

Valentin Ivanof

MUZICA – *ARS MEMORIAE*

**Orchestral și virtuosic
în pianistica de
acompaniament**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

IVANOF, VALENTIN

**Muzica - Ars memoriae : orchestral și virtuosic în pianistica de
acompaniament** / Valentin Ivanof. - Cluj-Napoca : MediaMusica, 2011

Bibliogr.

ISBN 978-973-1910-93-2

786.2

© Copyright, 2012, Editura **MediaMusica**

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

 Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25
tel. / fax 264 598 958

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE5

CAPITOLUL I *TIMPUL SUBIECTIVAL* MEMORIEI UMANE8

<i>Fantasmele sufletului și arta muzicii</i>	8
Amintirea – ca imagine a memoriei	11
<i>Ars memoriae</i> și elocvența discursului interpretativ.....	13
<i>Mythos</i> -ul sau magia timpului subiectiv al artei.....	19
Categoriile estetice ale <i>mythos</i> -ului	31

CAPITOLUL II MEDIEREA ACTULUI INTERPRETATIV.....38

Istoricul raportului creator-interpret-public	38
Raportul interpret – creator	43
Științele comunicării și raportul creator-interpret-public	47
Particularul raport interpret – publică	59

CAPITOLUL III ACOMPANIAMENTUL CU ROL ORCHESTRAL.....62

Specificul pianisticii de acompaniament.....	62
Concertul instrumental – ca gen și formă.....	65
Concertul clasic	67
Repere analitice	69
K. Stamitz – Concertul nr. 1 în Re major pentru violă și orchestră (partea I).....	69
W. A. Mozart – Concertul nr. 5 în La major KW 219 pentru vioară și orchestră (partea I)	74
Concertul romantic.....	82
J. Brahms – Concertul în Re major op. 77 pentru vioară și orchestră (partea I)	85
P. I. Ceaikovski – Concertul în Re major op. 35 pentru vioară și orchestră (părțile II – III)	93
Concertul modern.....	100

P. Hindemith – Concertul „Der Schwanendreher” pentru violă și orchestră (partea I).....	102
B. Bartók – Concertul pentru violă și orchestră (partea III)	110

CAPITOLUL IV ACOMPANIAMENTUL ÎN PIESE VIRTUOZICE117

Parafraza	117
Bassi – Fantezia de concert pentru clarinet și pian, pe teme din opera „Rigoletto” de Giuseppe Verdi	121
P. Sarasate – Fantezia „Carmen” pentru vioară și pian.....	156
Comentarii conclusive.....	165
„Finaluri” în oglindă.....	169

BIBLIOGRAFIE171

CUVÂNT ÎNAINTE

Motto:

„Atunci când măsoară timpul, măsoară impresii sau *amintiri*”

(Sfântul Augustin)

De ce muzica – artă a timpului, artă a memoriei ?

Pentru că ar exista oare arta muzicii ca *obiect artistic* specific în absența funcțiilor memoriei ce se regăsesc ca *amintiri* ale sufletului fiecărui iubitor de muzică sau profesionist al ei ?

Pentru că, lăsând sonorităților muzicii privilegiul de a ne purta pe *tărâmul amintirilor* – de la real la imaginar – putem fi noi ființe reflexive și gânditoare în absența memoriei?

Ca artă a timpului, muzica se adresează *memoriei afective* a fiecăruia dintre noi, printr-o continuă translație de la senzorial la cunoaștere – ce implică, după cum însăși filosofia aristotelică o spunea, un raport mutual suflet-lume sensibilă – translație ce baleiază în jurul unui ax numit **memorie** și care aduce în prim plan, pentru mulți dintre noi, cuvinte aparent de neînțeles ca *revelație*, *transcendent*, *metalimbaj* sau *fantasme ale sufletului*, toate ca încercări de a explica ceea ce simțim a fi intraductibil altfel. Căci, ori de câte ori este întrebuițat – palid intermediar al precizărilor noționale, cuvântul explicativ apare ca subordonat conținutului lăuntric al muzicii, fiindu-i doar vehicul înspre *lumea ideilor*.

O lume a *sonorităților-amintire*, caleidoscopic redată de *fețele* Timpului ca reflexe ale memoriei, având atâtea înțelesuri pentru om, pentru muzician sau pentru interpret. De la timpul ca *pulsație*, ca dimensiune specifică artei sunetelor la timpul ca *entitate* filosofică sau cosmică, încă neelucidată pe deplin nici măcar de oamenii atât de „exacți” ai „științelor exacte”.

Artă eminentamente temporală, obiectivată prin însăși natura materialului sonor vehiculat, muzica este aptă să exprime un superior mesaj spiritual, de o neobișnuită forță generalizatoare.

De unde și ideea de a înlănțui, în primul capitol al acestei cărți, airdoma tiparului unei suite instrumentale, succinte popasuri reflexive dedicate funcțiilor memoriei, regăsite pe rând în relația *spirit-suflet-corp*, urmate de firul de poveste al încifrărilor mnezice și existențiale ale *mythos*-ului antic, pentru a le uni mai apoi, într-o paralelă ideatică și estetică, cu *alegoria*, *simbolul* și *metafora*, ca închipuiri specifice artei. Și mai ales *metafora* – ideogramă specifică gândirii despre și în spiritul limbajului muzicii – își va găsi aici un loc aparte.

Această primă parte a cărții, ce se adresează mai cu seamă gândirii, contemplației meditative asupra artei sunetelor, nu face decât să releve că, deși profund subiectivă, componenta etico-estetică implicită *credo*-ului artistic al muzicianului profesionist trăiește în muzică într-o formă atât de generalizată încât ea îndeamnă ascultătorul să aproprie această artă de filosofie ca expresie a celor mai înalte principii de explicare a vieții.

Excursul teoretic – ce-și dorește să explice particularul sens al *fețelor memoriei* regăsite ca *amintiri* specific-integrate discursului muzical-interpretativ – se oprește, în cel de-al doilea capitol, asupra resorturilor istoric-evolutive ale „raportului *creator-interpret-public*”. Deși aparent superfluu, acest popas în istoria muzicii clasice europene se constituie, în fapt, într-un preambul al ultimelor două capitole, dedicate experienței interpretative nemijlocite, ca pianist acompaniator, al autorului acestei cărți.

Inapetența recunoscută – și ades, ritos, declarată – pentru mult tocitele cuvinte ce trebuie să descrie secvențe interpretative ce uneori se petrec în fracțiuni de secundă, l-a determinat pe artistul instrumentist,

nevoit să „scrie și să descrie” inefabilul unei arte sonore ce se adresează emoțiilor, sentimentelor, amintirilor sufletului uman să selecteze doar câteva momente descriptive, elocvente însă pentru ceea ce înseamnă propria-i experiență scenică.

Deja de o viață, „omul orchestră” – cum mai poate fi numit pianistul acompaniator – și-a dăruit virtuozitatea de artist profesionist realizării „întregului sonor” al lucrărilor muzicale interpretate atât în compania tinerilor instrumentiști, ce tind spre desăvârșirea artei lor interpretative cât și – de la egal la egal ! – cu profesioniștii muzicii instrumentale.

Documentele sonore ce au stat la baza acestei succinte selecții de analize pe text muzical, interpretat (și muncit !) efectiv de autorul acestei cărți „de specialitate” pot fi oricând puse la dispoziția celor care doresc să învețe o meserie atât de grea și de riscantă, ca expunere, în „actul viu al interpretării”, cum este cea de pianist acompaniator.

CAPITOLUL I *TIMPUL SUBIECTIVAL* MEMORIEI UMANE

Motto:

„Imperiul sunetelor are legătură cu sufletul;
el se găsește în armonie cu mișcările spirituale
ale acestuia din urmă.”

(Hegel)

Fantasmele sufletului și arta muzicii

Mergând pe logica justificativă a unor anterioare abordări analitic-comparative ale triadei *suflet-spirit-corp*, integrate teoriilor despre memoria umană¹, acest citat hegelian lasă să transpară faptul că, dincolo de înțelesurile ascunse ale filosofiei transcendente, sensibilitatea artistului sau emoțiile-*amintiri* ale „simplului” meloman îi recunosc artei muzicii înțelesuri profund ancorate în intelect și reflexivitate. Căci emotivitatea însăși, atât de intensă în muzică este mai întotdeauna însoțită de o aură a reflexivității.

Permanentă reîntoarcere a gândirii europene moderne înspre Antichitatea elină își găsește un recomfortant reazem în meditațiile filosofului antic, reprezentat aici prin cuvintele lui Platon, cel care credea că „iubitul prin excelență este *philosophus* – cel ce iubește înțelepciunea, adică arta de a se ridica până la Adevărul care este totodată Bunătate și Frumusețe, practicând detașarea de lume”.²

¹ Vezi pentru o mai completă edificare capitolul 1.2. – *Ars memoriae* din Partea I – *Teoria memoriei și arta muzicii* a Tezei de doctorat a subsemnatului, intitulată *Ipozașe ale memoriei în arta muzicii – Paradigme interpretative în pianistica de acompaniament*, apărută la AMGD Cluj-Napoca, 2006.

² Ioan Petru Culianu, *Eros și magie în Renaștere, 1484*, Editura Nemira, București, 1994, p.24.

În spiritul acestei gândiri, trebuia să existe, mai ales pentru înțeleptul gândirii metafizice, un „vehicul”, un intermediar, care să lege lumea absolutului, a ideilor, a sufletului, de lumea trupului. Căci, prin poziția sa intermediară – este și viață și viețuitor – sufletul (*psyche*) participă atât la *timp* cât și la *eternitate*. La eternitate prin substanța, esența sa (*ousia*, în limba greacă) iar la timp prin activitatea, funcționarea, actul său (*energeia*, în limba greacă).

Continuarea firească – pentru cel care-și gândește, acum în contemporaneitate, actul interpretativ ca pe un discurs sonor pe deplin încheiat, mereu la fel dar niciodată identic repetabil – este de a asocia *mișcării* timpului subiectiv o componentă specifică muzicii, ca artă eminemamente temporală, care transcende *Logosul*, adresându-se direct *sufletului* prin intermediul *spiritului*, înțeles aici ca *esență astrală*, acel „*unu*” primordial identificat de Platon ca început și sfârșit al gândirii și simțirii umane (sau al condiției umane !).

Pe de altă parte, ca ancorare a substanței în materia trecătoare, trupul îi deschide *sufletului* o fereastră înspre lume prin cele cinci simțuri ale sale, pe când, sub numele de *phantasia* sau simț intern, *spiritul* sideral transformă mesajele lor în *fantasme* perceptibile sufletului. Căci acesta – după cum spune filosoful antic – nu poate sesiza nimic care să nu fi fost convertit într-o secvență de fantasme. Tocmai în acest sens, Aristotel spunea că „sufletul nu înțelege niciodată nimic fără fantasme”. Ca mai apoi, în Evul Mediu, Sfântul Toma să adâncească spusele aristotelice continuând: „înțelegerea fără recursul la fantasme este (pentru suflet) în afara naturii (sale)”. De remarcă că acest „sensus interior” aristotelic va fi indisociabil legat de gândirea filosofică europeană până în secolul al XVIII-lea, pentru a

apărea, poate pentru ultima oară, în primele pagini ale *Criticii rațiunii pure* a lui Kant.

Dar, pentru „cel care iubește înțelepciunea”, doctrina aristotelică a sufletului a rămas la fel de fascinantă, atrăgându-l pe cititorul modern la fel de mult ca și pe cel antic. Căci, în tot ceea ce a scris, Aristotel a perseverat într-o fidelitate sensibilă față de noțiunea complexă și enigmatică pe care și-o formează ființele omenеști despre propria lor natură. De altfel, problema filosofică a relației dintre trup și suflet își păstrează caracterul ei dubitativ până în zilele noastre, chiar dacă, pentru filosoffi secolului al XIX-lea, ea și-a pierdut (aparent !) credibilitatea, transformându-se într-o simplă curiozitate, limitată la cărțile de specialitate sau rezervată replicilor spirituale, subtilă dovadă că nu fusese uitată de tot în mediile intelectuale. Fără a ști că pentru Aristotel intelectul însuși are caracter de fantasmă, nu s-ar putea niciodată pricepe semnificația butadei lui Kierkegaard: „Gândirea pură este o fantasmă”.

Amintirea – ca imagine a memoriei

Gândind fantezia ca „o amprentă pe suflet” – expresie venită spre noi dinspre filosofia stoicilor elini – imaginația este cea care-și va prelua rolul de a converti limbajul simțurilor în limbaj fantastic, astfel ca rațiunea să poată capta și înțelege fantasmalele. Iar datele imaginației și ale rațiunii sunt depozitate în memorie. Urmând acest „drum al înțelepciunii”, de la Aristotel la Sfântul Augustin și până la Bergson, solidaritatea *memoriei*, *reamintirii* și *timpului* transpare din toate scrierile despre filosofia cunoașterii sufletului uman promovată de acești mari gânditori europeni.

„Numai acele ființe care percep timpul au memorie și tocmai prin faptul că îl percep” – spunea Aristotel.³

Așadar, memoria are ca obiect numai trecutul: dacă „în lipsa lucrurilor avem cunoaștere și percepție, atunci e vorba de memorie”.⁴ Iar pentru *trecut* avem **amintirea**, *ca imagine a memoriei solidare cu timpul*.

„Când sufletul, contemplând un lucru în el însuși, își schimbă apoi starea și îl consideră drept reprezentare a altui lucru”⁵ se petrece – conform specificului abordărilor filosofice centrate pe studiul memoriei – un proces de translare, de *trecere* a unui *semnificat* în *semnificant*, a unei *cantități* într-o *calitate*, ca fenomen perpetuu, infinit într-un fel, mereu regăsit pe tărâmul pluridimensional al imaginilor memoriei umane. Această remarcabilă intuiție aristotelică ne devoalează particularul „trecerilor” dintr-un sens într-altul, propriu *metaforelor* de pe tărâmul artei.

Nu este mai puțin adevărat că există o *imagine* care contrastează cu toate celelalte prin faptul că o cunoaștem nu doar din afară, prin percepție

³ Aristotel, *De anima*, *Parva naturalia*, Editura Științifică, București, 1996, p.192.

⁴ Idem, p.193.

⁵ Ibid., p.194.

– vezi rolul celor cinci simțuri deja amintite ! – ci și dinlăuntru, prin *afecte*: este *imaginea* corpului nostru.

„*Afectele* se interpun întotdeauna între stimulii pe care îi primim din afară și mișcările pe care le vom executa, ca și cum ar trebui să exercite o influență nedeterminată asupra demersului final”.⁶ Nu găsim oare aici o subtilă legătură între datul fizic al fiecărui artist interpret și momentele sale de rememorare din timpul discursului interpretativ scenic, ca reflexe ce-și află corespondența în imaginea-*amintire* a „obiectului sonor” *redat* publicului meloman în timpul audiției ?

Să fie oare aici răpunsul pe care *philosophul* Aristotel ni-l transmite prin faptul că nu admitea că se poate gândi fără *fantasme*, care, implicit sunt colorate emoțional și, cu toate că sunt susceptibile de a ocupa orice loc, cel mai mult le convine inima, căci *inima simte emoțiile* ?

Ori, numai gândind *amintirea*, ca „pecete” a memoriei, ca punct de intersecție a spiritului cu materia are sens această continuare bergsoniană: „nu există conștiință care să nu fie impregnată de amintiri”, după cum și fiecare amintire este un eveniment unic (nerepetat și irepetabil) al vieții spirituale, întrucât se inserează într-un anumit context de actualitate. Citită în cheia discursului muzical-interpretativ, această afirmație nu face decât să releve *unicitatea actului interpretativ scenic*.

⁶ Henri Bergson, *Materie și memorie*, Editura Polirom, Iași, 1996, p.13.

Ars memoriae și elocvența discursului interpretativ

Pornind de la aserțiunea aristotelică potrivit căreia **memoria** aparține aceleiași părți a sufletului ca și **imaginația** – definită ca *posesiune a unei imagini fără a considera această imagine ca o copie a ceva*, putem percepe **Arta memoriei** ca o „operație fantastică”, ca o tehnică de manipulare a fantasmelor bazată pe principiul aristotelic al precedenței absolute a fantasmelor asupra cuvântului și al esenței fantastice a intelectului.

Consecința riguroasă – expusă de Sfântul Toma în comentariul său asupra tratatului lui Aristotel *De memoria et reminiscencia* – este că ceea ce se vede, având un caracter intrinsec de imagine, este ușor memorabil, în timp ce noțiunile abstracte ori secvențele lingvistice au nevoie de un suport fantastic oarecare spre a se fixa în memorie.

Descrierea funcționării *Artei memoriei* este uluitor de apropiată de definiția actuală, de dicționar, în cheie psihologică, a memoriei. Se pornește de la constatarea că percepțiile au un caracter intrinsec fantastic, fiind prin aceasta lesne memorabile: e vorba de a suprapune oricare conținut lingvistic sau noțional unei suite de imagini. Or, aceste imagini pot proveni de oriunde, însă nimic nu exclude nici ca ele să fie niște *fantasme* produse, în ocurență, de *facultatea imaginativă*.

Unitatea indisolubilă formată de cele două discursuri – fantastic și lingvistic – se va imprima pentru totdeauna în memorie datorită caracterului imaginar al celui dintâi.⁷ Nu există nici un fel de limită în privința a ceea ce se poate memora și nici în alegerea fantasmelor slujind la aceasta.

⁷ Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, cf. p.62.

Reper istoric semnificativ al gândirii prin fantasmе, rămâne pentru noi cultura Renașterii, ce acorda o greutate imensă *fantasmelor* suscitade de *simțul intern*, drept pentru care și dezvoltase până la extrem facultatea umană de „a opera activ asupra fantasmelor și cu fantasmе”.⁸

Aparținând deja, pentru secolul al XVII-lea, unui trecut prea subtil, prea complicat pentru noul spirit raționalist, ultimul profesionist recunoscut al fantasmelor memoriei însoțite de puterea magiei este considerat a fi Giordano Bruno, un descendent direct al celor care profesau imaginile cele mai puțin accesibile ale epocii fantastice, acelea ale mnemotehnicii și ale magiei. Imprimându-i, în mod declarat, tehnicii memoriei un caracter sistemic și sistematic, acest multivalent gânditor de factură renașcentistă spunea: „să stărnim așadar acele lucruri care prin intermediul cuvântului, al gândului și al fanteziei pun în mișcare emoțiile” iar prin acestea noi „dobândim imaginea acelui lucru pe care vrem să-l memorăm”.⁹ Fără a nega faptul că emotivitatea deschide calea atât a moravurilor celor mai nobile cât și a celor mai perverse, Giordano Bruno susținea totuși că toate emoțiile – inclusiv cele care ar putea fi considerate ca negative sau imorale – sunt favorabile mnemotehnicii: „a înțelege înseamnă a contempla fantasmе, iar înțelegerea este fie fantezie, fie nu e deloc”.

Am ținut să-l amintim aici pe „magicianul” memoriei Giordano Bruno pentru că cele spuse de el leagă, precum *un fir al memoriei*, „gândirea prin fantasmе” prezentă în filosofia aristotelică de „gândirea pură ca fantasmă” – vezi butada anterior amintită a lui Soreen Kierkegaard. Și nu doar de dragul unor simple speculații intelectuale facem aceste legături ci

⁸ Idem, p.268.

⁹ Ibid., p.401.

pentru că, încă odată, ele relevă semnificațiile subtil unite ale unor cuvinte „magice”: gând, fantezie, emoții, emotivitate. Cuvinte care nu fac decât să apropie „înțelegerea” de „contemplare”, ca mai apoi, pentru muzicianul profesionist să se regăsească toate în raționalul stăpânirii de sine al discursului interpretativ scenic.

Noțiunea însăși de „discurs” dorim să o argumentăm logic în continuare pentru că aceasta unifică funcțiile memoriei cu arta interpretului profesionist.

Și pentru că într-un discurs nimic nu este întâmplător, am ținut să legăm *Ars memoriae* de un moment istoric semnificativ al revitalizării – odată cu debutul secolului al XV-lea, a Instituției oratorice a lui Quintilian. De altfel, fără a fi favorabili mnemotehnicii, umaniștii nu vor pregeta să întrebuințeze *Arta memoriei* întru exaltarea artelor și a virtuților pe care ei le atribuiau Antichității eline.

În a sa *Artă oratorică*, Quintilian susținea că memoria are rolul de a armoniza toate celelalte părți ale retoricii, cuprinzându-le în același timp pe toate, fiind una dintre metodele de conservare a discursului oratoric. El divizează Retorica, care cuprindea atât discursul oratoric cât și pe cel muzical în cinci operațiuni: a) *memoria*; b) *pronuntiatio*, adică condițiile de realizare a discursului; c) *inventio*, care cuprinde repertoriul argumentelor; d) *dispositio*, ce semnifică felul argumentației; e) *elocutio*, însemnând variațiile pornind de la o expresie simplă, comună, și care ar determina gradul de elocvență. Pentru ca elocința oratorului să aibă efect, trebuie memorizat nu doar materialul pentru a fi stilizat, ci și materialul stilizat. Tot așa, limbajul muzical ar fi un „limbaj dotat cu retorică”.

Ne permitem să distingem, ca scurt comentariu asociativ, cele două trepte în care trebuie gândit și însușit materialul muzical pentru a fi cât mai

elocvent scenic. Și anume nu doar partea tehnică a partiturii trebuie memorată ci și gesturile ei interpretative, de pură expresivitate scenică, apte să inducă emoție publicului meloman, pe când trăirile interioare ale artistului-interpret trebuie astfel „jucate” încât acestea să nu-i „fure” din raționalul construcției discursului interpretativ scenic

Încheiem acest scurt popas în lumea *Ars memoriae* remarcând faptul că, dacă ne gândim la controversile în jurul Artei memoriei, suscitade de *magicianul* Giordano Bruno în Anglia puritană, reiese că rigorismul Reformei, promovat atât de protestanți cât și de catolici, prin Contrareformă, a produs același rezultat: surparea edificiilor Renașterii construite din fantasmе. Cenzura fantasticului a dus, ireversibil, la profunda modificare a imaginației umane ce a urmat. Reforma izbutește astfel să producă o „cenzură radicală a imaginarului, pentru că fantasmеle nu sunt nimic altceva decât idoli concepuți de simțul intern”.¹⁰

Promovând o nouă cultură, cu trăsături aproape unitare, de la Londra la Sevilla, de la Amsterdam la Paris și Geneva, secolul al XVII-lea aduce pentru prima oară în istoria sa o Europă unită. Este momentul în care, ajunse la aceeași putere, confesiunea catolică și ramurile protestante s-au apropiat cel mai mult, începând alături construcția unui edificiu comun: cultura occidentală modernă. Fără să-și dea seama, catolicii și protestanții, în egală măsură, departe de a se lupta între ei, combătuseră în fapt un dușman comun: cultura „păgână” a Renașterii, definitiv, de atunci, învinsă.

Dar această cenzură unificator-distrugătoare a „gândirii prin fantasmе” nu a reușit să împiedice, chiar dacă poate doar pentru omul modern, recunoașterea unor predicții brunienе ca pe deplin actual-valabile,

¹⁰ Ibid., p.267.

mai ales în domeniul educației umane. „Manipulatorul său total de fantasmе” – magicianul artei memoriei – se însărcina să le dea subiecților o educație și o religie potrivite: „trebuie îndeosebi să avem o grijă extremă cu privire la locul și la modul în care cineva este educat, la studiile pe care le-a urmat, sub înrâurirea cărei pedagogii, cărei religii, cărui cult, cu ce cărți și cu ce autori. Căci aceasta generează prin sine, iar nu prin accident, toate calitățile subiectului. [...] Controlul și selecția sunt stâlpii ordinii.”¹¹

Nimic mai adevărat pentru epoca de false valori – dar plină de atât de reale manipulări ! – pe care astăzi o trăim.

Fie că o recunoaștem sau nu, de la Renaștere încoace, facultățile noastre de a opera direct cu propriile fantasmе – dacă nu și cu cele ale altora ! – s-au micșorat vizibil. Raportul dintre conștient și inconștient s-a modificat profund iar capacitatea noastră de a ne domina propriile procese imaginare s-a redus înspre zero. Poate de aici permanenta nevoie de „intermediari”, de „multi-media”. Să fie doar arta cea care să ne mai susțină în nevoia noastră de comunicare cu lumea imaginarului, cu lumea *sufletului* și a *fantasmelor* sale?

Rămâne cert însă faptul că fără recursul ideatic la Antichitatea elină, ca punct de sprijin permanent al artei și filosofiei europene, nu ni se pot dezvălui sau clarifica Adevărul și Frumusețea teoriile asupra fantasmelor sufletului uman. Fără a cunoaște înțelesurile adânci ale triadei filosofice *suflet-spirit-trup*, o afirmație de genul: magia este „o știință a fantasmelor ce se adresează în primul rând imaginației umane, în care încearcă să suscite impresii persistente”,¹² pare de neînțeles. Tot așa cum și *Arta memoriei*, ca

¹¹ Ibid., p.154.

¹² Ibid., p.16.

„aspect al manipulării fantasmelor” și /sau legătura sa indisolubilă cu magia poate rămâne, pentru omul modern, de neînțeles.

Să fie doar artistul, ca operator de fantasme, ca punct de contact cu lumea imaginarului, cel care să ne mai poată aduce această lume înapoi ? Căci numai profesiunile speciale cer aplicarea voluntară a imaginației (poetul, artistul), în rest, domeniul imaginarului fiind livrat arbitrariului cauzelor externe. De altfel, nu întâmplător, Giordano Bruno avertiza pe orice „operator de fantasme” – implicit pe artistul memoriei ! – să-și regleze și să-și controleze emoțiile și fanteziile ca nu cumva, crezând că le stăpânește, să le îndure dimpotrivă stăpânirea.

Mythos-ul sau magia timpului subiectiv al artei

Drumul înapoi, de la *Ars Memoriae*, cu ale sale „montaje mnezice” având ca scop nu numai memorarea ci și cunoașterea, la *timpul memoriei*, devenit **mit** se pliază perfect pe una dintre funcțiile specifice memoriei umane potrivit căreia: „evocând trecutul în raport cu necesitățile prezentului”¹³ să facă implicit distincția dintre trecut și prezent, să reflecte trecutul ca trecut și să despartă realitatea de imaginar, tocmai pentru că memoria este în raport necesar nu numai cu percepția ci și cu conștiința timpului.

Specificul memoriei umane de a „se construi istoricește prin acțiuni sociale menite să lupte cu absența facilitând adaptarea la acele dificultăți pe care le produce vremea”¹⁴ dă sens definirii *miturilor* ca adevărate paradigme pentru toate actele omenești semnificative, după cum le numea Mircea Eliade,¹⁵ astfel că miturile devin/și rămân o modalitate aparte de cunoaștere a evoluției gândirii umane.

Create în „zorii gândirii deductive” a omenirii, miturile s-au format în paralel cu consolidarea funcțiilor memoriei umane, ca trepte în experiența cunoașterii fixate prin noțiuni formate pe baza cunoașterii prin imaginație (*fantasia*), proprie vârstei zeilor și a eroilor arhetipali, spre deosebire de noțiunile formate prin cunoaștere intelectuală, proprii vârstei oamenilor – după cum spunea G. B. Vico.¹⁶

Act de cunoaștere de ordin ezoteric, însoțit de puterea sa magic-religioasă, **mythos-ul**, ca *poveste* se constituie – ca și memoria – într-un nesecat „rezervor” al *fantasmelor* sufletului uman.

¹³ Paul Popescu-Neveanu, *Dicționar de psihologie*, Editura Albatros, București, 1978, v. memoria.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983, cf. p.414.

¹⁶ Ștefan Angi, *Prelegeri de estetică muzicală*, Editura Universității din Oradea, 2004, cf. vol.I, p.410.

Este recunoscut faptul că, pe lângă apariția religiei, mitologia pregătește și apariția altor forme de cultură: filosofia, etica, arta, știința, păstrându-și însă caracteristica de creație anonimă. Toate aceste specifice domenii ale cunoașterii umane își găsesc în mit un punct de sprijin, un punct de plecare sau de revenire permanent.

Privit ca realitate culturală extrem de controversată încă din Antichitate, mitul va avea limbaje diferite pentru istoricul religiilor, pentru istoricul filosofiei sau pentru cel al artelor.

Dacă religia va prelua din mit *povestea*, filosofia va prelua *ideea* – de fapt *imagea* unei idei, neputând contesta *sacru*l începutului gândirii umane. Tot așa cum, referindu-ne direct la metalimbajul artei muzicii putem spune că sonoritățile sale căutate stârnesc în fiecare din noi „imagini” ale unor sentimente, emoții, de nespus, de altfel, în cuvinte.

Permanent revalorizat – din punct de vedere filosofic, științific, religios, moral sau artistic, mitul trece în altceva decât a fost inițial, iese din universul său generator. Căci nevoia de mit – ca aventură a cunoașterii umane este și rămâne, încă din timpuri imemorabile, etern prezentă în sufletul uman.

Ca semnificant al memoriei timpului, existența originară a mitului este justificată prin doctrina filosofică a întrupării *sufletului* ca esență astrală a *spiritului*, a *pneumei*, ceea ce demonstrează caracterul cosmic al oricărei activități spirituale.

Este vorba, desigur de o formă destul de rafinată de speculație asupra raporturilor dintre *microcosmos* și *macrocosmos*, însoțită de o dublă proiecție care ajunge la *cosmizarea omului* și la *antropomorfizarea universului*. Astfel, mitul devine *trăire* – intermediată de alții. Ecou al unor evenimente reale, oglindă a sufletului și a sentimentelor etern umane, mitul se

constituie pentru noi, cei de azi, drept element fundamental al culturii umane și, nu în ultimul rând, ca element civilizator și inițiativ.

Operând, ca și arta în general, cu categorii ontologice prioritare – *Spațiul, Timpul, Cauzalitatea, Finalitatea* – categoriile mitice se impun odată cu cosmizarea Haosului și se mențin istoricește atâta timp cât oamenii continuă să cugete mitic.

Ca și memoria, *timpul subiectiv* al *mythos*-ului e pluridimensional, schimbător și evanescent. Făpturile mitice pot fi omnitemporale, în același prezent sau omniprezente, în mai multe ipostaze ale timpului.

Ca și arta muzicii, „*timpul mitologic subiectiv* poate fi indefinit repetabil și infinit nereprezentabil, parțial sau general recuperabil și permanent reversibil”.¹⁷ În esența lui ontologică, *Timpul mitic* rămâne permanent repetabil, recuperabil și reversibil, aidoma timpului muzicii înscris în semnele partiturii sau în memoria, ca *amintire*, a interpretului sau a publicului meloman.

Toate acestea se leagă de faptul că memoria, ca „rezervor” de imagini despre lumea reală, „are ca obiect numai trecutul”¹⁸ – după cum spunea Aristotel. Mitul se constituie astfel ca o cale de acces la „rezervorul” de informație primară, comun speciei umane, adresându-se direct *funcției de esențializare a memoriei*, ce implică, în sine creșterea puterii generative a omului, prin transformarea poveștii în mit, a faptei în legendă, a lucrului în simbol.

Ca „una dintre cele mai vechi stări culturale ale minții omenești” prin „transmiterea memorială a faptelor protoistorice”¹⁹, ca model al unei

¹⁷ Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei, București, 1985, p.20.

¹⁸ Aristotel, *op. cit.*, p.191.

¹⁹ Victor Kernbach, *Dicționar...*, vezi *mitul*.

„activități transumane de ordin transcendent” (după Mircea Eliade) sau proiecție a unui „arhetip al subconștientului colectiv” (după C. G. Jung), mitul se formează, după cum deja aminteam, în paralel cu consolidarea funcțiilor memoriei umane, căci fantezia umană nu este capabilă să născocască nimic din nimic, fără a avea un sprijin conștient în cunoașterea concretă.

Reflectând „concepția arhaică asupra zonelor obscure din om și din univers”²⁰ mitul a suferit un permanent proces de contaminare în traseul său temporal, proces accentuat de funcția sa *sincretică* datorată transmiterii sale orale, făcându-l astfel dependent de *calitatea* memoriei transmițătorului căci, din unghiul științei psihologiei moderne, memoria cognitivă, cu un conținut socio-cultural implicit este caracteristică numai omului.

Mitul – ca *montaj mnemic* și ca *acțiune mnezică* – își fixează astfel informația pentru a o putea recupera la nevoie. Calea de la poveste la mit, de la particular la general, obiectivată prin gândire, devine *trăire* și *retrăire* prin *creație*.

Ca funcție de re-găsire și de re-trăire, mitul re-dat omului prin cuvânt însoțit de sunet (și de gest, uneori) subliniază funcția de esențializare a muzicii ca artă cu un conținut puternic evocator.

Implicând *forma* ca „poveste” a metalimbajului sonor specific muzicii, regăsim aura magică a *mythos*-ului în observațiile mereu actuale ale lui Ernst Cassirer – publicate în secolul al XX-lea în *Filosofia formelor simbolice* – care lega forța atotcuprinzătoare a *gândirii mitice* de includerea în spiritul uman a ideii de *forță magică*.²¹

²⁰ Victor Kernbach, *Miturile. esențiale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986, p.12.

²¹ Victor Kernbach, *Dicționar...*, cf. pp.413-414.

Ca „revelator al sentimentelor fundamentale ale unei societăți” (după Cl. Lévi-Strauss) este clar că mitul nu putea să nu incite chiar și interesul filosofului antic, poate și prin /sau datorită veșmântului său artistic ce-i permitea o mai directă comunicare cu sufletul uman.

Această putere de modelare a sufletelor – prin accesul, nemediat de rațiune, la lumea *afectelor* – a stârnit încă din Antichitate păreri contrarii, mergând până la celebra condamnare platoniciană a poezilor și a muzicienilor.

Pentru filosoful grec Platon – care privea sufletul uman ca pe o *amprentă* ce-și avea corespondența sa în divin, în cosmic – acceptarea personificării memoriei în *Mnemosyne* și a artelor în „muze” nu făcea decât să sublinieze esența divină a *inspirației* artistice și a actului creator.

Proclamând superioritatea creatorilor lucizi asupra celor pe care îi socotea „ieșiți din fire” dar nepregetând a-i exclude din a sa „Cetate ideală” pe poeți și pe muzicieni, acuzând înrâurirea dăunătoare a artei lor asupra ascultătorilor, Platon va primi „înțeleapta” replică a unui alt mare filosof, adică a lui Aristotel, cel care va sublinia caracterul profund binefăcător al risipei de emotivitate, indusă publicului auditor de *trăirea mediată* din timpul actului artistic, fapt ce va duce la „curățirea” sufletului său de prisosul de simțire și, în ultimă instanță, la revenirea sa spre un echilibru lăuntric și la normalitate. Ce pătrunzătoare intuiție, sortită unui profund răsunset în istoria artelor !

Dacă „penumbra” *mythos*-ului – cea care făcea Adevărul mai Frumos – era cea care îi atrăgea pe filosofi, nevoia de *magie*, de *fantasme* a sufletului omenesc a fost însă elocvent împlinită, chiar dacă, uneori, pur intuitiv, de către cei mai vechi poeți greci, cei pentru care cântul rapsodului avea darul

să-i desfete pe ascultători, exercitând asupra-le o înrăurire asemănătoare cu vraja.

Muzica, fiind domeniul „muzelor” era considerată acea parte a educației ce se adresa, în primul rând sufletului uman. Caracterul *sincretic* al mitului se contopește în *sincretismul* originarului *mousiké* („arta muzelor”, în limba greacă), în care, însoțirea muzicii cu poezia era ceva firesc tocmai prin faptul că poezia greacă nu folosea rima ci metrul sau măsura, adică efectul muzical dat de alternanța căutată a unor silabe lungi și scurte. Aidoma unui arc peste timp, regăsim aici originea, sensul lăuntric, al conturului echilibrat al „frazelor muzicale” clasice, prezentă în sonoritatea pură a muzicii instrumentale ca reflectare directă a accentuărilor inițiale ale cuvintelor, versurilor cântecului liric sau epic ce au conturat inițial „desenul melodic”.

Privite în planul istoric-evolutiv al culturii și civilizației umane, tâlcul imitației, natura inspirației și mesajul social al artei sunt cele trei teme frecvent întâlnite în estetica antică elină. Iar prin cunoscutele-i sale vorbe „doar știi că oamenii-s deprinși să laude cântarea cea mai nouă ce se-aude”, Homer, legendarul poet-rapsod aducea în prim-plan o altă problemă eternă a artei, cea de a fi mereu „nouă”, mereu „la modă” și implicit „originală”. Dar „nou” era numai veșmântul, căci poeții homerici credeau că *aed*-ul este doar crainicul destăinuirilor primite de la divinitate – de la muză – și nu născocitorul lor. Întrezărim aici, iarăși, actualitatea unor subiecte de reflecție estetică și filosofică, precum originalitatea „inspirației” sau raportul formă-conținut, cu atât mai mult cu cât emoțiile, sentimentele, *afectele* exprimate prin muzică rămân etern umane, doar „învelișul”, prezentarea lor diferă.

Nu întâmplător a fost făcută aici paralela *mit-artă*, pentru că ambele au depins, și depind în continuare, de *calitatea memoriei* artistului interpret, căci memoria era cea care-l susținea și pe rapsodul antic în meșteșugul său. Multivalența actului interpretativ – ca discurs sonor ce trebuie atent pregătit, își găsește, credem, o convingătoare argumentare în faptul că în *Antica Eladă*, protectoarea tuturor artelor, „zeița memoriei”, *Mnemosyne*, întrupa atât gândirea cât și ținerea de minte (în greacă *mimnesko*, iar în latină *mnemini*). Astfel, dacă întreg bagajul mitic era oferit cântărețului de către *Muza*, meșteșugul său era rodul propriilor străduințe. De unde și deja amintita origine a conceptului asupra actului de creație ce implica atât un element irațional – *inspirația*, cât și o parte de „știință”, de meșteșug, ca rod al învățăturii, exercițiului și muncii proprii fiecărui artist interpret.

Relevant pentru caracterul *mnemic* al tradiției muzicale eline și nu numai este faptul că fiecare gen muzical sau inovație instrumentală, pentru a fi mai ușor memorate și înțelese, erau legate de un loc sau un nume semnificativ.

Unificarea într-un „tot argumentativ” a memoriei mitului cu problematica muzicală antică este justificată, de altfel, și de tehnica mitică – și *mnemică* – a *personificării* sau a *alegoriei* în fixarea meșteșugului componistic și instrumental în memoria rapsodului antic: de la *nomii* ²² melodiei, ca legități de reamintire, fie a unui text încifrat prin melodie, fie a unei melodii codificate prin vers, până la metodele de execuție tradiționale ce legau frecvent muzica de poezie și chiar de gest sau de ritmica pașilor.

Tradus în limbajul esteticii moderne, acest lucru înseamnă că fiecare motiv sau erou arhetipal urma „a fi investit cu un convențional inerent

²² Canon, lege a melodiei suprapuse unui text anume.

statornicit”.²³ Adică, spre exemplu, așa cum învață și acum elevii muzicieni la liceele noastre de specialitate că Guido d’Arezzo a inventat portativul muzical (!), fapt ce motivează pe deplin credința multor muzicieni profesioniști că atât teoria muzicii cât și, implicit, istoria muzicii (ca „reinventare” a unei istorii faptic-reale) vin mereu cu mult după practica muzicală.

Ca personificări definitorii ale Artei muzicii, cu toate referințele ulterioare la o ideatică specifică stilurilor, „stilemelor” generate de fiecare epocă muzicală, inclusiv prin distingerea ramurilor vocale și instrumentale, regăsim – cu o ascunsă plăcere, indusă de meditațiile în plan estetic și filosofic asupra esenței transcendente a muzicii ca *metalingvaj* – relevanta suprapunere, dată nouă prin magia *mythos*-ului elenistic, a *imaginii* muzicii cu cele două *muze* ale căror „înfațișări vor reflecta evoluția artei muzicii – fie însoțită, fie condusă de cuvânt: *Calliope* și *Euterpe*.²⁴

Calliope reprezenta muza poeziei epice (*rapsodia* și *epopeea*) și a *elocvenței* (puterea de convingere prin cuvânt). Mamă a lui Orfeu – după mitologia greacă și muză a filosofiei – după tradiția pitagoreicilor, Calliope era reprezentată de obicei cu o unealtă de scris – *styl* – și cu tăblițe cerate în mâini. *Euterpe*, muza poeziei lirice era reprezentată cu un flaut dublu, specific Helladei. Prin însăși preocupările atribuite celor două muze se poate observa atât reprezentarea sensului evolutiv al artei muzicale (de la arta epică a rapsozilor la lirismul poetic ulterior, datorat și specificului limbaj al muzicii pur-instrumentale), cât și motivarea unei profesionalizări tot mai accentuate a logicii construcției discursului muzical – fie el

²³ Ștefan Angi, *op. cit.*, vol.I, p.172.

²⁴ Victor Kernbach, *Dicționar...*, pp.123, 206.

componistic sau interpretativ – direct legată de corepondența *afectelor* conținute în planul fiecărei arhitectonici specific muzicale.

Nu este mai puțin adevărat că *sincretismul* artei arhaice își va reverbera constant procedeele în istoria artei muzicale, putând fi încă identificat în zorii polifoniei medievale, când cuvântul și muzica se vor sprijini reciproc atât întru dezvoltarea noilor tehnici contrapunctice vocale, cât și a capacității de receptare / înțelegere auditivă a publicului meloman – vezi și subtilele „dialoguri” imitative sau responsoriale ale polifoniilor renascentiste sau baroce.

Mergând pe firul argumentațiilor aristotelice deja enunțate, o continuare firească a menirii poetului-rapsod era și datoria sa de a-l face pe om mai bun, fapt ce subliniază, pentru noi, cei de azi, „pedagogismul” (după B. Croce), *inerența* funcției puternic educative impuse artei, încă din Antichitatea greacă: este acel sentiment înăscut al *armoniei* și al *ritmului* – regăsit mai apoi și în estetica medievală – ce se cerea satisfăcut prin plăcerea oferită de arta poeziei și a cântului rapsodului antic.

În același sens, perenitatea observațiilor teoretice ale lui Plutarh se adevărește și prin comentariul său referitor la *calitatea* educației muzicale: „cine se apropie de arta muzicii trebuie să cunoască meșteșugul compoziției, (drept pentru care) va deprinde toate procedeele de interpretare, care-l ajută la folosirea diferitelor artificii muzicale”.

Pentru ca, tot el să atingă un alt punct dureros, cel dat de eficiența educației – de o surprinzătoare actualitate încă !: „întreaga învățătură legată de domeniul muzical a devenit un fel de practică și nu s-a demonstrat încă destul de clar în ce scop trebuie să învățăm fiecare din elementele acestei

arte”.²⁵ De altfel, între talent și experiență artistică – învățătură – predilecția poeților și a teoreticienilor antici a mers de cele mai multe ori spre *darul* natural. Chiar Pindar și Democrit recunoșteau că: „lucrul cu mult cel mai de preț e predispoziția naturală; în al doilea rând vine învățătura”.²⁶

Concluzionând, nu este întâmplătoare prezenta abordare a *mitului* ca reflectare a legăturii dintre *Ars Memoriae* și *Arta Muzicii*.

Evidente sunt conexiunile peste timp, pe multiple planuri (estetic, filosofic, interpretativ), fie și numai pentru faptul că, la origini, interpretul-povestitor al *miturilor esențiale* apela atât la harul cuvântului, descins din „firul memoriei”, cât și la sonoritatea instrumentului muzical ce-i însoțea povestea.

Ca artă temporală, muzica influențează și ea variabil memoria și trăirea individuală. Aidoma povestitorului mitic și artistul instrumentist profesionist își structurează demersul interpretativ ca *montaj mnemic* și ca *acțiune mnezică*, impuse atât de *Spațiul* muzicii – partitura, cât și de *actul* redării ei ca *Timp* sonor – ca acțiune, ca *mișcare*, specifice unei arte ce se exprimă și se desfășoară în timpul obiectiv al interpretării ei, pentru a deveni timp subiectiv, *amintire*, în actul receptării ei auditive.

La fel cu *Timpul* /*Spațiul* re-dării *mythos*-ului, ca „poveste”, și cadrul scenic însoțitor al momentului interpretativ impune, pentru artistul instrumentist, aceeași necesitate a fixării informației pentru a o putea recupera la nevoie.

Speculativ vorbind, fiind tot un reflex al memoriei, *actul interpretativ* este și el un timp subiectiv, pluridimensional, schimbător și evanescent, dându-i artei muzicii, prin dinamismul ei, acel caracter al timpului

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid., p.32.

mitologic, ce poate fi indefinit repetabil și infinit nereprezentabil, parțial sau general recuperabil. În fond, revenirea în timp cu o nouă abordare, înfățișare, a aceleași lucrări muzicale suprapune, identifică, momentul interpretativ coordonatelor timpului mitic, mereu repetabil, reversibil sau reinterpretabil.

Chiar dacă aceste asocieri pot părea, la prima vedere, doar pure „teorii intelectualiste” trebuie să recunoaștem că, precum un resort al memoriei ce ne conduce înapoi în timp, spre a ne înțelege pe noi înșine, și „povestea” mitului, prin relatarea sa primordial orală, dar direct comunicativă ca discurs, intervenea pe același palier al *afectelor* ca și arta muzicii, gândită și simțită ca metalimbaj sonor.

Forme ale memoriei în experiența cunoașterii, atât *mitul* cât și *arta muzicii* (și a interpretării ei) se constituie în modalități aparte de transmitere peste secole a unor *emoții*, *sentimente*, *întâmplări* relevante, incluse toate în actul *fanteziei* ce însoțește fără întrerupere întreaga istorie culturală a omenirii.

După cum anterior observam, prin permanența apelului la specificul memoriei rapsodului sau a interpretului, „povestea” *mythos*-ului își relevă subtile „încifrări”, ca atribute legate atât de fundamentele artei cât și de cele ale religiei sau ale filosofiei occidentale.

Tot așa cum discursul filosofic se servea și de comentariu și de *mythos*, pe lângă expunerea discursivă, forma versificată, fără îndoială arhaică, în care se plia, spre exemplu, esențialul învățăturii druidice conferea o anumită suplețe interpretării lui. Comentariul magistral era cel care dădea viață acestor simple, în aparență, *formule mnemotehnice*. Istoria filosofiei consemnează, de altfel, că până și Pitagora, Socrate sau Platon aveau obiceiul de a ascunde toate misterele divine sub voalul limbajului figurat – spre a-și proteja, cu modestie, înțelepciunea în fața înfumurării

sofiștilor. De unde și particularitatea discursului lor filosofic: cel de *a glumi serios și a se juca asiduu*. Din acest unghi privit, nu pare a fi o întâmplare faptul că sacerdoții druiți socoteau „că religia nu îngăduie consemnarea în scris a învățăturii lor”, temându-se ca „nu cumva discipolii lor, bizuindu-se pe scris, să-și cultive mai puțin memoria”.²⁷

Regăsim aici unele subtile filiații ale formării experienței estetice și interpretative: fie că facem recurs doar la formulele mnemotehnice în formă versificată prin care se transmiteau secretele învățăturii muzicale medievale (vezi, conform practicii transpozitorii legate de cântarea celor trei scări hexacordice medievale, secretul intonării notei *si* – *diabolus in musica* – ca *sib*, ținut minte de învățăcei printr-un vers *mnemic*: „o notă peste *la* se cântă ca și *mi-fă*”); fie că – revenind la meditațiile aristotelice asupra rolului artei – nu facem decât să reiterăm perenitatea unor observații ale filosofului antic asupra celor cinci feluri de *recunoaștere*, ca reflex mereu actual al unei *receptări* ideal / eficiente a oricărui „obiect artistic sonor” ce se desfășoară, „se joacă”, în timp. Vorbind despre durata tragediei în concordanță cu capacitatea de atenție, biologic limitată, a receptivității umane, Aristotel spunea: „ce e concentrat produce mai multă plăcere decât ce se întinde pe un timp îndelungat; e destul să ne gândim la ce s-ar întâmpla dacă *Oedip*-ul lui Sofocle ar fi pus în tot atâtea versuri câte are *Iliada* !”²⁸

²⁷ Horia Matei, *Literatura și fascinația aventurii*, Editura Albatros, București, 1986, cf. cap.II.

²⁸ D. M. Pippidi, *Arte poetice: Antichitatea*, Culegere îngrijită de D. M. Pippidi, Editura Univers, București, 1970, cf. Aristotel – *Poetica*.

Categoriile estetice ale mytos-ului

Chiar dacă i-a condamnat pe poeți și pe muzicieni, aristocratul, *philosophus*, Platon s-a simțit dator a recunoaște faptul că „penumbra *mythos*-ului face Adevărul mai frumos”, dând astfel întâietate, în transpunerea Adevărului, *formelor poetice*.

În relația sa cu estetica, *mitul* transferă, prin *figuri de stil*, faptul real pe planul conștiinței creatoare a omului, și în particular, a artistului. Numai astfel, „*mythos*-ul este un mod de existență și de gândire capabil să valorifice din realitatea concretă în artă ceea ce ține de viziune a acestei realități”.²⁹

Prin *imagini* specifice, *mitul* transgresează realitatea faptelor narate. *Categoriile sale estetice – înfîmîmul, echilibratul, dramaticul, tragicul, sublimul – fixează* astfel, într-un mod eficient, cadrele *receptării artistice*.

Elementele expresive caracteristice mitului: *alegoria, metafora* și *simbolul* relevă interferența limbajului filosofic cu cel poetic, aducând în prim plan *comparația, metafora* și *alegoria*.

Simbolul³⁰ redă ceva însuflețit sau neînsuflețit, deci o existență reală, printr-un semn, însemn, o grafie, un număr etc., adică printr-un element arbitrar dar încărcat de înțeles. *Simbolul* este un fel de comparație între concret și abstract, în care unul din termenii comparației este numai sugerat. Astfel, el este implicit, nu scos în evidență.

Ca expresie a mitului dar și a memoriei umane, *simbolul* transfigurează criptic realitatea concretă, devenind, după cum spunea K. Jaspers, „o scriere cifrată” a realității.

Nu întâmplător aminteam anterior importanța cultivării memoriei întru înțelegerea învățăturii religioase a sacerdoților druizi. Pentru că, strâns

²⁹ Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p.36.

³⁰ În greaca antică = „emblemă”, „însemn”, „dovadă a ceva”.

legat fiind de oralitatea mitului și de subiectivismul și calitatea memoriei transmițătorului său, *simbolul* se consideră că apare doar în stadiile târzii ale miturilor, ca *efect al uitării*. În absența cifrului decodării, pierdut în negura timpului mitului primordial, este preluată ca atare doar *forma* mitului, care transcende spre *metalimbaj*, devenind *mit filosofic*, constituit pe stadiile sale *alegorice* și *simbolice*. Astfel, în structura lui mitică, *simbolul* își schimbă forma păstrând semnificația sau își conservă forma schimbând semnificația.

Cât de elocvent se leagă aici *firul* gândirii aristotelice, cu și despre *fantasme*, alăturând aceleași părți a sufletului atât *memoria* cât și *imaginația* ! Căci, „pot exista *fantasme* fără o raportare la vreun obiect real dar, din pricina naturii lor de imagini, nu pot exista *fantasme* fără vreun suport fizic oarecare. De aceea o istorie cu *fantasme* este totdeauna interpretabilă, se poate vedea în ea fie *simbolul* unor întâmplări din cosmosul inteligibil, fie *alegoria* unor evenimente reale”.³¹ În sine deci: „*imaginea* nu poate fi *idee*, dar ea poate juca rolul de *semn* sau, mai exact poate conviețui cu *ideea* într-un *semn*”.³²

În cheia celor afirmate până acum își află sensul interpretarea *alegorică*³³ a Artei Muzicii – ca încifrare a unor *înțelesuri* și *afecte* revelate de dincolo de cuvânt – ce se regăsește într-o definiție a mitului din romanticul secol XIX, aparținând lui Fr. Schelling (în *Filosofia mitologiei și a revelației*)³⁴: „dacă o cauză formală (aspectul obiectului) e înțeleasă literal ca o cauză materială, ideea devine ființă și se prefacă în miracol sau basm, iar dacă

³¹ Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p.70.

³² Victor Kernbach, *Dicționar...*, vezi *mitul*.

³³ **Alegorie:** 1. Figură de stil care constă în reprezentarea unor noțiuni abstracte (idei, concepte) sau a unor acțiuni prin imagini al căror sens imediat este doar aparent și trebuie interpretat simbolic. 2. Operă literară sau plastică având valoare simbolică și aluzivă, cf. *** DEXI, *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*, Editura ARC și Editura GUNNIVAS, 2007

³⁴ Victor Kernbach, *Dicționar...*, pp.411-412.

această idee miraculoasă e înțeleasă și ca o cauză activă (având finalitate) apare ființa miraculoasă acționând de la sine, în propriile ei scopuri, și nefiind altceva decât mit.”

Ca formă particulară a cunoașterii entităților figurative, *metafora*³⁵ primea, conform studiilor de specialitate, un caracter reificator al adevărului mitic – ca procedeu al unei gândiri abisale (după Lucian Blaga), pe când, pentru Tudor Vianu, cel care numea metaforele „mici mituri”, funcția metaforei era de a atribui „lucrurilor străine o viață și pasiuni deopotrivă cu ale omului”.

Făcând apel constant la memorie și experiență, *metafora* face posibilă descrierea unui termen printr-un altul, cunoscut nouă. Cea de-a doua formație de generalizare figurată³⁶ reprezintă nu o singură imagine de bază (precum *simbolul*) ci un întreg grup de figuri, care toate au la bază aceeași configurație de cod, și anume: *analogia*. Așadar, *semnificantul*, care desfășoară procesul de metaforizare este în relație de *analogie* cu *semnificatul* care se cere a fi manifestat figurativ în imagini. Față de grupul *simbolului* și *alegoriei*, în cazul *metaforei* coeziunea relației semantice este mai tare și mai interiorizată. Simbolul se mulțumește cu gradul de convenție al relației; tocmai de aceea legătura semnificantului-simbol cu semnificatul este mai exterioară și mai rară.

Adevărata legătură cu *sensul metaforic al limbajului muzical* este dată de trăsătura principală a *metaforei* de a trece de la stadiul non-figurat la cel metaforizat. Cu alte cuvinte, modul de existență al *metaforei* este *transcenderea*. Împreună cu *simbolul*, *metafora* reprezintă complementaritatea existenței «poziționale» și «ondulatorii» – ca să ne împrumutăm analogia din mecanica

³⁵ În greaca antică: „înlocuirea unui termen prin altul”.

³⁶ Ștefan Angi, *op. cit.*, vol. II, cf. pp.228-229.

cuantică – primul consolidând punctiformitățile extremelor de simbolizat și simbolizant, cel din urmă, dinamizând trecerea dintr-un stadiu contextual în altul, provocând schimbarea locului și /sau al denumirii inițiale.

Examinând specificul condiționării semantice a *metaforei*, putem observa că în ea sunt definitorii nu atât componentele poziționale, cât mai ales *trecerile* propriu-zise, ca să spunem așa, ondulația semnificațiilor.³⁷ Tocmai de aceea *metaforele* sunt proprii și adecvate cu precădere *artelor timpului*.

Poezia, dansul și muzica realizează, în mediile lor omogene, procesualitatea *trecerii metaforice*. De exemplu, în construirea și existența intervalelor melodice, nu atât jaloanele, cât jalonarea și parcurgerea distanței jalonate apare ca purtătoare de semnificație. Dorim, bunăoară să evidențiem în primul rând nu particula care parcurge distanța, nu distanța parcursă ci însăși *parcurerea* ca atare. Privită astfel, *melodia* poate fi concepută ca un *șir de metafore* care, ajungând în stadiul lor «final», de «metaforizat» (a doua componentă a structurii) saltează subit într-o nouă trecere metaforică la nivelul proximului interval. Proporțional analizând fenomenul, se pot observa în muzică și nivele mai mari ale metaforizării. Căci o melodie – de la începutul ei și până la sfârșit – poate deveni ca atare o componentă a unei macro-metafore, transfigurând printr-o trecere motivică o altă melodie din ansamblul structurii muzicale respective. Aici micile metafore intervalistice devin doar mijloace și inițialul scop semantic se subsumează în plasticizarea liniei melodice respective, îmbogățind-o din pas în pas cu sensuri în plus, prin care semnificația ei de ansamblu devine prielnică unei treceri metaforice într-un ansamblu metaforizat, de asemenea de mai mari proporții.

³⁷ Idem, cf. p.230.

Nu am fi preluat toate aceste divagații asupra *metaforei* – specifice limbajului „încifrat” al Esteticii, ca știință a artelor frumoase³⁸ – dacă ele nu ar fi fost în strânsă legătură cu logica construcției discursului muzical, implicit a celui interpretativ, tocmai pentru că realizarea sa muzicală este atât simbolică cât și cu conotații metaforice evidente: „reținem că apariția elementului retoric care urmează ca *apoi* să fie confruntat cu alte elemente în diferite ipostaze figurate, în stadiul lui absolut necomparat, se prezintă, de regulă, cu motivații convenționale și cu perspective de a deveni simbol (apoi simbolizant) pe parcursul discursului muzical repectiv (și poate, ca pe parcursul unei etape stilistice a compozitorului, sau mai mult, pe traiectoria unei epoci istorice etc.)”.³⁹

Concluzionând, putem observa că, hrănind *alegorii*, *simboluri* și *hiperbole*, atât *mitul* cât și *arta muzicii* au trebuit să se supună înclinării structurale a ființei umane spre *comparații*. Implicând emoțional atât interpretul cât și spectatorul, ambele n-au făcut decât să sublinieze, încă o dată că *fantezia* umană nu este în stare să inventeze ceva din nimic, fără un sprijin în cunoașterea concretă.

Or, dacă omul este o ființă trecătoare prin timpul obiectiv al lumii, el nu putea să nu-și personifice propria-i memorie și propriile-i arte în zei nemuritori, priviți ca „adevăruri ideale”, pentru a învinge Timpul. Fărăma sa divină, dată omului de zeii-titani, prinsă într-un timp subiectiv-uman se răzbună pe timpul obiectiv prin translarea memoriei sale în mituri și arte, în cultură și civilizație, în știință și religie, depășindu-și astfel propria-i condiție

³⁸ Observații incluse aici, cu aplombul unui instrumentist care știe „main bine” să cânte și mai puțin să „scrie”, devenite însă „adaptări” convingătoare după scrierile de specialitate ale celui care, cu înțelepciune și înțelegere, mi-a îndrumat pașii în elaborarea tezei mele de doctorat, și anume domnul prof. univ. dr. Ștefan Angi.

³⁹ Ștefan Angi, *op. cit.*, vol. II, p.231.

efemeră. Se poate spune, aşadar, că *interfaşa mit-artă* se relevă din momentul în care omul se descoperă pe sine, învăţând să spună despre sine «eu».

Reiterând dependenţa civilizaţiei occidentale europene faţă de civilizaţia şi cultura antică greacă, trebuie să subliniem interesul constant al omului modern pentru mitologia greacă, ca reflex actual, în plan artistic, filosofic şi cultural.

Remarcând faptul că cel mai mare procent de mituri contemporane îl furnizează oamenii de litere, de artă şi ştiinţă, cu experimentele lor creatoare, cu ipotezele de lucru, cu teoriile extravagante, care la cel mai mic eşec se sting în derizoriu şi uitare, nu facem decât să subliniem încă odată faptul că, în domeniul artei, implicit al celei muzicale, nu există creator care să nu mizeze pe coordonatele sau valenţele unui mit istoric – clasic sau autohton – ori ale unui mit inventat chiar de artist, cu mai multă sau mai puţin fantezie, mit care adesea încarcă memoria culturală a omenirii cu naraţiuni adesea inoperante.

Se poate spune că există o necesitate stringentă de a mitiza în orice condiţie şi stadiu de viaţă social-istorică, căci nu se poate vorbi de o etapă mitologică a omenirii decât absolutizând istoria culturii. Orice etapă istorică, oricât de realistă ar fi, posedă în structura ei concretă o doză de fantezie mitică, pe care o promovează direct sau indirect, o combate implicit sau explicit, în termeni mai mult sau mai puţin adecvaţi.

Tocmai prin prezenţa sa în categoriile ontologice ale *Timpului*, *Spaţiului*, *Cauzalităţii* şi *Finalităţii* – memoria creaţiei umane capătă „dimensiuni şi perspective mitice de *respiro* metafizic pentru omul modern”.⁴⁰

⁴⁰ Romulus Vulcănescu, *op. cit.*, p.23.

Așa cum omul mitic avea acces, prin imaginarul *mythos*-ului, la un alt fel de *Timp* decât cel ulterior definit ca timp newtonian, așa și timpul muzicii, ca timp eminent subiectiv se poate contracta sau dilata în suprapunerile *amintirilor*, concomitente sau succesive, ale interpretului și / sau ale auditoriului său.

La fel ca și mitul, arta muzicii – prinsă în timpul subiectiv-uman al unor creații păstrate fie în memoria interpretului, fie încifrate mai apoi în codul imuabil al unor partituri – transcende timpul obiectiv prin fixarea în memoria afectivă a ascultătorului a *amintirilor* ca *emoții contemplative*.

CAPITOLUL II MEDIEREA ACTULUI INTERPRETATIV

Istoricul raportului creator-interpret-public

Nu în zadar a fost parcursă până aici „povestea mitului”, pentru că acest succint excurs temporal nu face decât să releve, dintr-un alt unghi, faptul că rolul artei este cel de a participa la o viață imaginară, nu mai puțin reală pentru om decât realul naturii înconjurătoare.

„Animarea” lumii este o condiție a artei. Privită ca parcurs istoric, obiectiv și subiectiv, *arta* este o actualizare a *spiritului* – ca oglindă a *fantasmelor sufletului* uman. Spiritul este lăcașul unor experiențe superioare: moralitatea, religia, arta. Reflecția organizează un cu totul alt univers decât lumea empirică a simțurilor.

Or, la acest univers, atât mitul – mai mult ca *idee*, ca *imagine* a unor momente de referință ale evoluției cunoașterii umane – cât și arta muzicii fac posibil accesul la unele modele de gândire și trăire afectivă, privite ca oglinzi ale sufletului și sentimentelor etern umane. În plan estetic, mitul transferă conștiinței creatoare a omului și a artistului în special ceea ce ține de relevanța arhetipală a unor *ethos*-uri și *afecte* absorbite de cultura europeană din anticul filon al *mythos*-ului primordial.

De la luarea în stăpânire a forțelor cosmice până la simpla mânăuire a unor figuri sonore – acesta este drumul milenar al muzicii, dat de pierderea progresivă a autorității sale metafizice în favoarea unui meșteșug accentuat subiectiv.

Chiar dacă *Mnemosyne* și *Eutherpe* trăiesc acum doar ca *alegorii*, ca semnificări ale memoriei și artei muzicii, asupra lor se abat numeroasele stratificări și reflectări ale cunoașterii umane inițiate de mitologia greacă.

Ca și „povestea” mitului, și „adevărul” istoric al artei muzicii a suferit de pe urma sincretismului ca fenomen datorat transmiterii orale de la o epocă la alta, de la un spațiu geografic la altul – ca efect al lacunelor memoriei umane, a ignoranței, generând confuzii.

Dacă pentru omul primitiv muzica nu era o artă ci o forță – căci prin ea a fost creată lumea ! – muzica fiind socotită ca unică parte a esenței divine pe care oamenii au fost în stare să o capteze, atașând-o vieții lor ca ceremonial sau ritual inițiativ, nu este mai puțin adevărat că impactul sonorităților ei le creaa oamenilor iluzia identificării cu zeii, în speranța de a le impune acestora voința umană.

Puterea de comunicare a artei a preocupat, după cum aminteam în capitolele precedente și gândirea filosofilor Antichității eline. Acest „lanț” al comunicării era asemuit de Platon, spre exemplu, cu un lanț activat de un magnet – *zeul* sau *muză*, ce-și revărsau harul asupra poetului ale cărui versuri erau apoi cântate de rapsod, spre a ajunge mai apoi la ascultător.

Mergând înspre izvoarele muzicii, cercetătorul, istoricul ei poate să constate că arta muzicii a avut, ca traseu evolutiv, trei destinatari principali: zeii, prințul și muzicianul însuși.⁴¹

„Muzica pentru zei” are ca semne, simboluri sau „statui” ale memoriei: magia, masca și dansul. Și nu putem contesta prezența printre noi a unor reminiscențe ale puterii magice a muzicii fie ca descântece, fie ca ritualuri, fie ca formule de joc ale copiilor, ceea ce ne face să credem că într-un anume fel suntem mai aproape de originile noastre decât am dori să o recunoaștem. Orice muzică religioasă, în afară de cea a creștinismului occidental de astăzi, este o muzică a ritmului și a culorii. Strigăte, dans,

⁴¹ Jacques Chailley, *40.000 de ani de muzică. Omul descoperind muzica*, Editura Muzicală, București, 1967, cf. cap. III.

percuție, obsesie ritmică, toate împreună urmăresc comunicarea între trup și spirit ca anticipare a celei cu divinitatea.

Stadiul colectiv, primitiv, de trăire a muzicii a fost urmat de stadiul colectiv al trăirii prin delegație – mediate de compozitor și interpret. La templu sau în biserică, muzica nu era și nu este ascultată ca operă de artă ci ca tălmăcire a sentimentelor colective ale credincioșilor. Pe cei care formau asistența nu-i interesa compozitorul ci ceea ce spune acesta, or el nu spunea decât ceea ce-i dicta ceremonialul calendarului liturgic.

La începuturile ei, muzica creștină a fost o muzică activă, în care credinciosul cânta nu pentru a fi ascultat ci pentru a-i oferi lui Dumnezeu cântul său, pentru a se depăși pe sine însuși cântând – nu exista nici compozitor, nici auditor, ci numai participanți activi. Soliștii erau delegați să cânte în numele tuturor, ei trebuind să primească aprobarea colectivului, acesta fiind și sensul lui *Amin*, ca final conclusiv al credincioșilor și, mai apoi, al refrenelor primitive ce vor forma „răspunsurile cântate”.

Având menirea de a-i induce omului propria-i micime îndemnându-l la evlavie în fața demiurgului infinit⁴², putem observa că omul de atunci nu stătea față în față cu muzica, precum astăzi stă într-o sală de concerte ci se scufunda în vârtoarea lumii sonore, care-l învăluia și îl făcea să se piardă în ea.

Impunătoarele catedrale romanice și gotice permiteau, prin arhitectonica lor specifică, contopirea atât a sunetelor intonate simultan, cât și a celor ce se succedau unul după altul, rezultând astfel un univers sonor-vibrant temerar ce-i acoperea pe ascultători. Sunetul nu venea dintr-o singură parte, ca în sălile de concert contemporane ci apărea parcă de pretutindeni, din toate direcțiile, dându-i senzația omului că poate ajunge

⁴² Ștefan Angi, *op. cit.*, vol. II, cf. pp.548-549.

față în față cu infinitul și, după crezul său, cu Domnul însuși. Acustica acestor temple a fost gândită anume spre a intensifica mai cu seamă sunetele joase, estompându-le pe cele acute, câștigând astfel un plus de forță efectiv senzorială, ce potența mai ales acele registre sonore sesizabile nu numai auditiv ci și ca vibrație fizică cu impact direct asupra corpului uman. Cântată în aceste „domuri ale credinței”, muzica acționa asupra întregii ființe a celui care o asculta, nu numai asupra sufletului său ci și a trupului și a bățăilor inimii sale.

Deși dispunea de un compartiment sonor limitat, muzica creștină a Evului Mediu câștiga în forță prin utilizarea rezonanței naturale a unor consonanțe fundamentale date, în plan componistic, de constanta prezență, în suprapunerea vocilor liturgice, a unor intervale ca și cvinta sau cvarta perfecte.

Cele care au dat inițial un plus de solemnitate melodiei au fost vocalizele, procedeu vechi și universal, descris astfel în *Confesiunile* sale de Sfântul Augustin: „acela care jubilează nu rostește cuvinte ci își exprimă bucuria prin sunete nearticulate. În izbucnirea veseliei sale, ceea ce poate fi înțeles nu-i mai ajunge, așa că el sloboade un fel de strigăte de bucurie fără cuvinte.”⁴³

În parcursul său istoric-evolutiv, muzica își întrește rolul artistic împodobind serbările, servind pentru reculegere sau distracție, ocupând și înfrumusețând viața de familie. De remarcat că, în secolul XVI, spre exemplu, societățile muzicale erau la fel de serioase ca și confreriile religioase ale Evului Mediu. De altfel, crezând că poate înlocui idealul religios cu mitul idealului antic, Umanismul Renașterii aducea în prim plan,

⁴³ Jacques Chailley, *op. cit.*, cf. cap. IV.

spre sfârșitul veacului al XVI-lea, în Italia și în Franța, primele *Academii de poezie și muzică*.

Încă la jumătatea secolului al XVII-lea nu exista decât un singur fel de muzică, vie, capabilă de a stârni interesul: muzica modernă – după cum pe drept observa J. Chailley în nonconformista sa istorie a muzicii.

Până în secolul al XVI-lea nu exista nici o diferență de stil între muzica religioasă și cea laică; în majoritatea cazurilor, chiar muzica religioasă era în poziția de avangardă. Pentru auditoriul secolelor XVII și XVIII muzica bisericească și cea de operă erau la egalitate în ceea ce privește transpunerea expresivă a textului. Acest fapt ajunge la noi, cei de azi, prin comentariile lui J. S. Bach, care spunea, spre exemplu, la fel cu libretistul său, Neumeister, că: „o cantată nu trebuie să fie nimic altceva decât un fragment de operă.”⁴⁴ De altfel, mult timp școlile de cânt coral de pe lângă bisericile bogate, prin ambianța și repertoriul cultivate, vor fi adevărate „sucursale” ale Operei prin vocile educate oferite.

Ca o succintă concluzie asupra evoluției așa-numitei „muzici clasice” occidentale, ne permitem să observăm că, de la transformarea treptată a incantației într-un lirism religios, pe deplin organizat în plan social, la muzica pentru prinț sau stăpân, promovând un singur fel de muzică capabilă să stârnească interesul și anume cea modernă – atunci compusă și, de regulă, la fel de repede uitată ! – drumul artei muzicii va duce treptat înspre o artă cultivată pentru ea însăși, în vederea „simplei plăceri”, încheind astfel cele trei faze ale evoluției sale, faze care, pentru fiecare țară a Europei, au furnizat cadrul unor specifice istorii ale muzicii.

⁴⁴ Idem, cf. cap. V.

Raportul interpret – creator

Secole de-a rândul, istoria limbajului muzical a unificat **raportul interpret-creator** în persoana generică a muzicianului care, prin însăși formația sa profesională era, de regulă, atât compozitor cât și interpret.

Chiar și anticul *mousiké* exprima această îngemănare a artei muzicii cu meșteșugul ei:⁴⁵ „Derivat etimologic din «Muze», cuvântul «muzică» însemna inițial toate activitățile și meșteșugurile aflate sub patronajul lor. Dar încă dintr-un stadiu timpuriu, accepțiunea lui s-a redus la arta sunetelor. Deja în vremurile elenistice, sensul original, larg, nu mai era întrebuințat decât metaforic.

Cuvântul *mousiké*, ca abreviere de la *mousiké techné*, adică arta muzicii, și-a păstrat permanent ambiguitatea datorată termenului grecesc de «artă», care îngloba atât teoria cât și practica. *Mousiké* semnifica nu numai muzica în accepția modernă ci și teoria muzicală, nu numai capacitatea de a produce ritmuri, ci și procesul de producție însuși. Astfel, Sextus Empiricus scria că în Antichitate cuvântul «muzică» avea un triplu înțeles. În primul rând, semnifica o știință, care se preocupa de sunete și ritmuri (adică ceea ce azi am numi teorie muzicală). În al doilea rând, el însemna competența în canto sau în muzica instrumentală, în producerea sunetelor și a ritmurilor, dar și rodul acestor competențe, adică lucrarea muzicală însăși. În al treilea rând, cuvântul «muzică», în accepțiunea lui originală, denumea orice operă de artă, în cel mai larg înțeles, inclusiv pictura și poezia, deși mai târziu a încetat să mai fie utilizat în acest sens.”

Dacă Antichitatea mai păstra, uneori, numele autorului-interpret dar de multe ori ca „mit” al unui gest artistic novator, teoreticienii renașterii

⁴⁵ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, Editura Meridiane, București, 1978, vol. I, pp.319-320.

susțineau încă teza de sorginte platoniciană a Sfântului Augustin – enunțată de altfel și de Boetius – care afirma că nici compozitorul, nici cântărețul nu sunt muzicieni, căci ei acționează conform instinctului, singurul muzician adevărat fiind filosoful care știe să raționeze despre natura artei muzicii.

Paradoxal pentru noi, Evul Mediu va considera drept autor „textierul”, al cărui nume îl va nota, omițându-l constant pe cel al autorului melodiei. În mod obișnuit, rolul compozitorului medieval va fi dublat de un *dechanteur* – cel care organiza melodiile existente pentru a le face mai solemne. Mereu controlată de mai marii Bisericii catolice, această muzică nu putea să fie lăsată pe seama instinctului sau a improvizației, iar pentru asigurarea sonorităților pretinse a fost nevoie de respectarea unor legi complicate, fiind de datoria compozitorului cunoașterea și aplicarea corectă a acestora.

Compozitorul polifonic, pe lângă elaboratele suprapuneri imitative de voci reale, va continua și tradiția „jubilațiilor”, descrise de Sfântul Augustin, prezente acum pe momentele „aleluiatice” ale liturghiei, secolul XV dezvoltând deja adevărate „ghirlande ornamentale”, de o amploare deosebită, nu întâmplător ivite în paralel cu estetica goticului flamboiant. Barocul secolului al XVIII-lea le va reda amploarea sonorităților specifice, chiar și în muzica bisericească. Păstrând tradiția, triluri, game, coloraturi vocale vor fi introduse până și de Mozart în a sa *Missă în do minor*.

Fără a-i fi negate talentul și profesionalismul, pentru mult timp, totuși, muzicianul va fi socotit doar un funcționar, un slujbaş, dependent de ordinele stăpânului său. Această mentalitate a muzicianului-servitor se va perpetua de-a lungul secolelor și în spațiul european. Însuși marele, pentru noi, J. S. Bach scria pentru prințul său și pentru biserica sa, iar după execuția unei lucrări, aceasta era pusă în dulap și începeau pregătirile pentru

concertul sau slujba următoare: rolul lucrării era terminat. Chiar și compozitorul clasic Joseph Haydn era considerat, la vremea sa, doar un funcționar onorabil al unei case princiare, legat printr-un contract de prințul Esterházy.

De altfel, spre exemplificare, în Franța, eticheta regală nu permitea accesul în primele paisprezece rânduri de orchestră a artiștilor, muzicienilor, actorilor. Dedicățiile existente pe edițiile muzicale dovedesc că prințul sau înaltul prelat erau cei care plăteau și asigurau existența muzicianului. Compozitorii scriau doar pentru formațiile regulate care le erau încredințate.

Până în secolul al XIX-lea nu se va scrie muzică decât în vederea unei ocazii precise de execuție a lucrării. Cât privește situația compozitorului – ca „erou” al lumii muzicale – acesta se impune ca atare doar în epoca Romantismului muzical. Compozitorul era, nu o dată, și interpretul melodiilor sale iar onorurile primite se adresau în primul rând acestei din urmă calități.

Exprimarea propriei dureri (a muzicianului) nu era de conceput până în secolul XIX. Doar vaietele *Patimilor* (în plan liturgic) sau *lamente*-urile unor personaje (în muzica teatrului liric) o puteau reda. Abia pentru muzicianul romantic muzica va începe să exprime și altceva, ceva personal, și anume sentimentul de bucurie sau de durere al muzicianului însuși și nu numai pe cel atribuit personajelor compozițiilor sale.

În ceea ce privește publicul și compozitorul, acestea sunt noțiuni relativ recente, impuse odată cu tabu-ul „textului scris”.

Abia de la mijlocul secolului al XVII-lea vor avea loc primele concerte private, organizate de virtuozii și muzicieni cu scopul de a se face mai cunoscuți. Ideea de a vinde pe bani plăcerea de a asculta muzică se va

impune tot la sfârșitul secolului al XVII-lea în Anglia, prin organizarea, pe bază de abonament, a concertelor de salon – și astfel se va crea și ideea de auditoriu permanent.

Până la sfârșitul secolului XVIII încă nu se dădeau concerte: virtuozii se produceau în Biserică, la Curți, în saloanele mecenajilor, pentru invitați. Cadrul de prezentare al capodoperelor Clasicismului a fost îndeobște muzica de salon. Odată cu Revoluția franceză, saloanele muzicale trec din domeniul prinților în cele ale înaltei burghezii.

Ideea că ascultarea muzicii în altă parte decât la teatru nu poate fi decât un act de pietate era atât de înrădăcinată încât a fost nevoie de un subterfugiu pentru a se creea, la Paris, spre exemplu (la jumătea secolului al XVIII-lea), prima antrepriză de concerte orchestrale din istorie, prin autorizarea organizării lor – sub numele de *Concerte spirituale* – în zilele de sărbătoare religioasă când Academia își suspenda reprezentațiile.

A fost începutul organizării concertelor simfonice și într-un anume fel, am spune noi, oficializarea, în planul artei muzicii, a mult analizatului – odată cu întemeierea în secolul XIX a muzicologiei ca *știință* a muzicii – raport „creator-interpret-public”.

Științele comunicării și raportul creator-interpret-public

Recunoscând treptat importanța unor discipline analitice și experimentale tot mai particulare, cum ar fi estetica muzicală, psihologia artelor sau chiar filosofia culturii și a artei, secolul XX impune exegeților domeniilor artistice, implicit a artei muzicii, o nouă abordare, efectiv științifică și anume cea interdisciplinară.

Arta ca limbaj, prin specificul funcției sale de comunicare, implică transmiterea unui mesaj care respectă, în fapt, legile generale ale teoriei comunicațiilor. Din unghiul particular al psihologiei și esteticii muzicale, această teorie este aplicabilă și **raportului creator – interpret – public**, ce definește arta muzicii ca *metalimbaj* al comunicării umane.

Însăși definiția **raportului**, ca noțiune „surprinde în aria sa de semnificație atât elementele macro sau micropunctiforme ale unei relații, cât și acțiunile, respectiv interacțiunile dintre ele, insistând deopotrivă asupra întregului acestora. Așadar raportul însumează mai mult și mai altceva decât simpla legare a componentelor sale. Acest «altceva» este *noul*, noul în geneză, în evoluție, în transformare, spre un viitor întreg, care și el, la rândul-i, va deveni constituent de raport, fie într-o direcție macroscopică, fie microscopică, fie în amândouă. Raportul este deci, o existență și o «epistemă», deosebit de dinamic, condiționarea și studierea căruia cuprinde cele mai intime momente atât ale devenirii și ființării, cât și ale surprinderii și însușirii de către om a lumii.”⁴⁶

⁴⁶ Ștefan Angi, *op. cit.*, vol. I, pp.164-165.

Caracterul dinamic al construirii raporturilor în sine, de orice fel ar fi ele se suprapune, ca înțeles aparte, *dinamismului* specific artei muzicii, definită deja, anterior, ca *mișcare*, ca *acțiune* temporală.

Științific vorbind — într-o terminologie specifică **teoriei comunicațiilor** — *actul comunicării*⁴⁷ (inerent *raportului creator-interpret-public*) este condiționat de integrarea *transmițătorului* și *receptorului* într-un *cod* comun de *simboluri* prestabilite și furnizate de către cadrul social-cultural realizat prin educație. Echilibrul între original și cunoscut, între informativ și inteligibil este cel care caracterizează adecvarea operei de artă la scopul său de comunicare, determinând valoarea ei socială.

Acest „cod” poate fi integrat la rândul lui în **teoriile psihologiei moderne** ce ne permit o subtilă legătură între calitatea *memoriei asociative*, ce caracterizează arta muzicii — ca *metalimbaj* sonor — și *memoria implicită*, ca subsistem al memoriei umane, tocmai prin faptul că apariția unui stimul concordant cu experiențele noastre este percepută mai rapid, deoarece așteptările pe care le-am avut au amorsat reprezentarea lui în memorie, facilitând recunoașterea. Amorsajul pune însă în evidență și o serie de cunoștințe generate prin mecanisme subconștiente, implicite.⁴⁸

Firese se asociază aici o nouă trimitere la limbajul **filosofiei**. Privind muzica drept un metalimbaj ce comunică direct cu *afectul*, cu *spiritul uman*, fără intervenția *logos*-ului, putem deduce faptul că, prin specificul ei, ea permite accesarea unor paliere strâns legate de zonele de influență ale memoriei, cum ar fi *subconștientul* și *subliminalul*. După cum deja subliniam, *memoria asociativă* — atât de caracteristică spiritualității artistice — este cea care

⁴⁷ Rodica Ciurea, *Leții de psihologia muzicii*, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 1978, cf. pp.60-62.

⁴⁸ Mircea Miclea, *Psihologie cognitivă, Modele teoretico-experimentale*, Editura Polirom, Iași, 2003, cf. pp.230-231.

mediază cele două feluri distincte de memorie, identificate în filosofia bergsoniană ca *memorie a imaginarului*, întoarsă spre sine și spre trecut și ca *memorie a reamintirii*, ghidată de percepție, deci de prezentul acțiunii.

„Esențialmente virtual, trecutul nu poate fi sesizat de noi ca trecut decât dacă urmărim și adoptăm *mișcarea* prin care el se dezvoltă în imagine prezentă, ieșind din tenebre în plină lumină”,⁴⁹ spunea Bergson. Nu am fi dat acest sugestiv citat dacă el nu ar fi introdus un termen specific muzicii ca artă temporală. Căci esența limbajului muzical este dată de asocierea sa cu *mișcarea* unor planuri sonore ce reflectă particularul unor *afecte*.

De altfel, permanenta selecție a *amintirii*, operată de conștiință asupra memoriei proprii permite aducerea în prim-plan a acelor amintiri ce pot deveni utile într-un moment dat, fapt elocvent relevat de un alt mare filosof, Friedrich Nietzsche, care spunea că „imaginația artistului sau a gânditorului autentic produce constant lucruri bune, mediocre și proaste dar judecata lui foarte ascuțită, exersată respinge, alege, combină”.⁵⁰

Nu numai prin selecția *amintirii*, ca experiență a trecutului ci și prin *reverie*, ca pierdere controlată în propriul sine, „viața afectivă capătă conștiință de sine în imagine și o intensifică prin ricoșeu”.⁵¹ Imaginile sunt percepute astfel ca simbol, semnal al emoțiilor subiectului, căci imaginația exprimă și adesea disimulează personalitatea.

În **limbaj semiotic**, comunicarea artistică atribuie receptorului un anumit grad de libertate în alegerea direcțiilor semantice sau a liniilor de sens. „Alegerea” este însă o opțiune a *amintirii* supuse activității plurisemantice a memoriei umane. Codul impus de creator se cere decodat

⁴⁹ Henri Bergson, *op. cit.*, p.119.

⁵⁰ Henri Delacroix, *Psibologia artei*, Editura Meridiane, București, 1983, p.173.

⁵¹ Idem, p.36.

de către receptor. Ponderea mare a valorilor semantice conotative, importanța metaforei în limbajul artistic, caracterul său puternic asociativ-sugestiv, determină caracterul difuz al mesajului artistic pe un câmp receptor de o recunoscută labilitate și „ocazionalitate”.

Semnele memoriei și *semnele* comunicării se interferează pe teritoriul comun al mesajului devenit *sens* al comunicării între obiect (compozitorul, lucrarea) și subiect (ascultătorul). Relația în sine implică participarea activă (în principiu) a receptorului, care va accesa *semnul* dintr-un unghi propriu, specific educației, mediului din care provine.

Se poate concluda astfel că receptarea muzicii este condiționată obiectiv de structura formal-estetică pe care o îmbracă. Schematic, această relație ar putea fi reprezentată astfel:

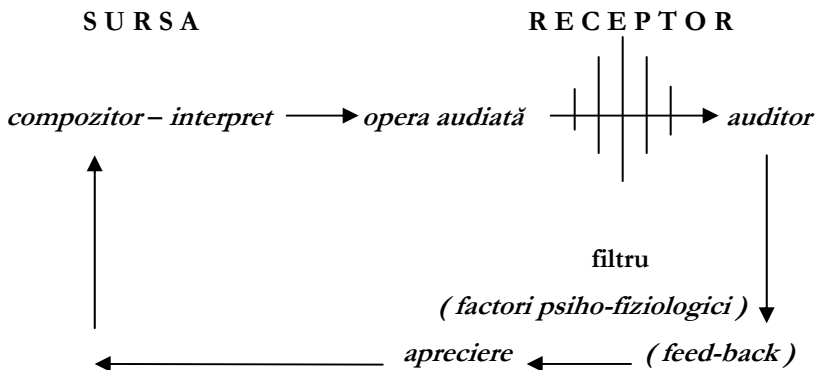


Rezultă astfel faptul că nici o informație nu poate fi transmisă decât în cazul când există un sistem determinat de semne, care, atât pentru emițător cât și pentru receptor, au în esență aceeași semnificație, căci accesibilitatea oricărui limbaj este condiția comunicării.

Cât despre specificul comunicării artei muzicii este de reținut faptul că formele variate ale reflectării realității sunt determinate de posibilitățile de reflectare proprii structurii psihice a omului. De unde și logica afirmației unui filosof al culturii și religiilor, potrivit căruia „tot ceea ce este receptat este receptat după modalitatea proprie a celui sau a ceea ce receptează”.⁵²

⁵² Ioan Petru Culianu, *op. cit.*, p.63.

Particularul receptării sale implică o extensie a parcursului comunicării muzicale, reprezentat main sus printr-o altă schemă, care cuprinde principalele evenimente ale *actului comunicării* în directă asociere cu funcțiile memoriei și ale psihicului uman.



Continuând descifrarea sensurilor ascunse ale *raportului creator-interpret-public*, de data aceasta ca viziune a unui specialist al artei muzicii, ce vorbește în termenii **muzicologiei moderne** – Pascal Benteoiu – trebuie să recunoaștem că este de necontestat faptul că există în aprecierea faptului muzical unele ambiguități datorate relațiilor insuficient precizate dintre documentul scris și realizarea sa sonoră, concretă. Unele opinii critice se referă mai ales la analiza structurilor, deci a partiturii, altele la muzica în actul viu al execuției iar altele la reflexul faptului muzical în conștiința ascultătorului. Ultimele două urmăresc, în fapt surprinderea specificului raportul amintit ca *act de comunicare*.

Cele trei planuri ale sale pot sugera, de altfel, și „firul memoriei”, mergând de la amintirea „pură” la amintirea ca „imagine”, până la percepția „obiectului” sonor, refăcut de fiecare dată în actul audierii. Muzica fiind *acțiune* se discută totdeauna despre ceva care *a fost*, nu despre

ceva care *este*. Relevant în actul audiției este deci al treilea etaj de gândire a operei muzicale, și anume conștiința ascultătorului.

Fiind flux sonor pur, muzica este, într-un anume fel, insesizabilă pentru analiză în însăși curgerea ei. Sub acest aspect privită, judecata critică se poate aplica în special asupra faptelor de memorie, ca memorie a structurilor obiective – forma muzicală, și ca memorie a stărilor subiective – configurația afectivă, regăsită particular atât la interpret cât și la auditor. Or, rostul muzicii este de a fi consumată în însuși actul desfășurării ei.

Când gândirea reflexivă se aplică asupra muzicii vii are întotdeauna de a face cu niște date înmagazinate în memorie și nu cu un material concret, prezent ca în artele plastice sau chiar în literatură. Pe acest etaj al memoriei trebuie contat în muzică foarte mult, altfel orice reflecție sau discuție asupra ei devin imposibile căci doza de subiectivism, datorată impalpabilului artei muzicale este considerabil mai mare decât în toate celelalte arte. Faptul muzical trebuie urmărit la aceste trei nivele cel puțin.

Etajul „configurativ”⁵³ – cel care imprimă amprenta psihică a lucrării dinspre memoria creatorului înspre amintirile receptorului – are capacitatea de a angrena resorturile profunde ale personalității, de a se identifica cu ființa ascultătorului, de a suscita *post-factum* multiple asociații și reprezentări, ce se constituie în tot atâtea motive pentru ascultător de a reveni, de a dori să refacă experiența actului audiției.

Configurația suscitată este variabilă de la ascultător la ascultător, de la audiție la audiție și are diverse grade de permanență în memoria fiecăruia. În funcție de epocă, mediu, personalitatea receptorului, *configurația* este într-o permanentă evoluție, merge în pas cu vremea, în timp ce *structura* (mai ales pentru o piesă scrisă) rămâne practic vorbind fixă. Astfel, cele trei

⁵³ Pascal Bentoiu, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1973, cf. pp.120 și urm.

nivele de existență ale unei compoziții muzicale pot fi gândite ca un teren de reunire (în comuniunea unui sens) a celor trei factori: autor, interpret, ascultător.

Nu este însă mai puțin adevărat că întreaga existență a faptului muzical este cuprinsă în spațiul, destul de limitat, al audibilității, ca fapt biologic-uman. Puterea de analiză – audiere diferențiată și sinteză – de unificare în propria-i memorie a celui ce ascultă este limitată. Totuși, dinamica psihică a auditoriului indică prezența unei remarcabile constanțe a *afecțelor*, dată și de prezența unui număr relativ mic al atitudinilor posibile ale omului în fața realității (muzicale) propuse.

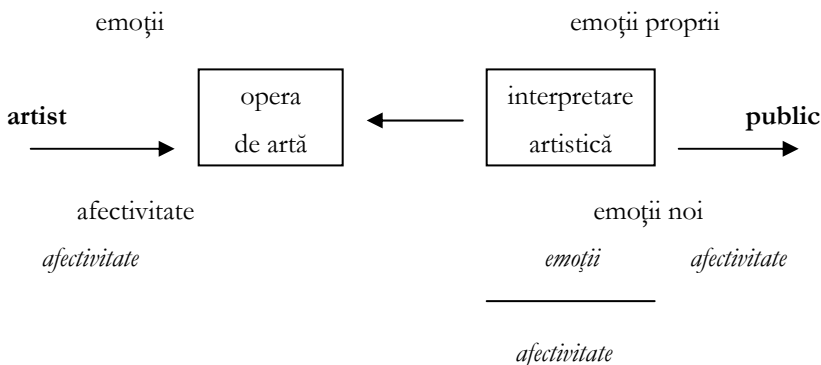
Desigur că receptarea muzicii nu este în întregime pasivă, ea comportă, în sine, o doză de activitate proiectată către viitor. Nu numai atenția și memoria sunt angajate ci și fantezia, în înțelesul că un șir de imagini trecute provoacă un anume fel de așteptare a imaginilor viitoare. Ascultătorul integrează viitorul referindu-se la trecut. Chiar și în cazul unei muzici de tip *aleatoriu*, audiția subiectivă stabilește între evenimentele sonore produse la întâmplare niște relații datorate unor asociații desprinse din experiența audițiilor precedente. Un ascultător nepregătit, deși aude ceea ce și vecinul său avizat aude, nu ajunge la stadiul în care „configurația” – ca structură psihică – să se fi format și să fi ocupat un loc în memorie. El rămâne la simpla percepție, la o reprezentare nesemnificativă. Între cei doi poli – al auditoriului nepregătit și al melomanului avizat – există grade variate de înțelegere a sensului imaginii sonore, cei care domină fiind ascultătorii medii, la care nivelul asociațiilor este foarte activ, având în momentul audiției reprezentări vizuale, imaginând acțiuni etc.

Configurația rezultată din acest parcurs obligat – care poate sau nu plăcea – se asociază în memorie unei anume culori armonice, timbrale, unei

dinamici particulare. Structura, materializată, actualizată în actul interpretării, devine pentru ascultător configurație specifică în actul audii. Această configurație se va completa în momentul în care prin experiențe reiterate, memoria a înregistrat profilul particular și relația dintre elementele componente ale parcursului temporal propus. Există praguri obiective dincolo de care elementele structurii muzicale nu pot trece, fără a înceta să mai furnizeze reperele necesare constituirii configurațiilor în psihicul auditoriului. Acestea sunt date de viteza maximă admisibilă în succesiunea sunetelor, de cantitatea de evenimente aglomerate pe unitate de timp, de diferențierea necesară a pozițiilor sunetelor (*glissando*-urile, ca necesitate sau abuz) și de gradul de finețe al disocierilor ritmice. Există o lume a semnelor – semnul ca element acustic și nu grafic, purtător în sine de sens – cu identitate estetică. Ea tinde istoricește spre o autonomie tot mai mare, fără a se putea elibera însă de necesitatea de a comunica un sens. O lume în sine a semnelor de esență artistică este imposibilă datorită naturii, rolului, semnului acustic – cel de a constitui o punte între o reprezentare care există inițial într-un psihic și care cu ajutorul semnului (material) este comunicată (semnificată) altui psihic. *Semnul* există numai în funcție de limbaj, în cadrul căruia dobândește un *sens*. Prin funcția sa de comunicare ca lanț cu triplu circuit: *creator – interpret – public*, valoarea operei muzicale este redată de aptitudinea ei de a angrena atenția și memoria ascultătorului și de a-i comunica sensul pe care și-l dorește.

Din unghiul **esteticii muzicale**, comunicarea în muzică implică inevitabil un limbajul complex structurat, cu rol de *semn* ce încîntă un *afect*, adaptând conținutul comunicării pe profilul afectului vizat, „configurat” inițial de creatorul ei. Tocmai în acest sens, ne permitem să închidem acest circuit al schemelor ce reflectă esența comunicării, cuprinsă

de acest triplu raport până acum analizat, prin apelul la un liant specific acestuia și anume *structurile emoțional-atitudinale*⁵⁴ – **emoție**, **afecte**, **afectivitate**, **sentiment**. Exprimate prin forme concret-senzoriale, având o determinare relativă, aceste structuri potențează, în anumite limite, libertatea de interpretare a operei muzicale de către *receptor*, afirmație care este nu mai puțin adevărată și pentru *relația interpret – compozitor*.



Unificând schematic punctele de vedere ale **psihologiei muzicii** și ale **esteticii muzicale**, „lanțul desfășurării condiționărilor directe și indirecte în sfera artistico-estică pe scară mare”⁵⁵ se poate traduce prin specificul dat de *raportul afectivităților*, ce vizualizează dintr-un alt unghi **raportul creator – interpret – public**.

Privit astfel, limbajul muzical este unul cu totul aparte. Adecvând calitatea materialului sonor sensului de transmis, creatorul induce în auditor

⁵⁴ cf. Paul Popescu-Neveanu, *op. cit.*: **Emoția** = fenomen activ fundamental ce se dezvoltă fie ca o reacție spontană și primară, în forma emoțiilor primare sau a afectelor, fie ca procese mai complexe, *legate de o motivație secundară*, și care reprezintă, după sistematizarea noastră, emoțiile propriu-zise (p.231); **Afecte** = modalitate elementară a reactivității afective; *emoție primară*, caracterizată prin mare intensitate, expansivitate, durată redusă, dezvoltare unipolară și exprimare nemijlocită în comportament (p.29); **Afectivitate** = proprietate a subiectului de a resimți emoții și sentimente; *ansamblul proceselor, stărilor și relațiilor emoționale sau afective*, (p.29); **Sentiment** = formațiune activă, complexă și relativ stabilă cu funcție de *atitudine subiectivă și valorică* și efectuând un rol important în reglarea conduitei în calitate de vector emoțional (p.651).

⁵⁵ Ștefan Angi, *op. cit.*, vol. I, p.132.

tensiunea afectivă imaginată de el însuși, deși de multe ori sensul receptat este polisemic sau „enarmonic”, dată fiind calitatea asociativă predominantă în memoria ascultătorului.

Tocmai de aceea ne permitem să alăturăm în continuare cuvintele unui filosof ce iubește muzica clasică și pe cele ale unui compozitor, ambii contemporani ai secolului XX.

Astfel, în comentariile sale despre muzică, Emil Cioran spunea: „muzica e singura artă care conferă un sens cuvântului *absolut*. E absolutul trăit, trăit totuși prin intermediul unei imense iluzii, pentru că se risipește de îndată ce se restabilește liniștea. E un absolut efemer, de fapt un paradox. Această experiență, ca să dureze, îți cere s-o reînnoiești la nesfârșit, apropiată fiind de experiența mistică a cărei urmă, de îndată ce revii în cotidian, se pierde.”⁵⁶

Din perspectiva profesionistului artei muzicii, întruchipat aici de un compozitor-interpret, comentariul următor nu este mai puțin relevant. Conform teoriilor sale asupra mesajului și finalității artistice a actului muzical, muzica nu exprimă sentimentele compozitorului sau sentimente cu care să influențeze auditoriul. Acesta poate avea doar reacții emoționale care nu sunt sentimente adevărate, „ci doar *amintirea* unor sentimente care s-au consumat cu o altă intensitate, într-un alt context.”⁵⁷

Unificând limbajul filosofului cu cel al esteticianului muzicii, se poate observa că acest „lanț al afectivităților”, cuprins pe palierul specificului de comunicare al activității artistice, va apela în egală măsură la trăsăturile *ontice* și *gnoseice* ale emoțiilor umane: va re-creea sentimentele pe

⁵⁶ Aurel Cioran, *Cioran și muzica*, selecție de Aurel Cioran, Editura Humanitas, București, 1996, p.14.

⁵⁷ Paul Hindemith, *A composers World*, traducere A.M.G.D., p.53.

polul realului (*ontic*) pentru transmiterea concret-senzorială a mesajului cuprins în emoții, pe polul idealului (*gnostic*). Astfel, în câmpul estetic, orice mesaj apare necondiționat în contextul stadiului emoțional, chiar dacă ideea pe care o prezintă a întrecut gradul generalizării afective și a ajuns la nivelul abstractului universal.⁵⁸

Semnificația – obiectivată prin lucrarea muzicală – are în vedere dialogul între creator și umanitate, care-și comunică astfel o frântură din propria-i experiență. De unde și reiterarea unei anume responsabilități date de constanta problemă a *unității esteticului cu eticul*: „în artă se cer nu simple idei ci idei «pornite din inimă».”⁵⁹ Oricât de particulară, această imagine sonoră a unei experiențe, depășind *logos*-ul, intră pe teritoriul inefabilului, de unde și tenta de generalizare mai accentuată decât în alte arte.

Tributară, într-o oarecare măsură (inevitabil de fapt) unui anume stil (al creatorului, al școlii sale, al epocii sale), creația muzicală devine un subtil mijloc de cunoaștere al unei epoci sau al unui stil creator, după cum relevant remarca și Sergiu Celibidache:⁶⁰ „*Sonul* i se adresează omului direct, ineluctabil, independent de orice determinare individuală specifică, cum ar fi rasa, sexul, starea, vârsta, provocând reflexe spontane, necondiționate. Dacă sunt întrunite toate premisele, el își găsește o analogie inexprimabilă, nemijlocită, în lumea plină de afecte a subiectului care îl receptează.”

În arta sa, artistul se află la el acasă – este lumea lui, dată de specializarea aptitudinilor sale artistice, de temele sale preferate, de materialul propriu meșteșugului său. Întreaga desfășurare a spiritului său,

⁵⁸ Ștefan Angh, *op. cit.*, vol. II, p.102.

⁵⁹ K. Stanislavski, cf. V. I. Delson, *Sviatoslav Richter*, Editura Muzicală, București, 1962, p.30.

⁶⁰ Klaus Umbach, *Celibidache – celălalt maestru*, Editura Vivaldi, București, 1998, pp.331-332.

toate progresele educației sale artistice, nu fac decât să îmbogățească, să rafineze o sensibilitate nativă – ca orientare inițială a ființei sale psihosenzoriale. Această sensibilitate pură este însăși materia primă a *atitudinii estetice*, prezentă atât la nivelul creației, cât și la cel al spiritului creator.

Este o atitudine dar și o stare aparte, pe care, spre exemplu, Richard Wagner o definea astfel: „trebuie să existe un simț interior, nedefinit, care nu acționează niciodată atât de clar ca în momentele când celelalte simțuri, întoarse înapoi, nu fac decât să viseze. Când nu mai văd sau nu mai aud limpede, simțul acesta acționează mai mult ca niciodată și se manifestă în funcția sa ca o pace productivă”.⁶¹

În această stare, diversele prefigurări ale posibilului se combină și se înfruntă. Regăsim aici o altă „față” a *inspirației*, ce se poate defini în acest sens ca „tot ceea ce rupe cursul conștiinței sau șirul gândirii metodice, tot ceea ce survine fără a părea că depinde, în mod nemijlocit de ceea ce precede”.⁶² Nu este mai puțin adevărat însă, că și pentru meloman există acest palier al pierderii de sine: „ne cufundăm în opera de artă și uităm realitatea. Abia când ne venim în fire, când emoția estetică încetează, avem conștiința iluziei”⁶³ produse de aceasta.

⁶¹ Henri Delacroix, *op. cit.*, p.197.

⁶² Idem., p.177.

⁶³ Ibid., p.127.

Particularul raport interpret – publică

Nu numai ca o concluzie edificatoare asupra paginilor dedicate *raportului creator-interpret-public* dar și ca o firească trecere înspre cea de a doua parte a acestei cărți, respectiv capitolele III și IV – ce cuprind comentarii analitice personale asupra actului interpretativ, direct legate de experiența concretă de pianist acompaniator a autorului – se impun a fi menționate aici referirile de specialitate ale compozitorului și interpretului Paul Hindemith, ce rezumă atât de pregnant în lucrările sale teoretice dedicate studiului limbajului muzical toată complexitatea gândirii unui muzician al secolului XX.

Aidoma colegilor săi de breaslă, contemporani lui, Hindemith a simțit nevoia nu numai de a comunica prin propria-i artă ci și de a-și dedica mare parte din timp teoretizării, explicării conceptelor sale componistic-interpretative. Chiar dacă reflectă tendința înspre „obiectivare” a curentelor „*neo*” ce au reprezentat aria de preocupări a compozitorilor deceniilor de mijloc ale veacului trecut, comentariile sale profesioniste asupra **rolului interpretului** își păstrează pe mai departe actualitatea.

Ca intermediar între „centrul mental al compozitorului și sufletul auditoriului”, datoria *interpretului* este de a reda muzica cât mai fidel conform partiturii, așteptându-se de la el „o înțelegere cuprinzătoare a caracteristicilor operei artistice, căci adaosurile proprii nu ar trebui să depășească minimul care este necesar pentru realizarea sonoră a unei compoziții. Executantul ideal nu va încerca niciodată să exprime sentimentele proprii.”⁶⁴

⁶⁴ Paul Hindemith, *A composers World*, traducere A.M.G.D., p.51.

Interpretul are datoria ca, prin aprofundarea sensurilor muzicii pe care o interpretează, să înlesnească auditoriului o „construcție intelectuală paralelă, simultană cu desfășurarea muzicală” care-l atinge real și imaginativ și de asemenea să trezească în memoria afectivă a publicului său „*imaginile* unor *sentimente*”. Doar atunci *interpretul* „și-a îndeplinit datoria artistică, indiferent de atitudinea sa spirituală.”⁶⁵

Ca artă cu desfășurare eminamente temporală, ne permitem să reiterăm, concludiv, faptul că orice muzică, în virtutea faptului că pornește dintr-un subiect și are drept adresă alt subiect, propune și suscită un sentiment special al *timpului*. Cum însă transmiterea ei nu este telepatică ci mijlocită de un *semnificant* (care poate fi oricând măsurat în *timp obiectiv*) se poate spune că *muzica*, în desfășurarea ei se înscrie în *timpul obiectiv* al *execuției* și generează *timp subiectiv*, ca act al *audiției*.

Legând *timpul* muzicii, ca *mișcare* specifică, de *spațiul* ei de desfășurare – de regulă scenic, *interpretul* este cel care dă tridimensionalitate lucrării, redând-o eternului „prezent” auditiv iar unul dintre farmecele actului de recepție este tocmai „aventura” audiției în confruntarea ei cu variantele interpretative ale lucrării preferate de către auditor.

Re-darea mesajului artistic prin actul temporal, spontan, viu al *interpretării* este însă un *summum* al *cunoștințelor artistului interpret*. Fie ele teoretice sau direct rezultate din meditațiile asupra mesajului artistic al piesei muzicale, fie ca rod al surmontării dificultăților tehnice impuse de opera de artă, al intuirii și apoi al conștientizării caracterului, stilului acesteia.

Toate aceste cunoștințe, devenite mai apoi *experiență* artistic-interpretativă, reflectă un neîntrerupt proces de canalizare a energiei fizice

⁶⁵ Idem, p.167.

și psihice întru însușirea și redarea, ca *discurs interpretativ*, a tuturor semnificațiilor afective ale compoziției muzicale.

„Această stare de lucruri, anume aceea de a-și dăruia în nenumărate rânduri opusurile vieții sale, de a-și revărsa căldura sufletului și tăria spiritului în reprezentării nesfârșite și nenumărate, cu conștiința de a fi dat tot ceea ce are mai bun în el (moment în care el dispare cu totul și rămâne doar interpretarea), aceea de a fi dat uitării în același moment în care s-a ridicat pe culmile cele mai înalte ale perfecțiunii și abnegației, aceasta îmi pare tragedia inevitabilă a existenței interpretului muzical.”⁶⁶

Dar pentru ca această continuă risipire prin dăruire să nu conducă interpretul către o sterilitate generată și de rutină, oboseală, plictiseală, de mecanicizarea prin repetarea aceluiași opus de nenumărate ori etc., *interpretul* trebuie să știe să se „regenezeze” psihologic, sufletește și spiritual.

(Și atunci scrie „cărți de specialitate” !).

⁶⁶ Ibid.

CAPITOLUL III ACOMPANIAMENTUL CU ROL ORCHESTRAL

Specificul pianisticii de acompaniament

Este foarte bine știut că pianul are multiple valențe interpretative datorate numeroaselor sale posibilități tehnico-expressive. Capacitatea sa armonică, extinderea diapazonului la o întindere atât de mare, îi permit pianului să înlocuiască cu brio partea orchestrală în colaborarea cu toate celelalte instrumente muzicale, inclusiv vocea umană.

Desigur, odată cu schimbarea rolului din instrument solist într-unul de acompaniament, se cer pianistului alte modalități de „apropiere” față de claviatură. Există diferențe sensibile între maniera tehnică, de sonoritate, de tușeu și chiar de pedalizare în acompaniamentul efectuat în piese solistice și atunci când pianul trebuie să îndeplinească, să înlocuiască orchestra simfonică. Aceste diferențe se evidențiază atât în funcție de instrumentul care este acompaniat cât și de factura lucrării muzicale ce urmează a fi interpretată.

O observație preliminară în rolul de acompaniament orchestral al pianului este necesară. Ediția după care lucrează un pianist acompaniator profesionist relevă de obicei atât personalitatea pianistului cât și pretențiile sale față de anumite caracteristici ale unei reducții de pian: claritate a scriiturii și o corectă adaptare la tehnica pianistică, bogăția de colorit timbral în structurarea acompaniamentului armonic și melodic, care să dea posibilitatea pianistului acompaniator să își joace eficient rolul de substitut al orchestrei și care să-i sugereze solistului o cât mai mare apropiere, fidelitate față de întreaga construcție formală și expresivă a originalului

orchestral. Și nu în ultimul rând, reducția de pian trebuie să reflecte tipul de orchestră folosit de compozitor. Adică o clară diferențiere stilistică a agogicii date de componența instrumentală specifică unei orchestre clasice, romantice sau moderne.

Pentru o mai bună înțelegere de către cititorul acestei cărți a legăturii dintre primele două capitole dedicate particularităților memoriei umane, asociate cadrului temporal specific de desfășurare a artei muzicii și tematica acestor ultime două capitole, ce se referă la memoria actului viu al discursului interpretativ, ne permitem să reluăm câteva scurte referințe asupra conceptului de *metapartitură* – concept propriu autorului acestei cărți – considerându-l ca relevant în devoalarea, pentru cititor, a particularităților de abordare analitică a exemplelor muzicale care vor urma.

Astfel, prin însași actualizarea partituri, o cantitate deosebită de evenimente acustice, nefixabile grafic, sunt lăsate pe seama interpretului. Ca subliniere a celor spuse, edificatoare sunt cuvintele lui Dinu Lipatti, care susținea că partitura muzicală „trebuie să fie «biblia noastră», dar care partitură? Deseori spunea *Urtext*? (textul original?). Da, este foarte important. Dar *Ursprit* (Spiritul original) este mai important pentru o interpretare corectă.”⁶⁷

Celălalt aspect nescris al partituri ca semn al memoriei de dincolo de partitură implică relevanța termenului de *metapartitură* ca aspect al discursului interpretativ integrator pe care mai ales pianistul acompaniator sau cameral – cel care poartă întregul mental al obiectului sonor ce trebuie exprimat – îl definește ca semn al memoriei legată de ceilalți interpreți cu care realizează acest întreg sonor al lucrării. Sunt semne ale memoriei care

⁶⁷ Carmen Păsculescu Florian, *Dinu Lipatti, Pagini din jurnalul unei regăsiri*, Edotira Muzicală, București, 1989, p.58.

se leagă direct de particularități temperamentale, tehnico-interpretative ale interpreților pe care îi însoțește în discursul interpretativ. După cum se va putea observa în exemplificările și analizele următoare, oricare partitură va purta cu ea „semnele” nescrise ale memoriei ce vor diferenția pregnant fiecare interpretare, particularizând-o și modelând-o conform atributelor tehnic-muzicale specifice fiecărui interpret pe care pianistul îl acompaniază. Scriptic de altfel ar fi imposibil de notat semne grafice anume, pentru fiecare interpret acompaniat, care să indice specificul subiectivismului frazărilor sale, imperceptibilele pauze ale memoriei sau micile scăpări tehnice.

Conceptul de metapartitură se va contura din preocuparea artiștilor instrumentiști de a realiza „întregul sonor” al lucrării respective. În ceea ce privește relația de pe scenă, este un dialog permanent între două tipuri de memorie, subiectivă fiecare în felul său, dialog care surprinde mentalul, fizicul și amintirile comune ale repetițiilor pregătitoare, ca *feed-back*-uri din momentele de creație ale ansamblului „obiectului sonor”. Inițial, fiecare instrumentist vine cu partea sa de material muzical însușită, pe care o reconfigurează într-un afect comun, unitar, relevând echilibrul expresiei lucrării muzicale ca „întreg sonor.”

Concertul instrumental – ca gen și formă

Cuvântul *concert* vine de la latinescul *concertare*, cu înțelesul „a se întrece” sau din italiană, unde *concerto* are semnificația de „înțelegere”, „armonie”. Gen accesibil și extrem de apreciat de iubitorii de muzică, concertul pentru solist cu acompaniament de orchestră transmite un conținut mai lesne de înțeles, iar pe de altă parte, permite relevarea calităților expresive și tehnice ale interpreților.

Stilul concertistic și genul de concert s-au dezvoltat îndeosebi în ultimele secole, datorită unor factori obiectivi și subiectivi.⁶⁸ Dezvoltarea științei muzicale și perfecționarea instrumentelor, apariția unor noi au creat premisele necesare pentru conturarea genului. Cu toate că secolele XVII și XVIII – respectiv epoca Barocului – reprezintă perioada de afirmare a genului, trebuie precizat că anumite particularități pot fi observate cu mult înainte. În momentul când la unul sau la altul dintre instrumente s-a putut reda în condiții optime – expresive și tehnice – o melodie, iar restul instrumentelor au acompaniat, baza obiectivă materială pentru dezvoltarea genului a fost fixată. Ca elemente subiective subliniem, în primul rând, dorința de afirmare a soliștilor, eforturile lor pentru îmbogățirea mijloacelor de expresie. Rezultatele acestor căutări au fost cât se poate de fructuoase.

Necesitatea îmbogățirii repertoriului a cerut o conlucrare activă între interpret și compozitor, care s-au influențat reciproc. Nu întâmplător instrumentiști valoroși din secolele trecute au preferat să-și compună singuri concertul, după cum mulți compozitori erau totodată virtuozii de renume.

⁶⁸ Dumitru Bughici, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978, cf. pp.76-77.

Urmând îndeaproape dublul său înțeles inițial – cel de „întrecere virtuoază” cât și de „înțelegere”, „armonie” – concertul, ca gen specific instrumental a dus la realizarea unei simbioze între polifonie și armonie, caracteristică ce se menține până în zilele noastre. Nu mai puțin importantă a fost fixarea cadrului structural, cristalizarea formelor apte de a cuprinde conținutul specific concertului.

Un rol important – istoric și stilistic – l-a avut un gen muzical cunoscut din secolul al XVI-lea în Italia sub denumirea de *concerto*. Concertul era prin excelență un gen polifonic vocal; uneori se adăugau vocilor și ansamblul instrumental, iar caracteristica principală o constituia dialogul între grupele vocale, între voci și formația instrumentală. De exemplu, cunoscutele *Concerti* pentru voci și instrumente de Andreea și Giovanni Gabrieli (1587). Influența motetului, a madrigalului și a *basului continuo* era vizibilă. Concertul vocal s-a extins asupra muzicii instrumentale, și, odată cu afirmarea acesteia, apar și evoluează succesiv cele două tipuri principale de concert: *concerto grosso* și concertul *clasic*.

Unul dintre elementele definitorii ale *concerto*-ului *grosso* era dialogul între *concertino* (solist sau grup solistic) și *ripieno* (ansamblul orchestral).

Treptata structurare arhitectonică a concertului clasic își află etapele pregătitoare în creațiile de gen ale lui J. S. Bach și Antonio Vivaldi, care promovează reducerea numărului de părți la trei, impun regula unui singur solist, operează o mai clară distincție a planurilor tonale precum și a elementelor de structură ale unor părți.

Concertul clasic

Condițiile istorice ale Clasicismului vienez impun noul tip de concert, istoria genurilor muzicale atribuindu-i lui W. A. Mozart meritul de a statua forma concertului instrumental clasic.

Nu este mai puțin adevărat însă că „începutul ascensiunii genului de concert instrumental de tip clasic, modelat după canoanele noilor forme convergente sonatei clasice și întemeiat pe principiul opoziției dintre *solo* și *tutti* se cere descifrat în creația lui Joseph Haydn. Înainte de toate Haydn ridică genul de concert clasic la rangul produsului de artă superior, la fel cum procedează cu simfonia, cu simfonia concertantă, care se extrag din largul speciilor de divertismento. [...]

Una dintre problemele reale ale timpului a constat în reunirea stilului savant cu cel rudimentar-omofon, adică întregirea elementelor de retorică pianistică galantă și de virtuozitate nu rareori simplistă, cu o scriitură mai pretențioasă care transgresează un mănunchi de voci cu finețe decantate și expresiv conduse. Prin urmare, concertul instrumental tinde spre o poetică sonoră împletită cu teme de mai mare amploare și larg arcuite. Mediatorul a fost aici Wolfgang Amadeus Mozart.”⁶⁹

Remarcabil este faptul că fiecare concert mozartian este un „unicat”, în sine, în planul arhitectonicii sonore propriu-zise, dar, încă de la cele cinici concerte pentru pian compuse toate în același an, 1775, se poate observa performanța compozitorului de a concentra în noul gen instrumental atât experiența majoră a tipului italian și francez de concert, cât și pe cea a formelor muzicii germane specifice acestui gen, adică marele

⁶⁹ Wilhelm Georg Berger, *Estetica sonatei clasice*, Editura Muzicală, București, pp.334-335.

fond de circulație europeană ce caracteriza performanța de tip virtuosic-instrumental.

Definitorie, ca și construcție, va fi: stabilirea ciclului de trei mișcări, pe baza principiului de contrast între părți (*mișcat – rar – mișcat*); fixarea structurilor după un plan deja prezent în lucrările de cameră și orchestrale ale lui Joseph Haydn, adică partea întâi – formă de sonată, partea a doua – formă de lied, sonată fără dezvoltare sau temă cu variațiuni, partea a treia – formă de rondo, rondo-sonată, sonată sau temă cu variațiuni.

Adaptarea formei de sonată la necesitățile expresive ale concertului, în funcție de componenta solist – ansamblu, îl determină pe W. A. Mozart să aducă unele modificări, ce vor caracteriza de aici înainte noul gen instrumental. Între acestea, esențială este dubla expoziție, a orchestrei și a solistului. Scopul urmărit era familiarizarea auditorilor cu tematica și atmosfera primei secțiuni a concertului și în acest mod solistul căpăta un răgaz necesar acomodării cu scena, cu publicul din sală, intra în atmosfera lucrării, după care putea să treacă la prezentarea celei de-a doua expoziții, de fapt, începutul formei de sonată propriu-zise. O practică îndelungată a dovedit utilitatea primei expoziții cu rol de introducere.

Repere analitice

K. Stamitz – Concertul nr. 1 în Re major pentru violă și orchestră (partea I)

După cum bine se cunoaște de către muzicienii profesioniști, acest concert este unul de referință pentru instrumentiștii violiști, fiind un reper nelipsit pentru toate tipurile de concursuri profesionale la care aceștia participă în decursul carierei lor artistice.

Considerăm utilă specificarea faptului că abordarea analitică a următoarelor exemple muzicale, extrase din prima parte a concertului se fundamentează pe „obiectul sonor” viu – aflat în fonoteca subsemnatului – a patru variante înregistrate din timpul examenelor studenților mei.

Primul exemplu ales ilustrează dificultățile de „armonizare” instantanee dintre solistul instrumentist și pianistul acompaniator, datorate practicilor de audiere a acestui concert în timpul concursurilor sau examenelor la care participă instrumentistul violist.

Nefiind în uz execuția expoziției ce reprezintă *tutti*-ul orchestral, atacul simultan al solistului violist și al pianistului acompaniator ridică problema utilității de necontestat a prezenței unui „scenariu mental” care să prefigureze tempo-ul just la ambii interpreți (exemplul 1). Cum bine se poate observa, optimile susținute de mâna dreaptă a pianistului sunt cele care vor impune mișcarea corectă, în stil, specifică acompaniamentului pianistic cu rol orchestral. Adică, o pulsație mai rigidă, constantă, impusă de altfel și de scriitura caracteristică unui concert instrumental. În funcție de temperamentul, inteligența artistică, interesul și posibilitățile tehnice ale interpretului solist, pianistul acompaniator induce, prin optimile anterior amintite, *tempo*-ul convenabil fiecărui instrumentist violist.

Exemplul 1 (măsurile 73 – 82)

Violin Solo

73 (mf) (f) (p)

74 (mf) (f)

75 (mf) (f)

76 (mf) (f)

77 (mf) (f)

78 (mf) (f)

79 (mf) (f)

80 (mf) (f)

81 (mf) (f)

82 (mf) (f)

Din punctul de vedere al *dinamicii*, singura problemă de ansamblu, ca „întreg sonor” muzical este respectarea gradării celor trei trepte de nuanțe, de la *piano* la *forte*, din două în două măsuri (măsurile 73, 75, 77), care, desigur, trebuie să fie adaptate sonorităților specifice de redare ale fiecărui instrumentist. Pe lângă *tempo*-ul și chiar *tușul* schimbate, diferențiate de la caz la caz, în funcție de calitățile și temperamentul fiecăruia dintre interpreți, avute anterior, pentru toți „în memorie”, pianistul trebuie „să regleze” din mers și cursivitatea melodică a acestora – vezi și pasajele virtuozice de șaisprezecimi care continuă tema întâi – încercând astfel să prevină eventualele „derapaje”, inerente stress-ului de scenă (exemplul 2).

Exemplul 2 (măsurile 82 – 90)

82 (p) (f) (p)

83 (p) (f) (p)

84 (p) (f) (p)

85 (p) (f) (p)

86 (p) (f) (p)

87 (p) (f) (p)

88 (p) (f) (p)

89 (p) (f) (p)

90 (p) (f) (p)

Anticiparea corectă a reacțiilor de moment, niciodată și la nici unul la fel, ține de experiența pianistului acompaniator, de unde putem remarca apariția și micile oscilații de *tempo* ca și unele accente nu neapărat cerute de discursul muzical ce se fac uneori ușor remarcate.

În tema secundă, mai lirică a concertului, adusă deja – deși acest concert este o compoziție ce aparține unui reprezentant al Școlii de la Mannheim, cunoscută ca precursoră a stilului Clasicismului Vinez – ca și în concertul clasic în tonalitatea dominantei majore (vezi măsura 120 din exemplul 3), pianistul acompaniator, fiind cel care are posibilitatea, prin dublajul la terță inferioară în bas, să imprime solistului caracterul corect expresiv, este dator, în același timp, să urmărească atât coincidența atacurilor pe verticală ale melodiei, cât și a nuanței (*p*), pe lângă păstrarea pulsației în optimi, pe pedala de dominantă, redată la mâna dreaptă.

Exemplul 3 (măsurile 118 – 130)

The musical score for Example 3, measures 118-130, is presented in three systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score includes a piano accompaniment and a soloist part. The piano part includes a 'cresc.' marking and a 'p' dynamic. The soloist part includes a 'p' dynamic and a 'cresc.' marking. The score is divided into three systems: measures 118-122, 123-126, and 127-130.

Pasajul virtuosic, în mișcare ascendentă al violei (măsurile 127-128), date fiind problemele tehnice pe care le incumbă – legăturile pe câte două șaisprezecimi urmate de alte două în *staccato* – atribuie pianistului acompaniator rolul de echilibrare a acestui moment, atât din punct de vedere al *tempo*-ului cât și al dinamicii, în *crescendo*.

Se cuvine să observăm că, pentru fiecare solist acompaniat, pianistul va trebui să aleagă un anume fel de acompaniament – care să pună în valoare ceea ce știe sau poate interpretul – și pe care să-l adapteze permanent și preventiv (mai ales) la momentul scenic propriu-zis.

Substanța muzicală a tratării materialului muzical permite observarea deja a unei „stileme” melodice de factură clasică – acele legături specifice din două în două optimi, cu accentuarea celei dintâi – ulterior regăsită nu numai la Mozart ci și în muzica instrumentală a întregului Clasicism vienez (de pildă, măsurile 205, dar și 210-211 din exemplul 4).

Această trăsătură specifică se cere a fi realizată și menținută chiar și în momentele de rarefiere în pătrimi ale discursului pianistic (măsurile 207, 209) care trebuie să susțină expresiv sunetele lungi ale solistului.

Exemplul 4 (măsurile 205 – 220)

The musical score for piano, measures 205-220, is presented in three systems. The first system (measures 205-210) shows a melodic line in the right hand with a piano accompaniment in the left hand. The second system (measures 211-216) continues the melodic line with a piano accompaniment. The third system (measures 217-220) concludes the passage. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *p*.

De asemenea, caracterul de acompaniament orchestral trebuie păstrat în mod constant de către pianist chiar și în locurile monotone, facile din punct de vedere tehnic, tocmai pentru a susține instrumentul solist în redarea expresivă a melodicii clasice.

Relevant pentru construcția în trepte a dinamicii în relația *forte* – *piano* (tare și ecou) este pasajul redat în măsurile 211 și 212, justificând, din punctul de vedere al construcției motivice și formale legătura încă declarată între sonata monotematică barocă și concertul instrumental promovat de Școala de la Mannheim. Ca o constantă a stilului concertant clasic vienez, acest principiu expresiv trebuie urmărit cu consecvență în întreaga parte întâi a concertului de Stamicz, nu odată revenindu-i pianistului acompaniator rolul de a-i forma corect instrumentistului violist modalitatea de redare a acestei „stileme” interpretative.

W. A. Mozart – Concertul nr. 5 în La major KW 219 pentru vioară și orchestră (partea I)

Înainte de a puncta câteva momente esențiale, ca dificultate, în realizarea „întregului sonor”, autorul acestor comentarii de specialitate – ce doresc să descrie rolul important pe care-l joacă acea „memorie de dincolo de partitură” ce îl însoțește, ca un *alter ego*, în timpul actului viu al interpretării scenice – fiind nu numai pianist acompaniator ci și profesor de „stilistică aplicată”, cum sunt în fapt orele de așa-zisă corepetiție, reamintește cititorului că toate exemplele muzicale aici analizate nu sunt o reflectare doar a unor amintiri despre anumite momente mai speciale ale meseriei de acompaniator ci se bazează și pe înregistrări-document.

Astfel, această primă parte a concertului mozartian a fost analizată prin prisma unei duble reflectări interpretative a aceluiași violonist – aflat în pragul absolvirii Academiei de muzică clujene – această lucrare fiind interpretată atât ca piesă de recital – recital ce a precedat susținerea Examenului de Licență și tocmai de aceea a fost gândit ca o repetiție generală în care să se verifice eventuale probleme tehnic-interpretative ce pot apărea în timpul redării ulterioare a aceleiași lucrări în timpul examenului final, care pentru studentul respectiv avea o miză mult mai mare. De unde și relaxarea cu care acesta a cântat, mult mai bine de altfel, în recital, față de crisparea, pe alocuri oboseala sau chiar sașietatea, cu care studentul a reluat aceleași răs-cântate piese în examenul de licență.

Față de concertul pentru violă anterior analizat, la acest concert de Mozart pianistul acompaniator redă din expoziția orchestrală a părții întâi, de obicei, doar ultimele trei măsuri, prin care el poate imprima atmosfera de concert clasic, pregătind astfel intrarea solistului.

În cazul particular al concertului analizat, deși prima parte este în formă de sonată, conform tiparului clasic, originalitatea mozartiană nu se desminte, atribuind viorii un rol cu totul aparte, cel de a deschide discursul muzical solistic printr-o Introducerea atipică, de șase măsuri, în *Adagio* (exemplul 5).

Exemplul 5 (măsurile 40 – 41)



Realizarea mișcării lente, în note lungi, pe arpeggiul ascendent al tonicii de *La Major*, este, ca atac, un moment dificil pentru solist, tocmai prin caracterul diafan, liric al pasajului respectiv, cu atât mai mult cu cât acesta constituie și primul contact cu ambianța și acustica sălii de concert.

Pentru un interpret profesionist, printr-o adecvată tehnică de *vibrato* ca și prin enunțul echilibrat al celor trei sunete inițiale, nu este o problemă deosebită să-și impună *tempo*-ul dorit. În cazul unui tânăr interpret însă, stress-ul și inconstanța stilistică a unei experiențe scenice încă fragile, transformă acest moment într-unul dificil, mai ales pentru pianistul acompaniator, care este nevoit, de cele mai multe ori, să întuiască *tempo*-ul potrivit și dorit de violonist, nu odată apărând astfel probleme în armonizarea de ansamblu. Dificultatea pentru pianist rezidă din imprimarea mișcării, pulsației, corecte pe un desen ritmic în trezecișidoimi, cântate în *legato* la mâna dreaptă, în nuanță de *piano*, ce trebuie să urmărească fidel, în același timp, și linia melodică a solistului.

Revenind la cele spuse anterior, asupra concreteței gestului analitic direct aplicat pe o dublă reflectare interpretativă a aceluiași violinst, se cuvine să remarcăm că, într-un mod main puțin așteptat, această introducere lentă a ridicat main multe probleme pianistului în examenul de licență. Datorită emoțiilor și oboseli acumulate de către student, față de recitalul pregătitor unde s-a dezvoltat main firesc și cantabil, în examen *Adagio*-ul a părut nesigur, cu scăpări de vibrato și intonație, necesitând din partea pianului un sunet relativ mai amplu, o articulare a treizecișidoimilor main „aspră”, main evidentă, pentru echilibrarea discursului și a stării psihice a studentului.

Atacul simultan al temei la ambii instrumentiști aduce din nou problema imprimării corecte a *tempo*-ului (vezi exemplul 6). De data aceasta unul specific pentru un *Allegro* de concert, ce trebuie să fie indus, de către pianist, prin *tremollo*-ul mâinii stângi, ca pulsație constantă aptă să susțină ritmica binară a motivicii temei solistice, în timp ce mâna dreaptă trebuie să coloreze și implicit să creioneze sub alt aspect acompaniamentul orchestral, prin atacul în *staccato* de optimi, pe acordurile de *La major* (pedală de tonică în fraza antecedentă) și pe acord de *Mi major* (pedală de dominantă cu septimă în fraza consecventă).

De asemenea, pianistul acompaniator este nevoit să realizeze și susținerea în *crescendo* a temei solistului înspre culminația perioadei tematice din măsura a cincea, timpul întâi, pe formula expresivă, în ritm punctat, a septimei de dominantă din *discant*, moment subliniat – cel puțin de către pianistul care vă vorbește acum! – și printr-o subtilă agogică, neindicată în partitură dar cerută de stilul concertistic clasic, ca „stilemă” interpretativă relevantă.

Exemplul 6 (măsurile 46 – 53)

Allegro aperto

Dialogul dintre solist și orchestră (pianistul acompaniator) este cel care dramatizează momentul de trecere înspre tema a doua (exemplul 7), prin celula motivică arpeggiată adusă în imitație canonică la octavă, pe un suport al nuanțelor diferit caracterial pentru cel două gesturi melodice ale motivului tematic: *forte* pe arpegiul ascendent și cvasi *piano grazioso* pe pătrimile în terțe descendente.

Exemplul 7 (măsurile 62 – 71)

Al doilea moment important de stilistică practică îl reprezintă intrarea canonică în *stretti* a *discantului* pianului pe aceeași celulă motivică arpeggiată, care se suprapune sincopelor atacate prin apogiatură de fiecare dată de către instrumentul solist și susținute în planul basului de izoritmia optimilor de acompaniament, ce trebuie să mențină o pulsație nu atât constantă cât dinamică și elastică, date fiind și accentele impuse, tot în dialogul între *discantul* și basul pianului și care subliniază auditiv formula de sincopă a solistului.

În spiritul cerut chiar de compozitor amintim că aceste optimi – din acompaniamentul pianului – nu trebuie cântate egale și tern ci trebuie să imprime, prin dinamismul lor, acel impuls al unei mișcări ușor mai grăbite care să-i dea solistului elanul corespunzător pentru pasajul de șaisprezecimi.

Exemplul următor redă momentul de dinamizare al temei secunde (exemplul 8).

Exemplul 8 (măsurile 83 – 95)





Rolul pianului este tocmai cel de a sublinia repetarea variată a primei fraze a solistului, prin inversările registrelor: vioara este cea care trece sub discantul pianului, care aduce o subtilă potențare în sincopă, printr-o contramelodie în terțe descendente pe arpeggiile tonicii și ale dominantei temei a doua – prezentată tipic în *Mi major* ca și dominantă a lui *La major* – sub care trebuie să se impună acompaniamentul în figurație armonică și în pulsație de șaisprezecimi.

Este vorba aici despre trei planuri distincte a căror pulsație interioară trebuie să respecte stilul mozartian. Pentru pianistul acompaniator, imprimarea acestui stil se poate releva și prin subtilele accentuări ale pătrimilor din lanțul de sincopă al mâinii drepte, ce trebuie să susțină și să respecte *tempo*-ul impus de solist, fără inerentele răiri aduse de această scriitură sincopată.

Starea de oboseală, *stress*-ul pot produce uneori inversarea, ca predominanță, a reflexelor. Cele mentale sunt brusc înlocuite de cele motrice, în absența unor repere *mnemice* ancorate suplimentar în straturile memoriei. Un moment tipic ce ilustrează o astfel de situație este intrarea în repriza formei de sonată (în care, de tegulă, ambele teme sunt aduse în tonalitatea inițială). Neactivarea suplimentară a atenției face ca instrumentistul solist să intre iar în începutul expoziției și nu în repriză, practic reușind, fără să vrea, un adevărat *perpetuum mobile* muzical.

Ultimul exemplu ales ilustrează cele spuse anterior cât și dificultățile ce trebuie brusc surmontate de către pianistul acompaniator (vezi exemplele 9/a și 9/b). De regulă, într-o fracțiune de secundă acesta trebuie să intuiască sensul în care o va lua memoria interpretului acompaniat, disimulând prin varii mijloace momentul respectiv astfel încât, de multe ori pentru public acesta rămâne insesizabil.

Exemplul 9/a (măsurile 72 – 74)



Exemplul 9/b (măsurile 174 – 176)



În cazul concret analizat, dată fiind miza examenului de licență, primul reflex al pianistului acompaniator a fost să apeleze la inteligența artistică a violonistului și la auzul său selectiv, ținând cont de faptul că se întâmpla într-un examen și nu în recital, iar publicul era, firește, format exclusiv din „profesioniști”, care nu ar fi avut toleranța și timpul pentru o reluare a expoziției: i-a cântat acordurile anacruzice de pe dominantă la La major ce introduceau revenirea la tonica inițială, cu speranța că va reacționa

cât main prompt, intrând main departe corect cu tema din repriză, ceea ce din fericire s-a și întâmplat după un foarte scurt moment de ezitare.

În chip concludiv, ne permitem să observăm că muzicienii moderni, mânați de cele mai bune intenții de „autenticitate”, au, nu odată, tendința să execute muzica clasică în conformitate cu ideile despre fidelitate ale secolului al XX-lea față de nota tipărită, cu respectarea ritmului și, presupunem, într-un tempo mai lent decât ar fi făcut-o Mozart însuși. În plus, muzicienii de astăzi par să ignore observațiile făcute de Mozart în nenumărate scrisori în care descrie astfel de execuții practice. Important credem noi este însă respectul față de *tempo* – ca directă reflectare a caracterului piesei, ca *mișcare*.

Asupra acestei problematici însuși Mozart va avansa următoarele comentarii:⁷⁰ „Ceea ce este cel mai necesar, cel mai greu și esențial în muzică este tempo-ul (...) eu nu fac grimase și totuși cânt atât de expresiv, ca nimeni altul. Toți se minunează că eu păstrez măsura. Ei nu pot înțelege că în tempo *rubato* dintr-un *adagio*, mâna mea stângă rămâne complet independentă. La ei mâna stângă cedează”.

Credem că acest citat este revelator mai ales pentru ceea ce anterior aminteam a fi deosebit de important în acompaniamentul de tip orchestral: cel de a păstra o pulsație constantă, ce să redea într-un fel masivitatea aparatului orchestral pe care pianistul acompaniator trebuie să îl substituie.

⁷⁰ Din scrisoarea către tatăl său din 24 octombrie 1777, cf. Ovidiu Varga, *Quo vadis muzica? Wolfgang Amadeus Mozart*, Editura Muzicală, București, 1988, p.31.

Concertul romantic

Începând cu Ludwig van Beethoven, care a introdus în concertul instrumental principiile simfonismului, se poate observa cum fiecare nouă etapă în evoluția muzicii se reflectă și în modul de transformare a acestui gen muzical. Schimbările prefigurate de arhitectonica sonatei romantice se vor regăsi de altfel și în structurarea noului concept de concert romantic. Creația de gen a compozitorului Carl Maria von Weber confirmă acest fapt.

„Contopind principii de construcție tipice uverturii și fantasiei, unind sub arcu unic al unei forme concertante o succesiune de fragmente divergente și convergente, contrastante prin natura elementelor de virtuozitate care se revarsă asupra unei tematici melodioase și pregnant dăltuită, Weber statornicește atributele unui mod de tratare a substanței concertant gradate și îngrămădită prin înlănțuire în arhitectura unei singure părți înțeleasă ca formă de ansamblu, ca un tot organic încheșat și totuși rapsodic prin natura contrastantă și variată a secțiunilor componente.

Soluția lui Weber generează rând pe rând alte soluții. Constând de fapt dintr-un nucleu de soluții cu aspecte fie sistematice, fie rapsodice, îmbrăcând culori și nuanțe dispuse la întrepătrunderi în modalități și înfățișări concrete, ea este deci virtual deschisă către ivirea unor variante de variante. Totodată, soluția tipologică a lui Weber se apropie pe undeva de soluția lui Beethoven, care tinde să structureze sonata ca atare în gen și în formă de fantasmie, precum și cu soluția lui Schubert, care tinde să structureze fantasia ca atare în gen și în formă de sonată. În același timp se petrece un proces de redimensionare a concertului instrumental de gen și

formă clasică, într-o piesă de concert alcătuită dintr-o singură parte supraordonatoare.”⁷¹

Aceste noi tendințe se vor regăsi apoi în întreaga perioadă a Romantismului. Astfel, Franz Liszt îmbină în forma de concert particularitățile poemului simfonic, încercând totodată să închege într-o singură mișcare tot fluxul muzical, sudând între ele secțiuni contrastante, ca de pildă în *Concertul nr. 1 în Mi bemol major pentru pian și orchestră*. Acest procedeu îl întâlnim și la Robert Schumann, în *Concertul pentru violoncel și orchestră*, încercări ce se mențin și în secolul XX, cum ar fi, spre exemplu, *Concertul în Re bemol major* de Serghei Prokofiev.

Încercarea lui Felix Mendelssohn-Bartholdy de a suprima expoziția orchestrei (în *Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor*) nu a fost îmbrățișată de compozitorii vremii, întrucât necesitatea introducerii orchestrale – ca și timp suplimentar de acomodare acordat solistului – nu poate fi ușor trecută cu vederea. Sudarea ultimelor părți între ele (din același concert pentru vioară) a găsit însă un mult mai larg ecou.

Evoluția gândirii muzicale, aflată sub auspiciile noii estetici romantice nu face decât să aducă, în planul arhitectonicii muzicale o criză a formei muzicale, care „rezidă, așadar la nivelul genurilor și speciilor instrumentale complexe în și din integrarea în ciclul de mișcări sistematic conceput, ca întreg supraordonator, a unor elemente și valențe rapsodice, libere sau nespecifice unui *organom* de forme și genuri clasice și, invers, în și din atragerea și asimilarea în cadrul construcției compoziționale preponderent rapsodic legate, deci al alcătuirii accentuat liber voite, a unor trăsături consolidante și unificatoare de natură sistematică, romantic-

⁷¹ Wilhelm Georg Berger, *Estetica sonatei romantice*, Editura Muzicală, București, 1983, p.132.

clasică.”⁷² În acest spirit, îmbinarea tematicii de esență populară cu cerințele formelor clasice a dus la realizarea unor lucrări deosebite, cum sunt de pildă *Concertele pentru pian și orchestră* sau *Concertul pentru vioară și orchestră* de P. I. Ceaikovski.

Nu este mai puțin adevărat că, dacă ne uităm doar asupra numelor de compozitori mai sus amintite observăm că Romanticismul impune (sau readuce în prim plan) o categorie aparte de muzicieni. Și anume – ca o directă trimitere la sensul original al termenului de *concerto*! – artistul instrumentist virtuoz ce preferă să-și câștige faima compunându-și singur lucrările, reușind astfel să-și etaleze, să-și amplifice chiar, ca efect scenic, întreaga performanță tehnic-interpretativă și puternic expresivă.

Nu trebuie uitate însă cel puțin următoarele două aspecte⁷³ și anume că pretențiile estetice ale publicului romantic au fost îndreptate polarizant în direcția actului de interpretare. Mai precis, în direcția virtuozității acestuia.

Publicul, în marea lui parte, venea la concert, sau asista la curte, nu atât pentru receptarea mesajului propriu-zis original, ce se degaja în mod firesc din lucrarea executată, cât pentru a asista la momentele de mare virtuozitate ale artistului interpret. Un alt aspect era cel al diversității stilistice interpretative, la care se adaugă și nivelul dezvoltat muzical al specialiștilor și al unei părți din public cu putere de decizie asupra organizării și desfășurării vieții muzicale respective. Acești melomani «autentici» pe vremuri au apreciat și ei foarte mult – desigur pe lângă aspectele intrinseci ale creației ca atare – actul și virtuozitatea actului de interpretare.

⁷² Idem, p.154.

⁷³ Ștefan Angi, *op. cit.*, vol. II, cf. p.516.

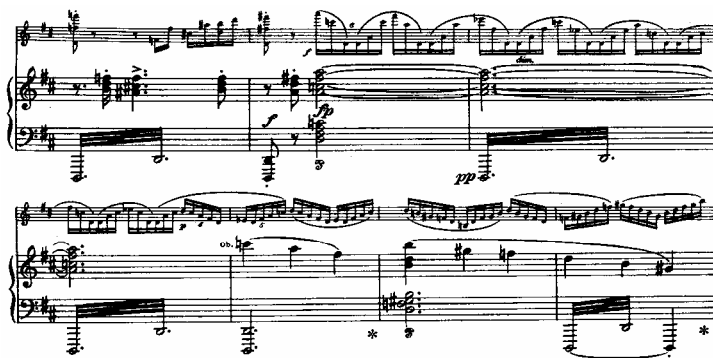
*J. Brahms – Concertul în Re major op. 77 pentru vioară și orchestră
(partea I)*

Prin concertele sale pentru pian și cel pentru vioară, Johannes Brahms realizează o sinteză a gândirii muzicale polifone și omofone, bazată pe o profundă concepție simfonică.

Particularizând însă, nu putem să nu observăm că schimbarea timbralității impuse pianistului acompaniator de către amplificarea aparatului orchestral, specifică Romantismului muzical impune redarea cvasi simfonică atât a pasajelor de *tutti* cât și a interludiilor pianistice.

În mod asemănător anterioarelor exemplificări din concertul mozartian și referințele analitice următoare, ce surprind câteva aspecte mai dificil de realizat ca „întreg al obiectului sonor”, au ca punct de pornire – dincolo de experiența de decenii ca pianist acompaniator a autorului acestei cărți – două *imagini* distincte ale aceleiași interpretări, aduse comparativ, între recitalul pregătitor și prestația artistică din examenul de licență a studentului absolvent. Un prim moment mai delicat de realizare a „ansamblului sonor” este ilustrat de următorul pasaj muzical (exemplul 10).

Exemplul 10 (măsurile 101 -107)



Bariolajele viorii soliste trebuie susținute printr-un acompaniament nuanțat, atât ca atmosferă (vezi agogica scrisă și nescrisă din primele 3 măsuri citate) cât și prin preluarea, în *discantul* pianului, a celei motivice în pătrimi care trebuie să susțină pasajele în șaisprezecimi, atât ca pulsație ritmică cât și ca arcuiri melodice succesive, ascendente și descendente, ale viorii.

Numai experiența pianistului acompaniator este cea care poate să susțină această trecere de la *sextolete* pe timp la *cintolete* pe timp ale liniei melodice solistice, imprimând discursului sonor cursivitatea necesară, atât dinamică cât și timbrală, urmărind în același timp coincidența pe verticală a pătrimilor *discantului* cu pasajul virtuos al instrumentului solist. Nu întâmplătoare a fost anterioara menționare a necesității adaptării registrului sonor al pianistului acompaniator cu redarea timbrală mult amplificată ce trebuie să imite orchestra simfonică romantică (exemplul 11).

Exemplul 11 (măsurile 165 – 175)



Acest exemplu este ales tocmai spre a ilustra că prin doar câteva acorduri, în pulsație constantă de doimi și pătrimi inițiate în octave, mai

întâi doar la mâna stângă și abia apoi amplificate la ambele mâini, trebuie sugerată întreaga amploare a unei orchestre, în primul rând printr-o timbralitate adecvată stilului orchestral-brahmsian cât și prin micile fluctuații agogice care redau acustic masivitatea unei întregi orchestre.

Adaptarea coloritului timbral la caracterul liric al temei a doua (exemplul 12), expusă de solist și gândită de acesta într-un *Alla breve* lent, mai degrabă în pulsație de doimi decât de pătrimi, impune pianistului o tehnică specială de redare a optimilor în staccato, prin care să imite auditiv, aidoma unei amintiri, caracterul scriiturii în pizzicato, prezentă în originalul acompaniam entului orchestral.

Exemplul 12 (măsurile 206 – 217)

Deși, chiar ca reper vizual doar, acest moment pare a aduce un desen de acompaniament caracteristic celui al unui concert clasic, redarea corectă stilistic a acestor optimi nu se poate realiza în absența imaginării caracterului mai masiv, maiestuos, tipic brahmsian, indus și prin atacul bașilor în doimi pe timp accentuat, urmat de pauză de optime și pedalizat adecvat pentru sugerarea coloritului timbral specific.

Se remarcă și în acest exemplu polimetria subtilă, cultivată în muzica sa de către J. Brahms. Față de pulsația în doimi sugerată violonistului solist de către profilul, în hemiole, al motivicii tematice, pianistul acompaniator trebuie să mențină și să suprapună o pulsație constantă în trei pătrimi, subliniind auditiv suprapunerea celor două planuri sonore. Măiestria pianistului se relevă pe un astfel de pasaj tocmai pentru că realizează unitar-stilistic „întregul” sonor, trecând cu ușurință de la rolul de acompaniament la cel de dialog (în discant) între două entități melodice, gândite în acest moment ca parteneri egali, subliniind încă o dată simfonismul scriiturii concertelor instrumentale brahmsiene.

Ca desen grafic, ce amintește din nou de stilul clasic, se remarcă și scriitura în optimi, legate câte două, a liniei melodice promovate de solist, cu translarea, însă, a acestui gest melodic înspre o afectivitate de tip romantic, prin inversarea sensului melodic (descendent ca tipic în clasicism), adus aici într-un *legato* ascendent care imprimă o subtilă schimbare de accentuare a optimilor, dinamizând, într-un mod specific brahmsian, profilul melodic. Pentru păstrarea unității întregului, rafinamentul acompaniamentului pianistic trebuie să inducă același caracter optimilor legate, prezente la mâna stângă, de data aceasta pe timp accentuat, ca și pornire, subliniind încă o dată dialogul în metrică diferită al celor două planuri sonore.

Pentru că este onest să spunem că nu numai instrumentistul solist poate fi supus *stress*-ului și oboselii am selectat următorul exemplu (exemplul 13) pentru a ilustra, în mod elocvent, că și pianistului acompaniator i se pot întâmpla „accidente de muncă”, datorate tot oboselii fizice și psihice, amplificate, de regulă, de numărul mare al aparițiilor scenice, cu diverși instrumentiști și programe, ce trebuiesc susținute într-o

perioadă „strânsă” – ca timp, cum este cea a examenelor anuale sau de licență.

Exemplul 13 (măsurile 296 – 307)

The musical score for measures 296-307 is written for Violin and Piano. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Violin part (Viol. Viol.) begins with a 'Solo' marking and a 'poco f. cresc.' dynamic. The Piano part (Pian.) starts with a 'ppp' marking and a 'dim.' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fiind vorba despre un recital, desigur cu public, dorința violonistului a fost ca *tutti*-ul orchestral, care precede această intrare a solistului din *tratarea* formei de sonată, să fie cântat aproape în totalitate – spre deosebire de interpretările obișnuite din repetiții și examene, nu atât pentru a-i pregăti, ca atmosferă, noua „culoare” expresivă a momentului respectiv dar și pentru a-i asigura un „respiro” suplimentar, mental și fizic.

Acesta este contextul în care, lirismul temei aduse în *do minor*, ce trebuie prefigurat de pianistul acompaniator ca preambul timbral și afectiv al apariției temei la solist (măsurile 300-303), a fost brusc întrerupt printr-un „splendid” atac de *do diez* (în măsura 302), prompt corectat prin „transformarea” lui în apogiatură melodică pentru *do becar*-ul real.

Ca și comentariu suplimentar la acest exemplu se impune a se face încă o dată comparația între lanțul de sincope în pătrimi, figurat în discantul basului, cu subtilul dezechilibru de accente adus la cele două mâini, atât prin procedura lanțului de sincope cât și prin cea a *hemiolelor*

(măsurile 304-307), cât și unitatea procedurilor de tehnică componistică tipic brahmsiene, relevate ca formulă identică și într-o eventuală analiză comparată cu Sonata în fa minor op. 120 pentru clarinet (sau violă) și pian. Față de aspectul cameral impus acestei proceduri expresive – comentat, de altfel, de către autorul acestei cărți și în teza sa de doctorat – acompaniamentul specific orchestral al acestui exemplu analizat cere imprimarea unui alt caracter acestei polimetrii specific brahmsiene prin redarea mai greoaie, ușor întârziată, a sincopelor, tocmai pentru a le sublinia, auditiv, masivitatea orchestrală originară.

Pasajul muzical al lanțului de sincopă este urmat (exemplul 14) de preluarea frazării specifice, în legato de câte două optimi, a motivului similar, anterior analizat ca apariție melodică la instrumentul solist, optimi cărora trebuie să li se imprime de data aceasta întreaga masivitate orchestrală, cu ușoare și sugestive unduiri agogice, ce trebuie să contrabalanseze linia melodică gravă, expresivă, a viorii, realizând totodată și verticalizarea de ansamblu a întregului moment.

Exemplul 14 (măsurile 308 – 312)



Coda primei părți (exemplul 15), ce survine imediat după cadența solistului aduce brusc o altă atmosferă, mai calmă, indicată în partitură prin *tranquillo*, pe un desen melodic ce se aseamănă ca și scriitură cu părțile lente din lucrările camerale brahmsiene.

Acordurile pianului trebuie să sugereze, printr-un *tușeu* și un *legato* adecvate, sonoritățile calde și senine ale orchestrei, realizând în același timp și suprapunerea perfectă pe verticală cu pătrimile instrumentului solist, odată cu susținerea cursivității liniei melodice prin acumularea lentă, treptată a tensiunii, care să justifice mai apoi „explozia” finală, timbrală, dinamică și agogică a întregii părți.

Exemplul 15 (măsurile 527 – 534)



Încheierea părții întâi a concertului (exemplul 16) reclamă, atât din partea solistului cât și a pianistului acompaniator, construirea unor proporționalități de care depind în bună măsură atât realizarea estetică a întregului cât și calitatea receptării mesajului artistic de către auditor.

Exemplul 16 (măsurile 545 – 563)



Și anume: raporturi cât mai juste între deosebirile de tempo întâlnite pe întregul parcurs al lucrării – inclusiv acest *tranquillo* anterior discutat sau accelerarea în *stringendo*-ul impus de partitură – direct legate, ca diferențieri de întinderea, ca și cuprins temporal a întregii părți. Realizarea adecvată a acestor factori depinde, fără îndoială, nu numai de „înzestrarea” artistică a ambilor interpreți cât și de „baza de date” rămasă în memoria lor – ca rod al repetițiilor anterioare – ce trebuie permanent „activată” pe parcursul interpretării scenice a concertului.

Toate problemele pe care trebuie să le urmărească pianistul acompaniator în acest final sunt legate de cele afirmate anterior. El poate susține solistul printr-o gradare atentă a sonorităților orchestrale dar și prin inducerea corespunzătoare a pulsației în continuă accelerare, subliniind mereu *ictus*-ul – exact în momentul de care are nevoie violonistul în dezvoltarea liniei sale melodice – dar lăsându-i permanent și o infimă clipă de respirație pentru rezolvarea tehnică a pasajului virtuosic.

P. I. Ceaikovski – Concertul în Re major op. 35 pentru vioară și orchestră (părțile II – III)

Această analiză aplicată, care are ca punct de pornire tot un „obiect sonor” preluat dintr-o înregistrare, de data aceasta a unui recital cu un violonist deosebit de temperamental și virtuoz,⁷⁴ este adusă aici ca ilustrare argumentativă a didacticii memoriei interpretative precum și a cursului de stilistică practică pe care, în fapt, îl ține pianistul acompaniator în timpul orelor de „corepitiție”. Problemele de asamblare a „întregului sonor” au fost date tocmai de necesitatea de a ține în frâu impetuoșitatea temperamentală a solistului, a cărui interpretare aducea permanente și suplimentare *accelerando*-uri față de nota textului muzical.

După cum se cunoaște, melodica lui Ceaikovski, având uneori legături complexe cu structura intonațională a folclorului orășenesc (și, mai ales, cu așa-numita „romanță dură”), îi determină pe unii interpreți să exagereze „sinceritatea” expresiei. Aici sunt rădăcinile tendințelor, ce se mai observă încă, de a vulgariza expresivitatea muzicii lui Ceaikovski, în fond de a o altera, spre exemplu, prin sentimentalismul frivol, prin caracterul lacrimogen și chiar sfâșietor (o frazare căutată și afectată, o îngroșare în dinamică și agogică și alte falsificări antiartistice).

O frumoasă caracterizare a acestor aspecte o făcea celebrul dirijor Lorin Mazel:⁷⁵ „Bazându-se pe romanța rusă orășenească, ce reprezintă o specie a liricii ruse... Ceaikovski a creat un tip nou de melodică lirică și

⁷⁴ Este vorba despre violonistul Ștefan Horvath, sub îndrumarea mea timp de 6 ani, atunci elev în clasa a XII-a la Liceul de Muzică „Sigismund Toduță” din Cluj, după terminarea studiilor universitare membru în cunoscutul *Romanian Piano Trio*, alături de pianistul Horia Mihail și violoncelistul Răzvan Suma (cu care deasemeni am lucrat o bună perioadă de timp, având concursuri și recitaluri împreună), în prezent ajuns concert-maestru la Filarmonica din Basel (Elveția).

⁷⁵ V. I. Delson, *Sviatoslav Richter*, Editura Muzicală, București, 1962, pp.111-112.

lirico-dramatică... Noutatea principală a acestui tip de melodică constă în îmbinarea unei mari și directe expresii emoționale, a sincerității, a melosului liric larg desfășurat, cu un foarte înalt grad al *tensiunii*, al intensității dezvoltării, al *concentrării dinamice*... Totuși, aici nu apare nici un fel de exagerare a expresiei, nu intervin elemente de romantism afectat sau de retorism: sentimentul transmis este puternic, profund și deopotrivă veridic și firesc.”

Caracterul de romanță al părții a doua a concertului pentru vioară trebuie redat adecvat stilistic de către pianistul acompaniator, prin relevarea potențialului liric al acestei *Canzonetta* (exemplul 17).

Exemplul 17 (măsurile 1 – 20)

CANZONETTA

Andante $\text{♩} = 84$

The musical score for 'Canzonetta' (measures 1-20) is presented in three systems. The first system (measures 1-8) shows the piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. The tempo is Andante (♩ = 84). The second system (measures 9-16) continues the melodic and harmonic development, with dynamic markings such as *mf* and *pp*. The third system (measures 17-20) concludes the piece, featuring a section marked 'con sordino' and 'molto espress.' starting at measure 16.

Introducerea tipic romantică, cu armonii în tonalități îndepărtate, ce pregătesc liniștea „in sordino” a cântecului ce vine de departe, dintr-un alt

timp, cel al simplității melodice, nu face decât să amplifice impactul sonor, copleșitor prin culoarea sa din alte vremi, dat de „intrarea” cantilenei solistice.

Ține de talentul și „imaginarul” pianistului acompaniator crearea acestui moment care să-i inducă tânărului solist atât mișcarea potrivită cât și expresivitatea aparte a liniei melodice

Libertățile agogice vor fi astfel subtil sugerate violonistului, tocmai pentru a evita căderea în falsă dulcegărie romanțioasă, în care destul de ușor se poate aluneca cântând muzica lui Ceaikovski. Observăm în acest sens intercalarea accentului expresiv de pe doimea timpului doi (începând cu măsura a 13-a) în nuanța de *pp* ca fiind extrem de importantă în conducerea și susținerea liniei melodice de către violonist.

Revenirea temei în A^v la instrumentul solist aduce un subtil comentariu liric orchestral (exemplul 18).

Exemplul 18 (măsurile 69 – 81)



Pianistul acompaniator trebuie să-l redea cu măiestrie. Jocul anacruhic al șaisprezecimilor încheiat pe formulă sincopată este nevoie să se integreze sonorității specifice melodiei cantabile promovate de vioară, delicatele libertăți agogice în dialog între cele două planuri sonore cerându-se a fi echilibrate în permanență printr-o pulsație adecvată, integratoare de către pianistul acompaniator.

Cele trei reluări succesive ale frazei tematice sunt aduse variat la ambele instrumente: diviziunile excepționale în triolete și cvintoletul ornamental al violii din prima apariție a frazei (măsurile 71-72) trebuie corect acompaniate prin formulele ritmice anterior amintite prezente la pian.

A doua reluare tematică inversează planul registrelor, același acompaniament subtil în șaisprezecimi și sincope al pianului trecând deasupra registrului violii, impunând și o altă timbralizare a acompaniamentului pianistic, pe când violii i se aduce un surplus ritmic prin sincopa în optimi preluată de la pian și prin frazările în octave descendente de câte trei optimi.

A treia ediție a melodiei redă violii registrul înalt față de ansamblul sonor (trebuie precizat că de fapt vioara menține același registru sonor pe parcursul tuturor celor trei ediții prezentate), acompaniamentul orchestral retrăgându-se complet în registrul grav (pentru pianist ambele mâini sunt în cheia *fă*).

Dificultatea redării acampaniamentului revine discantului pianului care trebuie să aducă o pulsație în *staccato* pe grupuri de patru șaisprezecimi, sugerând *pizzicato*-urile orchestrale și accentuând prin aceste arcuiri melodice subtilele valori agogice impuse acompaniamentului ca și contraponderea dată basului prin acompaniamentul anacruhic în pătrimi, cu *tenuto* sugerat în partitură. Nuanța generală în *pp* adaugă un plus de atenție pentru redarea expresivă și echilibrată a acompaniamentului pianistic.

Tema de rondo a părții a treia, *Allegro vivacissimo*, promovată de instrumentul solist (exemplul 19), imitând virtuozitatea și vivacitatea unui dans instrumental în metrică binară simplă, adusă într-un *crescendo* dinamic de la *piano* la *forte* și într-o redare relativ liberă ca mișcare cauzată și de dificultățile tehnic-instrumentale, provocate de profilul construcției melodice, trebuie susținută prin acordurile în formulă de contratimp din acompaniament și care urmăresc cu fidelitate *crescendo*-ul agogic și dinamic al viorii.

Exemplul 19 (măsurile 51 – 63)

The musical score for Example 19, measures 51-63, is presented in two systems. The first system (measures 51-58) shows the violin part with a 'rit.' marking and a 'Tempo I' marking. The piano part also has a 'rit.' marking and a 'Tempo I' marking. The second system (measures 59-63) continues the violin part with a 'rit.' marking and a 'Tempo I' marking. The piano part also has a 'rit.' marking and a 'Tempo I' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Fraza a doua a temei solistului, în mișcare descendentă aduce în acompaniament alternanța de accent pe *ictus* și pe contratimp în acorduri care trebuie să sublinieze în același timp și dublarea planului melodic din acordurile mâinii drepte.

De remarcat că în sine construcția liniei melodice impune prin mișcarea ascendentă în fraza întâi și descendentă în fraza a doua, o dinamică corespunzătoare și vizual desenului grafic, adică de la *piano* la *forte*, cu revenire la *piano* (vezi exemplul 20).

Sub aspectul realizării „întregului” interpretativ, se cuvine a fi făcută o observație generală valabilă pentru întreagă această parte de concert. Fiind nevoit să mențină constant acompaniamentul acordic în pulsație rapidă, frecvent în contratimp de optimi, redarea expresivă și virtuozică într-un permanent *accelerando* impune pianistului acompaniator un efort fizic și mental deosebit. Este una dintre cele mai dificile părți de concert instrumental de acompaniat, tocmai prin consumul fizic pe care îl pretinde, nemaivorbind de repetițiile ce preced un astfel de moment scenic, nu mai puțin epuizante.

Exemplul 20 (măsurile 64 – 69)



În continuare, ne-am oprit spre analiză la tema a doua, lirică, contrastantă a *rondo*-ului (de fapt *rondo-sonată*, ca formă), adusă tipic pentru formele clasice în tonalitatea dominantei majore (exemplul 21).

Exemplul 21 (măsurile 145 – 170)

The musical score for Example 21, measures 145-170, is presented in four systems. Each system consists of a piano (p) and a violin (v) staff. The key signature is G major (one sharp). The tempo is marked 'Poco meno mosso'. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *Tempo I*. The piano part has a 'sul G' marking. The violin part has a 'sul G' marking. The score is divided into four systems of two staves each.

Din nou pianului îi revine rolul de a imprima caracterul timbral al acestui moment liric, sugerat prin efectul de „clopot” adus în pătrimile succesive ale basului pe o pedală de tonică, precum și sugerarea unui

acompaniament ce amintește de un cor bărbătesc rusesc (cu celebri săi bași pedalieri), prin intercalarea unui motiv melodic complementar, regăsit tot la mâna stângă, ce completează sugestiv, ca un ecou, melodia viorii, tocmai pentru că este adus pe nota lungă ținută de violonist.

Deși indicația compozitorului de revenire la Tempo I (cea de-a șasea măsură din rândul trei al exemplului 21) este bruscă, fără pregătire, pentru interpreții profesioniști acest moment nu se face cu *attacca* în tempo-ul inițial, ci printr-o subtilă gradare într-un *accelerando* progresiv, pe durata unei întregi perioade muzicale, care are ca justificare estetică și stilistică revenirea treptată la caracterul inițial, de dans virtuosic, al temei întâi de rondo. Poate că tocmai această trecere subtilă de la un moment liric, grav, înspre dinamismul inițial se constituie într-un splendid moment muzical cu valențe deosebite estetice, coloristice, timbrale, afective.

Precizăm că pentru cei doi instrumentiști parteneri, în absența scenariului mental atent elaborat în timpul repetițiilor, acest pasaj în *accelerando* este practic imposibil de realizat. Caracterul virtuosic este subliniat la vioară prin atacul arcușelor numai de la talon, succesiv, și scos în evidență prin reapariția formulelor de contratimp în acompaniament, prezente de această dată și ornamentate cu apogiaturi scurte în discant, imitând parcă clopoțeii unor sănii din stepa rusească.

Concertul modern

Prima parte a secolului XX aduce în domeniul concertului o linie plină de culoare și dinamism, împletită cu interesante elemente de virtuositate, la care se adaugă atât noile tendințe ale Școlii dodecafonică vieneze, materializate în concertele lui Arnold Schönberg, Alban Berg, cât și influența puternică a școlilor naționale (Grieg, Ceaikovski, Sibelius,

Rahmaninov, Hacıaturian, Hindemith, Bartók etc.). Nu este de neglijat nici influența muzicii de jazz pătrunsă în muzica simfonică și îndeosebi în genul concertului instrumental, cu lucrări ce au intrat și s-au menținut în repertoriul marilor soliști, cum ar fi de pildă opusurile lui Stravinski, Szymanowski, Bartók, Hindemith, Britten, Gershwin, Copland etc.

Cum foarte bine sintetizează această perioadă complexă în transformarea evoluției muzicii instrumentale, atât în ce privește forma cât și stilistica și expresivitatea ei W. G. Berger: „...în nici un fel desprinsă de filoanele evoluțiilor anterioare și ulterioare ci dimpotrivă înțeleasă în consensul unificator al devenirilor și explorărilor polidirecționale –, dinamica înnoirilor în sunet coincide cu formarea unei noi concepții asupra istoriei artei sunetelor, asupra istoriei universale care cuprinde sub raportul artei culte și al practicii riguros reglementate nu numai Renașterea, Evul mediu și Antichitatea, ci și lumea în continuă deschidere și evidențiere a artei muzicale populare, contemplată în specificitatea aspectelor culturale și sociale pe care le reunește. Odată cu noile încercări de periodizare a marii istorii a muzicii după criterii stilistice și organologice, gândirea despre muzică operează o mutație din *melos* în *ethos*, din *stil* în *caracter*.⁷⁶

⁷⁶ Wilhelm Georg Berger, *Estetica sonatei moderne*, Editura Muzicală, București, 1984, p.11.

P. Hindemith – Concertul „Der Schwanendreher” pentru violă și orchestră (partea I)

Hindemith preia de la secolul al XVIII-lea și de la J. S. Bach stilul concertant, conducerea polifonică a vocilor, calitatea structurală a elementelor motivice. El reînnoadă legăturile cu tradiția, îmbinând cântul gregorian, cântecul popular german vechi și tehnicile baroce.⁷⁷ În tratatul de compoziție *Unterweisung im Tonsatz*, un veritabil tratat despre melodie, expune scările lui ierarhice de sunete, elaborate pornind de la armonicile unui sunet fundamental, și principiul „tonalității largite”, care se sprijină, în parte, tot pe o ordine ierarhică a intervalelor. În anii 1930, Hindemith a compus și un anumit număr de concerte, printre care *Der Schwanendreher*, care reflectă atracția lui față de *Volkslied* și o nouă serie de lucrări didactice, un ciclu de sonate care reactualizează forma prin îmbinarea între baroc și contemporan.

Cum spune compozitorul încă din subtitlul concertului, lucrarea se bazează pe motive melodice preluate din cântece vechi germane, iar acompaniamentul scris pentru o formație orchestrală mică arată că această compoziție este gândită ca o lucrare camerală mai extinsă ca timbralitate.

Compus în anul 1935, concertul pentru violă este gândit, din start de către Paul Hindemith cu dublă înfățișare a acompaniamentului: pentru orchestră mică sau ca reducere de pian, făcută chiar de către acesta, subliniind încă o dată obsesia compozitorului modern de a nu lăsa nimic la voia întâmplării, nici măcar transcripția orchestrală pentru pian.

Concertul este scris în trei părți mari, dar nu pe tiparul clasic ci pe cel al Barocului instrumental, în care se promova o parte lentă cu rol de

⁷⁷ * * * *Dicționar de mari muzicieni, Larousse*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000, cf. pp.228-229.

introducere. Se remarcă din nou multitudinea de specificații agogice ce alătură termenii de mișcare celor de caracter tocmai din dorința de a comunica interpretului cât mai fidel atmosfera, timbralitatea pe care compozitorul și-o dorește în fiecare parte a lucrării.

Primul exemplu analizat (vezi exemplul 22) face parte din partea întâi a concertului.

Exemplul 22 (măsurile 32 – 39)



Solistul și orchestra promovează o temă într-un caracter diferit (*Moderato*, hotărât și cu tărie, cu tenacitate), mai rapid față de partea lentă introductivă, fapt de altfel indicat de compozitor, atât în termeni de mișcare cât și de expresie. Tema figurează încă din start caracterul medieval al atmosferei prin adoptarea unei măsurii ternare în pulsație de doime (rapidă, ca indicație metronomică, doimea = 100).

Din punct de vedere formal, această parte se încadrează în tiparul sonatei, păstrând secțiunile clasice (expoziție, tratare, repriză, codă), dar, bineînțeles respectând cerințele componistice de expresivitate moderne.

Cele trei motive tematice, adevărate personaje melodico-ritmice, afirmă caracterul dur, cvasi expresionist, teutonic, am putea spune, prin recursul la melodica medievală germană, acestea regăsindu-se într-un permanent dialog, atât orizontal cât și cu suprapuneri pe verticală, specific tratărilor polifonice baroce.

Primul motiv este adus în două înfățișări ritmice, mai întâi la violă, (vezi măsura 32) în formulă de contratimp și apoi în partea orchestrei ca formulă punctată pe timp. El este cel care subliniază caracterul „apăsător”, „tenace” cerut de compozitor.

Al doilea „personaj” motivic aduce un alt caracter prin pulsația de optimi, pe formulă anacruzică, promovată constant, cu rol de legătură între primul și al treilea motiv muzical. Rolul lui bine definit este de a dinamiza, prin pulsația în subdiviziuni de optimi, întreg discursul muzical, fiind și cel care aduce melodica în arpeggiu.

Al treilea motiv este cel al mișcărilor în triolete pe timp (triolete de pătrimi, măsura 33), adus inițial în partida orchestrei (pianului), într-un dialog în registru grav, la ambele mâini și preluat apoi de violă încă din măsura a doua, prin dublarea la cvintă a discantului. Motivul este apoi exploatat și ca profil de scară melodică ascendentă (măsura 38), cu rol de formulă de trecere înspre o altă frază muzicală.

Toate motivele sunt tratate în proceduri imitative de sorginte polifonică (inversări în oglindă și recurențe ale desenului melodic al formulei de triolet, amintind de un *torculus* medieval (exemplul 88, măsurile 35-36, la violă).

Se remarcă măiestria componistică prin suprapunerea pe un spațiu condensat (primele două măsuri inițiale) a celor trei „personaje” melodico-ritmice ce vor genera dezvoltarea întregii părți. Din nou este relevant

meșteșugul suprapunerii polimetriilor, specific limbajului modern, dar amintind constant de tehnici vechi contrapunctice.

Aidoma tiparului clasic, se poate remarca „dubla expoziție” tematică (exemplul 23), în care tema solistului este expusă apoi de orchestră.

Exemplul 23 (măsurile 40 – 47)



Ca semn de originalitate componistică, rolurile sunt inversate iar materialul tematic este prezentat extrem de condensat, de compact, ca desfășurare a timpului sonor – doar două perioade muzicale clasice ca și întindere.

Din punctul de vedere al „memoriei de dincolo de partitură” – definită de noi sub termenul de *metapartitură* – dificultățile de acompaniament sunt date de scriitura deosebit de stufoasă, elaborată, specifică lui Hindemith, în care pianul-orchestral poartă constant câte două „personaje” motivice, fiind obligat, pe lângă urmărirea propriilor melodii tematice, să susțină „întregul” eșafodajului ritmic și timbral al polimetriilor și poliritmiilor scriiturii componistice.

În funcție de calitățile tehnice instrumentale ale violistului, pianistul acompaniator trebuie să își dozeze atât „volumul” sonor (când violistul este mai puțin dotat tehnic, pentru ca să nu-l acopere), cât și să mențină echilibrul „întregului sonor”, „acoperind” eventualele scăpări ritmice, intrările dezordonate sau precipitate ale solistului violist, totul fiind gândit, în prealabil, de către pianist, prin însuși faptul că, știind caracterul temperamental al fiecărui instrumentist, poate să le prevadă, „pas cu pas”, reacțiile specifice, legate de surmontarea dificultăților tehnice, mereu altele, de la interpret la interpret.

Subliniem că exemplele 22 și 23 au fost analizate exhaustiv tocmai pentru că însumează în mare, toate problemele tehnice de acompaniament, de ansamblu timbral și agogic din această parte întâi de concert.

Exemplul muzical următor (exemplul 24) a fost anume ales pentru a sublinia faptul că există totuși și două momente lirice în această primă parte a concertului, atât de „agresivă” ca sonoritate generală, sugerând în fapt chiar contrastul de atmosferă cerut unei teme secunde din forma de sonată.

Exemplul 24 (măsurile 91 – 103)





Linia melodică a solistului induce un aer celest, seren, de liniște de dincolo de tumultul cotidian, sugerat și de nuanța inițială de *pp*, precum și de legato-urile largi ce desenează o motivică aparte, în salturi înalte de octave și none, ce ascund motivul tematic printr-o polifonie latentă ce amintește temporalitatea străveche, medievală.

Armonizarea de cvasi de coral a orchestrei accentuează același arhaism seren, de atmosferă ecleziastică a unei cântări gregoriene, subtil subliniate și de alența metrelor binare cu cel ternar indusă de textul liturgic, în trecut.

Această parte senină, celestă, este urmată de o replică sonoră în *forte*, în acorduri ample, arpeggiate, susținute la violă în acorduri în *pizzicato*, pe pulsație de timp (reliefând sonor alența metrelor binare cu cel ternar) sugerând, parcă, momentul culminant al unei slujbe religioase medievale, prin imitarea sonorităților timbrale ample ale unor bătaie de clopot.

Pentru pianistul acompaniator, trecerea între cele două motive atât de diferite ca expresivitate este dificil de susținut – mai ales că pianul este cel care poartă întreaga amplexare armonică a cântării corale, ce trebuie aduse într-un progresiv *crescendo* atât ca amplificare timbrală, acordică și a registrelor sonore cât și ca amplificare dinamică.

Din punctul de vedere al realizării „întregului sonor” se menține problema dozajului sonorităților din acompaniament, direct legată de cunoașterea posibilităților tehnice și imaginativ-expresive ale fiecărui solist, relevantă însă pentru definirea conceptului de *metapartitură* promovat de către autorul acestei cărți de specialitate.

Ultimul moment ales spre analiză din acest concert (exemplul 25) readuce în prim plan problematica suprapunerii în tehnică contrapunctică, polifonică, a celor trei motive inițiale, dificultățile de ansamblare a întregului sonor fiind mult amplificate de faptul că solistul este cel care, de data aceasta, preia formula de triolet de pătrimi, suprapusă primelor două motive tematice de formulă binară (inclusiv cu desen melodic anacruhic), aduse amplificat timbral în acompaniamentul orchestral.

Se identifică aici o problemă specifică în pianistica de acompaniament, anume faptul că se confruntă două tipuri de memorie: solistul își cântă partea sa pe de rost, urmărindu-și în primul rând propriile probleme tehnice și de expresivitate și fiind mai puțin atent la ceea ce aduce din punct de vedere tematic-muzical acompaniamentul; pe când pianistul este cel care, având partitura generală în față, poartă responsabilitatea realizării întregului muzical, evitând momentele de sincopă, fie de memorie, fie de tehnică ale solistului acompaniat.

Încă o dată rolul repetițiilor ce preced apariția scenică își demonstrează atât necesitatea cât și importanța, tocmai pentru că îi permit pianistului acompaniator să cunoască diferențiat, de la instrumentist la instrumentist, atât posibilitățile lor tehnice cât și reacțiile specific temperamentale sau datorate stresului scenic. De unde rezultă și necesitatea prezenței aceluși „scenariu mental” cu rol de coordonator al întregului ansamblu muzical.

Exemplul 25 (măsurile 147 – 159)

This musical score is for Example 25, covering measures 147 to 159. It is written for a piano and features a complex, chromatic texture. The score is organized into three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The music is characterized by dense, overlapping chords and rapid melodic lines, particularly in the right hand. Measure 147 begins with a treble staff containing a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff has a more static accompaniment. As the piece progresses, the bass line becomes more active, often mirroring the chromatic movement of the treble. Dynamic markings include *p* (piano) at the start of measure 148, *mf* (mezzo-forte) in measures 150 and 152, and *f* (forte) in measure 154. A circled 'Q' is placed above the treble staff in measure 150, likely indicating a specific performance instruction or a section marker. The piece concludes in measure 159 with a final chord in the right hand and a sustained bass line.

B. Bartók – Concertul pentru violă și orchestră (partea III)

Din punct de vedere al limbajului estetic, „noile teorii” ce domină mijlocul secolului XX „examinează tipizarea intonațiilor în muzica școlilor naționale. Mai în toate aceste teorii și analize se scoate în evidență relația muzicii culte pe care aceasta o are cu «mediul, cu sursa naturală», adică cu tezaurul folcloric respectiv. Reținem, că autenticitatea acestor intonații crește odată cu cunoașterea mai aprofundată a sursei, a cântecului popular, – deci mai ales în perioada interbelică și contemporană.”⁷⁸

Impregnat de spiritul muzicii populare, Bartók a tins să se sustragă oricărui sistem armonic închis. Este inutil să încercăm să disociem la el ritmul și armonia, arta sa fiind făcută din perfecta lor îmbinare. În mod progresiv, el a reușit să obțină o sinteză unică între modalism și tonalitate, între cromatism și diatonism. La o analiză atentă, descoperim o ambiguitate între libertatea armonică a lucrărilor lui și prezența disonanțelor nepregătite și nerezolvate. Dualismul major-minor este depășit în măsura în care ordinea modală a cântecului arhaic, violent diatonică, nu este acoperită de acumularea de elemente cromatice. Proporțiile temporale ale lucrărilor lui de maturitate, care se aplicau atât armoniei cât și ritmurilor, sunt conforme cu proporțiile ce reies din numărul de aur.⁷⁹

Revenind la concertul analizat, se cunoaște faptul că lucrarea era destinată violistului William Primrose, dar aceasta nu a mai fost terminată de către Bartók, rămânând doar schițele partiturii solistice. Din păcate acest fapt se repercutează și asupra calității reducăției pentru pian, în mod evident nu la nivelul muzicii partiturii solistice.

⁷⁸ Ștefan Angi, *op. cit.*, vol. II, p.325.

⁷⁹ Cum a demonstrat Ernő Lendvai, * * * *Dicționar de mari muzicieni, Larousse*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000, cf. p.39.

În urma propriei experiențe de artist și muzician profesionist, ne permitem să afirmăm că varianta dată de reducția de pian este nereușită, prea rarefiată, redând spiritul bartókian într-un mod poate mai sărăcăcios decât ar fi permis posibilitățile de „acompaniament cu rol orchestral” ale pianului, fapt ce ni se pare a fi concludent mai ales pentru prima parte a concertului. Cu specificația că, totuși, în această parte, coloritul timbral ce echilibrează întregul sonor, fiind mai omogen ca scriitura, permite pianistului acompaniator să-și desfășoare întregul potențial de alternanțe timbrale și ritmice.

Venind în sprijinul argumentărilor noastre cu privire la funcțiile memoriei în actul interpretativ, precizăm că și această lucrare a fost analizată comparat, pe de o parte ca piesă a recitalului pregătit și mai apoi ca „variantă” a ei din timpul examenului de licență ale aceluiași student, iar pe de altă parte, ca element de comparație între două versiuni, tot din examenul de licență, dar cu doi studenți diferiți.

Partea a treia, *Allegro vivace*, parte motorică, este în sine virtuoasă, cu o melodică evident populară de joc fecioresc cu „figuri” (exemplul 26). Începutul după atacul inițial pune doar o singură problemă în primele patru măsuri pentru pianistul acompaniator: să imprime caracterul de joc prin ritmica în contratimp, figurată mai întâi doar în discantul pianului și cu timpii foarte bine marcați în stânga, pe pedală, în cvinte, imitând acompaniamentul tipic de „contră”, specific lăutăresc. Totuși, mai trebuie amintit că nu este lipsit de importanță tempo-ul pe care îl alege pianistul acompaniator, în funcție bineînțele de partener și cadrul scenic specific fiecărei interpretări.

Exemplul 26 (măsurile 1 – 12)



Pregătirea intrării melodiei violei este semnalată și prin schimbarea timbralității acompaniamentului, care după *forte*le de semnal inițial al primei fraze aduce o alternanță în contratimpuri de optimi în *staccato* la ambele mâini, în *mezzo piano*, imitând conform indicațiilor partiturii *pizzicato*-ul corzilor din acompaniamentul orchestral.

Momentul de tutti orchestral în dialog cu instrumentul solist, preia același mod de atac al motivicii în grup de șaisprezecimi arcuite pe optimi ornamentate cu tril (primele două măsuri din exemplul 27),

Exemplul 27 (măsurile 25 – 37)



imitând strigăturile din jocul fecioresc, aduce suplimentar pentru pianistul acompaniator și o problemă specifică, adeseori întâlnită: faptul că, păstrând timbralitatea orchestrală și motricitatea ritmică, trebuie în același timp să-și pregătească momentul de întoarcere al paginii următoare a partiturii (de regulă nu are ajutor în acest sens), ceea ce implică obligația de a memora parțial textul muzical, dat fiind și tempo-ul deosebit de alert impus și necesitatea de a reda textul muzical al ultimei măsuri cu o singură mână.

Scritura muzicală ce alternează ritmica binară constantă cu o măsură ternară intercalată în pasaj virtuosic ce pregătește noua intrare a solistului (măsura 29 din exemplul următor), prin alungirea motivului muzical din acompaniament cu terminație în treizecișidoimi induce acestui moment o dificultate suplimentară de ansamblare a întregului sonor, dată fiind intrarea solistului din nou în ritmică binară dar pe timpul doi al măsurii următoare, simultan cu schimbarea formulei de acompaniament a pianului, în pulsație de optimi legate câte două, pe profil melodic ascendent, tipice ca imitare a sonorităților stilului popular de acompaniament.

Momentul următor propus spre analiză (exemplul 28) este edificator pentru ilustrarea rolului pianului ca timbralitate orchestrală.

Exemplul 28 (măsurile 108 – 119)

The image displays a musical score for measures 108 to 119. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano (P) part in the left hand, a violin (V-nl) part in the right hand, and a clarinet (Cl.) part in the right hand. The piano part features a syncopated rhythm. The violin part has a melodic line with a crescendo (cresc.) marking. The clarinet part has a melodic line with a 'Poco' marking. The second system includes a piano (P) part in the left hand, an oboe (Ob.) part in the right hand, and a violin (V-nl) part in the right hand. The piano part is marked 'meno mosso' and '♩ = 108'. The oboe part has a melodic line with a 'p' marking. The violin part has a melodic line with a 'Poco' marking.

Sonoritate reflectată de realizarea acestui pasaj pregătitor înspre o nouă temă în caracter popular, mai lirică, care păstrează metrica binară de joc, cu clara stilizare de caracter a unei melodii populare, evident cunoscute de compozitor în varianta sa autentică. Aceleași formule de optimi legate în mers ascendent, în dialog la cele două mâini ale pianistului, pregătesc intrarea noii teme.

Caracterul în *meno mosso* (al doilea rând al exemplului) trebuie impus de acompaniamentul sincopat al mâinii stângi, pe când discantul pianului trebuie să redea, într-o nuanță de *piano*, coloritul specific al unui instrument de suflat pe începutul noii melodii, cu redarea noului profil melodic și ritmic, distinct față de prima temă, în caracter motoric.

De observat că motivica anacruzică, suprapusă ritmului sincopat din acompaniament, cu pornire în optime în *staccato* în salt ascendent, cu sunet luat apoi în *tenuto*, asemănătoare frazării specifice instrumentelor de suflat este dificil de redat, ca timbralitate, la un instrument temperat ca și pianul.

Caracteristică și acestei lucrări, ca în majoritatea părților finale ale concertelor solistice (exemplul 29) este schimbarea frecvență a caracterului

care impune adaptarea imediată, rapidă, atât a solistului cât și a pianistului acompaniator la noile cerințe și probleme pe care le pune fiecare dintre aceste momente interpretative.

Formula motorică în șaisprezecimi pe motiv *ostinato* ce durează opt măsuri la instrumentul solist este încadrată din punct de vedere al registrelor sonore și dublată de revenirea la pian a celei de a doua teme, mai lirice, prezentată deosebit de ingenios ca dialog al celor două mâini: registrul înalt pentru primele două măsuri imitând sunetul picculinei din orchestră cu preluarea trioletelor descendente în registrul grav al mâinii stângi.

Exemplul 29 (măsurile 232 – 249)

The musical score for Example 29, measures 232–249, is presented in three systems. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes parts for V-ni I, V-ni II, V-c., and Fl. The first system shows measures 232–240, with dynamics ranging from *mf* to *mp*. The second system shows measures 241–249, with dynamics ranging from *mf* to *f*. The score ends with a double bar line and the number 35.

Acest moment este dificil de ansamblat ca întreg sonor tocmai fiindcă pianistul este cel care trebuie să dea violistului reperele metrice, ținând cont că acesta este atent mai mult la formula sa motorică repetitivă, urmărind practic prea puțin replica melodică a pianului.

Semnalul sonor al trioletelor ascendente din basul pianului ar trebui să se constituie într-un punct de reper pentru solist, ca final al celulei repetitive și inițierea dialogului pe o nouă formulă melodică între cele două instrumente, dialog cu atât mai dificil de realizat cu cât pulsația din acompaniamentul inițial al celor două teme nu mai apare la pian. Din păcate acest lucru nu se întâmplă întotdeauna și pianistul trebuie să salveze cu promptitudine micile sau mai marile inexactități ale violistului solist.

CAPITOLUL IV ACOMPANIAMENTUL ÎN PIESE VIRTUOZICE

Parafraza

Ambele lucrări analizate în acest capitol aparțin ca gen muzical unei modalități specifice de tratare virtuoază a unui material muzical deja cunoscut de către publicul meloman. Ca abordare specific componistică, „parafrizarea” unor melodii direct legate de „acțiunea” spectacolelor de operă, de dramatismul sau lirismul unor „scene” – devenite „imagini-aminții” ale sufletului auditorilor – se constituie într-o modalitate reprezentativă pentru instrumentiștii virtuozii ai Romantismului secolului al XIX-lea de a-și etala nu numai performanța „acrobatică”, pur instrumentală, cât și cultura, inventivitatea tratării variaționale a temelor muzicale astfel preluate.

Pentru că ambele piese abordate analitic sunt, în mod declarat, parafraze după melodii celebre ale unor mult cântate *drama per musica*, am considerat ca necesară definirea acestui termen – ca gen instrumental virtuosic distinct.

Așa cum instrumentistul profesionist este deprins să citească în *chei* diferite același sunet, tot așa **parafraza** poate fi decodificată în registrul mai multor paliere – ca sensuri ale cunoașterii și experienței umane.

Astfel:

– ca expresie a memoriei limbajului uman, *parafraza* este: „reproducere sau explicare dezvoltată și într-o formulare personală a unui text dat;”⁸⁰

– ca retorică a discursului literar sau muzical parafraza se referă la: „mod de exprimare bazat pe tiparul spuselor altcuiva, pe enunțuri cunoscute;”⁸¹

– ca tip de proces mental, parafraza este apropiată de *fantezie*⁸², motivând faptul că fantezia umană nu este în stare să inventeze ceva din nimic, fără un sprijin în cunoașterea concretă.

Sub aspectul specific al limbajului muzical sau al discursului sonor, conform literei de dicționar *parafraza* primește următoarele două definiții:

– „piesă instrumentală de virtuoșitate, scrisă de obicei după una sau mai multe teme cunoscute și apropiată, ca tip, de *fantezie*”;⁸³

– „nouă creație, în care temele, preluate de la alți compozitori, sunt păstrate și apoi tratate, înveșmântate într-o nouă viziune ornamentală armonică, polifonică și îndeosebi de structură.”

În plan istoric-evolutiv, *parafraza* se poate depărta mai mult sau mai puțin de modul în care primul autor și-a prelucrat ideile. „Aspecte de *parafrază* au existat încă din secolele XVII și XVIII dar acest gen se conturează abia în secolul al XIX-lea. În perioada romantică, *parafraza* ocupă un loc important în creațiile unor compozitori care sunt în același timp și străluciți interpreți...”⁸⁴ „În *parafrază*, compozitorul transformă în

⁸⁰ * * * *Mic dicționar enciclopedic*, Editura Enciclopedică română, București, 1972, p.676.

⁸¹ * * * *Dicționar enciclopedic român*, Editura Politică, București, 1965, vol. III, p.659.

⁸² Nu întâmplător subliniam la finalul primului capitol al cărții că actul fanteziei însoțește fără întrerupere întreaga istorie a omenirii.

⁸³ * * * *Dicționar...*, p.659.

⁸⁴ Dumitru Bughici, *op. cit.*, pp.240-241.

cel mai bun sens al cuvântului ideea muzicală preluată, punându-i în valoare elementele expresive și tehnice existente, dar adăugându-i multe elemente noi, proprii personalității sale creatoare.”⁸⁵

Se poate face astfel paralela cu evoluția meșteșugului componistic, procedeul de parafrizare fiind regăsit încă din lumea vocalismului renascentist, când se referea deja la un material tematic preluat direct din sursa originală, spre deosebire de „*parodii*”, care, în sensul lor original se refereau la un material tematic indirect preluat, fie dintr-o altă lucrare a aceluiași compozitor, fie dintr-o lucrare a unui alt autor – procedeu componistic regăsit și la compozitorii barocului instrumental și vocal. De menționat că inițial sensul termenului de *parodie* însemna împrumut, transformare a unui material dintr-o lucrare existentă, fără a avea nuanța satirică, caricaturală pe care acest termen o are astăzi.

De altfel, nu se poate să nu observăm că moda transcripțiilor este legată chiar de începuturile muzicii instrumentale, gândită ca muzică „pură” (*cantare da suonar*), ca *trecere* de la melodia vocală la cea pur instrumentală.

Din punctul de vedere al teoriei esteticii, *parafraza* se referă la transferul mutativ al valorilor. Plecând de la premisa că „valorile estetice, implicit cele artistice au propria lor dinamică pe traiectoria istorică a trecutului, prezentului și viitorului, generând și valorizând valorile unor emoții estetice, cum ar fi *amintirea* (evocarea trecutului), *trăirea* (sesizarea prezentului) și *sperarea* (anticiparea viitorului)”,⁸⁶ se poate afirma că *parafraza* – ca valoare estetică – este creație trăită mereu în prezent și adusă artisticeste la acest indicativ: trecutul este esteticeste sublimat în prezent; viitorul este și el esteticeste intuit tot în prezent. Deci *trăirea* implică atât

⁸⁵ *Idem*, p.242.

⁸⁶ Ștefan Angi, *op. cit.*, vol. I, cf. p.154.

amintirea cât și *sperarea*. Reprezintă deci o *re-valorizare* a unui obiect artistic deja valorizat în amintirea publicului și a noului compozitor.

Atunci când este vorba de o reușită artistică, *parafraza* se referă la o devenire estetică în sine și aparține statornicită. Adică noua față sau transfigurare a obiectului sonor inițial devine valoare în sine ca reușită artistică dată de noile valențe estetice și artistice prefigurate în noua „instrumentalizare”. Reinterpretarea valorii inițiale, valorizarea ei se poate face numai prin apropierea dintre *obiectul* sonor care devine *subiect* sonor în noua creație și interpretare.

Asociem din nou, în acest context, filosofia memoriei și a cunoașterii umane de estetica și psihologia artei, odată cu reiterarea spuselor bergsoniene despre *memoria asociativă* – ca fiind caracteristică spiritualității artistice. Se observă astfel că acest fel de memorie este cel care mediază între *memoria imaginarului* – întoarsă spre sine și spre trecut – și memoria ca *reamintire* ghidată de percepție, deci de prezentul acțiunii. Este un alt mod de a argumenta nevoia artiștilor de a-și „transcrie-transpune-rescrie” propriile creații (sau momente din ele) în alți parametri expresivi, timbrali (ca orchestrații, reducții etc. pentru un instrument sau pentru ansambluri mai mici).

Toate acestea devin „gesturi” ale unor noi trăiri artistice ce vor caracteriza întregul secol al XIX-lea, ca secol al Romantismului și al exploziei *eu*-lui artistului creator, ca *timp* în care arta era cultivată pentru ea însăși, în vederea „simplei” plăceri.

Bassi – Fantezia de concert pentru clarinet și pian, pe teme din opera „Rigoletto” de Giuseppe Verdi

Încadrându-se în genul muzical instrumental al *fanteziilor concertante*,⁸⁷ parafraza compusă de Luigi Bassi (din postura de prim-clarinetist al Operei *Scalla* din Milano) pe teme din opera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi argumentează pe deplin cele enunțate anterior. Până și dedicația de pe coperta lucrării⁸⁸ păstrează tradiția dedicării noii compoziții fie unui mentor (spiritual sau profesional), fie unui protector-mecena ca finanțator al editării lucrării.

Așa cum, urmând aceeași tradiție, până în secolul al XIX-lea spre sfârșit, pupitrele dirijorale cele mai prestigioase au fost ocupate exclusiv de dirijori ieșiți dintre membri orchestrei, fără vreo altă pregătire de specialitate decât experiența acumulată ca instrumentiști acompaniatori, tot așa, cei mai buni instrumentiști orchestranți, cei care de regulă conduceau „partidele” lor instrumentale, au simțit nevoia, justificată de altfel, de a-și afirma virtuozitatea instrumentală prelucrând în manieră proprie melodiile cele mai la modă, mai cunoscute, mai iubite de către publicul meloman. Era într-un fel o formă de exploatare artistică a unui succes la public al unor arii de operă devenite veritabile „șlagăre”. Astfel, „aura” melodiilor – verdiene, în cazul de față – se putea răsfrânge, prefigura, într-o nouă imagine auditivă și o altfel de individualitate interpretativă. Iar

⁸⁷ Prin definiție, *fantezia* este o bucată muzicală eliberată de orice regulă fixă, în care compozitorii romantici vor descoperi cadrul ideal pentru efuziunea lirică descătusată de convențiile structurale, libera conducere a discursului muzical devenind principala sa caracteristică, cf. Gérard Denizeau, *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale. Spre o nouă istorie a muzicii*, Larousse, Editura Meridiane, București, 2000, pp.99-100.

⁸⁸ *Al mio Maestro Benedetto Carulli*, Professore al R. Conservatorio di Milano – *Fantasia di Concerto*, per Clarinetto con accomp.to di Pianoforte, sopra motivi dell'Opera Rigoletto di Verdi, composta da Luigi Bassi, 1-e Clarino per l'Opera al R. Teatro alla Scalla, G. Ricordi & C., Milano.

instrumentistul acompaniator, ca membru al unei orchestre, devenea solistul virtuos tocmai prin apelul la o „valoare” deja verificată.

De altfel, nu numai după opera *Rigoletto* s-au compus *parafraze* instrumentale. În general a fost o modă a instrumentiștilor virtuzi romantici, de a prelua cantabilitatea melodiei de operă, ce deja își cucerise un public al ei, dându-i o nouă culoare, aceea a virtuozității instrumentale. Doar cunoscătorii știu că pe arii din opera *Rigoletto* a mai fost compusă și o altă parafrază tot pentru clarinet, precum și o *parafrază-fantezie* pentru pian de Franz Liszt. Dar această lucrare a lui Luigi Bassi este considerată de către specialiști ca fiind cea mai reușită și relevantă ca nou „întreg sonor”, atât din punct de vedere tehnic sau al virtuozității instrumentale, cât și ca echilibrare a mijloacelor artistice, fie ele de expresie sau de caracter.

Pornind de la aserțiunea că în sufletul ascultătorului audiția muzicală se sfârșește adesea sub formă de poezie sau culoare, se poate spune că există în fiecare emoție estetică specifică un fond de afectivitate rămas neexploatat. Căci orice sentiment își depășește obiectul tinzând să se rotunjească prin apelul și la celelalte arte. Or, există creații care favorizează această translare de sens. Sunt valențe neexplorate îndeajuns care este firesc să fie *simțite, intuite*, de instrumentistul virtuos ce dorește să-și pună astfel în valoare expresivitatea, culorile nebănuite ale propriului instrument.

Nu întâmplător, lucrarea-parafrază a clarinetistului-orchestrant Luigi Bassi pornește dinspre interioritatea trăită efectiv a operei muzicale, pentru că, așa cum se știe, nu o dată, pe parcursul ariilor cântăreților, instrumentele de suflat dublează melodia soliștilor, susținând-o și completând-o timbral. În cazul acestei piese, experiența instrumentistului acompaniator tinde spre o nouă imagine, spre o privire dintr-un alt unghi, nu mai puțin revelator, dat de muzica „pură”, instrumentală, ce dublează

sensul cântului uman cu o nouă înfățișare și expresivitate. Este ceea ce vocea umană nu poate reda, acele pasaje de virtuozitate tipic instrumentale, de unde și efectele noi, ce luminează *altfel* în sufletul auditoriului, „amintirea” melodiei deja cunoscute.

În structurarea noii lucrări, se pleacă astfel de la cadrul scenic amplu, dramatic, oferit melodiei în operă, pentru a se ajunge la un moment cameral, de virtuozitate instrumentală, tehnică și expresivă, ca re-spațializare a aceleiași melodii: de la o melodie vocală (arie de operă însoțită de acțiunea purtată de cuvântul cântat pe scenă) la cadrul mult mai restrâns al unui recital instrumental-cameral, adică același conținut ce-și modifică aspectele și sensurile. I se atribuie astfel un nou „rol” pe care îl joacă aceeași melodie, un „travesti” expresiv nu mai puțin emoționant sau electrizant pentru public, tocmai prin accentuarea virtuozității execuției instrumentale.

Sub aspectul specificului interpretativ, se poate face și paralela între „suflul” cântărețului și construcția arcului melodic, adecvată unui instrumentist suflător, direct comparabili la toate nivelele de expresie și frazare. Nu întâmplător vocea umană este înlocuită de timbrul cald și catifelat al unui instrument de suflat din categoria „lemnelor”. Drumul parcurs de lucrarea lui Luigi Bassi de la operă la piesă instrumentală de virtuozitate și înapoi la lucrare solistică orchestrată, ca expresii-imagini muzicale diferite, adresate aceleiași „memorii-amintire” a publicului, demonstrează o unitate inefabilă a limbajului afectelor prezente în *trăirile* fiecăruia, fie el auditor, creator sau interpret.

Firese se suprapune aici *credo*-ul verdian în *melodie*, ca purtătoare de sentimente autentice, ca ecou al celor mai profunde *afecte*: „Eu cred în inspirație; eu vreau să trezesc entuziasmul pentru sentimentul autentic...”⁸⁹

Privită prin ochii unui specialist, întreaga scriitură a *Fantesiei de concert* de Luigi Bassi este în mod declarat aservită clarinetului ca instrument virtuos. Felul în care este scrisă partitura de acompaniament pianistic nu face decât să slujească acest deziderat.

Urmând îndeaproape intențiile compozitorului, interpretarea celor doi instrumentiști este motivată de căutarea expresivității celei mai apte să reînvie pentru ascultător viața interioară a muzicii, străduindu-se să descopere și să valorifice toate sugestiile programatice pe care le conține opera compozitorului. Cu atât mai mult cu cât această parafrază instrumentală precizează din titlu proveniența motivelor, de unde și obligativitatea transpunerii spiritului muzicii de operă într-un limbaj „non-verbal” specific instrumental.

Imperativul elocvenței discursului muzical, până la cele mai mici articulații, îl îndrumă și pe artistul instrumentist care, deși lipsit de indicația clarificatoare a cuvintelor, caută să realizeze o frazare capabilă „a spune”, „a povesti” ceva. Acesta este motivul pentru care mulți artiști concep interpretarea instrumentală prin prisma celei vocale și dramatice, năzuind să imprime frazei unduirile evocatoare caracteristice melodiei intonate de glas.⁹⁰ Toate cele spuse reiterează dependența arcurilor frazei muzicale de cuvântul cântat.

⁸⁹ Grigore Constantinescu, *Cântecul lui Orfeu*, Editura Eminescu, București, 1979, p.148.

⁹⁰ Idem, p.191.

Pornind de la aserțiunea că interpretul cântă mai degrabă în „spiritul” lucrării decât în „litera” ei,⁹¹ prezentul comentariu analitic, relevat dinspre interioritatea subiectivă a trăirilor actului interpretativ-scenic, nu face decât să sublinieze, o dată în plus, importanța *semnelor memoriei* de „dincolo” de partitură.

Odată acceptată premisa că fiecare interpretare este un fapt unic și nerepetabil – chiar dacă este vorba de aceeași lucrare și de aceeași formulă interpretativă – ne permitem să precizăm că momentele analizate au ca suport și mărturie auditivă o înregistrare a lucrării lui Luigi Bassi ce s-a dorit a fi o a doua *înfățișare* interpretativă a acestei piese. Ceea ce diferențiază cele două „ediții” este cadrul scenic și contextul aparte în care cea din urmă a fost interpretată: aniversarea a 50 de ani de la înființarea Liceului de Muzică „Sigismund Toduță” din Cluj, în martie 2000, manifestare ce a oferit prilejul mai multor generații de foști elevi de a cânta pe scena liceului lor, de această dată ca artiști profesioniști consacrați.

Am adoptat în prezentarea acestei lucrări o formă analitică mai introspectivă, urmărind funcțiile limbajului muzical ca discurs sonor, legat atât de originalul operei verdiene cât și de modalitățile componistice de translare în noua configurație pur instrumentală a acestui „obiectului sonor” astfel rezultat. De aici și referirile directe la schimbările, modificările de tonalitate, metru sau măsură, dinamică, tempo-uri între original și parafraza instrumentală.

Constant am accentuat diferențierile impuse de specificul clarinetului ca instrument de suflat, solist al acestei lucrări, în transfigurarea melodiilor vocale, supuse inițial direct expresivității cuvântului cântat.

⁹¹ „Fidelitatea spre care au tins și tind marii interpreți privește nu numai (și nu atât !) litera, cât mai ales, spiritul operei” – ibid., p.176.

Ca observație general-valabilă pentru analiza acestei lucrări este comparația „în oglindă”, care se face permanent, în tandem, între piesa instrumentală și acompaniamentul ei pianistic – pe de o parte – și reducția pentru pian a operei verdiene⁹² – pe de altă parte. De unde și explicația amplitudinii acestui subcapitol analitic față de anterioarele exemplificări stilistice. Privite din unghiul *metapartiturii*, toate observațiile vor sublinia permanent multitudinea „semnelor” nescrise ale memoriei față de aparenta simplitate a partiturii.

Fantezia de concert compusă de Luigi Bassi este o piesă de virtuositate și caracter constituită dintr-o succesiune de zece variațiuni instrumentale, în fapt doar opt, însă cu două *double*, care prelucrează teme din opera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, atât arii, duete, cvartete, coruri, cât și *tutti*-uri de orchestră.

Preludiul

Aidoma unei suite instrumentale, lucrarea se deschide printr-un preludiu cu rol de pregătire a atmosferei. Pianului îi revine rolul de a deschide piesa – quasi *tutti* de orchestră – cu un semnal sonor preluat din uvertura originală.

În uvertura operei, numită chiar *Preludiu* de către Verdi însuși, semnalul este pornit de partida alămurilor într-o nuanță de intensitate foarte scăzută (*ppp*), ca semnal venit de departe, ca o „amintire”(exemplul 30).

⁹² G. Verdi – *Rigoletto*, Oper in Drei Akten, Klavierauszug, Herausgegeben von Kurt Soldan, Bearbeitung Eigentum des Verlegers, Edition Peters – Leipzig.

Exemplul 30



De fapt, chiar este o întoarcere în timp, pentru că prin specificul semnalului sonor dat de alămuri, acest preludiu orchestral amintește de caracterul vechii *intrada*.⁹³

În piesa camerală pianul redă direct *tutti*-ul de orchestră, (începând din *forte* spre *fortissimo*), inducând senzația de semnal deja prezent și pregătind intrarea instrumentului solist pe o cadență de virtuozitate exemplul 31).

Exemplul 31



⁹³ *Intrada* (în franceză „entrée”, în italiană „entrata”, în spaniolă „entrada”) = apariție, intrare, introducere. Cu secole în urmă, era o piesă cu caracter introductiv sau festiv, uneori de marș, având o formă finită, uneori redusă la unele semnale de trompetă sau alte instrumente de alamă, folosită pentru a cinsti sosirea unor persoane, prezentarea în cazul unor concursuri (turnire, intrări pe scenă în unele baleturi franceze ale mimilor sau dansatorilor etc.). În secolul XVIII *intrada* păstrează sensul de parte introductivă a genului de operă, înlocuind uvertura – Dumitru Bughici, *op. cit.*, cf. p.118.

Dat fiind faptul că dramatismul unei întregi opere trebuie comprimat, în preludiul lucrării instrumentale, în doar câteva măsuri ale pianului, față de întinderea uverturii originale, există în momentele de acompaniament condensări și rarefierii ale tempo-ului, nespecificate în partitură, dar direct legate de necesitatea de a re-creea atmosfera operei.

Acest lucru se realizează de către pian printr-o sonoritatea adecvată a octavelor de început, într-un *crescendo* care trebuie să pregătească *tremollo*-urile (din măsurile a doua și a patra) în *fortissimo*, subliniind dramatismul momentului printr-o imperceptibilă cezură, respirație, cerută de un dublu scop: pe de o parte facilitează, ca tehnică, atacarea prin saltul contrar al celor două mâini a *tremollo*-urilor iar pe de altă parte permite realizarea expresivă a sonorității lor orchestrale, încercând să sugereze, să evoce în doar patru măsuri caracterul și atmosfera uverturii originale. Este vorba aici de a contura, pe un spațiu restrâns, întregul dramatism al operei dar și lirismul cuvântului cântat.

Specificăm că lucrarea, fiind concepută și scrisă pentru clarinet în *Si bemol*, compozitorul-interpret a trebuit să adapteze tonalitățile melodiilor originale posibilităților tehnice și expresive ale instrumentului solist. Dovadă că în opera originală *Preludiul* pornește în tonalitatea *do minor* (nu întâmplător aleasă de Verdi pentru culoarea ei specific dramatică), în timp ce *introducerea-preludiu* din piesa instrumentală este transpusă în tonalitatea *si bemol minor* (o nuanță mult mai închisă și mai sumbră), ce impune și justifică atacul mai hotărât al pianului (de la *forte* la *fortissimo*) față de reducția de pian a operei verdiene.

Încă o explicație pentru alegerea acestei tonalități (*si bemol minor*), ca debut al parafrizei instrumentale este și faptul că cea mai mare parte a

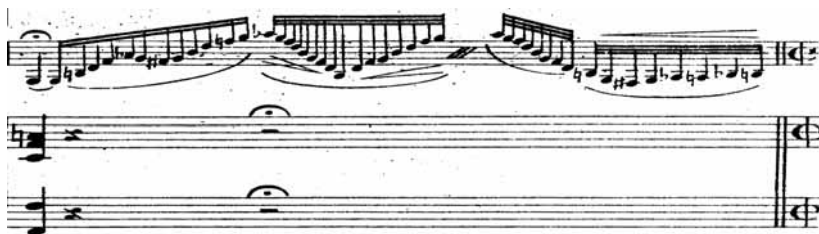
ariilor și temelor prelucrate se regăsesc în opera originală în tonalități apropiate acestora: *Si bemol major*, *Re bemol major*, *Fa major*.

Caracteristica definitorie a uverturii de operă – de a aduce în planul muzicii pure, al limbajului instrumental, toată acțiunea dramei muzicale, „povestind” melodiile cele mai reprezentative ale întregii lucrări – se suprapune tocmai funcției de „repetare” a memoriei, cu rol de a semnaliza în conștiința receptorului momentele cele mai semnificative ale operei, anticipând (tot legat de funcțiile memoriei) melodiile cele mai frumoase, ce urmează a fi regăsite mai apoi în ariile soliștilor sau în intervențiile corului.

Tocmai aceste aspecte vor trebui concretizate de către pian în următoarele măsuri ale introducerii, într-o completare cât mai firească, melodică și expresivă, cu recitativul virtuos al clarinetului care „așează” și statornicește cadrul afectiv-emoțional pentru tot „întregul sonor” ce urmează a fi expus.

Cadența instrumentului solist are libertățile de tempo ale unui recitativ de operă, de unde și rolul pianului strict de acompaniament prin acordurile aduse pe timpul întâi al fiecărei măsuri (exemplele 31-32).

Exemplul 32



De altfel rolul de preludiu al acestei prime secvențe a lucrării este subliniat și de oprirea sa pe funcția de dominantă a tonalității *si bemol minor*,

într-un acord de *Fa* major, subliniind caracterul deschis, pregătitor al acestei părți.

Variațiunea întâi

Datorită libertății de redare a pasajelor virtuozice ale clarinetului, lipsite de pulsația constantă enunțată în debutul lucrării (măsura binară compusă), intrarea în prima variațiune este dificil de realizat în absența unui scenariu mental, anterior configurat și minuțios pregătit de către cei doi instrumentiști pe parcursul repetițiilor premergătoare actului scenic interpretativ.

Trecerea de la preludiu la prima variațiune impune supraactivarea **atenției**, ca subsistem al memoriei, la ambii instrumentiști pentru că altfel, ratând începutul variațiunii, toată această parte se poate da peste cap din cauza problemelor tehnice implicite (revezi exemplul 32).

De menționat și faptul că față de *Preludiu* se intră într-un tempo dublu (exemplul 33), prin trecerea directă de la un binar compus la o măsură în *Alla breve*, cu indicație de tempo tipic dramatic-expresivă – *Agitato*, în comparație cu partitura operei unde este specificat *Allegro assai vivo ed agitato* și indicată și mișcarea de metronom (pătrimea = 144).

Exemplul 33



Ceea ce se vede în partiturile comparate sunt nuanțele inițial precizate și schimbarea de tempo și de măsură.

În această *primă variațiune*, clarinetul parafrazează melodia redată de flaut, oboi și vioara întâi, ca moment ce susține duetul *Gilda – Rigoletto* din actul al III-lea al operei.

Față de reducția de pian originală, unde pianul acompaniator ține locul orchestrei și își poate impune singur pulsația corectă, indicând prin atacul mâinii drepte atât timpul accentuat cât și melodia (exemplul 34),

Exemplul 34

The image displays a musical score for Example 34. It consists of two systems of music. The first system shows a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line is in German and includes the lyrics: "Toch - ter! Gilt - das! Ihr Si -". The piano accompaniment is in a minor key and features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler pattern in the left hand. The second system shows a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line is in German and includes the lyrics: "Her - ren, nur sie bleib al - lein mir von all den mei - nen! gno - ri, in eu - wa, ò tut - ta la mia fa - mi - glia." The piano accompaniment is in a minor key and features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler pattern in the left hand.

în piesa instrumentală clarinetul, preluând integral melodia lemnurilor este cel care prin scriitură este obligat să dea pulsația metrică, pe când la pianul acompaniator rămân doar acordurile complementare, pe timpi neaccentuați (revedi exemplul 32).

Pe lângă dificultatea integrării într-un tempo unitar a celor doi instrumentiști, mai apare și greutatea suplimentară pentru pianistul acompaniator de a coordona simultaneitatea atacului în *staccato* al celor

două mâini, care preiau acordurile în distribuție strânsă, redată doar la mâna stângă în reducția de pian. O sarcină în plus pentru pianistul acompaniator este și faptul că se păstrează nuanța de *pianissimo* în această variațiune a idoma originalului prelucrat. Atacul specific pianistic în *staccato*, și mai ales în *pianissimo*, adaugă noi probleme tehnice, dat fiind faptul că trebuie să susțină și un tempo constant al pulsației interioare, dar și să sublinieze frazarea relativ liberă a solistului instrumentist prin arcuiri agogice expresive.

Melodia clarinetului, scrisă pe o formulă repetitivă, în contratimp, pretinde instrumentistului utilizarea unui dublu fel de respirație, atât pentru respectarea pauzelor scrise în textul muzical, cât și pentru conturarea expresiv-corectă a amplexurilor *legato*-uri ale arcuirilor frazeologice.

Comparativ, în reducția de pian, pianistul își poate menține constantă propria pulsație de optimi, prin cele două ritmuri complementare de la linia melodică și de la acompaniamentul în acorduri al mâinii stângi, el având doar obligația de a urmări libertatea vocilor pe care le acompaniază. De remarcat problema dublării vocii umane, ca respirație, (prin sugerarea auctului impus de motivica anacruizică), ca meșteșug de compoziție verdian în care instrumentele de suflat ajută vocea umană, fie dublând-o, fie dându-i pulsația și respirația (revedi exemplul 34, măsura 5).

Ceea ce ține însă de limbajul *metapartiturii* este toată această problematică tehnico-expresivă anterior enunțată și prezentă doar în memoria instrumentiștilor interpreți (jocul între *scris* și *nescris*, între *văzut* și *nevăzut*), care se realizează prin feed-back-ul repetițiilor de ansamblu.

Variațiunea a doua

Trecerea între cele două arii în partitura originală se face printr-o pagină întreagă de *stretti*, cu aglomerări de subdiviziuni atât în acompaniament cât și la voce, o înghesuire a spațiului muzicii pe timpi prefigurați, prestabiliți, iar începutul ariei lui Rigolletto se face brusc prin *attacca* după o pauză cu coroană. (exemplul 35, măsura 5).

Exemplul 35

The musical score for Example 35 consists of three systems of vocal and piano parts. The first system shows the vocal line with lyrics "nich-tet ist der Al - tar, al - les ver -" and the piano accompaniment with dynamics "p" and "dim.". The second system shows the vocal line with lyrics "schwun-den, vernich - - tet der Al - tar! Ach!" and the piano accompaniment with dynamics "p" and "dim.". The third system shows the vocal line with lyrics "Wei - - ne, wei - - ne, o wei - - ne an mei-nem" and the piano accompaniment with dynamics "pp" and "dim.".

În piesa instrumentală trecerea dintre cele două variațiuni se realizează într-o singură măsură pe care o cântă pianistul acompaniator.

Coroana este înlocuită cu indicația de *rallentando*, plus cele trei accente finale de *ben marcato* care timbralizează suplimentar această lărgire a tempo-ului. (exemplul 36, măsura a 2-a).

Exemplul 36



Din nou, în acest moment este figurat rolul de semnal al octavelor pianului exact ca și în *Preludiu*. Sub aspectul mijloacelor de expresie, *rallentando*-ul este desenat și de descreșterea valorilor de note, de la șaisprezecimi la optimi, semnalul intervenind pe motiv anacruhic, în finalul glissando-ului de la clarinet care indică *ictus*-ul măsurii de legătură.

De aici și dificultatea de asamblare a întregului sonor între cei doi instrumentiști: la clarinet moment liber cu coroană și glissando descendent ce se termină pe timpul întâi, preluat apoi pe același sunet și în aceeași octavă de către semnalul de la pian, preținzând, implicit, o mare acuratețe a intonației clarinetistului.

Ca și în uvertură, semnalul apare pe funcția de dominantă, dând caracterul deschis, de așteptare, a ceea ce urmează.

Deși în *tempo* lent, este necesară simțirea tempo-ului în dublu, în doi și nu în patru, pentru realizarea cursivității, atât a celor două figurații de acompaniament, cât și în special a *cantilenei* din *discantul* pianului.

Nu întâmplător tânguirile vocii umane – ca afect și expresivitate – sunt preluate de arcurile melodice ale clarinetului solist, accentul expresiv căzând pe climaxul arcuirii spre deosebire de prima variațiune în care pianul intra pe timpii neaccentuați ai măsurii, subliniind aceeași semnificație a vocii umane plângând, transpuse la un instrument de suflat cu frazare de asemenea dependentă de respirația interpretului.

Pianul preia în *discant* aria lui Rigoletto (exemplul 37), peste care se vor suprapune două tipuri de acompaniament:

Exemplul 37



clarinetul, cu pasaje de coloratură și virtuozitate în treizecișidoimi, deci în metru binar „aglomerat”, cu arcuii melodice în *legato* pe aceeași respirație, urmărind ca desen al doilea acompaniament, din bas – mâna stângă de la pian – adus în figurație de *bas albertin*, în pulsație ternară de triolete și *staccato*; de fapt, un *staccato* mai aproape de *portato*-ul corzilor grave din orchestră, atât de tipic (ca stil) acompaniamentelor verdiene.

De aici provine și spectaculozitatea acompaniamentului: pianul preia sextoletele specific verdiene (chiar dacă integrate într-un metru binar compus), pe când „acompaniamentul” virtuosic al clarinetului subliniază

metrica binară, inclusiv prin ritmul punctat pe parte de timp, sporind dificultatea integrării celor trei planuri într-un întreg sonor și expresiv.

Față de original, acompaniamentul pianului la mâna stângă este augmentat și adus în *staccato* – este o rarefiere a timpului și spațiului subiectiv al acompaniamentului pianului pentru a permite aglomerarea timpului și spațiului la instrumentul solist – tocmai pentru a înlesni perceperea sonoră a pasajelor de virtuoziitate ale clarinetului, care dau o tușă suplimentară de culoare, prin arcurile lor melodice.

Din punctul de vedere al realizării „întregului sonor”, dificultatea *variațiunii secunde* constă în obligativitatea suprapunerii începuturilor și finalurilor acestor arcui virtuozice cu începuturile sextoletelor în optimi din acompaniamentul pianului, ce subliniază planul armonic al discursului muzical, dificultate dublată, la fel ca în *prima variațiune*, de nuanța de *pianissimo* – cu atât mai mult cu cât pianistul acompaniator trebuie să redea, în *discant*, aria lui Rigoletto, a cărei melodie trebuie să fie recunoscută de „amintirea” publicului receptor. Toate acestea trebuind a fi susținute fără ca pianul să iasă din planul general al dinamicii existente și al *tempo*-ului lent (care la rândul lui implică probleme specifice de pedalizare) și fără a acoperi momentele de coloratură virtuozice ale instrumentului solist.

Variațiunea a II-a aduce, din nou, o modificare a metrului, de această dată de la două pătrimi la patru, implicând o lărgire a spațiului motivicii muzicale, spre deosebire de *variațiunea întâi*, care intra în *alla breve* față de măsura de patru pătrimi inițială.

În reducția originală se păstrează însă măsura de două pătrimi, compozitorul indicând doar *più lento* la începutul *ariei*, precum și unitatea de timp ce devine optime = 60, deci tot o lărgire implicită, care, în piesă este realizată prin schimbarea efectivă a măsurii.

Variațiunea a treia

Prima observație este legată de faptul că ritmul punctat prezent în *rulada* virtuoazăică a clarinetului pe partea tare a timpilor 1 și 3, în *variațiunea a II-a* (revezi exemplul 37), are rol de semnal subliminal pentru memoria publicului, anunțând noua melodie. Clarinetul părăsește rolul de acompaniament de virtuozaitate și revine din nou la cel melodic, de instrument solist, preluând tema *ariei Ducei*, din actul al treilea, ce urmează cvartetului soliștilor (exemplul 38).

Exemplul 38

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score is written for a soprano (Sopr.) and a piano (Piano). The vocal part has lyrics in German and French. The piano part features a prominent dotted rhythm in the right hand, which is the subject of the analysis. The score is divided into two systems. The first system includes the vocal melody and a piano accompaniment. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are:
German: *schrei-ben, willst du das un-ter-schrei-ben, willst du das un-ter-schrei-ben? ja, e-wig-dein zu bli-eb-nen, ja, e-wig-dein zu bli-eb-nen! a-ma-bi-le fi-giuo-la, a-ma-bi-le fi-giuo-la!*
French: *tu s'ou-ve-nas m'a-re, tu s'ou-ve-nas m'a-re*
The piano part has a dotted rhythm in the right hand, which is the subject of the analysis. The piano part also has a dotted rhythm in the left hand. The piano part is marked with *Andante* and *Allegro*. The piano part is marked with *Andante* and *Allegro*. The piano part is marked with *Andante* and *Allegro*.

În acompaniamentul pianului, rolul de semnal auditiv, de la mâna dreaptă, în optimi *staccate*, pornit tot pe timp neaccentuat, ca și în variațiunile anterior discutate, impune, deși nescrisă, o pornire cu un accent în *diminuendo*, adică un desen agogic în *decrescendo*, pe trei optimi, specific acompaniamentului de operă. Legând mijloacele de expresie utilizate de compozitor de memoria afectivă a receptorului, cele trei optimi din *discant*, tocmai fiindcă apar pe tăcerea, pauza solistului, sunt prefigurate sau

reverberate în variațiunea anterioară, în momentul de pregătire-trecere al pianului acompaniator, prin cele (tot) trei optimi finale în octave, cântate în *rallentando*, *martellate* și în *diminuendo*, deci la toate palierele de expresivitate interpretativă și afectivă. (revezi exemplul 36).

Dramatismul verdian, redat de interfața enarmonică dintre finalul cvartetului, în *do diez minor* și atacul ariei în *Re bemol major*, plus semnificația afectivă a schimbării din minor în major a tonalității odată cu transcederea în sumbrul culorii tonalității cu cinci bemoli, față de luminozitatea lui *do diez minor*, este ca o cădere în abis (vezi exemplul 38) de la sublimul și claritatea unei tonalități cu diezi la pateticul unei tonalități cu cinci bemoli, în timp ce în piesa instrumentală, condiționarea tehnică dată de construcția instrumentului solist impune păstrarea tonalității de *Si bemol major*, opțiunea compozitorului fiind doar cea de a schimba *modul* tonalității ca și în originalul verdian.

În opera originală această trecere enarmonică arată legătura intrinsecă dintre sensul cuvintelor și limbajul afectelor sonore. În piesă însă, ca parafrază, comentariu instrumental, al unor melodii în stare pură, aflate deja în amintirea publicului nu mai necesită acest procedeu componistic de enarmonizare impus de dramatismul operei.

Ca spațiu sonor, în operă dificultatea intrării tenorului în aria ducelui direct în tonalitatea *Re bemol major* pune probleme de natură tehnică, solistul neavând nici un suport de trecere în acompaniament, spre deosebire de clarinet care nu schimbă culoarea tonală și are și momentul pregătit prin acompaniamentul pianului (exemplul 39).

Exemplul 39



De unde, speculativ vorbind, fără pătrunderea spre noul afect ce se dorește a fi exprimat, începutul ariei ducelui poate fi foarte ușor compromis de către un cântăreț mediocru. Pentru că în amintirea publicului aria ducelui poartă o anumită conotație afectivă și dramatică, aceasta este mai dificil de translat în limbaj pur instrumental, atât pentru compozitorul piesei cât și pentru cei doi interpreți ai acestui moment variațional.

Prin prisma celor analizate până acum ar trebui remarcată unitatea tematică și motivică a lucrării, atât în reducția operei cât și în parafraza instrumentală. Astfel, în *discant* (exemplul 40) regăsim celula anacruzică din prima variațiune, unde era cântată de clarinet. pulsația interioară este aceeași, însă de data aceasta șaisprezecimile sunt efectiv scrise, pe când variațiunea primă era în măsura de *alla breve*, sugerând o rarefiere vizuală a spațiului sonor.

Exemplul 40

The musical score for Example 40 is written for piano and orchestra. It is in 3/4 time and B-flat major. The score is divided into four systems. The piano part (right hand) features a melodic line with various dynamics and articulations. The orchestra part (left hand) provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. Key markings include 'p', 'pp', 'pp leggero.', 'colle parte.', 'sfz.', 'brillante.', and 'cres.'.

Precizam la variațiunea de început a lucrării cât de ușor îi era pianistului acompaniator să redea ansamblul orchestral în partitura de operă, deoarece el avea accentele complementare prin chiar scriitura la cele două mâini, (revedi exemplul 34, măsurile 5-9) procedeu tehnic preluat în această nouă variațiune de acompaniamentului pianului, pe când linia melodică a clarinetului este redată acum în *discant*-ul pianului.

În acest moment al piesei instrumentale, pianul preia exact originalul reducăii de pian a operei. Intrarea prin *attacca*, față de variațiunea precedentă, denotă intenția compozitorului de a trata această nouă

variațiune ca un *double – alter ego* instrumental – al variațiunii de care se leagă (exemplul 41).

Exemplul 41

The musical score for Example 41 is a page from a vocal score, likely for a Romanian opera. It features five staves: two vocal staves (soprano and alto/tenor), a bass staff, and a piano accompaniment staff. The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The tempo and dynamics are marked as *pp* (pianissimo). The lyrics are in German and Romanian. The German lyrics are: "ar - mes Herz, du darfst, du darfst nicht bre - chen vor Ver - an -", "in - fe - li - ce co - re, cor tru - di - sp, per an -", "ja, ha, ha, ha, ha, wie ri - lä - cher - lich, ha, ha, ha, ha, do di cor, ah, ah, regt. Ja nur ein Wort, ren! (Düster) Ah con wa Lab da - für den Va - ter sor - Ta - el, o mia sa - ra cu". The Romanian lyrics are: "ah, biata i - ni - me mez tră - dă - te de", "me lin", "regt. ren!". The piano accompaniment consists of arpeggiated chords in the right hand and a more rhythmic pattern in the left hand.

Dificultatea tehnică principală a acestei variațiuni constă în realizarea ansamblului sonor dintre cele două instrumente: polifonia latentă prezentă în linia melodică a clarinetului, introdusă mereu prin arpegii de mare virtuozitate în *legato*, în pasaje de treizecișidoimi (revedi exemplul 40).

Este de urmărit realizarea unui colorit timbral nou prin amplificarea treptată a spațiului sonor, motivul fiind prezentat la început de clarinet, apoi și în *discant*-ul pianului (exemplul 40, începând cu măsura 5) și la al treilea nivel cu dublajul în octave al aceleiași melodii (măsura 7) explicate la pian și implicate prin polifonia latentă de la clarinet.

Pe când în operă, cât și în reduția pentru pian a acesteia, planurile muzicale sunt suprapuse, reunind cvartetul vocilor, dublat de acompaniamentul orchestral (exemplul 41)

Iarși se impune să observăm dificultatea tehnică, accentuată de nuanța redusă, de *pp*, în realizarea *rallentando*-ului (exemplul 42, măsurile 1 și

3), cerând sincronizarea, suprapunerea precis gândită, simțită și auzită a unei pulsații interioare între cei doi instrumentiști.

Momentul pretinde, pentru a putea fi o reușită corectă și convingătoare, atât tehnic cât și expresiv, o adevărată măiestrie artistică și interpretativă a celor doi instrumentiști.

Odată realizat acest „suspîn”, sinonim cântului vocal, segmentul următor, ce prefigurează o agogică dinamizată printr-un *accelerando* treptat până în finalul variațiunii, face apel direct la necesitatea prezenței active a *memoriei anticipative*, care să coordoneze „a priori” complexitatea desfășurării întregii structuri într-un spațiu temporal mobil.

Exemplul 42



În lipsa prezenței active și eficiente a acestui fel de memorie, tot acest moment muzical-expresiv este sortit eșecului.

Variațiunea a patra și a șasea – *tutti-uri*

Apariția în cadrul acestei piese a celor două *tutti-uri* are scopuri bine definite.

În primul rând, pianul ca susținător al infrastructurii „obiectului sonor”, cântând în paralel cu un instrument melodic de suflat, este cel care

preia și rolul *tutti*-urilor orchestrale inițiale ale *dramei per musica*, oferind acel *respiro* orchestral sau instrumental acordat soliștilor. Este un procedeu componistic cu funcție de susținere a efortului solistic – dat de condiția general umană a interpretului, fie cântăreț, fie instrumentist suflător – de reglare, de odihnire a suflului (cu accesare direct pe creier, ca flux sanguin !) față de specificul altor instrumente.

În al doilea rând, în structura unei piese solistice de virtuozație se simte nevoia unor „respirații” ale temelor propriu-zise prin alternanța naturală a unor *tutti*-uri de orchestră care au rolul de pregătire a continuității mesajului artistic (exemplul 43).

Exemplul 43



Având în vedere „concizia” piesei, față de opera originală, compozitorul Luigi Bassi a introdus, în mod inspirat, două noi motive din uvertură în primul *intermezzo* al pianului, situat între două arii atât de cunoscute și în același timp extrem de solicitante pentru instrumentistul solist (exemplul din piesă este urmat de cel din reducția pentru operă).

Al doilea *tutti*, inserat aproape de finalul lucrării-parafrază (exemplele 44 și 45) preia o temă la fel de cunoscută (cântată de cor plus personaje secundare, în actul al III-lea al operei),

Exemplul 44

Allegro con brio (♩ = 112)

Viol. *ff*
(G. Orch. h. d. Bz.)

brillante

Exemplul 45

112 *Spuneti cum a fost? Spuneti, spuneti cum a fost? (Setzt sich)*

Herzog:
re-dot, wie geschah's, re-dot, re-dot, wie geschah's? (wie)
di-te, co-mo fu, di-te, di-te, co-mo fu?

Berea:
Allegro assai *ff*
in ei - ner dü - stern ent-leg - nen Stra - - ße, wo wir zur
Scor-ren-do u - ni - ti re-mo - fa vi - - a, brev' o - ra

Marullo:
in ei - ner dü - stern ent-leg - nen Stra - - ße, wo wir zur
Scor-ren-do u - ni - ti re-mo - fa vi - - a, brev' o - ra

Coprano:
in ei - ner dü - stern ent-leg - nen Stra - - ße, wo wir zur
Scor-ren-do u - ni - ti re-mo - fa vi - - a, brev' o - ra

Allegro assai moderato (♩ = 96)

G. Orch. *p*

... a-le-za-zi-ur-nit ...

pregătind dinamic și afectiv, ca desfășurare expresivă a discursului instrumental-muzical, finalul lucrării, care, ca în mai toate piesele

concertante de virtuozitate trebuie să realizeze o adevărată „explozie” a resurselor instrumentale solistice.

Tocmai din această cauză, în ambele momente de „respiro” ale solistului, pianul este dator să realizeze o aparentă calmare a discursului sonor, atât prin agogica bine susținută în contrast cu celelalte momente expresive ale lucrării, cât și prin echilibrarea dinamică a acestor *interludii*, în sens ritmic și timbral.

Iată pentru ce, în piesa instrumentală, *tempo*-urile, față de opera originală sunt mai așezate iar pianistul nu este indicat să le precipite (exemplul anterior din operă este urmat de cel din piesă, exemplul 46).

Exemplul 46



Variațiunea a cincea

Revenirea la aria Gildei din actul I, bineînțeles în altă tonalitate, schimbă culoarea, o luminează în sfera afectelor, apelând la tonalitatea acordului dominantei lui *Si bemol major* (în varianta instrumentală). Nuanța de *pianissimo* este dublată de o indicație de expresie, *pp dolce*, pentru că preia

melodia cântată de o voce feminină. Aici este necesar să iasă în evidență măiestria clarinetistului care trebuie să redea cu același instrument atât culoarea, caracterul unei voci masculine cât și cantabilitatea celei feminine (exemplul 47, varianta reducăției operei).

Exemplul 47

Allegro moderato (♩ = 76)

p dolcissimo

Stu.

Dulce nume care'n piept *Miladit o' primul dor*

Touret Na-me, des-sen Klang tief mir in die See-le drang; ru-fo
Ca-ro no-me che'il mio cor so-sti pri-ma pal-pi - tan la de-

pp

În piesa instrumentală, cu legătura anterioară făcută printr-o nouă cadență virtuoază, *aria* este începută direct de clarinet (exemplul 48).

Exemplul 48

pp dolce.

Allegro moderato.

Spre deosebire de operă unde tema este expusă întâi de orchestră (revedi exemplul 47).

Acest fapt este justificat prin situarea respectivei arii chiar înaintea finalului piesei instrumentale, ca o ultimă pregătire lirică.

Muzicalitatea, prin nuanțarea subtilă a grupetelor de șaisprezecimi de la mâna dreaptă a pianului (la orchestră, corzile) este în corelare atentă cu sonoritatea solistului, preluarea formulei de semnal regăsindu-se, de această dată, nu în octave armonice ci în octavă melodică ascendentă, cu inversarea planurilor dinamice, cu *crescendo* înspre *octava alta* (revedi exemplul 42, măsura a 2-a), spre deosebire de *decrecendo*-ul anterior (revedi exemplul 41, măsura a 2-a).

O problemă aparte pune realizarea simultană a trilurilor de la pian și clarinet, (vezi exemplul 49, măsura 3) respectiv voce (vezi exemplul 50, măsurile 2 și 4) cu pornirea, vibrarea și rezolvarea lor precis conturată, în aceeași nuanță descrescătoare.

Exemplul 49



Este o variațiune virtuoază, asemenea celei din operă, în care grupetele de șaisprezecimi sunt înlocuite (în cadrul piesei) în acompaniamentul de pian cu optimi. Această deosebire se compensează prin crearea în cadrul lor a unui ușor *crescendo*, ca exemplu elocvent al necesității gradării tensiunii dinamice deși în măsura următoare indicația de nuanță este de *pianissimo*. (vezi exemplul 50, măsurile 2 și 3).

Exemplul 50



De fapt, în acest sens merită să reamintim afirmația compozitorului de operă Ch. W. Gluck, care își sfătuia colegii să meargă la Paris ca să-asculte lucrările, înainte ca tradiția cântării lor să se piardă: „când muzica mea va fi cântată întocmai cum este scrisă, nu va mai rămâne din ea decât o caricatură.”⁹⁴

Clarinetistul-compozitor îi conferă acestei variațiuni un nou *double* instrumental, ca modalitate suplimentară de scriitură ce are rolul de a evidenția virtuozitatea instrumentistului. Apelând, mai întâi, direct la *afectul* auditoriului – prin citarea inițială a melodiei – îi aduce, mai apoi, acesteia o replică pur instrumentală, subliniind, dacă mai era nevoie, titlul compoziției – *fantezie de concert* – precum și faptul că prin perioada în care a fost compusă ne aflăm în plin romantism al exacerbarii virtuozității instrumentale, păstrând însă, cu rigurozitate, unitatea dintre original și ideea de *parafrază*.

Variațiunea a șaptea

Tipic pentru această perioadă stilistică și în special pentru acest gen componistic remarcăm, în urma celor afirmate anterior, că cele două criterii distincte – structurarea genului artistic și promovarea valorilor estetice – au totuși specificități clare la nivelul ramurilor artistice, specificități care pun în

⁹⁴ Jacques Chailley, cf. *op. cit.*

practică inclusiv modalități deosebite de aplicare componistică și interpretativă a acestora (exemplele 51/a și 51/b).

Exemplul 51/a



Exemplul 51/b



Spre exemplu, la nivelul scenic-teatral, mai ales în proză, interpreții genurilor sunt de la început consacrați și fixați la nivelul unuia și aceluiași gen. Pe când în muzică, astfel de distincții nu pot să aibă loc. Una și aceeași

creație îl pune pe interpret în fața exprimării mai multor valori, promovate în una și aceeași creație. În cazul de față, solistul trebuie brusc să schimbe iar timbralitatea propriului instrument, odată cu revenirea – de la aria Gildei, arie feminină prin caracter și expresie – la dramatismul masculin al ariei ducelui.

Dacă la Gilda remarcam caracterul sprințar al ariei (vezi exemplul 52) sugerat de optimile în *staccato*, urmate de pauză, clarinetul fiind nevoit astfel să inducă seninătatea personajului din debutul operei, într-un interval temporal relativ scurt, în aria originală a ducelui, culoarea trebuie să fie dintr-odată și mai adâncită, mai întunecată față de precedenta melodie parafrazată.

Exemplul 52/a



Exemplul 52/b

II. *cantabile* *te vad* *co-pi-pă* *cu fe-țe în-țe* *109*

Ich seh hei - ße Zäh - ren auf dei - nen hol - den
Par - mi ne - der le ta - grü - me scor - ren - ti da - quel

II. *mo-țe* *po-țe* *fi-e dor de mi-țe* *și* *109*

Wan - gen, seh dich in Frey - ler - hün - den vor
ci - glio, quan - do fruił dau - lo e lan - cia dei

Blăa. *CRESC.*

În opera originală (exemplul 52/a), din nou, Verdi introduce un salt tonal, cu pasaj de inflexiune modulatorie înspre aria ducelui, adusă în *Sol bemol major*, față de aria precedentă, a Gildei, care era în tonalitatea *Fa major* atât în lucrarea instrumentală cât și în drama originală.

Deosebiriile începutului celor două arii ale Ducelui sunt date de faptul că a doua arie este introdusă printr-o pregătire instrumentală față de prima care era direct atacată prin salt tonal. (revezi exemplul 52/a, măsurile 1-3).

Ca aspect tipic al spațiului melodic italian se poate face următoarea speculație muzicologică, referitoare la tehnica de compoziție utilizată aici: prin înlănțuirea acordurilor de *Fa major* și *Sol bemol major* se sugerează auditiv mult „cântată” *sextă napoletană* – ca expresivitate melodică (*afect*) specifică unui areal geografic dat (*ethos*).

În *parafraza* instrumentală se păstrează aceeași tonalitate ca și în variațiunea de după aria Gildei, adică *Fa major*, adâncind și mai mult dificultatea imprimării unei expresivități timbrale distincte între cele două variațiuni. E drept că pentru un muzician nu este greu să-și imagineze cum sună această arie, ca și culoare (*afect*) în *Sol bemol major* sau în *Fa major*.

Din punct de vedere al acompaniamentului pianistic se relevă din nou importanța celui care acompaniază pentru că el este cel care impune atât *tempo*-ul cât și translarea, din nou, a sensurilor afective. Dacă în original, *tempo*-ul indicat este *Adagio* în *pianissimo*, (revezi exemplul 52/b) în *parafrază* se modifică într-un *Andante* doar în *piano*. (revezi exemplul 51/a). Schimbările de *tempo* sunt iarăși date doar prin termeni de expresie și nu prin termeni de mișcare expliți. De unde și aceeași trimitere la relația cu vocea umană, ca frazare, respirații, largiri infinitezimale de *tempo*, cezuri, toate trebuind a fi susținute cât mai firesc de acompaniament.

Tehnic vorbind, *discant*-ul pianului dublează melodia – ca un comentariu interior – dar numai pe arcurile melodice ascendente prezente în valorile largi ale clarinetului: odată în dublaj de sextă ascendentă (rezezi exemplul 51/a, măsura 8), iar prima oară (rezezi exemplul 51/a, măsura 5) ca formulă de contrast în mișcare descendentă, la pian, ca tensionare melodică prin septimă de dominantă (cu rezolvarea în terța tonicii) – tensiune și relaxare proprii dramatismului oricărei acțiuni, prezente aici, *in nuce*, prefigurat.

Dovada dramatismului și frumuseții ariei Ducei, ca „obiect sonor” în sine este și faptul că melodia ei este preluată, de această dată, în totalitate în parafraza instrumentală. Și pentru a sublinia expresivitatea vocii umane, inflexiunile oferite melodiei prin articularea dată anumitor cuvinte, linia clarinetului este îmbogățită, la rândul ei, cu scurte ornamente, apogiaturi simple sau duble, ce nu se regăsesc în textul original, după cum, în mod contrar, nici ritmul dublu punctat original nu se regăsește în parafrază.

Variațiunea a opta – finalul

Finalul piesei este pregătit de o scurtă cadență expresivă, cantabilă a clarinetului, prin care compozitorul realizează ultimul contrast de atmosferă. Motivele din partitura solistică sunt preluate figurat din continuarea ariei Gildei din actul întâi, începutul ariei fiind deja prelucrat în variațiunea a cincea (vezi exemplul 53). Putem observa din nou coincidența de *afect* între vocal și instrumental în „motivul suspinului” (*fin- l’ul-ti-mo- sos-pir*),⁹⁵ redat printr-un *legato* din două în două șaisprezecimi.

⁹⁵ Oare de ce se subliniază mereu *cantabilitatea* limbii italiene ca „limbă a muzicii”? Vezi în acest sens, „motivul suspinului” din exemplul 53, măsurile 2 și 3 cu textul atât în limba italiană, cât și în germană !

Exemplul 53

va zbură și alături de tine
so vortrau, ja, du sollst al - lein
vo - le - ra, frântu - li - mo so - spir,
fin l'ut - ti - mo so - spir,
bis.

teu - rer Na - me, du al - lein sollst
es - ro - no - me, tu sa - ra, ca -

Allegro

Prinderea „din zbor” a *tempo*-ului, micile „împiedicări” și un permanent *accelerando*, însoțite de susținerea ritmului în nuanțe tot timpul adecvate sunt problemele cu care se confruntă pianistul acompaniator în această ultimă variațiune, fără a omite intuirea, „simțirea” respirațiilor, extrem de dificile și de delicate din punct de vedere tehnic ale clarinetului, toate într-un *tempo* mare și cu permanenta evitare a frânării interpretării solistului (exemplul 54/a).

Exemplul 54/a

Allegro.

pp

pp

string.

Tot ca aspect tehnic-interpretativ, este necesar de subliniat diferența dintre octavele în optimi și în pătrimi care, în mod paradoxal, cu cât *tempo*-ul este mai mare, cu atât tehnic sunt mai ușor de rezolvat de către pianist (exemplul 54/b).

Exemplul 54/b



Dramatismul piesei instrumentale este gândit și ca acțiune, ca *mișcare-dramatizată*, așa încât la final, compozitorul apelează la un motiv agitat, în șaisprezecimi, care se pretează unei încheieri de mare virtuozitate și spectaculozitate, efect ce întotdeauna declanșează în public ecoul așteptat al triumfului celor doi interpreți.

Încheiem analiza acestei *parafraze* muzicale cu următoarele observații de specialitate. Deși analiza prezentă s-a făcut în paralel, în strânsă legătură cu partitura operei originale după ale cărei melodii a fost compusă această lucrare instrumentală, se poate afirma că prin echilibrul *formă-conținut*, prin valoarea ei artistică și estetică, *Fantezia de concert* a lui Luigi Bassi este percepută de către instrumentiștii virtuozii actuali ca o piesă pe deplin reușită, cu un asigurat succes la publicul meloman.

Dovada că este așa stă și în faptul că, pe lângă „viața” lucrării ca prezență scenică în recitalurile camerale, lucrarea a fost re-orchestrată, pornindu-se, de această dată, de la partitura pianului acompaniator (în

paralel cu orchestrația verdiană) și devenind ceea ce însuși compozitorul ei și-o dorise de la început: *Fantasia di concerto*, adică piesă concertantă de virtuozitate cu acompaniament orchestral, transpusă, ca nouă valoare estetică, în limbajul muzicii pur-instrumentale și intrând astfel în repertoriul celor mai cunoscuți soliști clarinetiști ai muzicii europene culte actuale – cum ar fi Sabine Mayer, spre exemplu.

Este evident de acum că instrumentistul virtuoz al mileniului trei va prelua *parafraza* lui Luigi Bassi în repertoriul său concertistic ca pe un „obiect sonor” de sine stătător, sugerând doar, prin interpretarea liberă, legătura implicită cu cuvântul cântat din originalul ariilor de operă verdiene. Este o revalorizare în timp a unei lucrări instrumentale perfect echilibrate, atât artistic cât și estetic.

P. Sarasate – Fantezia „Carmen” pentru vioară și pian

Spre deosebire de Luigi Bassi, care era clarinetist într-un ansamblu orchestral de operă și care parafraza o melodie verdiană ce aparținea aceluiași ethos specific italian, această nouă lucrare analizată aduce un model de transcripție în care parafraza instrumentală se dorește a reda originalul caracterial al melodicii prelucrate, pentru că melodica spaniolă fusese preluată într-o redare mediteraneană, plină de ritmicitate, ca și caracter, de către un compozitor francez, ca un subiect exotic, narativ și melodic.

Compozitorul și instrumentistul virtuos Pablo Sarasate,⁹⁶ spaniol fiind, a simțit importanța revenirii la ethos-ul originar, prin modalitățile tehnice de re-luare și parafrizare ale melodiei dinspre lirica de operă. Practic este o dublă reflectare, prin două concepții subiective, a aceluiași melos originar, aidoma unui feed-back în timp, al unei melodii care revine de unde a plecat, transfigurată și modelată pe traseul celor două diferite imagini artistice.

Asemănarea dintre cele două parafraze instrumentale este dată de faptul că ambele pornesc de la un material sonor deja verificat la public și ambele doresc să readucă muzicii „pure” cantabilitatea vocii umane. Deosebirea este că, față de parafraza pentru clarinet, a lui Luigi Bassi, unde însuși instrumentul solist putea imita frazarea respirației umane, de data aceasta melodica prelucrată este adusă la un instrument de coarde, cu

⁹⁶ **Sarasate** (Pablo de Martin Melitón Sarasate y Navascués), violonist și compozitor spaniol (Pamplona, 1844 – Biarritz, 1908). Înregistrările pe care le-a lăsat stau mărturie pentru o tehnică uluitoare, o siguranță incredibilă și un mod de interpretare foarte elegant, dar destul de superficial. Numeroase lucrări au fost compuse pentru el, printre acestea găsim: *Simfonia spaniolă* de Lalo, *Concertul nr. 2* și *Fantezia scoțiană* de Max Bruch, *Piesă de concert*, *Introducere și Rondo capriccioso* și *Concertul în si minor* de Saint-Saëns, el însuși scriind un mare număr de piese de virtuositate pentru vioară, printre care *Reverie*, *Zigeunerweisen*, *Introducere și Tarantella*, *Fantezie după Faust* etc., * * * *Dicționar de mari muzicieni*, Larousse, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000, p.412.

declarate valențe de virtuoziitate și de cantabilitate, specifice totuși unui instrument netemperat, ca și vocea umană. Se face din nou apelul, pe aceleași criteriu, la melodii deja cunoscute și fredonate de marele public, transformate toate în adevărate spectacole de virtuoziitate, prin paleta foarte bogată de proceduri tehnice și expresive impuse viorii.

Nu trebuie uitat că Sarasate a fost socotit unul dintre cei mai mari virtuozii ai celei de a doua părți a secolului al XIX-lea și începutului secolului XX, violonist pentru care, în mod special, mari compozitori ai vremii sale au scris lucrări concertante, rămase, de altfel, până astăzi în repertoriul violonistic consacrat.

Primul exemplu analizat (vezi exemplul 55) provine din *Introducere*⁹⁷ (lucrarea se deschide cu o introducere lirică cu variațiuni, urmată de patru părți, distincte ca și culoare, caracter și melodică abordată), pentru a demonstra cum pianul printr-o pulsație ternară în optimi, simplă ca și scriitură, reușește să imprime, printr-o subtilă agogică, neredată de partitură, caracterul de dans gitan, pregătind astfel tema lirică a viorii.

Acompaniamentul în *staccato* și pe formule de contratimp la mâna dreaptă trebuie să imite atacul specific corzilor ciupite ale unei chitare, sonoritatea lor, pregătind de fapt intrarea – pe timpul doi, pe notă punctată – melodiei viorii. Pe această metrică ternară, dansantă, se face auzită – ușor lirică, chiar nostalgică – tema viorii, cu accentuările ei cvasi binare, date de formulele sincopate și *legato*-urile peste bară, de unde și caracterul „șchiop”, asimetric, al melodiei, tipic popular, gitan mai degrabă, care trebuie menținut și susținut, ca pulsație constantă, de acompaniamentul evident ternar al pianului.

⁹⁷ Introducere care în opera originală a lui Bizet se regăsește ca moment de așteptare, orchestral, în cadrul actului IV, motivica melodică fiind prezentă și în ariile personajului principal.

Exemplul 55 (măsurile 1 – 6 și 17 – 32)

Allegro moderato

PIANO

mf

Violin Solo

Este un joc al accentelor, pe timpii 1 și 2, dat de suprapunerea celor două planuri sonore, într-o metrică diferită, doar aparent încadrate în același fel de măsură. Este o melodie lirică, liniștită, care pregătește, prin aparentul ei calm exploziile de virtuozitate care îi vor succeda. Ca expresivitate, este *alter-ego*-ul (adus aici în mișcare mai lentă) melodiei din *seguidilla* părții a treia a lucrării.

În continuare (exemplul 56) analizăm un fragment din tema viorii, adusă variat, cu duble la vioară, urmate de pasaje virtuozice și triluri, tipice ca ornamentare melodică virtuoasă. Din punctul de vedere al acompaniamentului – deși acesta menține, aparent, aceeași pulsație ternară, cu formule de contratimp în *discant* – realizarea sonorității timbrale relevă următoarele probleme tehnice în crearea „întregului sonor”: susținerea caracterului liber al viorii, dat de pasajele de „acrobație tehnică”, odată cu

fidelitatea urmăririi acestor libertăți infinitezimale de *mișcare* din acompaniamentul basului, care preia – prin sublinierea notelor grave din mâna stângă, accentuate timbral, cât și printr-o pedalizare adecvată – rolul auditiv al unui acompaniament specific orchestral, ce trebuie să susțină întregul edificiu sonor al acestui moment.

Exemplul 56 (măsurile 63 – 81)

The musical score for Example 56, measures 63-81, is presented in three systems. The first system (measures 63-68) shows a piano accompaniment with a bass line in the left hand and chords in the right hand. The right hand has a melodic line with various ornaments and dynamics. The left hand has a steady bass line with some chromatic movement. The second system (measures 69-74) continues the accompaniment, with a 'rallent.' marking and a 'gumme chromatique glissée' instruction. The third system (measures 75-81) shows the final measures, with a 'sempre p' marking and a 'p' marking.

Imitând parcă *pizzicato*-urile unui contrabas se subliniază astfel întreaga armonie, iar măsurile 10-11 din rândul 2 induc subtila tensionare pregătitoare a unui nou colorit al viorii, prin boltirea agogică, din nou nespecificată în partitură, dată de această oprire pe acordul dominantei de *re minor*.

Schimbarea de culoare (exemplul 57) este rezultată din utilizarea tehnicii de *flageolete*, odată cu revenirea temei, ca nouă modalitate variațională, pe care un acompaniament subtil al pianului încearcă să le imite timbral, într-o nuanță de *piano*.

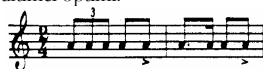
Exemplul 57 (măsurile 81 – 91)



Exemplul ales ilustrează, evocă, toată pasiunea personajului feminin din celebra arie a lui Carmen – *Habanera*⁹⁸ de la finalul primului act – redată acum într-o textură virtuoază specific violonistică, al cărei colorit timbral special este dat de variatele mijloace tehnice utilizate în scriitura instrumentului solist.

Toate aceste efecte de culoare trebuie subliniate, susținute de acompaniamentul pianistic, cu atât mai mult cu cât, în sine, caracterul melodiei este altul, față de precedentele exemple analizate. Pe o ritmică binară, tot pe un acompaniament figurat în acorduri și în optimi *staccate*, pianul aduce ritmica punctată – care la vioară imită accentuările pătimășe ale vocii – tratată spectaculos ca timbralitate, în formule ce înlocuiesc

⁹⁸ *Habanera* = cântec și dans popular, originar din Cuba (numele vine de la capitala țării – Havana, ce a cunoscut la începutul secolului al XIX-lea o deosebită răspândire, întâi în țara de origine, după care a trecut în Spania, iar de la sfârșitul secolului XX, *habanera* devine foarte cunoscută în întreaga Europă. Prin ritmica sa specifică *tango*-ului și cu accentuarea ultimei optimi:



prin măsură binară simplă și *tempo*-ul rar, dar mai ales prin melodia plină de patos, a determinat interesul multor compozitori: Georges Bizet în opera *Carmen*, Maurice Ravel în *Rapsodia spaniolă* și Edouard Lalo în *Simfonia spaniolă*, cf. Dumitru Bughici, *op. cit.*, p.139.

alungirea punctului prin pauze de șaisprezecimi și *legato*-uri expresive între timpii 1 și 2, impunând astfel atât menținerea pulsației interioare a acestei celebre arii, cât și imitarea timbrală a caracterului de acompaniament, ca sonoritate specific orchestrală.

Spre deosebire de celelalte două exemple, în acest caz subliniem faptul că, pe lângă realizarea unui acompaniament ce urmărește libertățile de *mişcare* virtuozice ale viorii, pianistul trebuie să și dubleze melodia solistului în *discant*, realizând implicita coincidență și exacta suprapunere ritmică și timbrală a timpilor.

Al patrulea exemplu este selectat din *partea a treia a fanteziei instrumentale* (exemplul 58), care parafrazează virtuosic o scenă deosebit de spectaculoasă din sfârșitul actului întâi al operei de Bizet, moment care asociază dansul specific spaniol *seguidilla*⁹⁹ ariei lui Carmen.

Exemplul 58 (măsurile 13 – 18)



Următorul moment muzical (exemplul 59) aduce din nou o metrică ternară, în trei optimi, de unde dificultățile reale în echilibrarea acompaniamentului în șaisprezecimi *staccate* și cu pauze între ele, ce imită

⁹⁹ *Seguidilla* (de la span. *Enseguida* = a urma). Dans vechi popular spaniol cunoscut din secolul XIX, apare în măsurile de trei pătrimi sau trei optimi și se desfășoară într-un tempo vioi, dinamic, cu o ritmică proprie și cu figuri specifice. Cântată din gură și acompaniată de chitară și – sau numai de – castaniete, *seguidilla* se interpretează de una sau de mai multe perechi; câteodată un bărbat dansează cu două femei. Ritmul de bază al castanietelor este de obicei binar, pe parcurs putând fi auzite și diferite alte variante. *Seguidilla* a fost introdusă în operă, în piese instrumentale și orchestrale de mulți compozitori, printre care: Carl Maria v. Weber, Isaac Albeniz etc.; cf. Dumitru Bughici, *op. cit.*, p.301.

pizzicato-urile corzilor, acompaniament ce trebuie să mențină totuși pulsația constantă dar și să urmărească pasajele ascendente în treizecișidoimi arpeggiate, mereu terminate pe optimi în *forte*, într-un registru foarte înalt, greu de prins tehnic de violonist. Sunt rarefieri ale *tempo*-ului neprecizate în partitură, dar care trebuiesc „prinse” de către pianistul acompaniator, tocmai pentru că ele reies dintr-o tipică îndatorire profesională a acestuia: cea de a urmări instrumentistul virtuos în tot ceea ce face și de a-l „aștepta” mereu ca să-și încheie pasajele de virtuozație.

Exemplul 59 (măsurile 30 – 46)

The musical score for Example 59, measures 30-46, is presented in three systems. Each system contains a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piano part consists of arpeggiated chords in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The violin part features a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often ascending. The score includes dynamic markings like 'rit.' and 'a tempo'.

Din nou, pianistul trebuie să urmărească atât echilibrarea „întregului” prin acompaniamentul său cât și să asigure coloritul timbral specific, „prinzând” în același timp și libertățile de *mișcare* ale solistului,

impuse mai mult de dificila textură virtuoază decât de cerințele explicit notate în partitură de către compozitor.

Încă o dată se relevă faptul că o astfel de piesă de mare virtuozitate nu poate fi corect acompaniată și muzical întregită de pianist în absența unei reale cunoașteri a particularelor posibilități tehnice, virtuoze și de concepție interpretativă, proprii fiecărui instrumentist solist pe care trebuie să-l însoțească pe scenă. În cazul de față, cu implicita redare fidelă a stilului piesei, în caracter spaniol, gitan, puternic ornamentat.

Încheiem aceste succinte analize printr-un comentariu de specialitate ce se oprește asupra finalului, de mare virtuozitate, al acestei piese de caracter. Final ce aduce o melodică specific mișcată, dar în trei părți, deci cu o altă articulare a acompaniamentului, în care pianul are efectiv un rol orchestral, fie dublând în *discant* melodia viorii sau dându-i replica prin contramelodiile promovate tot în *discant*, fie cu rol de acompaniament specific, prin menținerea constantă a pulsației de optimi din bas, în figurații acordice care trebuie să impună auditiv masivitatea acompaniamentului de *tutti* de orchestră (exemplul 60).

Exemplul 60 (măsurile 51 – 66)





Se realizează practic un moment de virtuozitate maximă pentru ambii instrumentiști, rarefierile agogice, pregătirile în *ritardando* cu revenirile în *subito piano*, alternanța de motive melodice în *legato* în *discant* cu replici în formule *staccate* ce imită alăturile orchestrei, adevărate explozii de culoare, de libertăți în execuție datorate și dificultăților tehnice ale pasajelor virtuozice ale viorii, peste care se suprapune tensionarea în *crescendo* ritmic, ca accelerare subliminală a pulsației ce pregătește explozia finală, atât ritmică cât și de colorit. Toate aceste particularități virtuozice trebuie urmărite de pianistul acompaniator, fără a uita, în realizarea lor, să se plieze mereu pe specificul tehnic și timbral al instrumentistului solist pe care îl însoțește.

Comentarii conclusive

Ca o primă concluzie se impune constatarea profilului ce caracterizează pianistul acompaniator și cameral, cu referire la tipul universal¹⁰⁰ de interpret ce reprezintă capacitatea stilistico-istorică «panoramică» a artistului, el fiind deopotrivă capabil pentru redarea trecutului, viitorului, a prezentului, pentru sensibilizarea tuturor categoriilor estetice și a tuturor stilurilor artistice. Această caracteristică aduce după sine sublinierea importanței opțiunilor repertoriale, atât ca funcție educativă, ca stilistică aplicată, pentru tinerii interpreți, cât și ca relevanță în abordarea unui repertoriu cameral de către interpreți profesioniști.

Aidoma aceluși *spiritus rector* atribuit clavecinistului Barocului instrumental, aceste exemplificări analitice au dorit să demonstreze importanța pianistului acompaniator în echilibrarea „întregului sonor” al piesei muzicale. Tocmai ținând cont de faptul că pianistul este cel care are mereu în față partitura generală a acesteia, față de instrumentiștii melodiști, care își redau „partea”, de regulă, pe de rost (accentuând și din acest punct de vedere subiectivismul memoriei interpretului instrumentist), cu atât mai mult cu cât aceștia recunosc, practic, ca sonoritate, acompaniamentul pianistic făcând apel tot la propria lor memorie, prin faptul că în știma lor „vocea armonică” a pianului nu este scriptic redată – iar prea puțini dintre ei își manifestă interesul de „a vedea” (sau înțelege !) și „întregul” partiturii generale a piesei interpretate.

Ca edificatoare ilustrare a „evenimentelor sonore” neașteptate – dar atât de frecvente și de diverse – din cadrul aparițiilor scenice ale pianistului acompaniator, mai ales când însoțește tineri muzicieni,

¹⁰⁰ Ștefan Angi, *op. cit.*, cf. vol. II, p.527.

subliniind însă, într-un fel, atât măiestria sa artistică cât și rapiditatea reflexelor sale mentale și motrice, propunem cititorului acestei cărți următorul „lanț al memoriei”, ce credem că poate demonstra viteza sa de reacție pe podiumul de concert. Defalcarea pe momente distincte ar cuprinde următoare succesiune:

- urechea transmite eroarea;
- creierul recepționează mesajul;
- creierul caută și găsește soluția;
- creierul transmite mesajul senzorial (aparatură musculară);
- acesta recepționează mesajul și face corecția necesară;
- urechea controlează corectitudinea operațiunii și transmite mesajul înapoi creierului;
- finalul deciziei corecte: continuarea normală a interpretării.

Rezultă șapte (7 !) operațiuni mentale, toate efectuate într-o fracțiune de secundă de către pianistul acompaniator pentru a salva „întregul sonor”. De observat că numai *citirea* celor șapte momente cere cu mult mai mult timp față de reacția promptă, în timp real, a pianistului.

Dar privite dintr-un alt unghi, cel al analizei teoretice pe „obiecte sonore” înregistrate, se impune o altfel de concluzie, specifică în fapt *gândirii* unui instrumentist profesionist, care preferă să *cânte* și nu să explice, sau să vorbească despre ceea ce cântă.

În același spirit se poate spune că „operațiile gândirii verbale” despre muzică, despre tehnologia actului componistic și interpretativ și operațiile mentale specifice care sunt implicate în interpretarea propriu-

zisă, sunt două tipuri de gândire diferite care pot fi descrise ca „gândirea cu sunete și gândirea despre sunete.”¹⁰¹

„Muzica dispune de cele mai mari posibilități de a exprima cea mai lăuntrică «taină» a omului, adică *totul* a ceea ce este tainic, deoarece nu poate fi exprimat în cuvinte. Și nu este totuși secret, căci poate fi redat în limbajul muzicii...”

Acest moment direct al existenței mesajului include în sine prioritar veriga intermediară, câmpul median organizatoric al sentimentului estetic din triada ontică de bază a raportului *real – sentiment – ideal*. Cu alte cuvinte, «taina» deslușită muzical nu înseamnă altceva, decât comunicarea metaforică pe undele genezei *încă nu – depășire – speranță* a celor mai discrete vibrații emoționale ale sufletului pe care le leagă, fie de realul nostru pentru a-l menține sau a-l modifica, fie mai ales, de idealul nostru pe care-l înfăptuim, – sau fie, de amândouă...”¹⁰²

Prin măiestria interpretului se înțelege, înainte de toate, capacitatea artistului de a da viață intențiilor sale interpretative, iar aprecierea măiestriei artistice a interpretului constă în a determina în ce măsură *trăirile* lui și *gândirea* lui *în imagini* se transformă în „limbaj muzical”, și apoi în ce măsură „limbajul *lui* muzical” produce trăiri și imagini în conștiința ascultătorului. Arta interpretativă este, în ultimă instanță, o artă a intonării, iar intonarea interpretativă – frazare.

Colosalele posibilități de a exprima sensuri emoționale, de care dispune *intonarea interpretativă*, întrec de multe ori posibilitățile intonației în exprimarea prin graiul vorbelor, lucru cât se poate de natural, căci se

¹⁰¹ Ana Pitiș, Ioana Minei, *Tratat de artă pianistică*, Editura Muzicală, București, 1982, p.28.

¹⁰² Ștefan Angi, *op. cit.*, vol. II, p.549.

adreasează caracterului de *metalimbaj* al artei sunetelor, ce transcende chiar și intonația expresivă a graiului uman.

Abordând în această „carte de specialitate” arta muzicii dinspre *ars memoriae* – ca *logos* specific gândirii filosofice – înspre tainele discursului interpretativ, ale cărui meandre sunt dificil a fi relevate prin știutele, tocitele cuvinte, nu dorim să impunem falsa idee că atât compozitorul cât și interpretul ar fi în sine apți sau obligați a avea o capacitate de gândire /verbalizare pur teoretică la fel de profesional-dezvoltată ca și măiestria lor specifică mînuirii particularului limbaj sonor.

Dincolo de *instinctul*, *intuiția* sau *inspirația* datorate propriului talent, *cunoașterea*, *rațiunea*, *gândirea* interpreților muzicieni își găsesc aliați de nădejde în cuvintele „mai bine spuse” de alți mari muzicieni.

Astfel, legând *memoria* de *imaginarea* „firului” discursului interpretativ, pianistul și pedagogul Grigori Mihailovici Kogan spunea: „trebuie să știi să vezi pentru a ști să memorezi, trebuie să știi să memorezi pentru a ști să-ți imaginezi, trebuie să știi să-ți imaginezi pentru a ști să redai.”

Pe când emblematicul compozitor al Romantismului muzical, Hector Berlioz nu concepea actul interpretativ în absența înțelegerii artei sunetelor: „în muzică se manifestă simultan și sentimentul și rațiunea; fiecăruia care se ocupă cu ea, fie el interpret, fie el compozitor, muzica îi cere inspirație și cunoaștere, care se capătă pe calea studiului îndelungat și a meditațiilor profunde. Din unirea științei cu inspirația se naște arta. Muzicianul care încalcă această condiție nu va deveni niciodată un artist autentic!”¹⁰³

¹⁰³ George Bălan, *Muzica și lumea ideilor*, Editura Muzicală, București, 1973, p.24.

„Finaluri” în oglindă

A) Pentru mulți artiști este clar că analizarea, disecarea, calcularea, *structurii muzicii* nu este în măsură să ne edifice asupra *inefabilului* sens al *frumuseții* mesajului artistic.

Cineva însă a spus același lucru mult mai bine, Paul Hindemith: „prin concluzii noționale ei (analistii n.n.) nu pot depista spontaneitatea reprezentărilor sonore și de formă ale omului; capacitatea muzicii de a stimula construirea paralelă intelectuală a desfășurărilor muzicale, de a evoca amintirea imaginilor unor sentimente anterioare... Față de toți acești factori nemăsurabili și incalculabili ai muncii creatoare și interpretative, cercetarea amintită a *esenței frumuseții muzicale* are aceeași însemnătate cu cea a cărții de telefon în raport cu sufletele și gândurile persoanelor înregistrate în această carte.”¹⁰⁴

A^v) „Arc peste timp” în oglindă:

„Analiza” făcută de George Bernard Shaw, în 1893, ca răspuns la anostele și tehnicistele comentarii de specialitate ale unor programe de concert (de genul „acum muzica trece în dominanta lui *re minor* cu o melodie dureroasă care...”) este mult mai edificatoare pentru tot ceea ce cuvintele nu pot spune despre actul viu al interpretării și despre inefabilul muzicii:

„Ce suculente sunt cuvintele mesopotamiene de genul «dominanta lui *re minor*»! Acum, doamnelor și domnilor, am să vă prezint celebra mea «analiză» a monologului lui Hamlet despre sinucidere în același stil științific: «Shakespear» [ortografia lui Shaw !], dispensându-se de obișnuitul exodiu,

¹⁰⁴ Paul Hindemith, *op. cit.*, p.138.

își anunță subiectul la început la infinitiv, mod verbal în care este repetat după un scurt pasaj de legătură în care – deși scurt – recunoaștem formele alternative și negative de care depinde atât de mult semnificația unei repetiții. Aici ajungem la două puncte; apoi o expresie ascuțită, subliniată, în care accentul cade în mod hotărât pe pronumele relativ, ne conduce la primul punct.”¹⁰⁵

B) Reflex temporal al *actului viu* al susținerii tezei mele de doctorat: îmi revin în memorie cuvintele spuse, ca sincere îndrumări, de către unul dintre referenții tezei, care „îndrăznește” să-mi recomande să am grijă ca, la redactarea următoarelor mele cărți de specialitate, să nu abuzez de citate !

B^v) „Arc peste timp” *în oglindă*:

Văzând spectacolele din ultima vreme ale actorului Dan Puric am remarcat faptul că și el își construiește „discursul interpretativ” bazându-se pe *elocvența* unor citate bine alese.

Întrebat fiind asupra acestei „chestiuni”, *artistul scenei* a răspuns:

„De ce tu ca *interpret* să spui chinuit, altfel,
ceva ce gânditorii lumii au spus atât de plastic...!”

¹⁰⁵ Harold C. Schonberg, *Viețile marilor compozitori*, Editura LIDER, București, 1997, p.12.

BIBLIOGRAFIE

- *** *DEXI, Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*, Editura ARC și Editura GUNNIVAS, 2007
- *** *Dicționar de mari muzicieni, Larousse*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000
- *** *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984
- *** *Dicționar enciclopedic român*, vol. III, Editura Politică, București, 1965
- *** *Mic dicționar enciclopedic*, Editura Enciclopedică română, București, 1972
- Angi, Ștefan**, *Prelegeri de estetică muzicală*, vol. I-II, Editura Universității din Oradea, 2004
- Aristotel**, *De anima, Parvia naturalia*, Editura Științifică, București, 1996
- Bălan, George**, *Muzica și lumea ideilor*, Editura Muzicală, București, 1973
- Bentoiu, Pascal**, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1973
- Berger, Wilhelm Georg**, *Estetica sonatei clasice*, Editura Muzicală, București, 1981
- Berger, Wilhelm Georg**, *Estetica sonatei romantice*, Editura Muzicală, București, 1983
- Berger, Wilhelm Georg**, *Estetica sonatei moderne*, Editura Muzicală, București, 1984
- Bergson, Henri**, *Materie și memorie*, Editura Polirom, Iași, 1996
- Bughici, Dumitru**, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978
- Cioran, Aurel**, *Cioran și muzica*, selecție de Aurel Cioran, Editura Humanitas, București, 1996
- Ciurea, Rodica**, *Lecții de psihologia muzicii*, Conservatorul de Muzică „Gheorghe Dima”, Cluj-Napoca, 1978

- Chailley, Jacques**, *40.000 de ani de muzică. Omul descoperind muzica*, Editura Muzicală, București, 1967
- Constantinescu, Grigore**, *Cântecul lui Orfeu*, Editura Eminescu, București, 1979
- Culianu, Ioan Petru**, *Eros și magie în Renaștere, 1484*, Editura Nemira, București, 1994
- Delacroix, Henri**, *Psihologia artei*, Editura Meridiane, București, 1983
- Delson, V. I.**, *Sviatoslav Richter*, Editura Muzicală, București, 1962
- Denizeau, Gérard**, *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale. Spre o nouă istorie a muzicii*, Larousse, Editura meridiane, București, 2000
- Hindemith, Paul**, *A composers World*, traducere A.M.G.D., Cluj-Napoca
- Kernbach, Victor**, *Miturile esențiale*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978
- Kernbach, Victor**, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983
- Matei, Horia**, *Literatura și fascinația aventurii*, Editura Albatros, București, 1986
- Miclea, Mircea**, *Psihologie cognitivă, Modele teoretico-experimentale*, Editura Polirom, Iași, 2003
- Păsculescu-Florian, Carmen**, *Dinu Lipatti, Pagini din jurnalul unei regăsiri*, Editura Muzicală, București, 1989
- Pippidi, D. M.**, *Arte poetice: Antichitatea*, Culegere îngrijită de D. M. Pippidi, Editura Univers, București, 1970
- Pitiș, Ana; Minei, Ioana**, *Tratat de artă pianistică*, Editura Muzicală, București, 1982
- Popescu-Neveanu, Paul**, *Dicționar de psihologie*, Editura Albatros, București, 1978

- Schonberg, Harold C.,** *Viețile marilor compozitori*, Editura LIDER, București, 1997
- Tatarkiewicz, Wladyslav,** *Istoria esteticii*, vol. I-IV, Editura Meridiane, București, 1978
- Umbach, Klaus,** *Celibidache – celălalt maestru*, Editura Vivaldi, București, 1998
- Varga, Ovidiu,** *Quo vadis muzica ? Wolfgang Amadeus Mozart*, Editura Muzicală, București, 1988
- Vulcănescu, Romulus,** *Mitologie română*, Editura Academiei, București, 1985