

Francisc LÁSZLÓ

Secretul Rondo-ului *Alla Turca* de Mozart

*Domnului Siegbert Rampe,
în semn de grațitudine,
de la un cititor încântat al cărții sale*

Dacă Mozart, întâmplător, lăsa posterității în manuscris, fără titlu, acel „ceva” în la major, în trei părți, pe care Catalogul Köchel îl consemnează sub nr. 300i (331), cine și-ar fi permis să-l intituleze „Sonata”? Doar lucrarea contrazice, sub cel puțin trei aspecte esențiale, consensul unanim al epocii privitor la sonată ca gen, pe care Mozart, altminteri, l-a respectat! Dar Mozart însuși a numit acest triptic ieșit din comun „Sonată” și l-a tipărit sub acest titlu la editura Artaria – titlu cu care este, azi, cea mai populară sonată de pian a lui Mozart.

În acest caz, împotriva acestei calificări, s-ar putea invoca următoarele circumstanțe:

1. Dintre cele trei părți nici una nu prezintă semnamente ale acelei modalități de edificare a formei muzicale, obligatorii pe atunci cel puțin în partea întâi a oricărei lucrări orchestrale, camerale sau solistice „sonatoide”, care urma să fie supranumită de teoreticieni formă de sonată.

2. Toate cele trei părți se desfășoară în aceeași tonalitate: la major. În epoca lui Mozart s-au scris relativ multe sonate monotonale, dar toate acestea au fost alcătuite din două părți. Sonatele cu trei sau chiar patru părți, compuse toate în aceeași tonalitate, trebuie să fi fost excepții extrem de rare; eu personal nu cunosc nici una în afară de aceasta. Dacă totuși există, ele trebuie interpretate drept reminiscențe ale suitei baroce.

3. Partea întâi este o temă cu variațiuni, ceea ce la Mozart și contemporanii săi nu este o raritate ca parte mediană sau finală, dar ca parte de deschidere se întâlnește extrem de rar (Siegbert Rampe ne atrage atenția asupra unor lucrări aferente de C. Ph. E. Bach, pe care Mozart putea să le cunoască, precum și asupra unor exemple haydniene de mai târziu pe care, în schimb, el le atribuie influenței acestei sonate de Mozart.¹)

Partea a treia este extravagantă și în sine. În general, în literatura adiacentă se subliniază caracterul turcesc al substanței ei, acesta fiind explicitat și în titlu, iar în ceea ce privește forma, descendența ei din rondoul francez baroc. Caracterul turcesc este o evidență care scutește exegetul de explicații. În ceea ce privește forma, cel mai important mozartolog francez, G. de Saint-Foix, a calificat partea

¹ Siegbert Rampe: Mozarts Claviermusik. Klangwelt und Aufführungspraxis. Ein Handbuch. Kassel etc.: Bärenreiter, 1995, 256.

chiar „tipul absolut” al rondoului francez.¹ Saint-Foix a nominalizat următoarele componente ale formei: (1) tema în la minor, care are (2) un refren în la major, aceasta din urmă revenind încă de două ori,² (3) un episod în fa diez minor, care nu este altceva decât „o variațiune în șaisprezecimi” și (4)³. Lacuna cea mai surprinzătoare a acestei descrieri cam fanteziste este menționarea celei de a treia reveniri a refrenului fără a pomeni de un al doilea episod. Corelând mențiunile analitice ale autorului cu realitatea partiturii, putem schița următoarea schemă de formă (A = „tema”, B = „refrenul”, C = „primul [și ultimul!] episod”; în cel de-al doilea rând al tabelului indic numerele de măsuri, în cel de-al treilea, tonalitățile):

AB	C	B	A	B	Coda
1-24	25-32	33-56	57-64	65-88	89-96 97-127
la	La	fa diez	La	la	La_____

Într-adevăr, lipsa unor tranziții între secțiunile formei este o soluție tradițională franceză, nu mai puțin și faptul că dimensiunea acestora este de 8, respectiv n x 8 măsuri (în acest caz 3 x 8, A - ul și C - ul fiind de câte 24 de măsuri). Este mai puțin „tipic”, ba chiar de neînchipuit ca un rondo francez să aibă atât o „temă” cât și un „refren al acesteia” și ca între cea de a doua și a treia revenire a „refrenului” să nu auzim și un al doilea episod, ci numai „tema”. Nemaivorbind de faptul că, raportat la la minorul „temei”, fa diez minor este o tonalitate relativ îndepărtată (90 de grade pe cercul cvintelor!). Personal, nu cred să existe un rondo francez clasic în care între o temă într-o tonalitate minoră și primul episod într-o altă tonalitate minoră să fi fost intercalat, cu funcție de punte, un „refren” în omonima majoră a primei și relativa majoră a celui din urmă! Despre un caz de o asemenea excentricitate susține autorul francez că ar fi tipic, ba chiar ideal!

Să fi fost Mozart atât de refractar față de rânduielile consimțite ale stilului de epocă?

Componentele rondoului francez se reasează instantaneu la locul lor dacă ne permitem să-i atribuim lui Mozart o altă ieșire din comun! Să ne imaginăm că acest rondo „la minor–la major”, cum este el prezentat în mai multe descrieri, este un „regular” rondo în la major, cu aceea singură „abatere” că nu începe cu tema

¹ „Le rondo final, la célèbre marche turque, est le type absolu du rondo français”. D. de Saint Foix: Wolfgang Amédée Mozart, III. Le Grand Voyage, 1777–1784, Paris: Desclée De Brouwer et Cie 1936, 93.

² Două somități ale cercetării mozartiene, Wolfgang Plath și Wolfgang Rehm, califică această secțiune a formei drept „episodul major”! „Vorwort”, in: Wolfgang Amadeus Mozart: Klaviermusik, Werkgruppe 25: Klaviersonaten, Band 2, Kassel-Basel-London: Bärenreiter, 1986, p. XI.

³ „Son thème en la mineur [...] a un refrain majeur. Le premier intermède ne pouvant guère adopter la tonalité du rondo, est en fa dièse mineur, et consiste en une simple variation en doubles croches, sur les mêmes batteries que celles du rondo proprement dit; a la troisième apparition du refrain, celui-ci a des octaves brisées. La coda „ qui termine (en majeur) le rondo «alla turca» date de 1784, année de la publication chez Artaria de la présente sonate”. Saint-Foix, op. cit., 94.

sau (!) refrenul A (*as you like it*, dar nu „și-și”, ca la Saint-Foix!), ci cu primul episod-cuplet, B. Iată o reprezentare tabelară a formei astfel interpretate:

[A]	B	A	C	A	B	A	Coda
[-8--1]	1-8	25-32	33-56	57-64	65-88	89-96	97-127
[La]	la	La	fa diez	La	la	La	_____

Cu această întregire apocrifă se ajunge la o formă de rondo echilibrată, simetrică, cu un refren ce revine de trei ori, firește, în aceeași tonalitate, și cu două episoade-cuplete de câte 24 de măsuri (dintre care cea de a doua se reia și între cel de al treilea și al patrulea refren).

E. Platen (și nu numai el), pentru a-l distinge de *Kettenrondo*-ul (rondo-lanț) francez de tip A B A C A D A ... (cu un număr nelimitat de cuplete care nu revin), numește acest tip A B A C A B A *Bogenrondo* (rondo-arc).¹ Consider că ar fi benefică încetățenirea acestei distincții în terminologia muzicologiei românești (în care mai apar ici-colo, pentru rondoul A B A C A B A, și termenii mai vagi, „rondo dezvoltat” sau chiar „rondo mare”, traduceri și ele din germană.²) Acesta este acel rondo „bitematic” care în cazul unui contrast tonal dominantă-tonică între cele două apariții ale B-ului se califică drept rondo-sonată.

Las la latitudinea cititorului opțiunea, în acest caz, pentru termenul „refren” sau „temă”, „cuplet” sau „episod”. Personal, prefer primul din ambele perechi de termeni.

La întrebarea de ce Mozart a optat pentru soluția, probabil unică în istoria rondoului, de a elimina (chiar!) primul refren nu am nici un răspuns de natură să reziste criticii publice, cu atât mai puțin unul demn de genialitatea acestor pagini mozartiene. Pentru mine, secretul lui Mozart rămâne secretul lui Mozart. Să rămână!

Mă întorc la distinsul autor, pe care l-am citat primul. În excelenta sa carte, fără a cărei cunoaștere muzica de pian a lui Mozart nu poate fi interpretată azi nici artistic, nici muzicologic, Siegbert Rampe menționează că „Cei mai mulți comentatori din ultimele decenii trec (suspect de) tacit peste această parte”.³ Ca unul care, în ultimii ani, înainte de a da formă scrisă observațiilor mele, am citit destul de multă literatură despre această parte într-adevăr excepțională,⁴ confirm

¹ E. Platen: „Rondeau, Rondo”, în: Marc Honegger – Günther Massenkeil: *Das grosse Lexikon der Musik in acht Bänden*, 7, Freiburg–Basel–Wien: Herder, 1987, 127.

² De exemplu: „das erweiterte Rondo, oft als großes Rondo bezeichnet, mit der Folge A B A C A B A”. Günter Altmann: *Musikalische Formenlehre*, Berlin: Volk und Wissen, 71990, 221. Sau: „Rondoul cu două teme, numit și «Rondo mare» [...] urmând schema: A B A C A B A.” Vasile Herman: *Originea și dezvoltarea formelor muzicale*, București: Editura Muzicală, 1982, 77.

³ „Die meisten Kommentatoren der letzten Jahrzehnte übergehen den Satz (verdächtig) stillschweigend”. Rampe: op. cit., 256.

⁴ Interesul meu pentru rondoul mozartian se reflectă și în studiul meu „Rondo», »Rondo», »Rondeau», »Rondeaux» și »Rondieaux» la Mozart”, în: *Artes*, nr. 2–3, Iași: Universitatea de Arte „George Enescu”, 1999, 42–50, lucrare publicată și într-o formă mai dezvoltată, apărută peste hotare: „»Rondo», »Rondo», »Rondeau», »Rondeaux» és »Rondieaux». Címadás, műfajrend és forma Mozartnál [... Titlu, gen și formă la Mozart]”. In *Magyar zene*, XXXVIII, 3, Budapesta, august 2000, 243–251. Aici cred că este cazul să menționez faptul că studiul de față este, în schimb, o versiune ceva mai dezvoltată a miniaturii mele muzicologice publicate în aceeași revistă: „Mozart Alla Turcă-ja mint rondó [Alla Turca a lui Mozart ca rondo]”. In *Magyar zene*, XLIV, 1, Budapesta, mai 2006, 151–153.

spusele artistului-savant german: nu am găsit despre ea vreo scriere care să o fi elucidat satisfăcător sub aspectul formei.¹ Totodată menționez, nu fără o brumă de maliție colegială, că în textul de o pagină și jumătate dedicate ei, altminteri bogate în informații și idei, problema formei, adică cea a calității de rondo a acestei părți, a fost ocolită și de Rampe însuși.

Nicolae TEODOREANU

Sunetul muzical, mediator între două lumi

Fenomene acustice „insolite” în muzicile de factură orală

„Putem considera sunetul ca fiind forța cosmică ce stă la baza a tot. Sunetul în repaus (dacă putem spune așa) este sferic, dar, fiind prin esență dinamic, poate lua orice formă și deveni pluridimensional. Deși este de natură cosmică, el poate fi activat și utilizat de oameni.”
(Giacinto Scelsi)

Observarea fenomenelor

Materialul de față pleacă de la observarea în folclorul muzical românesc (dar și în alte culturi muzicale tradiționale) a unor fenomene muzicale și acustice mai deosebite, bizare, inclasabile, din punct de vedere sistematic și estetic, după criteriile obișnuite. Acestea nu au beneficiat de o cercetare specială în etnomuzicologie, pe de o parte fiindcă sunt dificil de transcris și analizat, pe de alta deoarece reprezintă fapte aflate cumva la „limita” domeniului muzical, care

¹ În legătură cu această sonată și a ei parte a treia, autorul unei monografii foarte citite la vremea ei, Dennerlein, s-a îndepărtat cel mai mult de realitatea partiturii și a raționamentului deductibil al lui Mozart. Potrivit lui, părțile a doua și a treia nu sunt altceva decât continuarea variațiunilor din partea întâi, în 6/8: Minuetto și Trio-ul său ar fi variațiunile a VII-a și a VIII-a, „complexul la minor” al Rondoului, cea de-a IX-a, „varianta în la major”, a X-a, „centrala în fa diez minor”, a XI-a... O manifestare deosebit de caracteristică a muzicologiei visătoare cu ochii deschiși! Hanns Dennerlein: *Der unbekannte Mozart. Die Welt seiner Klavierwerke*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1951, 110. În literatura de specialitate românească, cea mai circumspectă analiză a cazului am găsit-o la Vasile Herman care interpretează forma drept una pentapartită: A Trio A Trio Coda, în care primul A este un „lied mic bistrofic” în la minor, primul Trio un „lied mic pentastrofic simetric: a-b-c-b-a- (La maj.-fa diez min.-La maj.)”, iar cel de al doilea Trio este „incomplet (citează o perioadă, variat)”. Vezi cartea autorului *Formele muzicale ale clasicii venezi*. [...], Cluj: Conservatorul de Muzică „G. Dima”, 1973, 85.