

Acesta este textul corect al articolului. Versiunea pe hârtie a revistei conține numeroase modificări și omisiuni prin tehnoredactare (n.a.)

Interpretul și textul Câteva notații¹

Constantin Ionescu-Vovu

Respectul absolut

Opiniile unor mari interpreți asupra textului muzical diferă, unii atribuindu-i conținutul tuturor informațiilor necesare unei bune execuții, alții negându-i chiar informațiile esențiale. Oare reprezintă acest fapt o diferență de poziție, o diferență de poziție, o diferență de abilitate în citirea textului, sau pretenții diferite asupra preciziei unui text? Probabil nici una, nici alta, ci este expresia năzuinței spre certitudine într-un domeniu în care, după cum se știe, partitura nu poate răspunde nici complet, nici precis. Liszt, în prefața la Simfonia *Dante* scria: „Am dorit să-mi redau intențiile asupra nuanțelor accelerării sau reținerii mișcărilor etc. pe cât de sensibil cu putință prin folosirea amănunțită a semnelor și expresiilor curente; totuși, *ar fi iluzoriu să credem că se poate fixa pe hârtie ceea ce face frumusețea unei execuții.*” „Partitura

¹ Acest text face parte din volumul *Interpretare Muzicală. Gândirea specifică*, în curs de apariție

conține totul, în afară de esențial” – spunea și Mahler care, ca și Liszt, gândea atât din punctul de vedere al compozitorului cât și al marelui interpret-dirijor.

Într-adevăr, partitura comunică toată informația esențială asupra *existenței* sunetelor. Organizarea lor în structuri purtătoare de *sens*, însă, nu este notată și nici nu rezultă în mod univoc din text, ci este lăsată în seama tiparelor de gândire constituite în practica seculară. Ideile citate mai sus nu sunt decât momente dintr-o discuție probabil eternă, despre modul cum se raportează interpretarea la textul muzical. Nu ne propunem reluarea întrebărilor asupra priorității textului muzical în raport cu interpretarea (sau invers), ci vom examina câteva probleme puse de modalitățile prin care această relație se realizează.

Pornim de la faptul că *interpretarea* este o *acțiune* vie, desfășurată linear, mereu reînnoită și niciodată împlinită definitiv, evoluând în timp și – ca atare – supusă unor neîncetate modificări, permanent sub influența hazardului și a dispoziției schimbătoare umane; în vreme ce *opera*, textul scris, este un *obiect* (sau *document*) finit, definitiv încheiat, devenit atemporal. Ca urmare, atitudinea interpreților a oscilat, în decursul istoriei, între rigoare și libertate față de litera partiturii. Acest raport a evoluat de la o libertate mergând până la arbitrar (în numele expresiei subiective), către un tot mai mare respect față de voința creatorului inițial. Alternativa între extremele – a respecta doar *litera* textului, rămânând la suprafața unei execuții ce poate fi stearpă, pentru că nu caută relații interne structurale, ci se mărginește să emită sunetele aproximativ cum sunt notate; sau, dimpotrivă, a modifica textul până la distorsiune, sacrificându-l în

numele comunicării expresive – aparține astăzi trecutului. Ea a făcut loc în zilele noastre tendinței spre o organizare sonoră coerentă în scop de comunicare, cât mai conformă normelor constituite în timp ale limbajului muzical, care să poată dezvălui conținutul spiritual expresiv al operei respective, respectând întru totul indicațiile existente în textul scris, presupuse a exprima viziunea sonoră a creatorului ei. Ceea ce nu este atât de ușor de definit și naște întrebarea unde se situează limitele corectitudinii, a căror depășire ar constitui o abatere de la voința acestuia; cu alte cuvinte care este teritoriul strict al fidelității unei interpretări.

Și aici părerile diferă. De la poziții extreme ca acelea bine cunoscute ale lui Maurice Ravel („nu vreau să fiu interpretat, executați numai notele”) sau ale susținătorilor (prin anii 1920) ai eliminării termenului de „interpretare”, înlocuit cu „execuție” (*performance* în limba engleză; în germană *Ausführung*, sau chiar *Wiedergabe*=redare), până la libertatea preconizată într-un studiu din 1929 intitulat „*Die Objektivität in der Wiedergabe der Tonkunstwerke*”² (Obiectivitatea în redarea operelor muzicale), în care autorul pleda pentru o fidelitate *relativă* a interpretului față de opera interpretată și pentru obligația de a tinde spre realizarea acelui efect asupra ascultătorului pe care se poate presupune că l-ar fi dorit autorul (o tendință de sorginte hermeneutică). O asemenea atitudine este denumită de autor *Wirkungsobjektivität* (obiectivitate a efectului). Acesta o

² Christoph Fabian, (*Die Objektivität in der Wiedergabe der Tonkunstwerke*, Hamburg 1929), *apud* Mircea Dan Răducanu, *Introducere în teoria interpretării muzicale*, Ed. Artes a Academiei de Muzică, Iași, 1997, p.17

opune tendinței simplificatoare de a limita demersul interpretativ la „fidelitatea istorică”, amintind în acest sens și exprimarea lui Arturo Toscanini, citat de Heinrich Neuhaus cu aforismul: „*tradizione e tradimento*” (tradiția e trădare). Desigur suntem încă departe de concepția exprimată de Gisèle Brelet, care afirmă că « ființa muzicii este însuși actul realizării, trecerea neîncetată de la posibil la act»³, partitura rămânând astfel în stadiul de virtualitate, deoarece „*orice interpretare e o revizuire*” integrală și fundamentală a ideii, atâta vreme cât „compozitorul *nu știe cu adevărat* ce a vrut decât *descoperind opera realizată*, execuția constituind într-un sens *actul însuși al creației artistice*”⁴.

Până la o poziție unanimă mai este încă drum lung. De la bun început, însă, apare o problemă specială în legătură cu însuși textul muzical. Ce înțelegem prin „text”? Există pentru aproape fiecare operă multiple *variante*. În muzica de tradiție orală, ne-notată, acest lucru este normal. Rămâne la fel de normală acceptarea variantelor și pentru muzica cu autor cert, fixată în scris, potrivit posibilităților oferite de sistemele notaționale de care creatorul a dispus?

Problema textului original și a înțelegerii corecte a acestuia nu a preocupat întotdeauna pe muzicieni. Sau nu îndeștul. Între gândul creator fixat în manuscris și textul tipărit, care urma să fie executat și să rămână posterității, conformitatea era de foarte multe ori discutabilă. Beethoven vitupera împotriva greșelilor flagrante și nenumărate ce-i „împodobeau” partiturile tipărite. Primele

³ Gisèle Brelet, *L'Interprétation créatrice*, PUF, Paris, 1951, p.6

⁴ G.Brelet, *Idem*, p.28

ediții din muzica lui Bach (*Clavecinul bine temperat* a apărut prima oară în 1802) erau de asemenea pline cu greșeli de note. Iar tentativa de a da, în sfârșit, o ediție corectă și completă a operei bachiene pentru pian (clavecin), dusă la îndeplinire de Carl Czerny (1791-1857), cu toată rigoarea cu care s-a străduit să propage textul bachian, a pornit involuntar de la o mentalitate străină, modificată într-un răstimp de peste 100 de ani (de la încheierea primului volum al *Clavecinului bine temperat* în 1722 până în anul 1837, anul ediției Czerny), mentalitate ce a generat introducerea în textul original, nud de orice indicație de interpretare (ca toate lucrările pentru clavecin ale Barocului), a unor elemente de expresie, dinamică, frazare și articulație specifice epocii romantice și pianului – instrument cu posibilități mult diferite de ale celui original, clavecinul (chiar și notele nu au scăpat de corectări, în sensul respectării unei gândiri vertical-armonice).

Când Carl Czerny, ajutat de Griepenkerl (Friedrich Konrad, 1782–1849) și Roitzsch (Ferdinand August, 1805–1889), a întreprins editarea operei complete pentru clavecin a lui J.S. Bach, în anul 1837 la cererea editurii Peters, el părea cel mai îndreptățit să o facă. Iar necesitatea unei asemenea ediții în acea epocă nu mai trebuie demonstrată: originalul lui Bach, lipsit de aproape orice indicații de interpretare, e deconcertant pentru un muzician neexperimentat, pentru elev și chiar pentru profesorii de mică anvergură, lipsiți de posibilități mai largi de informare. Ediția revizuită valorează cât o absolut necesară lecție de interpretare. A fost deci un mare merit al lui Czerny de a fi făcut accesibilă și înțeleasă muzica lui Bach, în momentul trezirii interesului pentru aceasta. Czerny și colaboratorii săi au mers la sursele ce le erau

accesibile atunci (și care nu erau puține). Iar renumele său de pedagog, ca profesor al lui Liszt și ca elev al lui Beethoven – care era elevul lui Neefe, la rândul său elev al lui Johann Adam Hiller, urmaș al lui J.S.Bach la *Thomaskirche* din Leipzig, unde studiasse cu un elev al acestuia, Gottfried August Homilius⁵ – părea că reprezintă nu numai o garanție de seriozitate și competență, dar și cea mai directă linie de păstrare a adevărului operei bachiene. Doar el auzise Preludiile și Fugile cântate de însuși Beethoven, de «Titanul în persoană» ! Și totuși, cât de departe era estetica sa de cea a creatorului a fost semnalat destul de curând. Bach era privit de Czerny prin ochii lui Beethoven. Muzica evoluase, experiența proprie a generațiilor succesive modificase impresiile și amintirile din tinerețea fiecăruia. Tempi, nuanțele, articulația etc., întreaga concepție despre ceea ce trebuia indicat în scris aparținea altei epoci. Despre modificările de note nu mai vorbim. Ediția Czerny este tipică pentru ceea ce nu trebuie să facă un editor (ca și un artist) cu muzica pe care o editează/interpretează.

Mai târziu preocuparea pentru acuratețe a prevalat, generând în anul 1862 prima ediție conformă cu manuscrisul original (*Urtext*), realizată de Franz Kroll tot după *Clavecinul bine temperat* de J.S.Bach, la aceeași editură Peters, iar în 1881 marea ediție critică a lui Hans

⁵ cf. Piero Rattalino, *Le sonate per pianoforte di Beethoven*, Musica Università, Roma
Nr.1/1967, p.3

Bischoff la editura Steingräber (un punct de referință pentru multă vreme)⁶

Cel mai flagrant exemplu de deformări ale textului original, cu consecințe directe și dezastruoase asupra rezultatului artistic, l-am întâlnit însă în Ediția Academică a operelor lui Bach, sub redacția lui Heinrich Germer (ed. Hofmeister Leipzig). Reproducem mai jos câteva exemple, pentru a arăta până la ce aberații a putut ajunge libertatea pe care și-au arogat-o unii editori față de intențiile exprimate de creatori prin aplicarea dogmatică a concepției anacruzice, ca o idee fixă.



Ex.1: J.S.Bach: Partita I Sib major, Allemande
a. Urtext b. ed. Germer

Allemanda se înscrie, prin definiție, într-o structură metrică de 4 timpi *Împărțirea* contra naturii a *măsurii* 4/4 în *jumătăți* (procedeu folosit de editor și în *Preludiu*), pentru a putea fragmenta anacruzic arpegiile frânte (distribuite arbitrar între cele două mâini), ca și

⁶ cf. Constantin Ionescu-Vovu, *Probleme ale stilului în interpretarea pianistică*, în Muzica nr. 5/1989, pp.17 urm., reluat în Teza de Doctorat – ***O teorie a interpretării pianistice. Procese de gândire specifice actului interpretării muzicale***, 2004. Textul se regăsește în Lavinia Coman – *Pianistica Modernă*, Ed. UNMB 2006, pp.164-165, fără indicarea sursei.

dinamica – superfluă dar devenită obligatorie prin notare – schimbă total percepția interpretului care citește exact. Pentru comparație, am alăturat la toate exemplele *Urtext*-ul îngrijit de Kurt Soldan la Ed. Peters în anul 1937.

Ex.2: J.S.Bach: Partita I Sib major, Corrente
a. Urtext b. ed. Germer

În *Corrente*, arcuri de legato puse fără nici o noimă, cu același scop de a crea anacruze în fiecare măsură. În plus ritmul punctat este transcris în ortografia ternară din sec. XIX (conform ideii tradiționale de adaptare ritmică) care, îngrădind posibilitățile de citire, nu poate însă deveni obligatorie.

Ex. 3: J. S. Bach Partita I în Sib major, Menuet a. Urtext b. Ed. Germer

Menuetul este prin definiție lipsit de anacruze, dar adaosurile de articulație și dinamică le creează în fiecare măsură. Deformarea sensului frazelor și a caracteristicii dansului original în această ediție este evidentă.



Ex. 4: J.S.Bach: Partita I Sib major, Giga
a. Urtext b. Ed. Germer

În *Gigă*, inversarea distribuției la cele două mâini (mult mai puțin confortabilă decât cea originală) numai pentru a avea melodia la mâna dreaptă, Dinamica și, mai ales, pedalizarea grosolană, stereotipă, fără nici o preocupare pentru acuratețe (în vremea lui Bach pedala nu fusese nici măcar imaginată) au fost introduse fără grija că ceva ar putea fi nelalocul lui.

Dacă Ediția Germer este uitată astăzi, celebra ediție a *Sonatelor* de Domenico Scarlatti, îngrijită de Alessandro Longo (Ricordi, 1906-1913), reprezintă un caz mult mai primejdios, fiind încă și azi o ediție de referință și primul catalog quasi-complet al Sonatelor de Scarlatti, înainte de apariția celui mult mai complet și îmbunătățit al lui Ralph Kirkpatrick în 1953. O comparație între ediția Longo și cea a lui Hermann Keller (Peters 1916) a Sonatei în *si* minor (Longo 33,

Kirkpatrick 87) este edificatoare asupra erorilor celei dintâi.

H. Keller semnalează transcrierea greșită a notelor vocii superioare (scrisă original în cheia de sopran), în măsurile 3–4 după semnul de repetiție:

Ex. 5: D. Scarlatti: Sonata în si minor, L.33, K.87
a. Ed. Longo b. Ed. Keller

Textul corect (Ex. 5b) apare azi în toate edițiile serioase. Din păcate, multe ediții așa-zis „instructive” au ca bază Ediția Longo cu erorile ei sau chiar ediții anterioare, modificate grosolan inclusiv în ce privește integritatea textului, care a suferit uneori scurtări arbitrare, fără a mai socoti modificări de armonii și adaosuri de articulație, frazare și dinamică cu totul nepotrivite (din fericire, în ultimele decenii au apărut tot mai multe ediții corecte și sigure ale acestor *Sonate*).

Fenomenul „corectării” textelor originale de către editori a continuat însă, nu numai cu opera lui Bach sau cu alte opere destinate inițial clavicinului. Nu a scăpat de

furia revizuirilor nici un compozitor, fiindcă înțelegerea sensului operelor scrise se schimba în decursul timpurilor datorită evoluției a ceea ce am numit „mentalități stilistice”, iar concepțiile dominante la un moment dat au fost, în mod nepermis, transferate și asupra textelor scrise anterior, devenind normative pentru interpreți în locul (sau deasupra) notațiilor originale. Edițiile curente ale tuturor clasicilor au cuprins astfel „îmbunătățiri” de tot felul, menite să ajute înțelegerea sensului muzicii. În realitate, ele au reușit să acopere și chiar să modifice relații voite expres de creatori, dar pe care editori cu vederea scurtă nu au știut a le recunoaște. Dacă pentru muzica Barocului, completările erau adăugate pe un text lipsit de indicații, având justificarea – chiar dacă azi perimată – a creării unei mai mari accesibilități pentru interpreți (ținând seama și de schimbarea instrumentului de la clavecin la pian), modificarea intenției exprimate clar, în scris, de compozitorii clasici ce compuneau deja pentru pian (dar și la alte instrumente) este absolut inacceptabilă

Este vorba cel mai des de modificarea și completarea indicațiilor existente, mai ales în ce privește: – *frazarea și articulația* (disprețuind semnele de strictă articulație existente și considerând că fiecare arc de legato trebuie să reprezinte o delimitare de frază), unele *nuanțe dinamice* (printre altele, atenuarea unor contraste – de ex. introducând în nenumăratele indicații beethoveniene de ***fp*** un diminuendo, cu rezultatul total fals – ***f dim. p*** – precum și frecventa adăogare de indicații suplimentare), *indicații de pedală* modificate – neînțelegând, de pildă, că Beethoven, ca și Haydn, nu nota pedalizările curente ci doar pe cele excepționale, care au fost astfel corectate

fără milă în sensul unei “curățiri” banal școlărești. Toate acestea ca rod al schimbărilor inevitabile de optică pe care timpul le aduce în mentalitatea muzicienilor și al înțelegerii greșite a tradiției, confundată cu stilul actual (sau cu un stil presupus etern neschimbat) de interpretare. Și încă, nu cunoaștem decât erorile cele mai grosolane – care apar în modificările scrise ale textului – căci mărturii sonore ale epocii nu există, pentru a cunoaște și alte detalii ale interpretării în epocă. Câteva cazuri sunt edificatoare:



Ex. 6: Mozart, Sonata în Sib major K.333 p. III.
a) Urtext Ed. Henle și Universal; b) Ed. Litolf

În tema Finalului *Sonatei* în Sib major K. 333 de Mozart, *legato*-ul original, pe optimele de trecere din măsura a 4-a) (ex.6a, mai jos, arată intenția explicită de a lega cele două semi-fraze identice între ele într-o perioadă supra-ordonată unitară de 8 măsuri, în timp ce în ediția Litolf (și multe altele la fel), prin modificarea notației, consecventul se separă și apare precedat în măsura 4 (ex.6b) de o anacruză (*proleptică*) *non-legato*, de care antecedentul nu a beneficiat (ceea ce contravine și *principiului bune continuări* consacrat de teoria psihologiei

gestaltiste, pe care editorii nu-l cunoșteau desigur, dar Mozart îl aplica).

Legato-ul original (Ex. 6a.) nu împiedică încheierea antecedentului pe timpul III al măsurii a 4-a, ce se poate realiza nu prin întreruperea *legato*-ului, ci doar prin mijloace dinamice, ca o punctuație interioară, lucru de care ediția Litolff nu ține seama când corectează *legato*-ul (ex.b.). În plus, izbitor de numeroasele semne de articulație și nuanțe adăugate în ediția „modernizată” limitează libertatea preferinței personale a interpretului. Adevărul frazei mozartiene este astfel obnubilat de corectura editorului.

O modificare similară este studiată de F. Lerdahl/R. Jackendoff în *Sonata* în *La* major K. 331 de Mozart. În analiza acestora⁷, tema variațiunilor din partea I ar oferi două posibilități de grupare (egal îndreptățite în viziunea autorilor):

a) Anacruhic, începând a doua celulă melodică cu ultima optime din prima măsură (Ex. 7a) și continuând cu același tip de relații care vor fragmenta consecventul frazei.

b) Cruzic, pe bara de măsură, în formă de *bar*, cu 2 motive de câte o măsură urmate de unul de 2 măsuri. Subliniem că ex.7b reprezintă textul original de o cuceritoare simplitate, chiar și grafică:

Pentru interpret, varianta a. implică scurtarea pătrimii de pe optimile 4–5 (v. ex. de mai jos) și, după separare, apropierea optimii finale (anacruhice) de timpul 1 următor, acoperind structura, altfel extrem de

⁷ Fred Lerdahl, Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press

Cambridge Mass. 1983, pp. 65-66

clară. În varianta b. dimpotrivă, susținerea valorii pătrimii de pe optimele 4–5, necesită diminuarea și scurtarea optimii finale a fiecărei măsuri (pe fiecare timp aparând un ritm trohaic), va crea separarea, pașii pe timpi și structura de *bar* care rezultă astfel de la sine. Scrierea originală a creatorului, se impune.

Andante grazioso.

a

b

Ex. 7: W.A. Mozart, Sonata în La major K. 331, p. I,
a. Ed. Peters 1904 b. Ed. Henle, Urtext (original)

În cartea lui Rudolf Westphal, *Allgemeine Theorie des musikalischen Rhythmus* (1880), apare o notă care – referitor la *Adagio* din *Sonata în do minor* op. 13 (*Patetica*) – îl acuză violent pe Ignaz Moscheles (până la transparente aluzii antisemite) de deformarea gândirii beethoveniene în ediția sa de sonate, încheind cu cuvintele: “Să încerce domnul Moscheles să cânte așa!” În versiunea lui Westphal frazarea era conformă principiilor logice curente în vremea aceea, întâlnite adesea și azi. Numai că versiunea marelui pianist Moscheles este cea care corespunde exact originalului beethovenian...

lață cele două versiuni:

Adagio cantabile

a

b

Ex. 8: L.v. Beethoven, Sonata în do minor op 13, Pathétique p.II
a) Ed. I. Moscheles (original) b) propunerea lui R. Westphal

Asemenea discuții par astăzi închise. Edițiile originale – *Urtext* – au dezvăluit unor priviri antrenate a citi și relațiile dintre sunete, adevărul unor partituri originale. De ce este atunci încă relevant să mai discutăm astăzi modificările de notație ale unor ediții? Pentru că acestea mai există și azi în uz și, mai ales, pentru că încă mai apar numeroase ediții, unele foarte celebre, care „modernizează” notația originală (încercând și să argumenteze această acțiune de pe pozițiile logicii). Ca, de exemplu o foarte respectată ediție Beethoven revizuită de Donald Francis Tovey⁸, care practică sistematic modificarea semnelor de articulație originale, afirmând în

⁸ L.v. Beethoven, *Complete Piano Forte Sonatas*, annotated by Donald Francis Tovey, Ed. The Associated Board of the Royal Schools of Music, 1932

Prefața ediției că „articulația preluată de la instrumentele de coarde, decisă de limita arcușului (e vorba despre legato întrerupt pe bara de măsură sau pe limita timpilor), nu este valabilă și pentru instrumentele cu claviatură, care nu cunosc asemenea limitări”. Se vede că, după impresia editorului, Beethoven, nu era conștient de acest fapt...Legato continuu este considerat de editor drept lege pentru această temă, iar articulația originală nu este nici măcar menționată. Dar același editor nu observă că, atunci când vrea, Beethoven leagă diferit finele măsurii 3 de măsura 4 din exemplul de mai jos (ex.9):

The image displays two musical staves, labeled 'a' and 'b', representing different editorial treatments of measures 3 and 4 from Beethoven's Sonata Op. 57. Both staves are in 12/8 time and marked 'Allegro assai' and 'pp'. Staff 'a' (Henle Urtext) shows a continuous legato line across the bar line. Staff 'b' (D.F. Tovey) shows a breath mark at the end of measure 3, indicating a slight separation from measure 4.

Ex. 9: L.v. Beethoven, Sonata op. 57 fa minor, Appassionata p. I
a. Ed. Henle (Urtext) – original b. Ed. revăzută de D.F. Tovey

Pentru muzica romantică de asemenea, chiar în ediții considerate de referință pot apărea modificări voite, conștiente (reluând aceleași vechi concepții de editare) provenind uneori din schimbarea mentalităților muzicale, alteori din dorința de a indica mai precis sensul muzical, așa cum a fost înțeles de editor. Buna intenție nu elimină însă obligația respectării textului original *cu toate*

ambiguitățile sale, ale căror posibile înțelesuri nu pot fi totdeauna prevăzute.

Ediția lui Ignacy Paderewski a operelor complete ale lui Chopin (de referință până la apariția ediției mai recente a lui Jan Ekier), introduce schimbări de notație care au ca urmare semnificative modificări semantice. Într-un studiu al profesorului Günther Reinhold asupra diferențelor între autografe și *Urtext* (apărut în revista EPTA, *Bilten*, Ljubljana 2001) este prezentat cazul modificării enarmonice (declarată, de altfel, expres) în ediția Paderewski, a notației *Preludiului* op.28 nr.4 în mi minor de Chopin. Fără a schimba sunete, se schimbă sensul



Ex.10: Fr. Chopin, Preludiul op. 28 nr. 4, în mi minor
a. Ed. Paderewski b. Ipoteza Reinhold

Acordul de la mâna stângă (arătat de săgeată) avea în original un *Sib* în bas, nu *La#* (cum apare în schema b.). Menționăm că toate edițiile anterioare respectau scriitura lui Chopin, fără a-l corecta la armonie... Ipoteza lansată de autorul articolului este că, de fapt, în locul pauzei cu *fermată*, Chopin ar fi putut gândi un acord de *sextă napolitană*, suprimat și lăsat în suspensie (înlocuit de pauză), acord care ar fi putut realiza, în continuarea stingerii sonore, legătura armonică întreruptă (ex.10b). Această ipoteză, este susținută de Peter Feuchtwanger și Günter Reinhold în două studii diferite.

Chiar dacă, poate, puțin fantezistă, ea este plauzibilă și dovedește că originalul poate da loc la supoziții pe care nimeni nu are dreptul să le interzică prin direcționarea unilaterală prea decisă a gândirii. În plus, ipoteza este deosebit de poetică și sugestivă pentru interpret, dovedind încă o dată – dacă mai era nevoie – necesitatea de a ține cont de ambiguitatea expresiei muzicale și de a nu corecta gândul compozitorului care, nu știm niciodată câte valențe poate conține, despre care nu avem nici o altă dovadă decât urma lăsată de pană pe hârtie.

Altă modificare a textului întreprinsă în această celebră și, de regulă, sigură ediție se află în *Preludiul* op.28 nr.15 în *Reb* major.

The image shows two editions of the musical score for Chopin's Preludiu op.28 nr.15. Edition (a) is the Ed. Paderewski, and edition (b) is the Ed. Henle, original. The score is in 3/4 time, key of D major. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The Paderewski edition (a) has an accent on the 'do' note in the bass line, while the Henle edition (b) has an accent on the 'mi' note. Both editions include a 'ritenuto' marking and a 'pp' dynamic marking.

Ex. 11: F. Chopin, Preludiu op.28 nr.15, în *Reb* major
a. Ed. Paderewski b. Ed. Henle, original

Accentul (indicat de săgeată) pus explicit în manuscris pe vocea de alto, *mi*b (conform cu ediții atât de serioase ca Wiener Urtext sau Henle, dar și cu ediții mai vechi), este plasat sub vocea de tenor, *do*, eliminând relieful sunetului *mi* – care apare atât de expresiv în original – și dirijând continuarea melodiei

vocii de alto spre repetarea neinteresantă a sensibilei *do*. Totodată întâlnim și o modificare nepermisă a pedalizării originale în sens scolastic (încercuită în exemplu), în locul bogăției de armonice a originalului.

Concluzia autorilor citați este trimiterea la facsimile după manuscrise. Chiar dacă lucrul nu este practic realizabil pentru oricine, se vede acum, când analizele au devenit mai exacte și mai pertinente în ce privește semnificația detaliului, că nu tot ce se aude este ceea ce a intenționat compozitorul. Și aceasta, chiar în cazul celei mai bune credințe și probității a interpreților.

Am ales special aceste exemple din opera lui Chopin, pentru că părea a fi mai aproape de vremurile noastre. Ce să așteptăm de la edițiile operelor mai vechi?

Respectul absolut enunțat de noi încă la început nu este deci atât de ușor de realizat cum pare, pentru că referirea la text nu este totdeauna certă. Stabilirea textului adevărat rămâne o problemă care devine tot mai spinoasă cu trecerea timpului pentru că, pe măsura creșterii exactității surselor, se nasc exigențe sporite. Iar exemplele prezentate au putut dovedi că nu este vorba despre controverse teoretice sterile ci, pentru cine știe într-adevăr să citească o partitură în toate implicațiile pe care le conține, imaginea dorită de compozitor poate fi grav deformată. Pentru a pătrunde gândul compozitorului trebuie să fie comparate mai multe ediții, extrăgând ceea ce le este comun. Și încă nu putem fi siguri. Chiar edițiile *Urtext* (text original) au proliferat și, surprinzător, *nu coincid* întru totul! Se poate presupune că editorii s-au bazat pe manuscrise sau copii diferite, de vreme ce apar diferențe între *Urtext*-uri care, toate, se pretind versiuni originale.

Și? Nu sunt oare asemenea deformări fenomene strict locale, lipsite de relevanță pentru imaginea generală? Socotim că acestor întrebări ar fi locul să le răspundă compozitorii, în ce măsură consideră ei că este afectată imaginea pe care o vor să fie receptată de public. Și, în funcție de punctul lor de vedere actual, putem trage concluziile și pentru cei din trecut, care nu mai sunt în măsură să-și apere muzica.

Pledăm deci pentru cea mai fidelă execuție posibilă, care nu se poate realiza decât pe un text stabilit după consultarea comparativă a mai multor ediții de încredere și după analiza punctelor discutabile. Altfel, identitatea operei poate deveni neclară, prin diferențele ce apar de la o ediție (o execuție) la alta. Iar răspunderea interpretului față de gândul creatorului este cu atât mai plină de consecințe, cu cât numai execuția efemeră rămâne reală în conștiința publicului – mai ales dacă este înregistrată, deci repetabilă.

Respectul față de textele compozitorilor, mai ales cei pe care Istoria i-a ales din marea mulțime a celor chemați, nu se referă numai la alegerea notelor care să fie cântate ci și la ceea ce nu apare scris explicit – la modalitățile de execuție, care pot fi uneori indicate în moduri mai puțin remarcate în analizele curente, dar nu mai puțin semnificative.

Din acest punct de vedere, atitudinea interpretului față de textul adoptat poate prezenta două variante de comportament:

- subiectivitatea totală – punerea mai presus de exactitate a simțirii personale, a elanului de moment, sau
- obiectivitatea – care, așezând mai presus de orice rigoarea citirii și realizării sonore a partiturii, caută

acea expresie care rezultă din punerea în acțiune a tuturor principiilor de structurare dinamică a textului ales, ținând seama și de limitările stilistice corespunzătoare. Obiectivitatea nu trebuie să însemne, nici pe departe, ceea ce se înțelege curent prin acest termen – răceală, absență a participării personal-afective – ci poate însoți fervoarea trăirii și o abnegație opusă aroganței (de cele mai multe ori inculte) ce caracterizează adeseori subiectivitatea excesivă.

Evident, în citirea textului, interpretul trebuie să țină seama și de principiile de notație ca și de gradul de libertate permisă, specifice epocii compozitorului respectiv. În armonie, anumite structuri acordice care într-o vreme erau creatoare de puternice tensiuni s-au tocit față de evoluția sensibilității și a percepției disonanței; sau rupturi melodice cu totul impresionante ale unor epoci, par astăzi lin conduse față de contururile frânte, contorsionate, ale unor lucrări mai noi.

Articulația a fost diferit notată în timp. Frazarea a fost notată numai în anumite perioade, de anumiți compozitori (și mai ales editori, cum am văzut); și atunci au folosit, nu semne specifice care nu existau, ci s-au servit tot de arsenalul articulației, semănând confuzie. În acest domeniu, notația informează de regulă numai asupra macro-structurii, lăsând detaliul (micro-frazarea) în grija intenției expresive și cunoașterii presupuse a tradiției de către interpret.

Dinamica și agogica, acolo unde nu sunt notate expres, rezultă din structură și pot fi aplicate ca atare pe detalii – dar pe arhitecturi mai largi opțiunea personală rămâne decisivă (fiind în mare măsură determinată de „caracterul muzicii” – concept eminamente subiectiv).

Până unde? Există vreo limită, jaloane de neocolit în libertatea de a imagina diferite tipuri de expresie pe marginea unui text, semnale de neignorare? Răspunsul nostru nu poate fi decât categoric afirmativ. Întotdeauna putem găsi indicii în text – desigur nu totdeauna notate pe portative. Și totuși, în ciuda existenței acestora întâlnim adesea, în viața de concert sau chiar pe înregistrări, exemple flagrante de deformare, de trădare a intenției expresive, a constrângerilor unor genuri care impun limite sau direcții precise de exercitare a libertății expresive. Vom aminti doar două exemple, din două epoci și stiluri diferite – aproape opuse am zice – dar care dau de gândit și asupra multor alte situații similare.

Sarabanda rămâne un *dans* al sec. XVII-XVIII, lent și cu o caracteristică metrică precisă – prelungirea sunetului de pe timpul II, în unele măsuri, peste o parte din ultimul timp. Chiar într-un *tempo* oricât de lent, piesa nu poate deveni nici *lamento*, nici rugăciune; ea trebuie să păstreze o mișcare interioară, o unduire specifică, chiar dacă ceremonioasă sau solemnă. Dansul își are originea în America centrală sau Mexic în sec.XVI (apare inițial în Spania prin sec.XII, cu influențe arabe) și a fost importat înapoi în Europa ca un dans relativ mișcat, cu conotații erotice ce au dus la interzicerea și mai târziu la transformarea sa într-un dans lent de curte, „o melodie gravă”, cum o descrie J.G.Walther în 1723⁹, iar în viziunea lui J.Mattheson (1739) exprimând „nici o altă pasiune, decât ambiția”¹⁰, ceea ce poate contura mai clar

⁹ Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, 1723.

¹⁰ Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739.

imaginea tipului de expresie al genului (v. și *Sarabandele* moderne cum sunt cele de Debussy sau Enescu).

Apariție mult mai recentă, în plin romantism, *Mazurka* este un dans cu un caracter rustic bine definit (mai ales prin accentuarea timpului III) care, mai ales în varianta sa mai lentă (derivată din *Kujawiak*) a fost adesea deformat similar, ca o romanță sentimentală lipsită de orice urmă a caracterului dansant.

Desigur semnificațiile titlurilor trebuie să fie cunoscute, ceea ce implică adesea necesitatea informării, care nu este un simplu act de erudiție. Chiar și titlurile poetice au importanța și semnificația lor pentru interpretare, dar cu atât mai mult cele ce definesc o mișcare, un caracter. La fel ca și indicațiile de mișcare, *tempo* și caracter ce apar în fruntea partiturilor începând de pe la mijlocul sec.XVIII (după Baroc) și care se pot modifica pe parcursul unei piese. Ele nu sunt puse pentru a fi ignorate, ci sunt parte a textului și necesită atenția ce derivă din acest statut: trebuie citite, înțelese și respectate, adică *duse la îndeplinire*.

*

Odată depășite dilemele edițiilor și stabilirii textului corect, următoarea sarcină a interpretului este, înainte de orice, să aplice principiile, legile nescrise ale gramaticii interpretării. Pentru aceasta, *citirea riguroasă* a textului acceptat ca bază este o datorie absolută. Iar „a citi riguros” înseamnă *a citi tot ce este scris și tot ce nu este scris*; încă în prima fază trebuie remarcată nu numai prezența dar și absența oricărui semn care apăruse în cursul pasajului sau într-un loc paralel și care tocmai a

încetat să apară (exemplu: într-un șir de puncte de *staccato*, absența acestuia deasupra unei anumite note). Eroarea tipografică sau neglijența rămân întotdeauna ipoteze posibile, dar ele nu pot fi acceptate decât după analiză, atâta vreme cât o absență poate reprezenta și o intenție componistică. Nu putem evalua *a priori* portanța unei idei artistice, decât prin consecințele nerealizării ei. Detaliul cel mai fin, inobservabil unei priviri superficiale, se poate dovedi esențial pentru decelarea unui sens care să contribuie la o conturare sau înfrumusețare sensibilă a imaginii. Abia după ce textul a devenit cert se va putea pune problema să-l formulăm într-un mod logic și coerent, așa încât să poată deveni purtător de mesaj, de idei sau afecte.

„Încărcarea cu sens” nu se face însă oricum. Dacă în timpuri mai vechi libertatea interpretului era aparent nelimitată (creatorii contau pe capacitatea de înțelegere și pe știința acestuia), notația a evoluat către o tot mai precisă și bogată cuprindere a tuturor nuanțelor de sonoritate și mișcare, de natură să transmită cât mai clar și exact, mesajul creatorului. În această privință, clasicii (Beethoven, mai ales) au știut să precizeze numai ceea ce era necesar și să nu încarce textele cu indicații excesive sau, mai ales, tautologice. Beethoven știa precis ceea ce trebuia să știe și să facă interpretul în mod normal și nu nota decât excepțiile sau abaterile.

Această parcimonie nu l-a împiedicat, atunci când a considerat necesar, să noteze la începutul părții a III-a din *Sonata* op. 110 în *Lab* major unsprezece modificări de *tempo* (dacă socotim și modificările agogice) și cincisprezece schimbări dinamice (în total 26 indicații!) în

nouă măsuri, ceea ce va deveni un procedeu răspândit către sfârșitul secolului XIX.

Mai târziu notația s-a complicat, din nevoia fixării tot mai multor detalii. Compozitorii post-romantici și cei impresionisti au ajuns astfel la o aparentă hipertrofie a indicațiilor. Dar acestea sunt adesea justificate ca la George Enescu, unde permanentele fluctuații de dinamică și tempo, *rubato*-ul specific muzicii sale, nu se pot dispensa de notații detaliate care, puse în context, devin intens sugestive. Iar mai târziu, compozitorii atonali au fost obligați să definească dinamic sunete care nu se mai legau după tipare cunoscute, existând riscul unor asocieri nedorite, ceea ce a dus la notarea *quasi-pointillistă* a dinamicii și agogicii.

Diferențierea notației a produs însă, alături de această rafinare, și un efect pervers – încercarea unor editori, chiar mari pianiști, de a încărca textele clasice prin transcrierea amănunțită a propriei viziuni interpretative, în ediții așa-zis instructive ale clasicilor. Diferite de exemplele anterioare de modificare iresponsabilă a textului original (în scopul unei „îmbunătățiri” a gândirii creatorului?), acestea sunt acte pedagogice, cu scop de a ajuta tinerii executanți să găsească o cale mai ușoară către înțelegerea sensurilor muzicale, tocmai în sensul expus mai sus. Numai că, oricât de interesante pentru cercetătorul concepțiilor interpretative, pentru învățăcelul care le folosește ca îndrumare aceste „ediții de interpret” suferă de două grave erori. Cea mai evidentă este de ordinul intenției: transformarea unei versiuni personale în normă, tinzând a elimina alternativele, mai ales în acele ediții în care contribuția editorului nu este diferențiată grafic de textul autentic.

Mai puțin se vorbește, însă, despre cealaltă deformare, mult mai gravă, pe care o poate provoca adăugarea în text a intențiilor personale de micro-frazare, micro-dinamică și agogică. Acestea nu sunt numai personale dar, de regulă, în procesul execuției, sunt infinitezimale, adeseori mai puțin decât atât, pure tendințe interne, ceea ce am numit *dinamică internă*. Notate, acestea iau deodată proporții mult mai mari, invită la a scoate în evidență ceea ce trebuie să rămână sugerat, putând conduce spre o caligrafie ce imită caricatural modele eventual dispărute, distorsionând uneori până la schimonosire un text ce tindea să transmită o intenție de execuție clasică, cu un anumit echilibru. În plus, evoluția în timp a stilului interpretativ, a mentalității stilistice, le face caduce. Pornind poate de la cele mai bune intenții pedagogice, aceste ediții pot deveni o manifestare de orgoliu interpretativ. Exemplul cel mai cunoscut este ediția beethoveniană realizată de marele pianist Eugène d'Albert – inutilizabilă astăzi, mai ales datorită faptului că indicațiile adăugate nu sunt în nici un fel diferențiate grafic de cele originale. La fel ca multe ediții bachiene din sec.XIX despre care am vorbit..

Când intențiile personale apar izolat, într-o execuție ocazională, în concert, ele stau sub răspunderea proprie a interpretului, care le cunoaște și stăpânește proporțiile; dar într-o ediție, sub egida unui nume prestigios, ele riscă să devină lege, multiplicată și exagerată imprevizibil, scăpând oricărui control. Pericolul unor asemenea încercări, nu a fost îndeajuns semnalat. Din fericire există o apărare instinctivă a studentului sau interpretului naiv, ce se ferește de un text prea încărcat care îl sperie. Desigur că, pentru această categorie de interpreți, nici

textele nude – baroce sau clasice timpurii – nu sunt mai edificatoare. Aceasta a și constituit de fapt justificarea adăugirilor. Dar ele pot fi utile numai dacă sunt făcute cu măsură și competență stilistică.

Ca principiu, în citirea textului trebuie să primeze acele soluții pentru care există *argumente* ce pot fi invocate și formulate explicit. „Așa îmi place” – nu poate fi un argument, deși probabil pe aceasta se bazează, nemărturisit, în sufletul multor interpreți, decizia finală.

Despre ornamente și nu numai

Între problemele ridicate de textul muzical, *practica interpretativă* reprezintă un capitol în sine, date fiind multe schimbări survenite în timp, în ce privește notația, construcția instrumentelor (cu consecințele cunoscute asupra tehnicii de execuție), precum și numeroase modificări ale tradiției. Nu este locul să le studiem în detaliu, dar câteva priviri generale nu sunt lipsite de folos. În acest sens *Ornamentica* constituie un teren încă plin de semne de întrebare.

Nu este vorba numai de citirea simbolurilor grafice, despre care s-au scris volume întregi. Nu le vom repeta, întrucât problema este extrem de vastă și a născut o întreagă bibliografie. Regulile constrângătoare sunt puține, au cunoscut multe excepții și s-au schimbat pe parcursul istoriei. Nenumăratele scrieri despre ornamentică se încheie, toate, cu aceeași concluzie și anume că normele sunt în mare măsură facultative, decisiv fiind bunul gust și concepția interpretului respectiv (și Mozart considera

gusto drept calitatea supremă a interpretului). Totuși, anumite jaloane există și ele trebuie să fie clar cunoscute.

Obligația barocă de a considera *mordentul* și *trilul* ca o *appoggiatură* superioară repetată, este o regulă ce a funcționat în tot secolul XVIII și cunoștea numai excepții precizate. Una din acestea este aceea a *non-repetării*, potrivit căreia nu este permisă repetarea notei superioare, deci dacă nota precedentă trilului anticipează *appoggiatura* superioară care inițiază trilul., acesta va începe cu nota principală. Din aceeași cauză, în cazul anticipării notei principale, trilul începe obligatoriu cu nota superioară, *cu o singură excepție*: dacă prin începutul pe nota principală se constituie o formulă melodico-ritmică caracteristică. Ambele situații se regăsesc în exemplul următor:



Ex. 12: J. Haydn, Sonata în Lab major, Hob. XVI/46, p. II

Trilurile din primele 2 măsuri, în linie melodică descendentă, încep obligatoriu cu nota principală; sfârșitul acestor triluri poate fi fără terminația tradițională, superfluă într-o linie treptat coborâtoare. Pentru cele din următoarele două măsuri, interpretul poate decide dacă vor începe cu nota superioară (non-repetare) sau dacă prin repetarea notei principale va rezulta o formulă ritmică pregnanță, preferabilă în acest context.

În secolul XIX, regula și-a pierdut valabilitatea, ornamentele începând toate, de obicei, cu nota principală, în parte sub influența artei vocale sau a unor practici instrumentale folclorice și, mai ales, datorită funcției armonice tot mai semnificative a notelor melodice.

Interpretul se confruntă deseori cu problema necesității adăugării de ornamente, practică tradițională în Baroc și valabilă încă pentru concertele de Mozart, considerate a fi fost, unele, notate incomplet. Unde și cât poate sau trebuie să fie ornamentat? Ce funcție pot și trebuie să îndeplinească adaosurile?

Se spune că Bach era criticat de contemporani pentru că nu lăsa posibilitatea ornamentării libere de către interpreți, notând totul, chiar și variantele înflorite (*Les agréments*) ale *Sarabandelor*, destinate repetării variate a unei mișcări lente ce amenința să devină fastidioasă. Bach reprezintă, în acest domeniu, un pol al austerității. În schimb, în muzica lui G. F. Händel apar părți întregi de suită, abia schițate armonic, urmând a fi împlinite conform tehnicii de realizare a *basului continuu* și celei de *diminutio*. Asemenea norme prezidează și la ornamentica adăugată mai mult improvizatoric de către interpret.

Dacă Barocul dezvoltase o tehnică și principii mai mult sau mai puțin obligatorii de ornamentare a discursului în interpretare, epocile următoare, bazate pe alte tipuri de structuri, alte instrumente și alte reguli de notare a dinamicii lasă mult mai puțin loc adăugirilor de note. La Mozart, problema ornamentelor propriu-zise trece, în preocupările interpreților, mult în urma celei a *Cadențelor*, lăsate la voia improvizăției atunci când nu sunt compuse integral de autor. Uneori sunt recomandate, după anumite opinii de autoritate, și completări necesare ale unor pasaje

doar schițate prin punctele extreme^{*} sau așa-numitele „*Introduceri*” – mici improvizații melismatice, ce realizează trecerea de la o *fermată* pe o armonie de Dominantă (de regulă) spre continuarea discursului sau repriza tematică. Prezente frecvent în concertele mozartiene, acestea au persistat și mai târziu. Probabil ultima utilizare a unei asemenea introduceri improvizate, lăsată în seama interpretului, a fost în *Concertul* pentru vioară în *Re* major op. 61 de Beethoven, la momentul trecerii de la partea a II-a *Adagio* la partea a III-a *Rondo*. În orice caz, în muzica pentru pian, nu avem cunoștință de apariții ulterioare ale acestui tip de intervenție a interpretului în textul muzicii, care să fi fost recomandate sau măcar acceptate de compozitori. În ce privește *Cadențele*, multe *Concerte* de Mozart și toate *Concertele* compuse de și după Beethoven au *Cadențe* scrise de autorii lor. Improvizația nu e exclusă, dar cele originale sunt de regulă preferate.

Dar nu numai sub aspectul existenței/inexistenței ornamentelor adăugate sau improvizate ne interesează problema – acceptarea necesității lor fiind o discuție departe de a fi încheiată – ci mai ales ca situație în contextul expresiv. *Dinamica* ornamentelor este o problemă mult mai generală. Ea se pune diferit, după cum acestea joacă un rol structural sau sunt doar accesorii ale liniei principale.

Există ornamente scrise ca atare cu semne convenționale, dar se întâlnesc frecvent linii melodice din care formulele ornamentale compuse explicit fac parte integrantă.

^{*} cf. Paul Badura-Skoda – *Mozart-Interpretation*

Studiul op. 25 nr. 2, în *fa* minor de Chopin constituie un exemplu caracteristic de melismatică organizată pe tiparul unui grupet (indicat de cleme, v. ex. de mai jos) repetat sub care răzbate un sunet lung, ornamentat (*do* în măsurile 1 și 2, *mi* și *sib* în măsura 3) cu *échappée*-uri progresiv ascendente. Direcția generală acumulează tensiunea pentru arcul melodic ce începe din măsura 3. Dar caracterul vădit ornamental al melodicii impune o tratare corespunzătoare din punct de vedere dinamic, cu o transparență sonoră ce interzice orice insistență.

Pe acest tip de melismatică se bazează una din cele mai frecvent întrebuințate tehnici variaționale. Compozitorii construiesc și îmbracă adeseori în asemenea figuri melodice chiar teme.



Ex. 13: Fr. Chopin, *Studiul* în *fa* minor, op. 25 nr. 2

În muzica lui Chopin dar și la mulți alți compozitori, apar frecvent întorsături melodice similare unor ornamente dar încărcate de sentiment, care asumă o funcție expresivă de multe ori intensă, rezultând din context (grupele încărcate de expresie, caracteristice muzicii lui Schumann și mai ales celei a lui Wagner, folosite de mai

toți compozitorii romantici). Acest lucru nu este valabil pentru acele ornamente care doar „împodobesc” linia sau cele care, mai ales în operele destinate clavecinului, au rolul de a întări sau prelungi sonoritatea unor note. Insistența pe asemenea formule pur ornamentale poate absorbi din energia necesară pentru conducerea ulterioară a liniei. O execuție de lucru cu suprimarea ornamentelor ar putea fi o soluție practică, de studiu, pentru aflarea rolului ornamentației și a sensului melodic fundamental. Linia nudă va clarifica rostul și dinamica necesară ornamentului.

Pedalizări șocante

Unele indicații de *pedalizare* la pian sunt neobișnuite și șocante nu atât prin disonanță (azi nerelevantă) cât prin aparenta ieșire din stil. Problema s-a pus mai ales în legătură cu unele indicații beethoveniene neobișnuite, controversate încă și adeseori corectate până în zilele noastre, pentru că nu se înscriu în niciuna din normele general acceptate pentru utilizarea acestui auxiliar atât de prețios în tehnica sonorității pianistice.

Beethoven notează, așa cum am spus, numai esențialul, socotind că interpretul are cunoștințele de bază, care să-i permită redarea gândului său muzical. De aceea, indicațiile sale sunt de obicei laconice, afară de cazuri speciale care să necesite precizări. În cazul *pedalei*, aceasta nu este notată decât arareori, în cazuri speciale, presupunând că, în general, interpretul știe cum să o folosească. Nicidecum nu se pune problema că lipsa instrucțiunilor scrise în acest domeniu ar putea însemna un cântat fără pedală. Se știe că Beethoven însuși o

folosea din plin. Dar dacă pedala poate fi folosită și acolo unde nu este pretinsă expres, inversul *nu* este valabil: consecința *nu* este că indicațiile exprese, scrise, de pedalizare pot fi ignorate, că nu ar fi obligatorii dacă nu corespund normelor scolastice. Dimpotrivă. Și totuși, acest lucru se întâmplă frecvent, pentru că Beethoven experimentează prin pedală efecte cu totul insolite, depășind cu mult deprinderile auditive ale epocii sale. Astfel încât unii editori și-au permis chiar să-l „corecteze” pe Beethoven, și să „pună ordine” în indicațiile sale de pedală.

Prima notație de pedală apare la Beethoven în partea a 3-a *Marș funebru* din *Sonata* op.26 în *La* bemol major, pe un tremolo ce va suna ca un acord lung susținut de către o fanfară.

A doua oară când cere explicit o anumită folosire a pedalei, în prima parte a *Sonatei quasi una fantasia* op. 27 nr. 2 în *do* diez minor întâlnim o indicație care, încă pentru interpreții de azi pare ambiguă și este adeseori înțeleasă greșit: *Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini*, pare astăzi a avea cu totul alt înțeles decât cel original, care voia să spună că se cântă *cu pedală* (cu amortizoarele de sunet ridicate, fără „sordini” sau „dämpfer”, adică amortizoare de sunet) și *nu* fără folosirea pedalei stângi a pianului (denumită din totdeauna *una corda*, nu surdină), cum se înțelege uneori. Desigur, în lipsa unor indicații mai precise, pedalizarea se face bogat dar normal, fără suprapuneri armonice nedorite, *tempo* lent și armonia larg extinsă favorizând acest deziderat.

Dar apoi, în prima parte a *Sonatei* op.31 nr.2 în *re* minor, va experimenta un efect special: în cele două segmente de *Recitativ* care deschid Repriza compozitorul prevede menținerea pedalei de rezonanță peste întregul *Largo*, cuprinzând tot recitativul în pofida disonanțelor ce apar. Efectul cerut este cu totul special și iritant pentru foarte mulți. S-au adus nenumărate corecții în diferite ediții (!) și argumente împotriva respectării acestei indicații (care, repetăm, nu este facultativă, la un compozitor și interpret ca Beethoven).

Ex .14 : L.v. Beethoven, Sonata op. 31 nr. 2, p. I, Repriza

S-a invocat surzenia sa, ignorând faptul că, în 1801-1802 când compunea sonata, compozitorul era încă departe de a fi infirm. S-au făcut referiri la planele epocii

care ar fi sunat, pasă-mi-te, altfel¹¹. Se poate obiecta la aceasta că, dacă argumentul ar fi fost valabil și pianele ar fi permis într-adevăr oriunde pedalizările lungi, acestea ar fi putut fi mai frecvente, mai generalizate, ca o practică curentă și nu legate doar de anumite efecte și structuri.

Arthur Schnabel pretindea cu fermitate, ca regulă, respectarea tuturor cerințelor beethoveniene. El deosebea folosirea „instrumentală” – coloristică a pedalei, de cea „muzicală” – când efectul este esențial pentru structură – considerând indicațiile Titanului ca făcând parte din această din urmă categorie. Schnabel a experimentat instrumente contemporane creației sonatei și a constatat că efectul de neclaritate este același ca și pe pianele moderne¹². De aceea, el presupune că este vorba despre o necesitate de prelungire enormă a armoniei de Dominantă, indiferent halo-ul de disonanțe creat¹³. Ca urmare, numeroși autori au recomandat, drept soluție de compromis, ținerea cu mâna a acordului din bas, ceea ce ar produce o oarecare rezonanță generală, în locul pedalei ce ar putea astfel să fie folosită într-un mod „curat” și convențional.

Piero Rattalino susține decis poziția că pedalizarea cerută de Beethoven ar corespunde unei intenții artistice precise. El îl citează pe Carl Czerny, elev direct al lui Beethoven care – în 1840, când instrumentele erau deja la un alt grad de perfecționare decât la începutul secolului –

¹¹ Alfred Brendel, *Musik beim Wort genommen*, Piper Schott, Mainz, 1995

¹² Am repetat experiența personal, cu aceleași concluzii (CIV).

¹³ Konrad Wolff, *Interpretation auf dem Klavier. Unterricht bei A. Schnabel*, Ed.

Piper, München 1979, pp.100 urm.

scria în *Suplimentul la Metoda completă pentru Pian op. 500* publicată în 1842: „Pedala se ține pe timpul *Recitativului*, care trebuie să sune ca de la mare depărtare”¹⁴. La fel cum Arthur Schnabel îndeamnă în ediția sa a *Sonatelor* ca pedalizarea originală să fie respectată peste tot „cu curaj”. Iar Clifford Curzon sublinia poziția lui Schnabel, că „nu pedalizarea trebuie modificată, ci calitatea tușeului”.¹⁵



Ex. 15: L.v. Beethoven, Sonata în Do major, op. 53, Rondo

¹⁴ Piero Rattalino, *Le Sonate per pianoforte di Beethoven*, Musica Università, Roma

Nr. 1/1967, p.34

¹⁵ *Idem*, p.14

O și mai mare rezistență a întâmpinat indicația de pedalizare temeii refrenului *Rondo*-ului din *Sonata* în *Do* major op. 53, care prevede păstrarea pedalei apăsate pe un timp încă mai îndelungat, sub o desfășurare pianistică foarte mobilă, suprapunând armonii de dominantă și tonică, majore și minore, în mod repetat, la toate reluările refrenului.

Asemenea notații sunt de cea mai mare importanță pentru crearea unor imagini sonore caracteristice și cu totul neobișnuite. Nu este posibil ca ele să fie datorate neatenției (pentru că sunt repetate de fiecare dată identic în cuprinsul piesei) sau, și mai puțin, unor erori. Trebuie să recunoaștem că, în secolele scurse de la gândirea acestor sonorități insolite, multe efecte de pedalizare au fost concepute, experimentate și acceptate, dar cele prezentate mai sus contrazic întreaga experiență de până acum, pentru că se aplică unor structuri sonore de tip clasic extrem de clar stratificate, aparent refractare la încheșurarea și vagul unei sonorități nedeslușite, în care melodia se amestecă și armonii simple și totuși contradictorii se suprapun în conglomerate aparent lipsite de logică. Mai ales aspectul armonic pare rebarbativ pentru că nu se integrează unei armonii mai largi, cuprinzătoare, subsumată unui factor unificator, chiar dacă disonantă. Cu toate acestea nu avem dreptul să expediem asemenea idei muzicale cu autoritatea argumentelor armoniei școlare.

Datoria interpretului în asemenea cazuri este, *nu* să selecteze indicațiile pe care le va lua în seamă și să ignore altele (indiferent de justificarea invocată), nici să caute paliative prin care să eludeze o cerință

de mare îndrăzneală artistică, ci *să caute acea imagine sonoră* (sau/și psihologică) în care *toate* indicațiile textului *respectate întocmai* să se poată înscrie. Cu atât mai mult se impune prudență și modestie față de marii creatori ai istoriei, căroră le datorăm efortul de a încerca înțelegerea unor imagini, poate bizare, stranii sau incompreensibile la o primă abordare, dar care să se dezvăluie apoi ca idei artistice capital inovatorii.

Respectarea pedalizărilor beethoveniene (și nu numai cele discutate aici, ci și cele din *Sonatele* op. 101 *La* major – partea II, op.110 *Lab* major– partea III, din *Concertele* nr. 3 în *do* minor – partea II – și nr. 4 în *Sol* major – partea III, și multe altele) se impune pentru interpreți, nu numai ca principiu de fidelitate, ci mai ales pentru că ele conturează fiecare o idee artistică mereu alta, care trebuie căutată.



Ex.16: L.v.Beethoven, Sonata op. 101, p. II, Vivace alla marcia

Despre indicația originală din *Sonata* op. 101, partea II, de a prelungi pedala pe nota *reb* din bas timp de 4 măsuri (măs.30-33), Hans von Bülow scria: "Indicația [...] produce dezavantajul de a face confuze vocile canonului; totuși, ca și în alte frecvente ocazii, ceea ce e

secundar trebuie sacrificat (în favoarea) *scopului principal*, care este *efectul sensibil al sonorității*¹⁶. Nici un autor serios și realmente informat nu gândește altfel.

În *Recitativul Sonatei* op. 31 nr. 2 pedalizarea prelungită are o puternică motivație psihologică, sugerând poate un gând neclar, o căutare în memorie a unei amintiri confuze sau o imagine îndepărtată; pe când în *Rondo-ul final din Sonata* op. 53 are un caracter descriptiv, creează o atmosferă specifică, cu neclarități impresioniste (nu ar fi prima anticipare stilistică la Beethoven) și oscilează între sonoritatea cețoasă a începutului și incisivitatea sonoră imediat subsecventă.

Urmarea descoperirii acestor efecte, cu scopul sugerării unei atmosfere de ambiguitate, de reminiscențe, de îndepărtare etc. se resimte mai târziu, în muzica romantică și, apoi, mai ales, în Impresionism. Unul din primele exemple celebre de acest fel este în finalul suitei *Papillons* op. 2 de Robert Schumann, unde pedala este prevăzută să dureze 27 de măsuri, timp în care, teoretic (armonic), ar putea exista o pedală armonică de tonică în bas, dar practic, acustic, efectul este notat chiar de Schumann: „zgomotul Carnavalului se stinge încet, iar ceasul din turn bate ora șase”.

Patru remarci finale, în legătură cu acest subiect:

a) Totdeauna aceste pedalizări sunt legate de prelungirea unui bas în registrul extrem grav, care cuprinde în armonicile sale toate disonanțele create în acut, atenuându-le efectul.

¹⁶ P. Rattalino, *Idem*, p. 13.

b) Ele se aplică întotdeauna unor pasaje în nuanțe dinamice extrem de scăzute – **pp** – ceea ce permite suprapunerilor disonante să se integreze în rândul armonicelor basului, indiciu clar al acuității imaginației auditive a lui Beethoven și al caracterului deliberat al opțiunii sale premonitorii.

c) Beethoven nu este primul care imaginează asemenea efecte de pedală. Înaintea lui, nimeni altul decât Joseph Haydn experimentase sonorități similare în prima parte a *Sonatei* în *Do major* Hob. XVI/50 , pe care le notase la fel de explicit. În ultima vreme atari indicații au început să fie respectate strict, fără să mai provoace aceleași discuții, poate și pentru că răspândirea muzicii lui Haydn este mult mai recentă, când auzul a devenit mai tolerant...



Ex 17: J. Haydn, *Sonata* în *Do major* Hob. XVI/50, p. I

.a. măs. 73 – 74 b. măs. 120 – 123

d) Tocmai acei pianiști care nu respectă asemenea indicații exprese în numele unui auz jignit de „murdăria” sonorității create, sunt aceia care nu respectă nici claritatea contrastantă, necesară mai mult ca oriunde

în pasajele învecinate. Ceea ce naște suspiciuni asupra calității unui auz care tolerează neglijențe flagrante, dar în fața unor probleme real-artistice rămâne supus eventual numai prejudecăților școlar-elementare.

Textul muzical, nu încetează să ridice întrebări, pentru cei care îl cercetează cu atenție. Cum spunea Sergiu Celibidache „nu ajunge să cunoști notele și procedeele instrumentale”¹⁷, înțelegând prin aceasta că pentru muzicienii adevărați, unii chiar formați intuitiv, citirea exactă a partiturii aduce o mult mai mare bogăție de informație (receptată direct auditiv și nenumită ca atare) decât ar părea la prima vedere. Și Sviatoslav Richter repeta adesea că „în partitură e scris totul” și nu exagera.

Dar omitea să completeze esențialul: „pentru cine știe să o citească”.

¹⁷ S. Celibidache, interviu în *Das Orchester*, Mainz, 1976