existența spirituală a omului. Întregul *corpus* al *Sonatelor pentru pian* are convergență cu un aspect sau altul din *Opus 106*. În conținutul tuturor *Sonatelor* care o preced, imaginile muzicale, apropierea–depărtarea, prezentul–trecutul, realitatea–visul, au încă un anumit grad de obiectivare; aici, pianul lui Beethoven trece în ideal.

Sonata Op. 106, publicată de Artaria în 1819, a fost definitivată în anii 1817–1818, cam în același timp cu *Simfonia a IX-a*. Marele fondator al pianisticii moderne, Ludwig van Beethoven, a auzit-o numai în închipuirea sa!...

* * *

Sonata în la bemol major, Op. 110, compusă în același an cu *Missa Solemnis*, apare ca o continuare a programatismului psihologic–poetic din „*Les Adieux*“ și, totodată, a variațiunilor din *Opus 106*. În cercetarea noastră, se relevă ca *al cincilea model al stilului* între cele 32 *Sonate pentru pian*. Beethoven a încheiat manuscrisul în decembrie 1821. „Este o spovedanie, rezumă toată viața lui. Această admirabilă sonată, scrisă ca un poem epic, oglindește temperamentul și caracterul geniului său“, spune Cella Delavrancea despre creația care i-a fost preferată.

Cadrul celor patru mișcări ale Sonatei s-a extins; două secțiuni au fost dublate, anume *Arioso dolente* și *Fuga*, astfel că ciclul are șase părți. Incipit-ul motivic prezintă convergența cu „Lebewohl!” (Ex. 98 a, b):

Exemplul 98 a

Moderato cantabile, molto espressivo

L. van Beethoven, Op. 110

Exemplul 98 b

Adagio

Das Lebewohl (Les adieux)

L. van Beethoven, Op. 81a

În *coralul* de început, se însinuează din nou imaginea copilăriei. Muzica plutește între vis și realitate, apoi se obiectivează într-un cântec serafic de Crăciun⁴⁵². Beethoven a notat în manuscris „*inner simpler*” (cât mai simplu). Prima Temă a formei de sonată (Ex. 99) unește în arpeggii și în acordurile tonalității *la bemol* major motivul generator și un motiv complementar, variațiune a lui, deosebit de inspirate. Într-o singură frază, sunt cuprinse *coralul* (Ex. 99, m. 1-5) și monodia simplă, frumoașă, acompaniată în maniera *lied*-ului (Ex. 99, m. 5-12). Ne închipuim răsurnel angelic al rugăciunii de seară, când copii, cu mânuțele împunate, intonează un cântec pentru slava lui Dumnezeu. Pe măsura evoluției muzicii, se dezvăluie că Beethoven a tratat motivul generator (Ex. 99, m. 1-2) drept *leit-motiv al coborârii în trecut*. Introducerea intră și în componența frazei tematice a primei părți, *Moderato cantabile*, modalitate aflată de noi în *Sonata*

⁴⁵² De revăzut omologia cu *Elf neue Bagatellen* Op. 119, pp. 151-156 din text.

Op. 81 a, „Das Lebewohl–Les Adieux“ și anterior, în Opus 31 nr. 2, însă aici se vădește o deosebire esențială: *tempo*-ul rămâne același.

Ritmul ternar al *Ländler*-ului, al Valsului, este elementul hotărâtor în transpunerea stării de melancolie, ajunsă la accente dramatice.

Exemplul 99

Moderato cantabile, molto espressivo L. van Beethoven, Op. 110

p con amabilità

cresc.

f

p leggiermente

Motivul *Dansului*, care odinioară exprima în *Sonate* bucuria nestăvilită a libertății în natură, aduce doar regretul după clipele fericite, impresie adâncită de simbolizarea sonoră a ireversibilului. De astă dată, trecutul nu revine în prezent ca a treia stare, posibilă doar în vis și creată în muzică prin reflectarea trecutului în actuala imagine sonoră, precum am încercat să aproximăm posibilitatea *terțiului inclus* în *Sonata Op. 79*⁴⁵³; aici, sufletul se desprinde până și de viziunile fericite de altădată, speră doar într-o existență viitoare, nepământească. Arpegiile filigranate în treizeciodoimi ale punții, cu treceri de la o mână la alta, ne poartă sensibilitatea perceptivă prin toate registrele claviaturii. Nu mai sunt amintiri, ci realitatea afectivă actuală, transpusă în sunetele aproape

⁴⁵³ Dezvoltarea ideii, la p. 248 a textului.

dim.

cresc.

sf

p

molto legato

Exemplul 100 (m. 181)

inmateriale ale Temei a doua (Ex. 100, m. 20-28). De-odată se produce o schimbare: în sufletul „Titanului”, liniștea îi este tulburată de gânduri ce determină pe simfonistul Beethoven să obiectivizeze starea de neliniște brusc apărută. Atmosfera celestă dispare. Începutul simplu se diversifică în Grupul tematic secundar, unde se conturează noi variante ale motivului generator, simbolizând lupta aprigă pentru *înălțare*, prin motivul *Zborul*.

Secțiunea (B_1), cu *ambitus* melodic înalt, transfigurează *motivul-Idee* al primei Teme prin reducerea la trei sunete scalare în octave descendente (*do*↓*si bemol*↓*la bemol*; Ex. 100, m. 18–28, mâna dreaptă), acompaniate identic la o terță mare mai jos (*la bemol*↓*sol*↓*fa*; Ex. 100, mâna stângă), pe care Beethoven le reunește într-un submotiv muzical, secvențat de patru ori în ritmul bătăilor inimii, sau al respirației (subdiviziunile pătrimii). Descoperim aici cele două structuri, terță mare și terță mică, suprapuse prin procedeul aflat în *Sonata Op. 57*, „*Appassionata*“, care au generat acolo submotivul complementar al Temei-Idee. Omologia⁴⁵⁴ se resimte după o îndelungată comuniune la pian cu *Sonata Op. 110*, presupunând că *Appassionata* este cunoscută.

În măsura 23 (Ex. 100), se face joncțiunea cu al doilea submotiv din secțiunea (B_1) a grupului tematic secund, scris la început în structură armonică; apoi, brațele pianistului sunt conduse anevoios în mișcarea contrară pe claviatură, la peste trei octave una de alta, cu succesiune de duble apogiaturi în *arpeggiato* la mâna dreaptă, iar la stânga, cu scurte triluri (motivul *Zborul*). Întreaga frază are opt măsuri și sens ascendent. Tehnica experimentată de noi în redarea la pian a frazei complementare cere să se „atace“ sunetul de bază al dublei apogiaturi arpeggiate odată cu sunetul de început al trilului, astfel ca mersul „volente“ să aibă un suport și, totodată, claritatea frazei să nu fie impietată.

În secțiunea (B_2) a grupului tematic secund (Ex. 100, m. 28–34), aflăm tot două motive bine sudate, ca și în (B_1). Fraza, cu antecedent și consecvent, are numai șase măsuri (Ex. 100, m. 28–31; m. 31–34). Observăm continuitatea mâinii stângi, anume alăturarea degetelor pe linia basului și păstrarea acompaniamentului în registrul grav, procedeu ajutor redării la pian, semnalat de noi și în factura primei Teme din *Sonata Op. 53*, „*Waldstein*“⁴⁵⁵. În demersul din *Opus 110*, mâna dreaptă se avântă spre *discantul* claviaturii și apoi revine în registrul mediu al pianului de unde pornește un nou „zbor“ susținut de acompaniament. Întregul grup secundar este atât de unitar încât noi resimțim aici o singură trăsătură muzicală, configurație a simbolului *Zborul*. A izvorât din Regimul diurn al închipuirii, dar imaginile nu îi sunt congruente. Beethoven a incastrat un motiv metafizic și trei submotive obiectivante în

⁴⁵⁴ De revăzut pp. 272–273 din text și Exemplul 84.

⁴⁵⁵ Vezi, p. 261 din text și Exemplul 82.

⁴⁵⁶ Prezentarea schemelor arhetipale, la pp. 136–139 din text.
⁴⁵⁷ Amintim că am mai întâlnit o Dezvoltare centrală concentrată la 30 măsuri în forma de sonată din *Scherzo* dramatic al *Opus*-ului 109; cf. pp. 308–310.

Tema a doua, amplu desfășurată, care tinde să capete trăsături „masculine”. Imaginea *Zborului*, diurnă, este contradictoriu obiectiv al *leit-motivului* dezvoltat în prima Temă, legat de simbolurile nocturne, dar opoziția expresivă este redusă. Întreg *corpus*-ul tematic secund vine din Regimul nocturn al Imaginarului: *incastarea* se leagă tot de reprezentarea nocturnă; motivul *Zborului*, singurul diurn, nu exprimă la fel de puternic imaginile ascensionale ale *verticalității*, precum motivul *Semnalelor*⁴⁵⁶ care nu apare în prima parte a ciclului acesta. Resimțim că se produce o comutare simbolică, *zborul* trece în inversul său, *coborarea*. Caracterul „feminin” transpare de la începutul ciclului, din Expoziția formei de sonată, amplificat prin trăsături ale improvizației. Urmează să participăm la cea mai succintă Dezvoltare centrală dintre toate variantele stratificate în *Sonatele pentru pian*⁴⁵⁷: prima Temă este prelucrată orchestral în numai 16 măsuri (partitura, m. 40–56), ceea ce produce dramatizarea intensă. Beethoven dă aici exemplul modului de concentrare pe care a știut să-l aplice tradiționalei secțiuni *Durchführung*. Motivul – Idee se repetă descendent de opt ori, trecând prin tonalitățile *fa* major (V – I), *re bemol* major, *si bemol minor*, înainte de a reveni în tonalitatea inițială, *la bemol* major, unde este reexpus cu importante modificări. Inflexiunile modulatorii se fac prin cromatizarea acompaniamentului monodic la mână stângă, ale cărui schimbări tonale se reflectează în tratarea polifonic–armonică a *leit-motivului*, la mână dreaptă. În echilibru cu sinteza dezvoltatorie din secțiunea centrală a formei de sonată, Repriza extinde perifrastic prima Temă, ca și cum Beethoven, nevrând să se despartă de Ideea muzicală, amână identificarea spațială și temporală prin noi diversificări. Apar două variațiuni ale motivului generator pe care le vom nota în scopul eficienței comunicării cu ($A_{1var.}$) și ($A_{2var.}$); prima simbolizare este modulantă ($A_{1var.}$ = m. 58–60) iar a doua ($A_{2var.}$ = m. 60–66), în *re bemol* major, aduce forma inițială a motivului, mai întâi în registrul violei (m. 60–62) apoi în sonoritatea violinei. Corespondența cu cvartetul de coarde este evidentă aici. În măsurile 66–67, se trece enarmonic spre *mi* major, tonalitate în care sunt readuse puntea (m. 70–76) și începutul segmentului (B_1) modulat cromatic în chiar cuprinsul lui

(m. 78), ale cărui meandre tonale ajung în cele din urmă în tonalitatea *la bemol* major (m. 87) unde apare reexpus segmentul (**B₂**) cu dinamizare prelungită până în măsura 105. Tratarea armonică din Repriză corespunde simbolurilor nocturne ale *inversării* și dă impresia edulcorării imaginilor prezentate în Expoziție. Coda (m. 105–116) mai atrage încă o dată puntea și o ultimă „împletire” polifonică a elementelor tematice prime. Întreaga formă de sonată a fost supusă procedului „împletirii” temelor dar, spre deosebire de *Opus 101*, oferă arcuirea clară a frazelor tematice.

Allegro molto în *fa* minor, a doua mișcare a *Sonatei Op. 110*, tot o formă concisă, are caracter de *Scherzo dramatic* în metru binar. Beethoven aduce ritmuri energice și accente profunde în locul cantabilității obișnuite din partea lentă a ciclului, care lipsește aici. De altfel, lirismul formei de sonată nu putea continua printr-o expresie analogică. Este atrăgător cum se alătură tonalitatea *fa* minor a primei fraze (Ex. 101, m. 1–4) cu aceea a dominantei majore (*Do*) din a doua (Ex. 101, m. 5–8), o succesiune insolită dar deosebit de sugestivă care pare să spună: „Eroul se află în preajmă, spiritul lui va alunga tristețea”. Regăsim motivul *Semnalelor*. În varianta aceasta, nu este implicată lupta eroică, ci simpla oscilație a stărilor afective între umbră și lumină, o nuanță psihologică bine redată prin jocul minor–major. Pianistic, primul demers, care coboară mâinile pianistului de pe clapele negre pe cele albe cu „împletirea” palmelor în jurul clapei *Do* central (Ex. 101, m. 4) și cu imediata distanțare a brațelor la trei octave, dă o satisfacție instrumentală (și sonoră) indescritibilă pe care dorești să o „colorezi” altfel, la fiecare repetare. A doua secțiune din *Scherzo* (Ex. 101, m. 10–40), în pofida primei fraze greoaie, *pesante*, cu *sforzandi* pe contratimp, duce mai departe schimbul locurilor pe claviatură, rămânând atrăgătoare prin mișcarea pianistică. Cu totul diferit, *Trio* în *re bemol* major (Ex. 101, m. 40–96) este „descoperit” pianistic, aduce încrucișarea brațelor în poziții dificile și în conținut, *pulsația interioară a cvartei descendente* (Ex. 101, m. 40 și următoarele: *fa*↓*do*; *mi bemol*↓*la bemol*; *do*↓*sol* *becar*; *si bemol*↓*fa*, etc.) la care auzul tonal îndelung exersat se acomodează mai greu. Singura soluție este ca *Trio* să fie ținut permanent în studiu, ca un exercițiu special pentru problemele propuse de compoziție și de tehnica pianistică, până va fi redat „curgător și liniștit, astfel încât figurațiile dantelate de factură chopiniană, de la mâna dreaptă, să producă întregul efect poetic dorit”, cum cerea Edwin Fischer studenților săi pianiști.

The musical score consists of two staves: a piano (p) staff on the left and a violin (v) staff on the right. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into several measures, with some measures marked with an asterisk (*). The piano part features a series of chords and arpeggios, while the violin part features a series of eighth and sixteenth notes. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, sf, sfz, sfz), articulation (accents, slurs), and tempo markings (a tempo, Allegro molto). The score is numbered 101 at the bottom.

Allegro molto

Exemplul 101

În ordinea omologiilor căutate de noi, stilul *Trio*-ului are corespondență cu Variațiunea a III-a din *Sonata Op. 109*, care este un *Scherzo giocoso* responsorial pe două voci, în ritm binar. Raportându-ne la compoziție, vom sublinia în mod special importanța cvartei descendente din *Trio*, pentru că prin acest interval a adus Beethoven modalul în sfera tonalității, iar aici, prefigurează *Fuga*. Reluarea primei secțiuni completează tripartitul formei (*Scherzo-Trio-Scherzo*), iar Coda face legătura cu *Adagio ma non troppo*. „În Coda, acordurile cad pe măsurile neaccentuate, ceea ce produce un efect agreabil de destindere față de acordul final în *fa* major, care cade pe o măsură accentuată. Nu trebuie făcută nici o întrerupere înainte de partea următoare. Rubinstein avea chiar obiceiul să lege nota *la*, de la mâna stângă din *Scherzo*, cu *Adagio*“, arată Edwin Fischer.

Configurarea **modelului al cincilea** în stilul beethovenian al Sonatei se împlinește în continuare prin *Adagio ma non troppo*, o pagină dintre cele mai remarcabile din întreaga creație beethoveniană. Dramatismul sobru al muzicii, patetismul exprimat atât de simplu, adevărește succinta caracterizare a lui Beethoven drept „un clasic al Romantismului – un romantic al Clasicismului“ (George PASCU). Scurta introducere *una corda (con sordina)* conține o variantă foarte îndepărtată a motivului generator din forma de sonată a ciclului, într-atât de schimbată încât aproape nu s-ar mai recunoaște dacă primele celule ritmice nu ar releva-o (Ex. 102, m. 1). La mâna stângă, se aude motivul *Semnalelor*, supus izomorfismului imaginilor. Lupta dobândește un caracter spiritual. Arhetipul simbolic *Semnalele* (Ex. 102, m. 1–3, mâna stângă) sugerează acum efortul desprinderii de contingent. Idealul transcendenței în spirit devine imagine sonoră odată cu Recitativul instrumental al cărui caracter interogativ este atât de pronunțat încât ne închipuim cuvintele nescrise de Beethoven, dar subzistente în muzică: „Doamne, ce cale îmi mai hărăzești?!“ (Ex. 102, m. 4, diversificarea recitativică a primelor cinci pătrimi, prelungită cu jumătate din a șasea pătrime). Oprirea pe acordul *la bemol* minor, incert prin repetarea tonicii și terței la octavă, exprimă starea de acalmie după înfruntarea cu Cerul (Ex. 102, m. 4, ultimul timp). Mișcarea *Adagio* se preschimbă în *Andante*, atrăgându-ne atenția asupra cerinței de redare cursivă a celor trei acorduri descendente; ele îmbină modulația cromatică și enarmonia printr-un procedeu simplu. Numai la Beethoven, o banală trecere a putut deveni puternic mijloc expresiv!...

decresc.

p cresc. *d*

d *cresc.* *dim.*

Adagio dolente (Klagender Gesang)

cresc. *dim. smorz.* *ten.*

Adagio, ma non troppo

sempre tenuto

una corda *dim.* *tutte le corde*

Adagio *ritard.* *contabile*

Andante *Piu Adagio* *Recit.*

una corda

Adagio, ma non troppo

Exemplul 102

Cele trei acorduri nu ar putea fi înlocuite de vreo formă oricât de extinsă a „elocinței” muzicale, ele ne fac să resimțim că speranța reînvie în sufletul Eroului, pregătit să-și domine din nou Soarta. Ultimul acord din cele trei, septima de dominantă a tonalității *fa bemol* major (sau minor) trece enarmonic în septima de dominantă a tonicii *mi* major, ca un *punct de orgă* cu durata de notă întreagă, schimbat cu starea directă a dominantei în aceeași durată, ambele *sempre tenuto*, până se va consuma efectul dramatic al sunetului *la*, emis în acut și repetat de 27 ori, un *Semnal tragic*, un strigăt disperat către Dumnezeuire. „Nimeni n-a evocat în cuvinte mai plastice întunericul deznădejdi ca Beethoven în unisonul ultimei măsuri” (Cella Delavrancea).

O ultimă modulație cromatică prin acord micșorat face trecerea spre trisonul tonicii *la bemol* minor. Consonanța se extinde la ambele mâini (Ex. 102, m. 7–8). Începe celebrul *Arioso dolente*, melodia lui pătrunzătoare acoperă amintirea *Semnalului* dureros. S-a spus că ar fi actualizarea anticelor „threni”, cântecele funebre însoțite de instrumente la funeraliile eroului Hector, descrise în *Iliada*, epopeea homerică atât de dragă lui Beethoven. S-a mai spus că „Titanul” a simțit imperios nevoia să comunice semenilor deznădejdea lui fără întoarcere, datorită pierderii auzului extern. Oricare supoziție poate fi adevărată, sau simplă invenție, mai cu seamă în raport cu personalitatea contorsionată a geniului. Cât privește analogiile cu muzica, implicit cele de față, ele sunt expuse pericolului deriziunii, deși orice reprezentare produsă de fondul muzical are un dram de adevăr, fiindcă impresia artistică a determinat mișcarea sensibilității celui care aproximează în cuvinte.

Pentru a ne apropia mai mult de semnificația operei, să amintim principiul *Erlebnis*, creat în filosofia secolului al XIX-lea de Wilhelm Dilthey. Vom încerca să readucem în prim plan momentul intens, *centrul generator de sens* care a putut declanșa Ideea acestui *Arioso dolente* în imaginația creatoare a lui Beethoven.

După mărturiile lui Schindler⁴⁵⁸, prietenul lui Beethoven, *Arioso dolente* are un alt substrat decât grava sa suferință, îndurată cu stoicism; Dorotheei Hertmann, „Sfintei Cecilia” a sa, cum o numea ilustrul vienez, i-a murit un copil, după săptămâni și luni de veghe lângă micul bolnav, când mama îndurerată spera clipă de clipă însănătoșirea. Aflând despre

⁴⁵⁸ Apud Ivonne TIENOT, monografia *Beethoven*, p. 108.

din nota aceea se desprinde ușor, apoi, din ce în ce mai energic, linia în trei ori se repetă la bemolul care zăvorăște toată nădejdea unei vieți. Dar celei mai patetice muzici create de Beethoven. Se încheie laconic. „De straițe cenușii, nu poate fi atinsă culoarea sonoră cu totul particulară a tristă melopee; fără această legănare, sugestie a gândurilor care curg în fiecare ritm de șase șaisprezeceimi corespunzând unei celule melodice din (6/16 + 6/16). Pianiștii resimt legănarea dublu ternară în *Aliso dolente*, grupe de câte șase șaisprezeceimi (Ex. 102, m. 7-8), arată că ritmul este însușit, dar însăși apariția elementelor acordului *la bemol* minor în această măsură pentru a atrage atenția că fiecare șaisprezeceime trebuie să evidențieze metrul în defavoarea ritmului; Beethoven a indicat *cvaaduplului ternar*. Considerăm că măsura (12/16) din partitură nu în *Aliso dolente*, ritmul *dublu binar* (măsura 4/4) lasă locul

lamentațiile unui învins, ci uitarea de sine a unui suflet mare și neînțeles. superioare asupra vieții. Impresionantul *Aliso dolente* nu exprimă formă a tăriei Eroului de a înfrunta Soarta, datorită viziunii sale nenorocirea celor de care se simțea legat. Asemenea atitudine este tot o compasiune, vădește altruismul lui Beethoven, puterea de a vibra la transpunerea în muzică pian a sentimentelor de duioșie și prin muzică mamei îndoliate. *Aliso dolente* are adresă directă, implică la minor la major, vine ca o speranță pe care genialul prieten o transmite armonia neștirbită a lumii de dincolo, iar *Scherzo*, cu trecerile imediate de încheiata în sonorități scăzute, dezvăluie cum își închipuia Beethoven „descrie” deznodământul tragic; Coda prelungește a primei părți și *motivului*, portretizează muzical pe copilul pierdut de Dorothea și cincilea model beethovenian din *Sonate*, cu angelica întrupare a *leit-* Dacă relatarea lui Schindler este adevărată, prima parte a celui de al este singura *Sonata* care nu poartă dedicație...

fost compuse în amintirea copilășului dus pentru totdeauna. *Opus 110* asterute pe portativ în decembrie 1821, aproape de *Weichmachtsfest*, au Beethoven iubea mult copii; *Aliso*, poate întregul ciclu în șase secțiuni inspirate, noi presupunem că atunci a avut-o, sub imperiul marii emoții. cutremurătorul *Aliso dolente* și alte porțiuni din *Sonata Op. 110* a cărei consolarea”. Se pare că Beethoven a improvizat pentru Dorothea însăși eroina care ar fi spus: „el mi-a dat totul, până la urmă și câteva ore la pian. Faptul a fost relatat lui Mendelssohn-Bartholdy de tragicul impas, Beethoven a vizitat-o neînțarizat pe Dorothea și i-a cântat

ton major a *Fugii* cu intervale de cvartă – o *Fugă* atât de luminoasă, gravă și indulgentă, încât mi-a revenit în minte o gândire a lui Pascal: «Tu nu m-ai căuta, dacă nu m-ai fi găsit»⁴⁵⁹.

Adagio ma non troppo s-a „topit” în tonalitatea *la bemol* minor, ca o întoarcere în adâncuri de unde se înalță *Fuga* pe patru voci (*Allegro ma non troppo*) în tonalitatea omonimei (*la bemol* major). Acum se reconcentrează energiile. „Prezența acestei forme ca parte finală are semnificația unei culminații prin caracterul său de monolit unitematic, cu maximă valorificare a virtualităților unei Idei”⁴⁶⁰. În *Opus 110*, Ideea sălășluiește în motivul generator din forma de sonată, care se transfigurează acum în variantă austeră, compatibilă cu tratarea polifonic-armonică a *Fugii*. Iată încă un fapt doveditor al calității de *leit-motiv*. Să observăm cvartele ascendente din interiorul motivului generator (*la bemol* ↑ *re bemol*; *si bemol* ↑ *mi bemol* – Ex. 99, m. 1–2) precum și încheierea. Constatăm că trecerea în Tema de *Fugă* aduce mici modificări față de configurația inițială: Beethoven a început direct cu cvarta [*la bemol* ↑ *re bemol*], a renunțat la mersul melodic ormanentat de tril, de *figura* concluzivă, de dubla apogiatură, și a adus încă o cvartă ascendentă [*do* ↑ *fa*], de unde a coborât la terța *do* pentru a încadra Răspunsul și a pregăti prin interludii, următoarele intrări ale *Fugii* (Ex. 103), considerată îndeobște ca fiind pe patru voci; nu aderăm la interpretarea ei ca *Fugă* pe trei voci cu o Contraexpoziție în aceeași tonalitate, cum am aflat-o „citită” în mod particular.

Marele Divertisment și *stretto* sunt liber tratate, asemenea Expoziției. Pianistic, trebuie realizată îmbinarea dintre măreția barocă și aspirația romantică spre dezlănțuirile excesive ale sentimentului, efect ce se împlinește prin creșterea graduală a dinamicii, asociată cu varietatea modului „de atac” pianistic. Expoziția de *Fugă* are amploare orchestrală, sunt puse în mișcare cele mai „sonore” registre. Prezentarea temei la patru voci include interludii care însuflețesc demersul cu o anumită libertate ce depășește austeritatea Barocului. În Divertismentul central, se aud inflexiuni timbrale contrastante, lumini și umbre care dau sugestia unui mare ansamblu instrumental. Mersul compact pe partide este supus logicii tonal-modale a gândirii beethoveniene. Intensitatea se amplifică

⁴⁵⁹ DELAVRANCEA, Cella, *Trepte muzicale*, ed. cit., p. 68.

⁴⁶⁰ COMES, Liviu, *Lumea Polifoniei*, Editura muzicală, București, 1984, p. 188.

Fuga
Allegro, ma non troppo
(legatissimo)
sempre p
p
p

Exemplul 103

neîncetat. Se ajunge la apogeul dramatizării odată cu apariția Temei în octavele ce par să răsunе la instrumentele grave ale orchestrei. Se culminează pe acordul septimei de dominantă.

Intervine *Arioso* (în *sol* minor), o altă ipostază a deznădejzii, cu grave accente patetice care punctează cele două perioade inegale în desfășurare, unde se petrece încă o etapă a dinamizării materialului motivic primordial. „Efectele de *sanglots entrecoupés* în repetarea *Arioso*-ului (măsura 116) să fie cântate cu toată sensibilitatea posibilă; de asemenea și pulsațiile din ultimele acorduri în *sol* major (măsura 32)“, cerea maestrul Edwin Fischer discipolilor săi.

Cea mai antrenantă secvență a ciclului, *Fuga inversată* (Ex. 104: *Das gleiche Zeitmass der Fuge, nacht und nacht sich neu blebend – L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente*) este anunțată printr-o variantă a motivului *Semnalelor*, după efectul minor-major (cadența picardiană) din sfârșitul secțiunii a cincea a ciclului, *L'istesso tempo di Arioso*. Este deosebit de dificil să te transpui în elanul *Finalului* după starea anterioară de reculegere. Iată ce îndrumări a lăsat marea profesoară Cella Delavrancea: „Voința și certitudinea izbândeii aprind lumina. Minorul se transformă în major, printr-un acord în *sol* care se repetă de zece ori – din ce în ce mai tare, iar Fuga revine, de data asta cu tema inversată care ne conduce la tonul de *la bemol* major și la maestrata acordurilor de la bas, care construiesc colonada temei inițiale. Finalul Fugii dă sentimentul plenitudinii pământeste. Interpretarea unei asemenea sonate cere stăruitor o concentrare absolută și un studiu amănunțit în privința sonorităților“. În concluzie, *nuanțele sonore* solicită cel mai mult în *Sonata Op 110*; Beethoven deschide calea *polifoniei timbrale*.

Momentul de trecere la *Final* este reliefat și de muzicologul Jean Chantavoine⁴⁶¹: „Vocea pare că se va frânge, întretăiată de tăceri și lacrimi. Totul tace, abia câteva acorduri scurte fac să se audă ultimele pulsații ale vieții, când un arpeggiu readuce *Tema Fugii, dar inversată, ajunsă aproape asemănătoare cu aceea sub care Beethoven va pune mai târziu, în al șaisprezecilea Cvartet, cuvintele «Es muss sein» (Această trebuie să fie!). /.../ Cu siguranță că el nu a urmărit să pună în scenă tocmai la finalul Cvartetului XVI, /.../ vreun subiect anecdotic: Beethoven a vrut să arate că muzica este capabilă, ca orice limbaj discursiv, să propună o teză și o antiteză, să le opună, să le dezvolte și să concluzioneze, nu printr-o sinteză, pentru că omul nu este conciliant, dar printr-o afirmație dedusă“. Revenim la ideea inițială...*

⁴⁶¹ În monografia sa *Beethoven*, ed. cit., pp. 116–117.

Beethoven ne va încredința vesnic: „Es muss sein!“. Această este „afirmația dedusă“, ca răspuns la *indoiala metafizică* din Cvartetul XVI.

Grave
Allegro

Muss es sein?
Es muss sein!
Es muss sein!

Exemplul 104

Das gleiche Zeitmaß der Fuge, nach u. nach sich neu belebend

L'istesso tempo della Fuga, poi a poi di nuovo vivente

sempre una corda

(L'inversione della Fuga/ Die Umkehrung der Fuge)

Meno Allegro

pot a pot tutte le corde

Finalul *Fugii* construite pe Tema inversată (*Die Umkehrung der Fuge – L'inversione della Fuga*) cere o mare participare pianistică. Am ajuns la concluzia că intensificarea expresiei și măreția imaginii sonore se împlinesc menținând *tempo*-ul constant, „*immer simpler*“, cum cerea Beethoven, deci renunțând la efectul agogic *accelerando*. Ciclul se încheie cu arpeggierea acordului *la bemol* major, victorie a tonalității asupra modalului, a unității asupra diversității, ceea ce înseamnă finitul existenței dinamice contradictorii, reîntoarcerea în simbolul arhetipal!...

Exemplul 105

Structura compozițională-expresivă a tematismului și dezvoltarea prin procedeele *simfonismului* beethovenian, „templul” clădit în patru părți și largirea ciclului prin încă două „colonade” odată cu diversificarea secțiunilor *Arioso dolente* și *Fuga*, trecerea Ideii din Regimul nocturn al Imaginarului în diurn și revenirea în *Final* la simbolurile arhetipale ascensionale, caracteristice muzicii lui Beethoven, arată că *Opus 110* este opera de sinteză a stilurilor *barocul*→*romanticul* și a opozabilului lor, *clasicul*. Concluzia aceasta comportă o precizare: disjuncția stilistică între Clasicul ↓ Barocul→Romanticul, cercetată de noi, ne permite să apreciem că în această capodoperă, cele două structuri conexe Barocul→Romanticul sunt preeminente Clasicului. Sinteza s-a stratificat în timp, dar Ideea operei unitare s-a configurat demult, după cum arată legătura dintre *Opus 110* și *Sonata „quasi una Fantasia” Op. 27 nr. 1*, compusă cu 20 de ani înainte. Călmul *Andante* din „destăinuirea” aceea de tinerțe (Ex. 106), sublimnează peste ani în *Moderato cantabile*, *molto espressivo* din *Sonata Op. 110* (Ex. 99); motivul generator din *Allegro* – *Op. 27 nr. 1* este omolog cu primul submotiv din *Allegro molto* – *Op. 110* (Ex. 101), ambele fiind teme de *Scherzo* dramatic; Tema *Finalului* din *Op. 27 nr. 1* (Ex. 107) prefigurează submotivul al doilea din *Allegro molto* – *Op. 110*.

Exemplul 106



Sonata în do minor, Op. 111, rămâne „asemenea unui testament spiritual dintr-o lume în care, în materie de sonate pentru pian, nu a mai rămas nimic de experimentat. Cel puțin așa ni se pare nouă, muritorilor de rând. În aceste două părți care alcătuiesc sonata, este simbolizată lumea prezentă și cea care va să vină, astfel încât implacabilele figurații din partea întâi, în care Beethoven zugrăvește lupta grea pentru viață, trebuie cizelate și cântate cu degete de fier. Dimpotrivă *Arietta*, în care apare lumea transcendentală, trebuie astfel redată încât sunetele să fie dematerializate, ca și când melodia ar face parte dintr-o altă lume. Cum se poate ajunge la aceasta? Spiritul este acela ce plăsmuiește trupul în care va sălăslui; mintea este aceea care va descoperi tehnica necesară. Fiți complet conștienți de lipsa de importanță a amănuntelor, având în primă preocupare legea eternă care guvernează stelele, și atunci, mâinile și degetele voastre vor căpăta acel fluid magnetic capabil să evoce sublima lumină, prin mijlocirea lemnului și a coardelor“⁴⁶².

* * *

Acum 2000 de ani, filosoful Seneca, reprezentant de seamă al stoicilor, își prevenea⁴⁶³ discipolii: „**Non est ad astra mollis e terris via!**“.

Arietta
Adagio molto, semplice (e) cantabile

The musical score for the Arietta is presented in three systems. The first system shows the initial measures with a piano (p) dynamic and the instruction 'sempre legatissimo'. The second system includes first and second endings, with a 'cresc.' (crescendo) marking. The third system continues with first and second endings, featuring dynamics like 'f' (forte), 'p' (piano), and 'dolce', and the instruction 'sempre legato'.

⁴⁶² FISCHER, Edwin, *Sonatele pentru pian de Beethoven*, ed. cit., p. 117.

⁴⁶³ În tragedia *Hercules furens*: „De la pământ până la stele nu se întinde drum neted!“

CONCLUZII

I – Întregul *corpus* al *Sonatelor pentru pian* a izvorât din *matricea stilistică* și a apărut în câmpul conștiinței prin acțiunea „*personanței*” (concepte estetice stabilite și dezvoltate de Lucian Blaga).

II – În ansamblul compozițiilor cercetate, s-a relevat *stilul Sonatei beethoveniene pentru pian*, diversificat în cinci *opus-uri* de mare forță a iradierii, create ca urmare a unor intense trăiri de natură sufletească („centre dataătoare de nou sens” – apud W. Dilthey), prin care putem împlini (apud H. G. Gadamer) „cercul hermeneutic” al înțelegerii partituri (textul), necesar interpretării reproductive. Aceste cinci *opus-uri* pe care le numim *model stilistic* au structură formală și structură expresivă distincte, reprezentând *stilul artei pianistice beethoveniene* și intrunesc în cel mai înalt grad posibilitatea dramatizării elementelor în cadrul actualizării prin redarea pe claviatură. Ele relevă osmoza în compoziție a *Clasicului* cu *Romanticul* → *Barocul*, arătând necesitatea unor mijloace pianistice speciale, cerute de interpretarea reproductivă a muzicii la instrumentul Piano-Forte, perfectat în „Hammer-Klavier” care capătă la Beethoven *atribute orchestrale* dar păstrează și *calitățile tehnicii clavicordice*. *Sonatele* acestea sunt:

(1) *Opus 2 nr. 1* (anul 1795); (2) *Opus 13*, „Pătețica” (anul 1799); (3) *Opus 27 nr. 2* (anul 1801); (4) *Opus 57*, „*Appassionata*” (anul 1804); (5) *Opus 110* (anul 1821).

Între *Monkschein Sonate* și *Appassionata*, se înalță ca etape de acumulare atât *Sonata Op. 31 nr. 2*, „*cu Recitativ*” (1801) cât și *Sonata în do major, Opus 53*, „*Waldstein*” (1804). De asemenea, *Sonata Op. 81 a* „*Les Adieux*” (1809), *Sonata Op. 90* (1814), *Sonata Op. 101* (1816) și *Sonata Op. 109* (1820), reprezentând stadii pregătitoare între ultimele două ipostaze hermeneutice, *Sonata Op. 57*, „*Appassionata*” și *Sonata Op. 110*, despărțite cronologic de șaptesprezece ani. Am fi considerat toate cele șase sonate „de trecere” drept *un model*, dar, prin structura compoziției determinate de *dinamismul contrariilor*, „*Les Adieux*” încumbă continuarea procesului creator, manifestat mai întâi în *Sonata Op. 10 nr. 3*, apoi în *Sonata Op. 28*, „*Pastorala*”, și încheiat prin *Sonata Opus 110*; *Waldstein* își află anterioritatea în *Opus 2 nr. 3*, primă intruchipare a *sonatei concertante*, și în cele trei sonate *Opus 31*, iar desăvârșirea, în *Appassionata*, și așa mai departe, *quod erat demonstrandum*.

III – Cele cinci *ipostaze hermeneutice* au fost îndelung elaborate (potrivit modului de a compune al lui Beethoven); *ele au iradiat prin Idee în stilul componistic și anterior definitivării realizate de autor*, deci, anterior notării în partitură, cu atât mai mult, anterior tipării (răspândirii, ocurenței). Explicăm astfel: *Sonatele* s-au ivit în conștiință fie concomitent, fie succesiv, după cum a acționat imaginația creatoare. Înfăptuirea omenească se înalță din neclarul subconștientului ca Idee, o „scânteie trimisă în infinit“, cum a spus Beethoven. La proporțiile cuprinzătoare ale geniului beethovenian, Ideea înseamnă reprezentarea sintetică a întregii plasmui viitoare. În acest fel, *Ideea acționează asupra mai multor opere*, generând în subconștient alte plasmui, chiar alte Idei, încă neridicate în câmpul conștiinței. Uneori s-a produs o izbucnire puternică a inspirației. Cea mai mare exultare a imaginației creatoare s-a petrecut în 1801, socotit de noi an excepțional, când Beethoven a dat sub impulsul unui moment fericit al vieții șapte sonate pentru pian, deosebit de expresive, între care și *Sonata quasi una Fantasia Op. 27 nr. 2*, „*Mondschein Sonate*“, unul dintre cele cinci modele. Faptul s-a repetat de câteva ori în biografia compozitorului, precum în vara anului 1812, după întâlnirea cu Goethe, când a compus concomitent *Simfonia a șaptea*, în *la* major, și *Simfonia a opta*, în *fa* major. De asemenea, se știe precis că Beethoven a elaborat în același timp *Simfonia a IX-a* și *Grosse Sonate für das Hammer-Klavier Op. 106*, iar pe când scria *Missa solemnis*, a definitivat *Sonata Opus 110*, cele mai complexe creații ale sale. Astfel se explică noțiunea *Tema-Idee* beethoveniană, care a determinat *convergența*, prin diversificarea și răspândirea elementelor analogice dintr-un loc în altul la nivelul formelor și al genurilor muzicale înrudite, totodată, *omologia* în cadrul *Sonatelor pentru pian* de Beethoven.

Se relevă următoarele interdependențe: (1) *unirea formei lied cu variațiunea*, în genurile Miniatura, Piesa concertistică de virtuozi, Ciclul de miniaturi, prin care se pot explica multe aspecte din cuprinsul *Sonatelor*; (2) *preluarea Rondo-ului popular în compoziția elaborată*, ajungându-se la *Rondo-ul pentru pian* ca piesă de sine stătătoare care păstrează structura formală a genului muzical spontan practicat, dar elimină funcționalitatea de muzică pentru dans; 3) *trecerea Rondo-ului, ca piesă distinctă, în Sonata pentru pian*, prin unirea formei Rondo și a formei de sonată într-o configurație nouă, deosebit de complexă, forma

„limbajului”, apud Fr. D. E. Schleiermacher și principiul interpretării gramaticale a
 3) interpretarea hermeneutică: – principiul interpretării gramaticale a
 C. Cazaban;

2) interpretarea logic-muzicală – apud A. Bogza; St. Lupasco;

G. W. Fr. Hegel; A. Schopenhauer;

1) interpretarea metafizică – apud Im. Kant; J. G. Fichte; W. J. Scheeling;

creația pentru pian de Beethoven, s-a făcut prin:

*Cercetarea elementelor spațiului muzical-timpul muzical, a
 dramatizării cu efecte expresive în opera și a constituirii stilului în*

a pianisticii beethoveniene.

V – Toate congruențele prezentate, sunt reunite în *Grosse Sonate für
 das Hammer-Klavier Op. 106*, în *si bemol* major, culme a compoziției și

aspecte importante, mai greu detectabile în creațiile ample.

IV – Fenomenul iradierii Ideii muzicale în diferite creații, indepen-
 dent de succesiunea cronologică și cu atât mai mult în simultaneitate, se
 relevă anticipativ, sau concomitent cu *Sonatele*, în piesele pentru pian, în
 ciclurile de piese pentru pian și în temele cu variațiuni: aceste compoziții
 răsfrânte de-a lungul anilor oferă elementele „de laborator”, ilustrând

Sonator pentru pian.

determină ciclismul de structură; (3) crearea sistemului ciclic al
 răspândirea profilurilor transfigurate în întreg cuprinsul Sonatei, ceea ce
 excepție, și polifonic-armonice) izvorâte din motivul generator și
 reunite sub un *opus*, adică, prefacerea variantelor ritmic-melodice (prin
pentru pian, prin acțiunea motivului generator în toate mișcările (părțile)
 centrală a primei părți, *Allegro*; (2) caracterul ciclic al genului *Sonata*
 sonată, motivul generator fiind elementul fervent și în Dezvoltarea
 secundar), *concluzia* Expoziției și Coda, adică toate secțiunile formei de
 generator din care decurge prima Temă, Tema a doua (sau grupul tematic
 aspectele caracteristice stilului beethovenian: (1) structurarea motivului
La nivelul unei singure sonate, iradierea Ideii muzicale determină

Fantezia pentru pian, manifestare romantică a genului beethovenian.

acestui gen cu forma de sonată și cu variațiunea, ajungându-se la
liber tratate în *Sonata pentru pian*, printr-o formă superioară de unire a
 înăruit gândirea componistică de până la noi; (5) *aducerea Fugii baroce*
 cea mai înaltă înfăptuire în compoziția beethoveniană, fenomen ce a
 culminant al dramatizării; (4) *osmoza dintre lied, sonată și variațiune*,
Rondo-Sonata care devine în unele cicluri mișcarea finală, cu punctul

psihologice, apud W. Dilthey; – principiul cercului hermeneutic al interpretării, apud H. G. Gadamer; – principiile hermeneuticii ca știință aplicabilă muzicii (compoziția, partitura și interpretarea reproductivă), apud M. Ghyka; P. Servien-Coculescu; M. Eliade; G. Durand; S. Mauser; H. Költzsch; A. Marino; N. Râmbu;

4) interpretarea estetică și muzicală (stilul), apud H. Riemann, B. Croce, L. Blaga, M. Dufrenne, É. Souriau, D. Huisman, E. Franzini, D. Cuclin, Ed. Papu, T. Speranția, T. Vianu, G. Călinescu, C. Brăiloiu, G. Firca, W. G. Berger, P. Bentoiu, Al. Leahu; V. Timaru.

5) interpretarea istorică apud M. Brenet, P.P. Negulescu, N. Bagdasar, G. Pascu, H. Degen A. Goléa, R. de Candé; după mai mulți autori contribuabili la dicționarele menționate în sumarul bibliografic.

Cercetarea trăsăturilor compoziției și a conținutului expresiv s-a făcut prin: 1) interepretarea reproductivă a creației pentru pian de Beethoven, realizată personal; 2) analiza partiturii – apud H. Riemann, C. Brăiloiu, S. Toduță, Gh. Firca, V. Herman, L. Comes, V. Timaru.

Cercetarea artei pianistice, a mijloacelor de reactualizare, s-a făcut prin: 1) redarea interepretativă a creației pentru pian de Beethoven, aplicată personal; 2) audierea directă, sau prin intermediul mijloacelor de imprimare-redare a numeroase variante reproductivă, date de pianiști din epoci diferite; 3) asimilarea scrierilor elaborate de marii interpreți ai creației beethoveniene, Edwin Fischer și Cella Delavrancea.

Cercetarea psihologiei creației la Beethoven s-a făcut după principiile gnoseologice date de Constantin Rădulescu-Motru, Maurice Reuchlin, Romain Rolland, prin compararea știrilor transmise în scrieri publicate de contemporanii marelui vienez, privind: datele psihice de bază, confirmarea predispozițiilor pentru muzică, talentul de proporții geniale, temperamentul și situațiile comportamentale; faptul în sine al compunerii; gestația compoziției; atitudinea compozitorului față de operele create în trecutul apropiat sau îndepărtat; relevarea virtuozității sale pianistice, atitudinea în familie, față de apropiați, în mediul social.

* * *

Studiul pianistic și analiza partiturii Sonatelor pentru pian de Beethoven s-au realizat pe baza ediției Max Pauer, sub redacția lui Carl Adolf Martienssen (*Peters*, Leipzig, nr.10543–10555–1556), comparativ cu ediția redactată de Hans von Bülow (*Breitkopf & Härtel* Nr. 4341 – multiplicat în 28726 și 28727).

Cineva atent la succesiunea ideilor din prezentul studiu ne va întreba dacă nu cumva s-a strecurat aici o inconsecvență gravă: nu ar trebui ca *Opus 106* (compoziție unică prin toate elementele constitutive) să reprezinte a șasea creație-model în *corpus-ul Sonatelor pentru pian* de Beethoven?... Accentuăm că nu am urmărit să stabilim etape ale evoluției cronologice a formelor și a genului, nici o complexare, tot cronologică, a mijloacelor pianistice de redare, ci *sensul în care fiecare sonată reprezintă ecloziunea din matricea generatoare a stilului*, indiferent de momentul (etapa) când a apărut ea. Nu am urmărit să stabilim etape ale creației, sau evoluția, „maturizarea stilului”: tot ce stă sub semnul inspirației rămâne mister (L. Blaga), perfecționarea se produce în ceea ce este „vizibil”, adică în factură; dar esența creației artistice, muzicale – prin excelență, este inefabilă. Dincolo de sistemele „nekanthene” de gândire care au sprijinit cercetarea noastră, Realismul critic (Alexandru Bogza) și Logica dinamică a contradicțiilor (Ștefan Lupășcu), se profilează *indoiela* metafizică a marelui filosof de la Königsberg: *Lucrul in sine, noumenul*, rămâne necunoscut omului, el fiind totuși, condiția necesară ca noi să-l intuim cel puțin ca fenomen, așa cum ne apare potrivit formelor intelectului?... Considerăm că *Grosse Sonate für das Hammer-Klavier* intrupează în cel mai înalt grad „noumenul” compoziției pentru pian și *terminus-ul* stilului pianistic, desăvârșite de Beethoven. *Grosse Sonate für das Hammer-Klavier* este o oglindă uriașă cu luciul dispus spre celelalte *Sonate* compuse între 1798 și 1822; *aceasta poate fi socotită capodopera în care se reflectă tot restul de 31 opus-uri, pentru a fi trecute în starea metafizică, peste Spațiu și peste Timp*. Gradul de diversificare a elementelor este atât de mare în *Sonata Op.106* încât gândirea beethoveniană transcede perspectiva sfârșitului, a morții, a finitudinii, în drumul spre infinitul care, de fapt, este *transfinit*. „*Transfinitul* se definește ca *finit* ce este și trebuie mereu depășit, fără ca *infinitul* să poată fi atins vreodată... El (*infinitul*) reprezintă un caz particular și ideal al *transfinitului*, cum postulează Ștefan Lupășcu... Cu „*finitul*” ce trebuie „mereu depășit” se confruntă marii interpreți-pianiști, în căutarea „noumenului” din *Sonatele pentru pian*... Descoperim prin cele cinci creații-model de Beethoven și prin *Grosse Sonate für das Hammer-Klavier* ca filosofia lui Immanuel Kant este „*transfinitul*” care se definește „ca *finit* ce este și trebuie mereu depășit, fără ca *infinitul* să

poată fi atins vreodată“!... Față de întregul nostru demers, ultima idee enunțată pare un paradox; însă, în lumina sistemului de gândire al lui Ștefan Lupașcu, însuși paradoxul este un enunț contradictoriu și, în același timp, demonstrabil!... Beethoven a aflat în arta pianistică și în faptul compoziției sensul vieții sale. „Fericirea nu putea stăpâni voința supraomenească a geniului creator. Era sortit gloriei și rob al Nemuririi. Purta întotdeauna asupra lui un caiet de schițe în care nota fire melodice, ritmuri. Ascuțita lui inteligență acumula, apoi controla inspirația și o modela cu tiranie. Judecata lui discuta ritmurile, zdrobea neobosit ceea ce i se părea superficial. Consimțea să exprime numai adâncuri neexplorate până atunci în lumea sunetelor. *Din fundul prăpastiilor la culmile munților*, așa s-ar putea intitula cele 32 de sonate pentru pian, scrise între 1798 și 1822“⁴⁶⁴.

* * *

Ludwig van BEETHOVEN (1770–1827) este citat în text la paginile:

[13–Pianul beethovenian sondează existența structurată osmotic a *inconștientului*.
[14 și 345–B. ne va încredința veșnic; „Es muss sein!“.
[14–B. și filosofia transcendențială.
[15–Metoda hermeneutică, aplicată la opera lui B.
[18–B. și *Clavecinul bine temperat* de Bach; tânărul B., audient la *Hochschule* din Bonn.
[19–20–B. și cunoașterea filosofiei lui Kant; Fichte, contemporan cu B., corespondența de concepție axiologică; B., comparat în înfățișare și atitudine cu Fichte.
[21–Dictonul lui B. „Muzica este o revelație mai înaltă decât înțelepciunea întreagă și decât întreaga filozofie“.
[21 și 45–Hegel, contemporanul și omologul în filosofie al lui B.
[22–Cum privește B. forma de sonată.
[26–Schopenhauer a intuit între primii geniul lui B.
[32–Alexandru Bogza a pornit de la un dicton al lui B. în fundamentarea *Realismului critic*, sistemul său filosofic.
[42–Conceptul tonal, *denominatorul* în *Sonatele pentru pian* de B.
[45–Problema dacă B. a putut fi influențat direct de criticismul lui Kant; el însuși rămâne o preocupare a gânditorilor speculativi, muzica sa reprezintă un sistem de cunoaștere a lumii.
[47–Sonata pentru pian, domeniul experimentărilor în compoziția și pianistica lui B.
[50–Problema dacă B. a cunoscut direct ideile lui Schleiermacher, contemporanul său; convergența cu filosofia acestuia reiese din „elanurile mistice“ și din ideea de victorie a vieții în muzica lui B.
[56–58 – Profesorul C. G. Neefe a pus în legătură pe tânărul B. cu muzica lui J.S. Bach; B., în vârstă de 13 ani, angajat ca ajutor de organist la Curtea electorală din Bonn; Johann

⁴⁶⁴ DELAVRANCEA, Cella, *Trepte muzicale*, Editura Eminescu, București, 1984, 27.

Beethoven, tatăl, principiile greșite de educație. [57—Cultul lui B. pentru predecesorii săi Bach și Haendel. [61—B. a năzuit din adolescență să alba mentori pe Haydn și pe Mozart. [62—Dorința lui B. de a-l continua pe Mozart în făurirea operei naționale germane; dovezi că nu a văzut și nu a ascultat *Flautul fermecat*, ci și-a însușit muzica din partitura. [65-66, *Nota 157*—Scrierile despre B. și opera sa, apărute în decursul unui secol, între 1828 și 1929 (apud Riemann). [66, *Nota 159* — B., conștient că încalca regulile clasice de compoziție pentru progresul muzicii. [68, *Nota 164*—Într-o scrisoare din 1801, B. scrie prietenului dr. Wegeler despre Giulia Guicciardi și sentimentele sale de iubire. [89 *Nota 217* - 106—B., expONENT în muzică al mișcării *Sturm und Drang*. [90—Idealul prieteniei curate, cultul „inimii”, mediul intelectual aliat de B. în familia Breuning din Bonn, variatele lecturi; deviza sa, „Ein Mann, ein Wort”. [91—Importanța operei poetice-filosofice a lui Goethe în formarea lui B., admirăția pentru pontiful de la Wiemar; intelectualismul lui B., impresia pe care o producea în societatea vieneză. [92—Interpretarea datelor privind întâlnirea dintre Goethe și B. la Teplic; rolul Bettinei Brentano; Goethe despre B., din corespondența cu soția sa și cu Zelter; scrisoarea lui B. către Goethe. [93-94—Falsul bard gelic Ossian, mistificatorul scoțian Macpherson și efectul „culegerilor” sale de poezie populară asupra personalităților epocii și a școlii romantice germane; aserțiunea că B. a luat cunoștință, sau chiar a citit poemul presupusului erou. [103—Ironia lui B. la adresa propriilor compoziții nu a avut legătură directă cu ideile propagate de Fr. Schlegel și cu atmosfera creată de revista *Athenaeum*, ci a venit din structura mentală proprie. [103-106—B., Schubert și poetul Hölderlin; B., comparat cu Rousseau. [106—Romanticul J.L. Tieck, contemporan cu B., și „poezia muzicală”. [107—Anul 1800 în muzică și în poezie, simpla concordanță cronologică între apariția unor importante creații în stil instrumental ale lui B. și publicarea *Imnurilor către noapte* de Fr. L. von Hardenberg-Novalis. [109—Anii 1800-1815, apogeeul filosofiei și poeziei romantice, în același timp cu al *muzicii pure* de B. [110—Clasicism și romantism la B., metafizica muzicii; programatismul poetic-psihologic, continuat de Schumann. [111—„Destăinuirile” lui B. în ciclurile de *Bagatelle*; exigența lui Beethoven față de opera sa. [112—Talentul pentru improvizația pe claviatură, manifestat încă din copilăria lui B., prin care a devenit cunoscut și apreciat atât la Bonn cât și la Viena. [113—B. și stilizarea genului miniatural pentru pian prin modalități diferite față de ale predecesorilor. [114—Dominanța „fantastică” în stilul lui B. (idee de la A. Leahu); tendința spre genul Fantezia pentru pian. [115—„Rivalii” lui B. în întrecerile publice de virtuozitate pianistică la Viena; ținuta sa concertantă; boemianul J. Gelineck, un plagiator al improvizării și compoziției beethoveniene. [115 și 155—Fr. Liszt, virtuozul care a valorificat creator, ca pianist solist, improvizator și compozitor, „moștenirea” lăsată de B. [115-116—Tema preluată de B. și tema originală în variațiunea ca gen; piesele compuse de B. pentru elevii săi; transpuneri la pian din piese de orchestră. [117—

tratarea Contradansului; sinteza realizată de B., a practicii componistice de la Renaștere și până la el, într-un „grai poetizat“ (W.G. Berger). [118– B., intuiția sa genială în privința funcției gravitaționale a subdominantei Fa. [119–121–Aspecte modale în creația beethoveniană; cele trei surse, prezumtive, ale modalului în gândirea muzicală a lui B. [121–124–Reflexia modalului în piesele pentru pian, procedee polifonic-armonice. [125–127–Piesa de concert *Andante favori*, Op. 35, extrasă de B. din *Sonata pentru pian* Op. 53 unde fusese concepută ca parte mediană. [127–128–Perfecționarea construcției instrumentului *Piano-forte* și cerințele tehnicii de redare ale lui B.; firmele vieneze în concurență cu cele engleze. [128–135–*Fantezia* Op. 77, diferite aspecte ale compoziției și pianisticii. [135–139–Regimurile Imaginarului arhetipal (apud G. Durand); constelațiile simbolice; analogie între simbolizarea din poezia romantică și muzica lui B. (aplicare). [139–140–Aspectul existențial al transcendenței (în accepția lui G. Genette) și muzica de B.; de la „bravura“ pianistică la conceptualizare în Piesa concertantă; cerințele clasice ale stilului, independente de „romanticizarea“ muzicii; de la prelucrarea ornamentală a temei la „încărcarea“ expresivă a variațiilor, aspect defiitoriu în stilul lui B. [141și 214 –Arta improvizării la B., premergătoare definitivării operei în partitură; rolul preeminent în creația pianistică; transcenderea Clasicismului prin nemărginirea închipuirii. [142–Sugestia cântecului și dansului popular, rolul lui B. în această direcție a Romantismului de secol XIX; B., între primii valorificatori fervenți ai cântecului și melodiei instrumentale populare. [143–Editorii Breitkopf & Härtel, rolul în publicarea și răspândirea patrimoniului creat de B. pentru pian. [143,188, 219–originalitatea expresiei „humorești“. [143–Preferința lui B. pentru cărțile de Goethe și de Herder. [144–Unitatea în diversitate a tematismului în *Sonatele pentru pian* de B. [145 și 247–Cerințele diversificării modului „de atac“ pe claviatură; Karl Czerny, elevul lui B., și studiile formative pentru noul stil pianistic. [145 și 194– Despre spontaneitatea claviristică, prețuirea geniului mozartian; B. „admiră până la ultima zi a sa pe Mozart și pe Napoleon“ (Ivonne Tienot). [147–148–B. și predecesorii săi Bach, Haendel, Haydn, Mozart; B. transformă Divertismentul; în Ciclul de piese pentru pian, se poate urmări obârșia *pianului orchestral* dezvoltat de B., modalitățile prin care a dat klavierului calități complexe timbral-armonice. [150–151–Miniaturile, „laboratorul“ lui B., în care s-au plămădit trăsăturile stilistice din *Sonatele pentru pian*. [152–Cruzic și anacruzic în tematism; sugestia sentimentului de tristețe. [156–*Opus 126*, cel mai important ciclu de *Bagatelle*; modul minor în tratarea lui B. [157–Transpsunerea meditației filosofice; B., în plină maturitate, reia genurile abordate la Bonn. [160–Logica muzicală a lui B. și maniera de a compune spontan. [162–*Prinzip der durchbrochenen Arbeit*, aplicat de B. [164–*Sonatele pentru pian* de B., dezvoltarea „terțiului inclus“ (St. Lupasco); știri despre B., cântând „supranatural“ o sonată a sa. [165,170,171–Creatorul și virtuozul B., așa cum îl arată *Sonatele pentru*

pian. [168-B., unic și nemitabil în domeniul dinamicii contradicțiilor a temelor; pianistul B., desăvârșirea artei sale. [170-Lupta geniului cu inspirația creatoare (apud Schindler); salile în care a concertat B. la Viena. [170-171-B. prefăce neîncetat melosul tematic în forma de sonată; „mănuirea” armoniei tonale a ajuns prin Beethoven o artă înaltă, căreia i s-a subordonat pianistica; Tema-Idee. [173-Când B. preia identic un motiv, schimbarea sensului expresiv este atât de pronunțată încât nu mai are rost referirea la sursă. [174 și 217-Esențializarea materialului tematic în motivul generator. [174-Culminația pianistică în stilul lui B. [177-Influența dramatizării din operele lui Gluck asupra lui B. [178-214-„Ideea este o scânteie zburând în infinit”, dicton al lui B. [181-Modul de improvizare al lui B. (în *Sonata Op. 7*). [184-Timbrul instrumentelor de suflat, transpus de B. în *Sonatele pentru pian*. [185-Frumusețea melodică, așa cum apare în *Sonatele* de B.; trecerea *figurii* din element manierist în element motivic constituit; B. nu a dat titluri *Sonator* pentru *pian*, cu excepția *Opus-ului 81 a*, „*Les Adieux*”. [186-B. revalorizează procedeele compoziției de la Palestrina la Bach, întreaga experiență muzicală a Europei. [186 și 224-B. se confruntă cu melodismul și klavirul mozartian. [187-B., cantabilitatea melodică și *sinfonismul*. [187-216 și 229-Rolul improvizații pianistice în compoziția beethoveniană. [190-Expresivitatea *erotică*, element simbolic central în stilul lui B. [192-Personalizarea sentimentului durerii, în „confidențele” lui B. la pian; B. despre Interogația metafizică, într-o discuție cu Schindler. [192-Modul în care B. a simbolizat muzical dubletul motivic „Muss es sein?—Is muss sein” în partea a doua a *Sonatei Op. 10 nr. 3* (Cella Delavrancea). [194-B., omul și compozitorul, inspiră lui Schumann perspectiva monumentală; temele lui B. „răsuna ca adevărate voci umane” (W.R. Spalding). [199-„Dubletul motivic «Muss es sein?—Is muss sein» trebuie privit peste orice anecdotică” (T. Ciorte); prezumția că B. s-a referit la rolul utilitar în actual compoziției, când a notat Interogația metafizică și Răspunsul ca *motto* la *Finalul* din *Cvartetul Op. 135*; Întrebarea lui Hölderlin, exprimată în scrierea *Hyperton oder der Eremit in Griechenland*, și Răspunsul muzical-filosofic dat de Beethoven prin celebrul *motto* la *Finalul* din *Cvartetul Op. 135*. [200-B. concepe unele cvartete în reprezentare pianistică și unele *Sonate pentru pian*, în stil cvartetistic; rolul pianului în gândirea muzicală a lui B.; cvartetul, orchestra cea mai accesibilă lui. [201-Dilema metafizică a stăpânit mereu cugetul lui B., intrucât a izvorât din structură sa psihică (numită de noi, „Spaltung”); Ideea existenței lui Dumnezeu i-a luminat sfârșitul omenesc. [202-Pianul, confident al vieții launtrice; „*Mondschchein Sonate*”, un ales dar al lui B. către muzică; „Dimensiunea ascunsă”. [203-Calitățile sunetului pianistic trebuitor *Sonator* de B. [205-Vechiul *cantus firmus*, preluarea în compoziția beethoveniană. [206-Predilecția lui B. pentru ritmul ternar; reînnoțarea, sens al vieții, sugerată în *Sonate*. [210-212-Simbolul *femeia erotică* (Leonore). [213-*Mondschchein Sonate*, capodopera tinereții (Beethoven-Leonardo da Vinci); formația

filosofic-literară, dobândită de **B.** se oglindește în opera sa. [214-**B.**, poetica sa muzicală, psihologismul temelor, dezvoltările abisale, dramatizarea contrariilor; apropierea de teatrul lui Shakespeare; legătura cu tradiția germană și cu stilul clasicilor vienezi Haydn, Mozart, Förster; trăsăturile care conferă *personanța stilului* (L. Blaga); depășirea limitelor tehnicii pianistice de până la el, fundamentarea pianisticii moderne. [214 și 220-Modificările făcute de **B.** în cadrul clasic al genului Sonata, înlocuirea *Menuet*-ului cu *Scherzo* (*giocos, dramatic, fantastic*). [215-Dezvoltarea *Sonatei* „din exterior în interior“, expresie folosită de **B.** într-o scrisoare; tehnica mare, „de braț“; debutul genului Sonata concertantă în stilul beethovenian (*Opus 2 nr. 3*). [216-Pianistul **B.**, în căutare de noi efecte pe claviatură. [217-Experimentări în domeniul *Rondo*-ului; forma *Rondo-sonată* ca parte a treia a ciclurilor, desfășurată de **B.** în toată masivitatea și splendoarea pianistică; motivul *Destinului* în *Sonata Op. 10 nr. 1*; ciclul *Sonatei* beethoveniene trebuie perfect unificat în interpretarea reproductivă. [219-**B.** readuce formele polifonice mari în genul Sonata pentru pian; timbrul pianistic. [de la 222, până la 265- Tema naturii la **B.**, natura umană și *natura naturata* (B. Spinoza) [223- **B.** a venit pe lume pentru *devenire* (G.W.Fr. Hegel, conceptul *Bildung*), pentru perfecționarea de sine în sensul menirii ființei, ca un element integrat în sistemul natural creat de Divinitate; el a spus: „Inima îmi crește la spectacolul frumoasei naturi, chiar și departe de ea“; „Nimeni nu iubește natura ca mine“, a exclamat **B.** [224-Forța lui **B.** de transfigurare în muzică; dragostea pentru împrejurimile Vienei, pentru Dunăre. [225-Motivul *Semnalelor*, simbolizarea expresivității *eroice* în *Sonatele pentru pian* de **B.**; Dezvoltarea centrală și Coda beethoveniană, cele două secțiuni de amplă prelucrare tematică în forma de sonată. [226-227-Organizarea deplină a ritmului ternar în scop expresiv; *natura naturata*, subiect al „descriptivismului“ din câteva *Sonate pentru pian*, un program poetic netărat de **B.**, dar relevat de muzica sa; redarea prin ritm a sentimentului de bucurie în *Opus 28*, „*Pastorală*“ (E. Fischer); **B.** unifică prin expresivitate ciclul Sonata pentru pian. [228-229-Transparența imaginii, culorile translucide în zăgăzirea naturii; sugestia timbrului clavecinistic; melodia ornamentată cu pasaje cromatice, grupete, triluri; revenirea lui **B.** la unele trăsături ale stilului vienez; transpunerea de la pian la Cvartetul de coarde. [232-**B.** își dezvăluie contrariile naturii psihice, anume conflictul dintre elanul tineresc și drama interioară; **B.** s-a imaginat pe sine în luptă cu soarta; [233-Speranța, configurată muzical de **B.** în *Sonata Opus 31 nr. 2*; astfel „s-a născut leit-motivul“ și „**B.** a doborât zidul limitelor muzicale“ (Cella Delavrancea); valoarea evocărilor rămase de la Cella Delavrancea și a digresiunilor lui Edwin Fischer despre *Sonatele pentru pian* de **B.** [234- Temele lui **B.** („principală“ și „secundară“) își transferă una alteia rolul principal; **B.** a creat un procedeu componistic genial în constituirea primei Teme din *Sonata Opus 31 nr. 2*; ciclul tinde spre Sonata concertantă în formă de *Fantezie pentru pian*. [236-Dramatizarea specific beethoveniană în *Sonate*; **B.** și Goethe, convergența naturii lor psihice, relevată în actul

creației; **B.** a plasmat din profunzimea ființei sale, asemenea lui Goethe, un domeniu al spiritelor înalte care va trebui încă mult timp explorat. [237–*Sinfonismul* beethovenian actualizează *contradictoriul* aflat latent în conștiința creatoare și îl prelucraază prin *dinamismul* conținut (Șt. Lupașcu); **B.** a scos din raza imediată a percepției conflictul psihologic, petrecut în ființa sa (în *Sonata Op. 31 nr. 3*). [238–Motivul *Sennalelor*, simbolul *Chemarea* (în *Sonata Op. 31 nr. 3*); motivele decurg unul din altul, particularitate a stilului lui **B.** [239–**B.** era un om al timpului său, când spiritul faustic își întindea aripile peste întreaga gândire poetică a secolului XIX; Eroul capătă elanul adolescenței, **B.** renaște; geniul s-a datorit Eternității, trecându-și cu bună știință existența în creație. [240–*Ethosul tonalităților*, principiu în care **B.** a crezut fără abateri; îndreptarea pe două direcții a conținutului din *Sonatele pentru pian* (transpunerea impresiilor din natura înconjurătoare și viața launtrică a geniului, mișcările naturii sale psihice); geniul ține cumpăna între inspirație și concepție; în ce mod a păstrat **B.** modalitățile componistice ale lui Haydn. [242–Îmbinările subtile dintre forma de sonată și forma „acoperită” de *Rondo*, un procedeu predilect al lui **B.**; *Formen-schema* păstrează aparența clasicității, însă a primit o substanțială infuzie romantică; **B.** agrează jocul cu schimbul de măști. [244–**B.** face să dispară contrastul dintre ritmul dansului iatlian *Tarantella* și spiritul constructivist germanic al Sonatei; el închipuie dansul în nemărginirea naturii, îi dă adevărată viață de la începuturi; compozitorul filosof **B.**, o personalitate eliberată de orice dependență. [244–255– În căutarea *romantismului beethovenian*; privire critică asupra dilemei „Beethoven, este el cât de cât romantic?” (D. Cuculin). [245–**B.**, esența creaтивității sale; promotor în muzică al valului romantic de la începutul secolului al XIX-lea; suflul romantic beethovenian a acționat ca dinamism contradictoriu de la începutul înfăptuirii operei, în sfera *Sonatei pentru pian*; despre sistemul ciclic al *Sonator* de **B.**, în care cinci creații au atins idealul de perfecțiune spre care a aspirat marele compozitor; relevante prin metoda hermeneutică, sunt considerate de autoarea studiului ca *modele stilistice* reprezentative. [246–Actul creației la **B.**, factorii raționali, subconștienți și „transconștienți” (M. Eliade). [247–Imaginarul compozitorului **B.**, a acționat de fiecare dată transcendent anteriorităților ale propriei gândiri. [248–Preferința lui **B.** pentru Sonatinele sale; fiecare ciclu de **B.** conține structura *Ländler*-ului într-una din mișcări; dramatizarea provine prin contrastul dintre transpunerea obiectivată, stenică, a dansului și retrăirea nostalgică a imaginilor dansante de odinioară; **B.** propagă contrastul romantic în tot ciclul Sonatei prin transpunerea procesului psihic al amintirii în muzică. [250–**B.** trece din *timpul psihic*, succesiune a evenimentelor actuale, în *timpul muzicii*, creat de succesiunea imaginilor sonore; în acest fel, a unit în mod compozit Tema cu variațiuni și Sonata (în *Opus 26*). [251–**B.** combină variațiunea ornamentală cu tratarea liberă a Temei. [252–În *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* din *Sonata Op. 26*, poate că **B.** depășea un personaj din scrierile lui Plutarch; posteritatea a înțeles că Eroul este chiar **B.**; perspectiva morții fizice era pentru

marele om o realitate sufletească permanentă; **B.** renaște datorită atracției pianului și virtuozității sale pianistice care-l stimulează la noi creații; **B.** atinge nemărginirea romantică. [253–**B.** realizează un număr incalculabil de simbolizări muzicale omologice, provenite din structura tonală (dispusă scalar și în arpeggiu); în anul 1804, **B.** căuta noi alcătuiri pentru Sonata, pe măsura virtuozității sale pianistice; principiul constructiv al Sonatei și amintirea epocii *Menuet*-ului. [255– **B.** transpune dispozițiile contradictorii ale aceluiasi sentiment. [256–Dedicația lui **B.** la *Sonata Op.53*, pentru contele Ferdinand von Waldstein din Bonn, primul lui protector; pianul „orchestral” în conținutul *Opus*-ului 53, prin care Sonata pentru pian de **B.** devine un *superior* al celorlalte genuri pianistice. [257– **B.** se abate de la raportul tonal care era obișnuit în planul sonatei clasic-vieneze; hotărârea luată de **B.** cu sine însuși de a îndrepta muzica pentru pian pe un drum nou. [259–**B.** se vede nevoit să mărturisească apropiatilor că nu mai aude; în planul gândirii muzicale, evoluția sa este genială, **B.** își consolidează viziunea formei de sonată cu patru secțiuni (Expoziția, Dezvoltarea centrală, Repriza, Coda) și își îndreaptă imaginația spre noile posibilități de mișcare pe claviatură. [259-260–Menținerea improvizării în actul componistic; virtuozul **B.** părea că urmărește perseverent să capete ascendent asupra compozitorului **B.**, prin modalități tot mai complexe ale tehnicii pianistice. [262–Crearea în forma de sonată a Temei a doua extinse, sau diversificate în grup secundar; **B.** desăvârșește în stilul său fraza în triadă, a cărei origine trebuie căutată în *Fuga* bachiană. [263–Simțul proporției la **B.** [265–„Dezvoltările din Sonata îl arată pe Beethoven cel adevărat” (W.R. Spalding); R. Schumann despre genialitatea lui **B.** [265 și 295– Deviza lui **B.** „Per aspera, ad astra!”. [266– **B.** vorbea italiana, pe lângă stăpânirea perfectă, până la conceptualizarea filosofică, a limbii materne; transpunerea în muzică a conflictului dintre propriile sentimente, contradictorii; în anul 1804, **B.** se bucura încă de situația pianistului virtuoz; acumularea principiilor de creație în legătură cu practica pianistică. [266–În *Sonata „Appassionata”*, **B.** creează expresia generalizatoare a sentimentului individual. [267–Forța expresivă a tematismului beethovenian; sinteza experimentului pianistic; **B.** era mândru de „*Appassionata*”; **B.** egalul lui Shakespeare, ca dramaturg în planul universal al valorilor literare și artistice. [268–*Comparativismul* în cercetarea *Sonatelor pentru pian* de **B.**; contribuția decisivă a lui Hugo Riemann în sintetizarea datelor de la primii biografi ai lui **B.** și din scrierile muzicologice de până la anul 1929; concluziile lui Riemann privind contribuția lui **B.** la dezvoltarea stilului muzical european din secolele XVIII–XIX; relevarea originalității operei sale în cadrul clasicismului vienez; „năvalnicul” **B.**; „vechea diviziune în trei stiluri a creației lui Beethoven, făcută de Lentz nu mai poate fi nicidecum menținută” (H. Riemann). [269–Valoarea cercetării psihologice întreprinse de Romain Rolland asupra omului **B.** și a operei sale; apartenența acestui interpret hermeneut de seamă la aceeași „familie spirituală” cu **B.**; interesul documentar al miilor de informații strânse timp de o viață și

prezentarea literară atrăgătoare în volumele dedicate lui B. [270-Configurația Ideii muzicale. [273-Geniul lui B. se manifestă tocmai în faptul că simbolizează hipertrofierea trăirilor sale până la proporții cosmice, împlinire artistică care aparține *stilului romantic*, diferența de generalizarea clasică a expresiei. [274-Acțiunea principială „*Cruz*” asupra conștiinței creatoare a lui B., proveniența de la Bach și Haendel, poate chiar din simbolica muzicală străveche; tratarea motivelor prin *contrast derivat* (V. Herman). [277-Despre „rețeta” miraculoasă a lui B. în compoziție; „proporția de aur” și explicația „Șirului lui Fibonacci”, relevant în ultimele *Sonate pentru pian*; „B. n-a vorbit despre dragoste decât în Sonata «Clarinet de Lună»” (Cella Delavrancea). [279-Dinamizarea secțiunii concluzive, procedeu obișnuit în sistemul de compoziție al lui B. [280-„Titlatura *Appassionata* nu aparține lui Beethoven; .../ *Tempo-ul* în execuție să nu constituie o cursă de viteză” (Ed. Fischer). [282-283-Temele cu variațiuni de B.; preluarea cântecului popular și instrumentala realizată de B.; „romanțizarea” substanței muzicale; B. vine în întâmpinarea pianiștilor virtuozii din generația succesoare (Liszt, Brahms); părerea lui B. despre pianiști timpului său; experiența lui B. în domeniul variațiunii. [284-Efortul conceptual imens la B. [286-Dedublarea lui B. în Eroul muzicii sale; mărturie despre B., felul în care s-a manifestat inspirația când a avut viziunea *Sonatei „Appassionata”* (Ferdinand Ries). [288-289-Conceperea motivelor tematice; *indola* metafizică, în substratul întregii opere; eroismul lui B. a fost lupta spiritului cu nevoia fizică; „plecarea cea mare” (apud Ivonne Tienot); ultimele planuri de creație. [290-Cvartă modală și dubletul metafizic. [291-Asemănarea și contrastul temelor din Expoziția formei de sonată. [291-294-Principiile stilului compozițional al lui B. [292-293-Din nou despre creației. [294-Leit-motivul „Lebewohl!” (*Opus 81a*); B. diversifică sugestia timbrala în tratarea pianului „orchestral”. [295-Dimensiunea restanșă a formei de sonată este compensată de esențializarea prelucrării. [296-„Neliniștea” figurativ-armonică; structurarea Temei-Idee în mișcarea lentă a genului Sonata pentru pian de B.; termeni agogici rari la B. [297-Temele erau „Fapturile lui Prometeu” și B. le hotără destinul. [298-Dedicația lui B. pentru Therese von Brunswick la *Sonata Op. 78*. [298-Concluziile aplicării metodei hermeneutice la *Sonatele pentru pian* de B. [299-Asertiunea că B. intenționa să transforme Sonata într-un ciclu de piese ample pentru pian, cu conținut romantic, analogice cu *lied-urile An die Ferne Geliebte*; B. a redat în muzică ceea ce avea un ecou puternic în viața sa afectivă, însă creațiile de natură psihologică nu au titlu declarat. [300-Indicațiile în limba germană, date de B., privesc în mare măsură caracterul expresiv al muzicii; măiestria lui B. în folosirea nuanțată a ritmului în scop expresiv, pentru individualizarea temelor prin mijloace simple. [303-Motivul *Zborul*, legat de simbolica ascensională; funcția Ideii, la puterea de cuprindere a geniului; diversificarea succesivă a Ideii în mentalul lui B.; naturalitatea temei cvasi-

populare, compusă de **B.** [305–Rememorarea trecutului, amintirea persistentă a vizitei prietenilor Brentano și dedicația lui **B.** pentru „Fraülein Maximiliana Brentano“ (la *Sonata Op. 109*). [306–„Bătrânul“ Beethoven preludează pe toată claviatura. [307–Imaginile expresive puternic contrastante, plăsmuite de **B.** [308–Cele patru cadre nou create în forma de sonată. [309 și 318–Fuga liber tratată de **B.** [310–„Caracterul unic și de neegalat al *Fugilor* de Beethoven“ (P. Boulez); imaginația lui **B.** pulverizează definitiv forma strictă; „arhitecturile“ pianistice ale lui **B.** se încheie cu câte o Fugă grandioasă; „Vechea formă a *Fugii* se învecinează cu forma nouă a variațiunii“ (A. Goléa). [311–Sentimentele lui **B.** pentru Dorotheea Ertmann; stilul „împletit“ al ultimelor *Sonate*; impresia că **B.** a atins absolutul în creație. [313–Tehnica pianistică a extensiei brațelor. [315–Principiile „masculin“ și „feminin“ în forma de sonată. [316–*Dolente* și *Eroico*, structurile expresive beethoveniene; iradierea Ideii în stilul componistic al lui **B.** [317–Înlocuirea numirii *Piano-forte* prin *Hammer-Klavier*; Recitativul instrumental în *Sonatele pentru pian* de **B.**; leit-motivul; a doua structură expresivă pentru motivul „feminin“. [318–*Sonata Op. 101* de **B.**, mai puțin cântată de pianiști decât celelalte din ultimii ani ai creației. [319–Proporția părților față de întreg; unitatea ciclului. [321–Dificultățile materiale și morale prin care a trecut **B.** în ultima perioadă a vieții. Beethoven a slujit Dumnezeuirea. [322– **B.** a acumulat o experiență pianistică imensă; **B.** a lucrat până la sfârșit asupra întregii sale opere, a purtat mereu în sine tot ceea ce a compus. [324–Indicațiile metronomice privind creația pentru pian de **B.** [326– **B.** a păstrat în 13 *Sonate pentru pian* mișcările tradiționale ale ciclului vienez. [327–În *Grosse Sonate für das Hammer-Klavier, Op. 106*, **B.** a dat larg spațiu primei teme din Expoziția formei de sonată; **B.** a avut viziunea întoarcerii la unitatea primordială – sunetul și a năzuit să treacă spiritual dincolo de limitele sunetului, spre *transfinit* (Șt. Lupașcu); modulația prin enarmonie. [328– **B.** a prevăzut că *Sonata Op. 106* aparține viitorului; **B.** face în *Adagio sostenuto* din *Opus 106*, o „injoncțiune către auditor, să-și plece genunchii“ în fața Dumnezeuirii (Ed. Fischer). [329–Procedee componistice geniale în *Sonata Op. 106*. [330–Prin *Fuga* din *Opus 106*, **B.** a oferit ca dar pianiștilor o profundă experiență emoțională (Ferruccio Busoni); **B.** cere interpreților să-și dezvolte capacitatea de interiorizare; marii pianiști care au reactualizat și popularizat *Sonatele pentru pian* de Beethoven. [331–În *Sonata Op. 106*, **B.** transcende starea fizică spre *Realul pur* (Al. Bogza). Pianul lui **B.** trece în ideal; marele pianist Ludwig van Beethoven a auzit această Sonată doar în închipuire. [331–Manuscrisul *Sonatei Op. 110* a fost definitivat de **B.** în decembrie 1821; **B.** a notat în partitură „immer simpler“; prin *Fugă* și *inversiunea Fugii*, „Beethoven a vrut să arate că muzica este capabilă, ca orice limbaj discursiv, să propună o teză și o antiteză, să le opună, să le dezvolte și să concluzioneze, nu printr-o sinteză, pentru că omul nu este conciliant, dar printr-o afirmație dedusă“ (J. Chantavoine). [347– *Sonata Opus 110* de **B.** este opera de sinteză a stilurilor

- *Biographie universelle et Bibliographie générale de la Musique*, F. J., Paris, 1873.
- *Biographie universelle et Bibliographie générale de la Musique*, FÉTIS, F. J., Ed. Gabriel Lebon, Bruxelles, 1963.
- BRENET, Michel (Marie Bobillier), *Dictionnaire pratique et historique de la Musique* Armand Colin, Paris, 1926.
- DIACONU, Florica-DIACONU, Marin, *Dictionar de termeni filosofici ai lui LUCIAN BLAGA. Introducere prin concepte*, Univers enciclopedic, București, 2000
- *Dictionary of Contemporary Music*, John VINTON, New York, 1974.
- *Dictionar de cultură generală* (Dictionnaire de culture générale, sous la direction de Frédéric LAUPIE, Presses Universitaires de France, Paris, 2000), colectiv de traducere, Ed. Amarcond, Timișoara, 2001.
- *Dictionar explicativ al Limbii române* (colectiv), Ed. Academiei R.S.R., București, 1975.
- *Dictionar enciclopedic*, Editura enciclopedică, București, vol. I-1993; vol. II-1996; vol. III-1999; vol. IV-2001; vol. V-2004.
- *Dictionnaire encyclopédique*, Larousse, Paris, 1988.
- *Dictionar de mari muzicieni*, sub coordonarea lui Antoine GOLÉA și Marc VIGNAL, apud Ed. Larousse, 1985, trad. - Oltea Șerban-Pârâu, Univers enciclopedic, București, 2000.
- *Dictionnaire de la Musique*, Grupo Editoriale Fabbri, Paris, 1993.
- *Dictionar de opere majore ale Filosofiei* de Denis HUISMAN (Dictionnaire des mille oeuvres clés de la philosophie, Editions Nathan, Paris, 1993), traducerea de Cristian Petru și Șerban Velescu, Editura enciclopedică, București, 2001.
- *Dictionar de termeni muzicali*, coordonat de Z. Vancea și Gh. Firca, Editura științifică și enciclopedică, București, 1984.

BIBLIOGRAFIE GENERALĂ DICTIONARE

* * *

barocul → *romanticul* și a opozabilului stilistic, *clasicul*. [348-Sonata Op. III de B. rămâne „asemenea unui testament spiritual dintr-o lume în care, în materie de sonate pentru pian, nu a mai rămas nimic de experimentat” (Edwin Fischer).

- *Dicționar de termeni muzicali*, de Dan Buciuc, Ed. muzicală a U.C. din R.S.R., București, 1984.
- *Le Dictionnaire de notre Temps*, Hachette, Paris, 1988.
- *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan co. L.T.D., Londra, 1966.
- *The new Grove's Dictionary of Musik and Musicians*, Ed. by Stanley Sadie (Executive ed. John Tyrell), Londra, 2001.
- *Meyers Lexicon*, vol.1–15, Bibliographisches Institut, Leipzig, 1924–1933.
- *Musik-Lexicon*, Seeger, Horst, Veb Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1966.
- *(Hugo) Riemann Musik Lexicon*, Max Hesses Verlag, Berlin 1929.
- *Riemann Musik Lexicon*, Schott's Söhne, Mainz, 1959.
- *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*, LALANDE, A., (vol. I–II), Félix Alcan, Paris, 1932.

SUMAR BIBLIOGRAFIC

- 1.– ALȘVANG, Alexei, *Beethoven* (originalul: *Bethoven*; ed. princeps: Gosudarstvennoe muzâkalnoe izdatelstvo, Moscva, 1952) traducere din l. rusă de Liviu Rusu și Paul Donici, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1961.
- 2.– ANDRONESCU, Șerban C., *Analogii estetice. Teoria spațiului-timp în artă și literatură*, Editura Fundației „România de mâine“, București, 1998.
- 3.– BACHELARD, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei* (*L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Librairie José Corti, 1942), trad. de Irina Mavrodin, Ed. Univers, București, 1995.
- 4.– BACHELARD, Gaston, *Aerul și visele. Eseu despre imaginația mișcării* (*L'Air et les Songes*, Librairie José Corti, 1943), trad. Irina Mavrodin (În loc de prefață: *Dubla legitimitate* de Jean Starobinski), Ed. Univers, București, 1997.
- 5.– BAGDAZAR, N., BOGDAN, V., NARLY, C., *Antologie filosofică. Filosofi străini*, Casa Școalelor, București, 1943.

- 6.- BEEETHOVEN, Ludwig van, *Correspondence de Beethoven (choix)*, traduction, introduction et Notes de J. Chantavoine, Ed. Calmann-Lévy, Paris, 1904.
- 7.- BEEETHOVEN, Ludwig van, *Scrisori* (Ludwig van Beethoven. *Briefe. Eine Auswahl Herausgegeben von H. Schaefér*, Henschelverlag, Berlin, 1969), trad. de Mariana Ionescu și Andreas Porfetic, Ed. muzicală a U. C., București, 1973.
- 8.- BEEETHOVEN văzut de contemporani, (*BEEETHOVEN raconte par ceux qui l'ont vu, Lettres, /.../ réunis par J. G. Prod'homme*, Paris, 1927), traducere și prefață de Theodor Balan, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1970.
- 9.- BENTOIU, Pascal, *Deschideri spre lumea muzicii*, Editura Eminescu, București, 1973.
- 10.- BENTOIU, PASCAL, *Imagine și sens*, Editura muzicală, București, 1973.
- 11.- BENTOIU, PASCAL, *Gândirea muzicală*, Editura muzicală, București, 1975.
- 12.- BERGER, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică barocă-clasică*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1967.
- 13.- BERGER, Wilhelm Georg, *Estetica sonatei clasice*, Ed. muzicală, București, 1981.
- 14.- BERGER, Wilhelm Georg, *Estetica sonatei romantice*, Ed. muzicală a U. C. din R.S.R., București, 1983.
- 15.- BERGER, Wilhelm Georg, *Estetica sonatei baroce*, Ed. muzicală, București, 1985.
- 16.- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corp à l'esprit*, Félix Alcan, Paris, 1926.
- 17.- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Félix Alcan, Paris, 1926.
- 18.- BLAGA, Lucian, *Trilogia cunoașterii - Eonul dogmatic. Cunoașterea luciferică. Censura transcendentala*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1943.
- 19.- BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii-Orizont și stil. Spațiul mioritic. Geneza metaforei și sensul culturii*, Editura Fundației Regale pentru Literatură și Artă, București, 1944.

20. – BLAGA, Lucian, *Trilogia valorilor – Știință și creație. Gândire magică și religie. Artă și valoare*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1946.
21. – BOGZA, Alexandru, *Realismul critic*, ed. îngrijită de Al. Tănase și Al. Boboc, Editura științifică și enciclopedică, București, 1982.
22. – BOIA, Lucian, *Pentru o istorie a imaginarului (Pour une Histoire de l'Imaginaire*, Société d'Édition les Belles Lettres, Paris, 1998) traducere de Tatiana Mochia, Ed. Humanitas, București, 2000.
23. – BOSSERT, A., *Histoire de la Littérature Allemande*, Hachette, Paris, 1927.
24. – BRĂILOIU, Constantin, *La Ritmique enfantine (Ritmul copiilor)* în: *Opere-Oeuvres* (ediție bilingvă), vol. I, trad. și prefață de Emilia Comișel, Ed. muzicală a U. C., București, 1967.
25. – BRĂILOIU, Constantin, *La vie antérieure (Viața anterioară) și Élargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folcloriques et extra-occidentales (Lărgirea sensibilității muzicale față de muzica folclorică și extra-occidentală)*, în: *Opere-Oeuvres* (ediție bilingvă), vol. II, trad. și prefață de Emilia Comișel, Editura muzicală a U. C. din R.S.R., București, 1969.
26. – CANDÉ, Roland de, *Histoire universelle de la Musique*, vol. 1–2, Éd. du Seuil, Paris, 1978.
27. – CAZABAN, Costin, *Temps musical – espace musical comme fonctions logiques*, în: revista *Muzica*–serie nouă-An. II Nr. (6), 1991, București, pp. 32–43.
28. – CAZABAN, Costin, *Entre Bergson et Lupasco. Quelle approche théorique pour le temps musical?*, în: rev. *Muzica*–serie nouă, An. V, Nr. 2 (18), București, 1994, pp. 109–118.
29. – CĂLINESCU, George, *Clasicism, Romantism, Baroc*, în: *Impresii asupra literaturii spaniole*, Ed. Fundației Regale pentru Literatură și Artă, București, 1946.
30. – CHANTAVOINE, Jean, *Beethoven*, Félix Alcan, Paris, 1909.
31. – CHAYLLEY, Jacques, *40.000 ani de muzică. Omul descoperind muzica (40.000 ans de musique)*, Plon, Paris, 1961), trad. de Tatiana Nichitin, Ed. muzicală, București, 1967.

- 32.- CEZAR, Corneliu, *Tratat de Sonologie. Spre o hermeneutică a Muzicii*, Ed. Anastasia, București, 2003.
- 33.- CIORTEA, Tudor, *Cvartetele de Beethoven*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1968.
- 34.- COZMA, Carmen, *Meloeiticul - Esen semiotic asupra valorilor morale ale creației artistice muzicale*, Editura Junimea, Iași, 1996.
- 35.- CROCE, Benedetto, *La Poesia - Introduzione alla Critica e Storia della Poesia e della Letteratura*, Gius. Laterza & Figli - Bari, 1963.
- 36.- CROCE, Benedetto, *Poesia - Introduzione in Critica e Storia Poetici e Letterari*, trad. de Ștefan Stati, Ed. Univers, București, 1972.
- 37.- CUCLIN, Dimitrie, *Tratat de estetică muzicală*, Tiparul „Oltenia”, București, 1933.
- 38.- CUCLIN, Dimitrie, *Correspondența. O Istorie polemică a Muzicii*, Editura Junimea, Iași, 1983.
- 39.- CUCLIN, Dimitrie, *Teoria nemuririi*, ed. îngrijită de N. Oprea, Ed. Porto-Franco, Galați, 1990.
- 40.- DELAVRANCEA, Cella, *Trepte muzicale*, Editura Eminescu, București, 1984.
- 41.- DAHLHAUS, Carl, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Erster Theil: *Grundzüge einer Systematik*, herausgegeben von Fr. Zaminer: Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989.
- 42.- DEGEN, Helmut, *Handbuch der Formenlehre*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1957.
- 43.- DESCARTES, René, *Discours de la Méthode, suivi de six lettres, de pensées et de fragments. Avant-propos de Paul Valéry*, Ed. d'Art Edgard Pelletan, Paris, 1925.
- 44.- DIACONU, Ion, *Ținutul Vrâncel, vol I-II*, Ed. pentru Literatură, București, 1969; vol. III-IV, *Miorița* (ediție îngrijită și studiu introductiv de Paula Diaconu Balan), Ed. Minerva, București, 1989.
- 45.- DIACONU BALAN, Paula, *Stiluri ale muzicii pentru pian, I*, Editura Petra Dia, Iași, 1997.

- 46.– DUFRENNE, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice* (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., Paris, 1953), trad. și Cuvânt înainte de D. Matei, Editura Meridiane, București 1967.
- 47.– DUMITRIU, Anton, *Istoria Logicii*, Academia R.S.R.– Centrul de Logică (Ed. I – București, 1969), Editura didactică și pedagogică, Ed. a II-a, București, 1975.
- 48.– DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală* (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992), trad. de M. Aderca, Univers enciclopedic, București, 1998.
- 49.– DURAND, Gilbert, *Aventurile Imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul* (*L'Imagination symbolique*, P.U.F., Paris, 1964; *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Hatier, Paris, 1994), trad. de M. Constantinescu și A. Boboceă, Ed. Nemira, București, 1999.
- 50.– DUȚICĂ, Gheorghe–VASILIU, Laura, *Structură, Funcționalitate, Formă*, Editura Artes, Iași, 1999.
- 51.– EISICOVITZ, Max, *Polifonia Barocului. Stilul bachian*, Ed. muzicală, București, 1973.
- 52.– ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1964
- 53.– ELIADE, Mircea, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios* (*Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Avant-propos de G. Dumézil, Éd. Gallimard, 1952), trad. de Alexandra Beldescu, Humanitas, București, 1994.
- 54.– FIRCA, Gheorghe, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Editura muzicală a U.C. din R.S.R., București, 1966.
- 55.– FIRCA, Gheorghe, *Structuri și funcții în armonia modală*, Editura muzicală, București, 1988.
- 56.– FISCHER, Edwin, *Sonatele pentru pian de Beethoven* (*Ludwig van Beethoven Klaviersonaten, Ein Begleite für Studierende und Liebhaber von Edwin FISCHER*, Insel Verlag, Berlin, 1958) traducere de M. Cernovodeanu și R. Bolintineanu, Ed. muzicală, București, 1966.
- 57.– FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Presses universitaires de France, Félix Alcan, Paris, 1939.

58. – FRANZINI, Elio, *L'Estetica francese del '900. Analisi delle teorie*, Ed. Unicolpi, Milano, 1984.
59. – GADAMER, Hans-Georg, *Adevăr și Metodă, (Wahrheit und Methode)*, J.C.B. Mohr-Paul Siebeck, Tübingen, 1960),
versiune în limba română de G. Cercel, L. Dumitriu,
G. Kohn, C. Petcana, Editura Teora, București, 2001.
60. – GENETTE, Gérard, *Opera artei – 1, Imanența și transcendența*
(*L'Oeuvre d'art, 1, Immanence et transcendence*,
Ed. du Seuil, Paris, 1994), traducere de M. Constantinescu,
Ed. Univers, București, 1999.
61. – GENETTE, Gérard, *Opera artei – 2, Relația estetică* (*L'Oeuvre d'art – 2, La relation esthétique*, Ed. du Seuil, Paris, 1997),
trad. de M. Constantinescu, Ed. Univers, București, 2000.
62. – GHYKA, Matila C., *Estetică și Teoria artei*, note și îngrijirea ediției
de Ion Iliescu (selecția textelor din mai multe volume, fără
specificarea ediției originale); traducerea de Traian Drăgoi,
Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.
63. – GHYKA, Matila C., *Filosofia și mistica numărului* (*Philosophie et mystique du nombre*, Payot, Paris, 1952), traducere de
D. Purnichescu și C. M. Ionescu, Univers enciclopedic,
București, 1998.
64. – GOLÉA, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*,
versiune românească și trad. din l. franc. de I. Igrișanu
(fără specificarea titlului original), vol. I–II, Ed. muzicală,
București, 1987.
65. – GRAD, A. D., *L'Art du Sublime de Betsalel à Moretti*,
Ed. du Rocher, Paris, 1988.
66. – GUYAU, Jean M., *La genèse de L'Idée de Temps* (*Introduction par*
Alfred Fouillée), Félix Alcan, Paris, 1902.
67. – GUNDOLF, Friedrich, *Goethe*, trad. în franceză de Jean Chuzeville,
Ed. Bernard Grasset, Paris, I–1932; II–1934; III–1935.
68. – HERMAN, Vasile, *Formele muzicale ale clasicilor vienezi*,
Conservatorul de Muzică „G. Dima”, Cluj, 1973.
69. – HERMAN, Vasile, *Originea și dezvoltarea formelor muzicale*,
Ed. muzicală, București, 1982.

- 70.– HUISMAN, Denis, *L'Esthétique*, colecția „Que sais-je?“, P.U.F., Paris, 1954.
- 71.– HUISMAN, Denis, *Dicționar de opere majore ale Filosofiei*, traducere de C. Petru și Șt. Velescu, Editura enciclopedică, București, 2001.
- 72.– IOAN, Petru, *Ștefan Lupașcu și cele trei logici ale sale*, Editura „Ștefan Lupașcu“, Iași, 2000.
- 73.– ILIUȚ, Vasile, *O carte a stilurilor muzicale*, Academia de Muzică București, 1996.
- 74.– JANKÉLEVITCH, Vladimir, *Ireversibilul și nostalgia (L'Irréversible et la nostalgie*, Flammarion, 1974), trad., V.Tonoiu, Postfață, C.M. Ionescu, Univers enciclopedic, București, 1998.
- 75.– KANT, Immanuel, *Critica rațiunii pure (Kritik der reinen Vernunft*, Ed. I–1781; Ed. a II-a–1787), traducere de N. Bagdasar și El. Moisuc, Ed. a III-a, îngrijită de Ilie Pârvu, I.R.I., București, 1998.
- 76.– KANT, Immanuel, *Prolegomene la orice metafizică viitoare care se va putea înfățișa drept știință (Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird Auftreten können*, 1783), trad. M. Flonta și T. Kleininger, Central European University Press, 1996, CEU Press –ALL, București, 1998.
- 77.– KINDERMAN, Wiliam, *Thematic contrast and parenthetical enclopure in the piano sonatas, Op. 109 and Op. 111* (în: *Zu Beethoven, Aufsätze und Documente* (3), Herausgegeben von Harry Goldschmidt, Verlag neue Musik, Berlin, 1988.
- 78.– KOHLER, Louis, *Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik*, zweiter Band, Breitkopf –Härtel, Leipzig, 1883.
- 79.– KÖLTZSCH, Hans, *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, în: *Stilkritische Arbeit*, G. Olms, New York, 1976, (princeps, în: *Oxfordjournals*, 1927).
- 80.– LANDRY, Lionel, *La Sensibilité musicale*, Félix Alcan, Paris, 1927
- 81.– LANG, P. H., *The Creative World of Beethoven*, New York, 1971.
- 82.– LEAHU, Alexandru, *Maestrii claviaturii*, Editura muzicală, București, 1976.
- 83.– LOCARD, Paul et Stricker Rémy, *Le Piano*, P.U.F., Paris, 1974.

- 84.-LUBAN-PLOZZA, Boris – BRADU IAMANDESCU, Ioan,
Dimensiunile Psihologice ale muzicii, Ed. Romcartexim,
București, 1997.
- 85.-LUPASCO, Stéphane, *Logique et contradiction*, P.U.F., Paris, 1947.
- 86.-LUPASCO, Stéphane, *La tragédie de l'énergie*, Casterman,
Paris, 1970.
- 87.-LUPASCU, Ștefan, *Principiul antagonismului și logica energiei*,
Stéphane LUPASCO, *Le principe d'antagonisme et
la logique de l'énergie-Prologomènes à une science de la
contradiction*, Hermann et C^{ie}, Paris, 1951), traducere și
Note, de Vasile Sporici, Ed. „Ștefan Lupăscu”, Iași, 2000.
- 88.-LUPAȘCU, Ștefan, *Omni și cele trei etici ale sale* (St. LUPASCO,
L'homme et ses trois éthiques, Ed. du Rocher, J.P. Bertrand
Ed., Monaco, 1986), trad. V. Sporici, Ed. „Ștefan Lupăscu”,
Iași, 1999.
- 89.-MARINO, Adrian, *Hermenutica lui Mircea Eliade*, Editura Dacia,
Cluj, 1980.
- 90.-MARINO, Adrian, *Hermenutica ideii de literatură*, Editura Dacia,
Cluj, 1987.
- 91.-MAUSER, Siegfried, *Entwurf einer Grundlegung musikalischer
Hermenutik* (im: *Musikalische Hermenutik im Entwurf-
Thesen und Diskussionen*, I), Laaber, Regensburg, 1994.
- 92.-MICHAUD, Octave, *Pianul pe înțelesul tuturor* (fără specificarea
titlului original), traducere de Alexandra Nașcușiu,
Prietenii cârții, București, 2002.
- 93.-MIHĂILESCU, Dinu Marius, *Pianul „orchestral” în Sonata
beethoveniană*, Lucrare pentru Gr. didactic I în învățământ
(Îndrumător, Prof. univ. Paula Bălan); m-scris dactilograf.
Academia de Arte „George Enescu”, Iași, 1990.
- 94.-NOICA, Constantin, *Modelul cultural european*, Ed. Humanitas,
București, 1993.
- 95.-NEGULESCU, P.P., *Istoria Filosofiei contemporane*,
Vol. I-Criticismul kantian, Vol. II-Idealismul german post-
kantian, Vol. III-Reacțiunea contra Idealismului și întoar-
 întoarcerea la Kant, Academia Română, Studii și cercetări,
Imprimeria națională, București, 1941.
- 96.-NICOLESCU, Mircea, *Sonata*, Editura muzicală, București, 1962.

- 97.– NICULESCU, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Editura muzicală, București, 1980.
- 98.– PANAGL, Oswald, *Sprachwissenschaftliche Verfahren im Dienste der musikalischen Hermeneutik*, în: *Musikalische Hermeneutik im Entwurf. Thesen und Diskussionen*, Herausgegeben von Gernot Gruber und Siegfried Mauser, Laaber-Verlag, 1994, pp. 97–113.
- 99.– PAPU, Edgar, *Barocul ca tip de existență*, Editura Minerva, B.P.T., București, 1977.
- 100.– PAPU, Edgar, *Existența romantică*, Editura Minerva, B.P.T., București, 1980.
- 101.– PAPU, Edgar, *Apolo sau ontologia clasicismului*, Ed. Eminescu, București, 1977.
- 102.– PASCU, George–BOȚOCAN, Melania, *Carte de Istorie a Muzicii*, Vol. I–II, Editura Vasiliana '98, Iași, 2003.
- 103.–PETERS, Francis E., *Termenii filosofiei grecești (Greek philosophical terms)*, New York University Press, 1967, trad. de Dragan Stoianovici, Humanitas, București, 1997.
- 104.– PETRU, Ioan, *Ștefan Lupașcu și cele trei logici ale sale*, Editura „Ștefan Lupașcu“, Iași, 2000.
- 105.– PIRRO, A., *J.S. Bach*, Félix Alcan, Paris, 1913.
- 106.– PIUS SERVIEN, *Les Rythmes comme Introduction physique à l'Esthétique*, Boivin & C^{ie} Éditeurs, Paris, 1930.
- 107.– PIUS SERVIEN, *Principes d'Ésthetique. Problèmes d'Art et de Langage des Sciences*, Boivin & C^{ie} Éditeurs, Paris, 1935.
- 108.– POGORILOWSKI, Andrei, *Energii ale timpului muzical*, Editura Ararat, București, 1994.
- 109.– POPA, Afrodita, *Pianofortele în oglinda timpului său. Polifonii culturale*, Ed. muzicală a U. C., București, 1994.
- 110.– PROD'HOMME, J.G., *Les sonates pour piano de Beethoven*, Delagrave, Paris, 1937.
- 111.– RĂDULESCU, Corina, *De la trăire la expresie*, Cuvânt înainte de acad. Ion Ianoși, Paideia, București, 2002.
- 112.– RÂMBU, Nicolae, *Prelegeri de Hermeneutică*, Editura didactică și pedagogică, București, 1998.

- 113.- RĂMBU, Nicolae, *Romantismul filosofic german*, Polirom, Iași, 2001.
- 114.- RICOEUR, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'hermèneutique (L'ordre Philosophique*, coll. dirigée par P. Ricoeur), Editions du Seuil, Paris, 1969.
- 115.- REUCHLIN, Maurice, *Psychologie générale (Psychologie*, P.U.F., Paris, 1995), traducere colectivă, Editura științifică, București, 1999.
- 116.- RIBOT, Theodor, *La Philosophie de Schopenhauer*, Félix Alcan, Paris, 1925.
- 117.- ROLLAND, Romain, *Musiciens d'autrefois*, Hachette, Paris, 1908.
- 118.- ROLLAND, Romain, *Vie de Beethoven*, Hachette, Paris, 1925.
- 119.- ROLLAND, Romain, *Les Grandes Époques créatrices. De l'Héroïque à l'Appassionata*, deuxième édition, Editions du Sablier-Albin Michel, Paris, 1928; versiunea în limba română de Letiția Papu și Nicolae Parocescu, Ed. muzicală a U. C. din R.P.R., București, 1962.
- 120.- ROLLAND, Romain, *Les grandes époques créatrices-Goethe et Beethoven*, Editions du Sablier-1934.
- 121.- ROLLAND, Romain, *Les grandes époques créatrices-La cathédrale interrompue (I) La Neuvième Symphonie*, Editions du Sablier, Paris, 1944.
- 122.- ROSEN, C., *Le style classique: Haydn, Mozart, Beethoven*, Gallimard, Paris 1978.
- 123.- ROSTAND, Claude, *À l'orée du Romantisme*, in: *Histoire de la Musique-Du XVIII-e siècle à nos jours*, publié sous la dir. de Roland MANUEL, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1963, Vol. 2, pp. 294-338.
- 124.- SCHLEIERMACHER, F.D.E., *Hermeneutica*, traducere, note și studiu introductiv de Nicolae Rămbu, Polirom, Iași, 2001.
- 125.- SCHOPENHAUER, Arthur, *Studii de Estetică (Sämtliche Werke*, Band I-II, Cotta-Insel Verlag, Stuttgart-Frankfurt am Main, 1960), traducere și Note de G. Tănăsescu, *Introducere* de N. Tertulian, Editura științifică, București, 1974.
- 126.- SCHOPENHAUER, Arthur, *Sur la Religion*, traducere în trancea de August Dietrich, Félix Alcan, Paris, 1908.

- 127.– SCHUMANN, Robert, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Verlag Philipp Reclam Jun., Leipzig, 1956.
- 128.– SCHUMANN, ROBERT, *Din cronicile Davidienilor*, traducere de E. Ionescu–R. Bolintineanu, Ed. muzicală, București, 1972.
- 129.– SCURTULESCU, Dan, SCURTULESCU, Felicia, *Calea transcendentală a muzicii*, Editura Ararat, București, 2000.
- 130.– SOURIAU, Étienne, *La Correspondence des arts*, Flammarion, Paris, 1969.
- 131.– SOURIAU, Étienne, *Pensée vivante et perfection formelle*, Alcan, Paris, 1923.
- 132.– SOURIAU, Michel, *Le Temps*, Nouvelle Éncyclopedie philosophique, Félix Alcan, Paris, 1937.
- 133.– SOUZENELLE, Annick de, *Simbolismul corpului uman* (*Le symbolisme du corps humain*, Albin Michel, Paris, 1991), traducere de Margareta Gyurcsik, Editura Amarcord, Timișoara, 1999.
- 134.– SPALDING, W. R., *Manuel d'Analyse musicale*, traducere în limba franceză de Firmin Roz, Payot, Paris, 1927.
- 135.– SPENGLER, Oswald, *Le déclin de l'Occident*, (*Der Untergang des Abendlandes*, München, Vol. I–1918, Vol. II–1922), trad. în franceză de M Tazerout, NRF, Gallimard, Paris, 1931.
- 136.– STRICH, Fritz, *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, München, 1928.
- 137.– SURDU, Alexandru, *Gândirea speculativă*, Ed. Paideia, București, 2001.
- 138.– TEMPEANU, Virgil, *Istoria Literaturii germane*, Ed. Univers, București, 1943.
- 139.– THALBERG, S., *De l'autonomie de la main* (*Considerée dans ses rapports avec l'exécution de la musique instrumentale*), Typ. Lacrampe et Comp., Paris, 1846.
- 140.– TIMARU, Valentin, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Editura Universității din Oradea, 2003.
- 141.– TODUȚĂ, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului*, Editura muzicală, București, I–1967, II–1973, III– 1978.

- 142.- VIANU, Tudor, *Estetica*, Fundația Culturală „Regele Mihai”, București, 1945.
- 143.- VLAD, Roman, *Ascultându-l pe Mozart*, din Vol. *Introducere în opera lui Roman Vlad*, ediție coordonată și îngrijită de Vioarel Munteanu, Fundația „Sf. Apollonia”, Iași, 1994.
- 144.- WAGNER, Richard, *Pelerinaj la Beethoven (Pilgerfahrt zu Beethoven)*, Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin), trad. de Aurel Hamzea, Ed. muzicală, București, 1977.