

CENTENAR CHOPIN

Carmen STOIANOV

**FREDERIC CHOPIN - BALLADE no. 2, opus 38
un posibil cod
sau simple coincidențe?!**



Pe partitura celei de-a doua lucrări în genul baladei, *Ballade op. 38*, în *Fa major*, în varianta finală pe care i-o cunoaștem și astăzi, Frédéric Chopin scria la 1840¹ o dedicație lui Schumann – probabil ca răspuns la o dedicație schumanniană anterioară: *Kreisleriana*, în 1838. De altfel, gestul nu era o simplă curtoazie, ci reprezenta atât admirația lui Chopin pentru Schumann, cât și speranța că acesta din urmă îi va aprecia noul opus cel puțin la fel de mult ca pe primul. Adevărul este că, potrivit propriei sale declarații, Robert Schumann a cunoscut și apreciat ambele *Balade* compuse până la acea dată de Chopin, dar la fel ca mulți alții, a fost, sedus de prima, „sălbatică”, năvalnică, impetuoasă, irezistibilă.....

Relația dintre doi compozitori, amândoi exponențial romantici, amândoi atașați ideii de dezvoltare prin muzică, de încifrare a mesajelor ce se cereau exprimate nu putea decât să nască o prietenie artistică bazată pe prețuirea izvorâtă din respect, din perfecta înțelegere și recunoaștere a valorii celuilalt.

Se cunoaște legătura dintre Robert Schumann și Frédéric Chopin. Ceea ce reține atenția este faptul că Schumann, în calitatea sa de editor la *Neue Zeitschrift für Musik* face câteva interesante notații, la distanță de cinci ani de când a ascultat pentru prima dată *Balada nr. 2, op. 38*. Cu amintiri perfect conservate la nivelul anului 1841, Robert Schumann face dezvoltări ce țin de laboratorul de lucru al compozitorului polonez. Concret, este vorba despre faptul

¹ Manea, Carmen, *Aspirația plenitudinii în creația chopiniană*, Editura U.N.M.B., București, 2006, p. 146

că în 1836, când Schumann afirmă că ar fi ascultat-o pentru prima dată la Leipzig, cântată de Chopin alături de alte câteva noi lucrări ale sale, configurația ei formală era cu totul alta; remarcând vizibilele modificări aduse în timp, Schumann concluzionează că în comparație cu prima *Baladă* despre care nu are decât superlative, cea de-a doua - deși pe alt plan - este „la fel de fantastică și inventivă”¹.

Și tot Schumann, a cărui memorie muzicală era imbatabilă, afirma că în forma în care a făcut el cunoștință cu cea de-a doua lucrare a „poetului pianului” în genul baladei, aceasta se termina în tonalitatea în care începuse, respectiv în *Fa major*; ulterior Chopin i-a oferit deschiderea unui alt orizont: *la minor*, preluat probabil asemenea unei reflecții, din încheierea primei articulații formale; este finalul pe care îl cunoaștem astăzi. Concret, din cele 204 măsuri ale lucrării, ultimele 36 schimbă nu doar ambientul tono-modal, care de multe ori la Chopin este foarte lax și în continuă unduire, ci și armura. Și tot de la Schumann aflăm și sursa de inspirație a lucrării; „anumite poeme ale lui Adam Mickiewicz”, după cum i-a declarat-o însuși compozitorul².

Tocmai spre această zonă ne-am propus să orientăm centrul de interes al atenției. Scrisorile lui Chopin stau mărturie pentru ardentă sa dragoste față de patria pe care a ales să o părăsească, pentru suferința produsă de situația atât de incertă a acesteia în plan politic; tot de acolo aflăm și despre pasiunea sa pentru poemele compatriotului său, poetul național polonez, Adam Mickiewicz. De aceea, considerăm că, deși voalat transmisă lui Schumann, o asemenea informație este perfect credibilă. Coroborată cu o alta, indirectă, despre care avem cunoștință prin scrierile lui Alfred Cortot³, se pare că Chopin nu era prea încântat să dezvăluie posibilul program al lucrărilor sale, preferând să lase publicului bucuria descoperirii. Probabil de aceea a și fost atât de evaziv în răspunsul dat lui Schumann.

Preocupat de afirmația compozitorului în dialogul cu Schumann și de aura de mister țesută în timp în jurul *Baladei* chopiniene, muzicologul Jonathan Bellman a și publicat recent o carte axată pe această problematică, demonstrând cu claritate atât motivația compozitorului, cât și unele aspecte ce fac din această lucrare ceea ce Bellman numește chiar în titlul cărții sale: „*Balada Poloneză a lui Chopin Op. 38 ca relatare a martiriului național*”. Aici, explorând aspecte conexe interpretării Baladei - care nu ia interpretului decât circa șase sau șapte minute - Bellman creează un univers paralel, insistând pe caracterul de „political story” al lucrării în care depistează inclusiv strategii operistice legate de tradiția franceză a genului, alături de posibile conexiuni extramuzicale cu naționalismul poeziei lui Mickiewicz.

Nu mi-am propus să insist pe acest teritoriu, deoarece doresc să lansez și o altă posibilă ipoteză de cercetare: legătura pe un alt palier între Chopin și

¹ Bellman, Jonathan D., *Chopin's Polish Ballade Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, Oxford University Press, 2009, p. 3.

² Idem, p. 5

³ Cortot, Alfred, *Aspects de Chopin*, Ed. Albin Michel, Paris, 1949, p. 168

Schumann. Se știe că acesta din urmă era „addicted to ciphre”. Gândea în relația sunet-literă-cifră. De la locul nașterii sale la prima logodnică și apoi la Clara Wieck - leitmotiv al vieții și creației sale, la prietenii sau muzicienii ale căror nume le-a încifrat în lucrările sale sau în scurtele fragmente muzicale notate în scrisori, totul la Schumann se afla pe subțila demarcație a graniței literă-sunet; aceasta cu atât mai mult cu cât, în funcție de diferitele perioade de lucru, și-a perfecționat și diferențiat tehnica, rafinând-o.

Am căutat același tip de alfabet sonor inițial schumannian de extracție kübbleriană (perioada 1827-1834) cu similitudini literă-sunet dar și cu translații intervalice în cele două momente-cheie ale *Baladei nr. 2 p. 38* de Frédéric Chopin, momente remarcate și de Schumann: debutul și finalul ei, cu cele două tonalități ce i-au ridicat semne de întrebare compozitorului german.

Este drept, legat de această lucrare, Chopin nu a făcut decât vagi referiri la un posibil program; am avut însă în vedere combinația între binecunoscuta sa



discreție, apetența general romantică pentru încifrări¹ ca și circulația în epocă a lucrării lui Johann

Klüber: *Kryptographik*, din care s-au sedimentat (dacă nu chiar au izvorât!) inclusiv experimentul „CLARA” cât și următoarele „jocuri” criptografice ale lui Schumann.

În plus, în ceea ce mă privește, au existat trei motive inițiale, toate furnizate de partitură. Primul - la vedere, acel *Do* - sunetul cu care începe *Balada*, în *sotto voce*, *Basso sempre legato*, *Andantino*, îndelung repetat cu o încăpățănare ce nu își află pendant decât în *La*-ul din coda lucrării, printr-o anacruză neobișnuit de extinsă (o adevărată hiperbolizare!) raportat la cantitatea de informație muzicală – un singur sunet la octavă. Este drept, Chopin agreea anacruzele extinse, dar acestea interveneau în ideea unei arcuiri melodice, asemenea necesarei „punți” de legături între sunetul gândit inițial și nemărturisit în abstract și concretizarea finalizării unei idei încă nerostite pe deplin... În cazul de față, anacruza apare ca neobișnuită și de vreme ce conține mai mult decât jumătate de măsură, respectiv 4 tacte ale unei măsuri de 6! Această clară ieșire în evidență pare a avea rol de *clous*, de *cheie* atrăgând în mod evident și insistent atenția asupra existenței unui fapt ieșit din tipare. Desigur, cunoscând deja afirmația cu jumătate de voce a lui Chopin făcută lui Schumann, ne putem întreba de ce nu ar putea fi vorba despre enunțul existenței unui posibil cifru legat de numele lui Mickiewicz; totul - ținând cont și de faptul că prelunga pedală pe *Do* ocupă nu mai puțin de 10 tacte, ni s-a părut legitimă inclusiv întrebarea dacă nu există cumva o conexiune cu cele 10 litere ale numelui poetului polonezDar, poate este încă prea devreme pentru elansări de acest gen...

Al doilea și al treilea motiv se leagă între ele – au fost remarcate de Jonathan Bellman ca și de alți exegeți ai operei chopiniene și se regăsesc în mod egal în îndelungul arc temporal al creării acestei *Balade* ca și în nevoia resimțită

¹ Incluzându-l aici pe însuși Chopin (vezi *P.S. 1* și *P.S.2*)

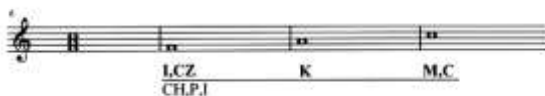
de compozitor de a reveni la distanță de ani asupra formei ei finale, cu dublu plan tonal - totul după ce fusese deja prezentată publicului într-o unică tonalitate!

Cu alte cuvinte – lucrarea stă mărturie pentru o tehnică mișgăloasă de laborator ce poate contrazice din start orice suspiciune privind ideea de improvizatie, spre care ar putea conduce - spre exemplu, curgerea firească a melodiei ca și insistentele repetări de frază din chiar prima ei secțiune. Dar o privire mai atentă ne poate devoala și alte aspecte, ținând de posibilele calcule extramuzicale ale compozitorului. Și aici intrăm în jocul motivațiilor secundare, induse de primele trei mai sus expuse, dar completându-le cu o precizie ce poate naște, la rândul ei, întrebări.

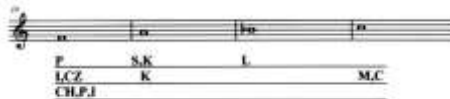
În această *Baladă*, avântată și ea, cu un profil aplestru, melodia nu țâșnește, nu are acea factură elansată de descătușare romantică; se construiește pas cu pas, prin repetări, prin dese opriri pe același sunet ce par semnificative și ar putea avea rolul de a induce ideea de atenționare. Aceasta cu atât mai mult cu cât armonia începutului pare extrem de simplă, neobișnuit de „cuminte” pentru un geniu al flexibilității armonice, și aceasta se observă chiar în debutul lucrării, ridicându-ne încă un semn de întrebare.....Un Chopin atât de împăcat cu ideea de trison pe tonică? Atât de insistent „cuminte” și în plan melodic - dacă avem în vedere prelunga „pedală” ostinat repetată a primei fraze din sopran și reluările ei cvasiidentice în același piano sau pianissimo dominant.....Este punctul la care am decis că s-ar putea să mai fie ceva dincolo de aparențe.....

Apelând la același tip de alfabet muzical utilizat într-un prin stadiu (perioada 1827-1834) de Schumann pentru nu mai puțin celebra formulă CLARA – respectiv alfabet cu 24 de litere și trei corespondențe posibile pentru fiecare sunet al gamei¹, nu pare dificil a se constata intenția lui Frédéric Chopin de a utiliza - desigur într-o manieră mult mai laxă decât Schumann - încifrarea literă-sunet în cel puțin patru momente-cheie ale lucrării:

1.- planul armonic al începutului: sunetele primului trison



induc două nume: CHOPIN și MICKIEWICZ - (măsura 3, tactele 1-3), după care (măsura 3, tactele 4-6); se distinge ideea inserării numelui țării natale în grafia poloneză: POLSKA – în a doua configurație acordică, prin adăugarea lui *Si bemol*



Observăm că în această măsură, prima de după pedala pe *Do*, măsură în care beneficiem de informația a doar patru sunete – *Fa, La, Si bemol, Do* - din fiecare nume

¹ Incluzând aici repetarea primului sunet al scării

posibil a fi pus în circulație în mod criptat, lipsește câte o literă-sunet; cu toate acestea, numele în sine sunt perfect recognoscibile.

Nu este un simplu joc al hazardului, ci constatarea unei realități amare. Niciunul dintre ei – compozitor, poet – nu se simțeau „compleți” departe de țara lor, la rândul ei „străină” între granițele sale, neantizată, mereu disputată în istorie. Și nici evocarea acesteia de la distanță nu o putea reîntregi; de aceea, consider că minimele omisiuni pot apărea ca fiind justificate;

2.- privind tabloul în întregimea lui, în plan melodico-armonic de această dată, la nivelul primelor 18 tacte - deci trei măsuri complete ce includ anacruza (doar 8 tacte fără anacruză, deci mai puțin de o măsură și jumătate),

P	S,K,A	L	O
P,G		L	N,E
I,C,Z	K	M,C	E,W
C,H,P,I			O

apare numele complet ADAM MICKIEWICZ alături de numele complet Polonia – în dubla lui grafie poloneză și franceză: POLSKA, POLOGNE (măsura 4); observăm, așadar, că la nici jumătate de măsură distanță, omisiunile de literă sunt completate în sonor; mai mult, apare întregit și numele CHOPIN. Dacă am ceda jocului coincidențelor ar trebui să vedem că totul s-a întrupat din informația sonoră a primelor șase sunete puse în joc de compozitor în plan melodico-armonic....Este cazul să avem noi întrebări, mai ales că nume ca... CHOPIN și... POLSKA, emblematice pentru compozitorul care își tăria dorul de țară prin muzică au tot 6 litere?!?...;

3.- linia întregii fraze melodice izvorâte din *Do*-ul inițial – la rândul ei în mod sugestiv repetată în mod ostentativ chiar, induce numele FREDERIC CHOPIN îmbinat cu numele celor două patrii ale sale: Franța – FRANCE și Polonia – POLSKA, POLOGNE; un accent dureros – POLSKA - este pus pe cadența *Si bemol* – *La - Fa - Sol - Fa* (introdus prin sensibilă *Mi* – măsurile 9-10);

4.- transcrierea în sonor a numelui MICKIEWICZ, un nume „muzical”, așa cum îi plăcea lui Schumann,

conduce la clara îmbinare a două trisonuri: *Fa – La - Do* și *La - Do – Mi*, adicătocmai reperele celor două tonalități puse în joc de Chopin în această Baladă: *Fa major* și *la minor*.

I,C,Z			
	K		
		M,C	
			E,W

La acest punct, ni se pare deja legitim să punem întrebarea dacă acum se poate înțelege - sau, măcar, presupune - de ce ar fi revenit compozitorul

asupra *Baladei în Fa major* pentru al cărei final a ales, în mod aparent inexplicabil, tonalitatea *la minor*?

Motivetele de mai sus, asupra cărora ne propunem să revenim pentru a le îmbogăți și fundamenta, pot constitui motivația pentru partea a doua a titlului:

FREDERIC CHOPIN - BALLADE no.2, opus 38
– un posibil cod sau simple coincidențe?



P.S. 1. Adresat celor care ar putea crede că pentru Chopin ideea de „cifru” era „departe”.

Sugestie: poate nu ar fi în plus să stăruie cu privirea asupra a cel puțin două elemente extrem de personale pentru Frédéric Chopin: semnătura acestuia în oglindă, cu acel „dublul F” al prenumelor (sugestie de repetare, revenire, octavă?!), incluzând ca simbol muzical o „minima”¹, ca și cea cifrat creștină, cu același „dublul F” și sublinierea simbolică „ichthys”² a numelui.

P.S.2. Aceeași adresare.

Sugestie: de luat în seamă „jocul încifrărilor” la cerul de prieteni - scrierile și chiar pseudonimul George Sand pentru Aurore Dupin sau semnătura cu criptonim a lui Delacroix (2, *la* optime pe portativ și o cruce) pe un desen în creion, reprezentând chipul lui Chopin încununat cu lauri - o schiță în vederea realizării tabloului lui Dante (pentru fresca de la Palais de Luxembourg)³.

¹ Vezi *Chopin Signature Internet Database*

² Vezi: Coman, Lavinia, *Frederic Chopin*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 2010 (coperta)

³ Cf. Maistorovici, Sanda, *Chopin în viziunea artiștilor plastici*, Simpozionul Internațional de muzicologie CHOPIN 200, Aula Palatului Cantacuzino, București, 28 februarie 2010