

*Tema cu variațiuni pentru pian
la Robert Schumann și Johannes Brahms*

COSTIN FILIPOIU

**TEMA CU VARIAȚIUNI PENTRU PIAN
LA ROBERT SCHUMANN ȘI JOHANNES BRAHMS**

Redactor: Gabriela Bejan
Tehnoredactor și DTP: Andreea Mitu
Copertă: Gabriela Bejan, Mirel Mihălăchescu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Filipoiu, Costin

Tema cu variațiuni pentru pian la Robert Schumann și Johannes Brahms / Costin
Filipoiu. - București : Editura Universității Naționale de Muzică București, 2021

Conține bibliografie

ISMN 979-0-707661-23-9

ISBN 978-606-659-129-4

78

© 2021 Toate drepturile rezervate. Responsabilitatea privind copyrightul și conținutul materialului inclus în acest volum revine exclusiv autorului.

Editura Universității Naționale de Muzică București, 2021
Strada Știrbei Vodă 33
010102 București, România

CUPRINS

Introducere	7
Capitolul I: Repere stilistice în evoluția formei muzicale de temă cu variațiuni	9
Privire de ansamblu	9
Barocul	12
Clasicismul	16
Romantismul	19
Considerații generale	19
Tema cu variațiuni în creația lui Robert Schumann	21
Tema cu variațiuni în creația lui Johannes Brahms	24
Metode de analiză structurală și interpretativă după modelul profesorului Dinu Ciocan	26
Principiile teoriei arborilor sintactici	26
Principiile teoriei maximelor și minimelor	29
Principiile aproximării nuanțate a caracterului semantic muzical în limbajul natural	30
Capitolul II: Studiile simfonice op. 13 de Robert Schumann	31
Introducere	31
Vocabular (motive muzicale)	33
Sintaxă	49
Posibili arbori sintactici	77
O posibilă interpretare a punctelor de maximă și de minimă tensiune semantică	80
Dificultăți de tehnică instrumentală	81
Caracterul semantic al lucrării și unele implicații interpretative	87
Înregistrări de referință și elemente de interpretare comparată (Sviatoslav Richter și Wilhelm Kempff)	99
Concluzii	102

Capitolul III: Variațiuni pe o temă de Paganini op. 35	
de Johannes Brahms (caietul 1)	105
Introducere.....	105
Considerații generale și încadrarea lucrării în creația lui Johannes Brahms	107
Analiza formei	114
Posibili arbori sintactici.....	114
O interpretare a ierarhiei punctelor de maximă tensiune semantică.....	125
Analiza caracterelor psihologice ale temei și variațiunilor	127
Tabelul categoriilor psihologice și estetice pentru o interpretare proprie	127
Considerente personale asupra tabelului categoriilor psihologice și estetice	130
Evoluția caracterului psihologic corelată cu arborele 3	133
Dificultăți de tehnică instrumentală.....	133
Aspecte ale dificultăților pianistice și sugestii pentru rezolvarea lor instrumentală.....	133
Conexiuni ale variațiunilor cu alte lucrări muzicale.....	141
Capitolul IV: Variațiuni pe o temă de Paganini op. 35	
de Johannes Brahms (caietul 2)	147
Comparație între caietul 2 și caietul 1	147
Comparație între caietul 2 al Variațiunilor pe o temă de Paganini de Johannes Brahms și <i>Studiile simfonice</i> de Robert Schumann	148
Vocabularul (motivele) caietului 2.....	149
Sintaxa caietului 2.....	159
Un posibil arbore sintactic și o posibilă ierarhizare a punctelor de maximă tensiune semantică	175
Probleme de tehnică instrumentală.....	177
Caracterul semantic al lucrării și unele implicații interpretative....	182
Înregistrări de referință și elemente de interpretare comparată.....	194
Concluzii.....	197
Concluzii finale	199
Bibliografie	201

INTRODUCERE

În cartea de față intenționez să evidențiez aspecte semnificative ale temei cu variațiuni, aducând atât o privire cronologică, cât și o tratare analitică. Doi factori m-au determinat să dezbat și să dezvolt acest subiect: 1) relevanța genului și formei de temă cu variațiuni manifestată de-a lungul timpului; 2) am în repertoriu mai multe creații de gen ale celor doi mari compozitori romantici germani, Robert Schumann și Johannes Brahms, și mi-am dorit să aprofundez aceste lucrări. În paginile ce urmează voi analiza, din punct de vedere structural și interpretativ, *Studiile simfonice* op. 13 de Robert Schumann și *Variațiunile pe o temă de Paganini* op. 35 de Johannes Brahms.

În acest sens voi folosi metode de analiză consacrate (cum ar fi cea bazată pe teoria arborilor sintactici elaborată de profesorul Dinu Ciocan – compozitor, muzicolog și teoretician¹; sau cea de origine riemanniană, pentru analiza sintactică, prezentată în lucrarea despre semiotica muzicală a muzicologei Antigona Rădulescu²), dar și idei mai personale, astfel încât îmi voi permite câteva libertăți. Un exemplu ar fi considerarea motivelor de diferite lungimi (în cadrul uneia sau a mai multor măsuri), chiar dacă aparțin aceluiași pasaj muzical, așa cum decurg din intuiția mea atunci când le cânt.

Pentru aprofundarea semanticii pieselor, voi folosi o listă cu termeni de expresie și valorile de adevăr din logica pentavalentă (spre deosebire de logica bivalentă care operează cu două valori – *adevărat* și *fals*), logica pentavalentă operează cu cinci valori: *sigur*, *foarte posibil*, *posibil*, *puțin*

¹ Dinu Ciocan, Antigona Rădulescu, „Probleme de semiotică muzicală”, *Studii de muzicologie* 21 (1989), p. 51-79.

² Antigona Rădulescu, *Introducere în semiotica muzicală*, Editura Muzicală, București, 2013.

posibil și imposibil), asemănător felului în care violonista Diana Moș³ procedează în lucrarea sa, *Introducere în hermeneutica discursului muzical*. Am încercat pe alocuri să pun în aplicare și idei mai noi ale profesorului Dinu Ciocan⁴, idei conform cărora acești termeni de expresie aparțin unor categorii diferite (termeni psihologici, morali, filozofici și religioși).

Fiind eu însumi interpret, o problemă importantă care mă preocupă ține de dificultățile de tehnică pianistică ce se întâlnesc din abundență în aceste lucrări romantice. Voi încerca să propun diverse metode și soluții pentru rezolvarea lor, prin digitații și moduri de a exersa care să simplifice și să ușureze respectivele pasaje.

Două subcapitole (unul aparținând analizei *Studiilor simfonice*, altul caietului 2 din *Variațiunile pe o temă de Paganini*) sunt dedicate comentării unor înregistrări de referință, folosind și elemente de interpretare comparată.

Mulțumesc tuturor celor ce m-au îndrumat în elaborarea acestui volum, în primul rând profesorilor: Liliana Rădulescu – conducătorul meu de doctorat, Valentina Sandu-Dediu și, în mod special, Dinu Ciocan, care mă călăuzește de multă vreme.

³ Diana Moș, *Introducere în hermeneutica discursului muzical*, Editura Universității Naționale de Muzică București, 2008.

⁴ Dinu Ciocan, *Semiotica interpretării muzicale*, teză de doctorat, Universitatea de Muzică București, 2000 și *O teorie semiotică a interpretării muzicale*, vol. II p. I, Editura Universității Naționale de Muzică București, 2012.

CAPITOLUL I

REPERE STILISTICE ÎN EVOLUȚIA FORMEI MUZICALE DE TEMĂ CU VARIAȚIUNI

PRIVIRE DE ANSAMBLU

În enciclopedia germană *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*¹, variațiunile sunt clasificate în șase tipuri, după ce în prealabil (tot aici) s-a descris faptul că ele sunt, dacă ne raportăm la originea lor, de două feluri: primul a izvorât din nevoia de modificare la repetiție (double, variațiune de lied, variațiune de dans ș.a.), iar cel de-al doilea a apărut din unirea prin variere a unor părți diferite de formă (de exemplu, canzone de variațiuni sau suită de variațiuni). Pe de altă parte, în tehnica de variere există două moduri fundamentale de a varia: variațiune prin transformarea datului însuși (a temei) și variațiune prin adăugări datului inițial. Pentru ca o parte de formă să fie înțeleasă ca variațiune a alteia, este necesar să rămână constante anumite elemente ale celor două părți. Din diferitele relații între elementele constante și variabile rezultă următoarele șase tipuri tehnico-componistice de variațiuni, despre care aminteam puțin mai sus²:

1. Variațiune cantus firmus. Constant: un cantus firmus; iar variabile: toate celelalte elemente, cum ar fi vocile contrapunctice și acompaniatoare, armonia, ritmica, prelungirea formală.

¹ Stefan Drees (Kurt von Fischer), „Variation”, în *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. IX, ed. a II-a, reprodusă și editată de Ludwig Finscher, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1998, p. 1239-1240.

² Citatele cu origini în altă limbă, ce apar pe parcursul cărții, sunt traduse de autor.

2. Variațiune ostinato. Constant: notele piloni sau basul ostinat (de exemplu, basul de ciaconă), aproape mereu și forma, des armonia; variabile, respectiv noi: toate celelalte voci.
3. Variațiune cu armonie constantă. Constant: armonia și, de obicei, forma; variabil, respectiv nou: melodia, conducerea vocilor, ritmul, tempoul, dinamica. Chiar dacă, spre deosebire de tipul al doilea, nu are un schelet melodic al basului sau al tenorului, totuși, basul apare adesea în sensul unui bas cifrat care reprezintă armonia ca element constant. Pentru secolele XVII și XVIII își poate aduce un bun aport termenul de variațiune pe bas cifrat. Totuși, tipul al treilea nu se reduce în niciun caz numai la variațiunea pe bas cifrat.
4. Variațiune de melodie cu armonie constantă. Constant: notele principale ale melodiei, armonia (în orice caz, armoniile de cezură) și, de obicei, forma (proporțiile formei); variabil: jocul melodic (colorarea, decolorarea), ritmul, tempoul, dinamica, instrumentația.
5. Variațiune fantezie. Constant: părți separate ale temei (motive, fragmente de melodie care pot fi utilizate și în stil de leitmotiv); variabil: toate celelalte elemente ale temei, mai ales forma.
6. Variațiune serială. Constantă este doar relația cu unul sau mai multe elemente fundamentale (serii de sunete, serii de ritmuri, diferite dinamici – serii de nuanțe ș.a.). Varierea e un principiu de bază al tehnicii seriale.³

După cum se poate observa, clasificarea de mai sus ține cont numai de caracteristicile structurale ale muzicii, nu și de semantica ei. O clasificare a variațiunilor care se referă și la diferențe de natură semantică este cea care distinge variațiunile ornamentale de cele de caracter.

Lenore Du Bois⁴ afirmă în lucrarea sa de licență un lucru care mi se pare evident, și anume că cei mai mari compozitori de variațiuni sunt, fără îndoială, Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven și Johannes Brahms. Autoarea prezintă următoarele compoziții ca fiind cele mai valoroase lucrări aparținând acestui gen: Variațiunile *Goldberg*

³ Drees, p. 1239-1240.

⁴ Lenore Du Bois, *The Theme and Variations in Piano Composition from Haydn to Brahms*, lucrare de licență, School of music, University of Illinois, 1920, p. 3.

de Bach, Variațiunile *Diabelli* de Beethoven și Variațiunile pe o temă de Haydn de Brahms.

În tema cu variațiuni, un element important al reflecției este diferențierea dintre variațiunile ornamentale și cele de caracter. Variațiunile ornamentale adaugă ceva materialului dat (temei), pe când cele de caracter modifică acest material dat.

Variațiunile de caracter apar mai târziu în istoria muzicii (aproximativ în perioada romantismului, dar deja în creația lui Ludwig van Beethoven), însă fenomenul variațional se poate observa de-a lungul întregii istorii a muzicii, după cum remarcă și Kurt von Fischer în lucrarea *Die Variation*:

Varierea este un principiu artistic de modelare și, în mod special, primordial, muzical. Principiul modificării a ceva dat, principiu fundamentat în instinctul de joc al omului creativ, străbate ca un fir roșu întreaga istorie a muzicii. Muzica de cult și cea profană se folosesc pe toate treptele dezvoltării lor de acest principiu. Varierea domină atât în improvizație, cât și în formele artistice fixate în scris ale muzicii occidentale. Lied, dans, ricercar, fugă, canzone, sonată, rondo – ele toate variază: când mai mult în joacă, când în construcție severă.⁵

Este interesant de observat cum în cadrul procesului variațional, pornindu-se de la o anumită temă, se poate ajunge la niște variațiuni cu un caracter semantic foarte diferit, exploatându-se anumite elemente care țin mai mult de microstructura muzicală (cum ar fi părți dintr-un motiv). În creația lui Johannes Brahms se întâlnește adesea acest fenomen, un bun exemplu fiind Variațiunile pe o temă de Robert Schumann op. 9.

⁵ „Variieren ist ein Urprinzip künstlerischer und im besondern musikalischer Formung. Das im Spieltrieb des schöpferischen Menschen begründete Prinzip des Veränderns von etwas Gegebenem durchzieht wie ein roter Faden die gesamte Geschichte der Musik. Auf Variierung beruhen die Wechselgesänge bei Natur- und Kulturvölkern. Kultische und weltliche Musik bedienen sich auf jeder Stufe ihrer Entwicklung dieses Prinzipes. Variierung herrscht in der Improvisation wie auch in den fest notierten Kunstformen der abendländischen Musik. Lied, Tanz, Ricercar, Fuge, Canzone, Sonate, Rondo – sie alle variieren: bald mehr spielerisch, bald in strenger Konstruktion”. Kurt von Fischer, *Die Variation* (Das Musikwerk 11), Arno Volk Verlag, Köln, 1956, p. 3.

Alegerea temei este punctul de pornire pentru un compozitor. Clemens Kühn prezintă câteva norme după care se alege de obicei o temă pe care se vor compune variațiuni:

O temă obișnuită de variațiuni este *ușor de impregnat în memorie* – auditorul trebuie să o rețină, pentru a pune în relație cu ea modificările ulterioare; este *plăcută* – auditorul trebuie să o îndrăgească, pentru a rămâne interesat de ce va urma; este *simplă*, pentru a nu anticipa amplificarea ulterioară; și este *reținută*, pentru a nu concura la rangul variațiunilor.⁶

După ce prezintă aceste norme, Kühn aduce imediat un exemplu care le contrazice pe toate: tema din Variațiunile op. 34 de Ludwig van Beethoven. Dar, un exemplu de temă care corespunde normelor vine pe pagina următoare – este vorba de tema Variațiunilor în la major K. Anh. 137 de Wolfgang Amadeus Mozart. Indicația lui Kühn referitoare la tema care trebuie să fie „reținută” mi se pare prea puțin relevantă, întrucât există multe alte teme care o infirmă. O astfel de temă „nereținută”, sau poate chiar dramatică, întâlnim, de exemplu, la cele 32 de Variațiuni în do minor de Ludwig van Beethoven și la Variațiunile op. 35 de Johannes Brahms.

BAROCUL

Tema cu variațiuni este o formă pe care o întâlnim în istoria muzicii înainte de clasicism, spre deosebire de forma de sonată. Aceasta este prezentă în creația lui Johann Sebastian Bach și Georg Friedrich Händel, deși are origini și mai vechi. Din creația lui Bach amintesc Variațiunile *Goldberg*, lucrare pentru clavecin ce se apropie mult de factura temei

⁶ „Ein gewöhnliches Variationenthema ist *einprägsam* – der Hörer soll es behalten, um die Veränderungen darauf beziehen zu können; es ist *gefällig* – der Hörer soll es mögen, um an dem Weiteren interessiert zu bleiben; es ist *schlicht* gefaßt, um späterer Ausgestaltung nichts vorwegzunehmen; und es ist *zurückhaltend*, um den Variationen nicht ihren Rang streitig zu machen”. Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, ed. a IX-a, Bärenreiter, Kassel, Basel, Londra, New York și Praga, 2010, p. 182.

cu variațiuni din epoca clasicismului vienez, *Passacaglia* pentru orgă și *Ciaccona* din Partita pentru vioară solo în re minor.

Cu un secol înainte, în Anglia, se stabilizaseră două tipuri de teme cu variațiuni: variațiuni melodice și variațiuni structurale⁷. Un exemplu pentru primul tip este piesa *Les Buffons* de John Bull, iar pentru cel de-al doilea tip, *The Carmans Whistle* de William Byrd.

Ex. 1. John Bull, *Les Buffons*, m. 1-16.

⁷ Du Bois, p. 2.



Ex. 2. *William Byrd, The Carmans Whistle, m. 1-28.*

Ciacona și passacaglia, spre deosebire de tema cu variațiuni de tip clasic (cum sunt și Variațiunile *Goldberg* de J.S. Bach, vezi Ex. 3) care este constituită din variațiuni omofone și discontinue (variațiunile fiind numerotate), sunt forme polifonice, bazate pe tehnica basului ostinat, fiind variațiuni polifonice, continue, cu înlănțuire conjunctă, nenumerotate⁸.



Ex. 3. *J.S. Bach, Variațiunile Goldberg, Aria, m. 1-4.*

Menționez că folosirea stilului variațional se poate urmări în epoci cu mult mai vechi decât barocul muzical, acesta fiind deja prezent în muzica medievală, după cum aflăm și din enciclopedia germană:

⁸ Livia Teodorescu-Ciocănea, *Tratat de forme și analize muzicale*, Grafoart, București, 2014, p. 167.

Efectul de bază al interinfluenței dintre păstrarea și modificarea materialului sonor își face apariția din cele mai vechi timpuri, în ambele principii: atât în cel al scheletului, cât și în cel al colorării. În special spațiul mediteranean, care a determinat o mare parte din muzica medievală, se poate dovedi că avea o muzică ce se baza pe schelete melodice și ritmice în epos, cântec (lied) și dans.⁹

Odată cu dezvoltarea polifoniei a apărut și posibilitatea de a varia prin schimbarea melodiilor adăugate unui schelet de bază păstrat, de obicei, la vocile grave.

Genul de temă cu variațiuni s-a dezvoltat din ce în ce mai mult odată cu creșterea importanței muzicii instrumentale, acest gen fiind un bun prilej de etalare a virtuozității tehnice. Au rămas puține cuvinte scrise de Johann Sebastian Bach, însă ofer mai jos un citat care mi se pare emblematic pentru felul în care gândea compozitorul muzica. Cred că acest element, virtuozitatea tehnică, nu este foarte compatibil cu „a slăvi pe Dumnezeu”, deci cu rugăciunea; de aceea, atunci când gradul de virtuozitate tehnică crește, este posibil să se alunece în direcția delectării „nepermise” a sufletului, o delectare necuvenită a ființei, dacă mă raportez la definiția dată de Bach basului general:

Basul general este cel mai desăvârșit fundament al muzicii, care se cântă cu ambele mâini, în așa fel încât mâna stângă cântă notele scrise, iar mâna dreaptă atacă consonanțe și disonanțe față de acestea, rezultând o armonie care sună bine spre slava lui Dumnezeu și delectarea cuvenită a sufletului. Scopul final și cauza primă a tuturor muzicilor și a basului general trebuie să fie doar slava lui Dumnezeu și recreerea sufletului. Acolo unde nu se ține cont de acest lucru, nu este propriu-zis muzică, ci o monotonie și un zgomot drăcesc.¹⁰

⁹ „Die für das Zustandekommen variationshafter Strukturen und Formen grundlegende Wechselwirkung von Bewahren und Verändern musikalischen Materials tritt seit ältester Zeit in den beiden Prinzipien des Gerüsts und des Kolorierens in Erscheinung. Insbesondere in dem für große Teile der mittelalterlichen Musik bestimmenden Mittelmeerraum ist ein Musizieren, das auf bestimmten melodischen und rhythmischen Gerüsten beruht, im Epos, im Lied und im Tanz nachweisbar”. Drees, p. 1240.

¹⁰ „Der Generalbaß ist das vollkommenste Fundament der Musik, welcher mit beiden Händen gespielt wird dergestalt, daß die linke Hand die vorgeschriebenen Noten spielt,