

## Formă și fenomen în muzică

Gheorghe M. Ștefan

În micul abecedar al celui ce iubește pianul, pe care Alfred Brendel ni-l propune<sup>1</sup>, la litera M nu există articolul *muzică*. Subtilul muzician și eseist evită să se pronunțe explicit asupra a ce consideră el că este muzica. Construiește un dicționar selectiv în care pornește de la *accent*, *arpegiu* și *aranjament*, ajunge până la *variație* și *virtuozitate*, comentează muzica scrisă de *Bach*, *Beethoven*, ... *Schubert*, *Schumann*, dar evită să scrie un articol despre *muzică*. Este reflexul artistului care se ferește, cu profundă îndreptățire, de orice demers exclusiv sistematic. O afirmă chiar în prefața volumașului:

*„Nu înțelegerea perfectă este scopul urmărit – simpatiile mele literare se îndreaptă către fragment și aforism.”<sup>2</sup>*

Discursul fragmentar și aforistic s-ar putea să fie singurul care poate spune ceva consistent cu realitatea despre legătura inefabilă dintre structura riguroasă a unei partituri și fenomenalitatea performanței muzicale. Cum ar putea fi caracterizat discursul care încearcă să deslușească conexiunea dintre structura sistematică, riguroasă a unei partituri și fenomenul produs prin interpretarea acesteia? Calea de la structură la fenomen este structurală, fenomenologică sau există o a treia cale? *Voința* manifestată prin *fantezie* și *intuiție* opinăm că se instituie în spațiul ce mediază haotic între structură și fenomen.

S-a spus de mai multe ori că marile cărți sunt mici. Brendel ne propune un volum micuț, plin de vectori care țintesc imprevizibil pornind dintr-un spațiu pe care-l credeam de mult epuizat, stors de posibilități interpretative spectaculoase. Reacția cititorului sau comentatorului la acest demers nu poate fi decât tot fragmentară și eventual aforistică. Îmi propun, în consecință, o suită de comentarii asupra opiniilor ce mi-au atras atenția la prima lectură a cărții lui Brendel, lectură intemitentă, desfășurată incomod, la *economy class*, pe durata zborului de la Boston la București.

Am fost incitat să scriu aceste comentarii de către bunul meu prieten Adrian, care a evocat comentarii făcute de Brendel asupra interpretării operelor beethoveniene. Primul lucru pe care l-am făcut, înainte chiar de a primi cartea, a fost de a mă expune interpretărilor pe care Brendel le-a dat concertelor și sonatelor de Beethoven. Brendel te aduce în intervalul dintre interpretările, acceptate de majoritatea comentatorilor ca de referință, ale lui Wilhelm Kempff și spectaculozitatea versiunilor pe care le propune Glen

Gould<sup>iii</sup>. („Să cultivăm intervalul!”<sup>iv</sup> o spune clar autorul acestui nestructurat dicționar la articolul EXTREMES.) Voi începe, din acest motiv, comentariile mele pornind de la ceea ce Brendel opinează referitor la Beethoven. Voi continua nesistematic, în funcție de impulsuri induse haotic.

\*

Articolul dedicat lui Beethoven este surprinzător de succint, ținând cont de locul pe care acesta l-a ocupat în repertoriul autorului, dar nu mai puțin profund.

*„Unele prejudecăți au prevalat: imaginea unui Beethoven complet eroic, sau a unui Beethoven care, în ultimele lucrări, a devenit pur și simplu esoteric.”<sup>v</sup>*

Într-adevăr, cât de riscante sunt afirmațiile absolutizante. Mai curând s-ar putea vorbi de cultivarea de către Beethoven a contrastelor spectaculare și premoniționale (un exemplu ar fi contrastul dintre „eroismul” primei părți a sonatei do minor nr. 8 (*Patetica*) și cea de a doua parte care pare a se situa la cumpăna dintre clasic și romantic).

Dar atunci când Brendel vorbește despre un Beethoven „de-a dreptul esoteric”, el deschide discuția despre un subiect foarte sensibil. Atmosfera „lunară” cu care debutează prima parte din cvartetul op. 132 nr. 15 în la minor (1825) ne poate duce în timpurile ce vor veni sau pur și simplu în afara timpului (lăsând deoparte senzația, greu de reprimat, că duce uneori înapoi către cvintetul cu pian în la major (*Păstravul*) scris de Schubert cu 6 ani înainte, în 1819, dar publicat numai după moartea sa și a lui Beethoven, în 1829). Evoluția multor creatori ajunge în momente când aceștia își pun probleme, sau se poziționează problematic în zonele frecventate de minorități *trans-*, *para-* sau *meta-* în raport cu cotidianul. Nu poate fi o simplă coincidență cvartetul *Dissonance* (nr. 18 în do major) compus de Mozart în ianuarie 1785, imediat după ce în decembrie 1784 devenise mason într-o ramură raționalistă, sub influența prietenului său Adam Weishaupt, întemeietorul ordinului *Illuminati*. Fragmentul disonant cu care cvartetul debutează timite aparent, pentru noi, în viitor, dar s-ar putea ca pentru contemporanii lui Mozart trimiterea să fi fost către o ascundere cu semnificații esoterice. La fel poate fi interpretată ieșirea din spațiul discursului muzical contemporan pe care o execută Beethoven prin ultimele sale cvartete. Nu încearcă prin aceste compoziții să fie un precursor, ci un limpede-văzător al unor realități prezente în lumea sa, dar ascunse percepției comune. Nu va surprinde o astfel de atitudine la un compozitor care, până la urmă, nu s-a putut abține de la a introduce discursul explicit militant în ultima sa simfonie.

Putem continua speculația anterioară pornind de la un fragment extras din articolul DANCE:

*"Toate secțiunile finale ale concertelor lui Beethoven dansează."*<sup>vi</sup>

Într-adevăr, finalurile concertelor sau simfoniilor beethoveniene sunt dansuri, în majoritatea cazurilor rondo-uri (*sonata rondo form*). Ceea ce este semnificativ este că aceste dansuri își schimbă, cu trecerea timpului, caracterul, astfel încât horele (rondo-urile) tind să devină marșuri. (Să reascultăm, spre exemplificare, sonatele în formă de rondo cu care se termină simfonia a 6-a și cea de a 8-a. Nu putem să nu remarcăm caracterul de marș militant pe care-l are în 1812 finalul simfoniei a 8-a, spre deosebire de finalul scris în 1808.) Mișcarea circulară, „conservatoare”, degenerază într-una lineară, a „progresului”. Militantismul lui Beethoven afectează cumva seninătatea pe care muzica lui de tinerețe, din Viena lui Haydn și Mozart, o emana chiar atunci când impulsurile eroice, ce țin de structura lui psihologică, prevalau. Eroismul devine treptat militantism ce se manifestă subtil esoteric în cvartetele târzii și supărător de explicit în ultima simfonie.

Poate nu ar trebui să ne mire această preocupare, pentru punerea în ordine a lumii sale, pe care Beethoven o manifestă, mai mult sau mai puțin subtil, ținând cont de un comentariu pe care Brendel îl face la articolul ART AND ARTISTS:

*"Scrisul de mână, în mod frecvent haotic, din scrisorile și autografele muzicale ale lui Beethoven ne reamintește de dezordinea domestică pe care o cunoaștem din relatări și reprezentări picturale. În complet contrast, există o ordine implacabilă în compozițiile sale."*<sup>vii</sup>

Caracterul eroic, spectacular haotic uneori, al gesturilor sale este dublat în adâncime de voința de a pune totul într-o ordine când subtilă, când explicită. Zbaterea interioară, pe care fiecare artist important o suferă, s-a manifestat la Beethoven în spațiul dintre eroic și esoteric.

\*

Cuvântul inserat în fluxul muzical al unei simfonii a suscitat comentariile cele mai diverse. Wagner a fost fascinat de acest eveniment pe care el l-a considerat revoluționar. Interpretările ideologizante au salutat evenimentul. Mai puțin entuziaste sunt comentariile ce consideră că discursul explicit are un loc bine precizat în structura muzicii. Despre unitatea dintre cuvânt și muzică, Alfred Brendel face un comentariu interesant în articolul LIED:

*”Începând din anii 1930, muzicieni precum Gerald Moore în Anglia și Michael Raucheisen în Germania determină schimbări graduale. Unitatea dintre cuvânt și muzică, dintre voce și pian ajung în prim plan. Dar cântărețul este încă în fața pianului iar capacul pianului este pe jumătate închis. Mulțumită lui Dietrich Fischer-Dieskau se adaugă o nouă schimbare: acompaniatorul se transformă într-un partener. Din ce în ce mai mult Dietrich Fischer-Dieskau preferă colaborarea cu pianiști soliști. Toți pianiștii cu care a lucrat au înțeles faptul că, pe lângă cunoșterea fenomenală a repertoriului, el era, în același timp, capabil și doritor să-l asculte pe pianist și să reacționeze la interpretarea acestuia.”<sup>viii</sup>*

Alfred Brendel și Dietrich Fischer-Dieskau au înregistrat video în 1979 ciclul de lieduri *Winterreise*<sup>x</sup>. Rareori ciclul de lieduri al lui Franz Schubert a beneficiat de interpretare mai elaborată. Colaborări excepționale între Fischer-Dieskau și soliști celebri ai pianului sunt multiple. Merită amintite, pe lângă cea anterior citată, înregistrări cu Sviatoslav Richter<sup>x</sup>, Vladimir Horowitz<sup>xi</sup> sau Daniel Barenboim. Gerald Moore, citat de Brendel, a fost unul dintre colaboratorii cei mai apropiați al lui Dietrich Fischer-Dieskau. În secolul al XX-lea, Moore este considerat cel mai semnificativ reprezentant al pianiștilor acompaniatori de *lied*-uri. Marta Joja mi-a relatat declarația lui Gerald More, care i-a spus, cu ocazia participării la o școală de vară în Austria, că el a învățat enorm din colaborarea cu Fischer-Dieskau. Un mare interpret nu se mulțumește cu susținerea unui pianist acompaniator, ci reacționează la interpretarea acestuia.

Relația cea mai des întâlnită între interpret vocal și pianist este aceea în care pianistul este în control. Cântărețul este marcat, de regulă, de faptul că instrumentul său nu-i este exterior, ca în cazul pianistului. Numai o îndelungă experiență, superior asimilată, permite unui interpret vocal să se detașeze de instrumentul său vocal astfel încât să se poată concentra exclusiv asupra problemelor de interpretare a partiturii. Sunt rarissime cazurile în care un cântăreț se poate concentra creativ asupra a ceea ce acompaniatorul face. De regulă acompanierea presupune susținerea interpretului vocal. (Mulți interpreți vocali consideră sau considerau că acompaniamentul trebuie „să-i urmărească”; Pavarotti nu făcea excepție). De aceea sunt excepționale situațiile în care vocea și pianul sau acompaniamentul de orchestră sunt superior sincronizate printr-o cauzalitate mutuală.

Dialogul dintre pian și voce este cel mai simplu exemplificat prin dialogul accentelor. În articolul ACCENT Brendel face o foarte interesantă observație referitor la rolul pe care accentul îl are la cel mai prolific compozitor de *lied*:

*”Schubert a fost un utilizator entuziast al accentului; va fi întotdeauna necesară traducerea accentelor sale într-un stil cantabil.”<sup>xii</sup>*

Schubert ne surprinde prin apariția dar și prin dispariția accentelor. Accentul la Schubert nu este o sugestie interpretativă opțională. El este o apariție care, la prima citire surprinde (mai ales prin frecvența plasare în mijlocul măsurii, pe un timp moale) iar mai apoi își justifică incontestabil locul. Brendel îi acordă atenția cuvenită integrându-i prezenta și dispariția în modul cel mai expresiv cu putință. Un exemplu poate fi dat prin finalul părții mediane a *lied*-ului *Der Lindenbaum*, în interpretarea, anterior citată, a lui Fischer-Dieskau și Brendel. Un dialog al accentelor spectaculos, și de aceea obligatoriu, se află și în secțiunea finală a *lied*-ului *Ständchen*<sup>xiii</sup> din ciclul *Schwanengesang*.

\*

Transformarea structurii partiturii într-un fenomen sonor se realizează și dincolo de considerarea tuturor semnelor ce le conține (accente, ...) printr-o serie de presupuneri implicite ce țin de stilul și maniera impuse de un anumit spațiu cultural. Exagerarea manieristică este blamată în articolul DIMINUENDO de unde extragem:

*”În unele dintre interpretările contemporane, lucrări baroce sau clasice sună ca și cum ar fi fost scrise întru celebrarea diminuendo-ului.”<sup>xiv</sup>*

Dincolo de cele înscrise în partitură nu există reguli absolute. Aceasta nu împiedică interpretări în care, spre exemplu, repetarea celui mai simplu motiv muzical se face într-un diminuendo ostentativ, indiferent de caracterul contextului. Este un manierism ce apare mai ales în interpretarea muzicii baroce, dar este frecvent și în muzica clasică (un exemplu nefericit de diminuendo plasat unde nu trebuie găsiți în <http://www.youtube.com/watch?v=wGboGpEDrWQ> la 2' 5"; pentru o interpretare potrivită accesați <http://www.youtube.com/watch?v=vuZsb9i223M>). Existența unor reguli absolute ar presupune trecerea de la partitură la realitatea sonoră numai printr-o execuție perfectă. Ne-am obișnuit să folosim pentru această trecere termenul de *interpretare*. Dar la litera I în abecedarul lui Brendel nu găsim decât termenul IDEAL.

\*

Chiar dacă Brendel se ferește de confruntarea cu un termen precum cel de *interpretare*, va aborda implicit subiectul în alte articole. Unul dintre aceste articole este CHARACTER din care extragem:

*”Există formalisti pentru care forma și structura reprezintă Alfa și Omega în muzică. Pentru mine, a existat întotdeauna dualismul formă și psihologie, structură și caracter, intelect și simțire care a determinat demersul muzical. Este greșit să gândim că percepția formei și structurii vor dezvălui automat caracterul, atmosfera, condiția psihologică a unei piese muzicale. Avem de a face cu două forțe care lucrează împreună și una asupra alteia, dar nu într-un sens ce poate fi pus într-o ecuație. Pe de altă parte, muzicienii care se bazează exclusiv pe emoțiile lor trebuiesc atenționați: chiar dacă acceptăm faptul că sentimentul este punctul de pornire și scopul muzicii, nu trebuie să uităm că numai controlul, filtrul intelectului face posibilă realizarea artistică. Haosul trebuie convertit în ordine.”<sup>xv</sup>*

Brendel vorbește de un dualism ce ia mai multe forme: formă-psihologie, structură-caracter, intelect-simțire. Entitățile duale interacționează, dar nu conform unei ecuații, adică într-un mod formal, conform unei reguli. Conexiunea, pe de altă parte nu este bazată nici exclusiv pe emoție. Brendel se apropie de realitate vorbind de un filtru al intelectului care, credem, lasă loc la nuanțele pe care le folosim pentru a-l defini. Forma riguroasă se varsă într-un fenomen complex bine determinat prin intermediul unei filtrări ponderate haotic. Sugerăm, nu asertăm, că triada *formă – haos – fenomen* domină complexul proces mental asociat interpretării muzicale.

\*

*”INTERPRETUL ... El domnește și servește în același timp.”<sup>xvi</sup>*

Interpretul domnește, ca mediator într-un proces de recreare a unor înțelesuri cu sens dar fără semnificație. El servește, în același timp, întrupării realități mentale generate de o minte creativă și destinată unor minți avide de înțelesuri haotic dispersate peste o realitate inefabilă. Dificultatea de a vorbi despre serviciul celui care domnește peste regatul interpretării muzicale transformă discursul rezultat într-o formă care, chiar dacă sintactic pare corectă iar semantic consistentă, de fapt poate fi, în ultimă instanță, lipsită de sens.

---

<sup>i</sup> Alfred Brendel: *A Pianist's A to Z. A Piano Lover's Reader*, Faber and Faber Ltd., 2013.

<sup>ii</sup> Ibid, p. v.

<sup>iii</sup> Se poate exemplifica cu *rondo*-ul din sonata in do minor (*Patetica*) interpretat de Kempff (<http://www.youtube.com/watch?v=okXQTg5FGPQ> începând de la 4' 5"') și de Gould (<http://www.youtube.com/watch?v=LKtflwvEmZo>). În prima interpretare avem de a face cu un dans (o horă), pe când în cea de a doua interpretare coerența, ce nu lipsește, se stabilește într-un spațiu abstract care nu poate fi cel al dansului. Atenție, nu încerc prin comentariul meu să stabilesc o ierarhie! Spre comparație se poate accesa interpretarea lui Brendel la <http://www.youtube.com/watch?v=ee7sStiYaul> începând de la 5' 15"'.

<sup>iv</sup> Ibid, p. 31.

<sup>v</sup> Ibid, p. 10.

<sup>vi</sup> Ibid, p. 23.

<sup>vii</sup> Ibid, p. 5.

<sup>viii</sup> Ibid, p. 52.

<sup>ix</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=C9HsaAphPBs>

<sup>x</sup> Franz Schubert: *Lied*-uri (vezi <http://www.youtube.com/watch?v=soyLWxpb5nM>)

<sup>xi</sup> Robert Schumann: *Dichterliebe* (vezi <http://www.youtube.com/watch?v=BQdZHlyTrsE> și următoarele)

<sup>xii</sup> Ibid, p. 1.

<sup>xiii</sup> Vezi <http://www.youtube.com/watch?v=K9MVCsYcmJQ> la 2' 44"'.

<sup>xiv</sup> Ibid, p. 24.

<sup>xv</sup> Ibid, p. 14.

<sup>xvi</sup> Ibid, p. 76.