

Doina Grigore

Fuga
de la Bach la Șostakovici.

Repere stilistico-interpretative

Editura *Artes*
2017

DTP: Carmen Antochi

ISBN online: 978-606-547-367-6

ISMN online: 979-0-707660-18-8

Cuprins

Cuvânt introductiv	4
Capitolul I	5
Bach: Fantezia cromatică și Fuga	5
I.1. Despre arhitectura și componentele stilistice ale lucrării Fantezia cromatică și Fuga	5
I.2. Repere interpretative	10
Capitolul II	22
César Franck – Praeludium Choral und Fugue	22
II. 1. Creația lui César Franck – expresia romantică a desăvârșirii polifonice.....	22
II.2. <i>Preludiu, Coral și Fugă</i> – structura lucrării, aspecte stilistice	25
Fuga – César FRANCK.....	34
II.3 Repere interpretative.....	37
Capitolul III.....	51
Fuga în secolul XX	51
III.1 Polifonia în <i>24 Preludii și Fugi</i> de Șostakovici. Grafic rezumativ al <i>Fugilor</i> nr. 1, 7, 23	51
III.2. Concluzii interpretative privind.....	56
<i>Preludiile și Fugile</i> nr. 1,7, 23 de Șostakovici	56
Cuvânt concludiv	65
Bibliografie	68

Cuvânt introductiv

Am încercat prin prezenta lucrare să sintetizez câteva principii ce privesc construcția și interpretarea unor capodopere ce au la bază scriitura polifonică. Fantezia Cromatică și Fuga de J. S. Bach, Preludiu, Coral și Fuga de César Franck, Preludiile și Fugile de D. Shostakovici (din care am ales să dezvolt doar trei), sunt lucrări pe care le-am parcurs și pe care le consider definatorii în conturarea personalității artistice a unui interpret. Cred că devenirea muzicală nu se poate înfăptui fără studiul aprofundat al formelor polifonice, atât la nivel teoretic, cât și practic. Din acest motiv, în urma experienței acumulate și din cercetarea muzicologică concretizată în volumul *Fuga: Ipostaze în creația pentru pian*, am considerat binevenită elaborarea acestui curs, care reprezintă o a doua ediție, revizuită și adăugită a primelor trei capitole din acest volum, publicat la Editura Artes, Iași, în 2010, ISBN 978-973-8263-83-3.

Capitolul I

Bach: Fantezia cromatică și Fuga

I. 1. Despre arhitectura și componentele stilistice ale lucrării Fantezia cromatică și Fuga

Scrisă în preajma anului 1738, lucrarea *Fantezia cromatică și Fuga* se remarcă în primul rând prin caracterul ei preromantic. Urmând unei fantezii traversate de elanuri pasionale și de pasaje de virtuoziitate, fuga, prin construcția ei riguroasă apare ca un model de ordine formală și disciplină contrapunctică.

Geniul improvizatoric și experiența compozitorului organist fundamentează procesul creator de-a lungul celor patru secțiuni ale *Fanteziei cromatice*, realizând una dintre cele mai romantice pagini din creația sa instrumentală. Interpretarea ei solicită nu numai o mare virtuoziitate tehnică, dar mai ales sensibilitate și inteligență pentru a pătrunde în dramatismul intens care i-a generat muzica.

Prima parte a lucrării – *Fantezia*, este structurată în patru mari secțiuni. Forma ei, foarte liberă, cu un accentuat

caracter improvizatoric, este atipică, ieșind fără îndoială din tiparele lucrărilor scrise în acea perioadă. Este cu totul remarcabil dramatismul intens, caracterul profund meditativ, geniul improvizatoric al lui Bach și capacitatea sa uluitoare de asamblare a structurilor, creând o lume sonoră cu totul aparte în frumusețea și grandoare sa.

Prima secțiune a *Fanteziei*, în mișcare foarte rapidă debutează unisonic în gama modului minor de *re*, cu *si* *becar* și sensibilă în urcare, iar în coborâre fără sensibilă, dar cu *si* *bemol*. După o pauză cu coroană se reia aceeași formulă – ascendentă, descendentă, ascendentă, dar la dominantă.

Urmează un fragment în care formule de arpegii și game rapide sunt dezvoltate cu o desăvârșită măiestrie componistică. Secțiunea a doua în mișcare *lento*, elaborată în acorduri arpegiate, prefătează în mod strălucit paginile romanticilor Liszt sau Chopin. Secțiunea a treia, în stil recitativ, redă același tip de atmosferă, proprie sonorităților romantice, după care *Fantezia* se încheie cu o ultimă parte în care aflăm îmbinate formulele de virtuositate din prima parte cu cele ale recitativului.

În desfășurarea celor patru secțiuni ale *Fanteziei cromatice* se utilizează întreg inventarul tipologic al ornamenticii – apogiatură, mordent inferior și superior,

grupetto, tril cu și fără concluzie și chiar „*un poco lento e senza misura*” – indicație agogică foarte rar utilizată de contemporanii lui Bach. Contrastele foarte frecvente în sfera intervalică diatonică și cromatică, metroritmică, dinamică și agogică, conferă *Fanteziei cromatice* o putere expresivă rar întâlnită în paginile similare ale epocii. După cele 80 de măsuri de improvizație sonoră, *Fantezia* se încheie *in quieto*, cu o cadență picardiană, prelungită cu o coroană, greu de realizat la clavecin.

Fuga la trei voci, în mișcare *Allegro moderato* debutează cu o temă de 8 măsuri, al cărei început este un motiv cromatic ascendent alcătuit dintr-o variantă sonoră combinatorie a sunetelor numelui creatorului – A. B. H. C. C. H. C.



Între temă și răspuns este intercalată o particulă melodic-ritmică (*codetta*) al cărei material sonor va constitui fundamentul primului contrasubiect și va deveni principalul element combinatoriu prezent în toate episoadele, fie în mișcare contrară fie variat.



Răspunsul dat la cea de a doua voce este tonal și pare ușor transformat din punct de vedere ritmic, prezentând pe primul timp formula optime cu punct-șaisprezecime. Materialul sonor provenit din codetta însoțește cea de a doua intrare tematică și va constitui motivul de trecere către primul episod. Acesta poate fi considerat un fals episod deoarece apare în timpul expoziție, are caracter nemodulant, pregătind doar cea de-a treia expunere a temei. Aceasta apare în forma și tonalitatea inițială (*re minor*), sfârșitul ei marcând încheierea primei secțiuni a fugii – expoziția.

Primul episod este construit în două faze: prima secțiune modulează și cadențează în fa major, iar cea de a doua modulează spre la minor, tonalitate în care este readusă tema. Urmează prima repriză mediană în care tema este prezentată în tonalitatea dominantei, la cea de-a doua voce evidențiindu-se anumite particularități melodico-ritmice față de expunerile anterioare. În măsurile 45, 46, 47 linia melodică este îmbogățită cu note de pasaj și apogiaturi care creează o anumită variație ritmică.



Cel de-al doilea episod pare să aducă un nou material sonor. La o analiză mai aprofundată se observă că sursele melodice sunt elemente prezente în debutul fugii (*tema*, *contrasubiectul*, *codetta*), dar și în anumite fragmente ale *Fanteziei*.

A doua repriză mediană prezintă tema în tonalitatea inițială, la vocea a doua, variată din punct de vedere ritmic, cu o lărgire a momentului final cadențial ce face trecerea spre următorul episod. Acesta, al treilea în succesiunea fugii este construit având ca fundament motive din episodul fals, *codetta* și *contrasubiect*. Din punct de vedere tonal, se evidențiază caracterul modulator al acestei secțiuni.

A treia repriză mediană debutează cu tema expusă în bas, pe treapta a treia a tonicii; datorită caracterului accentuat cromatic nu poate fi clar stabilit modul major sau minor al expunerii. Definită este tonalitatea si minor, cadru în care debutează cel de-al patrulea episod. În elaborarea lui este utilizat material sonor provenit din *codetta* și din episodul fals, tratat secvențial. Acest al patrulea episod marchează un moment de tensiune maximă, de acumulare în arhitectura

fugii. În sprijinul acestei idei aducem elemente precum caracterul puternic modulant și evoluția intens cromatizată a liniilor melodice.

I. 2. Repere interpretative

Variațiile agogice și multiplele indicații dinamice sunt aspecte ce necesită o preocupare deosebită din partea interpretului. Paginile *Fanteziei cromatice* abundă în indicații de ordin agogic, acest lucru venind în oarecare contradicție cu echilibrul și concizia proprie stilului epocii. Dificultatea pentru interpret va consta în a găsi raportul just în redarea acestor indicații ce îmbogățesc conținutul poetic, expresiv al muzicii și rigoarea stilului muzical baroc.

În partitură apar nuanțe de *p* și *pp* ce necesită un tușeu extrem de rafinat, dar și *f* și *ff* în momentele de culminație, de tensiune maximă ale *Fanteziei*. Parcurgerea în spiritul stilului baroc a întregii palete sonore între extremele sus-menționate constituie proba măiestriei interpretului, datorită valențelor contradictorii ale schimbărilor dinamice și linearitatea, caracterul moderat al scriiturii de factură preclasică. Același

lucru este valabil și în privința ritmului, al diviziunilor și subdiviziunilor ce apar pe parcursul lucrării.

Valorile de șaisprezecimi, treizecimoimi, șaiszecipătrimi domină scriitura *Fanteziei* și apar în cele mai diverse combinații, indicația *tempo*-ului inițial fiind ***Molto Allegro***. Pianistul interpret este pus în situația de a oferi acestor înlanțuiri metro-ritmice claritate *perfectă*, dinamism, egalitate deplină, având în vedere elaborarea unei viziuni de ansamblu perfect conturate, pe deplin unitară.

Începutul *Fanteziei Cromatice* face apel la viteza interpretului și necesită o bună sincronizare a mâinilor, deoarece stilul improvizatoric presupune o rapidă preluare a pasajelor scalare și conducerea lor către un punct culminant. Gândirea anacruhică în prima măsură poate părea dificilă, dar este foarte important ca prima treizecimoimă să fie fără accent, dar prelungită minimal ca valoare, iar ghirlanda sonoră ce urmează să se construiască asemeni unei căderi de apă.



În măsura 2, prin contrast se va urmări riguros *tempo*-ul, în schimb se va insista pe sunetul *sol*, maximul melodic oferit în această frază.



Marea provocare în această mișcare este dinamica frazării. Interpretul va trebui să faca dovada unei inventivități remarcabile, deoarece în textul original nu apar decât puține indicații, iar construcția părții nu poate fi pusă în valoare în lipsa unei mari diversități a manierelor de frazare. Sugerăm ca reper general interpretarea *legato*, dar fără pedală, sau cu minima acționare a acesteia și prin contrast, intervenția semnificativa a pedalei în momentele când mâna executa *portato*, *staccato*.

În ceea ce privește secțiunea *arpeggio*, este intrat în tradiție ca desfășurările acordice să fie interpretate atât ascendent, cât și descendent. Sugerăm, pentru o mai mai pregnantă și plastică reliefare a sunetului din vârful acordului, preluarea acestuia cu mâna stânga, cu degetul doi sau unu.



A doua parte a *Fanteziei* cuprinde o secțiune „recitativ” pe parcursul căreia acorduri arpegiate alternează cu momente de recitativ propriu-zis, în care geniul improvizatoric al autorului se îmbină cu însușirea sa de desăvârșitarhitect al formelor. Pentru interpret, paginile recitativice constituie momentul în care își poate permite libertăți de ordin dinamic, agogic și chiar un tip personal de articulare a frazelor muzicale. Adevărata problemă rezidă în descoperirea raportului just al acestor libertăți, fără a depăși cadrul stilistic și bunul simț muzical.

Întreaga secțiune *recitativ* necesită o dinamică și mai ales o agogică flexibilă, gândită în funcție de caracterul fiecărui motiv și fraze. Propunem ca în cea de-a doua secțiune *arpeggio*, primele două măsuri să fie interpretate într-un *tempo* foarte lent, iar pe măsură ce tensiunea armonică crește, iar înlănțuirile sunt îmbogățite cu mai multe elemente cromatice,

dinamica si agogica să fie augmentate. Abia în măsura 40, odată cu apariția tonalității *mi b major*, se va reține *tempo*-ul. De asemenea, după impunerea tonalității *Mi bemol Major*, sentimentul dominant este cel de renunțare, de tristețe, astfel încât dinamica trebuie să fie în acord cu semnificația textului. (mas. 40-42, cu notatiile mele de *crescendo* si *piano*).

Partitura *Fanteziei* prezintă numeroase acorduri disonante, puțin caracteristice altor creații ale epocii, Bach prevestind cu această lucrare arhitecturile sonore puternic cromatizate ale lui Beethoven și chiar ale compozitorilor romantici. Interpretul va trebui să acorde deosebită atenție tușeului acordurilor disonante si rezolvării acestora. Considerăm că brațul trebuie să fie foarte relaxat, senzația de „greutate,, fiind necesară doar în degetul ce executa sunetul superior al acordului, iar rezolvarile să fie interpretate în *diminuendo*, evidențiind de asemenea mersul ascendent sau descendent al superiorului acordului.

Ultima secțiune, *Coda*, intervine după un moment de acumulare tensională subliniată prin dinamică și mersul cromatic al liniilor melodice.

Caracterul *Codei*, construcția sonoră a acestei secțiuni redă ideea rezolvării finale. Momentul stingerii situațiilor tensionale este relevat prin mersul melodic descendent,

dinamica *codei* evidențiind o linie descrescătoare de la *f* la *pp*. Dificultatea pentru interpret constă în a realiza această stingere treptată a discursului muzical. Este necesar a fi utilizat predominant *legato* atât în cazul pasajelor melodice de la mâna dreaptă, cât și în cazul acordurilor care constituie edificiul sonor de la mâna stângă. Aici optăm pentru varianta „prin alunecare”, așadar, degetele vor fi ținute până în ultimul moment pe clape, iar schimbarea degetației se va produce rapid cu minim efort, urmărind noile poziții pe claviatură.

În ansamblu, *Fantezia* solicită pianistul din punct de vedere tehnic mai ales datorită pasajelor improvizatorice notate în trezecidoimi sau chiar șaiszecipătrimi. Velocitatea caracterizează această secțiune, momentele rapide constituind o provocare pentru interpret. În vederea dobândirii clarității absolut necesare propunem studiul în formule ritmice, abordarea în *staccato* a pasajelor *legato*, sau îmbinarea celor două modalități de studiu. În acest fel considerăm că degetele capătă mult mai multă independență și egalitate, pianistul reușind să abordeze dificilele structuri sonore cu maximă dezinvoltură în final.

Fuga constituie una din cele mai interesante și complexe pagini din întreaga literatură polifonică pentru pian. Un element esențial în vederea creării unei viziuni interpretative

reușite este alegerea *tempo*-ului. O mișcare prea lentă poate conduce către o realizare sonoră lipsită de dinamism, dar cu toate acestea, personal nu optăm pentru un *tempo* care să depășească raportul pătrime = 112. O interpretare prea alertă, chiar dacă poate sluji cumva mai bine ideea de păstrare a sonorității clavecinului, va avea drept consecință imposibilitatea redării complexității expresive a partiturii.

Scriitura polifonică a *fugii* nu poate fi pusă în valoare de interpret fără o inteligență diversificare a modalităților de atac, urmărindu-se construcția sonoră printr-o dinamică iscusită. În lipsa acestor elemente ale gândirii muzicale, articulația sonoră nu va dobândi caracterul sobru, grandios și totodată profund meditativ impus de compozitor.

Tema necesită o interpretare *legato*, urmărindu-se evidențierea mersului cromatic prin tensionarea acestuia și conducerea motivului către maximele melodice – *do* și *si b*.

Fuga



Atacul pe sunetele temei trebuie să fie foarte moale, degetele foarte flexibile, ridicarea acestora de pe claviatură fiind aproape imperceptibilă, atât cât îngăduie clapa. Formula de optime și două șaisprezecimi din finalul subiectului constituie o schimbare în dinamica frazei; considerăm că în toate expunerile această *codettă* impune o abordare *non legato*, apropiată *tușeului* clavecinistic. De altfel, majoritatea pasajelor în șaisprezecimi necesită o atentă alegere a modalității de atac, a dinamicii și a frazării. Spre exemplu, între măsurile 49-52, pentru obținerea unei sonorități mate, dar foarte pregnante sugerăm interpretarea șaisprezecimilor *staccato*, în *piano* și cu pedala de surdină.



Tranziția către impunerea temeii la *alto* între măsurile 60 – 66 este precedată de trei măsuri în *crescendo*, în care mersul progresiv al șaisprezecimilor egale trebuie realizat în *legato*, întrerupt doar de optimile mâinii stângi în *portato*.



Trilurile prezente în text apar interpretate în diverse maniere, atât cu pornire de pe nota superioară celei de bază, cât și direct de pe aceasta. Considerăm că varianta începerii trilului de pe nota propriuzisă și executarea încheierii acestuia

vine în sprijinul sensului muzical în mod firesc, deoarece în anumite momente trilul apare concomitent cu o terță superioară, iar în cazul pornirii împreună cu aceasta se creează un nedorit interval inițial de secundă.



Digitațiile în contextul succesiunilor de șaisprezecimi reprezintă un alt aspect asupra căruia trebuie să se îndrepte atenția interpretului. Se știe că Bach nu a scris anume pentru mâinile pianistilor, astfel încât, interpreții sunt puși în fața alegerii unor variante propuse de editorii săi. Optăm pentru consultarea mai multor ediții și pentru încercarea unor versiuni proprii, astfel încât varianta finală să slujească desăvârșit sensul expresiv al partiturii. Interpretul nu trebuie să evite digitațiile nonconvenționale. Spre exemplu sunt numeroase momentele în care degetul 3 de la dreapta urmează degetului 4, aflat uneori pe clapă neagră.



Pentru a realiza schimbul în *legato*, urmărind sensul frazei, este necesar ca *poignet*-ul, podul palmei și antebrațul să fie degajate, iar degetele 3 și 4 foarte suple, pianistul gândind schimbarea doar la nivelul ultimelor articulații ale degetelor. În acest fel se va păstra cursivitatea expresivă a pasajului.

Principală dificultate a acestei fugi este construcția ansamblului. În lipsa unei viziuni clare asupra secțiunilor sonore și a reliefării acestora printr-o dinamică riguroasă, redarea monumentalității arhitecturale caracteristică scriiturii nu poate fi atinsă. Cu siguranță, principalul obiectiv va fi evidențierea planurilor sonore, delimitarea acestora. În același context, este necesară o nuanțată conturare a contrasubiectelor, în sensul încadrării lor în dinamica generală. Apariția lor este cel mai adesea în nuanța *piano* ce trebuie menținută pe întreaga expunere a subiectului.

Finalul fugii constituie momentul culminant care trebuie pregătit și conturat cu mare maximă implicare. Practic, măsura 135 marchează începutul augmentării tensionale finale. Pe

parcursul celor 26 de măsuri, interpretul va elabora o construcție impresionantă, mereu ascendentă, singurele momente de „platou” cu minime nuanțe descendente aflându-se între măsurile 145-146, și 151-152. Tensiunea acumulată nu trebuie să se reflecte la nivelul muscular, claviatura trebuie abordată fără presiune, sunetul nu trebuie „împins” din antebraț sau podul palmei, ci trebuie ca brațul să fie flexibil, forța fiind orientată spre vârful degetelor. În acest mod, acumularea sonoră și tensională devine firească, finalul apare ca un maxim așteptat, rezolvarea dramaturgiei operei.

Lucrare străbătută de un larg suflu ce prefățează romantismul, *Fantezia* solicită pianistului o tehnică desăvârșită. Pasajele improvizatorice trebuie interpretate cu maximă viteză, dar foarte clar, perfect inteligibil. Dificultatea o constituie *tempo*-ul mișcat (majoritatea valorilor sunt treizecimoimi), realizarea expresivă și încadrarea în linia melodică a ornamentelor. *Fuga* pune interpretul în fața unei partituri ce necesită o abordare minuțioasă, arhitectura sa necesitând o profundă analiză, crearea unui echilibru între rigoarea impusă de stilul polifonic și fantezia cu care este prelucrat subiectul în cadrul complexelor legi contrapunctice.

Capitolul II

César Franck – Praeludium Choral und Fugue

II. 1. Creația lui César Franck – expresia romantică a desăvârșirii polifonice

În domeniul muzicii de cameră, Franck s-a impus ca un veritabil reformator. „Într-o epocă în care Franța își întorcea privirea îndeosebi către scenă, Franck a demonstrat că poate exista mai multă muzică într-un Cvintet sau Cvartet decât într-o operă întreagă”¹.

În ceea ce privește stilul creației sale camerale, se poate remarca arhitectura clară, forma perfect unitară a compoziției, întrebuintarea *temei unice* pe întregul parcurs al lucrării, scriitura puternic cromatizată, modulațiile frecvente ce desăvârșesc construcția în întregul ei.

Creația lui Franck pentru orgă denotă spiritul său profund religios cu accente mistice pe alocuri (...) *spiritul*

¹ Neuhaus H.G., *Despre arta pianistică*, p. 298.

*muzicii lui e religios, adânc mistic și pătruns de o credință necondiționată*². În acest sens, cele trei culegeri de piese pentru orgă sunt relevante. În ciclul *6 Piese pentru orgă*, Franck a reînnoit estetica instrumentală din punct de vedere al scriiturii și al formei, devenind în acest mod precursor al simfoniei pentru orgă. Ciclul *3 Piese pentru orgă* scrise pentru a inaugura orga Cavaillè-Colle din Trocadero, demonstrează posibilitățile armonice practic nelimitate ce pot face din acest instrument un rival al orchestrei. În ultimele sale *3 Corale pentru orgă*, Franck realizează o perfectă sinteză a tot ce a fost scris până la el în acest domeniu.

*„Franck a scris pentru orgă ultima sa lucrare – cele Trei Corale – utilizând forma impunătoare a variațiunii”*³.

*„Ultimele Trei Corale în 1890, Franck propune o fuziune a coralului de tip german cu lirismul gregorian, dar și a cromatismelor wagneriene cu contrapunctul tradițional”*⁴.

César Franck a creat și o adevărată școală, elevii săi, compozitori precum H. Duparc, A. Castillou, V. d'Indy, E. Chausson, Pierre de Bréville, C. Bordes, G. Ropartz, G. Lekeu, fiind fără îndoială marcați de exemplul spiritual al maestrului. Cursurile lui Franck de compoziție aveau calitatea de a nu

² Ciomac E., *Poezii armoniei*, p. 136.

³ Larousse, *Dictionnaire de la musique*, p.314.

⁴ Rebatet L., *Une histoire de la musique*, p. 573.

prezenta structuri impuse, puncte de vedere exclusiv personale ale creatorului, acesta expunându-și doar opinia cu privire la estetica muzicală a compoziției și considerațiile generale asupra limbajului muzical.

„Ceea ce încânta elevii (în afara spiritului și bonomiei maestrului), erau părerile sale în materie de armonie, aspirațiile către «propria muzică», cultul pentru marii clasici, în fine, tot ceea ce lipsea claselor vecine, «teatralilor» Massenet, Ambroise Thomas, academiști deopotrivă exigenți și frivoli”⁵.

⁵ *Idem*, p. 574.

II. 2. *Preludiu, Coral și Fugă* – structura lucrării, aspecte stilistice

Redescoperirea operei bachiene a determinat spre mijlocul secolului al XIX-lea o constantă influență a stilului muzical baroc asupra compozitorilor romantici. Ei introduc în finalele lucrărilor ciclice în afara fugii și alte forme ale barocului. César Franck, în finalul *Sonatei pentru vioară și pian* utilizează canonul ca mijloc de unificare și sinteză a ciclului. În finalul ultimei sale simfonii, Brahms obține o grandioasă construcție prin îmbinarea *passacagliei* cu *sonata*, iar Bruckner, în finalul *Simfoniei a V-a* atinge o măreție unică prin contopirea formelor de coral, sonată și fugă.

Așadar, cele două modalități structurale, polifonia și omofonia s-au dovedit a nu fi decât două ipostaze ale organizării orizontal-verticale a materialului muzical. Interesant apare faptul că deși cunoșteau și prețuiau opera lui Bach și Händel, romanticii aplicau procedeele și formele polifonice nu prin preluare directă, ci filtrate prin gândirea beethoveniană. Ei au asimilat vechile procedee noilor modalități dezvoltătoare ale materialului tematic.

„...tocmai pentru că gândirea lui César Franck nu încetează a se hrăni din tradiție (și nu rămâne deloc robul

convenției), ea a putut să dobândească forța de a fi absolut originală și, în consecință, de a crește cu un elan sănătos și riguros pe arborele tradițional, aducându-și astfel contribuția personală la progresul muzicii”⁶.

Ludwig van Beethoven în lucrările celei de a treia perioade componistice a sa impusese urmașilor o cale ce viza înnoirea formei de sonată. El a realizat acest fapt prin asocierea la planul arhitectural al sonatei a două alte forme care, până atunci fuseseră separate de ea – fuga și marea variațiune. Franck, veritabil creator al școlii simfonice franceze a fost unul din puținii compozitori ai vremii care au înțeles importanța cuceririlor beethoveniene. Studiul aprofundat al operelor lui Bach și-a pus amprenta asupra lucrărilor sale. Franck a creat „**fugi muzicale**, contrar obiceiului ce guverna pe atunci și transformase această formă în exerciții de scriere sau într-un soi de gimnastică muzicală”⁷.

În acest sens se pot cita ingenioasele modalități de utilizare a scriiturii fugate în operele sale vocale – *Les Beatitudes*, în primele sale *Piese pentru orgă*, în expoziția fugată a *Pastoralei în Mi*, sau în lucrarea *Preludiu, Fugă și Variațiuni*. De asemenea mai poate fi menționat și momentul

⁶ Vincent d'Indy, *César Franck*, p. 43.

⁷ Vincent d'Indy, *Cours de composition musicales*, p. 97.

dezvoltător al primei părți a *Cvartetului de coarde* în care Franck se dovedește a fi un demn continuator al lui Bach și Beethoven.

Lucrarea în care introducerea tipului de scriitură contrapunctică se dovedește desăvârșită este *Preludiu, Coral și Fugă*, operă comparabilă cu *Sonata op. 110* de Beethoven în ceea ce privește noutatea construcției. Este important de menționat rolul deosebit pe care îl capătă *Fuga*, în condițiile în care profilul sonor al *subiectului* este generat de *tema ciclică* a întregii lucrări.

Din ce-a de a două pagină a *Preludiului*, aflăm *subiectul*, într-o formă prea puțin elaborată, perfect recognoscibil totuși.



În fraza inițială a *Coralului* devine mai precis,



pentru ca pe parcursul fugii să fie expus în totalitate și să se dezvolte potrivit tipologiei genului.





„Remarcăm transformările succesive ale acestui subiect ale cărui note inițiale servesc drept motiv principal întregii lucrări pe parcursul căreia elapare când restrâns (Preludiu), când amplificat (începutul Coralului și apoi în Fugă), dar mereu variat într-un fel sau altul. Această temă unică prezintă câteva aspecte diferite, conferind operei un caracter eminamente ciclic prin însăși unitatea lui(...)”⁸.

Lucrarea reprezintă un act de credință în care Franck adaugă reveriei filozofice, melodicii sublime și gândirii echilibrate un accent inedit, pe cel al rugăciunii. *„În muzica lui Franck cu excepții rare, nu e bucuria mișcării, a tinereții dinamice, a pasiunii, a luptei – nici culoarea, nici pitorescul,*

⁸ d'Indy, V., *Cours de composition musicale*, p. 482.

*nici tragicul eroic, cu izbânzi și înfrângeri, nici varietatea tuturor gamelor și stărilor sufletești – ci aproape un singur sentiment, o năzuință către divinitate (...)*⁹.

Începând compunerea acestei opere, Franck avea intenția să scrie un preludiu și o fugă în stil Bach prin care să readucă în atenția muzicienilor forma clasică a Preludiului și a Fugii. Voia să demonstreze în acest mod că înlănțuirea pe a cărei logică se sprijinise o lume muzicală timp de aproape două secole nu pierduse nimic din virtuțile ei. „*Johann Sebastian Bach, care se pare că a presimțit totul în ceea ce privește resursele muzicii, întrevăzuse (...) necesitatea unui echilibru expresiv, capabil să asigure dependența **Preludiilor** și **Toccatelor de Fugile** pe care le precedă, fie prin opoziția chibzuită a ritmurilor și a mișcărilor ce se completează prin însăși contradicția lor, fie, dimpotrivă, printr-o concordanță perfectă de caracter. (...) Franck nu ar fi făcut deci altceva decât să dezvolte o concepție anterioară, dacă nu ar fi adăugat acea inovație bogată în consecințe, și anume utilizarea unui singur motiv generator, comun celor trei părți(...)*”¹⁰.

Adoptând principiul unității care guvernează în fapt întreaga sa operă, Franck urma într-o primă etapă a elaborării

⁹ Ciomac E, *Poezii armoniei*, p. 37.

¹⁰ Cortot A., *Muzica franceză pentru pian*, p. 61.

lucrării să dezvolte o concepție ce fusese îndelung cultivată de către J. S. Bach. Elementul surprinzător, însă, îl constituie introducerea între Preludiu și Fugă a unei secțiuni cu un profil perfect conturat, un *Coral* al cărui spirit melodic domină întreaga lucrare. „Începând compunerea acestei lucrări (...), *Franck avea intenția să scrie pur și simplu un preludiu și o fugă în stilul lui Bach, dar curând a primit ideea de a lega aceste două piese printr-un coral al cărui spirit melodic să planeze deasupra întregii compoziții; astfel a fost condus să producă o lucrare cu totul personală, unde totuși nimic nu este lăsat întâmplării, nici improvizației, dar în care, dimpotrivă, toate materialele, fără a excepta nici unul, servesc la frumusețea și la soliditatea monumentului*”¹¹.

* *

*

Structura Preludiului rămâne în tiparul clasic al vechiului preludiu de suită. Tema sa unică este expusă întâi la tonică, apoi la dominantă. În finalul secțiunii aceasta apare într-o formă concluzivă, realizată admirabil din punct de vedere armonic, elementele cromatice frecvent utilizate având

¹¹ d’Indy V., *César Franck*, p. 100.

rolul de a amplifica densitatea discursului sonor. Între cele trei expuneri ale temei aflăm într-o formă prea puțin elaborată viitorul subiect al Fugii.



Franck prelucrează pe parcursul desfășurării preludiului acest motiv, îi conferă expresivitate prin asimilarea sa unei structuri armonice intense și prin inventivitatea modulațiilor ce se succed până în momentul reapariției temei propriu-zise.

Coralul, construit în trei părți oscilează între tonalitățile mi bemol minor și *do minor*. Apar în arhitectura acestuia două elemente distincte – o frază cu un caracter profund meditativ ce prevestește viitorul subiect al fugii și *Coralul* propriu-zis, pe ale cărui trei secvențe se dezvoltă întregul edificiu sonor. Se remarcă simplitatea dialogului ce se stabilește între cele două motive, caracterul *Coralului* impunându-se în primul rând datorită alternanței simetrice a acestora. Referindu-se la primul motiv ce apare în Coral, A. Cortot îl definea „(...) un prim element în dezvoltare, caracterizat printr-un desen melodic de optimi, cu un cromatism de rezonanță dureroasă, întretăiat de

sincope și în care se simte tânguirea neobosită, implorarea eternă a unei umanități în căutarea dreptății și a consolării”¹².

Despre celălalt motiv tot Cortot afirma că poate fi considerat „(...) răspunsul celui de-al doilea element, prin care se manifestă cuvântul divin, dat de trei ori, mergând progresiv de la misterul revelației până la viziunea strălucitoare a certitudinii, în acel ritm aproape static de pătrimi solemne, întărit prin armonii diatonice”¹³.

În continuarea *Coralului*, Franck aduce un interludiu care impune tonalitatea de bază a lucrării – si minor. Rolul acestui interludiu este de a pregăti ultima secțiune a lucrării – *Fuga*, desăvârșit model de sinteză contrapunctică a epocii romantice. Expoziția acesteia prezintă intrările succesive ale celor patru voci care se vor menține aproximativ pe toată durata desfășurării discursului sonor. După dezvoltarea subiectului și prelucrarea acestuia reîntră desenul și ritmul frazei complementare a *Preludiului*. Al doilea motiv al *Coralului* își face apariția, grevat fiind pe o structură ritmică simetrică – 4 șaisprezecimi, într-un *tempo* extrem de mișcat. În final, reîntră subiectul *Fugii* în ansamblul vertical, menținându-se atât motivul tematic al *Coralului*, cât și

¹² Cortot Al., *Muzica franceză pentru pian*, p. 63.

¹³ Cortot Al., *op. cit.*, p. 63.

structura ritmică a temei *Preludiului*, astfel încât aceste trei elemente apar îngemănate într-o unitate deplină.

În rezumat, *Fuga* lucrării se prezintă în felul următor:

Fuga – César FRANCK

<u>Episod I – expus pe tonică (si)</u> Subiect (S), răspuns (R), subiect (S), răspuns (R) +	<u>Episod V (dezvoltător)</u> Subiect (S) + secțiune dezvoltătoare în care sunt (si) aduse elemente melodice și
<u>Episod II – Re</u> Răspuns (R), subiect (S), răspuns (R) + lărgire cu caracter modulant	<u>Episod VI</u> Subiect (S) combinat în plan vertical cu elemente (si) tematice din Preludiu și
<u>Episod III</u> Subiect (S), subiect (S) expus în mișcare contrară (la) (si) + încheiere cadențială	<u>Episod VII</u> Subiect (S) corelat cu elemente din Preludiu și (si) Coral + secțiune cu caracter modulant
<u>Episod IV</u> Subiect (S), subiect (S) (re) si b) + secțiune cu caracter modulant	<u>CODA – structurată pe două nivele</u> I Răspuns (R), incomplet expus (si) II Secțiune concluzivă construită pe structuri acordice ale tonalității Si major

Expresia romantică profundă ce transpare în paginile lucrării deschide pianistului interpret un câmp vast de meditații și reflecții. Efuziunea lirică la Franck, oricât de liberă ar fi, este obiectivă, susținută de un puternic instinct clasic. Anumite fragmente din *Preludiu*, dar mai ales din interludiul ce leagă *Coralul de Fugă* prezintă numeroase indicații de tip agogic:

„ (...) *ondulația ritmică din creația lui Franck nu poate fi deloc asimilată cu rubato și că ea nu se naște din capriciu, ci din emoție*”¹⁴.

O interpretarea prea personală, o amplificare dramatică prea subliniată sunt la fel de periculoase ca și o rigiditate exagerată.

* *

*

Legătura profundă între sentimentul religios și manifestările artei ale lui César Franck este incontestabilă. Stilul cu totul personal al lucrărilor sale este generat de o concepție estetică determinată, dar și de preocuparea de a glorifica o confesiune. Așadar, anumite practici profesionale au

¹⁴ Cortot A., *op. cit.*, p. 62.

avut menirea de a exercita o influență marcantă asupra scriiturii sale. Necesitatea aproape zilnică de a-și acorda improvizațiile, ca proporție și caracter cu canoanele slujbelor religioase, a contribuit la dotarea echilibrului, a logicii constructive ce se evidențiază încă din primele sale lucrări. Latura de maestru de biserică prin care Franck se înrudește atât de strâns cu J. S. Bach, și chiar constrângerile sarcinii sale muzicale, departe de a-i fi ținut în frâu imaginația sau de a-i fi diminuat inventivitatea artistică, le-au îmbogățit cu resursele cele mai adecvate înclinației lor naturale. Se poate astfel remarca legătura strânsă între modurile liturgice și originile sistemului tonal și armonic al marilor compoziții din ultima perioadă a creației.

„Lucrarea Preludiu, Coral și Fugă este expresia gravă și nobilă a unui suflet creștin, însetat de Dumnezeuul său, care, dincolo de calitatea incomparabilă a muzicii se apropie de un sentiment de ordin universal și se face ecoul dureros a aspirațiilor și al dorințelor umane către un ideal consolator și glorios”¹⁵.

¹⁵ Cortot A., *Muzică franceză pentru pian*, p. 65.

II. 3. Repere interpretative

Lucrarea este puternic influențată de muzica pentru orgă a lui Johann Sebastian Bach.

Preludiul aduce în prim plan un motiv ce va sta la baza monumentalei construcții sonore, fiind transpus și preluat atât în *Coral*, cât și în *Fugă*. Principala dificultate a acestei părți ce deschide ciclul o reprezintă timbrul sonorităților ce trebuiesc create. Se va urmări realizarea unui spațiu sonor extrem de divers, care să sugereze crepusculul, lumina, ceața, misterul.

Tema Preludiului se află la mâna dreaptă și apare pe cea de-a doua treizecidoime a grupului de opt sunete. Compozitorul oferă un generos accent fiecărui sunet tematic și durata unei pătrimi.



Interpretul trebuie să aibă în vedere relația agogică, dinamică și timbrală dintre *si*-urile din bas și notele tematice. Așadar, nu trebuie permisă nicio libertate agogică, primele sunete ale grupului de opt vor fi cântate în tempo, fără precipitare sau *rubato*. Din punct de vedere dinamic vor fi subliniate accentele melodice înscrise în partitură. Pianistul va evita orice articulație a clapei, iar conturarea sunetelor tematice se va realiza printr-un atac lent, dar profund. Important este a se conferi însemnătatea sonoră sunetelor culminante ale frazei, notate în text cu valoare de note întregi.



Figurațiile ce întregesc armonia vor trebui redată în *pp*, *legato*. Acest lucru este posibil doar atunci când întreg aparatul pianistic este lipsit de încordare, astfel încât mișcările să fie line, perfect controlabile în nuanța diafana indicată. Tema se individualizează în mijlocul figurațiilor și primește încărcătura expresivă dorită atunci când mâna se află foarte aproape de

claviatură, iar degetele, după acționarea acesteia se ridică doar atât cât permite tastatura.

Relaxarea fizică, economia de mișcări, anticiparea mentală a sonorităților, pedala care trebuie să fie amplă, dar foarte bine schimbată după fiecare armonie, sunt elemente ce conturează realizarea remarcabilă a primei părți a *Preludiului*.

A doua secțiune debutează furtunos, cu acordul de dominantă în registrul acut, cu indicația *mf, a capriccio*.



Noile șiruri armonice inspiră sentimentul unei lumi a disperării, a incertitudinii, dar și a seraficului, a sacralității.

Momentul acordic din măsurile 8-13 este puternic tensionat. Interpretul va trebui să folosească forța întregului trup, *poco rubato* din măsurile 9-10, fiind compensat de rigoarea solemnă, monumentală a acordurilor ce urmează. Sonoritatea orgii se vrea transpusă pe claviatura pianului, iar pentru a dobândi grandoarea acesteia, pianistul trebuie să exploateze în totalitate reverberația pianului și pedala. Asadar, interpretul va trebui să simtă „elastica” claviatură, forța cu care se desprinde de acorduri să fie asemănătoare unor arcuri uriașe, care nu îngăduie părăsirea bruscă a clapelor, ci doar pregătirea lentă a unui alt impuls intens, în *ff*.

Urmatoarea frază se profilează ca un răspuns trist, melancolic, în care meditația și sentimentul de renunțare sunt răspunsul declamației precedente.



Pentru a sublinia intensitatea emoțională sugerăm o dinamică subtilă, în trepte – *pp*, *p*, *mf*, iar acordul de pe timpul 3 al măsurii 15 poate fi întârziat, evitând astfel orice nuanță de monotonie.

Tranziția către *Coral* are loc pe parcursul unei singure măsuri.



Este improbabil ca pedala înscrisă în text să fie originală, astfel încât sugerăm o abordare „curajoasă”, fiecare

acord să fie cântat fără pedală, respectând dinamica notată, *crescendo*. Acesta trebuie să fie viu, ardent, iar din ultimul acord al măsurii, pedalizat, să se desprindă nota superioară, *fa#*, care va rămâne și după ce pedala este eliberată.



Coroana se referă strict la acest sunet, dominanta tonalității principale, puntea dintre primele mișcări ale ciclului. Așadar, schimbarea trebuie relevată de interpret prin metamorfozarea totală a stării interioare, trecându-se de la incertitudine, disperare, dezolare spre lumina blândă și limpede a primei fraze a *Coralului*.

Ne putem imagina interpretând această parte un implacabil destin prezis de către o forță atotcuprinzătoare. Indicația *non troppo dolce* apare adesea în paginile partiturii, fiind prezentă chiar în debutul *Coralului*. Franck dorește să ofere muzicii un caracter elegiac, reflexiv, dar fără nicio

sugestie romanțioasă, muzica se desfășoară fără accente melancolice.

Regăsim tema *Preludiului* transpusă în tonalitatea, într-o desfășurare arpeggiată pe parcursul a patru octave.



Pentru a realiza din punct de vedere expresiv acest moment este necesar în primul rând un dozaj rafinat al pedalei (sfert sau jumătate, pedala vibrată) și o măiestrită imbinare a mișcărilor brațelor în vederea conducerii temeii ce se află în registrul acut, dar la mâna stângă.

Considerăm că interpretarea sunetelor tematice concomitent, la octava și nu decalat este un mod prin care linia melodică se individualizează cu mai multă claritate. Pentru aceasta, însă, trebuie ca deplasarea mâinii stângi să fie foarte agilă, rapidă, într-o manieră ce exclude orice strictețe musculară.

Cele trei expuneri tematice, în *pp*, *meno piano* și *ff* intercalează o secțiune notată *cantabile, non troppo dolce*,



senza pedala în care melodia se profilează la sopran.

În contextul în care tema este evidentă, propunem ca liniei octavelor din bas să-i fie acordată o atenție specială, fără a împiedica desigur mersul melodic al sopranului, ci întregind generos spațiul armonic.

Ultima apariție a temei din *Coral* în *ff*, *col Ped* marchează punctul culminant al mișcării. Sonoritatea amplă, monumentală, cromatizarea intensă, ambitusul augmentat pe parcursul a cinci octave, pedala utilizată cu intenția de a spori măreția discursului sonor atestă acest moment sonor drept culmea arhitecturală a secțiunii. Este foarte interesant modul în

care armonia se stinge treptat în ultimele două măsuri, intensitatea emoțională și dinamica facând loc resemnării candidă.



Fuga reprezintă punctul central al lucrării și este cea mai dificilă parte, deoarece concentrează întreaga complexitate sonoră și expresivă a ciclului. Sunt exploatate la maxim resursele dinamice ale pianului, trebuiesc redată atât sonoritatea impetuoasă, copleșitoare a orgii (momentele *ff*, *fff* ce urmează unui *crescendo* vibrant), cât și cea în *pp rubato* sau *expressivo*. Marea provocare pentru interpret o constituie apelul la imaginație, pianistul fiind pus în situația de a plăsmui o lume în care lumina, umbra, emoția, disperarea se împletesc în mod autentic.

Din punct de vedere al construcției, accentul cade pe reliefarea și ierarhizarea planurilor sonore. Începutul aduce în

prim plan o temă constituită din elemente în mare parte cromatice, preluate din *Preludiu* și *Coral*.



Fuga este la trei voci și inițial urmează parcursul expozițional al fugilor lui Bach, pentru ca mai apoi întreaga arhitectură sonoră să se dezvolte în mod grandios. Foarte complexă, atât ca structură, cât și din punct de vedere al limbajului muzical, *Fuga*, conține o dramaturgie diversă și solicită interpretul din punct de vedere tehnic (numeroasele pasaje în arpegii, acordurile *legato*, salturile, extensiile mari, pasajele improvizatorice *veloce*), dar mai ales din punct de vedere al înțelegerii sensului muzical, profund al operei.

Sugerăm ca pentru deplina claritate a structurilor tematice să se studieze separat fiecare voce, respectând însă modul de distribuire al acestora între cele două mâini. În același timp, un mod foarte eficient de dobândire a transparenței și clarității, dar și a plasticității sonore, îl constituie memorarea fără partitură a fiecărei linii tematice. Chiar dacă pare foarte

anevoios, rezultatul scontat, cel de aprofundare și redare perfectă în concordanță cu însemnătatea expresivă a fiecărui element tematic, va compensa efortul interpretului.

Pe întreg parcursul *Fugii* aflăm momente dense, masive, specifice scriiturii pentru orgă. Astfel, discursul sonor între măsurile 157 – 172 reprezintă o importantă acumulare



finalizată cu un maxim tensional, acordul de septimă pe *fa* #.

Pentru realizarea acestei culminații este necesar ca brațele să fie foarte libere, să nu existe nicio urmă de încordare, pianistul să aibă sentimentul că poate „îmbrățișa” claviatura. Mișcările vor fi reduse, întreaga forță fiind direcționată în pian, atacul realizându-se de la nivelul clapei. Este important să se încerce realizarea octavelor și a

acordurilor în *legato*, deoarece ăă acest fel se evită separarea generatoare de monotonie, iar fraza devine generoasă, flexibilă. Din punct de vedere dinamic, disonanțele vor fi marcate în mod viguros, dar fără asprime, ci urmărindu-se vibrația intensă a acestora. Aceasta se dobândește atunci când brațul, încheietura mâinii și palma sunt perfect relaxate, iar ceea ce se urmărește este un ideal sonor existent în conștiința interpretului

În același timp, o mare însemnatate o are construcția dinamica. Aceasta se va realiza în trepte și chiar dacă în măsura 165 este înscris *fff*, dinamica respectivă trebuie să fie în concordanță cu finalitatea expresivă a momentului. Sugerăm așadar, ca în măsurile 169 și 171, după atacul timpului trei, să existe un „pas înapoi”, în acest fel fiind posibilă o construcție lipsită de monotonie, dar foarte energică și precisă. Considerăm ca înaintea acordului desfășurat de septima din masura 173, pedala trebuie eliberată doar pe sfert, astfel încât acordurile de *Do Major* să rezoneze și să se îmbine cu impunătorul acord disonant ce constituie culminația *Fugii*.



Sugerăm ca și după acesta, pedala să vibreze până aproape de stingerea firească a sonorității. În acest context, se poate regăsi mult mai fidel ecoul catedralei gotice, în care orga era instrumentul solist.

Preludiu, Coral și Fuga de César Franck este una dintre cele mai dense și dificile partituri pentru pian. Într-o anumită clasificare este considerată una din primele zece lucrări pentru pian din întreaga istorie a muzicii. Este necesar ca interpretul care abordează acest text să posede o tehnică diversă și să fie matur din punct de vedere artistic, deoarece lucrarea pretinde o desăvârșită înțelegere a sensurilor profunde transmise. Pe de altă parte, scriitura densă a partiturii generează o altă dificultate, cea a redării distincte a planurilor sonore, împreună cu infinite modalități de tușeu. Plăsmuirea sonorităților și a imaginilor ce au dinamizat fantezia creatoare a lui César Franck la momentul conceperii operei, va reprezenta cu certitudine adevărata provocare pentru interpretul ce se încumetă a descoperi acest *opus*.

Capitolul III

Fuga în secolul XX

III. 1. Polifonia în 24 *Preludii și Fugi* de Șostakovici. Grafic rezumativ al *Fugilor* nr. 1, 7, 23

Capodoperă pianistică a lui Șostakovici, ciclul de 24 *Preludii și Fugi* compus în perioada 1950-1951 este și ultima creație destinată pianului. Ideea elaborării unei asemenea lucrări s-a născut la Leipzig în 1950, unde compozitorul a participat la comemorarea a 200 de ani de la moartea lui J. S. Bach. Urmare a acestui eveniment, Șostakovici compune cele 24 de *Preludii și Fugi*, primul exemplu de acest gen în literatura muzicală rusă.

Ciclul impune prin naturalețe și cursivitate, îmbinând atât procedee stilistice caracteristice lui Șostakovici, cât și o serie de elemente ce fac trimitere la modelul bachian. Ordinea organizării pieselor nu menține principiul cromatic, ci se bazează pe distanțe de cvintă și terță; tonalitățile (majore și minore) progresează din cvintă în cvintă ascendentă.

Do Sol Re La Mi Si Fa# Reb Lab Mib Sib Fa
la mi si fa# do# sol# mib sib fa do sol re

Echilibrul întregului ciclu se remarcă și în privința numărului de voci al fugilor: 11 sunt scrise la 3 și 4 voci, una este la 5 voci și una la două voci. Caracterul scriiturii polifonice este extrem de complex, de la diatonismul modal pur al primei fugi, până la limbajul dens, puternic cromatizat al fugii nr. 19, o serie de elemente structurale reflectă similitudini între modelul bachian și ciclul șostakovician. Între acestea enumerăm: modul de organizare a expoziției, răspunsul tonal, prezența episoadelor false, contraexpoziția, expunerea contrasubiectelor, construcția și evoluția tonală a episoadelor. Remarcăm în toate fugile utilizarea contrasubiectelor, polifonia rezultată fiind definită de prezența contrapunctului dublu sau multiplu. Contrapunctul dublu apare în fugile nr. 9 și 22, contrapunctul triplu în fugile nr. 1, 2, 3, 5, 7, 8, 11, 13, 14, 16, 19, 21, 23, iar contrapunctul cvadruplu în nr. 4, 6, 10, 12, 15, 17, 18, 20, 24.

Pe plan tonal, alunecările de subton și modulațiile la terță mare sunt cele mai frecvente. În lucrarea *Planul tonal în ciclul 24 Preludii și fugi de Șostakovici*, Dan Voiculescu observă faptul că „numărul tonalităților abordate este uneori

foarte mare, cu distanțe tonale ce depășesc modelele clasice”¹⁶.

Astfel, *Fuga* 24 abordează 16 tonalități, nr. 12 – 14 tonalități iar nr. 15 și 21 expune 13 tonalități. O excepție de la tehnica răspunsului tonal o aduce *Fuga* nr. 21, unde răspunsurile terță din expoziție se păstrează și în reprizele mediane. Dimensiunile sporite ale fugilor (nr. 24 – 295 măsuri, nr. 14 – 224 măsuri, nr. 15 – 182 măsuri), legate întotdeauna prin *attacca* de *preludii*, generează construcții monumentale, asociate frecvent caracterului dramatic, tensionat, fără a exclude însă nuanțele poetice (vezi nr. 7) sau sarcastice (vezi nr. 21).

¹⁶ Dan Voiculescu, *Lucrări de muzicologie vol. 19-20*, Planul tonal în ciclul 24 *Preludii și fugi* de Șostakovici, pg. 57.

Grafic rezumativ al *Fugii nr. 1* de Șostakovici

Expoziție	ep. I	Rm1	ep. II	Rm2	ep. III	Rfinală stretto	Coda + evol accentuă + cadere	
R		C ₁ C ₂		T C ₁		T		
ep.f T C ₁		C ₂ C ₃		R		T		
R C ₁ C ₂		T C ₁		C ₂ C ₃		C ₂ T		
T C ₁ C ₂		T		C ₁		T		
37 39,5		54,5	37,5	65,5	73,5	78,5	86,5	107
Do Sol Do Sol		mi si	la	re	Do	Fa		Do
ion mixol. ion mixol.		frig. locr.	eol.	dor.	ion.	lid.		ion.

Planul tonal al fugii = 7 tonalități

Sol
Do si
 mi
 Fa la
 Re

Obs: - Fuga la patru voci cu două contrasubiecte → triplu contrapunct

- Prezența unui fals episod în expoziție
- Episoade puține (3) și de mici dimensiuni (2,5 – 5 măsuri)
- Stretto în repriza finală
- Plan tonal cu șapte tonalități ce sunt de fapt modurile – lidian, ionian, mixolidian, dorian, eolian, frigian, locrian.

Grafic rezumativ al *Fugii nr. 7* de Șostakovici

Expoziție	ep. I	Rm1	ep. II	Rm2	ep. III	Rm3	ep. IV	Rm4	ep. V	Rm5	ep. VI	Rfinală
T C ₁ C ₂		C ₁ R		C ₁ R		C ₂		T		C ₃		Tv
R ep.f C ₁		T		T C ₁		C ₁		C ₁		T		C ₃ +Cad
15 21	29 33	41 51	55 61	65 70	74 77	99						
La Mi La fa#	do# La	Mi Fa Sib do# La			La La Fa# La							

Planul tonal al fugii: 9 tonalități

Fa#
 Mi
La do#
 fa#
 Fa
 Sib
 Sib
 do

Obs: - Fugă cu contrapunct triplu, identificăm prezența a două contrasubiecte

- Cel de-al doilea contrasubiect este utilizat doar de trei ori; altfel, materialul său este valorizat în episoade
- Reprize mediane cu 1, 2 intrări
- Repriză finală în care T este variat

Grafic rezumativ al *Fugii nr. 23* de Șostakovici

Expoziție ep. I Rm1 ep. II Rm2 ep. III Rm3 ep. IV Rm4 ep. V Rm5 stretto ep. VI Rfinală stretto
24,5 32 44,5 52 64,5 73 78,5 83 88,5 102 116 121 140

T C _{s1} C _{s2}		R		T C _{s1}		C _{s1}		C _{s2}		T		T
R ep.f C _{s1}		T C _{s2}		C _{s1} C _{s2}		C _{s2}		T	secv+cad.	T	secv	+larg.ca d.
T		C _{s1} C _{s1}		R		T		C _{s1}		T		T cap.tem.

Fa Do Fa re la Reb Lab mi La Fa Do sib Fa

Plan tonal = 8 tonalități

Do
la mi

Fa
re

Reb
sib

Lab

- Obs:**
- Fugă la patru voci cu două contrasubiecte → triplu contrapunct
 - Episod fals în expoziție
 - Reprize mediene 1, 2 intrări
 - Materialul episoadelor provine din episodul fals al expoziției
 - Două perechi de stretto în repriza mediană 5
 - Plan tonal cu 8 tonalități în care se remarcă consecvența relațiilor relative

III. 2. Concluzii interpretative privind Preludiile și Fugile nr. 1, 7, 23 de Șostakovici

Din punct de vedere pianistic, lucrarea va solicita la maximum capacitățile expresive și motrice ale oricărui interpret. Executarea integrală a ciclului este evident că nu se poate încadra duratei unui recital obișnuit, acesta fiind motivul pentru care preludiile și fugile lui Șostakovici (la fel ca și preludiile și fugile de Bach) sunt rareori prezentate într-o singură sesiune interpretativă. Rămân în acest caz înregistrările, modalitatea cea mai eficientă în vederea creării unei imagini de ansamblu asupra acestei monumentale construcții sonore.

Preludiul și Fuga nr. 1 în Do Major, volumul 1

Preludiul ce deschide ciclul prezintă o scriitură acordică (acorduri de 5 sunete), într-un *tempo* comod (*Moderato*), având la bază un ritm de sarabandă.



Pianistul va trebui să imprime acestor 2 pagini ale *Preludiului* o stare de liniște neîntreruptă, fapt realizabil în primul rând prin intermediul unei pulsații interioare absolut echilibrate. Se va încerca realizarea unui *legato* cu toate că scriitura acordică face dificil acest fapt. Ceea ce trebuie urmărit este ca sopranul să se desfășoare neîntrerupt, cât mai curgător posibil, utilizând schimburi de degete precum 4-3, 5-4 în parcursul ascendent sau descendent, dar și alunecări sau înlocuiri de degete pe aceeași clapă pentru a permite un schimb convenabil în deschiderea următoarei secvențe sonore.



Acestui cadru sonor îi vor fi armonizate intervențiile melodice în optimi notate *p espress. cresc.*

Punctul maxim tensional al preludiului se află în măsura 52, maxim melodic, dinamic și armonic. Sugerăm ca acest punct culminant să fie marcat printr-o lărgire a *tempo*-ului, fapt

nesemnalat de autor prin nici o notație, dar necesar în vederea impunerii acestui moment maxim. Fuga – *Moderato*, la patru voci este lentă, diatonică fără nici o alterație accidentală, cu anumite inflexiuni modale. Atmosfera senină, calmă a preludiului este păstrată și pe parcursul acestei secțiuni. Principala problemă interpretativă o reprezintă menținerea tensiunii expresive a discursului muzical. Însuși profilul temei, datorită valorilor lungi și a prelungirii acestora peste bara de măsură va necesita o susținere tensională neîntreruptă a frazei, în vederea redării unei linii melodice compacte, foarte legate, în care salturile de cvintă și cvartă să apară încadrate firesc desenului melodic de ansamblu. Șostakovici indică în debutul fugii *pp legato sempre*, notație dificil de menținut pe parcursul a treizeci de măsuri, în special datorită cerinței *legato*. Acesta va putea fi redat doar în condițiile unei ierarhizări foarte distincte a vocilor și a utilizării unei digitații „creative” care va facilita atât derularea neîntreruptă a planurilor orizontale, cât și marcarea principalelor elemente în ansamblul vertical. Maximul tensional al fugii se află între măsurile 80 – 87, moment ce coincide cu ultima expunere a subiectului în *stretto* la cele două voci superioare, contrapunctarea acestora fiind realizată în octave în bas. Principala dificultate pentru interpret este – alături de individualizarea vocilor *strettei* și susținerea în *p*

a octavelor *legato* ale mâinii stângi – încadrarea apogiaturilor scurte liniei tematice, în contextul general foarte expresiv.

***Preludiul și Fuga nr. 7 în La Major*, volumul 1**

Anumite reprezentări sonore ale *Preludiului – Allegro poco moderato* amintesc de *Preludiul nr. 5* din primul caiet al *Clavecinului bine temperat*. *Tempo*-ul foarte cursiv, măsura de 12/8 și desfășurarea generală în optimi și șaisprezecimi vor determina caracterul dinamic, fluiditatea alertă a discursului sonor. În viziunea noastră, *tempo*-ul ar trebui să se apropie mai mult de notația *Allegro* decât de *poco moderato* – termenul ce întrește imaginea asupra mișcării. Cu toate că viteza desfășurării sonore este considerabilă, nu trebuie să apară nicicând senzația de precipitare sau de lipsă a echilibrului metric. Absolut toate imaginile sonore se derulează în mod firesc, spontan într-o dinamică transparentă – *piano* și mai apoi *diminuendo* spre *pianissimo*. Ca și *Preludiul nr. 3* al caietului nr. 1, și acesta debutează cu o succesiune de șaisprezecimi ce anticipează linia melodică propriu-zisă a optimilor. Pe parcurs, structura rămâne neschimbată, încadrarea expresivă a șaisprezecimilor în fraza de optimi reprezentând una dintre problemele interpretative determinante în formularea unei versiuni reușite.

Un alt factor esențial în interpretare va fi pedalizarea. Pedala dreaptă va fi utilizată cu maximă prudență în general, dar va trebui obligatoriu aplicată în anumite momente în scopul creării unor contraste precise.



Semnalăm faptul că expresivitatea acestor pagini nu poate fi pe deplin conturată în absența surdinei. Sonoritățile estompate, învăluite ale finalului măsurilor 25-28, dar și diminuarea rapidă a dinamicii între măsurile 17-18 nu ar putea fi subliniate în mod creativ fără aportul pedalei stângi.

Fuga la trei voci va întregi sfera expresivă propusă de preludiu. Caracterul dinamic, mișcarea continuă, particularizează construcția polifonică, dificil de transpus sonor în acest context fiind indicația inițială – *pp legato*. Pentru pianist, interpretarea *legato* într-un *tempo alla breve*, într-o dinamică foarte reținută (indicația *pp* apare atât în primele 24 de măsuri, cât și în ultimele 14), într-un context polifonic

complex, va reprezenta una dintre problemele majore ale execuției. Transparența și fluiditatea în ansamblu a discursului sonor vor fi riguros marcate de organizarea orizontală și verticală a vocilor, fapt ce necesită o perfectă relaxare și coordonare la nivelul aparatului pianistic, dar mai ales la nivelul conștiinței auditive, determinantă în calitatea actului interpretativ.

Fuga este gândită în creștere către un punct maxim tensional aflat în măsurile 61-64, iar apoi în *diminuendo* până la final. Punctul maxim tensional reprezintă o culminație melodică, dinamică și armonică, fiind pregătit prin 10 măsuri în care se modulează neîntrerupt într-o dinamică dinspre *f* cu *crescendo* către *ff*. Deoarece culminația *ff* se află în registrul acut, pianistul va trebui să investească această creștere cu o extremă încărcătură emoțională, fapt ce va suplini lipsa concretă a armonicelor sonore proprii registrului grav.

***Preludiul și Fuga nr. 23, Fa Major*, volumul 2**

În contextul general al fugilor de Șostakovici, acest preludiu se remarcă în primul rând datorită elementelor agogice notate în text. Astfel, numeroasele alternanțe *poco ritenuto* sau *ritenuto/a tempo* vor impune un cadru expresiv de

factură romantică, fapt neîntâlnit în celelalte componente ale ciclului.

Tempo-ul Preludiului, *Adagio*, constituie cu siguranță dificultatea cu care se confruntă interpretul. Cu toate că structurile sonore se derulează extrem de lent, intensitatea susținerii interioare va conduce către o realizare interpretativă unitară, fără urmă de repetabilitate sau staticism. Frazarea sub semnul *legato* neîntrerupt în cadrul unei dinamici reținute ce nu va atinge decât într-o singură măsură nivelul *mp*, ar putea conduce către o anumită monotonie în interpretare. Pentru a evita acest fenomen, interpretul trebuie să contureze foarte convingător sensul melodic al frazelor, iar inflexiunile sonore indicate în direcția *crescendo* sau *decrescendo* vor trebui subliniate în mod special, fără a depăși bineînțeles cadrul stilistic propus de autor. Expunerea temei în diverse tonalități – mersul armonic al preludiului fiind marcat de numeroase modulații – va necesita sublinierea și nuanțarea în mod diferențiat a fiecărei schimbări de tonalitate a discursului sonor. Este necesară utilizarea unei palete coloristice diverse, sonoritățile ce caracterizează frecventele transformări armonice conturând în mod desăvârșit sentimentul, starea emoțională sugerată de text.

Un rol important îl au bașii, mâna stângă fiind o componentă importantă în vederea realizării tensiunii sonore. Considerăm că octavele trebuie interpretate *legato*, iar intervențiile tematice necesită nuanța *mf*, foarte legat și expresiv. Fuga – *Moderato con motto* prelungește atmosfera creată pe parcursul preludiului. Linia subiectului apare întreruptă de respirații specificate în text pauzele de pătrime, iar acest desen melodic fragmentat va trebui conceput și realizat în mod perfect unitar. Pianistul va trebui să imprime cursivitate frazei tematice prin proiectarea acesteia neîntreruptă la nivel mental, discontinuitatea producându-se doar la nivelul contactului cu clapa.

În cea mai mare parte, dinamica prevăzută de autor se încadrează în limitele *p*, *mf*. Un prim moment *mf* apare în măsura 29 și se menține doar pe parcursul acesteia, iar următoarele două indicații ale acestei gradații survin între măsurile 59-68 și 124-129. Principalul moment tensional al fugii se află între măsurile 124-129, când tema este prezentată în *stretto* la vocile extreme, iar indicația dinamică este *mf*.

Dificultatea principală în elaborarea interpretativă a acestei fugi va fi reprezentată de realizarea frazării *legato* impusă și menținută pe întreaga desfășurare sonoră și de cursivitatea liniilor polifonice, în special în cele două momente

ale expunerii în *stretto*. Dinamica generală nedeclarativă menționată de compozitor este extrem de important a fi respectată, însă pe acest fond vor fi clar delimitate profilurile tematice, urmărindu-se integrarea sonoră a liniilor orizontale în structura verticală complexă a ansamblului creat.

Cuvânt concludiv

Lucrarile analizate se încrui artei contrapunctului ilustrat strălucit în pagini unice, relevând trăsăturile caracteristice ale unor perioade componistice distincte. Geniul maeștrilor organiști – J. S. Bach și C. Franck, pe de o parte și a inovatorului simfonist – D. Șostakovici, s-a materializat în capodopere ce constituie o provocare pentru pianistul interpret.

Spiritul creațiilor pentru orgă definește scriitura polifonică pe parcursul Fanteziei cromatice și Fugii de Bach. Cu precădere Fantezia poartă amprenta iscusinței improvizatorice, a sonorităților ample, rezonante, proprii instrumentului impresionant ce slujea ceremoniilor sacre. Interpretul trebuie să tălmăcească sensul unor pagini în care tehnica, viteza debordantă caracteristică fanteziei unui maestru se îmbină cu sonoritățile interiorizate și largă frază susținută atât în Fantezie, cât și în construcția monumentalei fugi. Pentru a realiza acest demers artistic, gândirea, tehnica și tușul pianistului trebuie să se afle la un înalt nivel de performanță.

Velocitatea pare să fie o componentă mai puțin însemnată în lucrarea Preludiu, Coral și Fugă de Cesar Franck. Accentul cade pe nuanțarea și armonizarea planurilor ce definesc grandioasa structură sonoră. Claritatea plastică a expunerii acestei complexe arhitecturi comportă o tehnică evoluată (a cărei premiză constă în relaxarea absolută a aparatului pianistic) și o gândire stilistică elevată pentru a realiza dozajul corespunzător între elementele dinamice, agogice și expresia textului muzical.

Cele 24 de Preludii și Fugi reprezintă o încercare pentru interpreți, prin varietatea stilistică și de caracter și prin problemele tehnice, de atac sau de articulare a secțiunilor. Opusul a fost interpretat în primul rând de Șostakovici, apoi de fiul său, Maxim, dar și de Gilels, Sofronițki, Tatiana Nikolaevna. Virtuozitatea este o calitate necesară interpretării lor, o virtuozitate incitantă, aprinsă, dar și lirică, suavă. Liniile melodice sunt fragmentate adesea, sonoritatea se cere a fi strălucitoare, naturală, realizabilă cu ajutorul unui atac direct, precis, incisiv, dar lipsit de orice duritate. O deosebită importanță o are pedala care marchează accentele, conturează temele, dar creează și atmosfera, implicând amestecul de moduri și armonii.

În urma acestui demers teoretic putem spera că prezentarea unor soluții obiective a problemelor interpretative la care ne provoacă studiul analitic al lucrărilor incluse în curs, poate înlesni calea interlocutorului ce caută rezolvarea eventualelor dificultăți întâmpinate pe parcursul studiului acestor opusuri fascinante.

Bibliografie

1. Bărgăoanu Grigore, Tănăsescu Dragoș: Dinu Lipatti, Ed. Muzicală, București, 2000
2. Berger Wilhelm Georg: Muzica simfonică, vol. 3, Ed. Muzicală, București, 1974
3. Berger Wilhelm Georg: Clasicismul de la Bach la Beethoven, Ed. Muzicală, București, 1990
4. Berger Wilhelm Georg: Estetica sonatei clasice, Ed. Muzicală, București, 1981
5. Berger Wilhelm Georg: Estetica sonatei preclasice, Ed. Muzicală, București, 1985
6. Cantagrel Gilles: Bach en son temps, Ed. Hachette Litterature, France, 1996
7. Ciomac Emanoil: Poezii armoniei,
8. Combarieu: Istoria muzicii, vol. I,
9. Comes Liviu: Lumea polifoniei, Ed. Muzicală, București, 1984
10. Cortot Alfred: Muzica franceză pentru pian, Ed. Muzicală, București, 1966
11. d'Indy Vincent: César Franck,

12. d'Indy Vincent: Cours de composition musicale, Deuxieme livre, Premier partie, Paris, 1909

13. Dumitrașcu-Constantinescu Dominica: Curs de contrapunct și fugă pentru uzul studenților de la Facultatea de Instrumente și Canto, Ed. Muzicală, București, 1971

14. Eisikovits Max: Polifonia barocului, Ed. Muzicală, București, 1969

15. Firca Clemansa Liliana: Heterofonia în creația lui George Enescu, Studii de muzicologie nr. 4, București, 1967

16. Fischer Edwin: Sonatele pentru pian de Beethoven, Ed. Muzicală, București, 1966

17. Hubov Gheorghe: Johann Sebastian Bach, Ed. Muzicală, București, 1960

18. Iliuț Vasile: O carte a stilurilor muzicale, Ed. Academiei de Muzică, București, 1996

19. Iorgulescu Adrian: Timpul muzical materie și metaforă, Ed. Muzicală, București, 1988

20. Jeppensen Knud: Contrapunctul, Ed. Muzicală, București, 1967

21. Negrea Marțian: Tratat de contrapunct și fugă, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, 1956

22. Neuhaus Henrich G: Despre arta pianistică, Ed. Muzicală, București, 1966

23. Niculescu Ștefan: Reflecții despre muzică, Ed. Muzicală, București, 1980
24. Noica Constantin: Șase maladii ale spiritului contemporan, Ed. Humanitas, București, 2008
25. Păun Daniela: Între mișcare perpetuă și imobilism, Revista Muzica nr. 4, 2000
26. Popovici Doru: Muzica Renașterii în Italia, Ed. Muzicală, București, 1978
27. Rebatet Lucien: Une histoire de la musique, Ed. Robert Laffont, Paris, 1992
28. Ștefănescu Ioana: O istorie a muzicii universale, vol. I & II, Ed. Fundației Culturale Române, 1996
29. Toduță Sigismund: Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach, Ed. Muzicală, București, 1970
30. Vieru Anatol: Cartea modurilor, Ed. Muzicală, București, 1980
31. Voiculescu Dan: Fuga în creația lui J.S. Bach, Ed. Muzicală, București, 2000
32. *** Larousse: Dictionnaire de la musique, Ed. Bordas, Paris, 1993