

Alfred Cortot

MUZICA FRANCEZĂ
PENTRU PIAN

Traducerea din limba franceză de
Vladimir Popescu-Deveselu

Volumul 3

GRAFOART



Cuprins

| | |
|--|------------|
| Notă către cititor | 7 |
| „Cei șase” și pianul | 9 |
| Creația pentru pian a lui Albert Roussel | 90 |
| Igor Stravinski, pianul și pianiștii | 112 |
| Cazul Erik Satie | 172 |
| Două lucrări contemporane pentru pian: Variațiuni de Gabriel Pierné și Cântecul mării de Gustave Samazeuilh | 206 |

Notă către cititor

Rândurile care urmează, consacrate creației pentru pian a celor „Șase”, au fost redactate în 1938.

Nu retrag nimic în 1943 – publicația lor fiind întârziată din pricina evenimentelor – din aprecierile pe care unii le vor considera poate nejustificate sau prea severe, învățătura primită de la evenimente a confirmat din păcate faptul că în toate domeniile – în cel muzical ca și în celelalte – nu am știut să ne apărăm la timp împotriva tendinței care ne împingea să atribuim acțiunilor superficiale privilegiile ce se cuveneau fundamentalului.

Muzicienii remarcabili de care este vorba în aceste pagini au dat de atunci și până azi mărturii destul de semnificative asupra valorii personalității lor, liberându-se definitiv de constrângerea în care îi ținea opinia publică în virtutea unei împerecheri destul de arbitrare, pentru ca să li se mai reproșeze cu întârziere înclinările estetice de care au crezut că sunt obligați să asculte la un moment dat, sub presiunea unui diletantism aventuros.

Cititorul va remarca singur, în observațiile care urmează, partea ce se cuvine a fi atribuită unui sentiment personal, pe care nu găsesc cu cale să-l dezmint, cinci ani mai târziu, privind o epocă și o atitudine muzicală după părerea mea prea îngăduitoare față de diferitele feluri de facilitate.

Cât privește aprecierile reticente formulate în privința câtorva lucrări care astăzi nu mai sunt socotite actuale, uneori chiar și de autorii lor, și aceasta după un răstimp atât de scurt, fie-mi îngăduit să invoc, ca justificare retrospectivă, sfatul lui Leonardo da Vinci, a cărui exigență imperativă ne este transmisă prin manuscrisul de la

Victoria Museum: „Ferește-te să studiezi o operă care nu este sortită să supraviețuiască celui care a făurit-o”.

Alfred Cortot

„Cei șase” și pianul

„Șase” – sunt „șase” – așa cum proclamă, cu diferență de o unitate, titlul celebrei incantații a lui Prokofiev. Și pentru că s-ar putea admite că o uitare prematură ar putea împiedica enumerarea corectă a numelor lor – căci celebritatea de epocă se uită tot atât de repede ca și morții din baladă, iar experiența clasică a celor nouă muze ne-a învățat că există un neprevăzut chiar pentru faimele considerate cele mai sigure – iată-le enunțate în ordine alfabetică; orice caracterizare pe ordine de întâietate nu ar putea decât să contrazică spiritul de echipă care i-a unit pentru moment în favoarea acordată unei celebrități colective. Iată-i: Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc și Germaine Tailleferre.

În realitate, această denumire de „Șase” este întrucâtva inexactă. Și ar fi, credem, mult mai nimerit să le spunem cei „Cinci-Șase”, dacă ținem seama de dezertarea imediată a lui Durey, strămoș juvenil al grupului în momentul constituirii sale implicite, lucire trecătoare a constelației ce se năștea, curând reintrată în ordinea unei singurătăți discrete și studioase. Și am putea să ne obișnuim cu această nouă denumire, căreia o glumeață omonimie i-ar putea acorda privilegiul de a desemna în același timp – nu însă fără oarecare tainică ironie – atât formula prescurtată sub care s-ar putea înscrie un moment de mică istorie muzicală contemporană, cât și ritul monden care, în vremurile acelea, adică prin 1920, îi asigura complicitatea eficace a unui prozelitism contagios.

Preocuparea majoră a acestor „Cinci-Șase” – adică a aceluia a căror formulă a fost încet, încet detronată de *bridge*-ul de seară în cotidianul funcțiilor sociale – consta, de altfel, în mod esențial, în a nu fi depășit de mersul

dorința și expresia lui Jean Cocteau – gusturile și talentele celor șase muzicieni supuși exigențelor unui, prozelitism compromițător, și pentru moment tributare unei mode al cărei orgoliu părea că nu urmărește decât ridiculizarea unora dintre cele mai stăruitoare discipline ale artei.

Și nici cum preocuparea neînfrânată de a se exprima conform propriului lor temperament a săpat între felul lor respectiv de a se exprima, începând de la întâlnirea la răspântie, sub semnul unanim al *Albumului celor Șase*, un șanț din ce în ce mai lat, pe care camaraderia de altădată se pare că nu a socotit necesar să se străduiască să-i micșoreze lărgimea lui progresivă.

*

Urmărind, în continuarea acestui studiu, să admit ca factor de întâietate importanța numerică a aportului pianistic, și nu ordinea alfabetică, va trebui să-i acord lui Francis Poulenc paginile de început. Din 1920 și până în momentul în care scriu aceste rânduri nu mai puțin de treizeci de compoziții au ieșit de sub pana sa agilă și darnică. Această înclinație pentru pian se explică de la sine, după cum am mai spus, datorită studiilor de virtuozitate destul de susținute care au făcut din Poulenc interpretul cel mai calificat să execute improvizațiile sale ușoare. Iar gustul și aptitudinile din timpul studenției, care îl vor îndemna să execute mai ales acea muzică voioasă și transparentă, ale cărei exemple s-ar găsi în creația lui Scarlatti, a lui Haydn sau a lui Mozart, se reflectă în lucrările sale.

De acolo – fără să uităm însă apelurile stăruitoare la arta, lui Chabrier sau a lui Satie – va împrumuta elementele unei redactări plăcute și contradictorii care caută aparențele naivității melodice, rezervând totuși celor mai îndemânatice întorsături ale acestei scriituri instrumentale

Creația pentru pian a lui Albert Roussel

Împrejurările au modificat în mod dureros natura omagiului pe care doream să-l aduc în acest eseu – consacrat studierii creației sale pianistice – atrăgătoare personalități muzicale a lui Albert Roussel. El nu se va adresa, din nefericire, decât memoriei sale, iar eu nu voi avea bucuria, atunci când mă voi strădui să-i definesc maniera sau să-i atribui intențiile mele, să-l aud dojenindu-mă sau aprobându-mă, cu acea voce discretă și voalată cu care formula, cu blândețe, judecați de o fermitate exemplară.

Norocul mi-a permis ca să fiu primul care să facă cunoscut publicului parizian numele lui Albert Roussel, dirijând în 1907, la Societatea Națională, poemul simfonic pe care tocmai îl scrisese, inspirat de unele elemente patetice ale romanului *Învierea* de Tolstoi.

Compoziție inegală dar plină de promisiuni, pe care doar auditorii acelei epoci au putut să o păstreze în amintire, deoarece ea face parte din *autodafé*-ul prin care, cu câteva săptămâni înaintea morții sale, autorul *Evocărilor* și al lui *Padmavâti*, preocupat, asemeni lui Paul Dukas, de indiscrețiile posterității, condamna fără cruțare operele pe care le judeca nedemne de a-i supraviețui.

Același privilegiu îmi era rezervat doi ani mai târziu cu *Poemul pădurii*, această semnificativă simfonie în patru episoade, pe care mi-a făcut onoarea să mi-o dedice, în ale cărei foșnete rustice se adeverea, într-o rostire nouă și sinceră, acea dragoste pasionată pentru natură, care mai apoi, în nenumărate rânduri, urma să dea creației sale o nuanță de tulburătoare savoare poetică.

Igor Stravinski, pianul și pianistii

Nu ignor valoarea foarte relativă a actelor oficiale. Și știu bine că dacă acest act de naturalizare pe care Stravinski ne-a făcut onoarea de a ni-l cere îi conferă între alte privilegii, comune totalității noilor săi compatrioți, dreptul de a tuna și fulgera contra guvernului, de a-și plăti impozitele, de a-și depune candidatura la Institut sau de a se auzi numit *Monsieur „Stravinski”* de către *speakerii* de la radio, el va fi inutil atunci când ar fi vorba ca noi să încercăm să asimilăm expresiei unui sentiment național manifestările – prezente sau viitoare – ale geniului său strălucitor.

Iar vorba de duh a lui Saint-Saëns – că „dacă muzica nu are o patrie, nu se poate spune același lucru despre muzician” – ar putea, de data aceasta, căpăta un amendament puternic, cel puțin în ceea ce privește muzica, care își dovedește pământul natal prin o mie de caracteristici foarte semnificative.

Dar oricât ar fi de teoretică – și oricât am fi de acord să socotim inoperante virtuțile anumitor „Jourdain” administrativi – mă tentează prea mult ocazia care mi se ivește pentru a o lăsa să-mi scape. Și îmi aduc laude, admițând însă pe de-a-ntregul caracterul înșelător al unei asemenea revendicări, că pot să adaug în mod legal, într-o serie de monografii consacrate compozitorilor țării noastre, care au scris mai ales pentru pian, numele unui artist atât de mare a cărui influență asupra tendințelor contemporanilor săi s-a dovedit a fi considerabilă.

Două elemente de apreciere îmi vor furniza substanța comentariului meu.

nimic despre ea care să aibă mai multă forță, care să o explice mai exact decât ar explica-o spusele oricărei alte persoane. Un autor poate fără îndoială să ne informeze despre intențiile sale. Dar nu despre ele este vorba; este vorba de ceea ce rămâne, de ceea ce a făcut independent de el”. Nu am insistat atât asupra unui detaliu de principiu care poate părea secundar față de obiectul acestei analize decât din dorința fermă de a justifica dinainte – și față de Stravinski însuși – acest apel la ipoteza imaginativă care poate că îmi va indica, în vreun loc în creația sa pentru pian, urmele intențiilor pe care nu le recunoaște că ar exista.

Căci s-ar putea spune, destul de just cred, despre interpretarea muzicală, ceea ce Descartes spunea despre conservarea lucrurilor: că ea este o creație continuată.

Iar dacă, făcând aceasta, și neuitând de exigențele specifice ale unei interpretări, ale căror rigori nu-mi sunt necunoscute, reușesc să fac și mai vizibile trăsăturile de neobișnuită originalitate ale unei arte care nu datorează nimic nimănui, nu cred că prin aceasta am știrbit ceva din personalitatea „meseriei” mele, pentru a relua expresia vădind desconsiderarea celui care a scris *Chroniques de ma vie*.

*

Poate că un psihanalist convins s-ar strădui să descifreze originea câtorva dintre trăsăturile cele mai caracteristice ale artei lui Stravinski pe parcursul povestirii amuzante, pe care acesta ne-o face în legătură cu inițierea sa în ale muzicii.

Pe când era copil, i-a fost dat să întâlnească, în mai multe rânduri, un țăran bătrân care realiza – cu o virtuozitate surprinzătoare, se pare – o serie întregă de „săruturi de doică”, eufemism discret cu ajutorul căruia Stravinski ne invită să imaginăm această gamă de „sunete

găsim aici în prezența aceluiași ordin de dificultăți caracteristice, care face să se admită, cu părere de rău, eficacitatea evidentă a colaborării mecanice preconizate de Stravinski, cu o convingere foarte puțin măgulitoare pentru inițiativele intermediarilor săi umani.

Dar trebuie să admitem că doar acest automatism a avut calificarea necesară pentru a reda în întregime aici intenția autorului, fără a abdica de la obligațiile ritmurilor contradictorii, de la impasibilitatea lor frenetică, de la necesitățile subversive ale unei arte care, în mod paradoxal, caută, și găsește, în exactitatea și în fermitatea unei tălmăciri aproape anonime, taina puterii sale comunicative și a acțiunii sale vezicante.

*

Cu intenția de a-l familiariza probabil pe fiul său Sviatoslav cu primele dificultăți ale pianului și ale ritmului, singurele motive care ar putea justifica redactarea unor piese atât de neînsemnate, chiar în vremea în care se străduiește să investească cu trăsăturile celei mai exigente virtuozități adaptarea lui. *Petruška*, Stravinski scrie în 1921 o culegere de opt piese pentru copii, intitulată *Cele cinci degete*. Nu poate fi comentariu mai bun decât cel pe care ni-l face autorul lor: „*Sunt opt melodii foarte ușoare, în care cele cinci degete ale mâinii drepte nu se mai deplasează în cursul unei perioade sau al unei piese întregi, în timp ce mâna stângă, destinată să acompanieze melodia, execută, sau un desen armonic, sau unul contrapunctic, de cea mai mare simplitate.*” „*Pentru mine – continuă el, aproape pe un ton de scuză – asta a constituit o muncă ușoară foarte distractivă în care, cu mijloacele cele mai limitate, voiam să trezesc la copil gustul desenului melodic, în combinațiile lui cu un acompaniament rudimentar.*”

în care zgomotul poruncitor al ciocanelor se transformă deodată în mângâieri ușoare, urmând ultimei destrămări a unei game cu sonorități ce se diluează pe nesimțite, însoțite de un curios procedeu tehnic materializat prin trecerea progresivă de la *staccato* la *legato*.

Concepția pianistică a lui Stravinski a găsit desigur, până în momentul de față, în realizarea acestui *Capriccio*, cea mai convingătoare mărturie de rafinament instrumental.

El nu depășește, după cum am mai spus, în interes muzical sau în inspirație creatoare, calitatea lucrărilor sale exterioare, și se înțelege că invocându-le, nu mă gândesc decât la cele pentru pian, singurele abordate în acest comentariu. Dar aici el a reușit să învingă cu o ușurință neașteptată temuta problemă pusă dintotdeauna înnoitorilor – în oricare direcție a artei – constând din a investi intenția cu toate podoabele care ar putea să o facă mai convingătoare și mai universal atrăgătoare, fără a abdica cu nimic de la prerogativele trufașe ale unei inspirații ce pune formula în derută.

*

Și în așteptarea unei noi hotărâri care să ne permită să adăugăm la această listă titlul unei noi lucrări pentru pian, hotărâre care la Stravinski depinde foarte des de întâmplare sau de ocazia ce se oferă, iată cea mai recentă dintre compozițiile sale pentru pian, *Concerto per due pianoforti soli*, a cărei prezentare a avut loc la *Université des Annales*, la 21 noiembrie 1935, fiind susținută de autor și de fiul său Sviatoslav Sulima-Stravinski – beneficiar juvenil al neînsemnatelor recreații melodice intitulate *Les cinq doigts*, care a devenit în câțiva ani un virtuoz remarcabil și, în mod incontestabil, interpretul cel mai valabil al muzicii tatălui său.

Cazul Erik Satie

Unii îl vor fi socotit ca un precursor de geniu. Alții, nici mai puțin sinceri, nici mai puțin numeroși, ca pe un mistificator isteț.

Igor Stravinski, a cărui artă și atitudine muzicală sugerează uneori, în ultimele sale lucrări, ideea unei tainice afinități cu acelea ale lui Satie din *Socrate* sau din *Paradă*, emite, în legătură cu personalitatea lui, această apreciere lipsită de complezență: „Era un șiret subtil. Era plin de viclenie și de o inteligență răutăcioasă”; el se grăbește să adauge, în mod destul de neașteptat: „Mi-a plăcut din prima clipă”.

Doamna Olga Satie-Lafosse, sora compozitorului, se mulțumește să declare: „Fratele meu a fost întotdeauna greu de înțeles. Nu cred că a fost perfect normal.” Și – voi reveni mai târziu asupra acestei remarci semnificative – „era mai mult spiritist decât mistic adevărat”.

Se pare că a venit vremea în care putem privi de la distanță. cuvenită – adică cu unele garanții de imparțialitate – importanța rolului său și valoarea creației sale, neplasându-ne între cele două extreme despre care am vorbit, ci la limita uneia ca și a celeilalte. Nici onoruri exagerate... Iar incidentul Satie poate fi considerat, încă de pe acum, în funcție de ecoul său, printr-o evaluare echitabilă a tendințelor muzicale contemporane.

Folosesc înadins cuvântul „incident”, acolo unde alții ar fi socotit mai nimerit să vorbească despre un „eveniment”.

II

„Nu spunea și nu făcea
decât lucruri absolut ridicole,
care nu oboseau deloc mintea,
dar care provocau râsul.”
(STENDHAL, *Jurnalul*)

Și iată, răspândite pe un interval de aproape douăzeci de ani – din 1897 și până în 1915 – seria de piese umoristice de care s-a servit curând o opinie simplistă, nereținând decât prezentarea anormală și titlurile hazlii, neglijând adevărata originalitate care se ascundea în spatele detaliilor unei notații neobișnuite.

Vor fi, mai întâi, în 1897, în chip de tranziție, *Piesele reci (Pièces froides)*, constituite din reunirea a două culegeri de trei piese: *Melodii care să te pună pe fugă (Airs à faire fuir)* și *Dansuri de-a-ndoaselea (Danses de travers)*. Aici limbajul armonic se va afirma cu mai multă tărie și mai variat decât în compozițiile anterioare.

Ritmul se diversifică, cel puțin în contururile muzicale ale *Melodiilor* din care prima și a treia au particularitatea de a fi absolut identice, deosebindu-se doar prin tonalitate.

Dimpotrivă, o idee de asemănare ritmică asociază cele trei fragmente ale *Dansurilor*, care nu sunt decât stări abia diferențiate ale aceleiași propozițiuni sonore.

Un bas arpeggiat, constant și mobil susține printr-o legănare egală mersul nehotărât al unei melodii nesuținute de nimic. Ca și în piesele din prima perioadă, nici aici nu se poate vorbi de dezvoltare, sau de formă definită. Repetarea până la saturație a unui aceluiași motiv joacă rolul cel mai important în concepția formei, dacă este îngăduit să califici astfel absența totală a planului și a contrastelor expresive. De altfel, cuvântul „expresie”, în

Două lucrări contemporane pentru pian: Variațiuni de Gabriel Pierné și Cântecul mării de Gustave Samazeuilh

În aceste studii nu este vorba – redactarea fiind abia amendată în vederea unei publicări pentru care primele intenții nu o destinau – decât de un mănunchi de remarci înscrise la început în spațiile albe ale portativelor, în cursul pregătirii personale a două lucrări despre care este vorba în rândurile ce vor urma, adică *Variațiunile* de Gabriel Pierné și *Cântecul mării* de Gustave Samazeuilh. Am greși deci dacă am atribui acestor însemnări făcute în timpul lucrului, o valoare critică la care ele nu aspiră.

Numai compozițiile sunt în cauză, nu și tendințele estetice ale autorilor lor. Ne-am străduit în special să scoatem în relief particularitățile de scriitură care le propun atenției virtuozilor preocupați să dovedească, atât valoarea gustului lor, cât și calitatea aptitudinilor lor instrumentale.

Sper ca natura tehnică a majorității acestor observații să nu fie o piedică în calea interesului cititorului neprofesionist, căruia i se refuză poate și pe plan muzical apropierea de aceste două compoziții pline de dificultăți de tot felul.

Hazardul unei audiții convingătoare îl va angaja poate vreodată să-și arunce ochii peste aceste observații, măcar cu titlul de referință și ca să găsească în ele pretextul care să-i justifice interesul sau curiozitatea.

*

Împrejurările mi-au permis să dețin un anumit rol în intenția care a determinat redactarea lucrărilor lui Gabriel

peste toate dificultățile tehnice care, după spusele unora, ar fi de natură să împiedice o difuzare mai frecventă. Și chiar dacă s-ar întâmpla în cele din urmă să aibă senzația că este inferior cerințelor acestei interpretări, efortul depus pentru prepararea lucrării i-a prilejuit în orice caz intimitatea unui contact susținut cu una dintre cele mai remarcabile lucrări pentru pian ale școlii franceze contemporane și realizarea progresului tehnic la care puține compoziții pot pretinde c-o fac în aceeași măsură.

*

Cu *Cântecul mării (Chant de la mer)* de Gustave Samazeuilh, pentru analiza căruia vor fi consacrate observațiile ce urmează, problema tălmăcirii instrumentale rămâne tot atât de dificilă, dar ea se situează pe un plan imaginativ, capabil să ușureze întrucâtva soluția.

Compus în 1918–1919 pe coasta bască – adică în același timp cu *Variațiunile* lui Pierné – acest triptic sonor se referă la un domeniu de senzații bine definite, care își găsește în anumite artificii pianistice, putând fi socotite specifice instrumentului, elementele unei reprezentări sonore sugestive.

Și deși joacă un rol capital aici, se face mai puțin apel la virtuozitatea în sine – cum este cazul cu *Variațiunile*, unde ea deține un privilegiu decorativ indispensabil organizării muzicale a piesei – decât la impresiile poetice, pe care este chemată să le evoce auditorului. Acesta, de altfel, a putut, în câteva ocazii, să ia cunoștință de intențiile autorului privind natura viziunilor sau a sentimentelor ale căror aspecte sau tendințe sunt reflectate de acest vast „poem simfonic”.

Iată, extras dintr-o notiță a cărei publicare a folosit uneori în programe pentru ușurarea înțelegerii lucrării, un rezumat al postulatului său ideologic:

caracteristice, chiar dacă s-ar întâmpla să depășim, fără să vrem, limitele atribuite de autor tendințelor sugestive ale lucrării sale.

Dar îi cunosc de o vreme destul de îndelungată înțelegerea pe care o arată prerogativelor imaginative ale interpreților, deosebit de preocupați să pătrundă mobilurile tainice ale unei inspirații muzicale pentru a mă socoti, în mod anticipat, în posesia asentimentului său tacit.

*

Nicio dificultate materială evidentă nu e în cauză în traducerea pentru instrument a *Preludiului* care ar putea să atragă, după ea depășirea cerințelor unei execuții de un nivel mediu. Rafinamentele de scriitură care condiționează redactarea nu sunt decât de domeniul unor exigențe de sonorități ce creează o atmosferă poetică.

Interogarea orizontului marin, imobil, infinit, misterios, legănat în tăcere de mișcarea leneșă a unei unde molatice, o calmă succesiune paralelă de acorduri de septimă, adaptată la lungile sunete ținute ale basului – evocatoare simbolice ale imensității statice – redau, în cel mai potrivit sentiment muzical, toată pacea liniștită, tot calmul amurgului.

Doar alternativele schimbătoare de nuanțe opuse vin să coloreze prin tentele lor, când luminoase, când înăbușite, calmul de neclintit, iar alegerea timbrurilor determină aici, pentru interpret, aceeași importanță ca și cea atribuită de pictor pregătirii paletelor sale; fiecare emisie sonoră corespunde pe plan muzical unei pete diferite de culoare.

Iar piesa sfârșește fără o concluzie formală, în vagul unui acord de septimă ale cărui vibrații se prelungesc până