

De la transcriere la toposul muzical: „cântecul fără cuvinte” în lucrările pentru pian ale lui Ludwig van Beethoven și ale romanticilor timpurii*

Malgorzata Grajter

REZUMAT – Prin celebra sa afirmație – „*Alles muss gehörig singen*” [„Totul trebuie cântat corect”] din *Der vollkommene Capellmeister* (1739), Johann Mattheson a rezumat regulile oricărei compoziții muzicale, fie ea instrumentală sau vocală. Ideea care decurge de aici, că un element „vocal” este (sau ar trebui să fie) omniprezent în toată muzica instrumentală face dificilă distingerea toposurilor muzicale sau a personajelor de proveniență tipic vocală într-o piesă instrumentală. Această problemă a fost dezbătută și de semioticienii moderni. Raymond Monelle scria: „Muzica este deja cântec înainte ca orice text să fie adăugat”, la care Sarah Day-O’Connell adaugă: „Stilul de a cânta [muzica instrumentală] denotă atât de multe lucruri încât riscă să nu însemne nimic”. Dacă – în urma acestor afirmații – „toată muzica este un cântec”, este încă relevantă noțiunea de „cântec fără cuvinte” în muzica instrumentală, cu excepția cazului în care o astfel de idee a fost indicată clar în titlu, ca în lucrările lui Felix Mendelssohn (*Lieder ohne Worte*), Piotr Ceaikovski (*Chants sans paroles*), Gabriel Fauré (*Romances sans paroles*), ca să enumăr doar câteva exemple? Pentru a privi mai îndeaproape ceea ce ar putea fi definit ca un „cântec fără cuvinte” instrumental, ne vom opri asupra unor piese muzicale care au devenit fără cuvinte prin simplul fapt de a le fi fost îndepărtat stratul verbal, devenind astfel transcrieri instrumentale sau, în cazul celor instrumentale, dacă s-au făcut încercări mai mult sau mai puțin reușite de a adăuga text poetic. În ambele cazuri se pot distinge următoarele trăsături: ambitusul melodiei este asemănător cu cel al vocii umane, o textură care implică prezența unei linii vocale (asemănătoare unei transcrieri vocale), o structură metrică care o imită pe cea a unui poem pus pe muzică.

Cuvinte cheie: teoria toposului muzical, aranjament muzical, muzică de pian din secolul al XIX-lea, lied, Ludwig van Beethoven.

M. Grajter
Universitatea de Muzică „Grażyna și Kiejstut Bacewicz”
Łódź, Polonia
email: malgra@amuz.lodz.pl

* Acest articol este o versiune revizuită și actualizată a unei lucrări prezentate în cadrul celui de-al 14-lea Congres Internațional de Semnificație Muzicală de la Cluj-Napoca, România (11-15 mai 2018). Titlul său a fost ușor modificat ca urmare a unei observații făcute de către Esti Sheinberg.

Małgorzata Grajter

De la transcriere la toposul muzical: „cântecul fără cuvinte”

în lucrările pentru pian ale lui Ludwig van Beethoven și ale romanticilor timpurii

*Schläft ein Lied in allen Dingen
Die da träumen fort und fort
Und die Welt hebt an zu singen
Triffst du nur das Zauberwort*

Un cântec doarme în toate lucrurile,
Care visează mai departe,
Și lumea începe să cânte,
Dacă găsești cuvântul magic.

(Joseph von Eichendorff)

1. Introducere

Versurile preluate din poemul lui Eichendorff, care deschid capitolul introductiv al studiului lui Marcin Trzejskiok asupra muzicii și esteticii romantismului german timpuriu, sugerează că termenul „cântec” poate fi înțeles într-un mod universal – practic reprezintă orice activitate muzicală. Într-adevăr, cu decenii înainte de ceea ce numim perioada romantică, Johann Mattheson a rezumat regulile oricărei compoziții muzicale – fie ea instrumentală sau vocală – prin celebra sa afirmație: „*Alles muss gehörig singen*”¹ [„Totul trebuie cântat corect”] în *Der vollkommene Capellmeister* din 1739. Presupunerea că un element vocal este (sau ar trebui să fie) omniprezent în toată muzica instrumentală face dificilă distingerea oricăror trăsături obiective care dezvăluie proveniența tipic vocală a unei piese instrumentale sau dintr-o piesă instrumentală. Raymond Monelle scria: „Muzica este deja cântec înainte ca orice text să fie adăugat”². Sarah Day-O’Connell adaugă: „Stilul de cânt [în muzica instrumentală] înseamnă atât de multe lucruri încât riscă să nu însemne nimic”³. Așa cum susține Hartmut Krones, chiar și Beethoven, ale cărui lucrări pentru pian sunt punctul de plecare pentru prezenta mea analiză, „a rămas fără echivoc înrădăcinat în acea veche tradiție care considera orice activitate muzicală drept «cânt»⁴, și toate instrumentele muzicale – ca imitatoare ale artei cântului”⁵. Întrucât nu există un factor de inhibiție mai mare în cercetarea muzicologică decât pericolul unei dezbateri fără sens, se pare că cea mai bună soluție este să lași lucrurile așa cum sunt. Cu toate acestea, unele genuri muzicale, toposuri muzicale sau soluții de scriitură cuprinse în muzica instrumentală pot fi percepute ca fiind mai vocale sau mai „ca un cântec” decât celelalte, mai ales că au devenit din ce în ce mai vizibile spre începutul secolului al XIX-lea, care poate fi numit „epoca liedului”, pe de o parte, și epoca virtuozității instrumentale, pe de altă parte.

¹ Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 2.

² Monelle, *The Sense of Music...*, 8.

³ Day-O’Connell, „Singing Style”, 238.

⁴ Schubart, *Ideen einer Ästhetik der Tonkunst*, 335.

⁵ Krones, „Von der Beethoven’schen Redekunst am Pianoforte...”, 95.

În general, un cântec este de obicei definit ca „o piesă muzicală cu versuri – în care unul a fost adaptat celuilalt, sau ambele – scrisă cu intenția de a fi cântată”⁶. În acest context, expresia „cântec fără cuvinte” folosit în teoria toposului muzical sună oximoronic. Cu toate acestea, aceste „două surori inseparabile”⁷ – muzică și poezie – despre care încă din epoca Antichității se consideră că sunt scufundate una în alta, nu se alătură întotdeauna una cu cealaltă într-o operă muzicală. Lista de mai jos afișează patru combinații posibile ale interacțiunii lor:

1. Cântat + Text = CÂNTEC (melodie acompaniată, cu text poetic);
2. Necântat + Text = MELODRAMĂ (discurs acompaniat, poate fi și în proză);
3. Cântat + Fără cuvinte = VOCALIZĂ / MELISMĂ (o melodie acompaniată, cântată de vocea umană, dar fără text);
4. Necântat + Fără cuvinte = MUZICĂ ABSOLUTĂ (fără voce umană, fără text, doar piesă instrumentală).

Totuși, chiar și în cazul muzicii absolute, în care nici vocea umană, nici textul nu joacă vreun rol, piesa instrumentală poate fi un cântec sau, mai exact, poate prezenta încă unele elemente evidente de proveniență vocală – „natura textuală a muzicii poate afecta suprafața muzicală, dar într-un mod neformat în cuvinte”⁸. Christopher Gibbs, al cărui articol din *The Cambridge Companion to Lied* se ocupă de expansiunea liedului romantic în afara limitelor genului, indică două exemple de bază de includere a cântecului în repertoriul instrumental al secolului al XIX-lea⁹:

1. „cântec necântat”
 - a. literal (aranjamentul instrumental al unui cântec propriu-zis);
 - b. figurativ (*Lieder ohne Worte* – un gen instrumental, bazat pe modelele formale și de scriitură ale unui cântec);
2. „cântec subsumat” (adică, materialul unui cântec preluat într-o lucrare instrumentală).

În această abordare a temei sunt discutate trei fenomene muzicale aparținând categoriei „cântec necântat”, care sunt strâns legate între ele prin faptul că transpun scriituri asemănătoare cântecului în muzica de pian, enumerate aici de la cel mai mult la cel mai puțin evident:

⁶ Franzon, „Choices in Song Translation”, 376, cf. also Gorrée, *Grieg's Swan Songs and Song and Significance...*

⁷ Herder, *Viertes kritische Wäldchen*, 364.

⁸ Monelle, *The Sense of Music...*, 9.

⁹ Gibbs, „Beyond Song...”, 224-228.

- Transcrierea unui cântec instrumental (pian) („cântec necântat literal”) – un cântec la origine pentru voce și pian, care a devenit exclusiv instrumental prin adaptarea realizată de aranjour (de ex. Liszt, Thalberg sau alții);
- Un „cântec fără cuvinte” („cântec necântat figurativ”), o piesă muzicală întregă concepută inițial ca instrumentală, dar cu referire la ideea genului de lied, în care intențiile compozitorului sunt clar semnalate în titlu: Mendelssohn – *Lieder ohne Worte* (1829-1845), Sigismond Thalberg – *Romances sans paroles* (1839), Henryk Wieniawski – *Romance sans paroles et Rondo élégant* op. 9 (1852), Piotr Ceaikovski – *Chants sans paroles* (1867), Gabriel Fauré – *Romances sans paroles* (1878);
- „Cântec fără cuvinte” – un element cu scriitură sau model formal tipice cântecului, folosit în mod particular într-o piesă instrumentală, care poate fi recunoscut doar prin analiză semiotică; de exemplu: un topos muzical (cântec fără cuvinte¹⁰), *genre pieśniowy* (genul de lied¹¹), „*Lied-Charakter*” (caracter de lied) – Constantin Floros¹².

2. Transformarea vocalului în instrumental: o scurtă istorie a transcrierilor

Ca să-l cităm pe Gibbs, „s-ar părea că practica de a lua o piesă vocală și de a o face instrumentală este aproape la fel de veche precum muzica occidentală în sine”¹³. Desigur, ideea lărgirii repertoriului instrumental prin aranjamente de piese vocale datează cel puțin din epoca medievală târzie. În ceea ce privește aranjamentele pentru claviaturi, probabil cele mai vechi despre care avem cunoștință au fost făcute pentru virginal (de exemplu, de William Byrd și John Bull), clavecin (de exemplu, Jean-Henri D’Anglebert – aranjamente de cântece pentru clavecin împreună cu câteva fragmente din operele lui Jean Baptiste Lully) sau orgă (de exemplu, *Coralele Schübler* pentru orgă ale lui Johann Sebastian Bach, modelate după fragmente preluate din cantatele sale anterioare). Datorită dezvoltării pianului în secolul al XVIII-lea au rezultat noi oportunități, care au dus la o explozie de transcrieri dedicate instrumentului nou inventat.

Aparent, transcrierea artistică la pian își are predecesorul imediat în practica reducățiilor de pian, atât ale partiturilor vocale, cât și ale celor instrumentale, care

¹⁰ Monelle, *The Sense of Music...*, 8-9.

¹¹ A nu se confunda cu înțelegerea generală a termenului folosit pentru a descrie genul muzical. A se vedea: Tomaszewski, *Chopin. Człowiek – Dzieło – Rezonans*, 645.

¹² Floros, *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, 130-134.

¹³ Gibbs, „Beyond Song...”, 224.

câștigaseră popularitate deja în secolul al XVIII-lea. După cum scrie Hartmut Kinzler: „prin acest gen de transcrieri se putea cunoaște originalul cel puțin sub formă acustică: adică nu doar prin citirea notelor, deși totuși într-o versiune redusă, comparabilă cu o reproducere alb-negru a unui tablou în culori”¹⁴.

Adagio cantabile



Ex. 1a. Ludwig van Beethoven, *Sonata pentru pian în do minor op. 13, „Patetica”,* partea a II-a, măsurile de început.

Se pare, totuși, că ideea de a folosi o scriitură asemănătoare cântecului în muzica pentru pian a luat naștere cu decenii înainte de apariția transcrierilor efective pentru pian ale cântecelor, în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Aparent, există o sumedenie de explicații pentru acest lucru: în primul rând, în cazul multor cântece din secolul al XVIII-lea nu era nevoie de o transcriere reală – linia vocală era adesea dublată de mâna dreaptă a acompaniamentului de pian. În al doilea rând, extinderea și îmbunătățirea tehnicii pianului și a calității sunetului instrumentului în sine a permis strategii mai

¹⁴ Kinzler, „Liederkreis ohne Worte...”, 488. Traducere proprie.

Małgorzata Grajter

De la transcriere la toposul muzical: „cântecul fără cuvinte”

în lucrările pentru pian ale lui Ludwig van Beethoven și ale romanticilor timpurii

complicate de reducere a partiturii, inclusiv o transcriere a unui cântec scris inițial pentru voce și pian. Dar sentimentul unei necesități estetice de a face pianul să cânte și de a transcrie melodii pentru pian solo, cel puțin în felul în care J. S. Bach a făcut-o cu coralele sale, a existat cu siguranță cu mult înainte ca Czerny, Liszt, Thalberg sau alții să scrie astfel de transcrieri pentru pian.

Langsam

pp

Du bist die Ruh, der Frie - de

mild, sie Sehn - sucht du, und was sie stillt.

Ex. 1b. Franz Schubert, *Du bist die Ruh*, D 776, măsurile de început.

În mod interesant, ceea ce numim aici un topos muzical, un gen sau caracter de „cântec fără cuvinte”, a precedat semnificativ atât apariția transcrierilor de cântece efective pentru pian, care au înflorit în anii 1830, cât și chiar crearea primei serii de *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn (1829). Câteva exemple de scriitură pentru pian, asemănătoare transcrierilor de cântece, pot fi urmărite deja în primele sonate pentru pian ale lui Beethoven, scrise în jurul anului 1800. Măsurile de incipit ale celebrului Adagio din

Sonata „Patetica” op. 13, atunci când este transcris pentru o voce imaginară și pian, au o scriitură asemănătoare cântecului, similar cu *Du bist die Ruh* al lui Schubert (Ex. 1a și 1b).

Ex. 2a. Ludwig van Beethoven, *Sonata pentru pian op. 13, „Patetica”*,
partea a II-a, măs. 37 și următoarele

Secțiunea mediană în *la bemol minor*, pe de altă parte, seamănă cu scriitura folosită într-unul dintre *Studiile* lui Ludwig Berger (1819), o piesă pe care Robert Schumann a descris-o mai târziu ca un antecedent timpuriu al lui Mendelssohn în *Lieder ohne Worte*: „Într-adevăr, pot găsi un «cântec fără cuvinte» propriu-zis în fermecătorul și melancolicul *Etude* în sol minor de Ludwig Berger, profesorul lui Mendelssohn și Taubert, dar Mendelssohn a fost cel care a dat un nume genului, iar Taubert l-a dezvoltat într-un mod diferit”¹⁵.

¹⁵ Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, 168. Traducere proprie.

Małgorzata Grajter

De la transcriere la toposul muzical: „cântecul fără cuvinte”

în lucrările pentru pian ale lui Ludwig van Beethoven și ale romanticilor timpurii

Triotelele din registrul grav și mediu („acompaniament de pian”) și o frază similară în melodie („voce”) aduc aceste două piese surprinzător de aproape una de cealaltă¹⁶ (Ex. 2a și 2b).

Allegro moderato e cantabile ♩ = 64

The image shows a musical score for a piano piece. It is titled "Allegro moderato e cantabile" with a tempo marking of a quarter note equal to 64. The score is in 2/4 time and consists of three systems of music. The first system begins with a piano (p) dynamic and features a triplet of eighth notes in the right hand. The second system starts with a forte (f) dynamic in the right hand, followed by a decrescendo (dim.) marking, and ends with a piano (p) dynamic in the left hand. The third system continues the melodic and accompanimental patterns. The score is written for piano with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo of quarter note = 64.

Ex. 2b. Ludwig Berger, *Studiu în sol minor*, op. 12, nr. 11 (publicat în 1819), măsurile de început.

Un alt exemplu de „cântec fără cuvinte” este „*Sonata Lunii*”, op. 27, de Beethoven. Potrivit lui William Kinderman, „sonata este dedicată contesei Giulietta Guicciardi, care a fost considerată greșit în secolul al XIX-lea drept destinatară probabilă a *Scrisorii către*

¹⁶ Berger a fost puternic influențat de sonatele lui Beethoven. Propria sa *Sonata patetică* op. 7 împărtășește tonalitatea și caracterul cu capodopera lui Beethoven.

iubita nemuritoare a lui Beethoven. În lumina acestui fapt, mișcarea lentă de deschidere a fost interpretată greșit ca un fel de cântec de dragoste fără cuvinte”¹⁷.

Lăsând la o parte contextul biografic, această „construcție greșită” este, în parte, justificată: rămâne discutabil dacă acesta este un cântec de dragoste, precum și cui ar fi putut fi destinat; dar scriitura de tipul liedului a primei părți pare destul de evidentă (Ex. 3).

Andante

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Ludwig van Beethoven's "Sonata for Piano in D minor, Op. 27, No. 2". The score is in 3/8 time and marked "Andante". It features a piano introduction with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score is written in D minor and includes a dynamic marking of "p espressivo".

Ex. 3. Ludwig van Beethoven, „Sonata lunii” în do diez minor pentru pian, op. 27, nr. 2, partea I, măsurile de început.

În plus, alte două sonate de Beethoven prezintă analogii de scriitură cu *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn: în primul rând, a doua parte a *Sonatei pentru pian în Sol major, op. 79* (1809) corespunde cu *Venetianisches Gondellied*, op. 19, nr. 6 de Mendelssohn. Ambele piese sunt în aceeași tonalitate, au un ritm ternar legănat, de barcarolă, și o melodie la două voci, condusă în intervale paralele (terțe sau sexte), reprezentând probabil un „duet de dragoste” cântat în timpul unei călătorii cu gondola venețiană (Ex. 4a și 4b).

¹⁷ Kinderman, *Beethoven*, 73.

Małgorzata Grajter

De la transcriere la toposul muzical: „cântecul fără cuvinte”

în lucrările pentru pian ale lui Ludwig van Beethoven și ale romanticilor timpurii

Adagio sostenuto
Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini

sempre pp e senza sordini

pp

Ex. 4a. Ludwig van Beethoven, *Sonata în Sol major pentru pian, op. 79*,
partea a II-a, *Barcarolle*, „duet de dragoste”.

Andante sostenuto

p *sfz* *p*

cantabile

p

sfz *dim.* *p*

Ex. 4b. Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Venetianisches Gondellied* (*Lieder ohne Worte*), op. 19 nr. 6.

Modelul folosit în a doua parte din *Sonata în mi minor*, op. 90, pe de altă parte, este unul dintre cele mai evidente exemple ale unei scriituri de tip „cântec fără cuvinte”, cu melodia sa caracteristică de opt note, interpretată *legato* peste șaisprezecimile liniei de acompaniament ale mâinii drepte, care poate fi, de asemenea, întâlnită în op. 19, nr. 4 de Mendelssohn (Ex. 5a și 5b).

Małgorzata Grajter

De la transcriere la toposul muzical: „cântecul fără cuvinte”

în lucrările pentru pian ale lui Ludwig van Beethoven și ale romanticilor timpurii

Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen

p dolce

cresc. p

Ex. 5a. Ludwig van Beethoven, *Sonata pentru pian în mi minor*, op. 90, partea a II-a.

Moderato

p

dim. p

Ex. 5b. Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Lieder ohne Worte*, op. 19, nr. 4.

3. „Triffst du nur ein Zauberwort”: Căutând cuvinte dincolo de „fără cuvinte”

În *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771) de Sulzer, Johann Peter Abraham Schultz a insistat ca o piesă vocală să fie compusă în așa fel încât să alcătuiască un întreg, chiar și fără cuvinte¹⁸. Cu toate acestea, într-o oarecare măsură, expresia „cântec fără cuvinte” implică faptul că lipsește ceva din piesă – un defect esențial care trebuie remediat. Drept urmare, recunoașterea unei piese instrumentale ca intrinsec „vocală” provoacă adesea practica de a adăuga un text. În primul rând, acest lucru pare să fie motivat de necesitatea restituirii acestei legături străvechi, mitice dintre muzică și poezie – parafrazându-l pe Eichendorff, fără *Zauberwort*, cântecul este poate încă adormit și trebuie trezit. În al doilea rând, această practică poate proveni din constatarea că în multe lucrări o melodie care apare într-o parte instrumentală semnalează materializarea unui cântec propriu-zis mai târziu în piesă, adică introducerea aceleiași melodii cântate împreună cu textul. Acesta este cazul părții finale a *Simfoniei a IX-a* de Beethoven, care începe cu un recitativ instrumental și o *Odă a bucuriei* fără cuvinte interpretată de violoncel și contrabas (de altfel, în această versiune la începutul primei măsuri este o doime în loc de două pătrimi, astfel încât cuvântul cheie cu două silabe „Freude” nu se potrivește deloc cu ritmul muzical). După variațiunile instrumentale care urmează, basul preia în cele din urmă melodia cu cuvintele textului lui Schiller. Interesant este că atunci când Herbert von Karajan a aranjat *Oda* lui Beethoven ca imn al Uniunii Europene, a transformat din nou melodia lui Beethoven într-un „cântec fără cuvinte”¹⁹.

În al treilea rând, există câteva caracteristici ale muzicii, cum ar fi, de exemplu, o formă asemănătoare unui cântec și o structură metrică obișnuită a melodiei, care oferă o ocazie excelentă de a adăuga versuri. Stanisław Moniuszko, maestrul cântecului polonez din secolul al XIX-lea, a scris odată într-o scrisoare: „Mie, cel puțin, mi se pare că orice poezie bună aduce melodia deja cu sine, iar cel care este capabil să o înțeleagă și să o noteze își câștigă o reputație de compozitor norocos, când nu se numește altcumva decât traducător al unui text într-un limbaj muzical”²⁰.

Deoarece pare să existe o „muzicalitate” intrinsecă în fiecare poezie bună, la fel în spatele muzicii pot exista și „versuri”; trebuie doar aduse la suprafață²¹ printr-un proces

¹⁸ Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1079.

¹⁹ Grajter, „Muzyczna Unia Europejska...”, 189.

²⁰ Moniuszko, *Listy zebrane*, 61. Traducere proprie.

²¹ Versurile lui Louis Pomey, folosite în aranjamentele Mazurcilor lui Frederic Chopin de Pauline Viardot-Garcia, aparțin celor mai cunoscute exemple pentru acest procedeu, la fel ca poeziile lui Kornel Ujejski, care a scris un ciclu de poezii numit *Tłomaczenia Chopina* (*Traducându-l pe Chopin*, 1866). Chiar și *Cântecele fără cuvinte* al lui Mendelssohn au primit cuvintele „lipsă”, cel mai recent în proiectul *Lieder mit Worten* înregistrat de Berliner Vokalensemble dirijat de Bernd Stegman în 2011.

Małgorzata Grajter

De la transcriere la toposul muzical: „cântecul fără cuvinte”

în lucrările pentru pian ale lui Ludwig van Beethoven și ale romanticilor timpurii

invers, pe care Mieczysław Tomaszewski l-a numit „traducerea muzicii în poezie”²². În cazul muzicii pentru pian a lui Beethoven, astfel de încercări au fost făcute cu știința și acceptul compozitorului. Potrivit lui Anton Schindler, „uneori recomanda să pună cuvinte potrivite pe un pasaj derutant și să-l cânte”²³. Aparent, urmând aceste recomandări, prietenii și contemporanii săi au scris versuri pentru unele dintre aceste piese. Datorită lui Franz Wegeler, a doua parte din op. 2 nr. 1 a devenit un cântec cu cuvinte cu titlul *Klage*, semantic potrivit cu figurile de *suspiratio* și *pathopoiia* din melodia originală (Ex. 6).

Adagio



Mein Glück ist ent - flo - hen!
Mei - ne Ru - he ist da - hin! Auf stür - men-den Wo - gen schwan - ket so
un - stät, so trü - be mein Sinn! Kei - ne See - le hört mein Flehn!
Mir ver - schlos - sen je - des Herz! Des To - des - en - gels
Weh'n schon füh'l - ich's, mich tö - dtet der Schmerz!

Ex. 6. *Die Klage*. Text pentru *Sonata în fa minor pentru pian, op. 2, nr. 1* de Beethoven, partea a II-a, scris de Franz Wegeler.

Beethoven trebuie să fi fost mulțumit cu acest lucru, întrucât se pare că i-ar fi cerut lui Wegeler încă o poezie la *Variațiunile* din op. 26²⁴, pe care probabil nu a primit-o niciodată. Între timp, Alois Jeitteles, autorul textului lui *An die ferne Geliebte*, a scris un

²² Tomaszewski, *Chopin. Człowiek – Dzieło – Rezonans*, 657.

²³ Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, 416.

²⁴ Mai mult de atât, „wünschte Beethoven zugleich einen Text zu dem Thema der Variationen zu haben, womit die grosse dem Fürsten Lichnowsky dedicierte Sonate Op. 26 anfängt”. Wegeler și Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, 61.

poem despre moartea lui Beethoven (*Beethoven's Begräbnis*) pe un aranjament coral al marșului funerar din aceeași sonată de Ignaz von Seyfried.

Un alt caz este op. 90: după Anton Schindler, această piesă comemorează povestea de dragoste a prințului Lichnowsky, căruia i-a fost dedicată *Sonata*, cu cântăreața de operă Josefa Stummer; de aceea Schindler descrie a doua sa parte drept *Conversation mit der Geliebten*²⁵. Din punct de vedere muzical, acest rondo liric începe cu ceea ce ar putea fi caracterizat drept „*ein Liebeslied in Dialogform*”²⁶ sau, cu alte cuvinte, un „duet de dragoste”, adică „transpunerea instrumentală a unui dialog între o linie vocală în ambitusul de bas/tenor și încă unul în sfera alto/sopran”²⁷. În urma acestei observații, Hartmut Krones a încercat să reconstituie versurile posibile, care corespund caracterului unui dialog (inclusiv versurile „feminine” și „masculine”)²⁸ și poate povestea care stă la baza compoziției.

Er: Liebstes Herz, deine Küsse / ach, sie rauben meine Ruh.

Sie: Liebster Mann, viele tausend / hauch ich Zitternde Dir zu.

Er: Wann bist du mein? Und ich ganz Dein? Geliebte mit Dir möchte / ich ewig glücklich sein.

*Sie: Bleib' Du bei mir / Dann will ich Dir ergeben ach! und liebend / die treue Gattin sein.*²⁹

Ex. 7. Ludwig van Beethoven, *Sonata în Sol major pentru pian*, op. 14 nr. 2, partea I, epilog (expoziția).

²⁵ Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, 210.

²⁶ Krones, „Von der Beethoven'schen Redekunst am Pianoforte...”, 102.

²⁷ Grimalt, „Brahms's *Intermezzi* as (Hidden) Narrative Cycles”, 80.

²⁸ Versurile „feminine” corespund unor fraze muzicale transpuse cu o octavă mai sus.

²⁹ Krones, „Von der Beethoven'schen Redekunst am Pianoforte...”, 102-103.

De remarcat că un „duet de dragoste” a fost identificat de Anton Schindler deja în op. 14, nr. 2: „*ein Dialog zwischen Mann und Frau, oder Liebhaber und Geliebte*” [„un dialog între un bărbat și o femeie, sau iubit și iubită”]³⁰, apare în versiunea sa cea mai sesizabilă în segmentul de încheiere a expoziției din op. 14 nr. 2, partea I (Ex. 7)³¹.

Dimpotrivă, o transcriere la pian „fără voce” a unui cântec impune o reducere a textului original, cel puțin în versiunea sa auditivă, interpretată. În cazul transcrierii de către Czerny a părții *Lacrimosa* (1828) de Mozart, subtitlul anunță această piesă ca fiind fără cuvinte (*mit Weglassung der Worte*)³². Alți compozitori, de exemplu, Franz Liszt sau Clara Schumann, au decis totuși să publice cuvintele originale în partitură. Oricum, „când ascuți un aranjament fără text al unei compoziții vocale cunoscute, se declanșează un proces mental inevitabil, deși adesea inconștient, care furnizează dimensiunea textuală lipsă. Astfel, cântă în tăcere împreună cu melodia”³³.

În consecință, acest gen de cântec nu este cu siguranță „fără cuvinte” prin natura sa: a fost scris cu cuvinte și pentru cuvinte; orice act de a le înlătura de dragul unui aranjament instrumental nu va schimba niciodată această realitate³⁴.

Concluzii

Pentru a rezuma, „cântecele fără cuvinte” și transcrierea la pian a unui cântec sunt, de fapt, fenomene muzicale asemănătoare, definite de următoarele caracteristici, regăsite fie separat, fie, în cel mai bun caz, combinate între ele:

1. O parte melodică sesizabilă, cu un ambitus similar cu cel al vocii umane;
2. O scriitură care presupune prezența unei linii vocale cu acompaniament;

³⁰ Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, 224.

³¹ Grimalt (*Mapping Musical Signification*, 302-303), la rândul său, descrie acest pasaj ca un fel de „dialog neuniform”, înrădăcinat în clasică *commedia dell'arte*: „atât vocile superioare în mișcare paralelă, cât și acompaniamentul de «coarde ciupite» sugerează un «duet vocal» ca în «serenadă». Personajul masculin care le răspunde poate fi auzit ca o referire la *basso buffo*, un rol comic care cu siguranță nu are nicio relație amoroasă cu doamnele”. Acest exemplu arată cât de diferit poate fi văzută aceeași muzică de către interpreți diferiți.

³² Gregor, *Liszt as Transcriber*, 20.

³³ Gibbs, „Beyond Song...”, 233.

³⁴ Același lucru este valabil și pentru citatele din cântece și piese scrise în mod evident cu cuvinte pe fundal – aceste lucrări pot avea o anumită semnificație codificată, criptică. Brahms este un model minunat pentru asta, când aproape că își citează melodiile din op. 105 în *Sonata pentru vioară și pian*, op. 100: *Wie Melodien zieht es mir* în prima, iar *Immer leiser wird mein Schlummer* în a treia parte. El ne oferă, de asemenea, un exemplu de muzică aparent absolută, dar clar compusă cu un anumit text și o parte din structura lui în minte: *Intermezzo* op. 117, care are ca motto începutul traducerii de către Herder a unui cântec popular scoțian, *Lady Anne Botwell's lament*.

3. O formă și o structură metrică ce o imită pe cea a unui poem pus pe muzică.

Ele sunt, totuși, diferite din punct de vedere ontologic: în cazul transcrierii cântecului, lipsa cuvintelor nu este o idee originală a compozitorului, ci mai degrabă un rezultat al **receptării** și al efortului minuțios de a le transpune scriitura pentru pian solo; totuși, chiar și așa, textul poate fi vizibil în partitură. Numai în timpul interpretării versiunii lor pentru pian, când cuvintele nu se aud, aceste „melodii” devin empiric fără cuvinte. La rândul lor, „cântecele fără cuvinte” sunt de la început **concepte** ca fără cuvinte. Ambele ar putea fi descrise metaforic ca rezultând dintr-un proces imediat de transcriere a unui cântec imaginar, abstract.

În mod interesant, totuși, toposul muzical al unui „cântec fără cuvinte” a precedat istoric transcrierile de cântece pentru pian solo, deoarece poate fi urmărit deja în sonatele compuse de Beethoven în jurul anului 1800. În acest context, aceste experimente de scriitură apar ca un nucleu din care s-au dezvoltat mai târziu „cântecele necântate” pentru pian, atât literale, cât și figurative. Pe de altă parte, apariția unor tehnici de transcriere mai avansate le-a permis romanticilor târzii, de exemplu Johannes Brahms sau Serghei Rahmaninov, să folosească toposuri vocale precum „cântec fără cuvinte” sau „duet de dragoste” într-un mod mai prolific.

În prezent, cunoașterea acestor tehnici pare a fi un instrument util în detectarea unor indici obiectivi și trăsături ale acestor toposuri vocale în așa-numita muzică absolută pentru pian și descifrarea semnificațiilor din spatele lor. Desigur, ar fi interesant să examinăm mai amănunțit în ce măsură arta transcrierii pentru pian și cea a reducățiilor pentru pian în general a îmbogățit repertoriul de semnificații muzicale ale muzicii pentru pian din secolul al XIX-lea.

Bibliografie

- Day-O’Connell, Sarah. „Singing Style”. În *The Oxford Handbook of Topic Theory*, editat de Danuta Mirka, 238-258. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Floros, Constantin. *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung: Zur Grundlegung einer zeitgemässen musikalischen Exegetik*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977.
- Franzon, Johan. „Choices in Song Translation”. *The Translator* 14, nr. 2 (2008): 373-399. (https://www.researchgate.net/publication/261668226_Choices_in_Song_Translation, accesat în 21 februarie 2024).
- Gibbs, Christopher. „Beyond Song: Instrumental Transformations and Adaptations of the Lied from Schubert to Mahler”. În *The Cambridge Companion to Lied*, editat de James Parsons, 223-242. Cambridge: Cambridge University Press 2004.
- Gorlée, Dinda. „Grieg’s Swan Songs”. *Semiotica* 142, 1/4 (2002): 153-210.

- Gorlée, Dinda. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005.
- Grajter, Małgorzata. „Muzyczna Unia Europejska. Inspiracje kulturą różnych nacji jako jedno z wcieleń idei uniwersalizmu w twórczości Ludwiga van Beethovena” [„Uniunea Europeană Muzicală. De la cultura diferitelor națiuni, ca una dintre întruchiparea ideii de universalism în creația lui Ludwig van Beethoven”]. În *Händel i Haydn. Idea uniwersalizmu muzyki [Handel și Haydn. Ideea universalismului în muzică]*, editat de Ryszard Daniel Golianek și Piotr Urbański, 179-189. Poznań: Rhythmos, 2010.
- Grimalt, Joan. „Brahms’s *Intermezzi* as (Hidden) Narrative Cycles”. În *Nineteenth-Century Programme Music: Creation, Negotiations, Reception*, editat de Jonathan Gregor, 77-92. Turnhout: Brepols, 2018.
- Grimalt, Joan. *Mapping Musical Signification*. Cham: Springer 2020.
- Herder, Johann Gottfried. *Viertes kritische Wäldchen*. Seria *Werke in zehn Bänden 2*, editată de Günter E. Grimm. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993.
- Kinderman, William. *Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Kinzler, Hartmut. „Liederkreis ohne Worte – Franz Liszts Bearbeitung von Beethovens *An die ferne Geliebte*”. În *Beethoven 5. Studien und Interpretationen*, editat de Mieczysław Tomaszewski și Magdalena Chrenkoff, 487-514. Kraków: Akademia Muzyczna, 2012.
- Kregor, Jonathan. *Liszt as Transcriber*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Krones, Hartmut. „Von der Beethoven’schen Redekunst am Pianoforte. Beethovens Klavierwerk in der Sicht Czernys, Kannes und Schindlers”. În *Musik als Klangrede. Festschrift zum 70. Geburtstag von Günther Fleischhauer*, editat de Wolfgang Ruf, 94-113. Köln: Böhlau 2001.
- Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739.
- Monelle, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Moniuszko, Stanisław. *Listy zebrane [Collected Letters]*, editat de Witold Rudziński și Magdalena Stokowska. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969.
- Schindler, Anton. *Beethoven as I Knew Him*, tradus de Constance S. Jolly, editat de Donald MacArdle. New York: Dover, 1996.
- Schindler, Anton. *Biographie von Ludwig van Beethoven*. Münster: Aschendorff, 1840.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, editat de Ludwig Schubart. Wien: J. V. Deger, 1806.
- Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker 1*. Leipzig: Georg Wigand, 1854.
- Sulzer, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig: Weidmann; Reich, 1771.

Małgorzata Grajter
*De la transcriere la toposul muzical: „cântecul fără cuvinte”
în lucrările pentru pian ale lui Ludwig van Beethoven și ale romanticilor timpurii*

- Tomaszewski, Mieczysław. *Chopin. Człowiek – Dzieło – Rezonans* [Chopin. Omul – Creația – Rezonanța]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2005.
- Trzęsiok, Marcin. *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego* [Cântecele adorm în orice lucru. Muzică și estetică în romantismul german timpuriu]. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010.
- Wegeler, Franz, și Ferdinand Ries. *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*. Berlin – Leipzig: Schuster und Loeffler, 1906.

Traducere din limba engleză de Dora Felicia Barta