

MINISTERUL EDUCAȚIEI
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

IMPROVIZAȚIA PIANISTICĂ TONALĂ
CA SPONTANITATE DOBÂNDITĂ.
METODE ȘI PROCEDEE ELABORATE DE CARL CZERNY ÎN
PERSPECTIVĂ ISTORICĂ ȘI PRAGMATICĂ

- REZUMAT -

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

Prof.univ.dr. DHC Dan Dediu

DOCTORAND:

Cătălin- Daniel Răducanu

BUCUREȘTI
2023

Voi prezenta succinct punctele nodale și de referință ale tezei doctorale ce are ca ipoteză de lucru conceptul improvizației pianistice tonale cu o cuprindere cât mai largă a acestuia din urmă. Lucrarea este construită pe trei capitole: Improvizația în calitate de idee muzicală-capitol în care mi-am propus să găsesc o definiție cât mai justă a fenomenului muzical în general și în particular-. De asemenea am inserat un istoric cât mai detaliat și am încercat să expun toate fațetele și ipostazele acestui tip de a face muzică. Cel de-al doilea capitol poartă în sine miezul central al întregii teze și anume Metoda de improvizație a lui Carl Czerny de la care am pornit în această interesantă călătorie și provocatoare de a explora tărâmul improvizației. În cel de-al treilea capitol am vorbit despre cadențele concertelor de pian la Mozart și Beethoven.

I. În căutarea unei definiții a improvizației Improvizația este o ipostază a creației muzicale - cea mai naturală și cea mai veche în ordinea apariției cronologice - care înglobează deopotrivă și cu pondere egală cele două componente ale artei muzicale: creația și interpretarea. Etimologia termenilor ce desemnează actul improvizatoric, respectiv *ex improviso* – fără a fi prevăzut - și *ex tempore*- pe moment, chiar în acel moment -, sugerează ideea unei activități ce se produce spontan, fără o pregătire anterioară. În calitate de creație care ia ființă în timp real, improvizația nu poate fi concepută ca demers al unei raționalități ordonatoare, ci ca transpunere imediată a unei ideii libere, de tip asociativ, prin care, pornindu-se de la un material inițial, se realizează o evoluție sonoră pe axa timpului, prin intermediul proceselor de derivare sonoră, de tipul celor ornamentale și variaționale. În cazul improvizației colective, discursul sonor ia naștere și se desfășoară sub forma unui dialog continuu, a unei serii de intervenții, de „replici” ale fiecărui instrumentist în parte, expuse fie în succesiune, fie sub forma unor suprapuneri sonore. Astfel, improvizația se dovedește a fi o „modalitate de a face muzică aflată pe teritoriul comun al demersului interpretativ și al celui componistic” . Cercetătorul clujean Pavel Pușcaș descria improvizația muzicală ca „fenomen viu, polimorf, ce se schimbă, se metamorfozează pe măsură ce se expune, se dezvoltă, se cristalizează, în ipostază de discurs.” Improvizația muzicală se manifestă prin urmare ca proces dinamic, tradus printr-un discurs ce se structurează treptat, sub forma înlănțuirii firești a unor momente generate de materialul inițial, prin intermediul strategiilor compoziționale amintite (tehnicile variaționale, diferite tipuri de ornamentări și scheme armonice), însușite anterior și aparținând „bagajului” fiecărui improvizator în parte. Muzicologul german Carl Dahlhaus, unul dintre cei mai fini analiști ai fenomenului improvizatoric, consideră că însuși conceptul de improvizație conține în sine o contradicție fundamentală: „ceva ce ar putea da naștere unei confuzii, sau cel puțin ar putea fi o formulare deconcertantă, ar fi să pretinzi pe de-o parte că improvizația nu e decât o sumă de formule și pe de alta că e resimțită ca fiind pur spontană, atunci când tocmai acest fapt descrie perfect realitatea.” Atunci când se produce direct în fața publicului, actul improvizatoric permite realizarea unei suprapuneri între diferitele faze ale fenomenului muzical, respectiv creația și interpretarea în relație directă și imediată cu receptorul, ceea ce generează în permanență acel element imprevizibil, uneori chiar și pentru autorul însuși, element menit să schimbe cursul traiectoriei compoziționale ce putea fi anticipată inițial și, prin urmare, considerată previzibilă. În aceste condiții, un improvizator stăpân pe arta sa trebuie să se lase doar „purta” de fluxul sonor, de direcția sau de schimbările de direcție resimțite ca necesare, ceea ce, în mod paradoxal, atenuează până la dispariție această contradicție. Dată fiind natura sa evanescentă, fenomenul improvizației muzicale „a rămas un domeniu mai puțin explorat și studiat decât acela al limbajelor constituite, - cu morfologii, sintaxe și structuri formale articulate – încheiate sistemic.” De cele mai multe ori, improvizația a fost privită doar ca o activitate muzicală „pur practică, cu un prestigiu mai redus față de scriitură”, fiind „abordată doar ca tehnică, ori ca un adaos ornamental specific anumitor perioade, stiluri, școli, interpreți etc., rămânând într-o

ipostază a decorativului, a detaliului prezent dar non-necesar”.⁴ Și muzicologul german Carl Dahlhaus observa că, în prezent, conceptul de improvizație este definit mai mult ca entitate negativă, prin opoziție cu cel de compoziție, fără a se lua în considerație faptul că cele două moduri de creație au trăsături comune.

I.1. Improvizație și compoziție Revenind la încercarea de configurare a conceptului de improvizație, aceasta nu poate fi concepută în afara unei corelări permanente cu cea de operă fixă. Din acest punct de vedere se impune o delimitare, fie ea și relativă, între improvizație ca demers spontan, desfășurat în flux continuu în timp real și compoziție ca demers elaborat, desfășurat în afara timpului real și având ca rezultat final o operă fixă. Carl Dahlhaus definea conceptul de compoziție, așa cum s-a cristalizat el în cultura muzicală europeană începând cu sfârșitul Evului Mediu, ca obiect muzical cu următoarele caracteristici: - 1) este încheiat în sine - 2) este elaborat - 3) este fixat prin scriere, pentru - 4) a fi executat -5) ceea ce este elaborat și scris constituie partea sa esențială, care ia formă în conștiința estetică a ascultătorului. O delimitare conceptuală prea strictă între compoziție și improvizație prezintă însă și unele neajunsuri în ceea ce privește 1) înțelegerea mai profundă a specificului celor două demersuri, dar și 2) legat de interferențele ce au survenit între acestea de-a lungul timpului. 1) În prima categorie se înscriu elementele comune ale celor două demersuri, respectiv cel componistic și cel improvizatoric, cu atât mai mult atunci când este vorba despre improvizația clasică, cea care pornește, se bazează și interferează într-un fel sau altul cu întregul patrimoniu muzical european și, mai recent și cu cel extraeuropean. Carl Czerny, acest spirit sintetic și metodic, despre a cărui metodă de improvizație voi vorbi în detaliu în capitoul următor, era perfect conștient de faptul că fantezia, bunul gust, ca și abilitățile componistice și instrumentale indispensabile unui improvizator, trebuie să se bazeze pe o bogată cultură stilistică.

La întrebarea dacă în improvizație se poate pune problema construcției muzicale, răspunsul ar trebui să fie, în mod obligatoriu afirmativ în cazul improvizației clasice, cel puțin ca aspirație, ca tendință. De altfel, pe tot parcursul demersului său, improvizatorul trebuie să facă dovada unei lucidități și a unei vigilențe cu totul speciale, pentru ca soluțiile pentru care optează pe moment să se situeze, pe cât posibil, în limitele unei inteligibilități muzicale, fără a ceda însă impulsului de a prelua sintagme muzicale gata constituite – tipuri de acorduri, înlănțuiri acordice sau sintagme melodice tipizate. În măsura în care, dependența de timpul real și continuitatea fluxului – condiții esențiale în improvizație - limitează și reduc calitatea acestor opțiuni de moment, apar și acele „șanse sporite de a cădea în convențional, finalmente chiar în zone de inutilitate și inexistență artistică.”, despre care pomenește același Pascal Bentoiu, referindu-se bineînțeles la compoziție; însă faptul devine și mai evident în cazul unei improvizații, în care nu există posibilitatea unei distanțări, a unei analize critice și a unor reconfigurări ale produsului artistic înafara timpului real. În acest sens, improvizația devine un risc asumat, în care un prim suport al activității combinatorii îl formează tipul și calitatea pregătirii muzicale prealabile, următorul în ordinea importanței fiind bunul gust și intuiția de moment, ce permit obținerea aceluși discernământ absolut necesar pentru realizarea unui produs artistic cu o oarecare valabilitate. La toate acestea se adaugă bineînțeles „kairos-ul, timpul propice, momentul oportun” pentru o coagulare fericită între informație și datele personale, în situația în care publicul, în calitate de finalitate a actului de comunicare artistică, stimulează acele procese interioare ce produc fuziunea dintre materialele de pornire (motive, teme proprii sau împrumutate), unele procedee și strategii compoziționale utilizate în mod spontan (derivări, ornamentări, tehnici variaționale, trasee armonice inedite, memorări sau anticipări tematice, dinamizări, tensionări sau detensionări, pregătirea unui climax etc.) și formulele instrumentale însușite pe parcursul formării de instrumentist a

improvizatorului și care se află în „bagajul” său tehnic, fiind în același timp susceptibile de adaptări și transformări, în funcție de contextul muzical.

I.2. Improvizație și interpretare Dubla natură a muzicianului-improvizator, cea de creator și interpret al propriilor producții spontane, impune și tratarea fenomenului interpretativ - fenomen cu pondere egală în actul improvizatoric. Și din acest punct de vedere se impune o corelare cu noțiunea de interpretare muzicală în sensul tradițional al termenului, cel de redare a unui text scris, realizată de către muzicieni specializați, respectiv cântăreți sau instrumentiști, posesori ai unei tehnici și ai unei culturi stilistice corespunzătoare. Nu voi insista asupra fenomenului disocierii dintre compozitor și interpret, începută în perioada de tranziție dintre clasicism și romantism, care a continuat să se dezvolte, cu avantajele și dezavantajele ei inerente; este desigur un fapt bine cunoscut, dar care se cuvine amintit, pentru o mai justă înțelegere a fenomenului interpretativ.

Interpretarea muzicală în sensul curent al termenului, se referă la redarea personală a unei lucrări muzicale preexistente, care să nu rămână însă la stadiul de simplă reproducere corectă, ci să se producă, în urma unei percepții a substratului ideatic-emoțional care a generat-o, pe ideea unei cvasispontaneități, „ca și cum” ar fi fost compusă de către interpret chiar în momentul redării. Oricum, prin specificul său, fenomenul muzical se sustrage cuprinderii sale integrale în sistemul de scriere, astfel că va rămâne întotdeauna ceva de „completat”, prin intermediul unui „adaos” spontan, de moment, fapt ce ar putea fi încadrat în noțiunea de improvizație. În acest fel, interpretarea face posibil transferul muzicii din domeniul ideal în cel de fenomen acustic real.

Muzica religioasă - Perioada pregregoriană. Cercetările efectuate asupra muzicii religioase a Europei Occidentale în perioada de după prăbușirea civilizației greco-romane arată că aceasta era transmisă fie pe cale orală, fie creată spontan prin improvizație. Există destul de puține date concrete despre tehnicile improvizatorice ale acestei perioade, întrucât informațiile rămase se limitează la unele cântări liturgice tradiționale, păstrate într-o notație imprecisă, care datează dintr-o perioadă ulterioară celei în care au fost create. Se consideră că acestea au continuat și dezvoltat tradiția muzicală a antichității greco-romane, la care s-au adăugat influențe ale muzicii liturgice ebraice. În Peninsula Iberică, unde s-a practicat începând cu secolul al VII-lea d.Hr. ritul creștin mozarab, caracteristic populației creștine ce trăia sub dominație musulmană, repertoriul liturgic utilizat era de tip monofonic. Notația extrem de sumară, cuprindea doar începuturile versetelor și conturul melodic, fără a menționa înălțimile sunetelor și avea un caracter melismatic, neumatic, silabic și recitativ. Acest rit și odată cu el și repertoriul liturgic specific, va fi interzis în anul 1085 de către Papa Grigore VII și înlocuit cu ritul latin. Cele mai concludente mărturii ale practicilor improvizatorice utilizate în acest gen de muzică sunt fioriturile melismatice pe ultima silabă a anumitor Aleluia din liturgia creștină timpurie. Sf. Augustin (354-430) descrie acest tip de jubilație ca „revărsare a unui anumit sentiment de bucurie fără cuvinte (...) expresie a unei minți revărsate în bucurie”.

Primele forme de improvizație polifonică Cele mai vechi informații consistente despre improvizația polifonică care au rămas se referă la indicații ce privesc știința improvizării unei linii melodice suprapusă peste un cânt aparținând repertoriului liturgic. Este o formă de organum timpuriu, derivată din practica populară, care necesită o bună cunoaștere a modurilor diatonice, ca și un simț al consonanței și disonanței verticale. Dacă la început cântărețul improvizator se baza doar pe memorie pentru a adăuga în mod spontan o contramelodie, mai târziu el va utiliza melodia dată sub forma textelor scrise, fapt ce-i va

permite deja să anticipeze ceea ce urmează să cânte. În secolul IX în tratatele anonime *Musica enchiriadis* și *Scolica enchiriadis* (v pag 8), se fac referiri la diverse tehnici asociate improvizației, cu precizarea că ele pot fi întâlnite în unele practici mai vechi, care erau deja destul de răspândite în epocă; se pomenește despre intervale perfecte și mișcare oblică la începutul și sfârșitul unei cântări, ceea ce demonstrează dezvoltarea și rafinarea tehnicii de organum. Guido d'Arezzo formulează la rândul său în tratatul intitulat *Micrologus de musica* (1025- 1033) anumite reguli, ce vor sta la baza dezvoltării ulterioare a polifoniei. El recomandă emanciparea ritmului în raport cu melodia principală, precum și adăugarea unor voci 23 Solange Corbin, citată de Jacques Viret în *Connaissance de la musique*, ed. Marc Honegger, Paris, Bordas, 1996. suplimentare, ca și folosirea pe lângă mișcarea contrară, și cea a unor formule cadențiale. Pornind de la noile principii ale lui d'Arezzo, polifonia va atinge o înflorire și un grad de libertate mult superioare, în special în momentele de tip melismatic, care erau de cele mai multe ori improvizate.

Perioada barocă Toată această multitudine de fenomene artistice, care au constituit în Renaștere terenul propice dezvoltării muzicii în calitate de artă cu caracter mai mult sau mai puțin independent, prin desprinderea ei treptată de diferitele practici de ordin religios sau laic cu care era asociată, se va răsfrânge asupra Barocului în forme specifice. „Ultima parte a Renașterii după mijlocul secolului XVI și până la mijlocul secolului următor apare acum ca un mare proces de tranziție de la conceptul prioritar polifonic la cel armonic. Temelia acestei tranziții este cea a limpezirii evolutive privind conturarea tonalității ca sistem de organizare sonoră și, odată cu aceasta, creșterea importanței elementului de comunicare muzicală prin intermediul monodiei acompaniate.”

Clasicismul IV.I. Introducere În comparație cu perioada barocă, în clasicism practica improvizatorică a înregistrat o restrângere și o delimitare mai pronunțată față de compoziție, fapt datorat în primul rând tendinței tot mai evidente a compozitorilor de a-și dori o transpunere sonoră cât mai fidelă, cât mai precisă și cu un grad de variabilitate cât mai scăzut cu ocazia prezentării publice a lucrărilor lor, ceea ce va determina și perfecționarea treptată a sistemului de notație. În același timp însă improvizația publică va cunoaște un prestigiu și o strălucire necunoscute mai înainte, prin contribuțiile marilor personalități muzicale ale acestei perioade.

Romantismul - Pentru a putea vorbi despre formele de manifestare ale artei improvizației în romantism, este necesară o raportare, chiar și sumară, la profunda schimbare de mentalitate a acestui „curent literar și artistic care continuă și împlinește tendințele filozofiei iluminismului, precum și căutările de expresie conturate în secolul al XVIII-lea.” Plasând imaginația și sensibilitatea deasupra rațiunii, de unde și „tendința de eliberare de strictețea formelor prestabilite derivate din echilibrul gândirii clasice, inspirația fiind considerată prioritară în raport cu acestea,” artiștii romantici își căutau „sugestiile tematice”, tinzând să „eludeze regulile și caracteristicile de stil deja stabilite prin estetica Barocului continuată de clasicism.”

Secolul XX Chiar dacă în capitolul anterior am menționat deja unele aspecte ale fenomenului improvizatoric din secolul XX, cu răsfrângeri asupra muzicii cvasiimprovizatorice născută din acesta, aspectele la care am făcut referință reprezintă mai degrabă o continuare a unui mod tradițional de a face muzică și nu rezultatul noii mentalități, al noului mod de gândire muzicală, reprezentative pentru acest secol. Desigur, compozitorii pianiști amintiți mai sus au asimilat într-o anumită măsură noile tendințe ale secolului lor și le-au integrat muzicii pe care au compus-o.

Metoda de improvizație a lui Carl Czerny - Czerny a încercat să realizeze și o metodă progresivă de improvizație, menită să încurajeze pe tinerii pianiști tentați de acest tip de activitate muzicală.

Cele două laturi ale preocupărilor sale pedagogice trebuie privite complementar, ele confi-

gurând concepția lui Czerny privind formarea multilaterală a unui tânăr pianist, care, departe de a fi una pur „mecanicistă”, este în deplină concordanță cu următoarea afirmație a lui Blaise Pascal, menționată de către Igor Stravinski în Poetica muzicală: „Deprinderea înclină automatul, care, la rândul său, înclină spiritul, fără ca acesta să o știe. Căci nu trebuie să nesocotim (...) faptul că suntem tot atât de mult automat, cât și spirit”. În introducerea primului său tratat de improvizație intitulat Manual de fantazare la pian op. 200, Czerny afirmă că improvizațiile sunt „creații personale ce pot fi denumite fantezii (improvizații, extemporări)”, care „pot lua naștere atunci când un instrumentist își cultivă aptitudinile”, „din inventivitatea, elanul sau trăirile care apar atunci când studiază. În consecință, talentul și arta fantazării constă în faptul de a înlănțui instantaneu, fără a avea o pregătire specială, chiar în momentul în care se cântă, un tip de compoziție muzicală care, deși se constituie într-o formă mai liberă decât cea a lucrărilor scrise, trebuie să alcătuiască, pe cât posibil, un întreg organizat (ein geordnetes Ganzes), pentru a rămâne inteligibilă și interesantă.”

Deși consideră că pentru a improviza „nu este necesară o pregătire specială”, totuși, pe întreg parcursul tratatului va formula o serie de cerințe, fără de care nu se poate realiza o improvizație de calitate. El observă de asemenea, că îndrumările ce se pot da pentru improvizație, sunt aceleași ca și cele necesare pentru compoziția scrisă, dar, în opinia sa, pentru publicul larg, gradul de atractivitate al improvizației este în general mai mare, datorită faptului că aceasta „poate conține o libertate și o lejeritate a conexiunii de idei, un farmec al execuției, care nu se regăsesc în compozițiile scrise.” Caracterizând tipul de compoziție muzicală pe care îl reprezintă improvizația, Czerny afirmă: „Dacă într-o lucrare muzicală bine scrisă, totul trebuie să fie dinainte planificat, atunci o fantezie reușită poate fi comparată cu o frumoasă grădină englezească, aparent dezordonată, dar de o diversitate surprinzătoare, care poate fi realizată inteligent, cu simțire și concepută după un anumit plan.”

Formarea unui pianist cu competențe de improvizator trebuie să cuprindă cunoașterea completă a armoniei aplicate, cu accent pe știința și arta modulației, stăpânirea principalelor tehnici contrapunctice, ca de exemplu imitația și canonul, și utilizarea acestora într-o manieră mai simplă, considerată de Czerny „modernă”, acestea fiind calități indispensabile pentru un improvizator. În afara acestora, el trebuie să posede, în opinia autorului, și un simț al formei, care să ofere coerență lucrării improvizate, printr-o justă îmbinare între principiul unității și cel al diversității (contrastului).

Recomandarea generală este aceea ca, în timp ce se realizează o improvizație în fața publicului, să se aibă în vedere în permanență ca atenția acestuia să fie mereu trează, improvizatorul rămânând tot timpul în contact cu publicul său, pentru a avea acel feedback absolut necesar chiar și pentru un pianist care interpretează lucrări ale altui compozitor.

Într-o accepțiune generală, termenul de cadență este utilizat fie atunci când ne referim la un ornament ceva mai extins, plasat la sfârșitul unei piese sau secțiuni, fie atunci când avem în vedere un fenomen muzical mai elaborat, în cadrul căruia, pe baza unui element tematic sau ornamental, se generează o construcție muzicală mult mai amplă.

Încetățenit în jurul anului 1500, termenul provine din latinescul clausula (concluzie), care ulterior a fost înlocuit treptat prin echivalentul său cadentia, ce poate fi tradus prin „cădere”, deoarece profilul melodic respectiv consta în rezolvarea unui salt melodic ascendent cu climax în registrul acut, prin intermediul unei linii melodice descendente.

Inițial utilizat în retorică, termenul „cadență” a fost ulterior recuperat și redefinit musical în secolul al XVIII-lea, prin contribuția lui William Waring și îndeosebi prin cea a filosofului, scriitorului și compozitorului Jean-Jacques Rousseau. Adaptându-l limbajului muzical, aceștia au făcut totodată observația că termenul era folosit în muzică pentru a desemna două fenomene distincte: cadența italiană, de natură melodică și ornamentală și cea franceză, care desemna un anumit tip de înlănțuire armonică, considerată încheiere a frazei muzicale. de interpreți, ca de exemplu cea a lui Jacopo Peri, prin care acesta elogiaza o cântăreață care i-a valorificat muzica prin „acele ornamente atractive și pline de grație, care nu pot fi notate”.