ARTA INTERPRETĂRII

DR. EDWIN FISCHER

W. FURTWÄNGLER

SONATELE SOLO DE J. S. BACH

TRADUCERE

MIRCEA LUPU

Sonata I-a, sol minor, are un adagio scurt introductiv, după care urmează o fugă, un pasagiu liber cu caracter pastoral și în fine un final în presto. ~~[illegible]~~ Importanța principală muzicală și intelectuală este fără îndoială a fugei. Ritmul introducerii în adagio este cu toată abundența și diversitatea, dar ordonat și disciplinat. Sentimentele muzicale se exteriorizează atât prin acordeon (cu multe accordeuri pe trei și patru coarde), ~~dar~~ cât și prin pauzele repede al căror importanță este totuși în dependența melodiei. Aceste deci elemente tehnice scoase în evidență de artist printr-un solfegio delicat și în toate direcțiile "plin de bun simț"; în acest sens se prezintă întregul caracter al ~~acest~~ muzicii acestei piese.

În amintita și disciplinata fugă pe patru voci se arată neîmpăcata putere de creație a compositorului. Este caracteristic fugilor de Bach că ele apar deseori după cum sunt gândite pentru pian, orchestră, orchestră de cameră sau pentru cor. În sonata noastră în sol minor (scrisă în pianul lui Fr. ~~[illegible]~~ Köthen) ea se înscrie în cerințele curții, redusă ca numărul dar foarte exclusivistă intelectual, a prințului din Köthen, el însuși un bun muzicant. Numai în te[illegible] în patru piese ai unei camere mici poate dezvolta această fugă tot entuziasmul ei bogat și puternic. Tehnic ascultăm punctele de orgă în această pricepută sau interesa temei în dublele mascate pe 4 coarde. Aparentele pasaje uniforme cu șaisprezecimi nu sunt în această fugă o simplă figurație, ele având un caracter tematic; armonia se dezvoltă din verticalitate pe orizontală.

/.

Bach era un mare interpret-
violonist la Weimar
cunoștea la perfecție lehnica vioarei-
Schumann le editează în 1854 cu pian-
Polifonia-

~~Au fost scrise în 1720 la Köthen~~ Joachim

Importanța Suitelor și a Partitelor (Suitelor) se bazează nu numai pe faptul că compozitorul reușește să creieze o muzică pe mai multe voci, bazată pe acorduri, deci o muzică polifonă pentru un instrument al cărui specific este desfășurarea melodiilor. Westhoff era deja un de mult dispărut în Germania, de când din secolul 17 violoniștii Biber, Walther, Westhoff, etc. realizaseră acordurile pe vioară. În timpul lui Bach se credea că aceasta ar fi cauzată de preferința germană pentru muzica dificilă și de dorința compozitorilor de a uimi pe auditori. La Bach însă nu este artificialul important, căci în muzica sa, dincolo de o virtuozitate maximă, se desfășoară minunata expresie, a melodiei, a cântecului, a expresiei violonistice, a interiorizării, a tematicii sentimentale. Aceasta era pe primul plan, deci virtuozitatea gândită de conținut, a pierdut la Bach importanța ei exclusivă. ~~Tot~~ Tot efortul de virtuozitate devine la Bach expresie muzicală. Numai acela îl înțelege deplin pe compozitor care înțelege că muzica lui Bach se poate exprima numai în această formă complexă. Trebuie însă avut în vedere, pentru a nu ~~se~~ evita ~~interpretă~~ ~~de~~ ~~realiză~~ ~~interpretă~~ ~~la~~ aceste acorduri cu ~~arcușul~~ au fost gândite de Bach să se realizeze cu arcușul ~~încovoiat~~ arcuit la care părul se putea întinde după voință și care permitea realizarea chiar și a acordurilor pe 4 corzi fără necesitatea de a ține de a arpegia acordul.

Ritmul în 3/4 major, având doar 20 de măsuri, trebuie înțeleasă cu un câte linie ~~după~~ al unei postbale. Stilul polifonic, nu numai că ~~nu~~ materializează muzica, dar adâncește și expresivitatea exprimării. O voce se întrea cu cealaltă. –

Acordul pesto de încheiere s-ar putea defini ca un perpetuum-mobile muzical. Cu excepția unui singur pasaj care marchează sub formă de cadență sfârșitul părții 1a și trecerea la partea a 2a, ansamblul paisprezecimilor este de neîntrerupt.

Piesa se poate asemăna cu o arhitectură ~~[illegible]~~ orientală. Finețe, armonie, e.t.c.

Scolile de interpretare

Nici în tonalitate, și nici în conținutul muzical nu se găsește ceva o înrudire între modul în sol minor și partita în și minor. Înrudirea celor două lucrări nu poate fi atribuită unei influențe muzicale interioare. Aceasta ~~nu~~ înseamnă că în această lucrare ~~nu~~ am avea numai doar o "formă pieniște de suite". Pentru aceasta ea este mult prea ~~puțin~~ încărcată de gânduri, sentimente și mișcări. Andreas Moser vorbește chiar despre o "descriere a expresiei muzicale". Dar Kilius lipsește o descriere, o narațiune, o pictură în sensul unei acțiuni care se desfășoară. Fascinația acestei muzici se datorește cu totul altor cauze și mai ales din acțiunea nestăvilită al compozitorului să transpună în sunete ~~[illegible]~~ emoții care nu se pot exprima prin cuvinte. Stăpânirea materialului, înfrângerea dificultăților tehnice care apăsau asupra sa și deșăvârșirea oricărei posibilități omenești, joacă un rol deosebit în sensul realizării unei mișcări etice (al sentimentelor.)

Partita în Mi minor se compune, după cum era obiceiul, dintr-o serie de dansuri stilizate: Allemanda, Curanta, Sarabanda și în locul dansului obișnuit de la final, o Bourée. Aceasta din urmă este un dans preferat pentru pieși în "Auvergne" și a fost denumit de Bach bourea. În partita aceasta ea are un efect, dacă se situează în mod de gavotă, de dans pieșesc. Caracteristic este că la fiecare dans se adaogă o "dublă", deci o formă specială de variațiune. Compozitorul își permite imaginației sale în aceste "dubluri" jocuri neașteptate, astfel încât oferă numai o atenție deosebită și o memorie perfectă muzicală poate descoperi ~~variațiunea~~ originalul

în acele variațiuni. Astfel ritmurile în acor
se simplifică în dublă, se nivelează și se densifică;
Curanta și de altă parte devine mai repede în
dublă ei, din optimi devin șaisprezecimi, dar o
deosebită dublare, care este încă accentuată prin
temporal de presto inițial; totodată ritmurile
și rezele Bureei sînt rationalizate în dublele lor.
Important este că dublele apar deodată în dublele
Bureei. Trebuie observat însă că și în melodiile
aparent pe o singură voce se vede prelucrarea
armonică și rezele se interferează în fiecare
în desvoltare originală a temelor.

Dar mai important încă este altceva. Stilul interpretului, și cel al operei trecute mergând, nu a fost ~~scut~~ impus mirodatului de "reproducător", ci de "creator" (a limita dualitatea la ~~a~~ activitatea doar "reproductivă" în măsura în care este dualitatea doar de scurtă durată!). Fie Fiecare dintre operele lor proprii ~~dint~~, ~~ce~~ cu precădere noi mijloace și noi perspective și fiecare se apropie și trecutul într-o lumină nouă; sau indirect cu și reproductivi. Cel ce era doar reproductiv capătă din acestea rezervă și sport în activitatea sa, și chiar numai simpla existență a unor insemne pentru acele îndrumare, direcție și un control ce, deși necunoscut, se produce și permanentă pentru a-l păzi de riscurile cele mai grave.

Dar aceasta a fost posibil doar atât timp cât creatorii se simțeau ei înșiși continuatorii și împlinitorii trecutului, atât timp deci cât aceeași o legătură vie cu acest trecut. De îndată ce descoperirea "mijloacelor noi", deci de îndată creatorii mergând de astăzi ~~nu~~ se consideră și simțit ca fiind în contradicție cu propriul lor trecut, ei au pierdut din sine sistemul și legătura internă cu acest trecut. Nici nu au mai putut și nici nu au vrut să realizeze un stil pentru

un text care nu-i mai aparține. Ei lăsau acest lucru în seama interpreților.

Și acum, în acest moment, apare în discuție și în competință interpretarea. Textul a ~~intrat~~ intrat - dacă nu neapărat - pe piața publicului și este importantă și cine a dat-o decodată interpretul. Explicația este comisă de o valoare inestimabilă - dacă integralul text - era lăsată complet pe seama sa fără nici o posibilitate de control din partea cuiva sau superior. Acum începe altă semnificație - mereu conștientă a interpretului (în cazul nostru supraestimarea proprie a acest interpret dublată de tendința datorită apariției cărții în fața publicului) și în același timp necesara de a se elibera de acesta (de interpret) prin înăbușirea pretențiilor lui, prin prezența documentelor sale din pământ - un control cât mai permanent.

Astfel apare ~~și~~ pe departe ~~pare~~ ca nici nu ar exista o interpretare obiectivă - adevărată, ~~,~~ că totul ar fi "o problemă de gust" și că pecetea și mai ales pecetea generației ei ar avea dreptul să transforme trecutul după nevoile proprii. Pe această apă se joacă "interpretare autoare", ~~și~~ un fel "interpretare actuală" a trecutului, o pretenție care nu se dă în lateral, ~~ca orice~~ cu neînfrânarea primitivă a tuturor acestor idei dar intelectualului, dela cele mai grozave idioțenii, cu condiția

dos a media en ~~fa~~ parte p. legal pueda tener
lo de otra parte opera posibilidad amor y negativa
de opinión a "interpretación falsa", con ser p.
pueda en cuanto deseo de la cual recibe de autor
es pe indirect pedepositi en monarca y en
interpretar (deseo fonte importante!) si se limitaje
dos la cuenta esta pues pe hinte y artifel si
se reduce la sua minima possibilità una libertà
interdetta.

Siamo così intelligenti in questo interpretare due
modi diversi tendenti opposti contradittorii (in ipotesi
falsità ca gi cuanto dopo o interpretare completi libere
interpretazione creatrice) ma opposti in realtà tresp.
per chiara ch per si dipendi in modi congiunti
ma di altri, per ca falsità mai medaliti, per
si unga dim realtà ifior, si esta maniera congiunti
bensì unigeni instabili sua esta altera dicit
nongeneralità ca a pues sta passive sotto tanti sottoinsiemi
mete monstre unegiuale, ~~di~~ debrita rendere
cosume si tempo a instrodotta compla o sogni
pensi opositile unegiuale impossione si ~~complete~~ disorganizzata.

:

Quanto nicatia non posit dum, mori tuum
ab eos relinque si dicendi mei dicit. mori ne, mori
relinui dum non legitime ea mei signum (ya a esta
autora "realtà nostra" altera dicit mi signum.) Tolliae

Acestor tendințe și nu unor convenții lăsate la bunul plac îi corespund așa numitele "forme" muzicale, abt înțeles mod cuvântul natural ca forma de lied, sonată, fugă etc. Deci o capodoperă o putem privi ca o "improvizație care se desăvârșește ~~în timp~~; desăvârșindu-se în tratarea sonoră a formei muzicale adecvate și fiind totuși în fiecare moment, dela început la sfârșit, o improvizație.

Iată din punct de vedere al creatorului. Ce este însă această operă pentru interpret? În primul rând o <u>voință tiparită</u>. El nu poate și nu trebuie să uniformizeze viața trăită de suflietul propriu, ci să uniformizeze detaliile realizate pînă la cele mai mici elemente ale unei piese realizată de un altul. El trebuie să meargă așa zicînd ~~la~~ spre spate, și nu ca creatorul înainte; trebuie să stăbată contra dezvoltării oricărei vieți <u>din afară spre înăuntru</u> și nu normal ca un creator dinăuntru în afară. Nu improvizația ca dezvoltare normală îi trasează drumul; ci gruparea elementelor și catrica unor detalii gata. În timp ce acestea se ordonează pentru creator fără efort spiritului de ansamblu (ca la orice proces organic!) și-și capătă dela această logica proprie și viață specială, interpretul trebuie să <u>caute</u> și <u>reconstruiască</u> elementele o altfel de spirit de ansamblu (care îl conduce pe creator!) din detaliile existente. În aceste deosebiri indicate în cele ce privește situația și scopul se găsește

<u>problema interpretării</u>

Deoarece interpretului îi sînt date în primul rînd detaliile, el va fi tentat în mod natural să le considere pe acestea ca factorul principal, iar ceea ce a ~~relegat~~ condiționat aceste detalii, deci chiar această viziune de ansamblu superioară, să o considere ca ceva de prisos, uneori poate chiar ca inexistent. Deoarece nu poate fi direct vizată. (O părere care este adesea întîlnită și care poate fi chiar considerată ca caracteristică ~~a~~ ~~a~~ ~~a~~

și se desfășoară din ce în ce mai departe acea "opinie" a ansamblului, care l-a condus inițial pe creator. Atunci și numai atunci sînt realizate aceste - capitale datorită tuturor detaliilor caracterul lor propriu, locul lor obligat, funcția lor scală în cadrul întregului, culoarea lor proprie și tempoul adecvat. Dacă acest întreg este desfășurarea unui "proces suflietesc", atunci și detaliul nu poate fi imaginat decît în conformitate cu această desfășurare condiționată de legi asemănătoare psyhice. și cum se arată încă-adevăr că pentru o operă muzicală (și aceasta este cu atît mai valabil cu cît această operă este mai mare și mai pretențioasă) există o singură interpretare, un singur mod de a o înțelege, care fiind totuși cea "adevărată" se va dovedi întotdeauna cea și cea mai de efect. Trebuie deoarece să precizăm aici că muzica diferitelor popoare și a diferitelor epoci trebuie să fie considerată în mod diferit drept imaginea unei întîmplări, a unui proces suflietesc. Cel mai mult este cazul acestei pentru muzica germană ale cărei forme mari, mai ales cele doar muzicale ca fuga și sonata, și pînă la un anumit grad și asa numita dramă muzicală, ~~ca~~ ~~este~~ sînt rezultatul direct sentimentalului de desfășurare a unei întîmplări suflietești.

simplă și simplistă a "interpretării fidele".

Dacă pentru aceasta este dificil ca să se înțeleagă acest sistem (ansamblu), această structură ne a operei, ea și de poate fi citită. Această posibilitate de citire este deci adevărata sarcină a interpretului, problema pe care i-o pune astăzi mai mult decît oricînd timpul. Generațiilor trecute acest lucru nu îi era clar; chiar pînă în zilele în care Strauss și Pfitzner, Debussy și Mussorgsky erau încă tineri, arta păstra epocă față de acest aspect al ei propriu și prin aceasta stilul ei propriu de interpretare care se baza pe baze signe instinctive și care avea atîta realitate muzicală așa încît - fie adevărat sau fals - ~~par~~ putea s-o multumească. Dacă în această partea structurală a piesei (pentru a ajunge la această expresie) sensibilă mai mult simțită decît ~~conștiu~~ înțeleasă, atunci cel puțin ea era mai puțin sărăcită, sfărîmată sau falsificată decît astăzi. Astăzi este înțelegerea ca în același timp mai necesară și și mai dificilă; mai necesară deoarece numai prin ea arta ne a trecutului poate să se răsfrîngă o comoară; mai ~~grea~~ dificilă deoarece timpul înaintă stă astăzi din ce în ce mai nehotărît în fața lucrurilor ancorate organic iar interpretul, lipsit de orice tradiție instinctiv-naturală, este din ce în ce lăsat singur. Deaceea ~~el~~ adevărata înțelegere a acestei structuralități, capacitatea de a înțelege și cît viziunea generală a unei piese din detaliile sale, mai importantă ca oricînd. Dela sine înțeles

că acest lucru presupune o muzicalitate care depășește mult ~~[illegible]~~ posibilitățile medii interpretului.

Aici și ne-am mai trebui câteva cuvinte despre ~~[illegible]~~ cauzele principale ale crizei concertelor și teatrului. La aceasta am adăuga numai faptul că modul nostru de a face muzică (mai ales și prin legătura cu Europa) a făcut încă progrese tehnice, nu schimbă nimic aparentul control mai sever, nu schimbă nimic orizontul deschis pe care le deschidem față de activitatea de interpretare. Chiar dacă contă toate aceste scrise, așa ca și nenumăratele teorii pe care le formulează opinia publică în problema interpretării, în fond dovedesc la înțelegerea și existența punctelor principale și ~~cât încă și mai formulate~~ aceasta ne aduce în fața ochilor aderența mărșne și seriozitatea a tuturor pe care o bucurăm în muzică.

✕

În ultimii ani s-a vorbit mult de "legătura cu poporul" a artei, în care caz celelalte puteți de "interpretare fidelă" ș.a.m.d. intrau în umbră. În acest caz este vorba de o înțelegere adâncă și aderată cu caracter general și care nu se limitează numai la artă (și care ar putea s-o considere aceasta) reprezintă un progres de netăgăduit a convingerilor noastre asupra rațiunii de a fi și a se exercita a artei.

Deosebit că apare că în legătură cu accentuarea "legăturii cu poporul" a artei apare o mulțumitate pricinuită importanța individului și a naturii în această artă. Altfel se naște pericolul subestimării individului față de supraestimarea de mai de multe ori una, ca și cealaltă au efecte degenerative în ceea privește legătura dintre natură și artă. Odinioară și adevărata idee privind necesitatea "legăturii cu poporul" a artei va trebui privită mai ales ca o imagine ideală sau dacă vreți ca o țintă de atins. Drumul care duce la această țintă va trebui să fie încă găsit, și tocmai aceasta este necesar în zilele de astăzi.

Nu teorii și deducții, ci doar poetele creatoare care zac în adâncurile naturii și în care trebuie să avem încredere, sînt în stare să ne arate acest drum. Aceasta însă nu înseamnă că totul se poate realiza din vînt printr-un nou început, ci numai prin legătura de cea existent, prin continuarea clădirii pe fundația existentă. Trebuie să ne fie clar că "legat de popor" și "popular" nu este identic, și atunci vom înțelege cît de "legată de popor" (ca să rămînem la această expresie) este în realitate marea muzică germană. Și altfel putem doar spune că reluarea firului tradiției de Vacolo de unde s-a rupt în ultimele decenii, este datoria zilelor noastre și este (oricum ar fi) singura posibilă dezvoltare vie a muzicii în viitor.

frapă, fiecare gînd îşi lasă urma pe propria noastră personalitate. Trebuie să trăim astfel ca creaţiunea să se întindă pînă la ultima înghiţitură care este dusă la gură. Astfel pregătit, se va realiza acel ceva, care nu se poate învăţa, acel dor al celor liniştite în care spiritul compozitorului ne vorbeşte, acel moment de pasiune a celui propriu (se poate numi intuiţie, inspiraţie) în care se leagănă toate bănţurile şi dispar toate opoziţiile. ~~Se simte~~ Nu mai ştiţi ce vreţi şi ce ~~vrea~~ se simte şi ştiţi că totul este bine; ca şi condusă de o mînă duumnezeiască melodia ni se scurge din degete, tace pînă el, şi ele se lasă duse de aceste valuri şi ştiţi în realitate cea mai mare fericire a ~~un~~ interpretului artist, aceea de a fi doar mediu, de a fi cel ce exprimă în faţa oamenilor duumnezeiescul şi neînţelesul.

Se pune acum întrebarea, în ce mod integral, câmiar nu-i sînt date zeul deci detaliile, va trebui să procedăze pentru a ajunge și el la ansamblu. El va încerca întîi, în lege detaliile ce cum o poate, apoi cum i se pare că ar putea fi legate și va încerca să le aranjeze cu mai mult sau mai puțin gust, în numele modelului care se agăță flirte în-un vas. Dar de-acum este o deosebire între "mangera" unui regizor capabil și construcția logic-obligată a unui organism din partea unui artist, a unui sculptor. Cît de bine ar fi aranjate unele lîngă altele, aceasta apare în acest mod nu este decît ceva subiect din piese disparate, gata terminate, și niciodată adevărata operă a compozitorului, desfășurarea plină de viață cu legăturile improvizatorii necesare dintre toate părțile piesei. Aceasta se întîmplă un adevărat în cînd produce, adică a secreției unei picări, aceasta nu a experimentat-o niciunul mai frumos și adînc decît Wagner în legenda sa despre zeița (sepunea!!) salbei din Rhegfried. Noi o vedem a ~~[illegible]~~ bucăților separate, ~~[illegible]~~ mai chiar frumoase de cel mai desăvîrșit fior, nu poate repara într-o bucată bucățile sfărîmate. Dar măiestria integrului într-o. Dirigeanș poate și astfel, pentru a răspunde la imaginea noastră, rămînerea la starea inițială, deci la haosul care a precedat creația și numai secreția din care a integrului din această poate fi opera repetată în forma ei inițială.

a învățat-o dela profesorul său Dinu: Dinu nu lăsa elevul la instrument pînă cînd acesta nu avea piesa complet intelectual în cap). Apoi se va ocupa de partea instrumentală, lucrînd pentru mînă și lipsă de oboseală. Astfel se va cunoaște în scurt timp construcția piesei și se va putea începe cu realizarea interpretării, acesta întîmplînd-se cu cît va realiza dela sine, dacă se vor găsi timpii corespunzători. Este necesar pentru aceasta să ne transpunem în acea stare de spirit care l-a animat pe compozitor atunci cînd a conceput piesa. Este bine să știm cît mai multe despre viața și împrejurările autorului în perioada compunerii piesei, ce fel de oameni, întîmplări și ce lecturi l-au impresionat. Totdeauna însă supremă lege a interpretării va trebui să fie simplitatea. Va trebui ca în final semnele de interpretare ale compozitorului să se identifice cu simțirile noastre proprii: căci ciscado-uri și forte care nu sînt trăite, ajung ca niște imagini lipsite de viață.

Deocamdată se poate cînta întreaga piesă; ~~vom~~ vom încerca să ne auzim noi înșine. Dar tot studiul, tot talentul, toată silința nu sînt suficiente dacă nu ne transpunem cu toată viața ~~și~~ pentru a ~~[illegible]~~ exprima ideile mari și sentimentele. Fiecare

s se desfășoară dar ce în ce mai deplin acea "ființă" a ansamblului, care l-a condus inițial pe creator. Atunci - și numai atunci sînd realizăm această - capătă deodată toate detaliile caracterul lor propriu, locul lor obligat, funcția lor scală în cadrul integrului, culoarea lor proprie și tempoul adecvat. Dacă acest întreg este desfășurarea unui "proces suflietesc", atunci și detaliul nu poate fi imaginat decît în conformitate cu această desfășurare condiționată de legi implacabile psyhice. și cum se arată încît-adevăr că pentru o operă muzicală (și aceasta este cu atît mai valabil cu cît această operă este mai mare și mai pretențioasă) există o singură interpretare, un singur mod de a o înțelege, care fiind totuși cea "adevărată" se va dovedi întotdeauna cea și cea mai de efect. Trebuie totuși să recunoaștem aici că muzica diferitelor popoare și a diferitelor epoci trebuie să fie considerată în mod diferit drept imaginea unei întîmplări, a unui proces suflietesc. Cel mai mult este adevărul acesta pentru muzica germană ale cărei forme unice, mai ales cele două muzicale ca fuga și sonata, și pînă la un anumit grad și asa numita dramă muzicală, ~~au ~~ ~~s-au~~ ~~mi~~ rezultatul direct sentimentalului de desfășurare a unei întîmplări sufletești.

Pag. 480 – 483

Interpretarea

de prof. Dr. Edwin Fischer.

Redarea sonoră a unei piese muzicale se compune din 3 elemente: 1.- Textul scris al notelor; 2.- Instrumentul; 3.- Interpretul respectiv.

Să privim mai întâi textul, imaginea notelor redate de către compositor, și să-l urmărim pînă la originea sa: La începutul oricărei realizări creatoare stă dorința omenească primitivă care, neîngăduită de vre-un organ al simțurilor, se naște din cele mai primitive forme ale vieții. Tremurarea și mișcarea, destinderea, contracțiunea, pulsația și odihna, inspirația și expirația includ în ele deja doară din elementele principale ale artei compositice, și anume dosarmonia și consonanța, ca și mai succesiunea lor "Ritmul".

Toate elementele artei compositice ca melodia, tonalitatea, cadența, structura, ritmul au ascunde regulă succesiunea de inspirație și expirație, de zi și noapte, de rău și bine, de moll și major, de creștere și descreștere, de înălțare și depășire.

Dacă o piesă este crescută, așa cum crește un organ; căci ~~în organism~~ toate multe organe au creșteri, ramuri, frunze, flori și pulți, dar fiecare organ în parte este conform legii sale proprii (de exemplu tot ceea ce ritmul fundamental al circulației), la ehior fiecare organ prezintă o imagine proprie a variantei notiviții comune, cu caracteristici proprii personale; deci atunci cînd o

privită cu colizză a domnului ~~ep~~ acestă "of sobre publi"
apoi cu un scop simplificat; cel mult cu "ideea l'omni
forate al semnelor, a omni discursiv îndrept. ----
La acestă se mai adaogă faptul că în mod practic
nici nu poate fi realizată. De exemplu textul autorului
nu ne poate da nici cea mai mică indicație în
ceiace privește adevărata intensitate a unei forte
sau piano, în ceiace privește ~~[illegible]~~ întreaga scală
a tempolui, căci fiecare forte, fiecare mișcare
repede sau mai încetă trebuie modificată în practică
dată corespunzător vălii în care se cântă și corespunzător
mărimii odăstei respective (sau a corpului care cântă Klangkörper)
Iar în ceiace privește în mod special semnele de
interpetare ale clasicilor germani, trebuie spus că
acestea sînt constient necorespunzătoare efectiv, ci
simbolice, nu real pentru fiecare instrument, ci
generale referitor la înțelesul întregului. De aceea
aceleași semne de interpetare vor trebui
cîtite în mod diferit la diversele instrumente, de
exemplu un "ff" la fagot complet deosebit de același
semn pentru s.a.m.d. Trebuie să spunem
că "interpetarea publică" este mai mult o concepție
literar-intelectuală, decît una senzorială. Ea
este în fond atît de puțin interesantă încît
nici nu este cazul să pierdem multe vorbe cu ea;

interesant fiind ~~[illegible]~~ motivul pentru care și modul în care
a putut ajunge de o astfel de importanță pentru publicul
de astăzi.

Mai întîi aici a fost vorba de un fel de culturare.
Anilor de curînd depășiți ai romantismului târziu, a
impresionismului, i-a succedat în interpretarea
muzicală (și în general în interpretarea picturii
lui Trenet!) un individualism extrem, o unilaterală
sinceritate dată la tot ceea ce era personal în expresie,
colorat-pastel, față de ceea ce era legat constructiv
de forme. Deja Weingartner s-a plîns de dirijorul-
„Realist" al timpului său; dar pianistul-virtuos
domină încă astăzi și el este cauza în cea mai
mare măsură că interesul publicului scade din
ce în ce pentru pian și pentru literatura
respectivă care în fond depășește cu mult ca
bogăție și frumusețe pe a oricărui alt instrument.
În contradicție cu aceasta experiența la ceasul a
dovedit autorul, avînd de dinitate și de
~~[illegible]~~ dicțiunea a interpretării poate de înțeles (cu
toate că prin aceasta nici marilor opere nu li se
poate ajunge mai aproape)

Das Atlantisbuch der Musik

Herausgegeben von Fred Hamel und Martin Hürlimann

Atlantis Verlag Zürich / Freiburg i. B.

8. Ausgabe 1953

Register-Revision Oktober 1954

en conséquence - se sombrant qu'on a derrière soi des masses orchestales de 70 musiciens, qui tous accompagnent.

Thibaud
Mu. Mu. 8-9 20 Sept. 9[illegible]

Travaille toujours l'archet à la corde - et avoir l'impression de faire corps avec son violon. Que le contact de l'archet existe toujours, même en jouant p. ou pp.

Chaconne de Bach

C'est une danse rythmique, même dans les mouvements lents. Ce sont des variations sur le thème (i) - et chaque variation a un caractère propre - dramatiques, rythmiques, religieuses, et parfois presque gaies. Il faut les respecter chaque fois. C'est la difficulté de l'interprétation de cette oeuvre.

Dans les accords qui forment le thème, donc la mélodie, Thibaud réfute l'argument de certains virtuoses, le „revenez-y", c'est à dire l'accord pris normalement, puis le retour, dans le même coup d'archet, sur la note de base - sous le prétexte de faire ressortir la mélodie. Garder la ligne architecturale et le rythme imperturbable (dans toute la Chaconne), du début, qui partout est sous-entendu.

Pas de glissandos - garder la noblesse et la simplicité de la ligne. Pas de p. subits, Bach n'en a jamais voulu; ce sont des fautes des éditions nombreuses et dont la valeur est contestable. La meilleure édition est celle de Joachim, qui comporte la photographie, à chaque page, du manuscrit de l'Auteur.

Thibaud cite l'exemple de l'interprétation de Casals comme modèle. Chaque note doit être, dans cette musique, une noble chose. La justesse parfaite

est expressive - une demi-justesse enlève toute possibilité d'expression. Pas de spiccato ; Bach, à son époque, ignorait ce coup d'archet.

On peut, dans certaines variations, faire du lourré parfois - ou du martelé - large (2.)

Pas de staccato (3)

Le Thème est un squelette. La variation est une broderie, mais garder de vue toujours le squelette, et chanter sur la broderie musicale.

Choisir des positions qui sonnent, ne pas compliquer le violon. Jouer le plus souvent possible à la 1e pos. Éviter les positions élevées qui sont malaisées, inexpressives et d'une sonorité étouffée - (à moins d'effet spécialement voulu). Pas trop de ralentis à chaque fin de variations, cela alourdit l'interprétation.

Ne pas arpéger tous les accords - cela donne trop de monotonie. Mettre des pédales, comme l'orgue - c'est l'oeuvre d'un organiste, il ne faut pas l'oublier - de la couleur dans l'interprétation, et des sonorités religieuses.

Pour les grands crescendos, il ne faut pas partir du piano pour arriver au forte, cela d'une seule ligne, parfois revenir en arrière, pour insuffler de nouvelles forces au crescendo et, en quelque sorte, donner une nouvelle vie à la ligne montante.

Ceci pour tout ce passage, depuis (4) jusqu'à la fin de toute cette période (5).

Le premier ré est le sommet de tout ce qui précède. Quelques mesures après, (6) le tempo n'est pas sur la mesure des accords, mais sur la mesure qui précède - où nous retrouvons le Thème (7).

Enlever un peu l'archet, comme au début, pour donner le rythme initial.

L'étude d'une pièce de concert, du premier contact jusqu'au finissage avec lequel on doit la présenter en scène, un travail aux différents aspects que je me propose d'analiser dans cet ouvrage. Si ce travail n'est pas organisé il sera à une grande perte de temps et ce qui est encore plus grave, à des erreurs qui demanderont un autre travail pour en remédier.

La connaissance de la pièce dans la partition n'est que le commencement, ~~c'est~~ ce n'est que petit-à-petit que l'image claire se formera par l'information, ouvrages de musicologie, critiques des autres éxécutions, et enfin tout ce qui peut être connu de l'auteur lui même et de ses propos concernant la pièce. Après quoi, le retour à la partition offrira cette fois toute une série de nouveautés, qui bien entendu y étaient

du finissage, cette fois avec les détails bien compris, le tout devra être reconstitué, ce qui n'est non plus un travail facile.

Sous ce qui suit je voudrais mettre à la disposition des violonistes une série de suggestions concernant la possibilité d'organiser leur travail pour qu'ils puissent éviter les pertes de temps, placer leur énergie dans l'exercice même.

Notre travail ~~se compose~~ est, en grand, de deux sortes : un travail intelectuel et un autre manuel. Or le premier geste que fera le violoniste en voulant travailler sera de prendre le violon après quoi il sera bien difficile de le présumer de le laisser pour s'asseoir au bureau. Quand il sentira le besoin de systématiser son travail, il sera bien tard, parce que le proces de conditionner les reflexes est déjà commencé et toute

modification ne servira plus qu'à l'égarer.
Cette situation se répétant, il arrive à
une dextérité purement manuelle, à l'entr-
sonat et avec le temps il s'en contentera

Pag. 486 - 489

Interpretarea

de prof. Dr Edmn Fischer.

Redarea sonoră a unei piese muzicale se compune din 3 elemente: 1.- Textul scris al notelor; 2. Instrumentul, 3- Interpretul respectiv.

Să privim mai întâi textul, imaginea notelor redactate de către compositor, și să-l examinăm pînă la origine ca: La începutul oricărei realizări creatoare stă dorința cea pornire primitivă care, neîngăduită de vre-un organ al mișcărilor, se naște din cele mai primitive forme ale vieții. Tendința și mișcarea destinderea, încordarea, pressiunea și relaxarea, inspirația și expirația incluse în ele deja derivă din elementele principale ale artei compositorice, și anume dissonanța și consonanța, iar prin succesiunea lor "Ritmul".

Toate elementele artei compositorice ca melodia, tonalitatea, cadența, structura, țin cu accentă regulă succesiune de inspirație și expirație, de zi și noapte, de tare și încet, de înalt și scund, de creștere și descreștere, de înfășurare și desfășurare.

Dacă o piesă este cercetată, așa cum este un copac; căci ~~fiecare copac are~~ toate multe copaci au crengi, ramuri, frunze, flori și fructe, dar fiecare ~~copac~~ în parte crește conform legii sale proprii (de exemplu toți crenji au ritmul fundamental al cercului), la chiar fiecare copac prezintă o imagine proprie a variantei notiviții comune, cu caracteristici proprii personale; deci atunci cînd o

acestor au indicat direcțiile liniei de interpretare (axemele care marchează la interpretări de dinamică) care să ne indice direcțiile principale. Reger a exagerat în această privință, indicațiile sale ~~sunt~~ indică prea multe, ba chiar este compozitor din zilele noastre a cărui ~~chiar~~ instituirea. Este loc care să protejeze compoziția împotriva unor interpretări la bunul plac al executantului. Timpii sînt precizați prin cifre ale metronomului, chiar ca mărci semnificative a execuției fiind precizate. Termeni ca "recht", "obzwei", "cu dor" nu se găsesc doar la R. Strauss, ei deja la Telemann (o dovadă că interpretarea este legată pe stil și date istorice, elementul sentimental din execuția muzicii dominante de Bach este greșită).

Dacă Bach ~~este~~ cel puțin această imagine inițială a compozitorului se-ar fi redată semnificativ – dar apăreau editorii care ~~se~~ s-au introdus în alte și alte ediții. Nu Beethoven sau Bach au fost împînați cu ~~ceaușe~~ legato, punctat, f., p., și această am putea-o încă iertă dacă s-ar mai putea decorați cercul a fiecărui Beethoven de cerșea a adăugat domnul X. Unii din urmă au adăugat multe modificări opre bune și tehnice bineînțelese toate incorecțiile ce se pot de a se scoate textele originale. Apoi notele prelucrate se arată a fi un plan prelucrat, conținînd indicațiile privind materialele de utilizat și detaliile interioare a interpretărilor, care rămîne

prea a crescut în acest fel, atunci este bună. Această logică adâncă trebuie schițată și mai ales urmărită ca primă sarcină a interpretului.

— Imaginea sublimă ne dă imediat ideea compozitului într-o formă precisă pentru vocal sau pentru mai multe instrumente. Deja la această scriere are loc un fel de transcriere. Deși pot fi există idei muzicale care sunt date de la început concepute pentru un anume instrument (de exemplu pentru voce), — la chiar imaginea sonoră a unui instrument poate și neajlocit cauza inspirației muzicale — dar în general compozitorul își aranjează magica imaginație sale pentru vocal sau mai multe instrumente corespunzătoare. Adesea este obligat să-și folosească fantezia deoarece posibilitățile și limitele unui instrument îi transcenză gândirea; adesea este obligat la consonanțe, la descompunerea acordurilor și adesea trebuie să întrerupă o melodie respirată, deoarece acuzul violonistului, respirația voului sau volumul instrumentului îl obligă la aceasta.

Deci, scrierea primim scris în mână este deci materialul din care să reconstruim imaginea inițială a compozitiei. Acest material este foarte deschis în ceea ce-i privește. În timp ce în timpurile vechi se lăsau multe libertăți interpretului (înflorituri, cadențe și întreaga expunere finală-a lăsată la dispoziția lăutarului sau gustului), în timpurile moderne dorința indicațiile foarte precise. La mijloc între aceste extreme stau Beethoven și Brahms.

ideal pentru Mozart și Liszt.

Acest material de lângă forme și poate un și mai mult în timpul de exemple și Schubert tot timpul este un constituent și el de mult depășește de realizările generațiilor trecute. O apropiere ca a lui d'Albert nu poate fi explicată ca o apariție izolată din nimic. În acest caz și au fost toți Beethoven este influențat pe Czerny; Czerny a avut în vedere de plan modul cum este Beethoven și a introdus în ediția sa a "Clavecinului bine temperat" a lui Bach cadențe în ~~adunare~~ asemănătoare interpretării ~~fug~~ ~~lui Beethoven~~ fugilor de Bach de către Beethoven — și nu putem este aproape de neînțeles ca Czerny a transmis eleviului său preferat Liszt tot cadențe de la Beethoven? În acest fel a fost preferat la apropiere toți marii pianiști ai generației trecute. Ceea ascultându-l pe d'Albert, atunci se bucurau de valori intelectuale a unor genii, și astfel se poate ajunge un lucru și pînă la interpretul artei.

Ceea interpretul este supus și spiritului timpului. Nici Lucrația pieșcașe a Rizzoranilor și nici rigiditatea solemnă religioasă a evului mediu nu au fost fără influență asupra muzicienilor acelor epoci, și tot astfel eremismul lui Regent

Acesta o poate face dirijorul numai cu conc

se vor oglindi în realizările compozitorilor de astăzi.

Astfel am ajuns la ultima modificare pe care o mai suferă interpretul, modificarea vieții. Dacă v-ați cânta aș cum mă deplasăm pe scenă, dempre ați vedea gimbi, la poate vedeți vile cu lebede. Bezzoni, care era omul lui cel mai mare talent și talentul compozitor, cânta în tinerețe strălucitor, puternic, răpitor; dar la bătrânețe n'am mai auzit de la el aproape nici un fort, și aceasta îi era suferința căci el avea nevoie doar de relația dintre intensitate și nu de intensitate ca atare. Bezzoni mai demult care se bucura în rolul de Recor cotidiană a pământului — apoi însă urcând i se deschid din ce în ce în fața ochilor panorame mai mari, pentru ca la sfârșitul plimbării pe înălțimea singurătății să rămână doar respiratul orizontului și să fie mișcat de relațiile veșnice inițiale, astfel câștigă artistul în cursul vieții vieți plină de tonuri o perspectivă apropiată celei a compozitorului și posibilitatea descifrării relațiilor celor mai adânci și mai originare.

Cum să se studieze? Mai întâi trebuie cunoștința cu piesa, citind-o, apoi se studiază din punct de vedere tehnic, se rezolvă problema digitației și a unei mișcări cât mai comode. (Ați rea să amintesc de metoda lui Gieking pe care aceste

Pag 161 - 173

Interpretarea

o problemă primară a muzicii.

de Wilhelm Furtwängler.

Legătura cu propriul nostru trecut o deținut pot fi - și nu mai puțin în muzică - o problemă. Orfeu a putut interpretarea pieselor din acest trecut o experimentat mai mult realizată pînă acum, ser interpretul final mesajul ce ni le transmite este o experiență cu adevărat angajatoare; problema interpretării devine nu mai puțin decît o problemă primară a vieții muzicii.

Se pleacă să cercetăm odată această problemă independent de orice politică muzicală actuală (care politică joacă un rol important în cadrul pieselor noastre practici muzicale). În cadrul pieselor interpretărilor muzicale se întîlnesc astăzi și pînă dincolo expresii și asemănări în "teorie executie" conform cărora Vom trăi implicațiile ei ca "respectul piesei", ca "pasarea în prim plan a compoziției" s.a.m.d. pare unei minți normale apoi ~~mai mult~~ la început ca cu adevărat departe de sine înțeles. Faptul că nu trebuie să ne punem în contradicție cu textul scrierii autorului și că persoana proprie trebuie să treacă în umbra intențiilor autorului, sînt lucruri dela sine înțelese pentru orice om. Dar

Das Atlantisbuch der Musik

Herausgegeben von Fred Hamel und Martin Hürlimann

Atlantis Verlag Zürich / Freiburg i. B.
8. Ausgabe 1953
Register-Revision Oktober 1954

Pag. 486 – 489

Interpretarea

de prof. Dr Edmund Fischer.

Redarea sonoră a unei piese muzicale se compune din 3 elemente: 1.- Textul scris al autorului; 2.- Instrumentul; 3- Interpretul respectiv.

Să privim mai întâi textul, imaginea autorului realizată de către compositor, și să-l urmărim pînă la originea sa: La începutul oricărei realizări creatoare stă dorința acea veșnic primitivă care, neîngrădită de nu-un organ al simțurilor, se naște din cele mai primitive forme ale vieții. Tresărirea și mișcarea, destinderea, înălțarea, presimțirea și dăruirea, inspirația și expirația includ în ele deja dovada din elementele principale ale artei compositorice, și anume durata și succesiunea, iar prin succesiunea lor "Ritmul".

Toate elementele artei compositorice ca melodia, tonalitatea, cadența, structura, trăiesc din acestă veșnică succesiune de inspirație și expirație, de zi și noapte, de tăcere și sunet, de înălțat și scăzut, de creștere și descreștere, de înfășurare și desfășurare.

Dacă o piesă este crescută, așa cum crește un copac; și ~~și copacii sunt~~ printre mulți copaci au crengi, crengulițe, frunze, flori și fructe, dar fiecare ~~copac~~ în parte crește urmând legile sale proprii (de exemplu toți copacii au ritmul fundamental al circului), la chiar fiecare copac găsim o imagine proprie a variantei noțiunii comune, și caracteristici proprii personale; deci atunci cînd o

[illegible] a [illegible] pentru [illegible] [illegible]
[illegible] de altă parte spun posibilitatea unor [illegible]
de [illegible] a "interpretării publice", care ar fi
[illegible] ar avea dreptul de a [illegible]
[illegible] pe [illegible] [illegible] ar [illegible]
interpretare [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]
[illegible] de [illegible] este pus pe hârtie și [illegible] și
se [illegible] la un [illegible] posibil [illegible] libertate
[illegible].

Poate [illegible] înțelege că nu este o [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] contradicție (în [illegible]
publică" ca și [illegible] [illegible] o interpretare [illegible] libere
interpretare [illegible]) ar apărea în [illegible] [illegible]
pe [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] în [illegible] [illegible]
[illegible] de [illegible], [illegible] [illegible], [illegible] [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Acestor tendințe și nu unor convenții legate de bunul plac
îi corespund așa numitele "forme" muzicale, abstracțiuni
mai curând decât naturale ca forme de lied, sonată, fugă etc.
Deci o capodoperă o putem privi ca o "improvizație
care se desăvârșește ~~în timp~~; desăvârșindu-se în tratarea
succesivă a formei muzicale adecvate și fiind totuși
în fiecare moment, de la început la sfârșit, o improvizație.

Aceasta din punctul de vedere al creatorului. Ce este însă
această operă pentru interpret? În primul rând o
<u>creație trăită</u>. El nu poate și nu trebuie să urmărească
viața trăită de mișcătorul propriu, ci să urmărească detaliile
realizate până la cele mai mici elemente ale unei piese
realizate de un altul. El trebuie să meargă așa zicând
la spre spate, și nu ca creatorul înainte; trebuie să
stăpânească contra dezvoltării firești <u>din afară spre înăuntru</u>
și nu normal ca un creator dinăuntru în afară. Nu
improvizația ca dezvoltare normală îi trasează drumul;
ci grupurile obiective și câteva unor detalii gata. În timp
ce acestea se ordonează pentru creator fără efort
spre un fel de ansamblu (ca la orice proces organic!)
și-și capătă de la această logică proprie și viață specială,
interpretul trebuie să <u>caute</u> și <u>recomponă</u> obiectivul
o astfel de spirit de ansamblu (care îl conduce
pe creator!) din detaliile existente. În acele descrieri
indicate în cesiune pierește situația și scopul se găsește

Adevărata problemă a interpretării

Deoarece interpretarea îi sînt date în primul rînd detaliile, el va fi tentat în mod natural să le considere pe acestea ca factorul principal, iar acea ce a ~~realizat~~ condiționat aceste detalii, deci chiar această viziune de ansamblu superioară, să o considere ca ceva de prisos, uneori poate chiar ca inexistent. Aceasta nu poate fi direct respinsă. (O părere care este adesea întîlnită și care poate fi chiar considerată ca caracteristică ~~unei~~ audienței pasive, reproducătoare dar consumatoare a operei de artă). Aceste detalii pînă de sine stătătoare lasă tot domeniul liber pentru o înțelegere aga zisă "individuală" a interpretului. Dacă realizez acest pasagiu în acest fel, sau în altul, dacă ~~interpretez~~ interpretez această temă mai mult "lirică" sau mai mult "eroică", mai mult elastic-ușor sau mai mult tragic-greu, este un adevărat o problemă de gust, și nu există nici un for care ar putea hotărî în această privință. Dar este tot atît de adevărat ~~și~~ ~~și~~ dacă cercetăm detaliul cu legăturile sale dinăuntru și din urmă, dacă cuprindem cu ochiul întreaga lume în care au fost expuse temele și motivele de către creatorul lor. Dacă privim spre dezfășurare, spre dezvoltarea unuia din celălalt, spre ~~[illegible]~~ mod lor condiționat-logic atunci în fața ochilor spiritului ei

~~Au fost scrise în 1920 la Kishinău~~ Joachim

Importanța Inventelor și a Partitelor (Suitelor) se bazează nu numai pe faptul că compozitorul năzuește să creieze o muzică pe mai multe voci, bazată pe acorduri, dar o muzică polifonă pentru un instrument al cărui specific este dispariția melodiilor. Westhoff era dealtfel de mult obișnuit în Germania, de când din secolul 17 notariștii Biber, Walther, Westhoff, etc. realizaseră acordurile pe vioară. În timpul lui Bach se credea că aceasta ar fi cauzată de preferința germană pentru muzica difficilă și de dorința compozitorilor de a uimi pe auditori. La Bach însă nu este artificialul important, căci în muzica sa, datorită unei virtuozități maxime, se dăruiește minunea expresiei, a melodiei, a cântecului, a expresiei melancolice, a interiorizării, a tematicii sentimentale. Lucrul era în primul plan, dar virtuozitatea gândirii de conținut, a pierdut la Bach importanța și exclusivă. ~~Tot~~ Tot efortul de virtuozitate devine la Bach expresie muzicală. Numai acela îl înțelege deplin pe compozitor care înțelege că muzica lui Bach se poate exprima numai în această formă complexă. Trebuie însă avut în vedere, pentru a nu ~~se~~ ~~interpreta~~ ~~de~~ ~~realiz~~ ~~acordurile~~ ~~la~~ este, acorduri ca acestea au fost gândite de Bach să se realizeze cu arcușul ~~încovoiat~~ arcuit la care părul se putea întinde după voință și care permitea realizarea chiar și a acordurilor pe 4 corzi fără necesitatea de a-și de a arpegia acordul.

Sonata I-a, sol minor, are un adagio scurt introductiv, după care urmează o fugă, un preludiu liber cu caracter pastoral și în fine un final în presto. ~~Partea~~ Importanța principală muzicală și intelectuală este fără îndoială a fugei. Rolul introducerii în adagio este cu toată abundența și diversitatea, dar ordonat și desfășurat. Sentimentele muzicale se exprimă atât prin acorduri (cu multe acorduri pe trei și patru coarde), ~~dar~~ cât și prin pauzele repede al căror importanță este totuși în depănarea melodiei. Aceste două elemente tehnice scoase în evidență de artist prind-un relief delicat și în toate direcțiile "plin de bun simț"; în acest sens se prezintă integral caracter al ~~acest~~ muzicii acestei piese.

În amintita și disparizata fugă pe patru voci se arată măiestria pătrunzătoare de creație a compositorului. Este caracteristic fugilor de Bach că ele apar deseori după cum sunt gândite pentru pian, orchestră, orchestră de cameră sau pentru cor. În sonata noastră în sol minor (scrisă în jurul lui 1720 la Köthen) ea se înșiruie în cărțile curte, redusă cu mijloace dar foarte exclusivistă intelectual, a pianului din Köthen, el devenit un bun muzicant. Numai în tot în Spatiu puțini ai unei camere mici poate desvolta această fugă tot conținutul ei bogat și puternic. Trebue ascultate pasajele de orgă în această pătrunzătoare sau interesa temei în dublele mărcate pe 4 coarde. Aparentele pasaje uniforme cu semiprezentări nu sunt în această fugă o simplă figurație, ele având un caracter tematic; armonia se desvoltă din verticalitate pe orizontală.

/.

Bailiana în Si♭ major, cînd doar 20 de măsuri, bătute în tempo de un cîntec line ~~după~~ al unei pastorale. Stilul polifonic, nu numai că ~~nu~~ nu stînjenește muzica, dar adîncește și expresivitatea expresiei. O voce se întrece cu cealaltă. –

Tonul pesto de încheiere s-ar putea defini ca un perpetuum-mobile muzical. – Cu excepția unui mic pasaj care marchează sub formă de cadență sfîrșitul părții 1e și trecerea la partea a 2a, muzica paisprezecimilor este de neîntrerupt.

Piesa se poate asemăna cu o arhitectură ~~[illegible]~~ orientală. Fineță, armonios, etc.

Scolile de interpretare

Nici în realitate, și nici în conținutul muzical nu se găsește ceva o înrudire între marea în sol minor și partita în și minor. Înrudirea celor două bucăți nu poate fi atribuită unei înrudiri muzicale intrinseci. Recenta mea ~~[illegible]~~ mă învățase că în această bucată ~~[illegible]~~ am avea numai doar o "formă pianistică de suite". Pentru aceasta ea este mult prea ~~[illegible]~~ încărcată de gânduri, sentimente și semnificații. Bachian trăește chiar dincă o "dramă a expresiei muzicale". Dar lipsește o descriere, o narațiune, o pictură în sensul unei acțiuni care se desfășoară. Fascinația acestei muzici se datorește cu totul altor cauze și mai ales din acentul nestăvilit al compozitorului să transpună în sunete ~~[illegible]~~ emoții care nu se pot exprima prin cuvinte. Stăpânirea materialului, înfrângerea dificultăților tehnice care ar semnifica numai și depășească orice posibilități omenești, joacă un rol deosebit în sensul realizării unui moment etic (al sentimentului.)

Partita în sol minor se compune, după cum am discutat, dintr-o serie de dansuri stilizate: Allemandă, Curantă, Sarabandă și în locul dansului obișnuit de la sfârșit, o Bourée. Aceasta din urmă este un dans preferat pentru pescari în "Auvergne" și a fost denumit de Bach bourea. În partita scrisă în ea se un efect, dacă se stilizează în mod de gavotă, de dans pastoral. Caracteristic este că la fiecare dans se adaogă o "dublă", deci o formă specială de variațiune. Compozitorul și permite imaginației să facă în aceste "dubluri" jocuri neașteptate, astfel încât ordonă numai o atenție deosebită și o memorie perfectă muzicală poate descoperi ~~variațiunea~~ originalul

în aceste variațiuni. Astfel ritmurile în minor se simplifică în dublă, se mărginește și se domolește; cuarta pe de altă parte devine mai repede în dublă și, din optimi devin șaisprezecimi, dar o adevărată dublare, care este încă accentuată prin tempoul de presto indicat; totodată nișă note și repede Barcă sînt reținute în dublele lor. Important este că dublele apar doar în dublele Barcei. Trebuie observat încă că și în melodiile apărute pe o singură voce se vede prelucrarea armonică și vocile se întrepătrund în dezvoltarea orizontală a temelor.

Das Atlantisbuch der Musik

Herausgegeben von Fred Hamel und Martin Hürlimann

Atlantis Verlag Zürich / Freiburg i. B.
8. Ausgabe 1953
Register-Revision Oktober 1954

Pag. 486 – 489

Interpretarea

de prof. Dr Edwin Fischer.

Redarea sonoră a unei piese muzicale se compune din 3 elemente: 1.- Textul scris al notelor; 2.- Instrumentul, 3.- Interpretul respectiv.

Să privim mai întâi textul, imagineea notelor redactată de către compositor, și să-l numerăm pârâ la origine ca: La începutul oricărei realizări creatoare stă dorința acea pornire primitivă care, nelegată de vre-un organ al simțurilor, se naște din cele mai primitive forme ale vieții. Tăcerea și destinderea, pornirea și ridicarea, inspirația și expirația incluse în ele deja dorită din elementele principale ale artei compositorice, și anume disonanța și consonanța, iar prin succesiunea lor "Ritmul".

Toate elementele artei compositorice ca melodia, tonalitatea, cadența, structura, trăiesc din necesitatea regulei succesiune de inspirație și expirație, de zi și noapte, de lege și inert, de înalt și scund, de creștere și descreștere, de infinit și definit.

Dacă o piesă este cântată, așa cum este un copac; cât ~~în copacul~~ foarte multe copaci au crengi, ramuri, frunze, flori și fructe, dar fiecare ~~copac~~ în parte este conform legii sale proprii (de exemplu toți copacii au ritmul fundamental al circulației), la chiar fiecare copac prezintă o imagine proprie a variatei noțiunii comune, cu caracteristici proprii personale; deci atunci când o

Aceasta o poate face dirijorul numai cu conc

se vor oglindi în redarea compozitiilor de artă.

Astfel am ajuns la ultima modificare pe care o mai suferă interpretul, modificarea vederii. Dacă v-ați citi azi cum mă deplasăm pe vremuri, desigur că veți zâmbi, la poate veți râde cu hohote. Brescani, care era omul lui cel mai mare valoare ai timpului, cânta în bătrânețe stângaciu, pătrunzător; dar la bătrânețe n'am mai auzit de la el aproape nici un fort, și aceasta și era neperceput căci el avea nevoie doar de relația dintre intensitate și nu de intensitate ca atare. Bremen mai demult care se bucura în rolul de Recor cântăreț a primului — apoi însă uitând i se deschid din ce în ce în fața ochilor panorame mai mari, pentru la sfârșitul plimbării pe înălțimea vizionarului să rămână doar nesfârșitul orizontului și să fie mișcat de relațiile veșnice inițiale, astfel câștigă artistul în cursul anilor vieți plină de tendință o perspectivă apropiată celei a compozitorului și posibilitatea descifrării relațiilor celor mai adânci și mai originare.

Cum să se studieze? Mai întâi trebuie cunoștința cu piesa, cântând-o, apoi se studiază din punct de vedere tehnic, se rezolvă problema digitației și a unei mișcări cât mai comode. (Am rău să amintesc de metoda lui Giertsing pe care aceasta

Pag 161 - 173

Interpretarea

e problemă primul moarte muzicii.

de Wilhelm Furtwängler.

Legătura cu propriul nostru trecut a devenit prea
tă - și nu mai puțin în muzică - o problemă. Dificul
tatea interpretării pieselor din acest trecut o supre-
mă realizată până acum, nu interpretul final
muzicii care ni le transmite astăzi o sincronizare
cu adevărat angajătoare; problema interpretării
devine nu mai puțin decît o problemă privind viața și
moartea muzicii.

Se pleacă să cercetăm odată această problemă vizi-
pendent de orice politică muzicală actuală (care politică
joacă un rol important în cauza pierderii noastre practici
muzicale). În cauza pierderii interpretării muzicale
se întîlnesc astăzi și pînă dincolo experiențe și concepții
"teoria execuției" conform căreia notele în toate execuțiile cunoscute. Prima,
"respectul pieței", ca "punere în prim plan a compoziției"
p.a.m.d. pare unei minți normale apare ~~mai mai~~ la
început ca cu adevărat lipsită de sens. Faptul că
nu trebuie să ne punem în contradicție cu textul
notelor autorului și că persoana proprie trebuie
să trăească în umbra intențiilor autorului, sînt
lucruri clare sine ființei pentru orice om. Dar

pînă la colinzile domnului ~~ce~~ acestă "ofrdre pilelă" apare ca un scop simplificat; cel mult ca "ideea l'"unui fenomen al semnelor, a unui dicționar invizibil ----

La aceasta se mai adaugă faptul că în mod practic nici nu poate fi realizată. De exemplu textul automului nu ne poate da nici cea mai mică indicație în ceiace privește adevărata intensitate a unui forte sau piano, în ceiace privește ~~[illegible]~~ întreaga scală a tempo-lui, căci fiecare forte, fiecare mișcare repede sau mai încetă trebuie modificată în practică de la corespunzătoare vîtei în care se cîntă și corespunzător mărimii orchestrei respective (sau a capelei cu care cînta Klingsor!) Dar în ceiace privește în mod special semnele de interpretare ale clasicilor germani, trebuie spus că acestea sînt conștient necorespunzătoare efectiv, ci simbolice, nu real pentru fiecare instrument, ci generale referitor la înțelesul integralei. De aceea adesea aceleași semne de interpretare vor trebui citite în mod diferit la diverse instrumente, de exemplu un "ff" la fagot complet deosebit de același semn pentru v.a.m.d. Trebuie să spunem că "interpretarea pilelă" este mai mult o concepție literar-intelectuală, decît una muzicală. Ea este în fond atît de puțin interesantă încît nici nu este cazul să pierdem multe vorbe cu ea;

interesant fiind ~~[illegible]~~ motivul pentru care și modul în care
a putut ajunge de o astfel de importanță pentru publicul
de astăzi.

Mai întîi aici a fost vorba de un fel de reflexe
ale de cînd depășiți ai romanticului trăgîn, a
impresionismului, și-a cerșuns în interpretarea
muzicală (și în ceiace privește interpretarea pianului
lui Trenet!) un individualism extrem, o unilaterală
sinceritate dată la tot ceiace era personal ca expresie,
colorat-pastel, față de ceiace era legat constructiv
de formă. Deja Weingartner s-a plîns de dirijorul-
„Rubato" al timpului său; dar pianistul-rubato
domină încă astăzi și el este cauza în cea mai
mare măsură că interesul publicului scade din
ce în ce pentru pian și pentru literatura
respectivă care în fond depășește cu mult ca
bogăție și frumusețe pe a oricărui alt instrument.
În contradicție cu aceasta experiența la ceiace a
avut-o autorul, avînd de claritate și de
~~[illegible]~~ obiectivism a interpretării poate de înțeles (cu
toate că prin aceasta nici marilor opere nu li se
poate ajunge mai aproape)

Dar mai important încă este altceva: Stilul integralist și cel al epocilor trecute mergende, nu a fost ~~cel~~ impus mirodatii de "reproducător", ci de "creator" (a bănuit dealtfel la ~~a~~ activitatea lor "reproductivă" în măsură și este dealtfel dar de scurtă durată!). Fie-care dintre operele lor proprii ~~dint~~, ~~ce~~ ce pregătesc noi pottem și noi perpetua și facem să apară și trecutul într-o lumină nouă; sau indirect ca și reproductivi. Cel ce era doar reproductiv căpătă dela acestia rosp și sort în activitatea sa, și chiar numai simpla existență a acelor insemne pentru acestă îndrumare, direcție și sau control ce, deși secundant, se produce în permanență pentru a-l păzi de rătăcirile cele mai grave.

Dar aceasta a fost posibil doar atâta timp cât creatorii se simțeau și înșiși continuatorii și împlinitorii trecutului, atâta timp deci cât aceștia au legătură vie cu acest trecut. De când cu descoperirea "mugurilor noi", deci de când creatorii mugurilor de astăzi ~~se~~ consideră și simțit ca fiind în contradicție cu propriul lor trecut, ei au pierdut dela sine sărăcia și legătura intimă cu acest trecut. Nici nu au mai putut și nici nu au vrut să realizeze un stil pentru

aplicant care nu-i mai interesa. Ei lăsau acest lucru în seama interpreților.

Și acum, în acest moment, apare în discuție și în constiința interpretului. Căci a ~~intâlni~~ simți - deci pur instinct - publicul subzege importanța pe care a dobândit-o deodată interpretul. Explorarea acesti comori de o valoare inestimabilă - deci integral trecut - era lăsată complet pe seama sa fără ~~ca~~ ~~pă~~ posibilitate de control din partea cuiva for superior. Acum începu abia supraestimarea conștiinței a interpretului (în cauza puseu supraestimarea proprie a acest interpretul dobândeasca tendința datorită apariției contactului în fața publicului) și în același timp nevoia de a se elibera de acesta (de interpret) prin înăbușirea pretențiilor lui, prin prescrierea drepturilor sale din partea - un control cât mai permanent.

Astfel apare ~~pă~~ pe departe pătrunsă că nici nu ar exista o interpretare ideală - adevărată, că totul ar fi "o problemă de gust" și că pecete și mai ales pecete generației ar arca dreptul să transforme trecutul după nevoile proprii. Din acestea apăre apa zisa "interpretare creatoare", sau "interpretare actuală" a trecutului, o pretenție care nu se da în lateș, ~~ca ~~ cu instalarea primitivă a tuturor acestor idei dar intelectuale, dela cele mai grozave idiosincrazii, cu condiția

dar a acestor ~~pe~~ pasuri și legătura pentru dorințe
și de altă parte apoi posibilitatea unor și mai mari
de spirit și „interpretări false", care ar fi
dorit ca ceea ce este de autor
să fie redat pe deplin și în mărime și ca
interpretare (lucru foarte important!) și se bucure
de o cât mai mare parte și în fel și
și rămânând de un minim posibil orice libertate
interpretă.

Acum vom înțelege că nu este o interpretare dacă
nu este deja bazată pe o interpretare („interpretare
falsă" ca și cuvânt sau o interpretare completă bună
„interpretare autentică") ca și pe un mediu bun
în chiar el pe care și depinde și mod concret
ca de altă, pe ca falsă mai mediată, pe
și unga din mediu și este mai mare origine.
Bazată unga și este altera dacă
neîngrămădită cât și pe o stăpânire și de fiecare
și mărime marginală, și datorită mediului
și mărime și interpretare simplă și origine
și mărime și marginală și ~~complexă~~ și de simplă.

..

Și mărime și mărime nu poate deci, mai mare
și de ea și sebre și dorință mai slabă. Și nu, și
și mai și nu și ~~interpretare cu sol origine~~ (și e și
altera și și mediu altera dacă și și origine). Și bine

Bucăți tendențe și nu unor convenții lăsate la bunul plac și corespund așa numitele "formele" muzicale, abst instinct mai curând natural ca forma de lied, sonată, fugă etc. Dar o capodoperă o putem privi ca o "improvizație care se desăvârșește ~~în timp~~; desăvârșindu-se în tratarea sonoră a formei muzicale adevărate și pînă totuși în fiecare moment, dela început la sfârșit, o improvizație.

Aceasta din punct de vedere al creatorului. Ce este însă această operă pentru interpret? În primul rînd o <u>corală tipărită</u>. El nu poate și nu trebuie să urmărească viață trăită de sufletul propriu, ci să urmărească detaliile realizate pînă la cele mai mici elemente ale unei piese realizată de un altul. El trebuie să meargă așa zicînd ~~la~~ spre spate, și nu ca creatorul înainte; trebuie să stăpînească contra dezvoltării oricărei vieți <u>din afară spre înăuntru</u> și nu normal ca un creator dinăuntru în afară. Nu improvizația ca dezvoltare normală îi trasează drumul, ci gruparea elementelor și cetirea unor detalii gata. În timp ce acestea se ordonează pentru creator fără efort spiritului de ansamblu (ca la orice proces organic!) și-și capătă dela această logica proprie și viață specială, interpretul trebuie să <u>cetească</u> și <u>recontruiască</u> elementele o astfel de spirit de ansamblu (care îl conduce pe creator!) din detaliile existente. În acele descoperiri indicate în ceiace privește situația și scopul se găsește

Problema interpretării

Deoarece interpretului îi sînt date în primul rînd detaliile, el va fi tentat în mod natural să le considere pe acestea ca factorul principal, iar acea ce a ~~realizat~~ condiționat aceste detalii, deci chiar această viziune de ansamblu superioară, să o considere ca ceva de prisos, uneori poate chiar ca inexistent deoarece nu poate fi direct vizată. (O părere care este adesea întîlnită și care poate fi chiar considerată ca caracteristică ~~unei~~ audienței pasive, reproductive doar conservatoare a operei de artă). Aceste detalii privite de sine stătător lasă tot domeniul liber pentru o înțelegere aga zisă "individuală" a interpretului. Dacă realizez acest peisaj în acest fel, sau în altul, dacă ~~realizez~~ interpretez această temă mai mult "lirică" sau mai mult "eroică", mai mult elastic-ușor sau mai mult tragic-greu, este un adevărat o problemă de gust, și nu există nici un for care ar putea hotărî în această privință. Dar este totul altceva ~~și fapt~~ dacă cercetăm detaliul cu legăturile sale dinăuntru și din urmă, dacă cuprindem cu ochiul întreaga lume în care au fost expuse temele și motivele de către creatorul lor. Dacă privim spre depășirea, spre dezvoltarea uneia din celelalte, spre ~~sensul~~ sensul lor condiționat-logic atunci în fața ochilor spiritului nostru

i se desfășoară din ce în ce mai deplin acea "ființă" a ansamblului, care l-a condus inițial pe creator, atunci și mai apoi când realizăm aceasta - capătă deodată toate detaliile caracterul lor propriu, locul lor obligat, funcția lor reală în cadrul integralului, culoarea lor proprie și temporul adecvat. Dacă acest întreg este desfășurarea unui "proces suflete", atunci și detaliul nu poate fi imaginat decât în conformitate cu această desfășurare condiționată de legi implacabile geometrice. și cum se arată încă-adevăr că pentru o operă muzicală (și aceasta este cu atât mai valabil cu cât această operă este mai mare și mai pretențioasă) există o singură interpretare, un singur mod de a o înțelege, care fiind totuși cea "adevărată" se va dovedi întotdeauna ca și cea mai de efect. Trebuie deci să înțelegem aici că muzica diferitelor popoare și a diferitelor ~~timpuri~~ epoci trebuie să fie considerată în mod diferit drept ~~ca~~ imaginea ~~ca~~ unei întâmplări, a unui proces suflete. Cel mai mult este dorul acesta pentru muzica germană ale cărei forme unice, mai ales cele doar muzicale ca fuga și sonata, și pierdea un anumit grad și asa numita dramă muzicală, ~~ca~~ ~~a ca~~ ~~rezultatul~~ direct sentimentalului de desfășurare a unei întâmplări suflete.

simplă și simplistă a "interpretării fidele".

Pentru aceasta este datorită ca să se înțeleagă acest întreg (ansamblu), această structură vie a operei, ~~și~~ și să poată fi citită. Iscusință posibilitate de citire este deci adevărata sarcină a interpretului, problema pe care i-o pune astăzi mai mult decît oricînd timpul. Generațiilor trecute acest lucru nu îi era clar; chiar și în zilele în care Strauss și Pfitzner, Debussy și Mussorgsky erau încă tineri, orice piesă epocă fără de acest aspect al ei propriu și prin aceasta stilul ei propriu de interpretare care se baza pe baze signe instinctive și care avea atîta realitate muzicală așa încît - fie adevărat sau fals - ~~par~~ partea s-o mulțumească. Dacă în această partea structurală a piesei (pentru a rămîne la această expresie) rămînea mai mult simțită decît ~~cunoscută~~ înțeleasă, atunci cel puțin ea era mai puțin rămînă, deformată sau falsificată decît astăzi. Astăzi este înțelegerea ca în același timp mai necesară și și mai dificilă; mai necesară deoarece numai prin ea arta vie a trecutului poate să se reînnoiască o comoară; mai ~~grea~~ dificilă deoarece timpul înaintă astăzi din ce în ce mai nehotărît în fața lucrurilor ancorate organic iar interpretul, lipsit de orice tradiție instinctivă - naturală, este din ce în ce lăsat singur. Deaceea ~~-~~ adevărata înțelegere a acestei structuralități, capacitatea de a înțelege și cît viziunea generală a unei piese din detaliile sale, mai importantă ca oricînd. Dela sine înțeles

că acest lucru presupune o muzicalitate care depășește mult ~~[illegible]~~ posibilitățile medii interpretului.

Aici și numai aici trebuie căutat unul din ~~[illegible]~~ cauzele principale ale crizei concertelor și teatrului. La aceasta nu schimbă nimic faptul că modul nostru de a face muzică (mai ales și prin legăturile cu Occidentul) a făcut încă progrese tehnice, nu schimbă nimic aparentul control mai sever, nu schimbă nimic silințele deosebite pe care le depunem față de activitatea de interpretare. Chiar dim contră toate acestea reverse, așa ca și neasemănatele teorii pe care le formulează opinia publică în problema interpretării, în fond duse la înșelare și ocultarea punctelor principale și ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~

Deoarece ea apare că în legătură cu accentuarea "legăturii cu poporul" a artei apare o necesitate pusă în importanța individului și a națiunii întregi în această artă. Astfel se naște pericolul subestimării individului față de supraestimarea de mai de mult, și ceea, ca și celelalte nu efectă degustoare în cercul privește legătura dintre natiune și artă. Deci și adevărata idee pusă necesitatea "legăturii cu poporul" a artei va trebui privită mai ales ca o imagine ideală sau dacă vrem - ca o țintă de atins. Drumul care duce la această țintă va trebui să fie încă găsit, și tocmai aceasta este necesar în zona de astăzi.

Nu teorii și deducții, ci doar forțele creatoare care zac în adâncurile națiunii în care trebuie să avem încredere, sînt în stare să ne arate ceea ce dorim. Aceasta însă nu înseamnă că totul se poate realiza din vînt printr-un nou început, ci numai prin legătura de ceea existent, prin continuarea clădirii pe fundația existentă. Trebuie să ne fie clar că "legat de popor" și "popular" nu este identic, și atunci vom înțelege cît de "legată de popor" (ca să rămînem la această expresie) este în realitate marea mișcare germană. Și astfel putem doar spune că reluarea firului tradiției de la Vacarlom de unde s-a rupt în ultimele decenii, este datoria zilelor noastre și este (oricum ar fi) singura posibilă dezvoltare vie a muzicii în viitor.

pieșă a <u>execut</u> în acest fel, atunci este bună, dacă logică adică fidelă scrisă și mai ales înțeleasă ca primă sarcină a interpretului.

— Imaginea sonoră ne dă ideea unei compoziții scrisă-o formă precisă pentru cântul sau pentru mai multe instrumente. Deja la această scriere are loc un fel de transcriere. Desigur că există idei muzicale care nu-și dau de la început concepute pentru un anume instrument (de exemplu pentru voce), — la chiar imaginea sonoră a unui instrument poate fi semnificat unga inspirației muzicale — dar în general compozitorul își aranjează magica imaginație sale pentru cântul sau mai multe instrumente corespunzătoare. Adesea este obligat să-și forțeze fantezia deoarece posibilitățile și limitele unui instrument îi tăiază gândul; adesea este obligat la consonanțe, la descompunerea acordurilor și adesea trebuie să întrerupă o melodie respirată, deoarece acumul vocalistului, respirația voii sau volumul instrumentului îl obligă la aceasta.

Deci, cerința primă scrisă în mână este deci materialul din care să reconstruim imaginea inițială a compozitiei. Acest material este foarte diversit în semnele acordului. În timp ce în trecuți vechi se lăsau multe libertăți interpretului (inflexiuni, cadențe și întreaga expresie fiindu-i lăsată la dispoziția lăuntrului său gust), în timpurile moderne devin indicațiile foarte precise. La mijloc între aceste extreme stau Beethoven și Brahms.

acestia au indicat principalele linii ale interpretării (asemenea unor semne la instrucțiuni de drumuri) care să ne indice direcțiile principale. Reger a exagerat în această privință, subtilitățile sale ~~[illegible]~~ mărind prea mult, ba chiar cu compozitor din zilele noastre a cerut ~~chiar~~ instituirea unei legi care să protejeze compozițiile împotriva unor interpretări la bunul plac al executantilor. Timpii sînt precipuți prin erori ale metronomului, chiar cu ceea mică mărire a execuției fiind precipitați. Accenții cu "acht", "obrigne", "cu dor" nu se găsesc decît la R. Strauss, ei deja la Telemann (o dovadă că interpretarea este legată pe stil și date istorice, chiar sentimentul din execuția muzicei clasicilor de Bach este greșită).

Dacă barem ~~[illegible]~~ cel puțin această imagine inițială a compozitorului ne-ar fi redată nemișcat — dar apoi editorii care s-au instituit în alte și alte ~~ediții~~. Nu Beethoven sau Bach au fost împănați cu ~~[illegible]~~ legato, punctă, f., p., și această am putea-o încă ierta dacă s-ar mai putea decorați cerurile a fiind Beethoven de exemplu a adăugat domnul X. Ani din urmă au adus multe modificări spre bine și lăudabile toate încercările ce se fac de a se reda textele originale. Apoi notele prelucrate se arată a fi un plan prelucrat, conținînd indicațiile privind materialele de utilizat și dotarea interioară a încăperilor, de care rămîne

ideal pentru Mozart și Liszt.

Acest material de bază fiind și poate nu fi schimbat în timpul de exemple și totuși tot trecutul nu fiu constanți cât de mult depinderea de realizarile generațiilor trecute. O operație ca a lui d'Albert nu poate fi explicată și o operație ca a lui Beethoven este ciudată. În acest caz ăsti au fost toți Beethoven care l-a influențat pe Czerny; Czerny a avut în secolul de pian model numai pe Beethoven și a introdus în edițiile sale a "Clavierwerke Bach" a lui Bach ceea ce în ~~adunare~~ semnificație despre interpretare ~~pag~~ ~~la Beethoven~~ frapelor de Bach de cât de Beethoven — și nu putem este prea aproape cu neînțelegerea ei acest Czerny a transmis elevului său preferat Liszt tot ceea ce de la Beethoven? Și acest Liszt a fost preferat de aproape toți marii pianiști ai generației trecute. Dacă ascultăm-l pe d. Albert, atunci se bucurăm de valori intelectuale a marilor genii, și astfel se poate admira un lucru și pierde la interpretul artei.

Și interpretul este supus și spiritului timpului. Vii lucrurile piciorul a Rococoului și vechi rigiditatea solemnă religioasă a evului mediu nu au fost fără influență asupra muzicienilor acelor epoci, și tot astfel exaltarea din prezent

Aceasta o poate face dirijorul numai cu conc

se vor oglindi în realizările compozitorilor de astăzi.

Astfel am ajuns la ultima modificare pe care o mai suferă interpretul, modificarea vremii. Dacă v-ați cânta azi cele mai deslănțuiți pe vremuri, deși ați vrea ziuli, la poarta vreți vile cu hobot. Brăiloi, care era omul lui cel mai mare avânt și tăietor timpurilor, cânta în liniștea stăruitoare, pătrunzătoare, respiră; dar la bătrânețe n'am mai auzit de la el aproape nici un fort, și aceasta îi era suferința căci el avea nevoie doar de relația dintre intensitate și nu de intensitate ca atare. Bremeni venea dimpotrivă se lăuzea în voie de fiecare cotitură a pădurilor — apoi însă urcând i se deschid din ce în ce în fața ochilor panorame mai mari, pentru ca spiritul plimbării pe înălțimea singurătății să rămână doar respiratul orizontului și să fie mișcat de relațiile sonore inițiale, astfel câștigă artistul în curmul unei vieți plină de tinerețe o perspectivă apropiată celei a compozitorului și posibilitatea descoperirii relațiilor celor mai adânci și mai originare.

Cum să se studieze? Mai întâi fiecare cântăreț cu piesa, cântând-o, apoi se studiază din punct de vedere tehnic, se rezolvă problema digitației și a unei mișcări cât mai comode. (Am vrea să amintesc de metoda lui Gieking pe care aceasta

Pag 161 - 173

Interpretarea

a problemei privind cartea magiei.

de Wilhelm Furtwängler.

Legătura cu propriul nostru trecut a devenit prob-
lematică și nu mai puțin în magie - o problemă. Efortul
capătă interpretarea pierde din acest trecut o semni-
nificație realizată pînă acum, iar interpretul final
mesajul ce ni le transmite cîștigă o importanță
cu adevărat angajatoare; problema interpretării
devine nu mai puțin decît o problemă privind magia
sacră magiei.

Se pleacă să cercetăm odată această problemă sub-
ordonînd de orice politică magicală actuală (care politică
joacă un rol important în cadrul procesului acestei practici
magicale). În cadrul procesului interpretării magicale
se întîlnesc astăzi pe piață două experiențe în mișcare
"teoria execuției conforme notelor" în trebuie executate conform Prima,
"respectul pieței", ca "pasarea în prim plan a compozitorului"
s.a.m.d. pare unei minți normale apoi ~~mai mi~~ la
început ca cu adevărat dela sine înțeles. Faptul că
nu trebuie să ne punem în contradicție cu textul
notelor autorului și că persoana proprie trebuie
să treacă în umbra intențiilor autorului, sînt
lucruri dela sine înțeles pentru orice om. Dar

printă ca estetică a domnului ~~ce~~ acestă "of scolor public" apare ca un scop complicat, cel mult ca "ideea l'" unui fenomen al semnelor, a unui discurs în general. ---
La această se mai adaugă faptul că în mod practic nici nu poate fi realizată. De exemplu textul autorului nu ne poate da nici cea mai mică indicație în ceiace privește adevărata intensitate a unui forte sau piano, în ceiace privește ~~[illegible]~~ viteza reală a tempului, căci pieese forte, pieese mișcare repede sau mai încetă trebuie modificată în practică. Este pieese de la corespunzătoare sălii în care se cântă și corespunzător mărimii orchestrei respective (sau a corpului care cântă "Klangkörper") Ser în ceiace privește în mod special semnele de interpretare ale domnilor germani, trebuie spus că acestea sînt conștient necorespunzătoare efectiv, ci simbolice, nu real pentru pieese instrument, ci generale referitor la înțelesul întregului. De aceea adesea aceleași semne de interpretare nu trebuie citite în mod diferit la diviziile instrumente, de exemplu un "ff" la fagot complet deosebit de același semn pentru v.a.m.d. Trebuie să spunem că "interpretare publică" este mai mult o concepție literar-intelectuală, decît una muzicală. Ea este în fond atît de puțin interesantă încît nici nu este cazul să pierdem multe vorbe cu ea;

interesant fiind ~~dar~~ motivul pentru care și modul în care a putut ajunge de o astfel de importanță pentru publicul de astăzi.

Mai întâi aici a fost vorba de un fel de sculptorie. Artiștii de curând dăruiți ai romantismului tragic, a impresionismului, i-a cerut în interpretarea muzicală (și în ceea ce privește interpretarea pieselor lui Franck!) un individualism extrem, o multilaterală varietate dată la fiecare cu personal ca expresie, colorat-pastel, față de care era legat contrastul de forme. Deja Weingartner s-a plâns de dirijorul-„Rubato" al timpului său; dar pianistul-rubato domină încă astăzi și el este cauza în cea mai mare măsură că interesul publicului scade din ce în ce pentru pian și pentru literatura respectivă care în fond depășește cu mult cu bogăție și frumusețe pe a oricărui alt instrument. În contradicție cu aceasta referirea la cântec a avut-o autorul, conștient de obiectivitate și de ~~[illegible]~~ obiectivism a interpretării foarte de înțeles (cu toate că prin aceasta mai multor opere nu li se poate ajunge mai aproape)

Dar mai important încă este altceva: Stilul interpretului și cel al operei trecute muzicale, nu a fost ~~[illegible]~~ impus numai de "reproducător", ci de "creator" (o limită deallfel la o activitate dar "reproductivă" în mărgini e și deallfel dar de scurtă durată!). Fie-care dintre operele lor proprii ~~[illegible]~~, ~~[illegible]~~ cu precădere noi puteau și noi perpetua și făceau să apară și trecutul în lumina zilei; sau indirect cu și reproductivi. Cel ce era dator reproducției depăș de acestia scop și sort în activitatea sa, și chiar numai simpla existență a acelor insemne pentru acele îndrumare, direcție și un control ce, deși inconștient, se producea în permanență pentru a-l păzi de vitiorile cele mai grele.

Dar aceasta a fost posibil doar atâta timp cât creatorii se simțeau ei înșiși continuatorii și împlinitorii trecutului, atâta timp deci cât aceeași o legătură vie cu acest trecut. De când au descoperit "muzicii noi", deci de când creatorii muzicei de astăzi ~~se~~ consideră și simțit ca fiind în contradicție cu propriul lor trecut, ei au pierdut dela sine sinșelos și legătura intimă cu acest trecut. Nici nu au mai putut și nici nu au vrut să realizeze un stil pentru

autentic care nu-i mai interesa. Ei lăsau acest lucru în seama interpreților.

Și acum, în acest moment, apare în discuție și în cunoștință interpretul. Acum a ~~[illegible]~~ mărit - deși neînsemnat - publicul și brusca importanță pe care a dat-o deodată interpretul. Explicația acei comun de o valoare inestimabilă - dar integral trecut - era lăsată complet pe seama sa fără ca ~~[illegible]~~ posibilitate de control din partea unui for superior. Acum începe abia supraestimarea caracteristică a interpretului (în cazul pusei supraestimarea proprie a acest interpretul dobândește tendința datorită apariției continue în fața publicului) și în același timp nesocotirea de a se elibera de acesta (de interpret) prin înlăturarea pretentiilor lui, prin prescrierea documentelor sale din partea unui control cît mai permanent.

Astfel ajunem pe departe pînă la a ne crede că nici nu ar exista o interpretare directă - adevărată, în totul ar fi "o problemă de gust" și că pînă și mai ales pînă generațiile și arca dreptul să transforme trecutul după nevoile proprii. Prin aceasta ajunem apoi la "interpretare creatoare", în fel "interpretare actuală" a trecutului, o pretenție care nu se dă în lătura, ~~[illegible]~~ cu maximala permisivă a tuturor acestor idei dar intelectuale, dela cele mai grozave idioțenii, cu condiția

dos ou outro ou fo pois p. legal pois tone
lo de alta parte opor possibilidade amor p. magistr
de opinião a "interpretação fidelis", ou ou p.
brot. ou ou dever dela ell verse de autor
ou fo mudar pedopsita ou mostra p. ou
interpretar (tecnicamente fonte importante!) si se tradizione
dos ll. cuma esta pass pe histe p. ottpl si
si volvi la um minimo possibil ove libertate
subiectiva.

Acum pom intelege ca nu este o interpretare dua
cuvinte deosebite opusă unei subiectivă ("interpretare
fidelă" ca și cuvinte despre o interpretare completă liberă
interpretare creatoare") au opusă în realitate
fiu chiar ele pot și depărtă în mod complet
una de alta, pot ca fidelă unei mediatăți, pot
ca urmare din realizare efortului, și este numai urmare
necesară unității sau este altfel decât
neînțeleasă ca și pus la pierdere în toate cazurile
prin mostre marginale, și datorită realizării
cuvinte și textele a reinterpretărilor complete și respectă
punctul aparitiei marginale superioare și ~~complete~~ descompletă.

:.

Cuvinte scriitor nu poate deci, nici chiar
cele cu relevanță în domenii mai slabe, nici ne, nici
mărimi din ceea ~~textul ceea nu și opune~~ (și ca este
autorul recitind mereu altfel decât și opunea). Trebuie

Bestii tendințe și sub unor convenții lăsate la bunul plac și concepute așa numitele "formele" muzicale, abst. întrucât nu au existat natural ca forma de lied, sonată, fugă etc. Deci o capodoperă o putem privi ca o "improvizare care se desăvârșește ~~[illegible]~~; desăvârșindu-se în tratarea sonoră a formei muzicale adevărate și pînă totuși în fiecare moment, dela început la sfârșit, o improvizare.

Ceasta din punct de vedere al creatorului. Ce este însă această operă pentru interpret? În primul rînd o <u>corală tipărită</u>. El nu poate și nu trebuie să urmărească viața trăită de muzicul propriu, ci să urmărească detaliile realizate pînă la cele mai mici elemente ale unei piese realizată de un altul. El trebuie să meargă așa zicînd la spre spate, și nu ca creatorul înainte; trebuie să stăpînească contra dezvoltării oricărei vieți <u>din afară spre înăuntru</u> și nu normal ca un creator dinăuntru în afară. Nu improvizarea ca dezvoltare normală îi trasează drumul, ci gruparea obiectivă și catrea unor detalii gata. În timp ce acestea se ordonează pentru creator fără efort și-și capătă dela această logica proprie și viața specială, interpretul trebuie să <u>caute</u> să <u>reconstruiască</u> obiectiv o astfel de viziune de ansamblu (care îl conducea pe creator!) din detaliile existente. În acele descrieri indicate în ceiace privește situația și scopul se găsește

indică problema interpretării.

Deoarece interpretarea îi vine dată în primul rînd detaliile, el va fi tentat în mod natural să le considere pe acestea ca factorul principal, iar acea ce a ~~relegat~~ condiționat aceste detalii, deci chiar această ființă de ansamblu superioară, să o considere ca ceva de prisos, ceeace poate chiar ca inexistînd deoarece nu poate fi direct raportă. (O pînze care este adesea întîlnită și care poate fi chiar considerată ca caracteristică ~~[illegible]~~ audienței pasive, reproducătoare doar conservatoare a operei de artă). Aceste detalii privite de sine stătător lasă tot domeniul liber pentru o înțelegere aga zisă "individuală" a interpretului. Dacă realizez acest pasagiu în acest fel, sau în altul, dacă ~~interpretez~~ interpretez această temă mai mult "lirică" sau mai mult "eroică", mai mult elastică-ușor sau mai mult tragic-greu, este ca adevărat o problemă de gust, și nu există nici un for care ar putea hotărî în această privință. Dar este tot altceva ~~[illegible]~~ dacă cercetăm detaliul cu legătura sa dinăuntru și din urmă, dacă cuprindem cu ochiul întreaga lume în care au fost expuse temele și motivele de către creatorul lor. Dacă privim spre dezfășurare, spre dezvoltarea ulterioară din detaliu, spre ~~[illegible]~~ sens lor condiționat-logic atunci în fața ochilor spiritului ei principalei

simplă și simplistă a "interpretării fidele".

Pentru aceasta este datorie ca să se înțeleagă acest întreg (ansamblu), această structură ne a operei, ca și de poată fi citită. Această posibilitate de citire este deci adevărata sarcină a interpretului, problema pe care i-o pune astăzi mai mult decît oricînd timpul. Generațiilor trecute acest lucru nu îi era clar; abia prin în zilele în care Strauss și Pfitzner, Debussy și Mussorgsky erau încă tineri, arta piesei epocă față de acest aspectul ei propriu și prin aceasta stilul ei propriu de interpretare care se baza pe baze signe instinctive și care avea atîta realitate muzicală așa încît - fie adevărat cu fals - ~~par~~ putea s-o multiplicăm. Dacă în această parte structurală a piesei (pentru a rămîne la această expresie) rămînea mai mult simțită decît ~~cunoscută~~ înțeleasă, atunci cel puțin ea era mai puțin rămîtă, răpănată sau falsificată decît astăzi. Astăzi este înțelegerea ca în același timp mai necesară și și mai dificilă; mai necesară deoarece numai prin ea arta ne a trecutului poate să ne rămînă o comoară; mai ~~grea~~ dificilă deoarece timpul înaintă astăzi din ce în ce mai nehotărît în fața lucrurilor ancorate organic în interpretul, lipsit de orice tradiție instinctivă - naturală, este din ce în ce lăsat singur. Deaceea ~~și~~ adevărata înțelegere a acestei structuralități, capacitatea de a înțelege și cît vizunea generală a unei piese din detaliile sale, mai importantă ca oricînd. Dela sine înțeles

ci acest lucru presupune o muzicalitate care depășește mult ~~[illegible]~~ posibilitățile medii interpretului.

Azi și aceasta din urmă trebuie căutat mult din ~~[illegible]~~ cauzele principale ale crizei concertelor și teatrului. La aceasta nu schimbă nimic faptul că exodul nostru de a face muzică (mai ales și prin legăturile cu Europa) a făcut încă progrese tehnice, nu schimbă nimic aparatul central mai slab, nu schimbă nimic slăbiciunile deosebite pe care le depunem față de activitatea de interpretare. Chiar din contră toate acestea servesc, așa cu și nesemnificatele teorii pe care le formulează opinia publică în problema interpretării, în fond doar la înșelarea și uitarea punctelor principale și ~~cât încă și mai formulate~~ aceasta ne aduce în fața ochilor adevărata măsură și seriozitate a celui pe care o traversăm în muzică.

×

În ultimii ani s-a vorbit mult de "legătura cu poporul" a artei, în care caz celelalte puteri de "interpretare fidelă" ș.a.m.d. intrau în umbră. În acest caz este vorba de o înțelegere adâncă și adevărată cu caracter general și care nu se limitează numai la artă și care (oricum s-ar considera aceasta) reprezintă un progres de netăgăduit a conștiințelor noastre asupra rațiunii de a fi și a se exercita a artei.

Desigur că apare că în legătură cu accentuarea "legăturii cu poporul" a artei apare o mărginire privind importanța individului și a națiunii întregi în această artă. Astfel se naște pericolul pulverizării individului față de supraestimarea de mai de multe ori una, ca și cealaltă nu efectă degradarea în cazul privește legătura dintre natură și artă. Dorința și adevărata idee privind necesitatea "legăturii cu poporul" a artei va trebui privită mai ales ca o imagine ideală sau dacă vrem - ca o țintă de atins. Drumul care duce la această țintă va trebui să fie încă găsit, și tocmai aceasta este necesar în zona de astăzi.

Nu teorii și deducții, ci doar poetii creatori care zac în adâncurile națiunii care trebuie să avem încredere, sînt în stare să ne arate acest drum. Aceasta însă nu înseamnă că totul se poate realiza dintr-un nou început, ci numai prin legătura de cea existent, prin continuarea clădirii pe fundația existentă. Trebuie să ne fie clar că "legat de popor" și "popular" nu este identic, și atunci vom înțelege cît de "legată de popor" (ca să rămînem la această expresie) este în realitate marea muzică germană. Și astfel putem doar spune că reluarea firului tradiției de la Vacarda de unde s-a rupt în ultimele decenii, este datoria zilelor noastre și este (oricum ar fi) singura posibilă dezvoltare vie a muzicii în viitor.

acestia au indicat principalele linii ale interpretării (asemenea unor semnele de inscripţiei de dreptunghi) care ar fi ne-ar trebui trăsătile principale. Reger a exagerat în această privinţă, subtilitatile sale ~~[illegible]~~ mărită prea multe, ba chiar cu compozitor din zilele noastre a scris ~~chiar~~ interpretarea. Semn legat care nu poţi compozitorul impotriva unor interpretări la bunul plac al executantului. Tempii sînt precisati prin cifre ale metronomului, chiar cu toate mărcile semnate a executiei fiind precisate. Termenii ca "rechet", "strignie", "cu dor" nu se găsesc doar la R. Strauss, ci deja la Telemann (o dovadă în interpretarea care, legată pe atît şi date istorice, elemente sentimentale din execuţiile muzicei dinainte de Bach este greşită).

Dacă luăm ~~[illegible]~~ cel puţin această imagine initială a compozitorului se-ar fi redactă semnificat-dar apariţia editiei care se o-au intrat în alte şi alte ediţii. Nu Beethoven sau Bach au fost impresionati cu ~~[illegible]~~ legato, punctat, f., p., şi aceasta am putea-o încă sterge dacă s-ar mai putea descoperi cerneala a fiind Beethoven de ceiace a adăugat domnul X. Ştii din urmă au adus multe modificări spre bine şi trebuie lăudate toate încercările ce se fac de a se reda textele originale. Apoi notele pelmanite se aseamănă a fi un plan pelmanat, continînd indicaţiile pierzînd materialele de antreprenor şi dotarea interioară a interpretilor, dar care rămîne

prea a <u>crescut</u> în acest fel, atunci este bine. Acestă logică adâncă trebuie păstrată și mai ales urmărită ca primă sarcină a interpretului.

— Imaginea notelor ne dă indicii asupra compozitului și-o formă precisă pentru unul sau pentru mai multe instrumente. Deja la această scriere are loc un fel de transcriere. Deși par că există idei muzicale care sunt date de la început compuse pentru un anume instrument (de exemplu pentru voce), — la chiar imaginea sonoră a unui instrument poate și neajlocul unga inspirației muzicale — dar în general compozitorul își aranjează mulțimea imaginației sale pentru unul sau mai multe instrumente corespunzătoare. Adesea este obligat să-și forțeze fantezia deoarece posibilitățile și limitele unui instrument îi transcend granițele; adesea este obligat la consonanțe, la descompunerea acordurilor și adesea trebuie să întrerupă o melodie respirată, deoarece acesteia vocalistului, respirația voului sau volumul instrumentului îl obligă la aceasta.

Deci, cerința primară și mică este deci materialul din care să reconstruim imaginea inițială a compoziției. Acest material este foarte deschis în schimbarea accelor. În timp ce în timpurile vechi se lăsau multe libertăți interpretului (inflexiuni, cadențe și întreaga expresie finală - lăsată la dispoziția lăutului sau gust), în timpurile moderne devin indicațiile foarte precise. La mijloc între aceste extreme stau Beethoven și Brahms;

ideal pentru Mozart și Liszt.

Acest material de bază fiind și poate nu fi influențat în trecut de exemple și teorii tot trecutul nu fiind condiționat și de sensul dependenței de realizările generațiilor trecute. O operație ca a lui d'Albert nu poate fi explicată și o operație ca aceea a lui Beethoven care în acest caz aici au fost catri Beethoven care l-a influențat pe Czerny; Czerny a urmat în general de pian modul cum citea Beethoven și a introdus în ediția sa a "Clavecinului bine temperat" a lui Bach ceea ce în ~~[illegible]~~ semnifica despre interpretarea ~~[illegible]~~ fugilor de Bach de către Beethoven — și nu putem este permanent aproape cu siguranță că acest Czerny a transmis eleviului său preferat Liszt tot ceea ce știa de la Beethoven? În acest fel a fost preferat la apropiere prin mijlocirea ai generației trecute. Dacă ascultându-l pe d'Albert, atunci se bucurăm de valori intelectuale a marilor genii, și astfel se poate urmări un lanț pe care la răspândirea arte.

Dar interpretul este supus și spiritului timpului. Vieți lumii pricinșe a Reformei și vieți rigiditatea solemnă religioasă a evului mediu au fost foarte influențe asupra muzicienilor acelor epoci, și tot astfel evenimentele din prezent