

Idei creatoare și emoții estetice în *Sonata pentru violină și pian* de Leoš Janáček

Leonard Dumitriu

REZUMAT – Autor al unor lucrări emblematice pentru creația de operă a secolului al XX-lea, Leoš Janáček este și autorul unor lucrări pentru violină și pian, dintre care sonata catalogată JW VII/7 este cea mai importantă. Prin privirea istorică din debut, studiul își propune să evidențieze locul acesteia în cadrul creației camerale a compozitorului ceh, cu accent asupra cronologiei activității multilaterale a compozitorului din perioada anilor 1914 (când începe lucrarea)-1922 (când varianta finală vede lumina tiparului). Analiza are în vedere profunzimile procesului de creație și, în afară de pătrunderea în tehnici și procedee instrumentale și componistice, se concentrează asupra mesajelor, emoțiilor, ethosului. Cercetarea se oprește la câteva detalii ale sonorității, mai ales la filonul ancestral, arhetipal și folcloric al muzicii, la felul cum, pe rând, pianul și vioara trebuie să ne facă să auzim un țambal. Vedem că forma tradițională de sonată permite interpretări creatoare moderne, ancorate în substanța vie a folclorului, nu mai puțin în imaginația fecundă a compozitorului. Pentru interpreți, *Sonata pentru violină și pian* de Leoš Janáček nu este o provocare tehnică, ci drumul către transmiterea emoțiilor unuia dintre cei mai originali compozitori ai secolului al XX-lea.

Cuvinte cheie: Janáček, sonată, țambal, folclor, imitație.

Introducere

Dacă studiem catalogul creației instrumentale a lui Leoš Janáček¹, constatăm că instrumentelor cu claviatură (pian, orgă, armonium) le-au fost dedicate 33 lucrări solo (catalogate drept JW VIII), în timp ce creația camerală (catalogată drept JW VII) cuprinde doar 13 opusuri, aflate într-o diversitate ce denotă și un anumit echilibru. Sunt șapte lucrări pentru cinci formații:

- patru violine: JW VII/1 și JW VII/2²;
- cvartet de coarde: JW VII/8³ și JW VII/13⁴;
- sextet de suflători: JW VII/10⁵;
- pian, două violine, violă, clarinet, corn și fagot: JW VII 11⁶;
- pian la mâna stângă, flaut/piculină, două trompete, trei tromboane și tuba tenor: JW VII/12⁷.

Celelalte 6 lucrări se adresează unor duouri camerale:

- violină și pian: JW VII/3⁸, JW VII/4⁹ și JW VII/7¹⁰;
- violoncel și pian: JW VII/5¹¹ și JW VII/6¹²;
- piculină și pian: JW VII/9¹³.

L. Dumitriu
Universitatea Națională de Arte „George Enescu”
Iași, România

email: Leonard.Dumitriu@unage.ro

¹ Simeone, Tyrrell și Némcová, *Janáček's Works. A Catalogue of Music and Writings of Leoš Janáček*.

² Intitulate *Znělka (Sonet)* 1 și 2, scrise în 1875. Conform *Leoš Janáček Chamber Work* (leosjanacek.eu), consultat la 23 iunie 2022.

³ Primul cvartet, din 1923, poartă numele *Kvartet z podnětu L. N. Tolstého „Kreutzerovy sonáty”* [Cvartet după „Sonata Kreutzer” de L. N. Tolstói]. Conform sursei electronice de la nota 2.

⁴ Al doilea cvartet, din 1928, se intitulează *Listy důvěrné [Scrisori intime]*. Conform sursei electronice de la nota 2.

⁵ Din 1924, cu titlul *Mládi [Tinerețe]*. Conform sursei electronice de la nota 2.

⁶ Din 1925, cu titlul *Concertino*. Conform sursei electronice de la nota 2.

⁷ Din 1926, cu titlul *Capriccio*. Conform sursei electronice de la nota 2.

⁸ Din 1879, cu titlul *Romance*. Conform sursei electronice de la nota 2.

⁹ Din 1879-1880, cu titlul *Dumka*. Conform sursei electronice de la nota 2.

¹⁰ Începută în 1914, cu titlul *Sonáta*. Conform sursei electronice de la nota 2.

¹¹ Intitulată *Pohádka [Poveste cu zâne]*, lucrarea se bazează pe un poem de Vasili Jukovski și are 3 variante: 1910, 1912 și 1923. Conform sursei electronice de la nota 2.

¹² Intitulată *Presto*, anul compoziției este incert. Conform sursei electronice de la nota 2.

¹³ Din 1924, cu titlul *Pochod modráčkú [Marșul păsărilor albastre]*. Conform sursei electronice de la nota 2.

În privința violinei, observăm că Leoš Janáček s-a îndreptat destul de timid spre latura solistică a acesteia, iar dintre cele trei lucrări enumerate mai sus, primele două sunt scrise în 1879-1880, perioadă când compozitorul se afla încă în căutarea propriilor mijloace de exprimare muzicală.

Cu toate acestea, au existat și alte fragmente de lucrări sau lucrări integrale pentru violină și pian compuse de Janáček, dar care au dispărut din diferite motive. În catalogul alcătuit de Nigel Simeone, John Tyrrell și Alena Němcová, la fel și pe site-ul leosjanacek.eu, la indexul JW X apar informații mai mult sau mai puțin detaliate despre 23 de lucrări, considerate pierdute, patru dintre acestea fiind dedicate duoului violină-pian.

Un prim opus pentru violină și pian pe care îl găsim aici este JW X/8, din 1879, intitulat *Romanzen*. Al doilea opus dispărut este o *Sonată* (nr. 1) *pentru violină și pian*, din 1880, catalogată cu numărul JW X/12. „La 14 ianuarie 1880, Janáček i-a scris Zdenkai Schulzová că începuse să lucreze la o sonată pentru violină. La 18 ianuarie 1880 a anunțat-o că «două secțiuni sunt deja finalizate», comentând că lucrarea este «nu neapărat așa de originală și modernă, dar pe de altă parte plăcută, calmă și destul de corectă sub aspectul formei, ceea ce de altfel mi-am și propus». Nu a mai amintit vreodată despre această lucrare sau orice alte secțiuni”¹⁴.

Tot din 1880 datează o a doua *Sonată pentru violină și pian*, catalogată JW X/16 și care, după ce a fost finalizată, a fost interpretată și respinsă în cadrul unui concurs de compoziție de la Conservatorul din Viena, al cărui student era Janáček pe atunci. Neacceptarea lucrării i-a produs compozitorului mari frustrări și este una dintre cauzele abandonării studiilor din capitala Imperiului Habsburgic. „Singura mărturie despre existența acestei lucrări o constituie referirile din scrisorile lui Janáček către Zdenka Schulzová și anunțurile din presă despre interpretarea ei la Brno, în 1881, alături de comentariile din jurnalul lui Janáček despre acestea”¹⁵.

A patra și ultima lucrare pierdută pentru violină și pian este cea intitulată *Komár (Țânțarul)*, catalogată JW X/23 și scrisă în ultimii ani ai vieții compozitorului. Așadar, dacă s-ar fi păstrat și cele patru lucrări enumerate mai sus, am fi moștenit un corpus de șapte lucrări pentru violină și pian, dintre care trei sonate. Singura sonată care a supraviețuit și a cărei partitură o avem la dispoziție va face obiectul analizei de față.

Istoric

În 1914, anul în care împlinște 60 de ani și numele său devine din ce în ce mai cunoscut, compozitorul ceh începe să scrie o *Sonată pentru violină și pian*, ultima din acest gen și, așa cum am văzut, singura rămasă cu acest titlu din întreaga sa creație. Lucrul va fi încheiat tocmai în 1922, după multiple variante de elaborare și ordonare a celor patru părți constitutive. În 1914 a fost finalizată doar secțiunea intitulată *Ballada*, care a și fost publicată individual, în 1915. Până la publicarea din 1922, parcursul *Sonatei* este următorul:

Lucrarea a fost profund revizuită între 1915 și publicarea din 1922. La început, prima mișcare, *Con moto* a fost rescrisă integral, folosind același material tematic. *Adagio*-ul care inițial era mișcarea a II-a, a devenit partea a IV-a. Din a II-a mișcare, *Ballada* a devenit a III-a și a fost înlocuită cu un nou *Allegretto*. Finalul i-a dat lui Janáček cele mai mari bătăi de cap: la început a fost *Con moto*, dar prin 1916 a fost înlocuit cu un nou *Allegro*, îndepărtat și acesta pentru a face loc unui *Adagio*. Drept urmare, ordinea finală a devenit următoarea: 1. *Con moto*; 2. *Ballada*; 3. *Allegretto*; 4. *Adagio*. Versiunea definitivă a fost stabilită abia după ce, înaintea publicării din 1922, Janáček a mai aruncat o privire asupra sonatei.¹⁶

Acesta este și anul primei audiții absolute, la Klub moravských skladatelů¹⁷ de la Brno, în 24 aprilie, interpreți fiind František Kudláček (vioară) și Jaroslav Kvapil (pian). Tot în 1922, dar la 16 decembrie, a avut prima audiție de la Praga, cu violonistul Karel Hoffmann și pianistul Václav Štěpán, pentru ca în 1923 să urmeze prima audiție de la Viena, iar în 1926 lucrarea să fie ovaționată la Londra¹⁸.

Este de notorietate faptul că, odată încheiat travaliul componistic, Janáček își revizua și corecta lucrările cu multă rigoare. Uneori începea corectura imediat, alteori după mai mulți ani, timp în care se concentra asupra altor

¹⁴ Simeone, Tyrrell și Němcová, *Janáček's Works. A Catalogue of Music and Writings of Leoš Janáček*, 307. „Janáček wrote to Zdenka Schulzová on 14 Jan 1880 that he was beginning work on a violin sonata. On 18 Jan 1880 he reported to her that «two movements are already finished», commenting that the work was «not all that original and fresh but on other hand pleasant, calm, and formally quite correct, which is what I was aiming at». He made no further reference to this work or to any other movements.” Traducerea și adaptarea Leonard Dumitriu.

¹⁵ Simeone, Tyrrell și Němcová, *Janáček's Works. A Catalogue of Music and Writings of Leoš Janáček*, 311. „The only evidence for the existence of this work are the references in Janáček's letters to Zdenka Schulzová, and press reports of its Brno performance in 1881, together with Janáček's comments in his diary about them.” Traducerea și adaptarea Leonard Dumitriu.

¹⁶ Simeone, *The Janáček Compendium*, 206. „Between 1915 and publication in 1922, the work was extensively revised. The original first movement, *Con moto*, was completely rewritten using the same thematic material. The original second movement was the *Adagio* that eventually became the fourth movement. The *Ballada* moved from being the third movement to the second and was replaced by a new *Allegretto*. The finale gave Janáček the most problems: originally a *Con moto*, it was replaced in about 1916 by a new *Allegro*, which in turn was replaced by the *Adagio*. The final order thus became: 1. *Con moto*; 2. *Ballada*; 3. *Allegretto*; 4. *Adagio*. It was only when Janáček looked at the Sonata again before publication in 1922 that this definitive state of the work was settled.” Traducerea și adaptarea Leonard Dumitriu.

¹⁷ Clubul compozitorilor moravieni de la Brno. Prezidat de Janáček, a fost fondat în 1922 cu scopul de a promova muzica compozitorilor moravieni și nu numai. Simeone, *The Janáček Compendium*, 20-21.

¹⁸ Simeone, *The Janáček Compendium*, 207.

proiecte de creație. Între 1914 și 1922, așadar în paralel cu *Sonata pentru violină și pian*, muzicianul ceh are următoarea activitate de creație/corectură/revizuire:

- compune și revizuieste rapsodia pentru orchestră *Taras Bulba*;
- compune mai multe coruri pentru diverse formații vocale și lucrări pentru voce și pian;
- începe o operă pe care nu o va mai termina (*Živá mrtvola* [*Cadavrul viu*], după piesa lui Tolstoi);
- compune și revizuieste un epilog pentru opera *Výlety pana Broučka do Měsíce* (*Excursia domnului Brouček pe Lună*);
- compune opera *Výlet pana Broučka do XV. století* (*Excursia domnului Brouček în secolul al XV-lea*) și apoi contopește cele două opere într-una singură, intitulată *Výlety páně Broučkovy* (*Excursiile domnului Brouček*);
- revizuieste opera *Šárka*;
- compune și revizuieste ciclul de melodii pentru tenor, altistă, trei voci feminine și pian *Zápisník zmizelého* (*Jurnalul celui care a dispărut*);
- compune opera *Kát'a Kabanová*;
- compune poemul simfonic *Balada blanická* (*Balada lui Blaník*);
- revizuieste cantata pentru tenor, cor bărbătesc și orchestră *Na Soláni čarták* (*Hanul din vârful muntelui Soláň*);
- în sfârșit, începe să compună opera *Příhody lišky Bystroušky* (*Aventurile vulpiței viclene*).¹⁹

Ca să nu mai vorbim despre mulțimea de evenimente la care compozitorul a participat – premiere ale operelor și prime audiții ale altor lucrări, vizite în străinătate – și, din nefericire, apariția unor probleme de sănătate. În tot acest context, puterea de muncă este fenomenală, fantezia este debordantă, succesele și recunoașterea încep să apară.

Înainte de a trece la analiza sonatei, trebuie spus că partitura pe care se bazează a fost publicată²⁰ în timpul vieții lui Leoš Janáček, drept urmare este clar că autorul a supervizat varianta respectivă²¹, inclusiv ștима pentru violină²², îngrijită de Rudolf Reissig²³. Pe internet mai apare o variantă a știmei pentru violină, datorată lui Josef Suk²⁴, în care manierele de interpretare²⁵ diferă foarte ușor de cele ale lui Reissig. „Într-o scrisoare către Otakar Nebuška (din 21 ianuarie 1922 [...]), Janáček a scris că lucrarea a fost compusă ca reacție la înaintarea armatei ruse de la începutul Primului Război Mondial. După toate aparențele, o astfel de datare este confirmată de ziua «1 august 1914», consemnare prezentă la jumătatea schițelor autografe.”²⁶

Satisfacția față de înaintarea armatei ruse – să nu uităm de sentimentele filoruse ale compozitorului – constituie imboldul care îl determină pe Janáček să înceapă lucrarea. Nu există nicio mărturie conform căreia entuziasmul autorului s-ar fi transferat în vreun fel asupra caracterului piesei și nici dacă, odată definitivată, *Sonata* ar avea vreo legătură cu sentimentele inițiale. Cel mai probabil că nu. Înainte de a trece la analiza propriu-zisă, trebuie precizat că partea secundă a lucrării este singura căreia i se atribuie, în afară de tempo, o denumire precisă, anume *Ballada*. Diferența față de celelalte trei părți provine din faptul că Janáček a scris *Ballada* și a publicat-o în 1915 drept piesă de sine stătătoare, ca abia apoi să o includă în conținutul *Sonatei pentru violină și pian*.

Analiza lucrării

Partea I, *Con moto*, este alcătuită dintr-un material muzical de sorginte folclorică – cu rădăcini ancestrale, arhetipale –, turnat într-o formă clasică de sonată. Cei cinci bemoli de la cheie nu au nicio legătură cu sistemul tonal, Janáček notează armura doar pentru facilitarea citirii, deoarece toate sunetele respective sunt alterate descendent. O introducere de trei măsuri a violinei solo prezintă câteva salturi intervalice cu caracter imitativ și repetitiv, ale căror sunete indică de fapt o exprimare muzicală preponderent treptată.

¹⁹ Conform <https://www.janacek-nadace.cz/en/janacek-in-dates/#1914>, consultat la 11 iulie 2022.

²⁰ Janáček, *Sonata Violin & Piano*.

²¹ Simeone, Tyrrell și Němcová, *Janáček's Works. A Catalogue of Music and Writings of Leoš Janáček*, 224.

²² Conform [https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_\(Janáček,_Leoš\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_(Janáček,_Leoš)), consultat la 27 iunie 2022.

²³ Rudolf Reissig (1874-1939), violonist ceh, dirijor și profesor de muzică. Conform https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=5771, consultat la 27 iunie 2022.

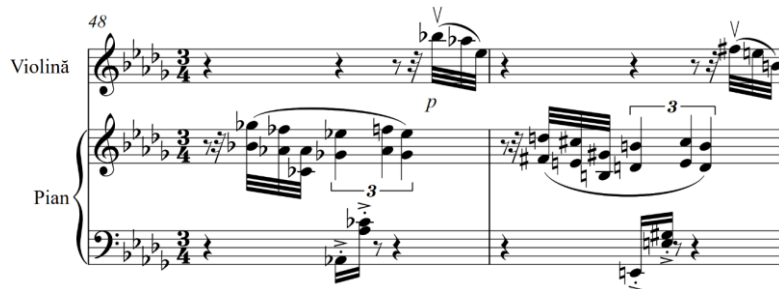
²⁴ Josef Suk (1874-1935), compozitor și violonist ceh, elev și apoi ginere al lui Antonín Dvořák. Prieten apropiat al lui Janáček, a editat anonim partitura primului lui cvartet, înainte de a fi publicată la Hudební Matice Umělecké Besedy, în 1925. Vezi Simeone, *The Janáček Compendium*, 221-222.

²⁵ Nu am găsit nicio informație din care să aflăm dacă Janáček a cunoscut și a fost de acord cu propunerile lui Suk.

²⁶ Vezi Simeone, Tyrrell, Němcová, *Janáček's Works. A Catalogue of Music and Writings of Leoš Janáček*, 223. „In a letter to Otakar Nebuška (21 Jan 1922 [...]), Janáček wrote that the work was composed as a response to Russian advances at the beginning of World War I. Such a dating is seemingly confirmed by the date «1 Aug 1914» halfway through the autograph sketches.” Traducerea și adaptarea Leonard Dumitriu.

secunde mari –, la începutul dezvoltării apare un joc mereu fluctuant, între două secunde, care se metamorfozează neuniform, din mare, în mică. Și desenul ritmic este altul, specific mai mult țambalului decât pianului (vezi măsurile 44-47).

Nu putea să lipsească imitarea unor motive de mici dimensiuni, atât de des utilizată de Janáček în anii maturității, tehnică prezentă în măsurile de mijloc ale dezvoltării, de asemenea la finalul acesteia, ca pregătire a reprizei.

The image shows a musical score for measures 48 and 49 of a sonata for violin and piano. The top staff is for the Violin and the bottom staff is for the Piano. Both are in 3/4 time and the key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 48 features a descending eighth-note motif in the violin, starting on G4 and moving down to E4. The piano accompaniment consists of chords and a triplet of eighth notes. Measure 49 continues the descending motif in the violin, ending on C4. The piano part continues with chords and a triplet. The dynamic marking 'p' (piano) is present in measure 49.

Ex. 4. Leoš Janáček, *Sonata pentru violină și pian*, imitații motivice descendente, în dezvoltare, măsurile 48-49.

La măsura 66 are loc revenirea la tema I, cu o expunere integrală și identică a acesteia. Continuarea pare surprinzătoare, în sensul în care melodia din punte este transpusă la cvinta superioară (perfectă, într-un singur moment micșorată), iar cea din tema a II-a la terță descendentă (permanent mică). Alături de această transpoziție, ce trimite clar spre dialectica sonatei clasice, observăm foarte mici modificări ale expunerii materialului sonor, în sensul unei inversări a ordinii de intrare a celor două instrumente în tema a II-a (în expoziție: pian – violină, în repriză: violină – pian). Coda reia aproape fidel muzica din concluzia expoziției, cu mici transpoziții ale armoniei, iar partea I a *Sonatei pentru violină și pian* de Leoš Janáček se încheie într-o notă melancolică, duioasă.

În întregul ei, muzica are o frumusețe aparte, ușor stranie dată fiind sorgintea arhaică, în care toate elementele discursului muzical sunt păstrate în limite echilibrate. Ritmul și metrul, două dintre componentele atât de proprii întregii creații a lui Janáček, sunt de asemenea mult mai puțin agitate decât ne-am fi așteptat. Compozitorul nu are în vedere expunerea niciunei tehnici speciale de scriitură instrumentală, nu are ambiția etalării unor idei componistice nemăintâlnite, ci subordonează totul unei estetici a subtilității și discreției, chiar a fragilității. Foarte simplu spus, melodii frumoase sunt însoțite de armonii pe măsură.

Partea a II-a, *Con moto*, înfățișează o atmosferă sonoră întru totul schimbată față de prima parte a sonatei. Titlul *Ballada* este oarecum amăgitor, pentru că muzica ne transportă într-o lume contemplativă, de mare sensibilitate, intens melancolică și prin urmare specifică genului liric al elegiei. Foarte discutabilă, existența aici a unui fir epic propriu baladei este oricum mult mai puțin evidentă decât în secțiunea anterioară. În orice caz, nu ne putem raporta la niciun filon folcloric, mijloacele de exprimare sonoră – melodie, armonie, ritm – sunt toate de factură cultă și amintesc pe alocuri de tristețile, de înflăcărarea norvegianului Edvard Grieg. Câteva argumente foarte solide vin în sprijinul expresiei culte a discursului muzical din partea secundă.

Primul raționament pornește de la armură, acum parte dintr-un traseu tonal care poate fi recunoscut fără mari probleme. Cei patru diezi alcătuiesc substanța sonoră a tonalităților relative do diez minor și mi major, primele care definesc discursul muzical. Schimbarea armurii de la măsura 77 readuce cei cinci bemoli pe care i-am văzut anterior, doar că acum ei nu mai au doar rolul de a evita alterațiile accidentale, ci se integrează în structura tonalității re bemol major. Trebuie spus că noua tonalitate se impune înainte de schimbarea armurii, așadar când la cheie sunt încă prezenți cei patru diezi. După re bemol major, Janáček face pasul spre dominantă a acesteia, la bemol major, dar nu mai modifică armura. Prin urmare, în toată partea a II-a se impun patru tonalități: mi major; do diez minor; re bemol major²⁸; la bemol major (a cărei importanță decisivă o vom vedea mai târziu). Înrudirea dintre tonalități nu mai trebuie demonstrată, însă putem discuta opțiunea lui Janáček, mai precis motivul pentru care trece uneori foarte rapid din zona tonalităților cu diezi (mi major și do diez minor) în cea a tonalităților cu bemoli (re bemol major și la bemol major). În cercul cvintelor, tonalitățile respective sunt depărtate, dar, prin utilizarea măiestrită a enarmoniei, ethosul lor este adus la numitorul comun al emoțiilor încărcate de dragoste. Cadrul tonal include și apariția efemeră a câtorva alte tonalități, la care se ajunge prin modulații diferite de cele tradiționale, întâlnite în Clasicism și Romanticism.

Un al doilea argument care susține gândirea componistică cultă este alcătuirea formală, mai precis juxtapunerile unor perioade (strofe) și fraze (rânduri) muzicale de diverse dimensiuni, ale căror intersecții pot fi recunoscute și datorită traseului tonal. Schema întregului edificiu este următoarea:

²⁸ Re bemol major are drept tonalitate enarmonică do diez major, la rândul ei omonimă a tonalității do diez minor.

A		(1-16)	
	a1	(1-10)	do diez minor
	a2	(11-16)	fragment modulatoriu
B		(17-36)	
	b1 ^a	(17-20)	RE bemol major
	b1 ^b	(21-24)	LA bemol major
	b1 ^c	(25-28)	fragment modal
	b1 ^d	(29-32)	do diez minor (scris re bemol minor)
	b2	(33-36)	fragment modulatoriu, în secvențe
C		(37-56)	
	c1 ^a	(37-40)	RE bemol major
	c1 ^b	(41-46)	RE bemol major
	c2	(47-56)	
	c1 ^{av}	(47-50)	fragment modulatoriu
	c1 ^{bv}	(51-54)	do diez minor
		(55-56)	fragment modulatoriu
B¹		(57-76)	
	b1 ^a	(57-60)	RE bemol major
	b1 ^b	(61-64)	LA bemol major
	b1 ^c	(65-68)	fragment modal
	b1 ^d	(69-72)	do diez minor (scris re bemol minor)
	b2	(73-76)	fragment modulatoriu, în secvențe
C¹		(77-107)	
	c1 ^{av}	(77-80)	LA bemol major
	c1 ^{av} repetat variat	(81-84)	LA bemol major
	c1 ^{bv}	(85-90)	LA bemol major
	c1 ^{bv} secvențat	(91-96)	inflexiuni modulatorii
	c1 ^{av} secvențat	(97-100)	LA major
	c1 ^{bv} extins	(101-107)	RE bemol major
D		(108-120)	începe în do diez, apoi inflexiuni modulatorii
	c1 ^{av}	(117-120)	fragment modal
A¹		(121-138)	
	a1	(121-128)	MI major
	a2 ^v = Coda	(129-138)	do diez minor

Tabel 1. Schema formei și traseul tonal

Dincolo de reprezentarea schematică de mai sus, aridă și inexpresivă, muzica sună minunat, sensibil, cu câteva involburări trecătoare. Să vedem și câteva exemple.

În prima frază a părții a II-a, acea a1 din **A**, violina cântă o melodie liniștită, ce emană o melancolie diafană, în timp ce pianul are dublu rol: mâna dreaptă însoțește melodia prin mici șiraguri de trezecișidoimi, iar mâna stângă îi asigură fundamentul. Fraza este sensibilă, elegiacă (vezi Partea a II-a, măsurile 1-10).

B-ul inversează planurile și începe cu pianul pe post de instrument care preia inițiativa melodică, ce derivă din armonii arpeggiate, timp în care traseul violinei stă pe loc. Așa cum se poate vedea în schema de mai sus, a doua mare secțiune are cinci subdiviziuni de patru măsuri fiecare, în care melodia trece pe rând de la pian la violină și invers, instrumentele preluând unul de la celălalt rolul activ sau static. Exemplul următor arată același material sonor în tonalitățile re bemol major și la bemol major, cu trecerea melodiei de la pian la violină, totul într-o atmosferă intimă, de amintire a unor momente plăcute, duioase (vezi Partea a II-a, măsurile 17-24).

Secțiunea **C** păstrează caracterul intim, dar acum înmugurește parcă speranța reînnoșării iubirii, pierdută cândva, dar vie în suflet. Optimismul regăsirii este însă ponderat, îi lipsește exuberanța, neliniștea vechiului eșec fiind încă prezentă. Pianul reia șiragurile de trezecișidoimi, iar violina rămâne în registrul ei grav, dar coarda sol trebuie să sune aici *dolce*, fără asprime sau patos.

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 37-46. The score is in 3/8 time and G major. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics are 'p dolce'. The Violin part starts at measure 37 with a melodic line. The Piano part starts at measure 37 with a complex arpeggiated accompaniment. The score continues to measure 40, where the Violin part has a melodic line and the Piano part has a complex arpeggiated accompaniment.

Ex. 5. Leoš Janáček, *Sonata pentru violină și pian*, fraza c1^a, măsurile 37-46

Janáček alege ca după expunerea materialului muzical din fraza C să reia fraza B fără nicio modificare și să continue apoi cu C-ul, cosmetizat prin schimbarea registrului violinei în acut și transpunerea în la bemol major (dar la cheie cinci bemoli), față de re bemol major (cu patru diezi la cheie și alterații accidentale) în prima expunere. Ethosul muzicii rămâne totuși același. Ambianța se schimbă ușor odată cu măsura 108, când discursul devine aproape exuberant, violina se avântă spre orizontul împlinirii, ceea ce prilejuiește compozitorului prima și unica părăsire a traseului ritmic inițial, fără ca totuși să-i acorde importanța unei schimbări a măsurii (vezi Partea a II-a, măsurile 108-116).

Ne apropiem de finalul părții și auzim din nou melodia din a1, de data aceasta în registrul octavelor a II-a și a III-a, ceea ce provoacă ascultătorului o impresie de împăcare, de stabilitate emoțională, pentru ca ultimele zece măsuri, care formează o coda, să readucă discret motivul melodico-ritmic din c. Traseul violinei pornește din grav și, cu ajutorul unor arpegii domoale, ajunge în zona registrului supraacut, al octavei a IV-a. Finețea, discreția și o ușoară incertitudine (datorată terței fluctuante, mare și mică, a unui acord cu tonica pe do diez) caracterizează starea pe care o transmit ultimele îmbinări de sunete ale violinei și pianului, repetate ca privirile melancolice ale unui îndrăgostit spre un trecut a cărui flacără pare iremediabil stinsă (vezi Partea a II-a, Coda, măsurile 129-138).

Se încheie o muzică de o frumusețe diamantină, a cărei alcătuire formală trebuie înțeleasă doar ca purtătoare a expresiei, a mesajului emoțional. Se vede clar că Janáček nu a fost deloc preocupat de etalarea vreunui procedeu de tehnică (a violinei, a pianului sau componistică), ci a așternut pe hârtie sentimente și gânduri care aparțin afectivității general umane, pe care el a reușit să le redea atât de veridic.

Partea a III-a, Allegretto, poate să ne surprindă din nou prin lipsa de continuitate față de cea anterioară, dar inconsecvența este doar aparentă. Asemănări cu prima parte a sonatei, în special în ceea ce privește materialul muzical, ne conduc spre rădăcini folclorice indiscutabile, doar că aici auzim parcă un folclor contemporan, mai puțin stilizat și evident mai concret, așadar departe de impresia arhetipală a începutului.

În introducerea studiului am văzut care sunt creațiile la care Janáček a lucrat mai mult sau mai puțin concomitent cu *Sonata* analizată aici. Una dintre acestea este o capodoperă operistică, *Kát'a Kabanová*, „operă în trei acte, pe un libret scris de Janáček după piesa *Furtuna (Гроза)* de Alexander Nikolaevici Ostrovski, traducerea în limba cehă de Vincenc Červinka. Compusă între ianuarie 1920 și aprilie 1921 și revizuită în mare în decembrie 1921, cu interludii adăugate în decembrie 1927²⁹. Cudriaș, unul dintre personaje, cântă la începutul scenei a II-a din actul secund un cântec a cărui melodie este următoarea:

²⁹ Simeone, *The Janáček Compendium*, 112. „Opera in three acts with libretto by Janáček after Alexander Nikolayevich Ostrovsky's play *The Thunderstorm [Gроза]* in the Czech translation by Vincenc Červinka. Composed between January 1920 and April 1921, with minor revisions in December 1921; interludes added in November 1927”. Traducerea și adaptarea Leonard Dumitriu.

Allegro [♩ = 88]

Ex. 6. Leoš Janáček, cântecul lui Cudriaș din scena a II-a a actului secund din opera *Kát'a Kabanová*

Se observă cu claritate două fraze de opt măsuri, **A** și **B**, fiecare alcătuită din două segmente de patru măsuri, în care al doilea îl reia pe primul și al patrulea îl repetă pe al treilea, acesta din urmă fiind de fapt transpoziția la cvarta perfectă descendentă a primului segment. Repetarea și transpoziția sunt așadar elementele definiții ale cântecului, cărora li se alătură izoritmia pătrimilor și cadențarea pe doime.

Începutul părții a III-a din *Sonata pentru violină și pian* este foarte asemănător cu fragmentul pe care l-am exemplificat din opera *Kát'a Kabanová*. Pentru argumentare, va fi prezentat în mod asemănător doar portativul liniei melodice (oscilantă între pian și violină), din care sunt eliminate fragmentele de legătură.

Allegretto [♩ = 112]

Ex. 7. Leoš Janáček, *Sonata pentru violină și pian*, linia melodică de la începutul părții a III-a

Recunoaștem același tip de construcție melodico-ritmică, doar că aici apare imitația cu caracter liber, ceea ce face ca intervalele să fie ușor modificate de la un segment la altul. Putem admite că rădăcinile folclorice ale expunerii sonore par să provină de la un țaran de la începutul secolului al XX-lea.

Deoarece comparația cu fragmentul vocal se încheie aici, revenim la partea a III-a a *Sonatei*, acolo unde se simte o organizare armonică tonală ce gravitează în jurul tonalității la bemol minor, chiar dacă armura este alcătuită din doar șase bemoli. Înrudirea de gradul I dintre tonalitatea în care s-a încheiat partea a II-a, do diez minor, și tonalitatea de aici, mai precis enarmonica acesteia, sol diez minor, nu poate fi trecută cu vederea. Compozitorul rămâne consecvent concepției de înrudire tonală și mai ales jocului cu principiul enarmoniei, care apropie tonalități aflate la multe cvinte distanță. Sigur că ambianța lui la bemol minor este completată, lărgită de trepte mobile și alterate, care transmit o permanentă fluctuație tonal-modală. Chiar dacă am discutat deja unele caracteristici ale începutului părții a III-a, conținutul ei estetic nu poate fi înțeles în profunzime fără ca analiza să se concentreze asupra formei. Cele cinci pagini ale partiturii dezvăluie o structură clară de lied bipartit cu repriză: **A** (măsurile 1-24); **B** (măsurile 25-64); mică tranziție (măsurile 65-79); **A** (măsurile 79-102).

Acest al doilea **A** (pe care special nu l-am notat **A'**, ci doar **A**) îl reia identic pe primul. Să vedem ce se întâmplă în fiecare secțiune.

Secțiunea I, **A** (măsurile 1-24), are drept personaj principal pianul, care intonează succesiv, de la o mână la alta și de la un registru la altul, motivele exemplificate mai sus. Violina cântă doar scări de șapte sunete descendente, care încep de pe sunete a căror succesiune urcă (vezi Partea a III-a, măsurile 10-16).

Pentru prima dată în întreaga lucrare, Janáček lasă să pătrundă un ritm aksak, concretizat din repetarea formulei din câte o optime alăturată unui grup de patru optimi, ritm pe care îl îmbracă într-un metru eterogen, a cărui pulsație este necesar să fie optimea.

Ex. 8. Leoš Janáček, *Sonata pentru violină și pian*, ritm aksak, metru eterogen, măsurile 15-19.

Alături de ritm, aici am putea pune în discuție și gruparea optimilor din măsura 15 (pe timpi individuali) și măsura 16 (pe toată măsura), precum și legatoul de expresie următor, de la mâna dreaptă doar, notații despre care nu știm cui îi aparțin, compozitorului sau editurii. Am putea crede că Janáček însuși le-a gândit și notat, pentru că măcar grupările optimilor au certe justificări muzicale. Tot lui îi poate fi încredințată chiar și inconsecvența de a scrie legato de expresie doar la mâna dreaptă, când ambele mâini cântă de fapt aceleași sunete, despărțite de octave. Reale sau doar speculative, amănuntele de mai sus pot fi importante pentru o cercetare special dedicată semiografiei *Sonatei*. Ultimele trei măsuri ale **A**-ului impun clar tonalitatea la bemol minor, pentru că de tot atâtea ori se repetă acordul în stare directă de pe tonica acestei tonalități (vezi Partea a III-a, măsurile 22-24).

Secțiunea a II-a, **B**, prezintă o metodă foarte utilizată de Janáček în anii deplinei maturități, aceea a înșiririi de secvențe ale aceluiași motiv sau secvențe ale unor motive foarte înrudite. Cele 40 de măsuri cuprind de fapt șase segmente muzicale, care folosesc tehnicile secvențării și extinderii motivice, în desfășurarea deja cunoscută a trecerii melodiei de la un instrument la celălalt. Între cele două instrumente se petrece și un joc polimetric, în sensul concomitenței măsurilor de 2/8 și 3/8, moment încântător al audiției și provocator pentru privirea cercetătorului. Secțiunea **B** ar merita exemplificată în întregime, dar aici va fi prezentată doar „linia ei dirijorală”, mai precis evoluția melodiei pe un singur portativ, astfel că vor putea fi observate secvențările și extinderile de care aminteam mai sus.

Ajuns aici, Janáček simte nevoia unui fragment de legătură spre ceea ce urmează, astfel că realizează o mică tranziție (măsurile 65-78) în care folosește secvențe ale motivului folcloric din **A**, pe care violina îl intonează în *pizzicato*, sonoritate ce ne trimite spre țambalul din prima parte a *Sonatei*. Drept oprire de parcurs, compozitorul alege ca pianul să intoneze semicadența la dominantă a tonalității la bemol minor, la care intenționează să se întoarcă (vezi Partea a III-a, măsurile 76-78). Iar revenirea la tonalitatea la bemol minor se concretizează prin reluarea integrală și fără nicio modificare a secțiunii **A**, în acea repriză pomenită anterior. Abia acum se poate înțelege semnificația de final a celor trei măsuri despre care am vorbit puțin mai sus (vezi Partea a III-a, măsurile 22-24). E un gest sonor fără echivoc, de punct al unei acțiuni.

Nici cea de a III-a parte a *Sonatei* nu aduce ceva inedit în exprimarea tehnică a celor două instrumente protagoniste, coardele ciupite și cele duble pe care le vedem în discursul violinei fiind de mult timp procedee uzuale. Cu siguranță că Janáček face asta intenționat, pentru că se folosește de alte mijloace cu care aduce la cunoștința ascultătorului mesaje estetice. Este vorba în special de reluările de motive, de secvențările și prelucrările acestora, tehnici provenind din melodiile vorbirii (*nápěvky mluvy*), pe care compozitorul ceh le nota cu o conștiințozitate aproape pedantă. Este foarte posibil ca trimiterea sonoră către cântecul lui Cudriaș din opera *Kát'a Kabanová* să fie mai profundă decât ne imaginăm, poate că partea a III-a, sau chiar întreaga sonată, să aibă un scenariu alcătuit din cuvinte nespuse. Este o ipoteză nu tocmai lipsită de teme...

Partea a IV-a, Adagio, alături de o latură matură, sensibilă și profundă, dezvăluie o conștiință a modernității, vie și originală, în egală măsură conectată la progresele contemporaneității, prin adieri sonore trimise spre Bartók și Scriabin.

Abia acum putem identifica și înțelege cu adevărat faptul că finalul *Sonatei* încheie un arc, întins cu bună știință deasupra întregii lucrări. Se risipește acea aparentă discontinuitate conceptuală despre care vorbeam la trecerea dintre celelalte părți ale lucrării, constatăm astfel existența unui ethos comun, a cărui exprimare este acum foarte limpede.

Janáček începe în sol diez minor, tonalitate enarmonică față de la bemol minor, în care se încheia partea a III-a. Remarcăm din nou tehnica enarmoniei și, asemănător primei părți, un discurs muzical subordonat unei subtile, am putea spune diafane forme de sonată clasică, al cărei tipar este următorul:

- Expoziția:
 - tema I (măsurile 1-14);
 - puntea (măsurile 15-26);
 - tema a II-a (măsurile 27-34);
 - concluzia (măsurile 35-39);
- Dezvoltarea (măsurile 40-59);
- Repriza:
 - tema I (măsurile 60-68);

- o tema a II-a (măsurile 69-81);
- o coda (măsurile 82-87).

Aspectul de mare rafinament al construcției formale stă în contrast, dar nu numai în acela care în mod firesc apare între tema a II-a și tema I, ci mai ales în conflictele pe care însăși tema I le conține. Așadar, tema I începe cu un șir de acorduri moi, suave, expuse de pian conform indicației *dolce*, cărora violina le răspunde cu sunete a căror brutalitate inițială (care ne amintește de Bartók) se stinge repede. Parcă auzim iarăși țambalul, cu lovituri ce transmit o furie neputincioasă (vezi Partea a IV-a, măsurile 1-2). Așa cum ne-a obișnuit, compozitorul ceh continuă prin reluarea motivului de două ori, prima dată (măsurile 3-11) prin extindere, a doua oară (măsurile 12-14) puțin modificat sub aspect melodic și armonic și cu un metru constant, de 6/8. Integral pianistică, puntea (măsurile 15-26) constă din juxtaponeri de secvențe ale unui motiv derivat din tema I. Aproape fără să atragă atenția, discursul s-a întors la o notație cu bemoli. Vom înțelege imediat de ce se justifică păstrarea aceleiași armuri.

Redată în tonalitatea mi major – înrudită apropiat cu sol diez minorul de la început și cauza păstrării armurii –, tema a II-a este mult mai scurtă decât ne-am aștepta (măsurile 27-34). Asta nu o împiedică să fie expresivă, caldă, încărcată de pasiune, una dintre cele mai izbutite alcătuirii tematice ale întregii *Sonate* (vezi Partea a IV-a, măsurile 27-34). Tehnica reluării motivice este cât se poate de constantă, expunerea violinei din primele patru măsuri fiind readusă de pian în următoarele patru, timp în care instrumentul cu coarde intonează arpegii ale unor acorduri. Întregul sonor devoalează cea mai clară gândire tonală din toată lucrarea și cuprinde o foarte vagă adiere de muzică franceză, care ne poate trimite la Gabriel Fauré. Concluzia (măsurile 35-39) este un appendice al temei a II-a și, în ultima măsură, reamintește sonoritatea brutală a primei intervenții violonistice.

Cele 20 de măsuri ale dezvoltării (40-59) prelucrează prin secvențare un singur motiv, cel din prima măsură a temei I. Auzim fâșii muzicale smulse dintr-un întreg și puse la loc, în grupuri cu un număr variabil de măsuri, în care Janáček face un joc al juxtaponerilor: uneori secvența începe pe sunet nou, alteori de pe sunetul cu care s-a încheiat motivul anterior.

Poco più mosso, rubato con crescendo emozionale. ♩ = 80

40 Pian *mf*

Motiv

Secvență cu intersecție

Secvență cu intersecție

43 Violină *feroce* *f* *p* Motiv

Pian

45 Violină

Secvență fără intersecție

Pian

Ex. 9. Leoš Janáček, *Sonata pentru violină și pian*, joc al juxtaponerilor, măsurile 40-46.

Vedem cum compozitorul preferă să elimine armura, dar asta nu înseamnă nicidecum o modulație la do major sau la minor, ci libertatea unei desfășurări tonale nestingherită de alterații constitutive, mai ales că și indicația agogică, foarte bogată, îndeamnă interpretii la o exprimare în care își pot manifesta mai mult individualitatea. Iar dacă în primele măsuri violina cântă fragmentul cu valori mici și expresie brutală, în ultimele cinci măsuri ale dezvoltării este rândul ei să preia motivul prezentat inițial de pian, cu juxtaponeri de secvențe cu și fără intersecție (vezi Partea a IV-a, măsurile 55-59, doar violina).

Ceea ce auzim induce cu subtilitate atmosfera de frământare sufletească a unor pagini pianistice de Aleksandr Scriabin, asemănătoare cu *Două poeme* op. 44, din 1905, și mai mult încă cu *Două poeme* op. 71, scrise în 1914, același an în care Janáček își începe *Sonata*. Fragmentul către care am trimis mai sus are și menirea de a pregăti ultima articulație a formei de sonată, repriza.

În comparație cu expoziția, tema I și puntea din repriză (măsurile 60-81) sunt supuse unui proces de restrângere a numărului de măsuri – tema I (măsurile 60-63) și puntea (măsurile 64-68) –, pe când temeii a II-a (măsurile 69-81) i se atribuie o respirație mai largă, deoarece asistăm și la o prelucrare tematică. Lărgirea și prelucrarea temeii secunde contrabalansează scurtarea temeii I și a punții, astfel apare un echilibru nou, care nu sărăcește discursul sonor, dimpotrivă, acesta cunoscând o certă esențializare. Violina este singura purtătoare a mesajului tematic și de legătură³⁰, pe când pianul are rolul de a zugrăvi atmosfera unei explozii a tensiunii, a cărei intensitate se stinge progresiv, pentru a ajunge la un moment al suferinței mute, al împietririi întru durere. Astfel se poate înțelege în tema I inversarea planurilor în ceea ce privește registrele, tremolourile pianului fiind situate mult deasupra traseului violinei, căreia compozitorul îi impune folosirea coardei a IV-a, cea gravă, serioasă, severă. Cu același scop, puntea duce violina spre acut, acumulare de registru care pregătește începutul temeii a II-a pe culmile octavei a III-a. Dar zenitul se prăbușește în abis (vezi Partea a IV-a, măsurile 69-81). Nu putem să nu observăm cum, din nou, ultimele trei măsuri revin în tonalitatea la bemol minor, cea care domină autoritar toate părțile *Sonatei pentru violină și pian* de Leoš Janáček. La audiție, este foarte prezentă senzația că aici ar fi putut fi punctul final al lucrării, mai ales dacă interpreții aleg să prelungească prin *fermata* pauza de pătrime scrisă de compozitor. Dar el vrea altfel... Ca dintr-o depărtare a spațiului și timpului, readuce primele măsuri ale ultimei părți, pe care le modifică doar cât să rămână în tonalitatea pe care o omagiază, la bemol minor. Impresia pe care ultimele sunete o lasă asupra ascultătorului este copleșitoare, la fel de impresionat fiind și cel ce a analizat partitura.

Concluzii

Sonata pentru violină și pian JW VII/7 de Leoš Janáček este una dintre cele mai frumoase, inspirate și în același timp subtil elaborate lucrări ale compozitorului. În afară de aluziile la sonorități ale țambalului, pe care le putem identifica în câteva fragmente din părțile I, a III-a și a IV-a, el nu are nici intenția de a uimi – prin tehnici instrumentale special imaginate –, nici de a inova – prin procedee componistice nemaîntâlnite. Dimpotrivă, într-o lucrare pe care o denumește absolut tradițional, „sonată”, Janáček folosește tehnici, metode și forme vechi, consacrate, cărora le adaugă propria viziune în privința motivelor repetate și secvențate și posibilă influență a melodiilor vorbirii (*nápěvky mluvy/speech melodies*). Acestea din urmă, dincolo de faptul că sunt o emblemă a compozitorului, scot la iveală și specificul național ceh, mai bine spus morav, al lucrării.

Chiar dacă cei doi instrumentiști nu au de înfruntat niciun fel de dificultate la nivelul melodiei, ritmului, dinamicii, registrelor, tempourilor și asamblării discursului, ei se confruntă totuși cu ethosul, cu mesajele profunde pe care lucrarea le conține, iar ei sunt chemați mai întâi să le descifreze, apoi să le transmită publicului. În lipsa cunoașterii depline a particularităților compozitorului ceh, violonistul și pianistul pot cădea în capcana întinsă de o notație aparent facilă, așadar interpretarea lor – în fapt o redare sonoră a unor semne grafice – nu poate fi altfel decât inexpressivă și banală.

Analiza a scos în evidență sensibilitatea multora dintre motive și teme și felul în care aceasta este dublată de subtilitatea și diversitatea sensurilor. Asta poate și pentru că *Sonata* lui Janáček este mai mult o rapsodie camerală, diferită mult de alte lucrări cu care împarte titlul. Este clar că apropierea ei din punct de vedere muzical de genul folcloric al baladei și cel cult al elegiei – ghicitoare al cărei răspuns trebuie găsit și înțeles laolaltă, de către interpreți și cercetători – și asemănările uneori evidente, alteori vagi, cu melodiile vorbirii (*nápěvky mluvy*) constituie cea mai mare dovadă de modernitate a unui opus în care caracterul universal și național se îmbină într-un mod măiestrit.

Realizare de necontestat a unui spirit liber, ingenios și neconvențional, bijuterie scilicet a genului cameral pentru duo instrumental, *Sonata pentru violină și pian* de Janáček pune la încercare rațiunea, bagajul de cunoștințe și puterea de pătrundere ale cercetătorului, în timp ce pentru interpreți poate constitui prilejul etalării măiestriei artistice profunde și bucuriei de a împărtăși publicului unul dintre cele mai reușite opusuri pentru violină și pian ale secolului al XX-lea.

Bibliografie

- Hollander, Hans. *Leoš Janáček. His Life and Work*, trad. Paul Hamburger. London: John Calder, 1963.
Janáček, Leoš. *Chamber Work*. leosjanacek.eu.
Janáček, Leoš. *Sonata Violin & Piano*. Praha: Hudební Matice Umělecké Besedy, 1922.

³⁰ Din punte.

Janáček, Leoš. *Violin Sonata*. [https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_\(Janáček,_Leoš\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_(Janáček,_Leoš)).
Simeone, Nigel. *The Janáček Compendium*. Woodbridge: The Boydell Press, 2019.
Simeone, Nigel, John Tyrrell și Alena Němcová. *Janáček's Works. A Catalogue of Music and Writings of Leoš Janáček*. Oxford: Clarendon Press, 1997.