

Prof. univ. dr. Dan Dediu

## Ludwig van Beethoven Marea Fugă op.133

### *Gigantismul formei*

Pentru a înțelege această construcție trebuie să fim convinși de un lucru: Beethoven suferea de obsesia *gigantismului* atunci când a scris-o. Mărturie stau cvartetele din marea Triadă, cum le spune Tudor Ciornea: cvartetele op.130, 132 și 131, în care Marea Fugă op.133 constituie elementul perturbator. Căci Marea Fugă a fost inițial concepută ca final, ca un fel de “capac” imens pus peste giganticul cvartet op.130, ale cărei proporții nemăsurat de lungi erau încunutate de o fugă dublă, aparent interminabilă. După prima audiție, editorul lui Beethoven i-a sugerat să înlăture fuga din final, dat fiind faptul că numai ea singură poate constitui un opus de sine stătător. Beethoven, convins de către acesta, scrie un alt final, lăsând ca Marea Fugă să devină un opus aparte. În acest fel au și fost tipărite cvartetele pentru prima dată, la editura Artaria.

Dar de ce susțin faptul că Beethoven suferea de gigantism? Mai întâi, pentru că dimensiunile lucrărilor beethoveniene din ultima perioadă încep să problematizeze timpul muzical și să exploreze limitele acestuia, atât sub aspectul materialului, cât și sub cel formei. Astfel, are loc o extensie a materialului muzical grație tehnicii polifonice, care poate fi comparată cu știința meșterului care, cu o foiță de aur, îmbracă o întreagă statueta. Apoi, pentru că se antrenase anterior în privința procesului de creștere tematică și dăduse peste fantoma nemăsuratului, pe care o îmbrățișase pe ascuns, și pe care dorea să o elibereze, împărțind-o și altora.

Vorbim aici de nemăsura pe care un surd, un om complet lipsit de auz, o secretă întru popularea gigantescă a spațiului muzical. Căci *Marea Fugă* își datorează greutatea sa de percepere și în densitatea evenimentelor sonore, pe lângă disonanța, sau – mai degrabă – impresia de disonanță pe care o dau schimbările armonice rapide. Este mai puțin vorba aici de un opus cromatic, și mai mult de unul în care densitatea armoniilor diverse creează impresia de ilizibil, de vertij disonant și de nesiguranță tonală.

### ***Recuperarea tehnicii polifonice în clasicismul târziu***

Dar povestea *Marii Fugi* pentru cvartet de coarde nu se oprește aici: ea începe cu ambiția marilor compozitori vienezi de a recupera tehnica polifonică a compozitorilor din Baroc. Această tehnică polifonică - redevabilă sub forma canonului și a fugii – fusese considerată învechită și pedantă în jurul anilor 1750, odată cu moartea lui Bach. Clasicismul vienez timpuriu mizează mai mult pe melodia acompaniată și pe armonie, dar pe măsură ce cantitatea de lucrări simfonice și camerale crește, apare necesitatea controlului vocilor independente. Reapare așadar nevoia de a stăpâni tehnicile polifonice. Și ce exercițiu mai bun există pentru aceasta, decât acela de a scrie fugi? Mozart și Beethoven încep, în opusurile lor târzii, să manifeste o înțelegere adâncă a polifoniei și reușesc să o adapteze noilor condiții ale limbajului clasic. Bineînțeles, studiindu-l “bătrânul” Bach ajung la înțelegerea faptului că *polifonia* adevărată este cu totul altceva decât virtuozitatea searbădă de a compune “la comandă” fugi și canoane fără sens.

Ultimele simfonii de Mozart, ultimele sonate pentru pian și ultimele cvartete de Beethoven – toate sunt împânzite de rețele de motive scurte, lapidare, esențiale, din care ei au știut cum să extragă lumi întregi de sonorități noi și să întindă punți peste afecte diverse, ce subîntind secțiuni întregi.

### ***Unitate versus diversitate***

Comandamentul tipic baroc, acela de a asigura unitatea afectului în cadrul unei piese muzicale este aici trecut prin filtrul comandamentului clasic, acela de a asigura diversitatea afectelor în cadrul unei piese muzicale. Aici se naște o problemă grea: tehnica polifonică a fost născocită tocmai pentru a deriva dintr-o sămânță un întreg arbore muzical, păstrând însă același sentiment general. Cum va putea Mozart și Beethoven să asigure diversitatea emoțională clasică folosindu-se de tehnica polifonică?

Mozart răspunde prin *combinatorică*, în finalul simfoniei nr.40 “Jupiter”. În alți termeni, el folosește în paralel tehnica omofonă a melodiei acompaniate și pe cea polifonică a melodiei desfășurate. La Beethoven, curajul atinge însă cote incredibile: are ambiția de a impune tehnicii polifone versatilitatea emoțională tipică unei forme de sonată. El reușește acest lucru numai în *Marea Fugă* pentru cvartet de coarde,

încercare titanică de a “acorda” o *tehnică a detaliului*, cum este cea polifonică, cu o *tehnică a ansamblului*, a *tectonicii*, cum e cea omofonă a sonatei. În acest sens, Beethoven nu optează, ca Mozart, pentru combinatorică, ci pe incluziune. *Marea Fugă*, în alți termeni, nu este ca la Mozart – un “*fugoid*”, sau o formă de sonată cu elemente de fugă, două forme gemene ce se întrepătrund (tema întâi din partea a IV-a a simfoniei “Jupiter”, de exemplu, este expusă de două ori: odată urmând regulile formei de sonată, a doua oară urmând regulile fugii), ci este chiar o formă de sonată extinsă, realizată în toate componentele ei prin tehnica polifonică a fugii. În alți termeni, *Marea Fugă* este de fapt o *Mare Sonată* realizată din fugi distincte. *Este, așadar, o formă muzicală compusă din alte forme muzicale. O formă de forme.*

### **Forma**

Faptul că i se spune fugă dublă se datorează celor două subiecte care corespund celor două teme standard ale sonatei. De altfel, titlul complet al ei este *Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée*. Tensiunea dintre liber și strict constituie chiar inima acestei piese stranii, în care alăturarea de tempouri diferite, de tonalități îndepărtate o face să pară inaccesibilă, inabordabilă pentru ascultătorul de rând. Desigur, în parte această opinie este justificată de forma sa criptică, desfășurată pe parcursul a șase secțiuni mari:

*Introducerea*, în care apar eboșe ale temei “standard”, șerpuitoare, plină de ceea ce în Baroc se numea *saltus duriusculus*, o figură retorică muzicală ce amorsa abisalul, nevroticul, nesiguranța.

O primă fugă prezintă un subiect convulsiv, săltăreț, ale cărui avataruri sunt demne de suferințele tânărului Werther. El este urmat de trei variațiuni.

*A treia secțiune* este din nou o fugă, pe alt subiect, cromatic și disonant în relațiile sale cu celelalte voci. Urmează alte trei variațiuni, pentru ca proporțiile să se păstreze echilibrate pentru cele două fugi. Așadar, aici ne putem opri și medita: în loc de tema I și tema II-a, cum ar fi fost cazul într-o sonată clasică standard, Beethoven introduce câte o expoziție și un divertisment de fugă: Fuga 1 (expoziție și 3 variațiuni) și Fuga 2 (expoziție și 3 variațiuni).

Apoi, ca *a patra secțiune*, realizează o dezvoltare a celor două fugi. Un pasaj meditativ, cules parcă dintr-o parte lentă a vreunui cvartet, face trecerea către repriză, o *a cincea secțiune* a piesei. Aici sunt coroborate într-un tot inextricabil, cu o

uluitoare forță tehnică și expresivă, fuga 1 și fuga 2. În fine, cea de-a șasea secțiune este *coda*, care surprinde un ultim asalt asupra materialului inițial, cu o forță și o determinare ce ne lasă muți de uimire în fața prezenței lor nemijlocite.

Cvartetul de coarde se transformă din oglindă a conversației unor patru oameni raționali într-un răcnet a patru oameni posedați, care – culmea! – reușesc să se înțeleagă de minune în învolburarea discursului lor virtuos și conjugat.

### **Ascultarea: pragul inițiativ**

Asemenea paginilor unui James Joyce, Robert Musil sau Hermann Broch, *Marea Fugă* de Beethoven necesită prezența unei atenții deosebite. Există opusuri în istoria muzicii, după cum există texte în literatură, eseistică sau filosofie care au nevoie de o focalizare intensă, de o concentrare permanentă a antenelor percepției. Complexitatea lor cere un alt tip de atitudine, diferită de ceea ce considerăm îndeobște că înseamnă ascultarea muzicii. Este vorba de o plasare “în deschis”, pentru a folosi termenul lui Heidegger, ceea ce implică o participare mentală și afectivă conștientă de importanța igienei actului de percepție ca act de cunoaștere. Minte noastră trebuie să fie interesată de ceea ce are de ascultat (nu numai de auzit!) și să fie convinsă de valoarea spirituală și de sporul mental pe care ascultarea activă, atentă a unei lucrări muzicale validate cultural și social îl incumbă și îl amorsează în ființa noastră.

Acest lucru se întâmplă mai ales atunci când întâlnim opusuri contradictorii, stranii, stâncoase, care nu se lasă ascultate printr-un tip de atitudine perceptivă “normală”, ci necesită un efort de înțelegere din partea auditoriului. O asemenea “piatră de încercare” este *Marea Fugă*. Structură pură, ea are o duritate diamantină a sonorității și totodată un rafinament sonor paradoxal, rezultat al texturii dense și al economiei de mijloace componistice folosite. La finele audiției rămânem cu impresia de “splendoare barbară”, dar și cu cea de “cutie neagră”. Avem senzația că ne-a scăpat tocmai esențialul, că am perceput anvelopa lucrării, dar că esența ei ne rămâne ascunsă. Suntem, în fapt, striviți de “greutatea” acestei muzici. Cum spunea undeva Peter Sloterdijk, adevărata problemă a vremii noastre este raportul dintre lejer și greu. Suntem cu toții obișnuiți să trăim în lejeritate, iar greutatea ni se pare chinuitoare, plină de ghimpi. Astfel, *Marea Fugă* este unul dintre meteoriții muzicali ce nu pot fi oprți să străbată spațiul, chiar dacă nimeni nu-i mai vede sau nu se mai sinchisește de ei. Este asemenea unui prag inițiativ: nemișcat, nemuritor și rece, vorba lui Eminescu.

Să nu ne facem griji: *Marea Fugă*, acest angrenaj tehnologic muzical uluitor, continuă să existe și în afara urechilor noastre. Ea reprezintă o strălucită construcție a minții umane, matematică pură aplicată pentru patru instrumente de coarde. Dacă vom reuși să o pătrundem vom trece pragul și vom vedea o nouă lume: lumea *ideilor* muzicale, lumea în care muzica nu este numai ceva “ce gădilă urechile într-un mod plăcut”, ci și austeritate și disciplină. De aceea, *Marea Fugă* de Beethoven este asemenea unui paznic al pragului: ne supune unor încercări la care trebuie să rezistăm cu stoicism. Nu e vorba de tortură, ci de “călirea” atenției, voinței și a capacității de a lupta cu sine întru educarea unei percepții adâncite, focalizate și pasionate.

Cineva s-ar putea scandaliza de ideea de a încerca o nouă perspectivă asupra ascultării. Am putea răspunde scurt: sunt cazuri când muntele chiar vine la Mahomed. *Marea Fugă* este unul dintre ele.

*Conferință susținută la încheierea cursului  
„Scenarii imaginare în muzica de cvartet de coarde”  
Colegiul Noua Europă, 6 februarie 2009*