

Alfred Cortot

MUZICA FRANCEZĂ
PENTRU PIAN

Traducerea din limba franceză de
Vladimir Popescu-Deveselu

Volumul 1

GRAFOART



Cuprins

Prefață	7
Muzica pentru pian a lui Claude Debussy	8
Muzica pentru pian a lui César Franck	42
Muzica pentru pian a lui Gabriel Fauré	108
Muzica pentru pian a lui Emmanuel Chabrier	137
Muzica pentru pian a lui Paul Dukas	172

Prefață

Prima serie a acestor eseuri este alcătuită din reunirea câtorva studii destinate inițial publicației „Revue Musicale”, unde au apărut în cursul ultimilor ani.

O a doua și o a treia culegere vor fi consacrate creațiilor lui Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Maurice Ravel și altora, ale căror nume nu ar putea fi omise dintr-o analiză a celor mai semnificative tendințe pianistice ale școlii franceze.

Aș dori ca paginile care urmează să fie parcurse ținându-se seama de intențiile care le-au dictat.

Înainte de orice, ele sunt însemnările unui interpret ce dorește să-și împărtășească impresiile și să creeze la auditorii lucrărilor pe care el le îndrăgește o stare de receptivitate asemănătoare cu a lui.

Ele urmăresc nu atât rigoarea analizei muzicale și ingeniozitatea considerației estetice, cât expresia caracterului poetic al compozițiilor de care se ocupă.

Îmi voi fi atins țelul dacă lectura acestor comentarii va îndemna pe câțiva îndrăgostiți ai pianului să se minuneze împreună cu mine de diversitatea operelor adânci, delicate sau pitorești în care s-a întipărit geniul inventiv al muzicienilor francezi ai epocii noastre și al căror ansamblu reflectă unul dintre momentele într-adevăr desăvârșite din istoria muzicală a țării noastre.

Alfred Cortot (1930)

Muzica pentru pian a lui Claude Debussy

S-a spus deseori, și în chip strălucit, în ce constă noutatea și invențiunea tehnică a muzicii lui Debussy. S-a vorbit despre îndrăzneala rafinată a unui limbaj armonic ce pare să se sustragă analizei; a fost lăudată subtilitatea unei scriituri care nu ține seama de convențiile ceremonioase ale modulației și tolerează raporturi de o intimitate neașteptată și savuroasă între tonalitățile în aparență cele mai îndepărtate; a uimit, pe bună dreptate, o artă a cărei substanță și măiestrie erau, în același timp, înnoite.

Într-adevăr, odată cu reîmprospătarea plăcerii misterioase a sunetelor prin crearea unei atmosfere armonice în care se complăce sensibilitatea și fantezia sa, Debussy restituia virtuozității instrumentale o valoare poetică deosebită și un agrement de care tendințele lui César Franck păreau să fi depozitat pentru moment muzica franceză în favoarea unor formule mai austere.

Atât în creația sa pentru orchestră, cât și în cvartet și în cele trei sonate ale unei suite din păcate neterminate, întâlnim acea cunoaștere ascuțită a resurselor excepționale ale instrumentelor, adaptată, cu o precizie deosebită, senzațiilor pe care înțelege să le sugereze.

E vorba, când de detaliul unui accent aparte, care, sub imperiul ritmului ingenios, pune în valoare vreun pasaj pitoresc, marcându-l ușor, dar definitiv, când de folosirea unor registre neobișnuite care, alterând timbrurile, alcătuiesc coloritul intens al majorității pieselor descriptive sau sonoritatea fluidă, transparentă, aproape imobilă, a acelor fonduri armonice ce îi sunt atât de familiare și din

Muzica pentru pian a lui César Franck

Se știe din ceea ce a apărut până acum că creația pentru pian a lui César Franck este împărțită în două perioade repartizate cu exactitate la limitele extreme ale carierei sale.

De o parte, între 1832 și 1846, adică începând din copilărie și până în vremea logodnei sale, o serie de încercări supuse cu docilitate manierei voit declamatoare a epocii. Epocă nehotărâtă și prudent eclectică, care, în haosul în care o azvârle compromisul dintre influența vlăguită a muzicii italiene și manifestările vulcanice ale romantismului ce se naște, confundă elocvența și verbiajul, vede în Hummel pe continuatorul lui Beethoven, în Félicien David pe rivalul lui Berlioz, și întâmpină cu aceeași stare de spirit, ca să nu spunem cu o incompetență asemănătoare, invenția instrumentală uimitoare, fantezia corozivă a unui Liszt și banalitățile descurajatoare ale unui Thalberg sau ale unui Moscheles.

După aceea, un interval de aproape patruzeci de ani, în timpul căruia vocile mistice ale acelei muzici prosternate, ce se extaziază în fața altarelor, vor fi adevăratele, dacă nu singurele confidente ale unei inspirații pe care pianul pare că nu ar solicita-o.

Apoi, din 1883 până în 1887, la șaiszeci de ani trecuți, iată cele patru mari capodopere, expresie definitivă a unei arte și a unei credințe care, cu intensitate, se întrepătrund și se confundă: *Preludiu, Coral și Fugă*; *Preludiu, Aria și Finale*; *Djinns* și *Variațiunile simfonice*; apariția lor parcă ar vrea să răscumpere dintr-o dată o atât de lungă delăsare.

Muzica pentru pian a lui Gabriel Fauré

În clipa în care au apărut rândurile de față, creația pentru pian a lui Gabriel Fauré cuprinde numai patru serii de piese, înrudite prin titluri asemănătoare cu cele corespunzând inspirației înflăcărata a lui Frédéric Chopin și prin care autorul pare să-și interzică orice apel la sugestii literare sau descriptive.

Este vorba de *Nocturne* și de *Barcarole*, câte treisprezece din fiecare, de șase *Impromptu*-uri și de patru *Valsuri-Capricii*.

Adăugând la acestea *Temă și Variațiuni*, *Balada*, scrisă la început pentru pian solo, adaptată apoi dialogului dintre pian și o orchestră mică, cele trei *Romanțe fără cuvinte*, suita de nouă *Preludii*, *Piese scurte*, *Fantezia*, o *Mazurcă* și *Dolly*, care încredințează intimității pianului la patru mâini taina duioasă a poemului său pentru copii, vom fi menționat în întregul ei una dintre cele mai desăvârșite producții cu care se poate mândri muzica franceză.

Simpla enumerare ne permite să apreciem, de la prima luare de contact, un gust plin de respect, un simț rafinat al tradiției, care, la Fauré, este însoțit în chip cu totul deosebit de accentul cel mai personal, ce vădește uneori o îndrăzneală dintre cele mai neîngrădite.

În adevăr, nimic nu ar fi mai contrar sentimentului spontan al acestei muzici, sensibilității ei constante și noi, decât să ceri aplicării unui sistem sau a unei teorii justificarea cauzelor puterii sale de a te tulbura.

Dar suntem convinși că nu diminuăm geniul autorului ei, atribuind culturii și instinctului său taina acestui acord prețios dintre „fantezie și rațiune”, acord pe care l-a cântat

Muzica pentru pian a lui Emmanuel Chabrier

Ea este scurtă și generoasă totodată, spontană și rafinată. Savoarea râsului de care este pătrunsă nu stă în calea sensibilității. Ea realizează paradoxul de a traduce deseori, într-un limbaj de o bogată senzualitate, idei muzicale voit naive și de a asocia, într-un amestec neașteptat, verva periferiei cu elanul dionisiac.

Ea e însuflețită mai ales de un ritm mereu treaz care nu tolerează indiferența și ale cărui pulsații echilibrate pot fi percepute chiar și în momentele duioșiei celei mai adânci. Și totuși, poate că nu întâlnim un alt joc al sunetelor care să provoace mai bine decât acesta sentimentul fanteziei libere, care să pară mai apropiat de improvizație.

Cine cunoaște sânguința plină de trudă, preocuparea perseverentă care însoțeau cele mai neînsemnate realizări ale lui Chabrier, găsește aici o contradicție care dă și mai mare valoare, și un fel de savoare emoționantă, acestei veselii de neînving.

Nici rețușurile răbdătoare, nici adăugirile gândite îndelung nu au putut să anihileze freamătul plin de fericire al inspirației inițiale.

După părerea noastră, adevăratul secret al interpretării creației lui Chabrier constă în știința de a ști să-i păstrezi această spontaneitate nestăvilă, această țâșnire de sevă, care înfrâng o tehnică uneori nu atât de stăpână pe ea, și în sublinierea triumfului talentului nativ asupra meșteșugului târziu.

Am vrea, în rândurile care urmează, să încercăm să definim spiritul, să calificăm stilul unei creații prin care se

numi, considerând-o ca o cauză a dezvoltării sale artistice: formația pariziană a lui Chabrier.

*

Impromptu-ul este reflectarea acestei stări de lucruri. Este adevărat că nu e perfect și nu reușește dintr-o dată realizările din câteva din *Piese pitorești* sau din *Bourrée fantasque*. Dar, încă de pe-acum, într-o muzică parfumată, voluptuoasă, malițioasă, și calină, dând senzația de suspendare, atrasă de armonii tulburătoare, întrezărim inflexiuni care ne vor deveni familiare, căderi de fraze care ne fac să presimțim *Gwendoline* sau *Sulamita*, ritmurile săltate și concise din *Joyeuse Marche* și din *Bourrée*, unduitoarele desene melodice din *Insula fericită (L'Île heureuse)*.

Acesta este într-adevăr Chabrier, este ștregăria lui, vioiciunea și elanul lui. Muzicianul s-a eliberat în sfârșit de ganga sa, tehnica a devenit mai suplă, și se pregătește pentru încântări mai rafinate.

Găsim de asemenea în *Impromptu* toate caracteristicile stilului său pianistic. Profilul piesei este perfect tradițional, de o cumințenie școlărească. Câteva măsuri introductive și apoi, pe un ritm aproape spaniol și cam nepăsător, expoziția temei în două perioade alternate, una majoră, cealaltă minoră. O a doua idee, mai vie, în formă de melodie de balet. Apoi, un interludiu sau, dacă se preferă, un trio molatic, în *La bemol Major*, întretăiat de o măsură de $\frac{2}{8}$ vie și zeflemitoare care, de două ori, reia, batjocoritoare, tema sentimentală. În sfârșit, revenirea integrală a expoziției, completată de o Coda senzuală și vapoasă.

Dar dacă planul, ca de altfel în toate lucrările pentru pian ale lui Chabrier, își are originea în principiile cele mai

Muzica pentru pian a lui Paul Dukas

Doar două lucrări – în cazul când, datorită caracterului lor deosebit, lăsăm deocamdată în rezervă analiza unui cuplu de piese scurte, de circumstanță, care constituie un fel de supliment la bagajul pianistic al lui Paul Dukas.

Dar două lucrări de un interes capital, dense, concise, pline de substanță muzicală, bogate în gândire și în voință.

Una dintre ele, *Sonata*, datează din 1900. Cea de-a doua, *Variațiuni, Interludiu și Finale pe o temă de J. -Ph. Rameau*, din 1903. Amândouă sunt editate de Durand.

Contemporane, sau aproape contemporane cu elaborarea lucrării *Ariana și Barbă-Albastră*, ele urmează, într-o producție voit limitată, dintr-o grijă pentru realizări definitive, *Uverturii lui Polyeucte*, nobilei *Simfonii în do și Ucenicului vrăjitor*, această încântare sonoră care, în câteva săptămâni, a asigurat în cele două lumi gloria trainică a tânărului ei compozitor.

Studiul pe care îl întreprindem aici nu are drept scop doar plăcerea hazardată a comentariului estetic. Nu ignorăm valoarea foarte relativă a analizei unei opere de artă. Nu de mult, încercându-se să se evalueze interesul unor astfel de activități, s-a spus: „Ceea ce am vrea să dovedim, anume dacă lucrarea este frumoasă, este afirmat desigur chiar de către lucrare”. Dar, făcând cunoscute câteva însemnări în scopuri personale, notate în timpul unei pregătiri a acestor piese, ne gândim că am putea ușura sarcina interpreților de după noi, că i-am putea scuti de unele căutări și că i-am îndemna la altele. Și că i-am ajuta

Alfred Cortot

MUZICA FRANCEZĂ
PENTRU PIAN

Traducerea din limba franceză de
Vladimir Popescu-Deveselu

Volumul 2

GRAFOART



Cuprins

Prefață	7
Muzica pentru pian a lui Maurice Ravel	9
Saint-Säens și pianul	45
Creația pentru pian a lui Vincent d'Indy	89
Creația pentru pian a lui Florent Schmitt.....	125
Déodat de Severac și creația sa pentru pian	159
Cele șase Sonatine pentru pian ale lui Maurice Emmanuel	177

Prefață

Sunt conștient de insuficiența acestor eseuri, în raport cu titlul ambițios sub care o inițiativă binevoitoare a ținut să le reunească.

Nu am avut pretenția să cuprind în zece monografii o privire generală satisfăcătoare asupra muzicii franceze de pian atât de diversă, atât de variată ca tendințe și aspecte. Și nu ignor nici existența, nici valoarea atâtor opere caracteristice, a căror lipsă dintr-un studiu de genul acestuia ar putea să mire, pe bună dreptate. Grija de a nu lăsa să se atribuie în mod injust omisiunilor o semnificație discriminatorie mă va angaja, cu timpul, să continui acest examen. Paginile care urmează nu au deci nimic din caracterul selecției; ele nu sunt decât o urmare, o etapă într-o activitate care cere să fie continuată.

Mă prevalez de drepturile interpretului care, atunci când se gândește să vorbească despre operele ce îi sunt apropiate, nu este supus obligațiilor criticului. Pentru acesta din urmă este vorba de a compara și de a trage concluzii. Celuilalt, mai eclectic datorită profesiei, îi este de ajuns să încerce să înțeleagă, și aprecierile lui nu au gust de judecată.

O subtilă maximă arabă mi s-a părut că trebuie să încurajeze întotdeauna această latură a artistului traducător; ea spune: frumusețea este în ochiul celui care privește.

Frumusețea și contrariul ei. Așa că rezervele care își au locul lor în unele dintre comentariile acestei părți nu țin decât de reacții personale. Valoarea intrinsecă a operelor care motivează aceste observații reticente nu ar putea fi

Muzica pentru pian a lui Maurice Ravel

Nu doresc ca muzica mea să fie interpretată; e de ajuns să fie cântată, a spus într-o zi Maurice Ravel unui grup de tineri pianiști care, în urma unei audiții a operelor sale, îi solicitau sfatul revelator, capabil să ilumineze, printr-o subtilă noțiune psihologică, secretul concepției sale muzicale.

Nu poate fi observație mai justă și nici definiție mai exactă, în ciuda exprimării paradoxale și oarecum sarcastice, pentru minuțiosul spirit de supunere cu care trebuie abordată tălmăcirea unui text în care totul este prevăzut. Chiar și nota falsă, cum nu uitau să insinueze hâtrii unei epoci nu prea îndepărtate.

Nu pot crede însă că exigențele îndreptățite ale lui Ravel ar putea să îl îndemne să se declare într-adevăr satisfăcut numai cu o colaborare corectă dar pasivă, și învecinându-se cu anonimatul, chiar dacă ele îl fac să-i fie teamă de inițiativele acelor pe care îi definește cu ironie „ași ai virtuozității”, și față de care nutrește o neîncredere legendară.

Nu și-a însușit el oare pe deplin, acum aproape douăzeci de ani, aceste cuvinte destul de puțin cunoscute ale lui Chopin: „Nimic nu este mai vrednic de ură decât o muzică ce nu are nimic de spus”? Nu a dovedit el oare, adoptându-l pentru coregrafie, că poemul intim care însuflețește muzica lucrărilor *Mama mea Gâsca* (*Ma mère l'Oye*) sau a *Valsurilor nobile și sentimentale* (*Valses nobles et sentimentales*) putea fi exteriorizat fără nicio dificultate? N-a făcut el oare cândva, oricât de ciudată i s-ar

Saint-Saëns și pianul

Privilegiul de a smulge muzicii mărturisirile sale palpitate, efuziunile sale pasionate le revine altora. Adevărata preocupare, ambiția adevărată a lui Saint-Saëns este în primul rând realizarea perfecțiunii în practicarea artei sale.

Prin instinct și prin rațiune, în egală măsură, preferă manifestărilor exaltate ale geniului realizările echilibrate și lucide ale talentului. Nenumărate afirmații categorice sunt o mărturie a acestui lucru. Este de ajuns să spicuim din scrierile sale: *„Să te ferești de orice exagerare”*, *„Pentru mine arta este forma, înainte de orice”*, sau *„Urmărirea originalității este fatală pentru artă”*, sau, mai departe: *„Artistul care nu este satisfăcut de liniile elegante, de culorile armonioase, de un șir frumos de acorduri, nu înțelege arta”*.

Nu găsim oare, într-o scrisoare adresată lui Charles Lecocq, această maximă formulată cu convingere: *„Tot ceea ce e bine făcut este mareț”*.

Să ne amintim de deosebirea semnificativă pe care, de la primele începuturi ale carierei, o stabilește între preocupările sale artistice și cele ale lui Bizet. Ni-l prezintă pe acesta căutând, înainte de orice, pasiunea și viața, iar pe el, Saint-Saëns, dimpotrivă, *„alergând doar după himera purității stilului și a perfecțiunii”*.

S-ar putea cita zeci de fragmente din articolele sale în care intentează un proces inspirației dezordonate și condamă, în numele unei sintaxe tradiționale, rătăcirile sau excesele limbajului muzical.

Creația pentru pian a lui Vincent d'Indy

Chiar dacă opera nu ar fi fost suficientă ca să impună contemporanilor admirație și respect, caracterul lui Vincent d'Indy făcuse acest lucru.

Într-adevăr, niciun muzician nu a imprimat practicării profesiei sale un sentiment mai înalt de demnitate. Niciunul nu și-a asumat cu mai multă noblețe, cu mai multă grijă permanentă, cu o conștiință mai precisă a obligațiilor sale morale triplul rol de creator, de teoretician și de pedagog.

Iar dacă este adevărat că elevația tendințelor, calitatea convingerilor sunt suficiente pentru a determina un rang în ierarhia artistică, atunci numele fondatorului *Scholei* ar trebui să figureze la loc de cinste.

Adevărata glorie a acestui maestru este aceea că a știut să-și servească atât arta, cât și țara, credința ca și preferințele sale. Influența sa, care timp de un sfert de secol s-a exercitat cu o puternică autoritate asupra unei întregi generații de muzicieni, avea să dea naștere în Franța, în jurul lui 1900, la o remarcabilă creștere a interesului și a unei curiozități înțelepte în favoarea expresiilor celor mai serioase ale artei.

Cultul pentru marile modele ale trecutului, o concepție exigentă despre puterea formei ca talmăcitoare a gândirii, un fel de interpretare metafizică a rolului muzicii, iar muzica însăși privită ca pe ceva care nu trebuie să se consacre decât în scopul exprimării sentimentelor celor mai înalte, acestea sunt datele ale căror exemple le propunea mulțimii atente a prozeliților săi; Acțiunea sa se

Creația pentru pian a lui Florent Schmitt

Minunata asociere de entuziasm și de lipsă de respect, de sensibilitate și de impulsivitate, care par să alcătuiască fondul naturii morale a lui Florent Schmitt, găsește în muzica sa o compensație semnificativă. Gândirea este conservatoare iar meșteșugul este independent.

Știi că ai fi înclinat mai degrabă să inversezi, termenii acestei propozițiuni și să îi lauzi inspirația nouă, aliată cu respectul pentru formele clasice, ba chiar tradiționale. Dar nu sunt deloc sigur de exactitatea acestei concepții. Dimpotrivă, găsesc în ea argumentele cele mai potrivite pentru ca să-mi permit să-i asimilez stilul cu acela al adevăraților novatori, care au meritul de a exprima, cu ajutorul unui vocabular înnoit, caracterul permanent al ideilor și al emoțiilor umane.

Muzica sa este emotivă în gradul cel mai înalt. Emotivă și plină de căldură, atunci când nu este impetuoasă. Ai impresia că este pătrunsă, de un romantism persistent, care dezmente în permanență, printr-o irezistibilă revărsare de emoții, căutările pline de strălucire ale unei forme dornice de inovație, pentru ca imediat după aceea să se arate nemulțumită de ceea ce a obținut.

Acest conflict dintre instinct și metodă, care conferă creației pentru orchestră a lui Schmitt un fel de vibrație patetică și care, chiar în momentele de liniște și contemplare, îl umple de fiorul permanent al unei activități interioare, muzica de pian îl înregistrează desigur cu mai puțină uniformitate, dar uneori cu o intensitate ciudată.

Déodat de Severac și creația sa pentru pian

„Una dintre muzicile cele mai naturale care mi-a fost dat să le ascult.”

SÉBASTIA PONS

Mai degrabă muzician regional decât muzician francez, și încă și mai precis – cum îi plăcea lui să spună – muzician de la țară, Déodat de Séverac, naivul, distratul, dragul de Déodat, era consacrat, încă de la debut, de rândurile de mai jos ale lui Pierre Lalo, cărora anii nu le-au răpit nimic din perspicacitatea lor plină de sensibilitate: „Creația sa – scria el în 1905 într-un foileton din „Le Temps”, intitulat *Un nou muzician* – se naște din natură: ea este plină de mirosul gliei, în ea respiri parfumul pământului. Goana sub arșița soarelui, popasurile la umbră, dangătul tainic al clopotelor în aerul serii, orele de odihnă și de vis la sfârșitul zilei, truda de la câmp, jocurile de după muncă, grijele și bucuriile vieții de la țară, toate acestea sunt exprimate în muzica sa: sufletul peisajului și cel al oamenilor, sufletul meleagurilor natale îl găsim în ea.”

Nu s-ar putea spune mai bine sau caracteriza într-o manieră mai pătrunzătoare poezia intensă a unei creații limitate atât de brutal de destin, în care Déodat nu voia să vadă decât indicațiile stilului la care tindeau operele ce le purta în el și pe care nu a putut să le scrie.

Dacă ar fi trăit, ar fi fost fără îndoială un fel de Mistral³⁸ al sonorităților, impregnat de miresmele și

³⁸ Mistral, Frédéric (1830–1914), poet provensal, a contribuit prin

Cele șase Sonatine pentru pian ale lui Maurice Emmanuel

Sunt anumite faime ca și anumite calomnii care reușesc să omoare pe cel în cauză.

Așa s-a întâmplat cu Maurice Emmanuel, al cărui destin de artist creator a fost practic înăbușit sub povara aprecierilor respectuoase cu care cei din jur se simțeau datori să înconjoare lucrările sale de erudiție.

Timp de douăzeci și cinci de ani titular al catedrei de Istorie a Muzicii la Conservator, unde era urmașul maestrului și prietenului său Bourgault-Ducoudray, autor al unei lucrări capitale, devenite clasice – chiar și pentru cei care nu-i cunosc decât titlul – despre originile și evoluția limbajului muzical, exeget perspicace și sensibil al modurilor antice, cărora le consacră în *Enciclopedia* lui Lavignac un studiu vast ce rezumă cu o competență neegalată încă suma cunoștințelor și ipotezelor privind această problemă, lui Maurice Emmanuel i-a fost dat să trăiască în umbra unei reputații științifice care, chiar dacă își primea în mod întemeiat consacrară pentru cercetările muzicologului și pentru cultura umanistului, constituia totuși o decepție profundă pentru aspirațiile îndreptățite ale compozitorului.

Căci, chiar și pentru majoritatea egalilor săi, și în ciuda calității deosebite a postulatului său muzical, a bogăției și a noutății mijloacelor folosite, el nu deținea în ochii lor decât rolul întrucâtva distant al eruditului, mai atent la rezolvarea problemelor nelămurite ale metricii vechi sau ale modalităților desuete decât la realizarea propriei sale individualități artistice.

Și datorită lipsei lor de frecvență sau de continuitate, cele câteva reprezentații date la Operă, în 1929, cu tragedia

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

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.

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