

VIOREL CREȚU

**ELEMENTE DE TEORIA
INSTRUMENTELOR ȘI ORCHESTRAȚIE**

© Editura Fundației *România de Măine*, 2007

Editură acreditată de Ministerul Educației și Cercetării
prin Consiliul Național al Cercetării Științifice
din Învățământul Superior

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
CREȚU, VIOREL

Elemente de teoria instrumentelor și orchestrație /

Viorel Crețu, București: Editura Fundației *România de Măine*, 2007

Bibliogr.

ISBN: 978-973-725-950-9

681.81(075.8)

785(075.8)

Reproducerea integrală sau fragmentară, prin orice formă și prin orice mijloace tehnice, este strict interzisă și se pedepsește conform legii.

*Răspunderea pentru conținutul și originalitatea textului
revine exclusiv autorului/autorilor.*

Redactor: Octavian CHEȚAN

Tehnoredactor: Laurentiu Cozma TUDOSE

Coperta: Cornelia PRODAN

Bun de tipar: 6.11.2007; Coli tipar: 8

Format: 16/61x86

Editura Fundației *România de Măine*

Bulevardul Timișoara, nr. 58, sector 6, București

Telefon, fax: (021)444 20 91; www.SpiruHaret.ro

UNIVERSITATEA *SPIRU HĂRET*
FACULTATEA DE MUZICĂ

VIOREL CREȚU

**ELEMENTE DE TEORIA
INSTRUMENTELOR
ȘI ORCHESTRĂȚIE**

EDITURA FUNDAȚIEI *ROMÂNIA DE MÂINE*
București, 2007

In memoriam
Liviu Rusu

CUPRINS

Prefață	7
Partea întâi	
ELEMENTE DE TEORIA INSTRUMENTELOR	9
Grupul instrumentelor de suflat din lemn	14
1. Flautul	14
2. Probleme specifice ale transpoziției în <i>Teoria instrumentelor și orchestrație</i>	19
3. Oboiul	25
4. Clarinetul	28
5. Fagotul	33
Grupul instrumentelor de suflat din alamă	37
6. Cornul	38
7. Trompeta	41
8. Trombonul	45
9. Tuba	48
Grupul instrumentelor de percuție	52
10. Instrumente acordabile	52
11. Instrumente neacordabile	55
12. Harpa	58
Grupul instrumentelor cu coarde și arcuș	61
13. Vioara	62
14. Viola	66
15. Violoncelul	68
16. Contrabasul	69
Considerații finale	72
Teme	75

	Partea a doua	
	<i>ELEMENTE DE ORCHESTRATIE</i>	77
Teme		117
<i>Bibliografie</i>		127

PREFAȚĂ

Lucrarea este destinată studenților din primul ciclu de studii superioare (și, într-o oarecare măsură, cursanților de la masterat) de la facultățile de Muzică. De aceea, întreaga tematică va avea, în mod evident, o tentă specifică unor pagini cu destinație accentuat didactică.

Lucrarea este structurată în două părți, așa cum, de altfel, arată și titlul disciplinei: *Teoria instrumentelor și Orchestrație*. Pe scurt, în prima parte se va pune accentul pe cunoașterea posibilităților expresive și de virtuozație ale instrumentelor orchestrei simfonice, iar în a doua parte se va urmări îndrumarea studentului/studentei astfel încât să poată orchestra o pagină muzicală oarecare.

Scopul acestei lucrări îl reprezintă, așadar, pregătirea cursantului pentru a se putea adresa cu profesionalism orchestrei simfonice. În acest sens, elementele de natură pragmatică din curs sunt extrem de prezente – în special în partea a doua a cursului, nu se va insista pe descrieri și pe definiții, pe terminologie și/sau pe diferențe specifice, ci pe „conducerea de mână” a cititorului în așa fel, încât, în mod concret, acesta să poată scrie o pagină valabilă pentru orchestra simfonică, în diversele ei alcătuiri.

Mai este necesar, în secolul al XXI-lea, studiul *Teoriei instrumentelor* și al *Orchestrației*, având în vedere extraordinara proliferare a mijloacelor digitale de producere a sunetelor?!? Mai exact, atunci când un calculator, o placă de sunet cu performanțe medii și un *soft* simplu de scriere-redare a sunetelor sunt accesibile financiar pentru aproape oricine, atunci când folosirea acestora permite „scrierea” unor pagini „orchestrale” complexe din punct de vedere sintactic și timbral și ascultarea lor în timp real, ce sens mai are să ne concentrăm în direcția studiului unui ansamblu orchestral care și-a avut perioada de glorie la finele secolului al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea? Răspunsul – cu finalitate pragmatică – la această reală problemă vine la sfârșitul parcurgerii paginilor de față. Din motive evidente, îl rezumăm însă pe scurt aici. Astfel, studiul *orchestrației* nu se limitează la o înșiruire de factualități; din acestea se desprind *principii de orchestrație*, iar necunoașterea acestora duce la ineficiența sonoră a unor pagini muzicale, destinate fie unei orchestre simfonice alcătuite din instrumentiști reali, fie uneia alcătuite dintr-o selecție de timbre și „instrumente” din paleta de opțiuni a programului de computer folosit. O altă utilitate a parcurgerii atente a paginilor

prezentului curs stă indiscutabil în particularitățile perioadei prezente, cu referire exactă la muzică – sunt frecvente cazurile în care unor absolvenți ai unei facultăți de muzică li se cere, conform unor competențe prezumate, să scrie și să orchestreze o muzică de scenă, o „cortină” pentru un post de radio și/sau de televiziune, un fond muzical pentru o lansare de produs într-un supermarket sau pentru o expoziție de pictură etc. În fine, pentru absolvenții care se vor dedica unei cariere didactice, este un fapt de notorietate acela că, practic, în orice școală există manifestări unde elevii se organizează în formații muzicale diverse – acestea vor avea nevoie de o îndrumare de specialitate, iar această îndrumare nu poate fi competentă în afara stăpânirii unor noțiuni elementare de *Teoria instrumentelor și orchestrație*. Iată, așadar, câteva argumente pentru necesitatea unei abordări atente și profesioniste a studiului acestei spectaculoase discipline muzicale.

Cu privire la prezența temelor și a exercițiilor în acest curs, acestea au fost introduse într-o proporție minoră. Astfel, am lăsat studenților de la cursurile de zi „grija” de a primi și rezolva teme și exerciții la cursuri sau la seminarii, bine-înțeles, bucurându-se de îndrumările unui cadru didactic, studenților de la forma de studiu fără frecvență și studenților de la forma de învățământ la distanță fiindu-le la dispoziție, de asemenea, o varietate de teme și exerciții (multe dintre ele cu rezolvări și diverse comentarii) pe *site*-ul specializat al Universității *Spiru Haret*.

În ceea ce privește bibliografia, este necesară următoarea observație: în limba română, s-au scris și tradus puține lucrări în această frumoasă specialitate, din motive justificate însă – modalitatea de studiu adecvată aici nu este prezentarea teoretică aridă, ci studiul partiturii, însoțită, de preferință simultan, de audiția muzicală a acesteia. Marii orchestratori nu au excelat prin teoretizări, ci prin exemplificări. Din aceste motive, bibliografia este redusă în aceste pagini, fiind însoțită totodată de recomandarea de a se studia cu atenție creațiile importante, simfonice și vocal-simfonice, ale muzicii secolului al XIX-lea. Studentul și/sau masterandul la *orchestrație* are nevoie de o cunoaștere potrivită a unora dintre cele mai bogate – din punctul de vedere al varietății paletelor timbrale orchestrale – pagini cu multe portative. Ca o precizare cu privire la bibliografie, cele mai importante traduceri în limba română sunt cele ale cărților semnate de A. Casella și V. Mortari, respectiv de N. A. Rimski-Korsakov, pe care se întemeiază, mai mult sau mai puțin mărturisit, cea mai mare parte dintre lucrările, relativ puține, ale autorilor români. Bineînțeles, le vom regăsi și aici în bibliografie și, bineînțeles, pe ele se sprijină, mărturisit, și prezentul curs.

Și pe această cale, aducem calde mulțumiri compozitorilor și editorilor de partituri de orchestră (și nu numai) pentru permisiunea de a folosi exemplificări muzicale în vederea unui scop nobil – acela al formării de noi generații de muzicieni.

Viorel Crețu

Partea întâi

***ELEMENTE DE TEORIA
INSTRUMENTELOR***

Specificul *Teoriei instrumentelor*, astăzi, este legat de extraordinarul avânt al tehnologiilor noi de dezvoltare a producerii sunetului pe cale electronică și digitală. Dacă, în urmă cu mai puțin de o generație, am fi putut vorbi, pur și simplu, despre teoria instrumentelor ca fiind un ansamblu de cunoștințe, teoretice bineînțeles, avându-și întemeierea, în principal, pe datele practice ale măiestriei instrumentale – instrumentele fiind alese din colecția de instrumente care s-au născut, s-au maturizat și s-au impus, de-a lungul anilor, în acel select mediu de competiție care este reprezentat de *orchestra simfonică* – astăzi, întâlnind, la fiecare pas, computere și sintetizatoare, studiouri de înregistrare muzicală și *soft-uri* (aplicații) dintre cele mai diverse și mai performante, auzind, în orice moment, la radio sau la televizor, noi și noi sonorități și timbruri muzicale generate artificial, devine neapărat necesară o anumită delimitare, o anumită rigoare necesară procesului de învățământ.

Vom conveni așadar că, prin studiul *Teoriei instrumentelor*, înțelegem aici acea disciplină al cărei fond principal de cunoștințe se sprijină în primul rând pe realitățile orchestrei simfonice mari, astfel cum a fost aceasta constituită și întrebuințată în creația vocal-simfonică a unor importanți compozitori romantici și post-romantici, impresioniști, expresioniști și/sau aparținând școlilor naționale, această perioadă fiind, nu întâmplător, considerată perioadă de apogeu în acest sens. Și într-adevăr, nume precum Hector Berlioz, N. A. Rimski-Korsakov, Richard Wagner, Gustav Mahler, Maurice Ravel, Igor Stravinski, George Enescu reprezintă puncte de reper în creația muzicală, printre altele și datorită culorilor timbrale ale ansamblurilor instrumentale, intens exploatate estetic, datorită spectaculozității și ingeniozității în a explora posibilitățile expresive – cu totul deosebite – ale orchestrei simfonice mari (disciplina *Teoria instrumentelor* nu este rigidă; viitoare dezvoltări vor putea impune interesante și importante deplasări ale frontierelor acestei discipline în funcție de o multitudine de realități muzicale și social-culturale).

Să folosim două exemple simple pentru a limpezi această situație terminologică și pentru a putea delimita mai îngrijit teritoriul în care dorim să înscriem disciplinele muzicale pe care le prezentăm aici.

Este, îndeobște, un lucru bine cunoscut acela că, pe un sintetizator, întâlnim, printre multe altele, timbrurile instrumentelor de bază din orchestra simfonică. Să selectăm aici timbrul flautului; vom vedea, imediat, că putem scrie – și auzi – o melodie pentru flaut care: *a)* să dureze câteva minute, fără nici o pauză (ca și cum ipoteticul instrumentist, care ar interpreta acea melodie, ar fi o ființă anaerobă) și *b)* să coboare, în grav și

subgrav, mult dincolo de limitele pe care orice flautist le va considera ca fiind limitele flautului din orchestra simfonică. Va suna respectiva melodie, atunci când aceasta coboară sub *do central*, ca fiind scrisă pentru alt instrument decât flautul (nu luăm aici în considerare alte instrumente din familia flautului)? Răspunsul este, evident, negativ. Întrebarea cea mai interesantă vine însă în continuare – care este disciplina care se va ocupa cu studiul acestor (cvasi)instrumente? Este aceasta *Teoria instrumentelor* sau o altă disciplină care ar privi fenomenalitățile, aplicabile aici, pentru generarea electroacustică a acelor timbruri pe care le putem găsi deschizând cartea tehnică a oricărui sintetizator cât de cât performant? Răspunsul îl vom da după examinarea celui de al doilea exemplu.

Să examinăm acum o pagină orchestrală semnată de Maurice Ravel, de exemplu. Nu ne este deloc dificil să distingem imediat anumite procedee orchestrale, procedee pe care le putem studia folosind elementele de *orchestrație* din orice manual de gen. Să revenim acum în secolul XXI și să folosim structura instrumentală din pagina lui Maurice Ravel, de exemplu, adăugând anumite linii muzicale produse de un sintetizator, acestora nefiindu-le asociat niciun instrument real din orchestra simfonică mare; totodată, putem elimina unele instrumente din pagina semnată de Maurice Ravel sau le putem înlocui cu instrumente artificiale al căror timbru poartă semnătura *Korg* sau *Yamaha*. În acest ultim caz, atât de des întâlnit în orice mediu unde sintetizatoarele nu sunt o raritate, principiile de orchestrație pe care le-am desprins din tratatul de orchestrație la care am făcut referire mai sus, se aplică sau nu? Răspunsul este, evident, pozitiv, deoarece respectivele principii – sau reguli – nu privesc datele de identificare ale timbrurilor sonore ci pe acelea de echilibrare și/sau funcționalitate în vederea, de pildă, a scoaterii în evidență a unei cantilene atunci când aceasta este expusă într-un registru median, iar, în cazul nostru ipotetic, țesătura orchestrală este complexă și densă.

Așadar, vom observa, în primul rând, că atât *Teoria instrumentelor* cât și *orchestrația* se întemeiază, poate mai mult decât orice alte discipline muzicale, pe *practică*. Cu alte cuvinte, fără un studiu îndelung și amănunțit al partiturilor muzicale (vocal-)instrumentale și orchestrale, aceste două ramuri ale disciplinei – pe care vom conveni să o denumim *teoria instrumentelor și orchestrația* – pur și simplu își pierd orice funcționalitate.

Pe de altă parte, însă, vom conveni că *teoria instrumentelor* se va apleca cu precădere asupra datelor de identificare sonoră a unor instrumente reale, impuse de practica orchestrală (lăsând în grija inginerilor de

sunet și/sau a programatorilor de soft timbrurile extranece acestui fenomen muzical și sociologic care este orchestra simfonică mare) pe când *orchestrația*, dat fiind că se ocupă de procedee, tehnici și elemente de măiestrie, va putea aborda orice tip de conglomerat sonor deoarece se întemeiază în principal pe fenomenalități care își au locul nu pe scena de concert ci în mecanismele complexe ale audiției; cu alte cuvinte, locul ultim unde se apreciază eficiența unui procedeu de înveșmântare muzicală se găsește în complexele mecanisme ale audiției muzicale și ale aprecierii reușitei unui procedeu de înveșmântare muzicală.

În privința realităților conform cărora geniul folcloric al diverselor popoare și civilizații a creat și dezvoltat felurite instrumente muzicale de-a lungul timpurilor, vom conveni ca studiul acestora să fie lăsat în grija diferitelor ramuri și subramuri ale etnomuzicologiei (organologiei populare), același lucru fiind deopotrivă valabil și în legătură cu instrumentele care au cunoscut o înflorire în epoci trecute, progresul tehnologic făcându-le să devină desuete (această observație poate fi pusă însă sub semnul întrebării observând, iată, extraordinara revenire, de pildă, a diferitelor specii de flaut vechi utilizate în muzica barocă – pentru o mai mare comoditate vom păstra, totuși, convenția enunțată mai sus); cu alte cuvinte, date amănunțite despre *ocarină*, *nai*, *spinetă* sau *blockflöte*, de exemplu, vor fi lăsate în grija altor discipline. Tot aici este locul să punem în discuție aspectele de artă interpretativă desprinse din evoluția, cu totul aparte, a unor genuri și specii muzicale cum ar fi *jazzul*. Nu vom descrie în timpul cursului de *Teoria instrumentelor* posibilitățile de virtuozitate pe care le-a deschis, de exemplu, traiectul interpretativ al lui Louis Armstrong ci vom face referire la performanțele medii ale unui instrumentist dintr-o orchestră simfonică abstractă.

În fine, la sfârșitul acestor rânduri introductive, trebuie amintit faptul că nu întâmplător își are loc cursul de *Teoria instrumentelor și orchestrație* la sfârșitul anilor de studiu. Numeroase elemente învățate și deprinse de-a lungul anilor și în timpul studiului altor discipline își găsesc acum o binemeritată utilitate. De exemplu, exercițiile de citire în chei din timpul anilor de studiu ai teoriei muzicii reprezintă un excelent „antrenament” pentru citirea unor partituri de instrumente transpozitorii; noțiunile despre armonicile naturale vor fi, de asemenea, fundamentale pentru înțelegerea particularităților de emisie în privința instrumentelor de suflat (de aceea, în aceste pagini nu vom reveni asupra lor); regulile deprinse la cursul de armonie se aplică deopotrivă la orchestrarea unor pagini de pian, de exemplu, pentru orchestră simfonică (nici aici, de pildă, cvintele

paralele nu își au locul); elementele de istoria muzicii și de stilistică muzicală ne vor ajuta, de exemplu, la alegerea unor figurații orchestrale „consonante” din punct de vedere stilistic atunci când se vor orchestra, de pildă, pagini ale unor clasici vienezi etc.

Clasificarea instrumentelor muzicale. Instrumentele muzicale ale orchestrei simfonice se pot împărți după natura vibrației (cordofone, aerofone, membranofone, electrofone etc.), după modalitățile de emisie sonoră și/sau atac (instrumente de suflat, cu corzi și arcuș, cu corzi unde sunetul este produs prin ciupirea corzilor, de percuție, instrumente cu claviatură sau fără claviatură etc.) după posibilitatea sau lipsa posibilității de a fi acordate etc. Deși toate aceste clasificări pot fi deosebit de interesante dintr-o perspectivă metodologică, noi vom îmbrățișa aici perspectiva clasică – respectiv ordinea din pagina cu portative – la care s-a ajuns printr-o practică susținută, deoarece *Teoria instrumentelor*, la fel ca și multe alte discipline muzicale, *are rolul de a sistematiza datele practicii muzicale*.

Astfel, instrumentele muzicale ale orchestrei simfonice se împart în patru grupe: *grupul instrumentelor de suflat din lemn*, *grupul instrumentelor de suflat din alamă*, *grupul instrumentelor de percuție* și *grupul instrumentelor cu coarde și arcuș*.

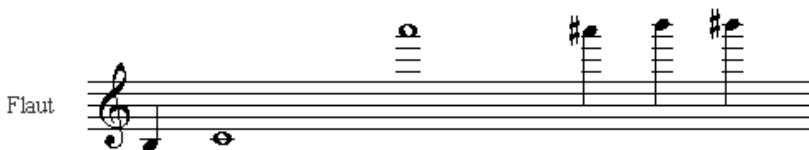
GRUPUL INSTRUMENTELOR DE SUFLAT DIN LEMN

1. Flautul

Flautul, cunoscut și sub denumirea de *flaut lateral* (sau *traversier*), este un instrument având o considerabilă vechime în istoria muzicii universale. Flautul modern, al cărui sistem de găuri și clape și de configurare cilindrică a tubului a fost conceput de *Theobald Böhm*, este un instrument care nu mai cunoaște nici un fel de dificultate în a intona, cu maximă precizie, sunetele scăării temperate, fiind unul dintre cele mai agile instrumente ale orchestrei simfonice mari.

Întinderea flautului este cea descrisă în **ex. 1** (în exemplele unde sunt arătate întinderea sau registrele instrumentelor respective, notele întregi sunt acelea care încadrează întinderile/registrele standard în timp ce pătrimile vor ilustra posibilitățile deschise unor instrumentiști cu deosebite valențe de virtuozitate) cu mențiunea că limita superioară poate fi depășită, lucru care a fost frecvent solicitat, din motive expresive, în unele partituri (ne reamintim aici că, din motive practice, în temele scrise ne vom limita la a observa în exclusivitate întinderea standard a instrumentelor respective). De asemenea, se poate coborî cu un semiton sub limita gravă deoarece există instrumente care au o clapetă specială în acest sens. *Notația* flautului este în cheia *sol* și este reală – cu alte cuvinte, sunetele vor suna exact acolo unde sunt plasate notele pe un portativ având cheia *sol*.

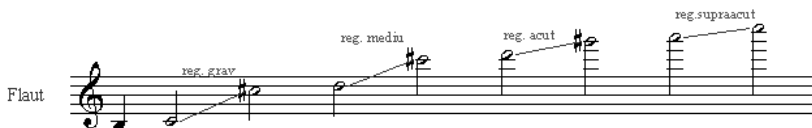
ex. 1



Registrele flautului, evidențiate în **ex. 2**, sunt interesante din punct de vedere timbral deoarece modul de emisie al sunetelor determină în același timp și culoarea timbrală.

Timbrul flautului în registrul grav, unde toate sunetele se produc ca sunete fundamentale, este mai cald decât timbrul celorlalte registre, având o expresivitate deosebită, în timp ce, în registrele mediu, acut și supraacut, unde sunetele se obțin ca armonice ale sunetelor fundamentale, timbrul devine mai deschis, mai strălucitor, mai luminos, mergând până la o anumită stridență și chiar opacitate în registrul supraacut.

ex. 2



O anumită atenție trebuie acordată aici *sunetelor armonice*: deoarece obținerea unor sunete înalte nu se poate face altfel decât prin folosirea armonicilor, atunci când în partitură se specifică dorința compozitorului de a auzi așa-numitele sunete armonice (prin scrierea unor cerușe deasupra notelor, la fel ca la scrierea flajoletelor pentru vioară), instrumentistul va obține înălțimile respective folosind alt armonic decât cel folosit în mod obișnuit (de exemplu, *sol* din octava a doua, care în mod obișnuit se intonează ca armonic 2 pentru *sol* din octava întâi, va fi aici obținut ca armonic 3 pentru *do* central). În anumite momente, aceste sunete armonice au o culoare timbrală diferită față de sunetele normale – fapt sesizat și utilizat de către compozitori – obținându-se un timbru mai sec, mai inexpressiv, mai ireal parcă decât în cazul folosirii procedeele obișnuite de producere a sunetului.

Fiind un instrument de o deosebită agilitate, aproape toate procedeele tehnice, de producere și conducere a sunetelor, îi sunt firești și accesibile instrumentistului. *Legato* de expresie este un procedeu uzual – la fel ca la majoritatea instrumentelor de suflat, este mai ușoară legarea unor sunete în ordine ascendentă decât legarea lor în ordine descendentă; cel mai ușor de legat sunt, bineînțeles, sunetele care diferă numai prin octava în care sunt așezate – modalitatea lor de execuție, prin folosirea armonicilor, ne oferă aici o explicație lesnicioasă.

Staccato este, de asemenea, un procedeu ușor de executat. *Articulația simplă*, obținută prin pronunțarea consoanei *t* în ambușura instrumentului, nu poate depăși, conform părerilor instrumentiștilor, viteza de 450 articulații pe minut (aproximativ o mișcare de șaisprezecimi într-un tempo de 112-120 băți/pătrimi pe minut). *Articulația dublă*, obținută prin rapida pronunțare a consoanelor *t* și *k*, articulație mai puțin clară decât articulația simplă însă deosebit de utilă în cazul unor repetiții de sunete, două câte două, poate urca până la o viteză de 600 articulații pe minut (corespunzând unei mișcări în șaisprezecimi într-un tempo de până la 160 de băți pe minut). *Articulația triplă*, obținută prin rostirea rapidă a unui grup de consoane *t-k-t*, *t-k-t...*, de asemenea, deosebit de utilă atunci când avem de a face cu repetarea unor sunete în grupuri de câte trei și unde este de observat tendința de a scoate în evidență prima notă din acel grup, este ceva mai puțin rapidă decât articulația dublă.

Este important de reținut faptul că aceste valori nu sunt absolute ci ele suferă modificări în funcție de registrul unde se găsesc sunetele intonate și de intensitatea cerută de compozitor. Pentru o mai bună înțelegere, să ne reamintim faptul că un sunet grav necesită punerea în vibrație a unei coloane de aer mai mari din tubul instrumentului; de asemenea, o nuanță mai ridicată cere un efort mai mare din partea instrumentistului, toate acestea influențând nemijlocit viteza cu care se produc sunetele.

Frullato (cunoscut și sub denumirea de *tremolo dental* sau *Flatterzunge*) este un mod de emisie de efect, ușor de obținut de către instrumentiști prin folosirea limbii în pronunția unui fonem *drrr* și în oscilarea rapidă a acesteia.

În privința folosirii *surdinei*, notăm unele experimente izolate observând totodată faptul că acest mod de emisie a sunetelor nu s-a impus, el existând așadar numai cu titlu de experiment.

Respirația instrumentistului, cuantificată în secunde, este un factor important de care trebuie să se țină seama atunci când se compune o partitură pentru flaut. Din cauza specificității modului de obținere a sunetului, prin suflarea aerului într-un orificiu astfel încât, inevitabil, o parte din cantitatea de aer înmagazinată în plămânii instrumentistului va fi irosită, valorile, măsurate în secunde, vor fi diferite în funcție de registru și de nuanță. Astfel, practica ne obligă să ținem seama de faptul că în registrul grav, în *forte*, un, să zicem, *do central* va dura aproximativ 8 secunde în *forte* și 15 secunde în *piano*. Pe măsură ce sunetele sunt mai înalte, deoarece prin jocul clapetelor coloana de aer ce trebuie pusă în mișcare în tubul instrumentului se micșorează, valorile de mai sus vor crește până spre 12 secunde în *forte* și, respectiv, 20 secunde în *piano*.

Iată un exemplu muzical care ne arată cât de complexă poate fi partitura acestui instrument (v. **ex. 3**); am ales un fragment din *Variațiuni și fugă pe o temă de Mozart* op. 132 de Max Reger (tipărită în ed. *Peters*, p.76), un fragment în *mezzopiano* la primul flaut, în *solo*, unde tempo este *sostenuto* (80 de bătăi pe minut, unde unitatea este egală cu optimea).

Piccola (flautul piccolo) este un instrument din familia flautului, construit, de asemenea, după mecanica introdusă de *Theobald Böhm*. De-a lungul paginilor de față vom observa faptul că, îndeosebi în privința instrumentelor de suflat, vom vorbi despre *familii* (*familia* flautului, *familia* clarinetului etc. – terminologia poate varia, însă ideea surprinsă este aceeași); aceasta este o realitate a orchestrei simfonice mari impusă de necesitățile de întindere și de expresie care au dus la perfecționarea unor instrumente foarte înrudite, bineînțeles, ca timbru cu instrumentul de bază al respectivei familii însă având posibilități – într-o anumită direcție expresivă sau într-un anumit registru – pe care „instrumentul-tată” nu le putea avea (de multe ori, aceste instrumente dezvoltate concomitent și/sau succesiv cu „instrumentul-tată” sunt cunoscute și sub denumirea de *instrumente de culoare*).

ex. 3



Întinderea picolei este cea de la **ex. 4**; făcând aici mențiunea necesară că *picola* este un *instrument semitranspozitoriu* – cu alte cuvinte, înălțimea sunetelor este aceea indicată pe portativ, la care se adaugă, în sus sau în jos (în cazul de față, în sus), o octavă – vom observa lesne că avem de a face aici cu un flaut mai mic (reduc, practic, la jumătate) care va cânta cu o octavă mai sus. Mai observăm și faptul că sunetul *si* supraacut este foarte greu de emis și că, practic, nota din subgrav cu care începe întinderea picolei este nota *re*.

ex. 4



Picola va continua în acut întinderea flautului; culoarea timbrală a picolei este însă mult mai săracă în resurse expresive decât aceea a flautului. Registrul grav este inexpressiv în timp ce registrele mediu și acut pot fi scânteietoare, incandescente chiar, timbrul picolei, în *fortissimo*, putând ieși în evidență chiar și dintr-un masiv *tutti* orchestral. Măiestria componistică a evoluat mult, de la stadiul unei simple dublări în acut a liniilor melodice încredințate unui flaut până la momente recente unde picola are un rol de sine stătător, în care ea interpretează linii melodice având chiar și valoare tematică și, de aceea, unde este necesară o *sine qua non* scoatere în relief a acestora.

Alte instrumente din familia flautului. Flautul contralto (sau *flauto d'amore*) este un instrument relativ rar folosit, acordat în *fa* sau în *sol* grav, sunând așadar cu o cvartă sau o cvintă mai jos decât sunetele din partitură. Vom vorbi așadar aici despre un instrument cu notație *transpozitorie* înțelegând prin aceasta acele instrumente care, din motive diverse, folosesc procedeul lecturii notelor astfel încât, de exemplu, o notă, scrisă în cheia *sol* sau în cheia *fa*, va suna cu un interval predeterminat mai sus sau mai jos (în practică se utilizează frecvent procedeul citirii notelor de pe respectivele portative ca și cum ar fi fost scrise într-o altă cheie; se folosește frecvent terminologia *efect scris* – *efect real* pentru surprinderea acestei factualități).

Revenind la flautul contralto vom observa că, fiind un instrument de culoare prin excelență, registrul său cel mai eficace este registrul grav unde nu numai că adaugă, în grav, câteva sunete flautului ci permite obținerea unui considerabil plus de expresivitate, de căldură, de dulceață a unui timbru care, în acel registru, deja posedă o predeterminată cantabilitate.

Registrele, tehnicile și posibilitățile de interpretare vor fi cele deja studiate mai sus, cu amendamentul că instrumentul, fiind ceva mai mare și mai voluminos decât flautul propriu-zis, nu va îngădui o viteză comparabilă. Pe scurt, facem aici observația că, în cazul instrumentelor *de culoare*, dezvoltate în sensul descris mai devreme, exemplele muzicale vor veni aproape întotdeauna în sprijinul reliefării a ceea ce este *caracteristic* în privința culorii timbrale și rareori vor ilustra momente muzicale posibil de interpretat – în condiții superioare chiar – de către instrumentele standard ale respectivelor familii.

Flautul bas este un flaut în *do* grav, fiind așadar acordat cu o octavă mai jos decât flautul obișnuit. Este un instrument extrem de rar folosit, iar atunci când s-a scris pentru acest instrument s-a insistat, evident, pe

sonoritățile interesante care pot fi obținute în registrul grav al instrumentului.

2. Probleme specifice ale transpoziției în Teoria instrumentelor și orchestrației

Este locul aici să prezentăm, pe scurt, unele date privind transpoziția muzicală, subliniind, în primul rând, locul deosebit pe care aceasta îl ocupă în perspectiva practică a studiului *Teoriei instrumentelor și orchestrației*.

Multe elemente sunt deja cunoscute studenților de la disciplinele studiate anterior, în principal din studiul *Teoriei generale a muzicii*. Diferența de abordare a prezentelor pagini este dată de perspectiva, prin excelență practică, pe care am încercat să o propunem aici.

Reamintim faptul că elemente de transpoziție se întâlnesc și în studiul altor discipline; deși este mai mult decât posibil ca terminologia folosită în acele pagini să fie diferită, atâta vreme cât toate terminologiile vor sub-întinde o aceeași realitate, ele vor fi foarte ușor de interconectat și descifrat.

Încă o dată, subliniem faptul că prezenta perspectivă reprezintă o abordare prin excelență practică a unor probleme care s-au ivit cu precădere la orele și seminariile de *Teoria instrumentelor și orchestrației* și cărora încercăm, aici, să le găsim o rezolvare.

Vom observa, mai întâi, că putem vorbi despre **două mari grupe de instrumente**: instrumentele care folosesc o notație *netranspozitorie* (sau *non-transpozitorie*) și instrumentele care folosesc o notație *transpozitorie*; în cadrul acestei a doua grupe, vom distinge instrumentele care necesită o notație *semitranspozitorie* (unde vom găsi instrumente care transpun la una sau mai multe octave, ascendent sau descendent) și instrumente necesitând o notație *transpozitorie* propriu-zisă (sau, simplu spus, *transpozitorie*).

Vom mai observa că – deoarece vorbim despre transpoziție ascendentă și transpoziție descendentă – există anumite elemente ajutătoare, conținute în însăși denumirile instrumentelor, dar care nu alcătuiesc o regulă cu valoare absolută – care au darul de a ne sugera sensul (ascendent sau descendent) al transpoziției. Astfel, vom observa o categorie de instrumente – cum sunt *clarinetul mic în si bemol*, *trompeta acută în fa* etc. – în denumirile cărora găsim attribute/adjective (*mic*, *acut*, *sopran*)

care, în mod firesc, ne trimit cu gândul la o transpoziție ascendentă. De asemenea, vom observa o altă categorie de instrumente – cum ar fi *clarinetul bas în si bemol*, *trompeta bassa*, *contrafagotul*, *saxofonul tenor* etc. – în denumirile cărora găsim attribute/adjective care, la fel de firesc, ne trimit cu gândul la o transpoziție descendentă. Aceste indicații sunt extrem de utile deoarece vom întâlni frecvent situații unde un anumit instrument – în *mi bemol* de exemplu – va cere o transpoziție fie la *terță mică ascendentă* fie la *sextă mare descendentă*, discursul sonor de ansamblu fiind radical diferit în funcție de sensul, ascendent sau descendent, al respectivei transpoziții. Atragem atenția din nou asupra faptului că această cvasi-regulă nu are o aplicabilitate absolută aici; există cazuri când denumirile unor instrumente, care sunt transpozitorii, nu conțin nici un element ajutător în sensul arătat mai înainte sau când respectivele attribute/adjective – ca în cazul primilor membri din familia saxofoanelor – nu conduc la aprecieri conforme cu realitatea din pagina cu portative.

Să încercăm, aici, o sumară definiție a transpoziției aici – ea fiind, poate, necesară deja cu câteva rânduri mai devreme. Înțelegem prin transpoziție un set de convenții, care, din diverse rațiuni (de natură expresivă, de comoditate a scrierii, de natură „etimologică” chiar – în sensul că un instrument care a apărut sub un set de caracteristici, dezvoltându-se ulterior, a înțeles să și le păstreze, deși drumul parcurs, prin perfecționări succesive, ar fi impus poate o renunțare la aceasta; vom vedea acest lucru la instrumentele de suflat din alamă, atunci când vom vorbi despre instrumente naturale vs instrumente cromatice), presupun o lectură specifică a unui text muzical. Deși explicația este deocamdată incompletă, introducerea a doi noi termeni și descrierea, în continuare, a unei relații limpezi între aceștia va limpezi mult începutul de definiție de mai sus.

Vom descrie prin termenul *efect real* înălțimile efective ale suneților care sunt produse de un instrument muzical. Vom descrie prin *efect scris* înălțimile sunetelor astfel cum sunt ele notate în partitură. Atunci când efectul real coincide cu efectul scris **nu** vorbim despre transpoziție; este cazul, banal de descris, al flautului sau violinei, de exemplu, ambele fiind instrumente netranspozitorii, unde instrumentistul vede, pe portativ, să zicem, *do central* (*efectul scris* este *do central*) și noi vom auzi, în sala de concert, tot *do central* (*efectul real* este *do central*). Atunci când, însă, un clarinetist care va cânta, să zicem, la un *clarinet în si bemol*, o partitură pe care va vedea scris *do central* (*efectul scris* este *do central*) însă noi vom auzi *si bemol* (*efectul real* este *si bemol*) – așadar, efectul scris și efectul real **nu** coincid – atunci putem vorbi de transpoziție.

Vom completa deci începutul de definiție de mai sus arătând că transpoziția instituie un set de reguli și de practici care permit corecta descriere a raporturilor care există între *efectul scris* și *efectul real* la anumite instrumente, denumite generic, *semitranspozitorii* și *transpozitorii*.

Am văzut deja că anumite elemente din denumirile unor instrumente – atenție!, acest lucru nu se aplică tuturor instrumentelor, existând și unele cazuri (cum ar fi cel al *cornului englez*, de pildă) unde trebuie memorate regulile propriu-zise de transpoziție ale respectivelor instrumente – ne permit să precizăm exact *sensul* în care se va face respectiva transpoziție.

Alte indicații ne permit să aflăm și *intervalul* la care se va face transpoziția. Astfel, postulând un *do* absolut – pe care îl vom lua drept un pilon al intervalului care ne interesează pe noi aici – vom vedea că un *flaut contralto în sol*, de exemplu, (care transpune descendent, deoarece particula *contralto* din denumire ne indică acest lucru) va transpune la o *cvartă perfectă inferioară* (între *do* și *sol*, *sol* fiind, de asemenea, preluat din denumirea instrumentului, este o *cvartă perfectă inferioară*). La fel, un *clarinet piccolo în mi bemol* va transpune ascendent (a se vedea particula determinantă din denumire) la o *terță mică*, deoarece între acel ipotetic *do* și *mi bemol* indicat în denumirea instrumentului respectiv, întâlnim un interval de *terță mică ascendentă*.

Există trei procedee principale de transpoziție efectivă (vom arăta aici că *teoria nu poate în nici un fel ține locul practicii*; dificultățile transpoziției constau nu atât în înțelegerea procedurilor – care nici nu sunt prea dificile – ci în posibilitatea de a citi simultan, într-un tempo muzical adeseori rapid, impus de partitură și de execuția muzicală propriu-zisă, partituri pentru mai multe instrumente, fiecare instrument transpunând diferit).

Primul procedeu constă în „măsurarea” permanentă a intervalului dintre efectul real și cel scris la nivelul fiecărei note; cu alte cuvinte, dacă va trebui să observăm o *cvintă perfectă descendentă* între cele două efecte, peste tot, la nivelul fiecărei măsurii și al fiecărei fracțiuni de timp, va trebui să „măsurăm” o *cvintă perfectă descendentă* între cele două note. Oricare notă a partiturii care reprezintă transpunerea/transpoziția efectului scris – adică partitura unde vom nota efectul real plecând de la partitura unde este notat efectul scris – va trebui să fie la același interval față de nota corespunzătoare.

Al doilea procedeu impune respectarea melismaticii partiturii pe care dorim să o transpunem. Să presupunem că vom face o transpoziție la

o terță mică superioară. În cazul că efectul nostru scris va începe cu *do central*, efectul nostru real va fi bineînțeles *mi bemol* din *octava întâi*. Ulterior, dacă se va respecta întocmai intervalica din partitura pe care o denumim efect scris, la final, ultima notă a partiturii care reprezintă efectul real va trebui să fie, de asemenea, la o distanță de *terță mică superioară* față de partitura pe care o denumim efect scris. O comparație cu două linii paralele care, deși parcurg un traseu sinuos, îl termină la aceeași distanță dintre ele la care l-au început, este o comparație deopotrivă plastică și pertinentă.

Al treilea procedeu presupune aflarea și folosirea acelei chei muzicale care, înlocuind ipotetic cheia muzicală din partitură, va face posibilă o lectură corectă. De exemplu, dacă partitura noastră pentru un *flaut contralto în fa* începe cu *sol* din *octava întâi*, va trebui să ne imaginăm care este acea cheie muzicală care, substituind cheia *sol* a partiturii inițiale (i.e. efectul scris), va permite o transpoziție reușită. Concret, *sol* din *octava întâi*, interpretat la un *flaut contralto în fa*, va suna cu o *cvintă perfectă* mai jos (adică va suna ca *do central*). Este evident astfel că, dacă vom folosi o cheie *do* de *mezzosopran*, nota situată pe linia a doua din portativ va fi citită drept *do central*.

Până aici, au fost prezentate elemente care pot fi aplicate cu succes și la, de exemplu, studiul *citirii de partituri*. De pildă, un student care va vedea o partitură de Richard Wagner, să zicem, unde, la un anumit moment, apare un acord orchestral intonat la compartimentele de lemne și alămuri, va trebui, la pian sau pe hârtia cu portative, să arate exact fiecare instrument ce sunet va cânta, astfel încât o rescriere omogenă din punctul de vedere al notației, în cheile *sol* și *fa* (pentru pian așadar), va evidenția că avem, de exemplu, un acord de septimă de dominantă pe *sol* și nu o alcătuire atonală. Mai exact, partitura simfonică este *efectul scris*, iar ceea ce studentul va cânta la pian sau va scrie pentru pian va fi *efectul real*.

Pentru *teoria instrumentelor*, însă, problema care se pune este aceea a *inversării* datelor de mai sus. Mai exact, i se va cere studentului/studentei să scrie în așa fel pentru instrumentele orchestrei simfonice încât, dacă vom invita câțiva instrumentiști cărora le vom adresa rugămintea de a cânta ceea ce s-a scris în partitura de orchestră, să auzim acea septimă de dominantă pe *sol* la care trimiteam mai sus și nu o oarecare alcătuire acordică atonală. Cu alte cuvinte, studentul/studenta va trebui să găsească, în cazul de față, *efectul scris* față de care exemplul/exercițiul muzical care se transpune are rol de *efect real*.

Să luăm un exemplu foarte simplu. Primul pas, obligatoriu, care trebuie făcut aici este acela de a se preciza cheia (sau cheile) în care se notează instrumentul respectiv. Sunt frecvente cazurile în care, de pildă, *efectul real* se desfășoară în octava mică, fiind așadar notat în cheia *fa* sau, posibil, în cheia *do de tenor*, însă, dacă va trebui să încredințăm o asemenea partitură unui clarinet (în *si bemol* sau în *la*), suntem obligați să folosim cheia *sol*. Al doilea pas este reprezentat de un raționament foarte simplu. Astfel, să zicem că vrem să scriem în așa fel încât, la un *clarinet în si bemol*, să auzim sunetul *do central*. Mai exact, acel *do central* este *efect real*, iar ceea ce vom scrie noi va fi, firește, *efect scris*. Conform acestui simplu raționament, vom gândi că, atâta vreme cât *clarinetul în si bemol* se aude (sau transpune) la o secundă mare inferioară, atunci, pentru a obține exact sunetele pe care le dorim, va trebui să scriem cu o secundă mare mai sus. Deci, pentru a se auzi *do central*, noi vom scrie nota *re* din octava întâi.

Motivele acestei fenomenalități sunt diverse, însă cele mai frecvente decurg din particularitățile de construcție ale instrumentelor din familia respectivă. Să luăm, de exemplu, familia flautului – situația aici este foarte concludentă. Pentru a obține, de exemplu, sunetul *do* din octava a doua, un flautist va folosi o anumită degetație, adică va acționa anumite dispozitive ale flautului. Înlocuind flautul propriu-zis cu o *picolă* și folosind aceeași degetație, sunetul produs se va afla cu o octavă mai sus deoarece, practic, *picola* este, ca dimensiuni, cât jumătate dintr-un flaut propriu-zis (cunoștințele de teoria muzicii vor ajuta studentul la lămurirea acestei fenomenalități). Dacă vom păstra aceeași degetație înlocuind însă flautul propriu-zis cu un *flaut contralto în sol*, acel *do* din octava a doua se va auzi cu o cvarță mai jos, adică *sol* din octava întâi.

Mergând mai departe, vom încerca să lămurim o întrebare pe care și-o pun mai toți începătorii într-ale muzicii atunci când deschid pentru prima dată o partitură de orchestră. Și anume, care este explicația pentru care, într-o asemenea partitură, armura de la diferitele instrumente nu este omogenă. Să revenim la situația de mai sus, aceea când, unui *clarinet în si bemol* căruia îi cerem să cânte *do central*, va trebui să îi scriem un *re* din octava întâi. Să presupunem că îi vom cere aceluiași instrumentist să cânte o frază muzicală exprimată în tonalitatea *Do Major*. În mod logic, vom scrie totul mai sus cu o secundă mare, observând așadar că am scris fraza muzicală respectivă în tonalitatea *Re Major*. Din motive practice, ne este mai simplu să punem la cheie *fa diez* și *do diez*, scriind așadar armura

lui *Re Major*, decât să folosim, în mod repetat, accidenți de fiecare dată când transpoziția ne va impune aceasta.

Mai mult, putem extinde – și simplifica totodată – această metodă în felul următor. Să presupunem că avem de scris un *efect scris* pentru același clarinet folosind o partitură (care este aici *efect real*, așadar) care, deși fără armură, este în mod evident, dodecafonică (procedeu este larg răspândit în speță). Vom scrie, la fel ca mai devreme, totul folosind armura lui *Re Major* (ar fi absurd să se pretindă că partitura noastră, care nu este decât o simplă transpoziție, ar deveni acum tonală); rezultă un avantaj evident din aplicarea acestui procedeu, iar câteva simple exerciții de transpoziție ne vor arăta că folosirea acestuia evidențiază faptul că, acolo unde, în textul-*efect real* sunt accidenți, în textul-*efect scris*, în *topos*-ul corespondent, vom găsi, în mod obligatoriu, tot accidenți.

Putem merge și mai departe cu aplicarea acestei reguli simple folosind o așa-numită „privire de contabil” (ne prezentăm aici scuze membrilor acestei nobile bresle, atât de folositoare în economia de piață). Mai exact, nu ne interesează dacă partitura respectivă este în *Do Major* sau în *la minor* sau poate într-o altă tonalitate aflată la o distanță de 1-2 cvinte și, din motive diverse, nu apare totuși la cheie nici o alterație. Vom gândi, *automat*, astfel, neprivind mai departe de timpul întâi al primei măsuri : atâta vreme cât la cheie nu sunt alterații, suntem în *Do Major* iar dacă vom scrie totul mai sus cu o secundă mare, vom fi obligatoriu în *Re Major*.

Mai arătăm faptul că, de multe ori, în practică, în partiturile simfonice scrise în tonalități cu mulți diezi sau cu mulți bemoli, procedeu de mai sus ar conduce la folosirea unor armuri cu mai mult de șapte accidenți. În asemenea cazuri, compozitorul alege să folosească tonalitatea echivalentă enarmonic, fapt care explică situații, destul de numeroase, unde, să zicem, toate instrumentele au armuri formate din mulți diezi, cu excepția clarinetelor, de exemplu, care au armuri formate din (nu tot atât de) mulți bemoli.

În concluzie, trebuie să repetăm apăsător: transpoziția presupune, dincolo de o corectă înțelegere a fenomenalității (care nu este foarte complicată), mult, mult exercițiu. De aceea, plecând de la actualele rânduri, precum și de la orice alt material didactic în acest sens, recomandăm, din nou, mult, mult exercițiu (dublat, unde se poate, de un control de specialitate, cel puțin în faza de început).

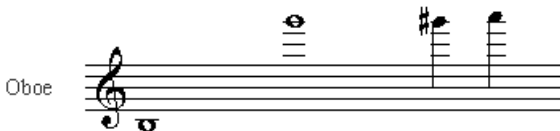
3. Oboiul

Oboiul este primul instrument care poate fi auzit într-o sală de concert, el fiind instrumentul după care se acordează toate celelalte instrumente ale orchestrei simfonice mari.

Oboiul nu a suferit schimbări de construcție majore în trecutul apropiat; în zilele noastre, putem deosebi două sisteme, două școli de construcție consacrate: sistemul italian și sistemul francez (sau sistemul *Lorée*), diferite între ele prin dispunerea găurilor și a clapelor și prin dimensiunile interne ale tubului. Cel mai răspândit sistem pare a fi cel francez și, de aceea, acest sistem este cel pe care ne vom sprijini aici.

Întinderea oboiului, exemplificată în **ex. 5**, trebuie completată cu observația că sunetele cuprinse în intervalul *si bemol* grav – *mi* din octava întâi sunt greu de atacat în *piano*. De asemenea, în supraacut, dincolo de *re* din octava a treia, sunetele devin, din nou, greu de atacat în *piano*, pierzându-și mult din caracteristicile timbrale; mișcarea în supraacut este recomandabil să se facă cu un mers din semiton în semiton, evitându-se așadar salturile (recomandare valabilă pentru mai toate instrumentele de suflat atunci când li se cere acestora să evolueze, destul de rar, totuși, în registrul supraacut).

ex. 5



Registrele oboiului sunt acelea înfățișate în **ex. 6**. În registrul grav sunetele vor fi emise folosindu-se sunetele fundamentale, în registrul mediu, armonicile de gradul 2, iar în registrul acut – armonicile de grad superior (amintim aici că oboiul dispune de un dispozitiv – numit *porta-voce* – folosit pentru a ușura emiterea unor sunete din diferite regiuni ale întinderii sale).

ex. 6



Timbrul oboiului va fi aspru, intens, dramatic chiar în prima sextă a registrului grav; pe măsură ce urcăm spre registrul acut, culoarea timbrală devine mai dulce, mai catifelată, mai expresivă. În privința acestor caracteristici timbrale trebuie remarcat, în primul rând, faptul că oboiul are un timbru deosebit de caracteristic – diferențele acestuia în funcție de registru nefiind în măsură să îl „mascheze”. De aceea, instrumentului i s-a acordat, în orchestra simfonică mare, acel rol specific pe care culoarea sa inconfundabilă l-a impus fără drept de apel. Eficacitatea oboiului în privința susținerii și reliefării cantilenelor în nuanțe medii este fără egal; dimpotrivă, încredințarea unor figurații armonice acestui instrument este mai puțin recomandată, deoarece timbrul cu totul aparte al oboiului tinde să împrumute valențe melodice deosebite oricărei linii sonore interpretate.

Toate procedeele tehnice vor trebui să țină seama de observația generală potrivit căreia oboiul, din diverse motive, este un instrument mai puțin agil decât flautul sau clarinetul, fiind mai adecvat pentru frazele expresive, cantabile. *Legato* este mai ușor de obținut, în general, atunci când sunetele sunt intonate fie în salturi ascendente, fie obținute printr-un mers treptat. *Staccato* este un efect deosebit de pregnant, însă viteza sa este mai redusă deoarece, la oboi, nu este posibilă decât articulația simplă. *Frullato* este un efect neobișnuit – chiar dacă el este posibil pe durate mici de timp, nu este nici spontan, nici eficace dacă îl vom compara cu efectul similar obținut la flaut (ca o regulă generală, putem observa faptul că, pentru instrumentele a căror ambușură se introduce în gură, procedeul *Flatterzunge* este neobișnuit și ineficient). *Surdina* a fost rar întrebuințată la oboi, iar performanțele obținute nu au fost de natură să încetățenească uzul acesteia. *Sunetele armonice* se pot obține în același fel ca și la flaut – efectele timbrale pot fi spectaculoase; vom adăuga aici și nenumăratele întrebuințări din muzica modernă unde compozitorii cer instrumentiștilor obținerea unor *sunete multiple* sau *sunete spectrale* – practic este vorba despre adevărate „curcubeu” sonore obținute prin speculara „pozițiilor greșite” ale instrumentelor (acele combinații de digitații care, în accepțiunea tradițională a artei instrumentale, sunt de evitat deoarece produc sunete neclare și/sau netemperate, nearticulate).

Susținerea *respirației* de către instrumentist este un aspect care trebuie avut în vedere întotdeauna. În grav, vorbim despre 12 secunde în *forte* și aproximativ 20 secunde în *piano*. Pentru registrele mediu și acut se vor lua în considerație valori de aproximativ 20 secunde în *forte*, respectiv 35-40 secunde în *piano* (subliniem aici din nou relativitatea acestor date; ele se vor a fi raportate la conceptul-generic de instrumen-

tist-standard despre care am scris la începutul acestor pagini). În **ex. 7**, avem un fragment din *Simfonia a IV-a în fa minor* op. 36 de P.I. Ceaikovski (în ed. *Peters*); oboiul va intona, la măsura 137 din partea a treia, *Scherzo*, un fragment tematic cu indicația *meno mosso* în raport cu tempo-ul întregii părți (*Allegro*) – exemplul este interesant deoarece ne arată că instrumentul poate cânta relativ repede în registrul mediu-acut, astfel cum ne arată desenul în treizecișidoimi.

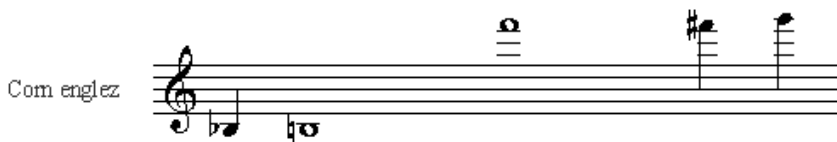
ex. 7



Cornul englez este, practic, un oboi alto, acordat cu o cvintă mai jos decât instrumentul standard; de aceea, și lectura partiturilor pentru corn englez va fi o lectură transpozitorie. Etimologia numelui său nu este foarte clară – există numeroși autori care susțin că numele provine din cuvântul francez vechi *anglé*, cu referire la forma foarte curbată a instrumentului (și nu la proveniența sa anglo-saxonă; de altfel, englezii denumesc acest instrument *french horn*). Un studiu istoric al cornului englez ne va arăta că el s-a dezvoltat din vechiul *oboi de vânătoare*, frecvent întâlnit în partiturile unor maeștri ai muzicii baroce.

Întinderea cornului englez este redată în **ex. 8**; bineînțeles, lectura acestei întinderi se va face transpozitoriu.

ex. 8



Posibilitățile tehnice ale cornului englez sunt relativ apropiate de cele ale oboiului; luând în considerare faptul, totuși, că instrumentul este ceva mai mare, vom observa că volumul coloanei de aer, care trebuie pusă în mișcare de către instrumentist, va duce la o promptitudine mai redusă a atacului, ceea ce va face ca articulația în *staccato* să fie ceva mai

leneșă. De asemenea, distanțele între clapete sunt ceva mai mari, fapt care va conduce la o agilitate mai redusă în cazul acestui instrument.

Timbrul cornului englez este cu totul deosebit în privința sunetelor din registrul grav – ceea ce nu înseamnă că restul întinderii instrumentului nu ar fi eficace din punct de vedere timbral. Există, în culoarea acestui oboi alto, o anumită particulară expresie, fie tânguitoare, fie nostalgică, fie bucolică, fie, pur și simplu, mistuitoare – această observație face ca, pentru numeroși compozitori și orchestratori, cornul englez să reprezinte, adeseori, o resursă de neocolit.

Alte instrumente din familia oboiului. *Oboe d'amore* este un oboi acordat cu o terță mică mai jos (din nou, avem de a face aici cu un instrument necesitând o lectură transpozitorie). Spre deosebire de oboi, *oboe d'amore* are pavilionul sferic (oboii au pavilion conic) oferindu-i un plus de cantabilitate, de moliciune a timbrului.

Oboiul soprano în *mi bemol* – așadar, un oboi acordat cu o terță mică mai sus – este un instrument foarte rar folosit ale cărui valențe se vor regăsi în registrul superior.

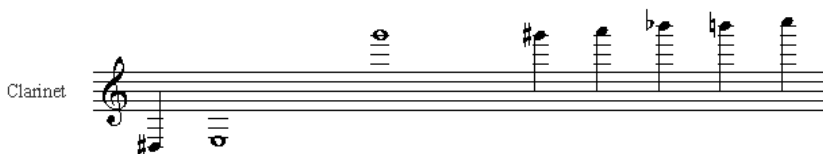
Heckelphonul, al cărui nume vine de la inventatorul său – *W. Heckel von Biebrich* – este un oboi bariton în *do*, având așadar o întindere situată mai jos cu o octavă decât întinderea oboiului. Heckelphonul a avut o oarecare întrebuințare în partiturile lui Richard Strauss. De asemenea, în *Tristan și Isolda* de Richard Wagner vom întâlni un heckelphon mai mic, acordat în *fa*.

Salmo este un instrument prezent în creația lui Antonio Vivaldi; numele său este o transformare pitorescă a cuvântului francez *chalumeau* – prin salmo se înțelegea un fel de oboi bas, ceva mai grav decât heckelphonul (acest din urmă instrument, de altfel, îl înlocuiește cu succes în interpretările creației vivaldiene).

4. Clarinetul

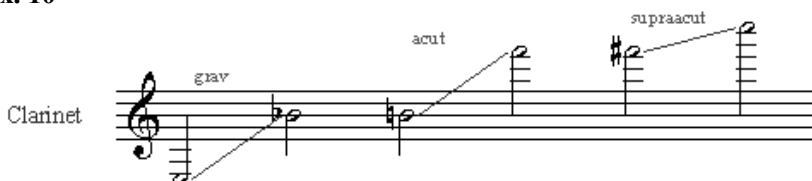
Numele francezului *Buffet* este legat hotărâtor de perfecționarea acestui atât de spectaculos instrument, adus de către constructorul francez aproape de stadiul în care se găsește și astăzi. Practica orchestrală cunoaște două clarinete – clarinetul în *si bemol* și clarinetul în *la*, a căror *întindere* reală va fi cu un ton sau cu o terță mică mai jos decât cea reproducă în **ex. 9** (facem observația că sunetele *sol diez*, *la* și *si bemol* din octava întâi sunt întrucâtva defectuoase – cu toate acestea, orice instrumentist este antrenat ca, prin diverse procedee tehnice, să suplinească această deficiență de construcție a clarinetului).

ex. 9



Registrele clarinetului sunt cele descrise în **ex. 10**. Construcția instrumentului determină executarea sunetelor numai prin folosirea armoniilor impare. Aceasta se obține prin folosirea unei clape speciale (*porta-voce*), inventate de constructorul german *Christoph Donner*. Astfel, registrul grav – cunoscut și sub denumirea de *chalumeau* – este registrul sunetelor fundamentale, registrul acut – cunoscut și sub denumirea de *clarino* – fiind registrul armoniilor de grad 3, obținute așadar la duodecimă (sunetele mai înalte se obțin cu armonice de gradul 5, 7 sau 9 (armonicele de gradul 7 vor avea tendința de a se auzi mai jos).

ex. 10



Timbrul clarinetului este polivalent. În registrul grav, expresia poate fi dramatică, amenințătoare, în timp ce, în registrul înalt, vom auzi sunete scânteietoare, luminoase, uneori lipsite chiar și de o anumită căldură pe măsură ce înaintăm spre supraacut. Aceasta nu înseamnă însă că cele două registre principale ar fi total diferite, total neomogene în ceea ce privește culoarea timbrală.

Clarinetul este cunoscut ca fiind acel instrument permițând sunetului să apară din nimic și să atingă intensități paroxistice; toată gama de intensități, de la *ppp* la *fff*, îi este accesibilă. Nu trebuie uitată nici deosebita căldură a timbrului său în conducerea cantilenelor, fapt utilizat frecvent de compozitori, care, practic în aceeași măsură, folosesc clarinetul și pentru interpretarea celor mai diferite figurații melodico-armonice. Mai mult, dezvoltarea necesităților expresive a condus la noi câștiguri în privința sferei timbrale a clarinetului. În acut, el poate dobândi un caracter

ridicol, grotesc chiar, în timp ce deosebita dezvoltare a agilității îl personalizează dincolo de acel prag unde distingem mai degrabă mișcarea decât culoarea, agitația decât colorația, viteza decât cantabilitatea. În fine, poate că mai mult decât în cazul oricărui alt instrument, *jazz*-ul a dus la o veritabilă explozie în ceea ce privește îmbogățirea paletelor coloristice timbrale și a celei de procedee tehnice; astăzi, clarinetul este departe de locul pe care îl ocupa în orchestra mozartiană, de pildă, iar diversitatea coloristică deosebită îi permite unui bun orchestrator accesul la o gamă extrem de largă de posibilități expresive. Pentru a încheia aceste rânduri, se poate spune că clarinetul este instrumentul cu posibilitățile timbrale și expresive dintre cele mai *versatile* – de la înfripirea unui sunet dintr-o cvasi-tăcere până la „strigătele” ascuțite din supraacut, în *fff*, de la cantabilitatea mozartiană a registrului mediu până la grotescul suprarealist al unui pasaj punctat de salturi, accente, *staccato*, *slap-tongue* și iregularități ritmice, de la comoditatea unor sunete-pedală până la hiper-agilitatea unor figurații acordice sau texturale, toate aceste procedee (precum și multe altele, imposibil de rezumat aici) redau capacitățile unui instrument pentru care timpul și stilul nu au stat pe loc.

Legato este un procedeu de interpretare care îi este deosebit de comod clarinetului; combinat cu acea uimitoare agilitate despre care scriam mai devreme, *legato*-ul în viteză al unor pasaje arpeggiate are un caracter, am putea zice, mobil, curgător, „lichid”. *Staccato*, posibil aici numai în articulație simplă, poate depăși viteza unui mers în șaiprezecimi la 120 de bătăi pe minut (există virtuozii care, se pare, întrebuințează și articulația dublă cu real succes). *Frullato* este inexpresiv, lipsit de spontaneitate, deoarece instrumentistul introduce ambușura instrumentului în gură atunci când cântă. *Surdina*, adăugând un plus de catifelare timbrului instrumentului, nu este un procedeu specific și este folosită rar.

Un efect preluat din *jazz* este *portamento* prin care se accentuează caracterul grotesc și comic al unui pasaj muzical. Tot din *jazz* provine și *glissando*, efect deosebit de spectaculos la clarinet, unde precizarea punctului de plecare și a punctului de terminare a *glissando*-ului nu mai par să pună mari probleme pentru instrumentiști. Pe lângă toate acestea, creația modernă a adăugat o serie de efecte neconvenționale (*sunete multiple*, *slap tongue* – un fel de *staccato* mai pronunțat unde rolul limbii în percutarea sunetului este preponderent) care, în paralel cu progresele câștigate din explorarea *jazz*-ului, fac din clarinet un instrument deosebit de valoros al orchestrei simfonice mari.

Durata *respirației* este mare: teoreticienii dau valori de 40 de secunde pentru piano și 25 de secunde în forte pentru aproape toată lărgimea întinderii acestui valoros instrument; bineînțeles, în acut valorile vor scădea din motive pe care deja le-am expus.

În privința celor două clarinete standard, în *si bemol* și în *la*, practica orchestrală este în favoarea alegerii aceluia instrument care, prin armura afișată la cheie, favorizează o mai ușoară lectură a pasajului respectiv. Cu alte cuvinte, dacă vom scrie, de exemplu, o simfonie în *Fa diez major* va fi mai recomandabilă alegerea unui clarinet în *la*, iar dacă poemul nostru simfonic va fi în *mi bemol minor*, clarinetul în *si bemol* va fi aici cea mai bună opțiune; în fapt, nu sunt puține partiturile care folosesc notația enarmonică, întrucât la alegerea unei tonalități nu întotdeauna tipul de clarinet disponibil va constitui criteriul hotărâtor (se pare că, totuși, clarinetul în *si bemol* pare să fie preferatul compozitorilor români). În orice caz, un instrumentist de calitate va trebui să fie astfel instruit încât problemele de transpoziție – inclusiv cele care se nasc din utilizarea și a unor alte instrumente, tot transpozitorii, din familia clarinetului – să fie lesne surmontabile.

În **ex. 11**, reproducem un fragment din *Invocații pentru 5 executanți* de Tiberiu Olah (editura *Muzicală*), măsura 42, unde viteza este de 60 de pătrimi pe minut. Desenul muzical, în *fortissimo* și *legato*, ne arată ce viteză poate cunoaște execuția unui fragment la clarinet.

ex. 11

The image shows a musical score for two parts: Clarinet and Cl. (Clarinet in C). The Clarinet part is on a single staff with a treble clef, and the Cl. part is on a single staff with a treble clef. Both parts are marked with 'fff' (fortissimo) and 'legato'. The Clarinet part starts with a rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Cl. part starts with a series of eighth and sixteenth notes, followed by a rest. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 4/4.

Clarinetul bas, acordat în *si bemol* și în *la* (în practică, se folosește aproape întotdeauna numai clarinetul în *si bemol*), cu o octavă mai jos decât clarinetul propriu-zis, este un instrument util în orchestra simfonică mare. În privința notației, este necesar de amintit faptul că el poate fi notat atât în cheia *sol* – caz în care va suna cu o secundă mare sau cu o terță

mică peste octavă (nonă sau decimă) mai jos de nivelul unde este scris, cât și în cheia *fa* – notație preferată de Richard Wagner – coborând sunetele din partitura clarinetului bas numai cu o secundă mare sau cu o terță mică.

Registrul caracteristic al clarinetului bas este, bineînțeles, registrul grav, unde vom găsi sunete având o culoare timbrală cu totul remarcabilă. Toate datele privind procedeele de execuție ale clarinetului sunt valabile și aici; observația că, deși este un instrument grav, anumite pasaje agile îi sunt permise clarinetului bas, este o observație pertinentă. De altfel, această realitate a vitezei unui instrument grav – în anumite limite, bineînțeles – este una deosebit de folositoare deoarece, așa cum am văzut, culoarea și expresivitatea pot fi obținute și printr-o mișcare rapidă. Mai exact spus, intonarea unor sunete-pedală în grav, extrem de necesară atunci când se cere susținerea liniei basului într-o sintaxă preponderent armonică, ne prezintă timbrul instrumentului în stare pură, în timp ce executarea unui pasaj rapid în grav ne poate trimite ușor spre un etos comic, rocambolesc. Diferența de abordare timbral-orchestrală între aceste două momente este la vedere și interesant de exploatat.

Alte instrumente din familia clarinetului. *Clarinetul mic*, necesitând practic aceeași tehnică precum cea a instrumentului standard, este un clarinet acordat în *mi bemol* (practica orchestrală adeseori cere ultimului instrumentist din partida de clarinet – și această observație este cvasivalabilă pentru toți instrumentiștii de la grupul suflătorilor de lemn – să folosească clarinetul mic alternativ cu instrumentul standard). Există și clarinete mici în *re*, în *fa* și în *la bemol*, utilizate cu precădere în fanfare. Hector Berlioz, în *Simfonia fantastică*, este compozitorul care a impus clarinetul mic în *mi bemol*, acest instrument legându-se, în privința culorii timbrale, cu precădere, de elementele de paștișă, de grotesc, de absurd chiar pe care timbrul său „de bălci” le poate evoca.

Clarinetul alto este un clarinet acordat în *mi bemol*, cu transpoziție, de data aceasta, la sexta mare inferioară.

Cornul de basset este un instrument care poate fi găsit, uneori, în paginile lui Mozart și Beethoven. Cornul de basset poate fi considerat a fi un clarinet alto în *fa* – construcția lui este ușor diferită de cea a celorlalte instrumente din familia clarinetului; în practică, este înlocuit cu succes de către clarinetul alto.

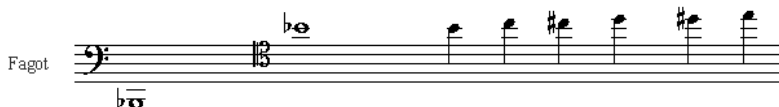
Clarinetul contrabas este un instrument extrem de rar întrebuințat. Avem aici de a face cu un clarinet acordat în *fa* sau în *mi bemol*, cu o octavă mai jos decât clarinetul alto (numele acestor specii de clarinet este

legat de inițiativa marelui constructor de instrumente de suflat *Adolphe Sax*). Mai putem întâlni și un clarinet contrabas acordat în *si bemol*, la o octavă sub clarinetul bas, având sonorități de mare efect – lungimea tubului și lungimea timpului necesar pentru punerea în mișcare a unei coloane de aer de asemenea dimensiuni reprezintă însă obstacole majore în calea unei mai largi răspândiri a acestor impresionante instrumente sub-grave.

5. Fagotul

În construcția fagotului vom distinge două sisteme principale – sistemul francez *Buffet* și sistemul german *Heckel*. Sistemul francez este oarecum învechit, neaducându-i-se perfecționări substanțiale în ultima vreme, în timp ce sistemul german, în care tubul instrumentului este mai larg iar așezarea clapelor tinde să faciliteze o anumită omogenitate timbrală, pare să se impună din ce în ce mai mult (chiar și sistemul Heckel cunoaște, la rândul lui, două subsisteme, fiecare favorizând o emisie superioară a unor anumite categorii de sunete). *Întinderea* acestui instrument este cea descrisă în **ex. 12** (există momente în care compozitorii, cu sprijinul nemijlocit al constructorilor, au coborât până la *la* în contraoctavă – cu toate acestea, limita standard inferioară este preferabil de observat).

ex. 12



Trebuie reținut faptul că, în supraacut, se recomandă mersul treptat pentru atingerea celor mai înalte sunete, iar, în grav, emisia în *piano* și, mai ales, în *pianissimo*, pentru cele mai grave note, este practic imposibilă. *Notația* este reală, în cheia *fa* – pentru segmentele în acut se întrebuițează însă *cheia de tenor*. *Registrele* fagotului sunt redată în **ex. 13**.

ex. 13



La fel ca și la celelalte instrumente, *colorația timbrală* a fagotului diferă după registrul în care acesta este chemat să cânte. În grav, prima

cvintă are o culoare plină, susținută, superbă iar *si bemol* se poate oricând compara cu notele similare de la corni sau tromboni atunci când momentul apare ca sunet-pedală. În registrul mediu fagotul are o colorație oarecum „moale”, timbrul său fiind ușor impersonal și apropiindu-se mult de culoarea violoncelului. În acut, timbrul devine mai sec, mai incolor însă capătă un plus de dramatism – exemplare sunt aici paginile lui Igor Stravinski din *Sacre du printemps* – această particularitate putând fi exploatată cu succes în muzica mai recentă.

Procedeele de execuție ale fagotiștilor pot fi sintetizate, dacă vom observa că instrumentul nu excelează printr-o deosebită agilitate. *Legato* ascendent este – la fel ca la celelalte instrumente de suflat – mult mai comod decât cel descendent (unde se pot naște adevărate probleme, majore, atunci când intervalul este mai mare). *Staccato* se recomandă a nu depăși o mișcare în șaisprezecimi mai rapidă de 120 de pătrimi pe minut; atunci când se alternează *legato* și *staccato* sau atunci când apare necesitatea unui *staccato* pe porțiuni mai restrânse, limitele pot fi ușor depășite.

Trebuie subliniată aici expresia deosebită a fagotului într-o mișcare rapidă în *staccato* – valențele sale comice și burlești sunt inestimabile.

Frullato nu se folosește la fagot iar *surdina*, deși posibil de aplicat, nu are o eficiență deosebită și, de aceea, nu s-a impus în practica curentă. *Vibrato* este un procedeu caracteristic pentru fagot, cu o deosebită expresie în susținerea sunetelor lungi (se mai folosește și așa-numitul *tremolato* ca fiind un vibrato cu o amplitudine mai largă – acest din urmă procedeu are însă caracter de excepție).

Limitele *respirației* instrumentistului sunt determinate – ca la toate celelalte instrumente de suflat – de registrul unde sunt plasate sunetele respective. În grav, vom vorbi de aproximativ 15 secunde în *piano* și 6 secunde în *forte*; în mediu și acut, limitele cresc la 30 secunde în *piano* și 15 secunde în *forte*.

Încercând să sintetizăm aici valențele fagotului în orchestra simfonică mare, vom observa că acest instrument este departe de a fi un simplu vector al susținerii basului unei armonii date. Toate elementele de expresie care rezultă din încredințarea unor linii melodice plasate în grav sau chiar în subgrav sunt posibile aici; iar atunci când liniile respective sunt expuse în viteză, fiind totodată complexe dintr-un punct de vedere ritmico-melodic, datele de colorit timbral despre care scriam mai devreme sunt la vedere. Dacă despre caracterul comic, grotesc al fagotului atunci când interpretează linii melodice în grav și în *staccato* s-a vorbit mult, are totuși sens să subliniem aici faptul că acest caracter se estompează vădit în momentul în care întreaga țesătură orchestrală este agitată, fagotul deve-

nind aici „parte egală” la o – să zicem – polifonie (sau heterofonie) susținută. Așadar, observăm că lăsarea unui instrument la vedere într-o țesătură orchestrală relativ subțire poate deveni un element primordial în creionarea culorii sale timbrale: atunci când fagotul este expus și este veloce, timbrul său are rezonanțe comice, iar atunci când toți suflătorii sunt prezenți și cântă în viteză, instrumentul devine un participant cu pondere cvasi-egală (și fără a ieși prea mult în relief din punct de vedere timbral) la o sintaxă muzicală complexă.

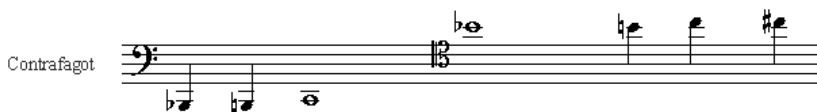
În **ex. 14**, reproducem un fragment din *Simfonia KV 385 (Haffner) în Re major* de W. A. Mozart, din partea a treia, *Presto*, măsura 20 (ed. *Peters*); iată un exemplu muzical în care putem observa că, încă din vremea clasicismului vienez, fagotul nu era un instrument strict folosit la susținerea basului – atunci când mergea în dublaj (în cazul nostru, fagotul dublează viola, violoncelul și contrabasul, la unison sau la octavă), fagotului i se puteau încredința și fragmente muzicale destul de agile.

ex. 14



Contrafagotul – a cărui *întindere* o descriem în **ex. 15** – este un instrument care a cunoscut în ultimul timp o spectaculoasă perfecționare tehnică; observăm aici faptul că cele mai bune rezultate sunt obținute în primele două octave ale întinderii instrumentului – mai sus de acestea este de preferat folosirea fagotului propriu-zis. Notația și lectura sunt semi-transpozitorii.

ex. 15



Fiind un instrument de culoare, efectele cele mai spectaculoase vor fi obținute, bineînțeles, în acel registru – subgrav – unde contrafagotul

ex. 16

Contrafagot

The musical score for the Contrabassoon part consists of two staves. The first staff contains measures 1 and 2. Measure 1 is in common time (C) and contains a whole rest followed by a half note G2 (one ledger line below the staff) marked *ppp*. Measure 2 is in 6/4 time and contains a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3. The second staff contains measures 3 and 4. Measure 3 is in common time (C) and contains a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3, marked *m*. Measure 4 is in 6/4 time and contains a half note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a half note C3.

36

GRUPUL INSTRUMENTELOR DE SUFLAT DIN ALAMĂ

Instrumentele de suflat din metal sunt instrumente cu ambușură (muștiuc, *Mundstück*) unde buzele instrumentistului pun în vibrație coloana de aer a cărei vibrație determină înălțimea unui sunet. Orchestra simfonică mare este departe de vremurile eroice ale clasicilor vienezi, de pildă, unde instrumentele de suflat din metal erau instrumente *naturale* – prin aceasta accentuându-se faptul că singurele sunete posibil de intonat erau acelea care se găseau pe scara armonicelor unei anumite fundamentale prestabilite, cea în care era acordat tubul respectivului instrument. Astăzi vorbim de instrumente de suflat din alamă (sau din metal) *cromatiche* (sau *cu pistoane*, sau *cu ventile*), acestora fiindu-le lejeră intonarea oricărei partituri clasice sau moderne, oricât de complexe.

Trebuie observat faptul că lungimea și îngustimea tubului determină numărul de ordine al armonicelor până la care se poate ajunge. Astfel, sunetele fundamentale sunt accesibile unor instrumente grave – cum ar fi tuba bas – în timp ce cornul, care are tubul mai îngust, poate urca până la armonicile de grad 12 sau 14. Gama cromatică devine posibilă prin implementarea unui sistem de ventile care permit o modificare *sui generis* a lungimii tubului cu câte o secundă mică și/sau mare și/sau mărită. Prin folosirea acestora simplă și/sau combinată, tubul poate fi lungit cu maximum o cvartă mărită (subliniem aici faptul că această expunere este foarte rezumativă, neputându-se intra în toate detaliile, extrem de utile, privind digitația la instrumentele de alamă și, mai târziu, la cele cu coarde și arcuș).

Bineînțeles, cu cât va fi mai complexă digitația (în sensul de a se folosi concomitent mai multe ventile/pistoane), cu atât sunetele obținute vor suna mai imprecis. Astfel, tehnica instrumentală se bazează imens pe posibilitățile de a obține diferitele sunete ale gamei cromatice ca armonice de grad diferit ale unor fundamentale diferite (acest sistem l-am văzut aplicându-se și la instrumentele de suflat din lemn, într-o modalitate mult mai simplistă însă); alegerea celor mai bune poziții pentru a obține un

anumit sunet, cât mai “curat”, și pentru minimalizarea riscului de a-l rata reprezintă datele fundamentale ale pregătirii instrumentiștilor. În acest sens, cele mai bune sunete vor fi acelea care se bazează pe armonicile care nu vor intra în conflict cu scara temperată.

Un întreg sistem de *triluri* și *tremolo*-uri se sprijină pe factualitatea descrisă mai sus. Intonarea unui sunet lung ca armonic de grad x într-o poziție y am descris-o mai sus; atunci când însă instrumentistul manevrează rapid un ventil (sau o culisă de trombon) – lungind și micșorând tubul cu o secundă – se poate obține un tril de efect. Manevrarea concomitentă a două (sau a mai multor) ventile îngreunează execuția; dacă vom adăuga și necesitatea schimbării armonicului deoarece sunetele între care se execută tremolo sunt spațiate, atunci ne vom lovi de limite tehnice obiective în obținerea acestor procedee.

6. Cornul

Cornul cromatic dublu este astăzi instrumentul standard al orchestrei simfonice mari. Avem aici de a face cu un corn acordat în *fa*, prevăzut cu un sistem de deplasare al întregului acordaj prin apăsarea unui ventil, astfel încât vom obține un corn acordat în *si bemol*. Din acest motiv vorbim despre *corn dublu*, iar caracterul *cromatic* al acestuia este dat de sistemul de supape rotative care acționează în maniera descrisă.

Notația cornului este mult tributară tradiției. În primul rând, practica a creat obișnuința de a se folosi alterațiile numai înaintea notei care se alterează (accidenții nu se pun deci *la cheie*). Cornii sunt notați transpozitoriu în *fa*. Mai exact, în cheia de *sol* ei vor suna cu o cvintă mai jos iar în cheia de *fa* ei vor suna cu o cvartă mai sus. O tendință recentă în arta componistică cere ca aceste instrumente să fie notate uniform în *do*, netranspozitoriu; tendința nu s-a impus încă, iar lectura transpozitorie a partiturilor de corn a rămas totuși o obligație pentru orice dirijor și/sau compozitor.

Întinderea cornului este redată, în sunete reale, la **ex. 17**. Sunetele grave sunt riscant de atacat, la fel fiind și cele din supraacut (unde se recomandă, fapt care nu mai reprezintă o noutate, atingerea lor printr-un mers treptat) – de aceea, *tehnica orchestrației* recomandă dublarea acestora în timpul execuției pentru a se minimaliza riscurile respective. Practica este aceea de a scrie pentru grupul celor patru corni – aceasta este repartizarea orchestrală larg răspândită – astfel încât cornii I și III să

primească ștímele mai acute în timp ce cornii II și IV le vor cânta pe cele mai grave; acest fapt conduce la o anumită cvasi-specializare a instrumentiştilor în orchestră în sensul că, de exemplu, pentru un cornist de la cornul I, o partitură cvasi-solistică începând în acut și terminându-se în grav și subgrav este incomodă. Un orchestrator bun va diviza – sau va dubla etc. – această fenomenalitate respectând specializarea despre care scriam mai sus.

ex. 17



Timbrul cornului a cunoscut o evoluție de-a dreptul spectaculoasă. Astfel, pe lângă efectele tradiționale, împrumutate de la vechiul *corn de vânătoare*, pe lângă tradiționala coloratură marțială a „fanfarelor” (termenul îl întrebuițăm aici în accepția sa orchestrală) alcătuite din instrumente naturale, cornului dublu cromatic îi sunt deschise astăzi două mari direcții diferite. Prima direcție este aceea unde instrumentul excelează în a juca acel rol de instrument de tranziție între grupul instrumentelor de suflat din lemn și cel al suflătorilor de alamă. În acest sens, adăugarea timbrului cornului la cel al fagoților și/sau al clarinetelor este un procedeu cât se poate de firesc, împletirea acestor timbre fiind eufonică. A doua direcție tinde să sublinieze și să exploateze apartenența acestui instrument – din punct de vedere timbral – la grupul alăturilor. În acest sens, numeroase procedee de execuție tind să apropie sonoritate pachetului de corni al orchestrei simfonice mari de sonoritatea trombonilor și chiar de aceea a tubelor. În acest sens, un orchestrator iscusit va ști să folosească și să echilibreze aceste două direcții obținând noi și noi resurse de culoare timbrală. Privind acum întinderea efectivă a instrumentului vom observa că în registrul cuprins între *do* din octava mică și *fa* din octava a doua, registrul unde astăzi nu se mai pune nici un fel de problemă tehnică la emisia sunetelor, timbrul este rotund, suav chiar, plin, bine timbrat și frumos. Registrul este omogen și sunetele sunt precise iar problemele legate de netemperarea armonicilor sunt astăzi pe deplin rezolvate. În grav, sunetele capătă treptat o anumită culoare gravă, sumbră, agresivă, metalică chiar, în *forte* timbrul apropiindu-se uneori de cel al tubei bas. În acut, o parte din caracteristicile timbrale specifice se pierd – sunetul devine parcă mai șters, mai răgușit, mai incolor/insipid.

Procedeele de emitere ale sunetelor sunt diverse și eficiente. Pe lângă sunetele normale (sau *deschise*) se pot folosi sunetele *înfundate* (*bouchés*) care se obțin prin astuparea pavilionului cu ajutorul mâinii drepte și al căror timbru este ușor nazal. Se notează cu o cruciuliță deasupra sunetului, iar revenirea la sunetele normale se marchează prin scrierea unui cerculeț, tot deasupra sunetelor. Datorită faptului că, prin introducerea mâinii în pavilionul instrumentului, lungimea tubului practic se scurtează, sunetul va suna efectiv cu un semiton mai sus – pentru a obține așadar înălțimea corectă instrumentistul, pur și simplu, va cânta cu un semiton mai jos; mai mult, prin introducerea și scoaterea repetată a mâinii în pavilion se obține un foarte interesant cvasi-tril, chiar dacă instrumentistul nu face altceva decât să susțină, din ambușură, un sunet mai lung. Sunetele *metalice* (*cuivrés*) sunt niște sunete forțate, având un timbru metalic pronunțat. Sunetele *de eco* sunt sunete obținute prin înfundarea parțială a pavilionului – sonoritatea este dulce, plăcută, de calitate, iar aparența lor este de îndepărtare (ele au tendința să sune cu un semiton mai jos, iar instrumentiștii vor corecta aceasta în sensul descris mai sus). În fine, se mai folosește și indicația *pavilionul în sus* – se obține astfel o sonoritate puternică, intensă, marțială, glorioasă (nu se mai poate însă cânta, în acest caz cu mâna introdusă în pavilion).

Frullato se execută ușor și are un efect deosebit; se recomandă totuși folosirea registrului mediu al instrumentului pentru maximum de efect. *Surdina* este un element folosit frecvent de către corniști; unii teoreticieni afirmă însă că sunetele astfel obținute sunt mult mai sărace decât cele obținute prin folosirea mâinii drepte. *Legato* se folosește astăzi cu bune rezultate, în timp ce *staccato* – cu folosirea articulației simple și a celei duble – dă rezultate satisfăcătoare în registrul mediu în limitele unei viteze de 140-160 bătăi/pătrimi pe minut în mers de șaisprezecime. *Glissando* este un efect deosebit de spectaculos la toți suflătorii de alamă; el se poate executa numai în *forte*, într-o mișcare rapidă, și este un glissando care trece numai prin seria armonicilor naturale ale unei anumite fundamentale (de aceea, se recomandă obținerea unui sunet de plecare și a unui sunet de sosire care pot fi bine și curat intonate). La corn, datorită faptului că șirul armonicilor accesibile execuției instrumentistului este mare, glissando-ul obținut va fi spectaculos și bogat.

Valorile *respirației* depind de registrul în care se află sunetele respective. Astfel, în grav, vorbim de 10 secunde în *forte*, respectiv de 20 de secunde în *piano* pe când în registrul mediu valorile vor fi de 16 secunde în *forte* și de până la 40 de secunde în *piano*.

Ex. 18, reprodus din binecunoscuta lucrare semnată de Casella și Mortari (pag. 102; v. bibliografie), ilustrează celebrul fragment din *Poemul simfonic „Till Eulenspiegel”* de Richard Strauss, cunoscut pentru diferența de registru supraacut-grav pe care instrumentistul va trebui să o străbată într-un timp foarte scurt; adaptarea buzelor la armonice atât de diferite va fi aici problema principală.

ex. 18



7. Trompeta

Trompeta este instrumentul despre care se poate afirma că a cunoscut cea mai spectaculoasă evoluție de-a lungul timpului (singurul instrument care îi este un serios contracandidat aici pare a fi clarinetul). De la trompetele naturale – care, literalmente, i-au chinuit pe maeștrii clasicismului vienezi atunci când anumite modulații, prea îndrăznețe, îi îndepărtau de posibilitățile instrumentelor vremii – până la instrumentele care s-au găsit și se găsesc în mâinile unor virtuozii ai *jazz*-ului, drumul parcurs, deopotrivă de către constructori și de către interpreți, este imens. Progresul acestui instrument s-a făcut în doi timpi: pe de o parte, adaptarea mecanismului cu ventile pentru acest instrument a dus la eliminarea acelor neplăcute hiatusuri din intonarea gamelor cromatice, pe de altă parte, experimentele și progresele făcute în interpretarea *jazz*-ului au îmbogățit considerabil paleta coloristică a trompetei, adăugând timbrului marțial inerent deopotrivă o multitudine de nuanțe, cu preponderență din gama comicului și chiar a grotescului, cât și o extraordinară agilitate în interpretare – prin ea însăși un izvor nou de expresivitate. Mai mult, introducerea și folosirea unui întreg set de surdine și, mai ales, dobândirea de noi și noi valențe de virtuozitate de către interpreți au făcut ca trompeta să poată fi comparabilă, treptat, din acest punct de vedere, cu suflătorii de

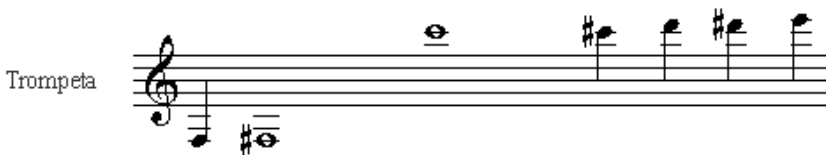
lemn și, prin aceasta, să poată fi integrată acestora atât în alcătuirile orchestrale mari, cât și în formații camerale dintre cele mai felurite.

Practica muzicală a dus la impunerea trompetelor, bineînțeles cromatice, în *do* și în *si bemol*. Trompeta în *do* – a cărei notație este netranspozitorie (iar semnele de alterație *nu* se pun la cheie, conform tradiției) – mai degrabă întâlnită în Franța, are un caracter mai mobil, mai veloce, mai „cameral” datorită tubului ceva mai îngust, care îi permite intonarea cu ușurință a sunetelor înalte. Trompeta în *si bemol* – a cărei notație va fi transpozitorie (efectul fiind mai jos cu un ton) – este mai mult preferată în Germania și Italia; caracterul ei este întrucâtva mai apropiat de acea tentă eroică pe care o întâlnim, aproape cu precădere, în partiturile clasice. Mai trebuie menționat faptul că trompeta în *si bemol* poate fi transformată în trompetă în *la* prin montarea unui dispozitiv special; se obține astfel o mai mare ușurință în interpretarea unor partituri în tonalități cu mulți diezi (cam tot în felul în care folosim diferitele specii de clarinet, din aceleași motive).

Mai sunt cunoscute – și mai rar întrebuințate – trompete în *fa* (un fel de trompetă alto sau tenor) și trompete în *re* (un fel de trompete sopran); mai mult, se cunosc și trompete în *mi bemol*, o trompetă acută în *fa* și chiar și o trompetă supraacută în *si bemol*. Pe măsură ce tubul se îngustează, timbrul devine din ce în ce mai metalic și, de aceea, mai inexpressiv, aceste trompete acute și supraacute, rar și extrem de rar folosite, apărând fie acolo unde se cere o anumită corectitudine istorică în interpretarea unor partituri preclasice, fie acolo unde compozitorul cere, în mod imperios, obținerea unor sunete foarte înalte.

Întinderea trompetei este cea din ex. 19.

ex. 19



Timbrul trompetei este, poate, cel mai pregnant și mai puternic timbru din orchestra simfonică. Deși registrul grav, fascinant, demn, plin de „carne” sonoră, nu este de neglijat, registrele mediu și, în special, cel acut sunt cu deosebire pline de forță și strălucire – mergând deseori până

la stridență și chiar până la disconfort fizic. Peste *sol* din octava a doua cu greu se mai pot obține sunete în nuanțe scăzute, în timp ce sub *do* central sunetul se naște mai greu și este, de aceea, mai puțin spontan.

În registrul normal – îndeobște între *do* central și *sol* din octava a doua – durata *respirației* este estimată între 8 secunde în *forte* și 20 de secunde în *piano*.

Ca procedeu de execuție, *legato* este ușor de obținut și de efect. *Staccato*, deosebit de eficient și de mare efect în intervalul mediu al instrumentului, atât în articulație simplă, cât și dublă sau triplă, permite atingerea unor viteze considerabile, de până la 170 de bătăi pe minut în cadență de șaisprezecimi. *Frullato* este ușor de obținut și de mare efect – ca la toate instrumentele de suflat din alamă. *Glissando* pe scara de armonice este, de asemenea, de mare spectaculozitate.

Ca procedeu de efect, preluat din *jazz*, merită aici menționat *vibrato* – el se obține printr-un atent joc al buzelor concomitent cu o oscilare ușoară a degetelor pe ventil. Rezultatul obținut este deosebit: ceva care seamănă mai degrabă cu o tânguire senzuală, cu un vehicul de expresie aproape la fel de complex ca un limbaj articulat.

Surdinele – procedeu expresiv dezvoltat enorm de către *jazz* – sunt într-o mare varietate din punctul de vedere al materialului de construcție: din metal, din carton, din material fibros (nimic nu îi împiedică pe trompetiștii contemporani să imagineze și să implementeze noi și noi surdine, felurite ca formă și material) etc.. În mod direct, materialul din care sunt executate determină timbrul obținut: mai „metalic” dacă sunt din metal, mai dulce, mai catifelat dacă sunt din carton etc. Cele mai cunoscute surdine sunt surdina *mută* și surdina *wah-wah*. Surdina *mută* permite gradarea posibilităților de amortizare a sunetelor prin mărirea sau micșorarea deschiderii pavilionului. Atunci când pavilionul este închis complet, sunetul se depersonalizează, aproape ca și când instrumentul s-ar auzi dintr-o cutie cu pereții foarte groși. Surdina *wah-wah*, de origine americană, este un dispozitiv care comportă, pe axă, un orificiu unde se găsește o pâlnie care poate fi închisă cu mâna de către instrumentist. Acoperindu-se și descoperindu-se succesiv și/sau treptat respectivul orificiu de către instrumentist se obțin sunete intens modulate – astfel cum ne arată și denumirea surdinei – într-un ambitus de expresie deosebit de interesant.

În **ex. 20**, am preluat din lucrarea lui N. Gâscă (pag. 121; v. Bibliografie) un exemplu care ilustrează – folosind un moment din *Concertul*

pentru trompetă și orchestră de A. Popa – valențele tehnice ale acestui spectaculos instrument.

Alte instrumente din familia trompetei. *Trompeta bas* este un instrument care, având un timbru bogat, superb, poate înlocui cu succes trombonul tenor. Se cunosc trompete bas în *do*, în *re*, în *mi bemol* (cea în *do* este semitranspozitorie – cu o octavă mai jos – celelalte sunt transpozitorii sunând, bineînțeles, sub nivelul la care sunt notate). Trompeta bas standard este acordată în *si bemol*, iar interesul deosebit pentru aceasta rezidă în forța expresivă a registrului grav.

ex. 20



Trompetele acute în *mi bemol* și în *fa* – din același grup din care am menționat și trompeta în *re* – sunt instrumente care se folosesc, cel mai des, fie la obținerea sunetelor înalte fie la interpretarea partiturilor de epocă. Ceea ce se câștigă însă în înălțimea sunetelor se pierde în calitatea timbrului, acesta devenind mai sărac și mai metalic.

Pentru o mai bună înțelegere a specificității acestei întregi varietăți de instrumente trebuie remarcat, în primul rând, că ele provin din instrumentele naturale corespondente din epocile timpurii ale orchestrelor simfonice. Progresele de tehnologie și, mai ales, cele ale îndemânării instrumentale au limpezit lucrurile ducând la înstăpânirea celor două varietăți menționate; dacă ne gândim la faptul că această „cernere” s-a întemeiat, preponderent, pe un sofisticat mecanism de acceptare și rejec-tare la nivelul instrumentiștilor și al compozitorilor, atunci vom înțelege din ce motive standardul de expresie, viteză și culoare îl reprezintă „instrumentele-tată” în timp ce celelalte instrumente din această atât de bogată familie nu vin decât să exacerbeze anumite game de posibilități în detrimentul tuturor celorlalte.

Cornetul este un instrument foarte asemănător, din toate punctele de vedere, cu o trompetă; construcția acestuia este ușor conică. Il găsim

acordat cu precădere în *do*, în *si bemol* și în *la*. Foarte prezent în fanfare, el tinde să fie înlocuit însă de trompeta cromatică modernă. Este considerat a fi un instrument deosebit de agil, atât în figurații cât și în intonarea sunetelor legate. Întinderea este practic aceeași cu a trompetelor, iar procedeele expresive sunt cvasi-identice.

8. Trombonul

Trombonul cunoscut sub acest nume este, în fapt, un trombon tenor-bas cu culisă în *si bemol* și *fa*. Trebuie amintit faptul că, în paralel cu trombonul cu culisă, există un trombon cu ventile, mai agil datorită mecanismului cu ventile; prezența acestuia în orchestrele simfonice mari se subțiază însă continuu, deoarece trombonul cu culisă – prezentat aici – are alte, multe avantaje. În primul rând, trombonul cu culisă posedă un *cvartventil* a cărui acționare deplasează întregul acordaj din *si bemol* în *fa*. Astfel, un întreg set de noi armonice și poziții – mai bune, mai eufonice – devine brusc disponibil instrumentistului. Se consideră, de aceea, că interpretarea tuturor sunetelor la trombonul dublu tenor-bas cu culisă nu cunoaște lacune, cu excepții minore – acolo unde instrumentistul este forțat să folosească poziția a șaptea (pentru *si* din contraoctavă, de exemplu). O anumită prudență în conducerea liniei melodice, recomandată, este însoțită de o serie de „ajustări” făcute din buze astfel încât netemperarea inerentă a sunetului să nu deranjeze prea mult.

Notafia trombonului este reală, netranspozitorie, în cheia *fa* și, pentru registrul acut, în cheia de *tenor*.

Întinderea trombonului este descrisă în **ex. 21**. Notele grave, numite sunete-pedală, sunt mai dificil de intonat, recomandându-se să fie atacate prin mers treptat și să se dea posibilitatea sunetului să se „formeze” (sunetul *si* din contraoctavă necesită o anumită prudență deoarece el nu poate fi atacat decât în poziția a șaptea, așa cum am văzut). Sunetele mai înalte de *do* din octava a doua sunt pretențioase, intonarea lor fiind dificilă și, aproape întotdeauna, numai în nuanțe puternice.

ex. 21



Cum realizează instrumentistul această întindere cromatică, cu multe sunete situate în grav și subgrav? Am văzut, mai întâi, că folosirea cvartventilului permite alegerea acordajului optim. Apoi, folosind *culisa* – care este un tub dublu, mobil, și care, împreună cu restul instrumentului, alcătuiește un unic tub putând fi lungit sau scurtat rapid de către instrumentist cu scopul de a lungi sau scurta coloana de aer, obținând astfel diferitele înălțimi notate în partitură – instrumentistul realizează acele *poziții* care, întrebuințate judicios, permit alegerea cea mai avantajoasă pentru corectitudinea înălțimii sonore (sunt avantajoase acele „coloane” de fundamentale și armonice, dublate de acele poziții obținute prin lungirea-scurtarea tubului cu ajutorul culisei, în care sunetul rezultat este un armonic mic și/sau par al sunetului fundamental – asigurând astfel eufonia sunetului – iar pozițiile înalte ale culisei, unde brațul se îndepărtează mult de corp, sunt, pe cât se poate, evitate, mai ales în mișcărilor rapide). De aceea, corectitudinea intonației revine instrumentistului care va alege întotdeauna acele poziții ale culisei și acele armonice – obținute prin acțiunea buzelor pe muștiuc (corelată cu întrebuințarea sau neîntrebuințarea cvartventilului) – ce se vor arăta a fi corespunzătoare în funcție de o anumită comoditate de execuție sau de o adecvare la restul liniei melodice (salturile mari de culisă, mai ales în tempo susținut, sunt întotdeauna ușor riscante).

Timbrul trombonului este profund dramatic, compact, amenințător chiar, în regiunea sunetelor-pedală. În registrul mediu, în *forte*, conotațiile sale eroice și triumfătoare nu pot fi trecute cu vederea. La fel ca în cazul altor instrumente, *jazz*-ul a transformat în mod fundamental modul nostru de raportare la posibilitățile acestui instrument. L-am descoperit astfel ca fiind un instrument destul de veloce, obținând sunetul printr-o mare varietate de procedee tehnice astfel încât o melodie la trombon, care să nu mai sune tragic ci comic, burlesc, „caragialesc” am putea spune, nu mai surpinde astăzi pe nimeni.

Glissando este procedeul prin excelență al trombonului cu culisă. El se obține prin mișcarea culisei în timpul intonării unui sunet mai lung; glissando nu poate depăși amplitudinea de cvartă mărită – distanța pe scara sonoră între pozițiile întâi și a șaptea. Efectul comic și/sau comic-sentimental al acestui procedeu este pregnant și garantat. Mai cunoaștem și acel *glissando de armonice*, specific instrumentelor de suflat din alamă, care este de maxim efect deoarece baza de plecare a acestuia se poate sprijini pe sunetele-fundamentale, iar intensitatea – totdeauna puternică prin natura acestui procedeu sonor – poate fi considerabilă datorită naturii

înseși a acestui instrument atât de „gălăgios”. Atunci când cele două forme de glissando se îmbină – modificându-se așadar poziția culisei în timpul mersului ascendent al seriei de armonice – se poate obține un efect cu totul special.

Frullato este un procedeu spectaculos și eficient. O resursă spectaculoasă de expresivitate pentru trombonist o reprezintă *vibrato*; acesta se obține printr-o bine coordonată mișcare a buzelor, ajutată uneori și de o ușoară mișcare a culisei. Efectul sonor astfel obținut este surprinzător de aproape de timbrul unei voci bărbătești.

Surdina este o altă cucerire provenind din muzica de jazz. Ea se folosește frecvent și are efecte spectaculoase. Ca și la trompetă, calitatea materialelor din care sunt confecționate determină timbrul acestora. Cele mai întrebuințate surdine sunt *surdina mută* și *surdina wah-wah*, având efectele pe care le-am descris în capitolul anterior.

Modul de interpretare *legato* pare să îi fie impropriu acestui instrument. Bineînțeles, se pot lega perfect – mai ales într-un mers în sens ascendent – sunetele care sunt armonice diferite pe aceeași scară atunci când sunt obținute în aceeași poziție. Se mai pot lega foarte bine sunete la intervale oricât de mari, ascendente sau descendente, cu condiția să nu aibă același număr în succesiunea armonicelor. Atunci când procedeu înșă devine imposibil, instrumentistul știe ca, folosind culisa într-un fel de *portamento-glissando*, să mascheze anumite discontinuități supărătoare.

Staccato se execută prin articulație simplă sau prin articulație dublă. Agilitatea acestui procedeu poate urca până la o viteză de 140 de bătăi pe minut în mișcare de șaisprezecimi. Atunci când linia melodică presupune un joc de culisă susținut, aceste valori se vor corecta în jos deoarece mișcările mâinii care acționează culisa – însoțite de nevoia de siguranță în privința atingerii unei poziții corecte – sunt considerabil mai lente.

Trombonul este un instrument care solicită foarte intens plămânii instrumentiștilor. Valorile *respirației* vor fi, de aceea, în jurul duratelor de 6 secunde în *forte* și de 15 secunde în *piano* în registrul mediu al instrumentului. În registrele grav, subgrav, respectiv acut și supraacut, aceste valori se vor scurta considerabil.

Trilul se execută, la trombon, într-un mod în care intervenția culisei pare a-i ușura considerabil efortul și a-i maximiza efectul. Dacă la celelalte instrumente de alamă se puteau obține trilurile lesne cu ajutorul unor rapide mișcări ale ventilelor, aici această posibilitate, evident, lipsește. De aceea, rămâne soluția de a executa triluri cu ajutorul unui joc de buze permițând schimbarea rapidă între două armonice învecinate, în aceeași

poziție (care este determinată de culisă, așa cum am văzut deja). Mai există și posibilitatea de a mișca rapid culisa între două poziții învecinate – obținându-se astfel un tril la semiton. Bineînțeles, această soluție tehnică este aproximativă, înălțimile sunetelor astfel obținute nefiind foarte clare. De aceea, se recomandă durate scurte ale acestui procedeu, variantele sale prescurtate – apogiatura și mordentul – fiind mai accesibile tehnic.

Ex. 22 va prezenta, tot după lucrarea lui Mortari și Casella – pe care se structurează consecvent paginile de față – (pag. 240), cu ajutorul unei exemplificări din *Opera „Cavalerul rozelor”* de Richard Strauss, resursele de viteză ale trombonului.

ex. 22



Alte instrumente din familia trombonului. *Trombonul alto*, acordat în *mi bemol*, este un instrument folosit mai ales în interpretarea fidelă a unor lucrări mai vechi, deși substanța sa sonoră este bogată. *Trombonul bas*, acordat în *fa*, tinde a fi înlocuit de trombonul dublu tenor-bas descris mai sus. Richard Wagner a mai folosit și un *trombon contrabas* acordat în *si bemol*; astăzi, rolul său este preluat cu succes de către tuba contrabas.

9. Tuba

Tuba din orchestra simfonică mare face parte din marea familie a fligornurilor și tubelor. Acestea sunt instrumente de mari dimensiuni; tubul lor are o desfășurare conică mare iar pavilionul este voluminos. Se favorizează astfel evident emiterea sunetelor grave. Pentru zonele grave, fligornurile cunosc o sub-familie specială – familia *tubelor*. Acestea sunt ceva mai reduse decât fligornurile, deoarece tuburile lor încep ceva mai îngust, iar desfășurarea conică este mai redusă. Muștiucul tubelor este mai

apropiat de cel al cornilor și trombonilor, ceea ce influențează corespunzător sunetul tubelor. Mai mult, emiterea sunetului la tube este relativ ușoară, deoarece instrumentele sunt prevăzute astăzi cu un sistem de ventile performant.

Instrumentul care se întâlnește în orchestra simfonică și care este asimilat grupului orchestral al tromboanelor este tuba dublă contrabas în *fa* și *si bemol*. Avem de a face cu o tubă acordată în *fa* având un ventil special care o transformă imediat în tubă în *si bemol* (cu o cvintă mai jos). Practic, ca și la trombon, acționarea acestui ventil permite intonarea sunețelor care ar fi lipsit din registrul grav din motivele amintite în capitolul respectiv. Tuba are un mecanism format din patru supape rotative, permițându-i – pe lângă obținerea unor sunete în grav și subgrav de o foarte bună calitate, extrem de utile în economia orchestrală a ansamblurilor simfonice de mari dimensiuni – și o anumită agilitate în registrele mediu și acut.

Întinderea tubei este aceea descrisă în **ex. 23**. *Notația* la tubă – ca și la tromboni – este reală. Trebuie însă subliniat faptul că există extrem de numeroase cazuri de folosire a unor diverse specii de tube (unele apropiate, din construcție, de corn) unde notația este transpozitorie. Astfel cum am arătat deja, tendința de a impune o notație netranspozitorie pentru instrumentele de suflat de alamă este relativ nouă; în practică, sarcina de a intona corect înălțimile din partitură este rezolvată de instrumentist.

ex. 23



Timbrul tubei este ușor apropiat de timbrul trombonului. Deși își păstrează o anumită strălucire sumbră, „carnea” timbrală este plină, iar sunetul este amplu și susținut, grandilocvent uneori – o fundamentală susținută de tube (și eventual de tromboni) este de natură a constitui un „sprijin” serios pentru orice *tutti* orchestral, oricât de ambițios. Mai trebuie menționat faptul că, în ultima vreme, întrebuințarea tubelor într-un registru mediu-acut și într-o mișcare susținută (tuba fiind un instrument neobișnuit de agil nu numai pentru aspectul său dar și pentru gravitatea

timbrală a sonorităților sale) a fost realizată de compozitori pentru a se obține *sui generis* efecte satirice. Și, într-adevăr, într-o modalitate apropiată aceleia a fagotului, în paginile muzicale programatice, apariția tubei în relief tinde să creioneze personaje și/sau situații al căror registru expresiv este foarte departe de marțialitatea inițială a tuturor instrumentelor de suflat din alamă.

Procedeele tehnice sunt comune tubei și celorlalte instrumente de suflat din alamă. Astfel, *frullato*, *staccato*, *glissando* etc. vor cunoaște aceleași limitări, cele mai importante provenind din factualitatea că, în registrul grav, formarea sunetului cere o durată de timp considerabil sporită, de aceea, orice execuție implicând o anumită agilitate necesită o precauție sporită. De asemenea, valorile *respirației* vor trebui gândite cu atenție chiar și dacă, numai privind dimensiunile impresionante ale instrumentului, vom intui volumul de aer necesar instrumentistului pentru a-l face să rezoneze corespunzător.

Cu ajutorul **ex. 24**, care prezintă un fragment din *opera „Fata de zăpadă”* de N. A. Rimski-Korsakov, exemplu preluat din tratatul de orchestratie al acestui mare compozitor (v. bibliografie, pag. 201), vom observa că tuba este departe de a fi un instrument leneș; în fapt, viteza care îi este accesibilă acestui masiv și grav instrument, cu efecte bune, poate crește considerabil uneori.

ex. 24



Alte instrumente din familia tubei. În primul rând este necesar de observat că o formulare judicioasă ar fi trebuit să ne trimită la familia fligornului deoarece tuba – astfel cum am arătat – este membru al acestei familii; din motive de simplitate și coerență în clasificare însă, am adoptat aici această formulare.

Familia fligornilor este o familie extrem de numeroasă, ai cărei membri pot fi, cel mai adesea, întâlniți la instrumentiștii din fanfare.

Astfel, vom cunoaște un **fligorn supraacut** în *si bemol* sau în *la*, un **fligorn sopranino** în *mi bemol* (care poate înlocui cu succes trμπetele acute în *do* sau în *re*), un **fligorn soprano** în *si bemol*, un **fligorn alto** în *mi bemol* sau în *fa*. Aceste instrumente sunt instrumente cu trei ventile fiind întâlnite practic numai în fanfare iar notația lor este transpozitorie; odată cu introducerea celui de al patrulea ventil – repetăm observația că acest suplimentar ventil are ca rol principal pe acela de a completa în *bas* scara cromatică – notația acestor instrumente grave va fi în, principal, reală. Vom întâlni aici, așadar, un **fligorn bas** sau **Eufoniu** în *si bemol*, cunoscut în Germania și sub denumirea (respectiv varietatea) de **tubă bas** (*Bass-tuba*), un **fligorn bas grav** sau **Bombardone** în *mi bemol* și în *fa* căruia îi corespunde o **tubă bas gravă**, un **fligorn contrabas** sau **Helicon** în *do* și în *si bemol*, căruia îi corespunde o **tubă contrabas** – este vorba despre instrumentul care tinde să se impună ca tubă standard în orchestra simfonică atunci când respectivul instrument, numit tubă dublă, este dotat cu acel al patrulea ventil gândit special pentru deplasarea acordajului.

Trebuie amintit aici faptul că Richard Wagner, deopotrivă genial compozitor și orchestrator, a solicitat frecvent constructorilor să conceapă sau să adapteze instrumente necesare dimensiunilor dramatice ale creației sale. Astfel, o întreagă serie de instrumente poartă numele generic de **tube wagneriene**; ele sunt mai ales tube tenor al căror muștiuc este foarte apropiat sau identic cu cel al cornului, conducându-ne la implicațiile timbrale respective (execuția partiturilor a căzut astfel în sarcina unor corniști). Pe lângă aceste tube speciale, practica mai cunoaște **tube tenor** propriu-zise în *si bemol* și **tube bas** în *fa* unde elementul definitoriu îl constituie deopotrivă forma tubului sonor și a muștiucului. De multe ori, compozitorii nu fac altceva decât să indice numele generic de tubă în partitura orchestrală; în funcție de caracteristicile știmelor, instrumentiștii și dirijorii vor alege varietatea de tube care pare a fi cea mai potrivită necesităților muzicale respective.

GRUPUL INSTRUMENTELOR DE PERCUȚIE

Grupul instrumentelor de percuție reunește, în cea mai mare parte, instrumente la care sunetele sunt produse prin lovirea, frecarea, ciupirea etc. unor corpuri sonore sau a unor componente sonore ale acestora. Astfel cum am arătat la începutul acestor pagini, clasificări ale acestor instrumente din diferite puncte de vedere sunt numeroase. Fără a insista asupra acestor modalități de clasificare, ne vom îndrepta atenția asupra câtorva instrumente, criteriul privind selecția acestora fiind pur practic: ele se întâlnesc cel mai des pe scena de concert. Tot aici vom expune succint câteva elemente teoretice de bază privind instrumente importante în economia unei partituri orchestrale care nu își găsesc un loc specific între celelalte grupuri de instrumente; din acest punct de vedere, grupul instrumentelor de percuție seamănă puțin cu acea frecvent întâlnită categorie *și altele*.

10. Instrumente acordabile

Se numesc instrumente acordabile acele instrumente de percuție unde înălțimea poate fi determinată.

Timpanul este format dintr-un bazin de metal, acoperit cu o membrană confecționată din piele de vițel; pentru obținerea sunetului se acționează cu baghete diferite. Timpanul poate fi acordat fie prin înzestrarea acestuia cu un set de chei având rolul de a relaxa sau încorda membrana respectivă, fie prin construcția bazinului metalic astfel încât, prin rotire, să se determine și înălțimea sunetului. Cel mai nou sistem – permițând un acordaj prompt și destul de exact – este cel în care timpanul este prevăzut cu un sistem de pedale care au rolul de a întinde sau de a relaxa membranele respective; acest sistem simplu permite realizarea procedeului *glissando* cu maximă eficacitate.

Instrumentistul are la dispoziție un set de trei timpane acordate conform **ex. 25**. Pe lângă aceste timpane mai există instrumente grave care permit o coborâre până la *do* din octava gravă.

Baghetele cu care se acționează asupra membranei sunt din pâslă tare sau din pâslă moale (ori chiar din lemn neîmbrăcat); indicația *bacchette di spugna* nu trimite aici la folosirea unor baghete din burete – care nici nu se folosesc, fiind neeficace – ci la dorința compozitorului (care poate semnala simplu că dorește baghete „dure” sau baghete „moi”) de a obține un timbru cât se poate de fluid. *Etosul timbral* al timpanului este bine cunoscut: de la *tremolo*-urile din momentele sumbre, misterioase, „gotice” până la vijelia unor veritabile uragane sonore, de la clipele de intensitate medie până la străfulgerarea unor apogiaturi care condensează, „strâng” forța unui *tutti* în *fortissimo* – toate acestea contribuie la însemnătatea unui instrument atât de răsfațat de către compozitori și orchestrați.

ex. 25

timpan grav

Timpan

3 timpan mediu

7 timpan acut

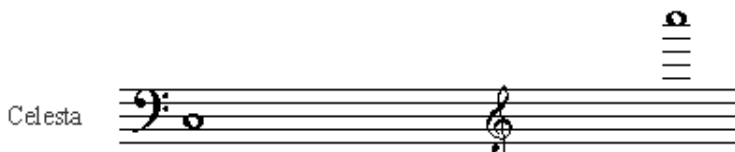
The image displays three musical staves, each representing a different type of timpani. The first staff, labeled 'timpan grav' and 'Timpan', shows a sequence of notes in bass clef, starting with a half note G2, followed by a quarter note F2, a half note E2, a whole note D2, a half note C2, and a quarter note B1. The second staff, labeled '3 timpan mediu', shows a sequence of notes in bass clef, starting with a half note G3, followed by a quarter note F3, a half note E3, a whole note D3, a half note C3, and a quarter note B2. The third staff, labeled '7 timpan acut', shows a sequence of notes in bass clef, starting with a half note G4, followed by a quarter note F4, a half note E4, a whole note D4, a half note C4, and a quarter note B3.

Xilofonul are origine asiatică, fiind confecționat din lamele de lemn, acționate cu diverse ciocănele, astfel așezate încât să producă scara cromatică. Modelele noi tind să ordoneze lamelele de lemn astfel încât să se producă scara lui *Do major* – fapt necesar pentru obținerea unor

glissandi de efect – iar una dintre inovațiile recente constă în așezarea și montarea lamelelor respective deasupra unor tuburi metalice care capătă astfel rolul de rezonator (mai este cunoscut și un **xilofon cu claviatură** acționat printr-un sistem de clape și ciocănele asemănător mecanismului pianului). *Întinderea* xilofonului este de la *do* din octava mică, până la *do, do diez* din octava a treia.

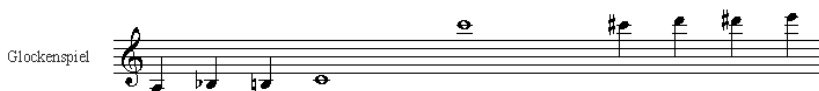
Celesta este un instrument de mare efect; momentele de etos înțepesc, serafic sunt cele mai favorizate de către timbrul inconfundabil al acestui instrument. Celesta este alcătuită dintr-un set de diapazoane acționat cu ajutorul unei claviaturi. Aspectul celestei este cel al unui mic pian vertical. *Întinderea* celestei de tip *Mustel* – celesta cea mai răspândită – este cea înfățișată la **ex. 26**. Efectul sonor este la octava superioară. Există pagini orchestrale în care se cântă la patru mâini, ca la un pian (de exemplu, în baletul *Petrușka* de Igor Stravinski).

ex. 26



Clopoței (*Glockenspiel*, *Campanelli*, *Jeu de timbres*) sunt un instrument frecvent folosit, alcătuit dintr-o serie cromatică de clopoței asupra cărora se acționează fie cu ajutorul unor baghete dure, fie printr-o claviatură. *Întinderea* lor este aceea arătată în **ex. 27** iar efectul este semitranspozitoriu, cu o octavă mai sus. Nu pot fi acționați printr-o atingere ușoară – de aceea nu se cântă la *Glockenspiel* decât într-o nuanță ridicată.

ex. 27



Clopoțele (*Campane*) au o utilizare frecventă, mai ales în scene de evocare religioasă. Deoarece clopoțele adevărate sunt enorme, s-a recurs la un sistem de clopoțele tubulare, din oțel, care se lovesc cu ciocănele în

partea superioară, asemănarea timbrală cu cea a clopotelor veritabile fiind credibilă. *Întinderea* lor este aceea din **ex. 28**. Efectul lor este semitranspozitoriu, cu o octavă mai sus (există și tendința, mai recentă, de a se scrie netranspozitoriu).

ex. 28



Ferăstrăul este un instrument a cărui folosire pe scenă este de efect – contribuția vizuală a spectacolului acționării asupra acestei mari și largi lame de metal este însemnată. La ferăstrău se cântă cu un arcuș de contrabas care se trage peste muchia nezimțată a ferăstrăului sau prin acționarea cu un ciocănel îmbrăcat în pâslă atunci când instrumentul este flexat.

Sunetul este ireal, cosmic, transcendental. Se poate executa și un soi de *vibrato* sau *tremolando*, timbrul căpătând astfel inflexiuni ale vocii omenеști. *Întinderea* convențională a instrumentului este de două octave, începând de la *do* central.

Există o varietate de ferăstrău mai „perfecționată” numită **flexaton**. În supraacut, el poate ajunge chiar și în registrele unde, de obicei, picola este la ea acasă.

Vibrafonul este un instrument asemănător xilofonului însă la care lamelele rezonante sunt făcute din metal. Sub fiecare lamelă, acționată cu ajutorul unor baghete, se găsesc tuburi rezonatoare în care se găsesc motorașe electrice. Atunci când se cântă cu motorașele electrice nepuse în funcțiune, timbrul este asemănător cu al metalofonului. Atunci însă când acestea funcționează, timbrul devine ireal, feeric, extrem de poetic. Mai este utilă observația că instrumentistul zilelor noastre poate executa și acorduri la vibrafon, ținând în mână câte două-trei baghete și atacând astfel mai multe lamele simultan.

11. Instrumente neacordabile

Instrumentele neacordabile se prezintă într-o foarte mare varietate și într-o continuă creștere. De aceea, notăm aici numai câteva instrumente mai des întâlnite în orchestrele simfonice cu mențiunea că, îndeosebi,

muzica modernă a introdus și introduce o mare diversitate de obiecte sonore valorificate timbral. *Notația* acestor instrumente se face, de obicei, pe un portativ alcătuit dintr-o singură linie; uneori, când se folosesc mai multe instrumente de același fel dar având dimensiuni – și deci înălțimi – diferite, se pot folosi portative cu două, trei etc. linii pentru notarea corespunzătoare a diferențelor intenționate. Notarea propriu-zisă înlocuiește frecvent valorile de note, desenate tradițional, cu x-uri sau cu orice alt tip de semne, condiția de bază fiind și aici – ca în orice semiografie – claritatea notației.

Toba mare (sau ***Gran cassa***) este un instrument binecunoscut, acționat cu un ciocan sau două (pentru obținerea tremolo-ului). Rolul său în evocarea unor momente de încordare, furtunoase în economia actului sonor este pe deplin consacrat.

Talgerele (Piatti, Cinelli) se pot întrebuința fie prin lovirea a două talgere unul de celălalt, fie prin acționarea asupra lor cu ajutorul unei baghete de timpan, cu o vergea de fier sau cu bagheta de la triangu etc. Bineînțeles, natura materialului din care este făcută bagheta va influența direct calitatea timbrului, mai ales în momentul atacului. Lungimea sunetului poate fi determinată prin stingerea vibrațiilor cu mâna de către instrumentist, fie talgerele pot fi lăsate să vibreze îndelung – se marchează atunci în partitură *lasciate vibrare* sau *l.v.*

Crotalurile (Cymbales antiques) sunt mici discuri (aproximativ 15-20 cm. în diametru), asemănătoare cinelor, care se pun în mișcare delicat, în cel mai „violent” caz prin folosirea baghetei de triangu. Efectul este în supraacut, feeric, de atmosferă de basm oriental.

Toba mică (Tambur militar, Caisse claire) este un instrument foarte cunoscut, alcătuit dintr-un cilindru mic, metalic, ambele fețe fiind acoperite de membrane din piele de oaie, bine întinse. Pe una dintre fețe se găsesc întinse niște coarde, fie din metal, fie din intestine de animal. Prezența sonoră a tobei mici este legată mai ales de momentele cu conotație militară. Atacul sunetului este extrem de precis, de aceea el poate fi folosit cu succes pentru a „strânge” în jurul lui un scurt *tutti* în *fortissimo*, de exemplu. Prin aplicarea însă a unor stofe peste instrument se pot obține sonorități interesante. Varietatea *caisse claire* nu are prevăzute coardele de metal sau din intestine pe una dintre membrane, de aceea sunetul instrumentului este ceva mai acut.

Tam-tam-ul (Gongul) are o străveche origine asiatică. Gongul se folosește în variate împrejurări – de foarte multe ori și în afara sălilor de concert – ceea ce îi conferă un element teatral: pe lângă sonoritatea cu

totul impunătoare, vederea instrumentistului, care execută practic un adevărat ritual atunci când lovește metalul, precum și conotațiile sale culturale de tipul, să zicem, “Atenție, începe spectacolul !”, au contribuit la o folosire intensă a gongului în pagini cu caracter programatic.

Astăzi se cunosc o varietate de tam-tam-uri, dintre care se aleg cele instrumente al căror metal este astfel turnat și calibrat încât să producă un sunet amplu, bogat timbral însă imprecis în privința obținerii unei anumite înălțimi sonore. Gongurile se grupează în trei categorii – mici, medii și mari. Natura baghetei cu care sunt lovite determină calitatea timbrală, mai ales în privința atacului sunetului. Sunt posibile *tremolo*-urile și un fel de sunet lung, susținut, obținut prin frecarea întregii circumferințe a talerului cu ajutorul unei baghete de triangu.

Tamburul basc (*Tamburo basco, tamburino*) este un instrument foarte cunoscut. Deosebim aici varietatea *tambur basc cu clopoței* și *tambur basc fără clopoței* (sau *tamburină*) iar specificarea în partitură trebuie făcută pentru a se evita confuziile. Sunetul se emite prin lovirea membranei cu dosul palmei, printr-o agitare ritmică (atunci sunetul se poate lesne asimila unui tremolo), prin frecarea membranei cu degetul mare (*col pollice*) sau baghetele tobei mici, instrumentul fiind atunci așezat pe un suport. Timbrul tamburinei primește așadar vădite semnificații etnice și de caracter, nu departe de Peninsula iberică.

Triunghiul (*Triangolo*) este un instrument de metal cu un timbru deopotrivă luminos și distinct; sunetul lui poate răzbate chiar și dintr-un forte orchestral. Sunetul poate fi simplu sau *tremolo*.

Clopoțelii (*Sonagli*) sunt o serie de mici clopoței cu limbă, așezați și fixați pe o bucată de piele ca un soi de curea. Sunetul se obține prin scuturarea acestei curele.

Castanietele (*Castagnetti*) sunt, de asemenea, instrumente bine cunoscute, specifice muzicii din Peninsula iberică.

Biciul (*Frusta*) este alcătuit din două plăci de lemn prinse cu ajutorul unei balamale; lovirea lor una de alta produce un sunet aproape identic cu cel al unei veritabile pleznituri de bici.

Nuca de cocos (*Temple-Block*) este o nucă de cocos golită și prevăzută cu o deschizătură în partea superioară. Se acționează asupra ei cu un ciocânel special.

Lemnul (*Wood-block, Legno*) este un instrument în două varietăți: cea chinezească, de formă paralelipipedică și cea americană, ca un fel de halteră de mână, alcătuită din doi cilindri. Formele geometrice sunt goale pe dinăuntru și au câte o deschizătură. Asupra lor se acționează cu

ciocănele sau baghete iar sunetul este asemuit de unii teoreticieni cu orăcăitul broaștelor.

Mașina de vânt (Eolifono) provine din recuzita teatrală (unde cam „bate vântul”) și – astfel cum arată și numele – imită sunetele vântului.

Ciocanul (Hammer) este un ciocan adevărat care se lovește de o nicovală adevărată; bineînțeles, efectul este mai mult teatral decât timbral – de aceea, atunci când se produce pe scena de concert, la vedere (eventual în prim-planul camerelor de luat vederi în timpul unor transmisiuni televizate de Anul Nou de la Viena, de pildă) succesul la public pare a fi asigurat.

Tălăngile (Campane da gregge, Herdenglocken) evocă un biotop alpin, pastoral; întrebuintarea lor trimite fără puțință de tăgadă la peisaje verzi, ecologiste, idilice, elvețiene.

O scurtă observație. Multe tratate de *Teoria instrumentelor* se ocupă aici de instrumente cum ar fi *pianul, chitara și mandolina, saxofoanele* (nu poate fi ignorat rolul imens pe care aceste instrumente, înrudite îndeaproape cu clarinetul, îl joacă în alcătuirea ansamblurilor de *jazz*), *clavecinelul, orga, vocea umană în ansamblurile corale*, etc. Bineînțeles, aceste instrumente și voci își au o prezență indiscutabilă în multe partituri orchestrale de reper. Bineînțeles, reperele timbrale pe care le impun acestea sunt de observat, astfel cum de observat sunt și reperele estetice ale acestor partituri. Cu toate acestea, deoarece aici este vorba de cazuri mai degrabă izolate și/sau specifice și deoarece alte ramuri ale științelor și practicii muzicale tratează măiestria acestor instrumente *in extenso*, am preferat să nu discutăm însemnătatea pe care aceste instrumente și/sau voci le pot avea în economia orchestrei.

12. *Harpa*

Harpa care se folosește astăzi peste tot poartă numele constructo-
rului francez care a perfecționat-o: *Erard*. Este o harpă diatonică dublă,
acordată în *do bemol*. Harpa contemporană este prevăzută cu un număr de
șapte pedale, fiecare pedală acționând asupra tuturor corzilor având, să
zicem, înălțimea *re bemol* sau *mi bemol* etc., în toate octavele. În poziția
semi-apăsată – la care poate fi fixată cu ajutorul unui prag – harpa cu-
noaște o ridicare a înălțimii tuturor sunetelor, care diferă numai prin cali-
tatea octavei în care se găsesc, cu un semiton; în poziția apăsată complet –
care poate fi fixată cu ajutorul unui alt prag – sunetele respective sunt

ridicate cu un ton. Trei dintre pedale sunt situate în stânga și sunt acționate cu ajutorul piciorului stâng iar celelalte patru revin piciorului drept. Manevrarea pedalelor pentru obținerea diferitelor înălțimi reprezintă un atribut al virtuozilor – când este excesivă devine însă inestetică și zgomoasă. *Intinderea* harpei este aceea descrisă în **ex. 29**, cu observația că registrul cuprins între *sol* din octava mare și *sol* din octava a doua este registrul optim. Ultimele două note din grav se aud slab deoarece sunt departe de cutia de rezonanță și nu pot fi influențate de jocul de pedale; ele pot fi acordate manual și separat de către instrumentist. Cea mai înaltă octavă, datorită scurtimii corzilor, sună slab, netimbrat iar în *forte* sunetul ei devine aspru și sticlos.

ex. 29



Procedeul de execuție tipic harpei este *arpeggiato*; la configurarea acordurilor – care vor avea maximum opt note simultane deoarece la harpă nu se folosește, de obicei, degetul mic – este bine să se țină seama de distanța naturală mai mare între degetele mari și arătătoare, fapt care permite un interval mai larg în timp ce distanțele și intervalele corelativ celorlalte degete vor fi, firește, mai mici. Când nu se specifică în partitură *non arpeggiato* sau *secco* acordurile vor fi interpretate printr-un arpeggiato scurt; atunci când se dorește un arpeggiato evident, se va folosi binecunoscutul semn ajutător. Trebuie observat că, prin folosirea acestui procedeu tehnic, sunt posibile (cvasi)-acorduri pe o întindere foarte mare, mâinile instrumentistului fugind rapid în acele poziții unde se găsesc notele din acut ale acordului.

Timbrul harpei, binecunoscut, va fi diferențiat prin diverse procedee de execuție. Astfel, *sulla tavola* (pe tăblie) presupune o ciupire a coardelor foarte aproape de cutia de rezonanță – timbrul rezultat astfel va fi limpede, distinct, ca și cum ar cânta o chitară. *Sunetele înăbușite* (*étouffés*) se obțin ciupindu-se coardele, urmate de o imediată oprire a rezonanței cu palma stângă atunci când sunetul a fost produs de mâna stângă. Acest

procedeu este mult mai dificil de aplicat la mâna dreaptă din cauza poziției în care este ținut instrumentul, totuși sunetele înăbușite se obțin, ceva mai greu e drept, prin oprirea vibrației corzii cu ajutorul aceleiași deget care a și ciupit respectiva coardă.

La harpă se mai poate folosi și *surdina*; practic, se introduce o fâșie de hârtie îngustă în partea superioară a instrumentului, sunetul astfel obținut fiind ușor sticlos și foarte clavecinistic.

Glissando este un procedeu tehnic ultrauzitat în privința harpei. Poate fi ascendent sau descendent, alcătuit din sunete simple, duble sau triple; dacă se folosesc unghiile, timbrul devine mai aspru, mai tăios (dacă se face *glissando sulla tavola* cu unghiile, sunetul este și mai limpede, și mai aspru). Interesant este faptul că jocul pedalelor reglează înălțimile peste care se execută *glissando* într-o multitudine de feluri; astfel, vom putea distinge și o altă categorie generică de *glissando* (pe lângă cele de armonice sau cele cromatice). La harpă se mai pot obține și așa-numitele *sunete armonice* prin ciupirea corzii cu degetul mare în timp ce palma mâinii stângi va atinge coarda exact la jumătate (cu mâna stângă se pot executa concomitent mai multe sunete armonice în timp ce mâna dreaptă se reduce la unul singur). Sunetele armonice, care sună cu o octavă mai sus și au un timbru ușor ireal, se notează cu un cerculeț deasupra notei respective.

Portamento este un procedeu care, la fel ca la timpan de exemplu, presupune scurtarea rapidă a corzii imediat după ciupire. *Sunetele fluide* (*suoni fluidi*) se obțin plasându-se cheia de acordaj a instrumentului în partea de sus a harpei și, pe măsură ce aceasta coboară, ca un fel de căluș mobil, mâna dreaptă ciupește coarda, mai rar sau mai rapid, în partea de jos. Se obține astfel un fel de scară cromatică, iar sunetul acesteia este metalic și nefiresc de firav.

Este util de reținut faptul că harpa este un instrument destul de mult uzat moral de o prea deasă întrebuințare a *glissando*-urilor în lucrările romantice și impresioniste. De aceea, acest procedeu, atât de spectaculos altădată, a devenit banal. Cu toate acestea, rolul ei în orchestra simfonică este important. Dacă ne vom gândi la faptul că arpeggiato-ul caracteristic harpei este util în multe momente de orchestrație, la viteza cu care se poate cânta la instrument, la întinderea apreciabilă a acestuia, la variatele tremolo-uri și triluri care pot ține locul unor sunete ținute (dinamizând ritmic și sunetele ținute ale altor instrumente pe care le dublează adeseori în orchestră), precum și la multe alte procedee tehnice de interes maxim, vom vedea că rolul harpei în orchestră, altădată supradimensionat, ulterior minimalizat, nu mai poate fi pus în discuție.

GRUPUL INSTRUMENTELOR CU COARDE ȘI ARCUȘ

Locul instrumentelor cu coarde și arcuș a fost multă vreme unul privilegiat în orchestra simfonică. S-a mers până acolo încât s-a susținut că, dacă grupul corzilor „sună bine”, atunci întreaga orchestră va suna bine. O primă explicație este aceea că – astfel cum am văzut – spre deosebire de instrumentele de suflat și de cele de percuție, care au atins o anumită „maturitate” în construcție relativ recent, corzile – și îndeosebi vioara – sunt instrumente la care perfecționări majore de alcătuire nu au mai fost posibile după activitatea unor lutieri celebri. De aceea, orchestra beethoveniană, de exemplu, se sprijină îndeosebi pe corzi pur și simplu datorită faptului că emisia sunetului la instrumentele de suflat din lemn și din alamă era problematică și incomodă (bineînțeles, nu este acesta unicul motiv posibil de invocat în observarea respectivei realități orchestrale), ca să nu mai vorbim de faptul că resursele de viteză, reduse și nesigure, ale acestora practic interziceau încredințarea unor teme mai mișcate, mai agitate, în exclusivitate instrumentelor de suflat. Cu alte cuvinte, orchestra simfonică a clasicilor vienezi și a primilor compozitori romantici a fost o orchestră hipertrofiată în direcția instrumentelor cu corzi și arcuș și, ca mai întotdeauna în istoria culturii, acestei realități i-a răspuns, în ultima vreme, o hipertrofie – parțial firească totuși având în vedere bogățiile timbrale și ritmico-melodice de explorat – în direcția opusă, a favorizării suflătorilor și percuției în detrimentul corzilor (mai recent, se pare că timbrurile produse electronic vor radicaliza complet aceste balansări culturale prin propunerea și introducerea unor arhetipuri de cultură și civilizație cu totul deosebite).

În privința instrumentelor de coarde luate izolat, *trend*-ul dominant al zilelor noastre – pe care îl vom observa și în privința altor instrumente – îl reprezintă răspândirea virtuozității instrumentale de la soliști la masa instrumentiștilor din orchestră. Cu alte cuvinte, compozitorii și orchestrații știu să scrie astăzi pentru violoniștii ansamblului simfonic, de pildă, pasaje care, altădată, ar fi putut fi încredințate numai celor mai buni elevi

ai lui Ysaye. Prin aceasta, expresivitatea instrumentală s-a îmbogățit și se îmbogățește permanent.

13. Vioara

Vioara este acordată astfel cum vedem în **ex. 30**. Numeroși compozitori și instrumentiști au recurs la modificări ale acestui acordaj pentru a obține fie note mai grave, fie mai multă strălucire prin ridicarea – parțială și/sau totală – înălțimii sunetelor în care sunt acordate corzile viorii. *Întinderea* viorii în orchestră este indicată tot în **ex. 30** și vom sublinia aici că limitele superioare, în solistică, pot fi mult depășite (mai ales dacă se progresează din treaptă în treaptă sau folosindu-se intervale mici).

ex. 30



Timbrul general al viorii este bine cunoscut. Are însă sens să arătăm aici că fiecare coardă a instrumentului are o expresivitate proprie și, speculând aceasta, frecvent, compozitorii cer instrumentiștilor să folosească o anumită coardă pentru a spori un anumit tip de expresivitate al liniilor melodice respective. Astfel, coarda *mi* (numită și *cantino*) este o coardă strălucitoare, luminoasă, coarda *la* este o coardă mai cantabilă, coarda *re* este considerată a fi o coardă prin excelență poetică în timp ce coarda *sol* are uneori o culoare de alto, putând deveni ușor dramatică, sumbră sau întunecată. Poziția mâinii stângi pe tastieră influențează, de asemenea, timbrul viorii. Locul cel mai expresiv este acela care se apropie de mijlocul coardei, sonoritatea căpătând o moliciune, o căldură inconfundabilă. Atunci când mâna urcă spre căluș, scurtând așadar mult coarda, culoarea devine mai încordată iar pe măsura ce mâna se întoarce spre prăguș, astfel încât coarda va vibra aproape pe întreaga sa lungime, sunetul tinde să devină mai clar, mai limpede dar și mai inexpressiv.

Direcția în care acționează arcușul – vorbim deja aici despre elemente de *frazare* – este importantă pentru dimensiunea expresivă. Arcușul *în jos* dă o anumită energie mișcării pe când atacul unui sunet cu arcușul *în sus*, mai puțin energic, permite o susținere ulterioară a acestuia mai corespunzătoare.

Un procedeu interesant îl reprezintă *alla punta* – frecarea corzii cu vârful arcușului; fiind lipsit de greutate, sunetul este mai firav dar și mai gingaș. Dimpotrivă, *ad tallone* (la talon), prin folosirea bazei arcușului, este procedeu optim pentru obținerea unor ambițioase și viguroase accente pe triple sau cvadruple corzi, de pildă.

Un timbru metalic se poate obține prin procedeul *sul ponticello*, atunci când arcușul acționează aproape de căluș, pe când plasarea acestuia *sulla tastiera* (pe tastieră) produce un timbru deosebit de dulce și catifelat. Pentru efecte timbrale diverse se mai folosește și lovirea corzilor cu lemnul arcușului (*col legno*), producându-se, bineînțeles, un fel de pocnet.

Détaché (sciolto) este procedeu prin care sonoritatea se accentuează prin mărirea vitezei cu care arcușul trece peste coardă, conform unei cvasi-ecuații mai mult arcuș = mai multă energie. Dacă se dorește un accent și mai dramatic, se poate considera *sciolto* numai cu arcușul în jos, fiecare sunet și/sau acord fiind atacat separat. *Staccato* este un procedeu frecvent și ușor de obținut. *Martellato* este un *staccato* mai tăios, mai „rău”, folosit în nuanțe mari (modul de producere și direcția expresivă sunt sugerate de etimologia cuvântului). Practica cunoaște și un *martellato* în *piano* care se execută numai cu vârful arcușului.

Prin *alla corda* se cere instrumentistului să *susțină* sunetul pe întreaga sa durată, în mod egal. Prin *liscio* se cere violonistului să cânte în mod „neted” (conform semnificației termenului italian), fără a se distinge așadar articulațiile inerente mișcărilor de arcuș. *Gettato (Jeté)* se întâmplă atunci când violonistul „aruncă” arcușul peste coardă astfel încât acesta sare repetat. *Separato* este o indicație de frazare prin care mai multe sunete consecutive, deși se vor executa într-o singură trășătură de arcuș, nu vor fi legate propriu-zis. *Salteatto* cere instrumentistului să facă să sară arcușul ușor pe coardă, combinat uneori cu largi mișcări de atingere a mai multor corzi – este un procedeu foarte eficient pentru arpeggierea unor acorduri. *Picchetatto (punctat)* este un procedeu dificil prin care se execută distinct, dintr-o singură trășătură de arcuș, un grup de note în *staccato*. *Flautato* se obține printr-o combinație a unei presiuni foarte mici a arcușului pe coarde simultan cu o viteză mare a trecerii acestuia peste coardă. Timbrul sunetelor astfel obținute este foarte moale și catifelat, aproape ireal, straniu.

Un procedeu tehnic specific instrumentelor de coarde și foarte des utilizat este *pizzicato*. El se realizează cu mâna dreaptă dar poate fi realizat și cu mâna stângă, destul de ușor, mai ales pe coarde libere. Viteza cu care se poate realiza acest procedeu nu se recomandă să depășească 90 de bătăi pe minut în mișcare de șaisprezecimi; de asemenea, trebuie ținut cont de faptul că o folosire îndelungată a acestui procedeu poate obosei instrumentiștii. În privința eficacității *pizzicato*-ului, se observă faptul că, atunci când lungimea corzii este mai mare, sonoritatea este mai puternică; pe măsură ce urcăm în acut, coarda se scurtează, iar procedeu devine inefficient. Există și o varietate mai spectaculoasă de *pizzicato* – atunci când instrumentul se ține pe genunchi sau sub braț și se cântă la el ca la chitară; viteza crește considerabil, iar anumite digitații grele sau imposibile în postura clasică, necesare corzilor multiple, devin realizabile. Mai amintim aici și varietatea numită *pizzicato bartokian* – este vorba de o ciupire atât de violentă a corzilor încât răspunsul corzii, la revenire, adaugă lovirea lemnului instrumentului, percutare care se aude și este de mare efect. Altă modalitate de efect o reprezintă executarea unui *glissando* imediat după ciupirea corzii – eficiența acestui procedeu este sporită la instrumentele cu corzi lungi.

Flajeoletele sunt un alt procedeu tehnic de emiteră a sunetului de mare efect și considerabilă ușurință la instrumentele de coarde. Pe corzile libere, atingerea ușoară a corzii respective într-un punct constituind o fracție a lungimii întregii corzi produce acel *sunet armonic natural* corespunzător (înțelegerea acestui fenomen este consecutivă parcurgerii primelor capitole ale Teoriei muzicii). Mai mult, utilizându-se tehnica descrisă se poate folosi un *glissando* de flajeolete – mâna stângă alunecă ușor pe coarda liberă determinând audiția unei scări largi a armonicelor respectivei corzi.

Flajeoletele artificiale produc acele *sunete armonice artificiale* atunci când degetul arătător scurtează coarda, producându-se astfel, în mod obișnuit, un sunet mai înalt decât cel al corzii libere pe care ne aflăm; după acest moment însă, cu alt deget, se atinge ușor segmentul de coardă rămas liber fie la jumătate (caz în care se obține o octavă – procedeu e dificil din cauza extensiei mari la care e supusă mâna stângă), fie la o treime (se obține astfel armonicul trei), fie la un sfert de lungime (obținându-se astfel un sunet situat la dublaoctavă; această varietate de flajeolet este cea mai uzuală). Sunetul se notează real, plasându-se un cerculeț deasupra lui sau marcându-se digitația dorită prin notarea înălțimii unde se dorește atingerea corzii cu o notă în formă de romb (și,

eventual, adăugarea sunetului în flajeolet prin notarea lui concomitentă în partitură – astfel, un sunet se notează folosind trei note: cea a pseudo-fundamentalei, cea a ventrului corzii unde se intervine și cea de efect real).

Surdina se folosește la vioară destul de des deoarece efectul ei este imediat perceptibil și de efect. Este vorba de un mic dispozitiv care se așează aproape de căluș, astfel încât calitatea vibrațiilor corzilor este alterată, devenind ușor mai metalică, mai netimbrată, mai sârmoasă chiar, însă extrem de eficientă atunci când se dorește obținerea unei atmosfere poetice, mergând până la dulcegărie uneori.

Tehnica cântatului la vioară a cunoscut un avânt vertiginos. Folosindu-se acea extraordinară posibilitate a viorii de a adapta *digitații* diverse pentru duble, triple sau cvadruple corzi, virtuozii acestui nobil instrument au transformat vioara în instrument adecvat aproape perfect redării sintaxelor polifone. Studiul pozițiilor și digitațiilor – pe lângă cel al tehnicii mâinii drepte (adică al mânăuirii arcușului) – este premisa de bază a virtuozității instrumentale la vioară și la celelalte instrumente cu arcuș. Nu trebuie însă neglijată, o anumită preocupare pentru acest capitol nici din partea orchestratorului, deoarece diferențele între o linie melodică simplisimă pentru partidele viorii din orchestra simfonică și o știmă pentru aceleași partide, unde efectele expresive enumerate mai sus și uzul dublelor și triplelor corzi sunt prezente meșteșugit, reprezintă adeseori diferențe capitale între o bună și o ne semnificativă partitură orchestrală. Cu alte cuvinte, în acele partituri unde se urmărește și altceva decât un simplu joc de timbruri consecutiv unui dialog de structuri, măiestria orchestrației pentru vioară devine indispensabilă, deoarece tehnica mâinii stângi o completează cu strălucire pe aceea a mâinii drepte în obținerea unor nuanțe care adaugă mult expresivității orchestrale (nu reproducem aici nici un exemplu deoarece literatura pentru vioară este vastă și se pot găsi, cu ușurință, numeroase exemple care să ilustreze deosebitele posibilități tehnice și expresive ale „reginei instrumentelor”; o recomandare deosebită vizează însă studiul partituri violinei din fundamentala *Sonată în caracter popular românesc*, de George Enescu – diversitatea procedelor de execuție, precum și diversitatea consecutivă a aspectelor timbrale ale viorii, printre altele, sunt aici emblematice pentru studiul posibilităților acestui atât de expresiv instrument).

Apreciem că cea mai potrivită înțelegere a acestor pagini – astfel, cum am arătat, cele mai importante din întregul curs – o reprezintă (re)audierea atentă, în sensul celor arătate mai sus, a *Sonatei în la minor pentru pian și vioară*, „în caracter popular românesc”, de George Enescu.

Este important de reținut faptul că această insistență recomandare nu este tributară nici unui fel de „patriotism local”. Această lucrare – precum și alte câteva opusuri enesciene, pe care le vom arăta în viitor – face parte dintre puținele partituri românești care, incontestabil, au valoare universală.

14. Viola

Viola este un instrument despre care se poate spune că poartă, pe certificatul său de naștere, semnătura dirijorilor și a compozitorilor care au ales orchestra ca principal mijloc de exprimare. Cu alte cuvinte, rolul solistic, fie ca instrument concertant, fie ca prezență în momentele de solo, este estompat puternic – cu câteva notabile excepții însă – în favoarea rolului său orchestral sau cameral. Viola este un instrument căruia i se încredințează sarcina de a umple armonii și/sau de a prezenta contrasubiecte neambițioase; de această sarcină ea se achită perfect, iar performanțele sale expresive s-au adaptat de-a lungul timpului de minune în această direcție.

Acordajul violei este cu o cvintă mai jos decât cel al viorii. *Întinderea* violei este redată în **ex. 31** (cu observația că limita superioară este aceea recomandată a fi folosită în orchestră) iar *notația* folosește cheile *do* și *sol* necesare unei bune plasări pe portativ a notelor pentru ușurința lecturii (prin eliminarea, pe cât posibil, a liniuțelor suplimentare).

ex. 31



Timbrul violei – atunci când acesteia i se încredințează momente „descoperite” – este mai întunecat decât al viorii. Această lipsă de strălucire, de multe ori, poate reprezenta un plus de gingășie, un plus de poezie, un plus de melancolie chiar față de timbrul reginei instrumentelor.

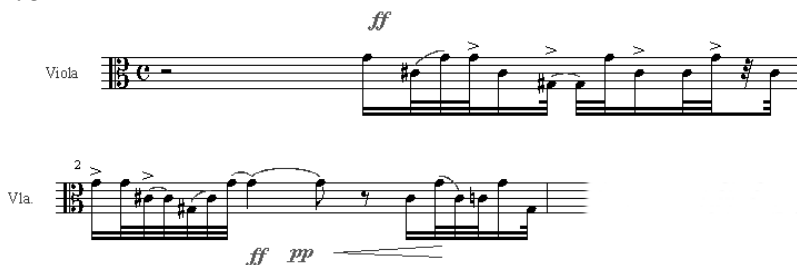
Toate procedeele tehnice amintite cu privire la vioară sunt posibile aici cu majora observație că instrumentul, fiind ceva mai mare decât vioara (și având astfel corzi ceva mai lungi), va favoriza acele procedee care “se simt mai bine” pe corzile lungi. La fel, problemele privind

flajeoletele și cele care provin din digitație sunt cvasi-identice, cu majora observație că, în privința digitației, distanțele între poziții – traducibile într-o necesitate de supraextensie a degetelor – sunt ceva mai mari.

Deși este privit în principal ca instrument de susținere armonică, nu trebuie neglijat faptul că, din motive evidente, viola nu poate fi departe de cuceririle de virtuozi ale violii. În rarele cazuri unde aceste cuceriri ar putea fi folosite este bine ca știința utilizării lor să fie prezentă în capacitățile profesionale ale orchestratorilor.

În **ex. 32**, am extras un moment din *Armonii 4 – Concert pentru 23 de instrumentiști* de Tiberiu Olah (ed. Muzicală, măsura 43, în *divisi și al tallone*) – i se cere aici instrumentistului, iată, stăpânirea unor resurse de virtuositate cu totul remarcabile.

ex. 32



Alte instrumente din familia violei. *Viola d'amore* este un instrument „dezgroat” astăzi din colbul istoriei. Viola d'amore are șapte coarde confecționate din intestine de animal. Sub tastieră se plasează alte șapte coarde, din metal, acordate la unison cu cele din poziția normală; acestea vor vibra așadar prin rezonanță. Timbrul acestei viole este foarte melodios, foarte cantabil, plăcut.

Pe lângă viola d'amore există și o întreagă serie de viole (*viola de gamba*, *viola di bordone* etc.) – apropiate oarecum și de familia violoncelului – care se folosesc astăzi extrem de rar și exclusiv cu finalitate de redare istorică cât mai fidelă a unor partituri de epocă. Atragem atenția asupra faptului că, în prezent, se constată o revenire intensă asupra unor sonorități „de epocă”; faptul merită semnalat din perspectiva unor profitabile specializări profesionale ale absolvenților acestui curs.

15. Violoncelul

Cantabilitatea în registrul grav și mediu este elementul care se pare că a determinat evoluția acestui interesant instrument. Tehnica interpretării la acest instrument a cunoscut o dezvoltare explozivă odată cu folosirea degetului mare de la mâna stângă în rol de „căluș” (prin acest termen nu se desemnează așadar piesa de lemn pe care se sprijină coardele) permițând astfel extinderea întinderii violoncelului spre acut și o remarcabilă îmbunătățire a posibilităților de frazare; numele care au consacrat acest mod de interpretare sunt cele ale lui *Boccherini*, *Romberg*, *Servais*, *Piatti*, culminând cu geniala contribuție a lui *Pablo Casals*, care a definit locul și rolul acestui instrument nobil în contemporaneitate. Mai mult, la finele secolului al XIX-lea, *A.F. Servais* revoluționează tehnica violoncelului impunând construcția acestuia cu un vârf ascuțit, care se fixează în podea (până atunci violoncelul se ținea și se fixa între genunchi, fapt limitându-i enorm pe instrumentiști). Astfel, violoncelul devine unul dintre cele mai interesante instrumente ale orchestrei simfonice – utilitatea sa în arhitectura sonoră este vădită, însă posibilitățile sale solistice, enorm îmbogățite în ultima vreme, îl transformă într-o inedită copie în oglindă a (importantei) viorii, cu referire la zona gravă a întinderii orchestrale.

Acordajul violoncelului este cu o octavă mai jos decât cel al violei (astfel, cum se vede în **ex. 33**), iar *întinderea* sa – ilustrată în același exemplu – este recomandată a nu depăși, în orchestră, limitele arătate. *Notația* se face în cheile de bas, de tenor și de violină, în funcție de registru; uneori, atunci când cheia *sol* urma imediat după cheia *fa*, notele erau scrise cu o octavă mai sus decât efectul lor (practică rar folosită astăzi).

ex. 33



Timbrul violoncelului este un subiect plin de fascinație. Resursele sale sunt superbe, iar expresivitatea de calitate și subtilitate apare ca fiind completă. Mai ales registrul acut excelează în privința cantabilității, în timp ce registrul mediu, mai puțin elocvent, pare a avea un plus de delicatețe.

Toate datele enunțate cu privire la procedeele tehnice la instrumentele cu coarde și arcuș se aplică și la violoncel. Vor fi favorizate însă acele elemente care beneficiază de prezența unor corzi mai lungi și a unui corp rezonator mai mare – cum ar fi *pizzicato* (eficient și expresiv) și *flageolete* (mai numeroase și mai spectaculoase) – în detrimentul acelor procedee care privesc agilitatea; datorită lungimii corzilor și a poziției mai incomode în care se cântă la instrument, viteza și complexitatea pasajelor de bravură pentru violoncel vor fi ceva mai reduse. În privința digitației, este util de observat faptul că tehnica violoncelului, prin folosirea consecventă a degetului mare, cunoaște o anumită „reorientare” în comparație cu tehnica mâinii stângi la vioară. Datorită distanțelor mai mari dintre sunete, două degete alăturate descriu numai un interval de un semiton (și nu de un ton, ca la vioară). Cu toate acestea, tehnica instrumentală de astăzi permite executarea unor duble, triple și cvadrupe corzi cu ușurință – precondiția esențială aici este aceea ca orchestratorii și compozitorii să posede anumite cunoștințe de bază privind posibilitățile de virtuozitate și de expresivitate ale mâinii stângi.

Ex. 34 este remarcabil, deoarece, iată, Johannes Brahms, în debutul părții a treia din *Simfonia a treia în fa minor*, op. 90 (ed. Peters; tempoul cerut este *allegretto*), încredințează enunțarea temei principale acestui instrument de o cantabilitate desăvârșită. Exemplul reprodus este elocvent în privința latențelor expresive ale unui instrument care, adeseori, preia cu succes complexe momente de prezentare tematică.

ex. 34

Violoncel

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for Violoncel (Cello) and the bottom staff is for Vlc. (Violoncello). Both staves show a melodic line with slurs and accents. The Violoncel staff has a tempo marking 'M. V.' above it and an 'espress' marking below it. The Vlc. staff has a '6' above the first measure, indicating a sixteenth note.

16. Contrabasul

Un instrument profund schimbat de intervenția tehnicii de jazz – acesta este contrabasul secolului al XXI-lea. Multă vreme având numai

rolul de a susține simplu basul orchestral, contrabasul și-a dezvoltat posibilitățile tehnice și de expresie într-o asemenea măsură încât momentele solistice de efect au devenit tot mai numeroase. Astăzi, se folosesc numai instrumente cu patru coarde – existând și contrabasuri care au o a cincea coardă, foarte gravă, acordată în *do*. *Acordajul* contrabasului și *intinderea* acestuia sunt redată în **ex. 35**. *Notația* instrumentului se face în cheia *fa*, iar lectura este semitranspozitorie, mai jos cu o octavă.

ex. 35



Timbrul contrabasului este sumbru, întunecat, misterios, greu în grav; în schimb, coarda întâi permite obținerea unor efecte cantabile deosebite, având o anumită gingașie chiar. Ca și în cazul altor instrumente grave dar și agile, posibilitățile expresive ale contrabasului se deschid în direcția unor efecte de caracter, în special în zonele comicului și ale grotescului chiar.

La fel ca și la celelalte instrumente de coarde, contrabasul dispune, teoretic, de o variată paletă de procedee de tehnică a mâinii drepte; în practică, multe dintre ele sunt inefficiente sau nefolosibile datorită faptului că arcușul este mult mai greu, iar “producerea” sunetelor grave la contrabas este mai îndelungată. *Pizzicato* și *flajeoletele* rămân favoritele tuturor compozitorilor, aici, datorită unor cauze la vedere.

În privința tehnicii mâinii stângi, distanțele între pozițiile pe tastieră sunt atât de mari încât obținerea unui semiton într-un *legato* impecabil necesită o *supraextensie* (posibilă, la rândul ei, numai între degetele unu și doi, respectiv trei și patru). Ca și la violoncel, pe măsură ce înaintăm spre acut, aceste distanțe între poziții se micșorează, devenind așadar mai comodă articularea lor. Degetul mare – numit aici tot *căluș* – sporește posibilitățile tehnice ale contrabasiștilor, fără a se ajunge însă la spectaculozitatea obținută de violonceliști. Chiar și anumite intervale armonice sunt posibile la contrabas – rar utilizate însă în orchestră unde se preferă totuși acele ipostaze care au consacrat contrabasul ca principal instrument de susținere a basurilor orchestrali – iar scrierea și obținerea lor corectă presupune, din partea orchestratorilor, din nou, un set de cunoștințe de digitație. Mai mult decât la alte instrumente poate, elementele fizice (dimensiuni, lungimi ale corzilor, rigidități ale acestora atunci când sunt

În **ex. 36**, am reprodus un moment din *Simfonia a VIII-a în Fa major* op. 93 de Ludwig van Beethoven (în ed. *Peters*). Astfel, la măsura 190, într-un tempo în care se așteaptă 69 de doimi cu punct pe minut, contrabasul dublează violoncelul în expunerea, în bas, a temei principale a părții întâi. Viteza este considerabilă, iar contrabasul poate însoți aici violoncelul fără a-i încetini acestuia posibilitățile de viteză.

Contrabass

fff

Contrab.

fff

CONSIDERAȚII FINALE

Studiul *Teoriei instrumentelor* este un studiu întemeiat în mare măsură pe cunoașterea practică a unor realități cultural-muzicale. Fără o experiență nemijlocită a contactului cu instrumentele orchestrei simfonice mari, toate considerațiile despre timbruri și despre procedeele tehnice de producere a sunetelor ca modalități expresive (inclusiv în plan timbral) ale instrumentelor respective rămân la un nivel de aproximare cel mult poetică. Corolarul acestei observații este la vedere – fiecare ocazie (*i.e.* prezență în sala de concert, audiție radio, transmisiune televizată, conversație chiar cu colegii care studiază disciplinele practice ale muzicii etc.) ar trebui fructificată în sensul dezvoltării unei atenții direcționate specific. Cu alte cuvinte, observarea directă și imediată a unor factualități din paginile de mai sus trebuie să caracterizeze atenția descrisă mai devreme, cam în același fel în care audiția unor fugi de Bach, de exemplu, în lumina cunoștințelor dobândite la studiul contrapunctului, nu va ignora semnalaarea unor momente expuse în *fugato* sau observarea caracterului contrasubiectelor ca fiind profund diferit de cel al temei fugii etc.

În acest sens, lipsa unei literaturi de specialitate bogate în limba română nu reprezintă un mare dezavantaj deoarece *Teoria instrumentelor* surprinde realități identice pentru toți teoreticienii (în definitiv, *intinderea* oboiului, de exemplu, va fi aceeași în toate manualele de teoria instrumentelor). Am folosit, în aceste pagini, intens resursele de informație din lucrarea semnată de Casella și Mortari, menționată în bibliografie, lucrare deosebit de valoroasă din acest punct de vedere. *Teoria instrumentelor* este, în mare măsură, o disciplină de observație și nu una de interpretare, o disciplină în care datele oferă un spectru restrâns de interpretare, mult mai importantă fiind aici colectarea și organizarea lor judicioasă.

Un element de bază în studiul *Teoriei instrumentelor* îl reprezintă cunoașterea unor factualități de construcție care determină univoc calitățile sunetelor emise de acel instrument. Cel mai bun exemplu este aici cel al trombonului: astfel, înțelegerea faptului că mișcarea culisei este

de fapt o lungire *ad hoc* a tubului și a coloanei de aer care, rezonând, produce sunetul, reprezintă chintesența învățării modalităților în care elementele de fizică le determină pe cele de acustică. Mai mult, limitările elementelor fizice, de construcție, vor fi și limitări ale elementelor acustice; astfel, violoncelul nu va putea coborî sub *do* grav din cauza limitării lungimii corzii (pe când un sintetizator va coborî, fără nici o problemă, mai jos de această sunet).

Cea mai importantă distincție care trebuie făcută în legătură cu studiul *Teoriei instrumentelor ca propedeutică pentru studiul orchestrației* este aceea privind distincția primară între caracteristicile timbrale și caracteristicile expresive, urmată de observațiile privind potențarea acestora din urmă de către natura liniilor melodice încredințate instrumentului respectiv (acestea din urmă studiate cu ajutorul descrierii procedeele tehnice). Să luăm un exemplu simplu și edificator. Apropiindu-ne de posibilitățile fagotului vom spune că timbrul acestuia, în registrul mediu, este ușor surd, parcă răgușit etc. (în afara prezenței umane, nu putem vorbi, bineînțeles, decât despre valori măsurabile ale diverselor armonice participând la acel spectru pe care, ulterior unei audiții, am convenit să îl denumim *timbru*); despre caracterul comic al timbrului la fagot, ca o caracteristică expresivă, putem însă vorbi dacă observăm acel inerent *contrast* (între intenție și rezultat, de pildă) pe care îl presupune categoria estetică respectivă. Culoarea timbrului va fi aceeași pentru toți potențialii ascultători, în timp ce *conotațiile* vor fi circumscrise unui areal cultural cvasi-delimitat.

Mai mult, pentru a putea vorbi despre un caracter comic cu privire la expresivitatea fagotului avem nevoie de cel puțin două factualități – aceea a prezentării „descoperite” orchestral a fagotului și aceea a unei mișcări în valori mici și în tempo susținut a liniei melodice respective. Iată, deci, cum timbrul și expresia pot căpăta valențe noi în funcție de elemente extranee datelor fizice ale instrumentului. Fără această „descoperire – punere în relief”, observăm numai acele date ale progresului virtuozității instrumentale care au permis integrarea fagotului în ansambluri camerale unde însoțirea cu succes a unor instrumente considerate a fi mult mai agile este o realitate contemporană.

Recapitulând, așadar, două par a fi direcțiile de interes în studiul *Teoriei instrumentelor* aici. Mai întâi, vorbim despre înțelegerea felului în care datele fizice ale instrumentului și datele fizice ale procesului de interpretare – pe care le-am numit frecvent procedee (tehnice) de execuție – la acel instrument determină sunetele și calitățile timbrale ale acestora. Apoi, vorbim despre înțelegerea timbrului muzical și a expresivității acestor

tuia ca determinare culturală și estetică. Mai mult – și prin aceasta se anticipează interesul pentru ulteriorul studiu al *orchestrației* – trebuie subliniată apăsător observația conform căreia anumite tehnici orchestrale au capacitatea de a îmbogăți valențele expresive ale timbrului (reamintim, fagotul are un timbru comic deoarece linia sa melodică în acele momente este *agilă* și *descoperită*, lăsată în relief). Prin întemeierea lor, iată, pe procedee tehnice de execuție, pe posibilitățile tehnice ale instrumentului așadar, legăturile între *Teoria instrumentelor* ca disciplină de observație și valențele estetice ale procedeeleor orchestrale sunt la vedere.

TEME

Datorită particularităților studierii *Teoriei instrumentelor*, metodologia auto-evaluării va fi întrucâtva diferită. De sugerat sunt trei direcții de explorare a cunoștințelor proprii, astfel:

1) Memorarea strictă a unor elemente privind întinderea (ambitusul) și acordajul (în cazul instrumentelor din familia coardelor) instrumentelor principale ale orchestrei simfonice mari, precum și a unor elemente privind registrele acestora, cu accent pe memorarea registrelor unde instrumentele evoluează cel mai bine, timbrul acestora fiind așadar caracteristic.

2) Înțelegerea unor specificități ale unor grupe de instrumente, cu privire la mecanismul de producere a sunetelor și principalele categorii de procedee tehnice.

Iată câteva dintre subiectele care merită dezvoltate și bine reținute în acest sub-capitol: a) descrierea mecanismelor prin care instrumentele de suflat din alamă au evoluat de la stadiul de instrumente naturale la cel de instrumente cromatice – cu accent pe înțelegerea datelor cu privire la evoluția de *tehnică a construcției* (sistemele de ventile, pistoane, acțiunea culisei, acțiunea cvartventilului asupra lungimii tubului instrumentului etc.); b) descrierea unor procedee de tehnică a mâinii drepte (tehnică a arcușului) și tehnică a mâinii stângi (poziții, digitație, duble, triple și cvadruple corzi etc.), precum și descrierea unor procedee tehnice specifice acestor instrumente (flajeolete, *pizzicato*, *getatto* etc.); c) mecanismele transpoziției muzicale;

3) Transpunerea unui fragment muzical de 16-32 de măsuri, scris, de exemplu, la 4 voci, dintr-o partitură corală (sau chiar dintr-o partitură în care nu sunt făcute specificații privind timbrele instrumentelor sau vocilor care o pot interpreta) pentru un ansamblu cameral de 4 instrumente, astfel alese încât să pună dificultăți de transpoziție. Elementele de apreciere ale auto-evaluării vor ține, în principal, de corectitudinea elementelor transpozitorii, dar și de prezența unor elemente de dinamică, agogică etc. în partitură. Aceste elemente vor fi „adăugate” de cursant, care se va ghida după logica muzicală internă a fragmentelor respective.

Aceste elemente de dinamică și agogică reprezintă deja o contribuție creatoare a studentului la textul muzical respectiv – anticipând așadar elementele de *orchestrație* – fiind singurele elemente de creativitate, de altfel, din niște exerciții unde accentul cade deocamdată pe corectitudinea, pe rigoarea transpoziției. În acest sens, reproducem aici două texte muzicale de Johann Sebastian Bach, pe două voci, din *Invențiuni*, utile pentru acest tip de exerciții.

Two-part Invention, no. 13

J. S. Bach

2-part Invention No. 4

J. S. Bach

Partea a doua

ELEMENTE DE ORCHESTRATIE

De la bun început trebuie subliniată o abordare extrem de diferită față de paginile anterioare din partea tratând *Teoria instrumentelor*. Așadar, pe cât de austeră, de neatractivă poate, ne-a apărut materia prezentată mai devreme – și într-adevăr, stăpânirea unor simple date teoretice despre posibilitățile instrumentelor orchestrei simfonice nu ne apare ca fiind deosebit de spectaculoasă – pe atât de atractivă, de incitantă, de fascinantă adeseori va fi disciplina *orchestrației* deoarece drumul fanteziei devine acum liber, aproape fără restricții aparente, iar ceea ce, anterior, era resimțit ca fiind rigoare, de data aceasta, în mod spectaculos, devine permisivitate, incitare chiar la explorarea și exploatarea fanteziei creatoare a fiecărui/fiecărei student/studente.

Scopul prezentelor pagini este acela de a prezenta, cât mai simplu și mai intuitiv cu putință, unele modalități de a orchestra o partitură pentru pian și/sau o partitură camerală, unde anumite limitări stilistice și de amplitudine ale aparatului orchestral vor trebui instituite din motive obiective. Vom încerca astfel să desprindem și să deprindem câteva noțiuni, din păcate, destul de puține față de vastitatea acestei discipline, prin excelență, practice; dat fiind faptul că, printre altele, aceste pagini se adresează studenților de la o formă de învățământ în care forma de predare de tip seminar este restrânsă sau cvasi-absentă, unele insistențe – neobișnuite chiar – asupra datelor de organizare ale materialului muzical trebuie privite strict din acest punct de vedere, deoarece o bună organizare a paginii cu portative este de natură a preveni confuzii și greșeli frecvente acolo unde o cât de mică eroare sau inconsecvență își fac simțite efectele într-un mod „strident”. Mai mult, în mod firesc, va trebui să impunem anumite limite în privința „cantității” materiei muzicale abordate aici – pur și simplu, arta *orchestrației* este un spațiu atât de amplu încât, uneori, stăpânirea ei cât de cât echivalează practic cu întreaga experiență de viață profesională a unui muzician profesionist „cu normă întreagă”. De asemenea, la fel ca și în specificările de mai devreme, este necesar aici să arătăm că nu ne vor preocupa procedeele tehnice cu valențe orchestrale ținând de cuceririle modernității în privința posibilităților tehnicii de calcul și a *soft*-urilor. Ele nu pot fi ignorate, preocupările noastre circumstanțiindu-se stilistic, însă, strict unui segment temporal în care cibernetica se găsea încă în preistorie. Dacă un viitor apropiat va împinge, din punct de vedere sociologic și muzical, orchestrele simfonice în desuetudine, vom observa că elementele de bază ale acestei discipline tind să se aplice tuturor categoriilor de orchestrații, deoarece principiile acestei discipline – la fel ca în numeroase alte cazuri similare – transcend datele concrete

ale unui *soft* sau ale unei partituri populate cu instrumente neconvenționale, de pildă, pentru a se apropia major de principiile compoziției muzicale, unde, așa cum se știe, creativitatea deține un loc proeminent. Mai simplu spus, fie că orchestrăm pentru o orchestră simfonică medie sau mare, fie ansamblul nostru „orchestral” sălășluiește în memoria sintetizatorului și a computerului, principiile orchestrale majore sunt general valabile, aplicându-se astfel în același mod.

Limitele de stil ale încercărilor noastre de *orchestrație* vor fi acelea ale sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX. Mai exact, vom utiliza aici numai schițe de *orchestrație* ale unor fragmente muzicale – pentru pian și/sau ansamblu cameral restrâns – care se exprimă într-o sintaxă muzicală de tip tonal. Mai mult, plecând de la realitățile care se studiază la cursul de istoria muzicii, orchestra noastră, căreia îi vom încredința interpretarea schițelor noastre de orchestrație, va urmări fidel configurarea ansamblurilor orchestrale ale acelor vremi. Vom vorbi așadar despre o *orchestră simfonică* având acea configurație instrumentală specifică, unde echilibrul dintre instrumente și compartimente este cvasi-standardizat și nu vom vorbi despre „orchestre” alcătuite numai din instrumente de coarde sau despre ansambluri (de tipul celor folosite în muzica contemporană), de pildă, în care numărul de percuționiști este egal cu numărul tuturor celorlalți instrumentiști. În fine, ultima limitare majoră pe care o introducem aici este aceea privind tipul sintaxelor muzicale care ne vor interesa din punct de vedere orchestral. Decizia acestor pagini este de a se preocupa *exclusiv* de paginile muzicale exprimate printr-o sintaxă de tip *monodie acompaniată*. Simplificând foarte mult datele de analiză, vom spune că este (exprimat într-o sintaxă de tip) monodie acompaniată un fragment muzical unde putem deosebi, într-un discurs de tip (preponderent) tonal, o linie melodică principală – cel mai adesea prezentată în discant – un bas și o structură armonică limpezi. Pe scurt, limitările noastre vor exclude orice text unde tonalitatea este neclară, orice ansamblu de instrumentiști a cărui alcătuire se îndepărtează major de anumite tipare ale vremii (le vom vedea de îndată), precum și orice text muzical – de tip contrapunctic, figurație armonică, expunere acordică isocronă, heterofonie etc. – despre care se poate spune că *nu* ar fi o monodie acompaniată, deoarece, pur și simplu, ne este foarte greu să distingem limpede o linie melodică, o linie a basului, precum și o armonie (este important să privim această limitare sintactică într-o manieră nerigidă; de pildă, un scurt fragment, de tip *contramelodie*, care apare frecvent în asemenea sintaxe muzicale, nu ne va împiedica să încercăm să orchestrăm asemenea pagini sonore).

Înainte însă de a începe partea cu adevărat „frumoasă” a *orchestrației*, anumite elemente mai rigide, mai austere sunt totuși necesare. Ele privesc câteva reguli, câteva convenții de notare, în măsură să evite inconvenientul unor partituri dezordonate – în orchestrație, poate mai mult decât în cazul altor discipline muzicale, rigoarea și buna organizare a materialului muzical în pagina cu portative sunt esențiale; ca și în cazul algebrei, de pildă, o greșală strecurată undeva duce la falsificarea întregului rezultat. Pe scurt, este util să ne gândim la realitatea că o partitură orchestrală pleacă, din mâinile orchestratorului sau ale compozitorului, spre biroul copistului care va extrage știmatele pentru instrumentiștii din orchestră. Fiind rare cazurile în care copiiștii, atunci când depistează o eroare, intervin proactiv în extragerea știmelor, practic, acea ipotetică eroare se perpetuează ajungând în final pe pupitrul unor instrumentiști care, involuntar, vor da peste cap o bună execuție a unei partituri orchestrale (nu mai insistăm aici asupra datelor, extrase din experiență, care arată că, de multe ori, o simplă bunăvoință a „colaboratorilor” orchestrali lipsește). Practic, într-o epocă a vitezei și a perisabilității, a profitului și a cuantificării monetare, compozitorul sau orchestratorul trebuie să fie foarte conștient de faptul că „timpul costă bani”, inclusiv în privința timpilor de repetiție și/sau a spațiului de înregistrare dintr-un studio performant, de exemplu.

Vom propune aici un sistem unitar de prescurtare a denumirilor instrumentelor muzicale, pentru limba română. Sunt numeroase formele de prescurtare – și nu este, bineînțeles, o greșală folosirea altor căi – însă este utilă, credem, aici o anumită „rigoare” pe care orice autor de tratat privind o anumită (sub)disciplină, din orice domeniu de activitate, o subînțelege. Să luăm, de exemplu, cazul unei orchestre medii. Aceasta va fi compusă, pentru grupul (familia) instrumentelor de suflat din lemn, din trei flauți (prescurtat 3 *fl.*), flautul al treilea putând prelua și partitura flautului *piccolo* (prescurtat, *picc.*), trei oboi (prescurtat 3 *ob.*), al treilea oboist putând cânta și la corn englez (prescurtat *c.i.* – de la *corno inglese*), trei clarineți în *si bemol* sau în *la* (prescurtat 3 *cl. în si bemol* sau în *la*), al treilea clarinetist putând cânta și la clarinetul bas în *si bemol* (prescurtat, *cl. bas în si bemol*) și trei fagoți (prescurtat 3 *fg.*), al treilea instrumentist din partidă putând prelua un contrafagot (prescurtat *ctrfg.*). Alăturile vor cuprinde patru sau șase corni în *fa* (prescurtat 4 sau 6 *cr. în fa*), trei trompete în *do* (3 *trmp. în do*), doi tromboni (2 *trmb.*) și o tubă (*tuba*). Corzile vor fi alcătuite din partida violinei întâi (prescurtat, *vl. I*), din partida violinei a doua (*vl. II*), aceea a violei (*vla.*), aceea a violoncelului (prescurtat, *vlc.*) și din partida contrabasului (prescurtat, *ctrbas*).

În continuare, vom vedea, pe scurt, care sunt componentele diferitelor tipuri majore de orchestră simfonică posibil de întâlnit în literatura muzicală de la sfârșitul secolului al XIX-lea. În acest sens, vom prelua elementele din deosebit de importanta carte a lui N. A. Rimski-Korsakov (listată în bibliografie) și vom distinge trei tipuri de orchestră: *orchestra mică* (sau având componență dublă – cele două denumiri nu sunt echivalente însă, simplificând foarte mult, le vom trata aici ca și cum ar fi vorba despre același lucru), *orchestra mijlocie* (sau având componență triplă) și *orchestra mare* (în componență cvadruplă). Prima orchestră – *orchestra mică* – va cuprinde următoarele instrumente: 2 *fl.* (aici folosim, bineînțeles, abrevierile propuse mai sus), 2 *ob.*, 2 *cl.* (în *si bemol* sau în *la*) și 2 *fg.*; respectiv, 4 *cr.* în *fa*, 2 *trmp.* în *do*, 2-3 *trmb.* și *tuba* (atunci când, în partitura generală, se folosește numele unui instrument fără a se specifica „cantitatea”, se subînțelege că este vorba despre un singur instrument – în cazul nostru este vorba de o singură tubă); și, în fine, 8 instrumentiști la partida *vl. I*, 6 instrumentiști la partida *vl. II*, 4 instrumentiști la *vla.*, 3 oameni la partida *vlc.*, și 2-3 la partida *ctrbas.* *Orchestra mijlocie* va cunoaște următoarea componență: 1 *picc.* și 2 *fl.* (flautul al treilea *muta in picc.*; aceasta ne arată că, pe parcursul execuției publice, al treilea instrumentist din partida flautului va interpreta fie partitura flautului *piccolo*, fie, alternativ, pe aceea a celui de al treilea flaut și pe aceea a flautului *piccolo*), 2 *ob.* și 1 *c.i.* (la fel, al treilea oboist va interpreta fie permanent știma cornului englez, fie, alternativ, pe acelea ale celui de al treilea oboi și a cornului englez, fie exclusiv știma celui de al treilea oboi dacă orchestratorul a ales să nu folosească acest instrument), 2 *cl.* și 1 *cl.bas* (criteriile după care aceste clarinete vor fi în *si bemol* sau în *la* le-am studiat în segmentul anterior; ideile din paranteza precedentă se aplică și aici; mai trebuie menționat faptul că, frecvent, în partiturile cu o armură bogată, compozitorii folosesc enarmonia pentru a ușura execuția clarinetiștilor – astfel, sunt frecvente cazurile în care, de pildă, toată orchestra cântă în *sol bemol major*, de pildă, cu excepția clarinetelor în *la* care vor cânta în *fa diez major*); 2 *fg.* și 1 *ctrfg.* (idem); instrumentele de suflat din alamă vor fi în următoarea alcătuire: 4 sau 6 *cr.* în *fa*, 3 *trmp.* în *do* (deși trompetele în *si bemol* sunt foarte răspândite, vom folosi aici exclusiv trompete în *do*, din motive de standardizare), 3 *trmb.* și *tuba*; compartimentul coardelor va avea următoarea alcătuire: *vl. I* (12 instrumentiști), *vl. II* (10 instrumentiști), *vla.* (8 oameni), *vlc.* (6 instrumentiști) și *ctrbas* (4-6 instrumentiști). În fine, *orchestra mare* va avea următoarea componență: 1 *picc.* și 3 *fl.* (sau, posibil, 1 *picc.* 2 *fl.* și

1 *fl.contraalto*) , 3 *ob.* și 1 *c.i.*, 3 *cl.* și 1 *cl.bas* (sau, posibil, 1 *cl.picc.* în *mi bemol*, 2 *cl.* și 1 *cl.bas*); 3 *fg.* și 1 *ctrfg.* ; instrumentele de suflat din alamă vor fi în următoarea alcătuire: 6 sau 8 *cr.* în *fa*, 3 *trmp.* în *do* (a treia trompetă poate fi înlocuită, să zicem, cu o trompetă contraalto sau cu o *tromba bassa*), 3 *trmb.* și *tuba*; compartimentul coardelor va avea următoarea alcătuire: *vl. I* (16 instrumentiști), *vl. II* (14 instrumentiști), *vla.* (12 oameni), *vlc.* (10 instrumentiști) și *ctrbas* (8-10 instrumentiști). Trebuie subliniat faptul că aceste alcătuiri nu sunt – și nu pot fi – rigide; ele au numai rol de reper și sunt foarte frecvente (dacă nu majoritare) cazurile în care vom observa diferențieri, uneori serioase, față de aceste scheme. Aceste diferențieri nu vor putea fi însă majore deoarece schemele diferitelor orchestre simfonice se întemeiază pe un echilibru *sui generis* de timbre, de intensități etc.

O parcurgere rapidă a acestor structuri complexe ne va duce imediat la concluzia potrivit căreia orchestra simfonică (în înțelesul ilustrat prin datele de mai sus, bineînțeles) este o convenție a vieții de concert (într-o interpretare puțin sociologistă), bazându-se pe anumite echilibre determinate de specificitățile instrumentelor alcătuitoare. Mai precis spus, nu putem echilibra, în *forte* să zicem, 3 trompete cu numai 4 instrumentiști alcătuiind o ipotetică partidă a *vl. I*, tot așa cum, într-un ansamblu coral, de exemplu, nu pot exista echilibre atunci când avem de a face cu alcătuiri unde numărul sopranelor ar fi mult prea mare față de cel al tenorilor; motivele sunt la vedere. Trebuie subliniat faptul că la aceste alcătuiri sonore nu s-a ajuns dintr-o dată, ca prin farmec; felul în care arătau orchestrele simfonice cu un secol în urmă a fost determinat de ne-numărate încercări și ajustări componistice, astfel încât structura orchestrală să reprezinte un optim al performanței muzicale, exprimate în limbaje sonore de tip tonal-modal. Nu este greșit așadar să vorbim despre o anumită *evoluție*, despre o anumită *perfecționare* în legătură cu diferitele ipostaze istorice în care ni se prezintă ansamblurile orchestrale, iar motorul acestor evoluții îl reprezintă, pur și simplu (nu exclusiv însă), un proces pe care epoca în care trăim astăzi îl precizează scurt – *feed-back*.

A doua idee de bază decurge din prima, în mod evident: să zicem că dorim să folosim un flaut în registrul grav spre mediu – unde intensitatea acestuia nu este prea mare, însă unde expresivitatea timbrală este deosebită – pentru a susține linia melodică, urmând ca acompaniamentul să fie încredințat compartimentului de coarde. O primă soluție ar fi aceea a folosirii unui număr restrâns de instrumentiști la coarde, iar a doua soluție, întărind ideea de bază anunțată mai devreme, o reprezintă folosirea,

pentru corzi, a unor trepte dinamice mai scăzute decât acelea ale flautului solist (să zicem că flautul ar cânta în *mp* – *mf* în timp ce corzile ar cânta în *pp*, eventual într-un *tremolo sul ponticello* – am insistat aici asupra acestui exemplu pentru a arăta în ce fel elementele teoretice deprinse în segmentul anterior își găsesc aici aplicabilitate imediată și maximă).

Mai pe scurt – și deosebit de important de reținut – este faptul că, în orchestrația clasică, există așadar *trei modalități de a scoate în relief* un fragment muzical sau o linie melodică pe care dorim să o investim cu acea calitate deosebită în sensul descris și cerut de o sintaxă de tip monodie acompaniată. Aceste modalități sunt următoarele: în primul rând, se poate recurge la o diferențiere a nuanței în favoarea liniei melodice principale și în defavoarea liniilor melodice (sau armoniei) secundare – presupunând că am avea un fragment muzical scris pentru patru flauți, unde partitura unuia dintre flauți ne apare a fi acea linie melodică față de care ceilalți trei flauți intonează un desen armonic, vom indica primului flaut să cânte în *mf* în timp ce ceilalți trei flauți vor cânta în *p* sau în *mp*. În al doilea rând, avem posibilitatea de a dubla acel instrument care intonează linia melodică; în aceeași exemplificare de mai sus, putem cere unei violine să dubleze, la unison sau la octavă sau chiar la terță sau la sextă linia aceluia flaut care cântă melodia – în mod evident, respectivul flaut, dublat de o violină, se va impune sonor în fața celorlalți trei flauți. În al treilea rând, putem pune la lucru cunoștințele asimilate în partea întâi a prezentului curs; astfel, reținând faptul că anumite instrumente, prin natura construcției lor, au un timbru mai pregnant, mai pătrunzător, vom înlocui, de pildă, flautul care trebuia să intoneze linia melodică cu un oboi, care nu va mai cânta însă cu o treaptă dinamică superioară ci tot în *piano*, ca și ceilalți trei flauți – astfel, deși toate cele patru instrumente folosite aici vor avea indicația generală *piano*, timbrul specific al oboiului îl va diferenția neîndoielnic și va face ca linia melodică încredințată lui să iasă, în mod natural, în relief (așa cum, de altfel, ne-am și dorit).

Să vedem acum cum arată o pagină de partitură de orchestră, reproducând aici, după *Edition Peters*, prima pagină a *Simfoniei a treia în Fa major*, op. 90, de Johannes Brahms (**fig. 1**); trebuie spus că, cel mai frecvent, partiturile de orchestră descriu, pe o pagină de gardă, componența ansamblului orchestral, din motive cât se poate de practice. Iată și altă pagină orchestrală: *Variațiuni și fugă pe o temă de Mozart* pentru orchestră, opus 132, de Max Reger, reproduș tot după *Edition Peters* (**fig. 2**) (am ales, pentru exemplificare, nu prima pagină a lucrării – aceea în care se expune, într-o variantă instrumentală, binecunoscuta temă

mozartiană extrasă din la fel de binecunoscuta *Sonată pentru pian în La Major* – ci pagina în care se expune prima variațiune, deoarece de-abia acolo apare întreg aparatul orchestral). Plecând de la aceste partituri, vom extrage unele (cvasi)reguli pentru punerea în pagină a instrumentelor orchestrei simfonice. Mai întâi, ordinea instrumentelor este aceea în care acestea au fost predate la cursul de *Teoria instrumentelor*. O observație importantă privește situația flautului *piccolo* – acesta va fi așezat în pagină *deasupra* celorlalți flauți deoarece registrul în care cântă este superior registrului în care cântă flautul propriu-zis; deși este al treilea sau al patrulea instrumentist, deși uneori, atunci când i se va cere să preia din nou portativul flautului al treilea (sau al patrulea) se pot naște probleme serioase, deoarece locul lui în partitura generală se deplasează **sub** cel al celorlalți 2-3 flauți (există numeroase exemplificări unde portativul flautului *piccolo* este sub portativele celorlalți 2-3 flauți, tocmai pentru a facilita cele descrise mai sus), noi vom îmbrățișa această convenție de scriitură – ea se va regăsi și în privința clarinetului mic în *mi bemol*. Bineînțeles, nu pot fi considerate greșeli cazurile de diferență față de ceea ce propunem noi aici; repetăm, propunerile de punere în pagina orchestrală din acest curs au strict rolul de a uniformiza partiturile celor care au ales să studieze după aceste pagini.

Apoi, vom observa că, în stânga partituri de orchestră se află câteva linii, unind mai multe sau toate portativele sistemului. Termenul *sistem* se folosește pentru a descrie un portativ orchestral general, întinzându-se pe toată lățimea paginii; așadar, o pagină orchestrală poate conține *un* sistem dacă se cere tuturor instrumentelor să cânte în același timp – ceea ce conduce la necesitatea scrierii pe multe portative, partitura devenind astfel într-atât de „înalță” încât ocupă întreaga pagină – sau *mai multe* sisteme, atunci când, între măsurile n și $n+4$, de exemplu, nu apar decât câteva instrumente, compozitorul-orchestrator alege, de aceea, să scrie numai pe câteva portative, ocolind deci varianta de a folosi un sistem pe măsura întregii componente orchestrale, unde numărul de pauze ar deveni copleșitor. Mai exact, sunt frecvente cazurile când, între, să zicem, măsurile n și $n+4$ ale unei părți de simfonie, portativul general – sau sistemul – va număra peste treizeci de portative simple iar între măsurile $n+204$ și $n+208$ de exemplu, ale aceleiași părți de simfonie, înălțimea sistemului va fi numai de 4-5 portative simple. Practica frecventă din acest al doilea caz nu urmărește decât evitarea scrierii unui enorm număr de pauze și economisirea hârtiei și cernelii.

fig. 1.

Symphonie No 3

I

Allegro con brio

Johannes Brahms, Op.90

1833-1897

2 Flöten
2 Hoboen
2 Klarinetten in B
2 Fagotte
Kontrafagott
I. II in C
4 Hörner
III. IV in F
Trompeten in F
3 Posaunen
Pauken in F-C
Violine I
Violine II
Bratsche
Violoncell
Kontrabaß

Edition Peters Nr. 523

4560

fig. 2.

I.

L'istesso tempo. (♩ = 108) (*quasi un poco più lento*)

Drei große Flöten. I. *ppp* *pp*

Zwei Oboen. *Solo p* *grazioso*

Zwei Klarinetten in A. *Solo p* *grazioso*

Zwei Fagotte. *Solo mf* *marc.* *grazioso*

Zwei Trompeten in C. *pp poco marc.*

Vier Hörner in F. *pp poco marc.*

Drei Pauken in E, A, d. *pp poco marc.*

Eine Harfe. *sempre senza sordino*

1. Violinen. *sempre con sordino* *pp* *p* *pp*

2. Violinen. *sempre senza sordino* *poco marc.* *pp* *p poco marc.* *pp*

Bratschen. *sempre senza sordino* *pp* *p* *pp*

Violoncelli. *sempre con sordino* *mf marc.* *pp* *mf marc.*

Kontrabässe. *pp* *pp*

(die Hälfte der Kontrabässe)

L'istesso tempo. (♩ = 108) (*quasi un poco più lento*)

13661

Vom stabili aici următoarea regulă: prima linie – numărată de la dreapta la stânga, aşadar linia cea mai apropiată de cheile instrumentelor – va reuni *toate* portativele partiturii, de sus până jos. A doua linie va reuni numai acele instrumente care aparţin unei anumite mari familii orchestrale (lemne, alămuri, percuţie, corzi); atunci când se vor folosi coli goale de partitură cu un mare număr de portative, se lasă obligatoriu un portativ nefolosit, cu rol *separator*, între familiile instrumentale; atunci când se „confecţionează” şi se printează pe computer pagini cu un număr predeterminat de portative, în funcţie de cerinţele de moment ale temei de *orchestraţie*, se va lăsa un spaţiu gol ceva mai mare între sus-amintitele familii orchestrale. Acestui regim de liniere (şi aliniere) i se vor supune şi barele de măsură. În fine, a treia linie (prezentată sub formă de acoladă – şi aici ne vom îndepărta oarecum de exemplificările de la **fig. 1** şi **2**) va reuni strict instrumentele de acelaşi fel; astfel, atunci când vom scrie pentru trei sau patru flauţi, sau pentru patru, şase sau opt corni, sau când vom folosi *divisi* la violina I etc. le vom reuni cu ajutorul acoladei. Nu vom folosi acolada pentru a reuni instrumente diferite sau chiar instrumente de acelaşi fel; astfel: nu se reunesc *fl* şi *picc.* sau *ob.* şi *c.i.*, sau *cl.* şi *cl. bas*, de asemenea, nu se vor reuni *vl. I* şi *vl. II* (însă, de exemplu, o ipostază în care, din partida de *vl. I* se desprinde o *vl. solo* şi, în *divisi*, pe două sau mai multe portative, vom avea tot atâtea pupitre – termenul desemnează grupurile de instrumentişti din cadrul partidei de *vl. I* aici separaţi în *divisi* – se va folosi sus-amintita acoladă). Butada care afirmă că rigla (împreună cu radiera) este un prieten de nădejde al compozitorului/orchestratorului nu este deloc departe de adevăr.

De asemenea, privind partiturile lui Johannes Brahms şi Max Reger cu atenţie, vom observa numeroase cazuri în care, pe un sigur portativ, se scriu două şi, uneori, mai rar, trei sau chiar patru instrumente. O notaţie riguroasă se impune aici în mod imperativ deoarece „drumul” partiturii generale spre pupitrul instrumentiştilor trece obligatoriu (mai recent, *soft*-uri specializate permit extragerea cvasi-instantanee a ştimelor în măsura în care partitura generală a fost scrisă pe computer într-un *soft* având această minunată capacitate) prin cabinetele copiştilor. Aceştia vor extrage ştimele (în limba germană, *Stimme* – voce, cuvântul fiind de fapt polisemantic; a fost preluat cu semnificaţia de partitură dedicată exclusiv unui instrumentist sau grup de instrumentişti – de pildă, vom avea o ştimă a primului flaut, deci o ştimă pentru un singur instrumentist sau o ştimă a violinei întâi, deci o ştimă pentru 10-20 de instrumentişti) şi orice eroare sau neclaritate din partitura generală se va perpetua în

direcția unor momente penibile în timpul repetițiilor. Observația că orchestrația este, în foarte mare măsură, o disciplină în care meticulozitatea excesivă se (re)găsește la ea acasă (poate fi vorba aici și de locuința lui Beckmesser din partiturile wagneriene) este, de asemenea, plină de substanță și de adevăr.

Astfel, atunci când vom scrie, pe același portativ, două instrumente de același fel (se subînțelege că cele două instrumente nu pot transpune în mod diferit, din motive evidente), vom avea grijă să adoptăm un set de convenții pentru a elimina orice fel de neclaritate. Astfel – în cazul a doi oboi, să zicem – oboiul întâi va avea notele cu codițele exclusiv în sus în timp ce al doilea oboi, firește, va avea codițele în jos, indiferent de registrul în care evoluează instrumentele (de pildă, chiar dacă oboiul al doilea va cânta singur în grav, pe liniile inferioare ale portativului, el va primi codițele în jos); utilitatea acestui procedeu ne apare la apogeu în momentele, nu puține, când liniile muzicale ale celor două instrumente se intersectează și se inversează, direcția codițelor ajutându-ne atunci să hotărâm cărui instrument îi revin anumite note de pe portativ. Atunci când un instrument tace și celălalt cântă, instrumentul care tace va primi pauze (desenate în partea superioară sau în cea inferioară a portativului comun în funcție, firește, de „numărul de ordine” al instrumentului respectiv) iar cel care cântă își va orienta codițele după regula anterioară. Dacă amândouă instrumentele tac, vom vedea obligatoriu două (seturi de) pauze. Dacă ambele instrumente cântă la unison, vom folosi fie o notație cu codițe simultane în sus și în jos, fie mențiunea *a 2 (a due)* pentru a arăta că ambele instrumente cântă același lucru. Dacă vrem să specificăm, pentru un plus de prudență, care este instrumentul care cântă – acest lucru nu ne va împiedica să folosim pauzele după regulile de mai sus – atunci vom scrie *1.* sau *2.* (uneori *ob. 1* sau *ob. 2*) pentru a arăta că este vorba de primul sau de al doilea instrument. De altfel, aceste indicații au o valabilitate continuă, până apar alte elemente (indicații) care le abrogă explicit sau implicit. Mai mult, ele trebuie gândite întotdeauna având o funcționalitate logică de netăgăduit; recomandarea acestor pagini este aceea ca, atunci când pot apărea dubii cât de reduse, să se folosească cu titlu de precauție notația necesară (menționăm aici și o situație întrucâtva de excepție: atunci când doi sau mai mulți suflători evoluează simultan, intonând valori sincrone – doimi, de exemplu – scriitura va reuni toate cele 2 sau 3 note cu o singură codiță. Logica este aici la vedere: instrumentele de suflat sunt monodice – facem abstracție de „sunetele mutiple” intens folosite în muzicile contemporane – deci este limpede că acest tip

de notație devine neechivoc în asemenea cazuri). În cazul corzilor, situația este aceeași în linii mari, marcând totuși unele diferențe specifice. Astfel, atunci când avem intervale armonice sau acorduri, faptul de a lega toate notele cu o singură codiță ne indică fără tăgadă că orchestratorul vrea aici o dublă, triplă sau cvadruplă coardă; atunci când însă notele de sus vor avea codițele în sus și cele de jos vor avea codițele în jos, ne gândim deja la *divisi*, însă o precauție elementară face ca, foarte frecvent, să se și scrie efectiv acest lucru în partitură. Executarea partiturii muzicale la instrumentele cu coarde și arcuș este, la modul standard (*default* pentru cei familiarizați cu computerele), *arco* și duble-triple corzi. Când se dorește, de pildă, *pizzicato* sau un alt procedeu (*con sord.*), se notează *pizz* iar efectul acestei indicații durează până în momentul apariției unei alte indicații anulând-o pe precedentă – *arco* (sau *senza sord.*); nu trebuie uitat faptul că „saltul” între procedee cere o fracțiune de timp și ea trebuie să fie prezentă efectiv în partitură. La fel, *divisi* instituie o divizare specifică a unei partide din compartimentul corzilor, uneori prin scrierea pe mai multe portative, iar această indicație se anulează prin *tutti*. Iată deci numai câteva dintre necesarele „precauții” care vor apărea la scrierea unei partituri pentru orchestră iar parcurgerea acestora, credem, este de natură a evidenția nu numai necesitatea acelei meticulozități despre care vorbeam mai devreme ci și vastitatea acestei discipline eminemente practice, care nu poate exista fără introducerea unor norme de scriitură pe cât de aride, pe atât de necesare.

Iată și alte exemple de partituri simfonice. Îi revine sarcina – și plăcerea totodată – studentului de a studia ce fel de structuri orchestrale au folosit aici acești mari compozitori. Vom observa astfel cum „arată” pagina întâi a celei de a doua părți a *Simfoniei a VII-a* de Ludwig van Beethoven (**fig. 3**), o pagină de început din *Simfonia a noua „Din lumea nouă”* de Antonin Dvorak (**fig. 4**), pagina întâi din partea a doua, *Scherzo*, din *Simfonia I* de Gustav Mahler (**fig. 5**) și pagina a doua din *Poemul simfonic „Vox Maris”* de George Enescu (**fig. 6**).

Să vedem acum, în mod concret, cum se poate realiza acel spectaculos salt de la o partitură de pian la o partitură orchestrală. Vom folosi, în acest sens, pentru început, primele două măsuri (fără *Auftakt*) dintr-o binecunoscută nocturnă de Frederic Chopin (**fig. 7**), pe care, din mai multe motive, neimportante însă și fără impact aici, am modificat-o puțin. Mai întâi, o scurtă privire analitică se impune. Este textul nostru muzical scris într-o sintaxă de monodie acompaniată? Răspunsul este imediat și afirmativ. Vom observa, cu ușurință, o linie melodică indis-

tabilă, prezentată în discant, o linie a basului la fel de evidentă, prezentată – unde, altundeva – în bas și o armonie limpede. Trebuie spus, mai întâi, că această partitură cunoaște unele trăsături prin excelență pianistice pe care orice persoană, având o cât de mică familiarizare cu literatura pentru pian, le va distinge imediat. Astfel, ar fi nemuzical să spunem, de exemplu, că armonia se afirmă începând cu timpii doi și, respectiv, patru ai măsurii și, așadar, o *orchestrație* respectând la maximum datele „partituri-sursă” ar trebui, la rândul ei, să enunțe armoniile în același fel. În mod cât se poate de clar avem de a face cu o scriitură tipic pianistică, mâna stângă făcând aici „salturi” și intonând, alternativ, linia basului și o armonie placată, scriitură deosebit de răspândită în paginile nu numai chopiniene, dar și în numeroase alte lucrări pentru pian din literatura de gen. Așadar, nu vom greși deloc atunci când orchestrația noastră va privi o linie a basului ca fiind alcătuită din *doimi* (alt argument în sprijinul acestor afirmații îl reprezintă tehnica pianistică a pedalei, venind decisiv în sprijinul afirmațiilor noastre) și o structură armonică articulată începând cu timpii unu și trei ai măsurilor exemplului nostru muzical (și nu, în mod evident, începând cu timpii doi și patru).

fig. 3

7th Symphony Op.92
(2nd Movement)

Ludwig van Beethoven

Allegretto

2 Oboes
2 Clarinets in A
2 Bassoons
2 Horns in E
Violas
Cellos
Basses

f *pp*
f *pp*
f *pp*
f *pp*
ten.
p *ten.*
p *ten.*
p

fig. 4

"From the New World"

Antonin Dvorak

Largo $\text{♩} = 52$

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes 1&2:** Resting throughout the section.
- Oboes 1&2 (Cor Anglais):** Resting throughout the section.
- Clarinets 1&2 in A&B:** Play a melodic line starting with a *pp* dynamic, marked *a 2. (in A)*, and ending with a *f dim.* articulation.
- Bassoons 1&2:** Play a supporting line starting with a *ppp* dynamic, marked *a 2.*, and ending with a *f dim.* articulation.
- Horns 1&2 in E:** Play a supporting line starting with a *ppp* dynamic, marked *(in C)*, and ending with a *f dim.* articulation.
- Horns 3&4 in E&C:** Play a supporting line starting with a *ppp* dynamic and ending with a *f dim.* articulation.
- Trumpets 1&2 in E:** Play a supporting line starting with a *ppp* dynamic, marked *a 2.*, and ending with a *f dim.* articulation.
- Trombones 1&2:** Play a supporting line starting with a *ppp* dynamic, marked *a 2.*, and ending with a *f dim.* articulation.
- Bass Trombone & Tuba:** Play a supporting line starting with a *ppp* dynamic, marked *a 2.*, and ending with a *f dim.* articulation.
- Timpani:** Play a supporting line starting with a *ppp* dynamic, marked *a 2.*, and ending with a *f dim.* articulation.
- Violins 1:** Enter with a *ppp* dynamic, marked *con sordino*, and play a melodic line.
- Violins 2:** Enter with a *ppp* dynamic, marked *con sordino*, and play a melodic line.
- Violas:** Enter with a *ppp* dynamic, marked *con sordino*, and play a melodic line.
- Cellos:** Enter with a *ppp* dynamic, marked *con sordino*, and play a melodic line.
- Basses:** Enter with a *ppp* dynamic, marked *con sordino*, and play a melodic line.

The score includes various dynamic markings (*ppp*, *f*, *dim.*) and articulations (*con sordino*, *div.*) throughout the piece.

fig. 5

Krafftig bewegt, doch nicht zu schnell Gustav Mahler

The musical score is written for a full orchestra. The woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and the brass section (Horns, Trumpets) are mostly silent, indicated by whole rests. The string section (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) is active, playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Violoncello and Contrabass parts begin with a forte (f) dynamic marking. The Triangle part is also active, playing a rhythmic pattern. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo/mood is indicated as 'Krafftig bewegt, doch nicht zu schnell' (Powerfully moved, but not too fast).

fig. 6

[illegible]

fig. 7



Pentru a începe să orchestrăm acest scurt fragment chopinian, vom alege varianta cea mai simplă, cea mai eficientă, presupunând așadar că, dat fiind faptul că procedeele orchestrale diverse sunt întemeiate pe o îndelungată practică și pe o vastă experiență, vom putea găsi texte muzicale unde momentele de monodie acompaniată neechivocă îmbracă o înveșmântare orchestrală adecvată. Aici, reușita, calitatea procedeeului este garantată de semnătura autorului respectivelor pagini cu portative. Cu alte cuvinte, încercăm un procedeu simplu, analog aceluia în care se explică învățăceilor unele rudimente de algebră, în așa fel încât acestea să dobândească, în ochii și mintea lor, o pregnantă dimensiune intuitivă. Mai departe, odată găsite aceste pagini care ne interesează direct, vom transla, pur și simplu, schema orchestrală de acolo în paginile noastre, presupunând că, dacă la Rimski-Korsakov, de exemplu, pagina orchestrală sună *bine*, nici paginile noastre orchestrale nu pot suna altfel, deoarece sintaxa muzicală este aceeași iar orchestrația este (cvasi)identică (deocamdată, lăsăm de o parte acea dimensiune esențială a paginii muzicale, care poate fi descrisă succint prin termenul *etos*). Este adevărat, procedeeul nostru îi lipsește deocamdată creativitatea, fantezia, însă următoarele momente din scurtul nostru demers teoretic vor sugera din plin participarea acestor atribute, indispensabile în bagajul oricărui orchestrator.

Ne-am oprit pentru început la un fragment muzical (**fig. 8**) – extras din lucrarea lui Rimski-Korsakov menționată în bibliografie, vol. II, pagina 27, ex. 18, fiind vorba aici de un fragment (din care vom neglija partitura vocală, eliminarea ei nedăunând de fel demonstrațiilor noastre) din actul al treilea al operei *Noapte de mai* a binecunoscutului compozitor și teoretician rus. Reluând observațiile de mai sus, vom răspunde că, în mod evident, fragmentul muzical reprodus aici se înscrie limpede în categoria sintaxelor de monodie acompaniată. Linia melodică este expusă la *vl. I*, dublată la unison de un *vlc. solo* în timp ce linia basului este expusă la *altri vlc.* (este vorba de ceilalți instrumentiști, rămași după “desprinderea” violoncelului *solo*) în valori lungi și la *ctrbas* în *pizz* (are rost aici să

ne reamintim despre posibilitatea contrabasului de a obține valori lungi și expresive chiar dacă se cântă în *pizz* datorită faptului că dimensiunile corpului instrumentului și acelea ale corzilor permit o menținere vibrată a sunetului, chiar dacă *pizz* este un procedeu prin excelență al valorilor scurte – iată, concret, cum elementele teoretice din prima parte a cursului își capătă aici o imediată aplicabilitate). Mai departe, vom observa că armonia fragmentului nostru apare în două ipostaze. Prima ipostază este aceea a armonizării cu valori lungi (unii teoreticieni folosesc termenul de armonie *placată*) – o distingem la cei doi fagoți și la cornul englez, într-o interesantă dispunere *încrucișată* (cornul englez nu este deasupra fagoților, astfel cum ar trebui să fie dat fiind locul unde se plasează registrul său în raport de registrul fagotului, ci este „insertat” între fagoți, un procedeu care are rolul de a asigura o omogenitate deosebită unor timbruri complexe, întâlnit îndeosebi în momentele acordice și/sau de *tutti* orchestral – se mai folosește aici și termenul de dispunere orchestrală *încadrată*). A doua ipostază a înveșmântării orchestrale a armoniei o reprezintă aceea a prezentării figurate, în cazul nostru, la *vla.*, în *pizz* și la *cl. 1* într-un mers arpeggiat limpede, cele două evoluții fiind într-un raport de doi la unu în ceea ce privește frecvența atacurilor sonore, raport eficient dacă luăm în considerare tempo-ul partiturii de față (mai exact, unei optimi la *vla.* îi corespund două șaisprezecimi la *cl. 1*).

fig. 8

Nr. 18 Noapte de mai (actul III)

[Allegretto quasi andantino]

The musical score is for a full orchestra. The instruments listed on the left are: C. ingl. (English Horn), Cl. (A) 1 (Clarinet in A), Fg. (Fagot), Sop. (Soprano), Vcl. I (Violin I), Vcl. Solo (Solo Violin), Altri Vcl. (Other Violins), and Cb. (Contrabass). The tempo is marked [Allegretto quasi andantino]. The key signature has one sharp (F#). The score shows a complex texture with arpeggiated figures in the woodwinds and pizzicato figures in the strings. Dynamics include p (piano) and pp (pianissimo).

În continuare, se pare că sarcina noastră ar fi foarte simplă, dincolo de unele dificultăți, ușor de surmontat, datorate diferențelor de metru între cele două texte muzicale (unul este binar, celălalt ternar). Este însă locul aici să introducem o așa-numită *etapă intermediară*, la care am ajuns treptat, datorită experienței a numeroase momente de seminar cu studenții de la cursurile cu frecvență – utilitatea ei (care se va vedea pe de-a-ntregul puțin mai departe) este neprețuită. Vom avea, așadar, grijă să scriem partitura de pian lăsând deasupra și dedesubtul textului de pian 1-2 (chiar și 3) portative libere, în caiet sau la tablă. Aceste portative vor fi utile deoarece acolo vom scrie, separat și netranspozitoriu, toate instrumentele sau grupurile de instrumente care vor prelua ceva din cele trei straturi definitorii ale monodiei acompaniate (linie melodică, bas și armonie – uneori vom întâlni și „crâmpoie” de contra-melodie). În practică, pe măsură ce partitura noastră orchestrală „va crește”, vom folosi, la tablă sau în caiet, cretă și creioane colorate pentru a individualiza intervențiile instrumentale distincte și/sau notarea cu cruciulițe și cruciulițe încercuite (pentru valori egale sau mai mici de o pătrime, respectiv egale sau mai mari decât o doime) sau pătrățele umplute și pătrățele goale (idem) etc.; orice element grafic, având darul să elimine aici posibilele confuzii, este mai mult decât binevenit deoarece nu mai vorbim de reguli ci de prezentarea cât mai clară și mai explicită a unui demers, dinspre simplu spre complex, unde simplu=neorchestrat iar complex=orchestrat.

Așadar, vom scrie, ca în **fig. 9**, pe mai multe portative, deasupra și dedesubtul textului pentru pian (în exemplul nostru, am ales totuși să eliminăm pianul, pentru mai multă claritate; sunt numeroase însă cazurile orchestrale unde, între pian și armonia placată, de exemplu, diferențele pot fi notabile, iar prezența pianului în aceste schițe de etape intermediare se impune), liniile pe care le vom desprinde, după modelul tratatului lui Rimski-Korsakov, unde instrumentele deja găsite acolo vor înveșmânta principalele repere ale monodiei noastre acompaniate. De menționat că punerea în pagină a acestei etape intermediare nu este rigidă, noi optând deocamdată pentru scrierea melodiei și basului imediat deasupra și dedesubtul partiturii pianistice. De asemenea, am rearanjat metric fragmentul chopinian pentru a putea aplica cât mai fidel datele noastre orchestrale de bază. În cazul nostru, am preluat deocamdată numai orchestrația pentru armonia în valori lungi din exemplul muzical al lui Rimski-Korsakov, sugerând totodată ca cele trei instrumente de suflat din lemn să respecte dispoziția orchestrală încastrată/încadrată din textul muzical sursă deoarece, printre altele, pe noile înălțimi sonore, atât cornul englez cât și fagoții dau randament (iată o nouă aplicabilitate imediată a cunoștințelor deprinse mai demult).

fig. 9

The musical score for Figure 9 is written in 12/8 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score consists of four staves:

- Staff 1:** Violin I (vl. I) and Violoncello solo (vlc. solo). The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and continues with eighth notes A4, G4, F4, and E4.
- Staff 2:** Cello (c.i.) and Double Bass (2 fg.). The cello part plays a half note G3, followed by a half note F3, and then a half note E3. The double bass part plays a half note G2, followed by a half note F2, and then a half note E2.
- Staff 3:** Other Violoncello (altri vlc.). The part plays a half note G3, followed by a half note F3, and then a half note E3.
- Staff 4:** Contrabass (ctrbas) and Pizzicato (pizz.). The part plays a half note G2, followed by a half note F2, and then a half note E2.

Iată, aşadar, o primă schiţă de orchestraţie unde avem garanţia că orchestra va suna bine întemeindu-ne pe o structură orchestrală preluată *tale quale* de la un orchestrator de marcă; şi într-adevăr, o minimă experienţă în acest nobil domeniu ne va spune că soluţia „copiată” aici este una deosebit de eficientă pentru momente având o asemenea calitate muzicală. Dincolo de acest prim şi simplu pas, cum vom putea „spori” prezenţa noastră orchestrală astfel încât ponderea propriei fantezii să crească, nu însă în dauna calităţii partiturii orchestrale? Răspunsul la această întrebare este, evident, foarte complex, iar un răspuns limpede, neechivoc ar presupune condensarea întregii măiestrii a disciplinei. Întrucât nu este aici locul să întreprindem un demers de o asemenea ambiţie, vom folosi o linie destul de simplă în ceea ce priveşte sporirea cantităţii de cunoştinţe propuse a fi asimilate de către studenţi, introducând o nouă circumstanţiere: nu ne vor interesa aici prea mult diferitele metode propuse de numeroşi teoreticieni ai *orchestraţiei* în privinţa descrierii a diverse agregate orchestrale despre care se afirmă – justificat, bineînţeles – că ar fi eficiente din punct de vedere sonor. Întrucât nu există posibilităţile efective de a trimite la audiţia diverselor partituri propuse spre exemplificare – iar numărul de ordine al acestora poate deveni uriaş întrucât, din fiecare audiţie, se pot desprinde, literalmente, zeci de momente având valoare de exemplificare – vom păşi pe calea, mai uşoară, a

dezvoltării drumului parcurs până acum în direcția realizării unor partituri în care datele orchestrale să se amplifice cu fiecare nou pas propus. Mai exact, vom începe să dezvoltăm, să „îngroșăm” ansamblul nostru orchestral (cu riscul major de a transcende limitele pe care ni le impune, indubitabil, etosul partiturilor-sursă), astfel încât o întărire a unui segment oarecare din monodiile noastre acompaniate va presupune, automat, o re-intervenție asupra celorlalte elemente ale sintaxelor folosite aici. În mod clar, demersul nostru are o valență de laborator, de experiment accentuată, întrucât se pune greutatea pe realizarea de noi și noi straturi orchestrale și, mai puțin, pe analizarea echilibrelor care se nasc (și se modifică) între elementele de bază ale monodiilor noastre acompaniate. Scopul acestei metode este eminamente practic – se arată, concret, *cum* se poate adăuga „carne orchestrală” unor partituri (sau schițe) preexistente, lăsându-se însă deoparte date ce privesc echilibrarea componentelor orchestrale și, mai important poate, realizarea unor concordante între etos și mijloacele întrebuințate în mod concret. Mai direct spus, este posibil ca partitura noastră chopiniană să sune mult prea orchestral, mult prea simfonic, mult prea „tare” în raport cu acel etos suav, delicat al unei nocturne, însă studenții vor avea avantajele de a vedea cum, plecând de la un text muzical simplu, se poate ajunge la o alcătuire complexă, desfășurându-se pe toată „înălțimea” paginii orchestrale.

Așadar, primul pas spre introducerea unor elemente extranee partituri chopiniene îl va reprezenta – în mod ușor de anticipat – introducerea unor elemente de armonie figurată; acestea vor încerca să fie cât mai aproape de acelea din partitura lui Rimski-Korsakov, respectând, pe lângă regulile de armonie care recomandă evitarea unor dublări neregulate (aici, în mod evident, s-a evitat dublarea basului în răsturnarea întâi a acordurilor din text), profilul melodic-armonic (figurație a unor acorduri în dispoziție largă la violă, respectiv acorduri în dispoziție strânsă la clarinet), raportul de valori de doi la unu între clarinet și violă, încadrarea metro-ritmică a desenelor instrumentale (cu referire la desenul în contra-timp al celulelor melodico-armonice) etc. (fig. 10).

O observație importantă trebuie făcută acum: nu trebuie uitat deloc faptul că partiturile noastre se adresează – la modul ideal, firește – unor instrumentiști „în carne și oase”, aceștia trebuind să vadă, în textul muzical, elemente de frazare, de dinamică, de agogică etc., deoarece acestea fac parte, cu egală îndreptățire, din mulțimea de date care converg în a sugera plenitudinea de semnificații a oricărui text muzical. Astfel, noi date învățate în trecut își vor găsi aici aplicarea: ne vom reaminti că instru-

mențiștilor de la instrumentele de suflat trebuie să li se pună la dispoziție scurte pauze pentru a putea respira, acelor de la instrumentele cu coarde trebuie să li se indice, prin frazare, reperatele tehnicii de arcuș etc. Am evitat să facem acest lucru în exemplificările de față și ar fi foarte interesant, ca *temă scrisă*, dacă studentul cititor ar prelua concret această necesitate de a scrie și prezenta partituri gândite ca muzică efectivă, reală și nu ca simple exerciții de transpoziție.

Să încercăm acum să dezvoltăm și mai mult partitura noastră dat fiind că aparatul nostru orchestral – mediu spre mare – ne permite multe în această direcție. În acest sens, vom încerca să diversificăm ipostazele armoniei din sintaxa noastră, fiind conștienți de faptul că amplificarea aparatului orchestral în această direcție va cere și o creștere a „grosimii” liniilor sonore privind melodia și basul (acest aspect nu ne va preocupa aici). Să începem prin a dezvolta, mai întâi, ceea ce am numit *armonie figurată* și, în acest sens, vom aplica câteva tehnici componistice foarte simple. Vom compune, pentru violă, o a doua linie în grup de trei optimi, urmând același desen melodic (un timp ascendent, compus din trei subdiviziuni: o pauză de optime și două optimi și un timp descendent) având însă grijă să decalăm în timp acest nou strat orchestral astfel că, atunci când violele noastre în *pizz* urcă, violinele noastre din partida secundă cărora, în *divisi*, le-am încredințat, tot în *pizz*, acest nou desen, vor coborî și invers (**fig. 11**). Care au fost considerentele care ne-au condus la această decizie orchestrală? În primul rând, am ales tot un instrument cu coarde și arcuș, tot în *pizz*, deoarece nu vrem ca acest nou strat orchestral să fie preceput ca fiind profund diferit timbral de cel al violei; de asemenea, optând pentru *divisi*, ne-am gândit că nu se pot echilibra două grupe de instrumentiști inegale ca număr, situație în care ne-am fi găsit dacă am fi cerut tuturor instrumentiștilor din partida violinei a doua să interpreteze fragmentul respectiv. În schimb, decalând cele două straturi, am evitat ca toți instrumentiștii să aibă pauză în același timp (cu referire aici la acea pauză de optime care precede un nou „avânt” al fiecărui *arpeggiato* în dispoziție largă) deoarece acest lucru s-ar fi auzit, distinct și neplăcut, în orchestră. Mai exact spus, am introdus aici un simplu și concret procedeu componistic cu scopul de a spori eficient dimensiunea noastră orchestrală prin îngroșarea unei trăsături a armoniei figurative; trebuie spus că, deja, deciziile de încredințare a desenelor noastre ritmico-melodice către violina a doua în *divisi* aparțin, de acum înainte, aceluși segment de decizii ținând, pentru fiecare orchestrator în parte, de segmentul judecăților de gust. În aprecierea acestora nu mai este posibilă

o distincție de tipul *corect-greșit* (aceste distincții, mai simple, privesc, să zicem, momentele în care instrumentistului i se cere să cânte în afara ambitusului instrumentului său, lucru evident imposibil, sau pe cele în care i se cere instrumentistului să execute un procedeu imposibil pentru acel instrument, sau momente unde avem vădit de a face cu o simplă, vizibilă greșeală de transpoziție etc.). Alegerile care se vor face în temele de *orchestrație*, de la un anumit moment mai departe, privesc deja gustul, fantezia, imaginația, educația muzicală și experiența muzicală ale studentului respectiv deoarece, în *orchestrație*, (aproape) toate configurațiile instrumentale „sună”, mai bine sau mai rău, iar, uneori, deosebiri între ceea ce este bun sau ceea ce ar fi rău din punct de vedere orchestral tind să țină strict de un anumit subiectivism inevitabil. Mai departe, în același spirit, vom trata și armonia figurată de la clarinet, compunând un al doilea „strat orchestral” după aceleași principii (**fig. 12**), pe care îl vom încredința, din aceleași considerente, unui alt clarinetist. Iată, așadar, un procedeu componistic simplu care ne permite să amplificăm – deocamdată, într-un mod pe cât de simplist pe atât de eficace însă – armonia noastră figurată, fapt care, în mod necesar, ne obligă să intervenim, în același fel, și asupra celorlalte elemente ale sintaxei noastre monodice.

fig. 10

The musical score for Figure 10 is written in 12/8 time and consists of five staves. The notation is as follows:

- Staff 1:** Labeled "cl. 1." on the left. It contains a melodic line in the treble clef, starting with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature.
- Staff 2:** Labeled "vl. I + vlc. solo" on the left. It contains a line with four dotted half notes in the treble clef.
- Staff 3:** Labeled "cl. 1. + 2 fg." on the left. It contains two staves: the top staff has two half notes in the treble clef, and the bottom staff has two chords in the bass clef.
- Staff 4:** Labeled "altri vlc. + contrbas" on the left. It contains a line with two half notes in the bass clef.
- Staff 5:** Labeled "vla. (pizz)" on the left. It contains a line with a sequence of eighth notes in the bass clef.

2

2

fig. 11

vl. II
pizz

vla.
pizz

fig. 12



Prin forța împrejurărilor, vom fi obligați, în continuare, să prezentăm anumite elemente teoretice – care, în alte tratate de *orchestrație*, se încearcă a fi prezentate separat, distinct, pe cât posibil – oarecum intercalat, deoarece metoda principală pe care am adoptat-o în organizarea prezentei materii are o bine pronunțată *dimensiune practică*. Mai exact, având în vedere faptul că, pentru noi, interesul principal stă în determinarea studentului/studentei să *orchestreze efectiv* anumite exemple muzicale pentru pian, modalitatea de prezentare a materiei nu va putea fi riguros delimitată după, să zicem, tabla de materii a tratatului de orchestrație a lui Rimski-Korsakov pentru că nu se poate imagina o partitură orchestrală *completă*, unde ar exista *numai* melodii sau *numai* armonie.

Convingerea noastră este însă că, la finele lecturii atente a acestor pagini și a exemplificărilor aferente, în memoria cititorului se vor „decanta” profitabil datele care țin de tratarea orchestrală a melodiei, respectiv de tratarea orchestrală a armoniei, fapt oarecum „scuzabil” deoarece ținta noastră principală este – astfel cum am arătat – de o nuanță pragmatică intensă. Prezentele pagini „țintesc” spre practica muzicală – știut fiind faptul că, frecvent, în cariera muzicală a absolventului, pot apărea momente în care acestuia/acesteia i se va cere să redacteze varii partituri de orchestră – și, de asemenea, țin cont de nivelul de pregătire mediu pe care îl are studentul/studenta la începutul parcurgerii acestei frumoase discipline muzicale.

În continuarea elementelor arătate mai devreme, să abordăm din nou ceea ce am numit armonie placată, privind un nou exemplu muzical extras din aceeași carte a lui Rimski-Korsakov (**fig. 13**), la pag. 34 din vol. II, ex. nr. 25, fiind vorba de un fragment din actul al treilea al operei *Pskoviteanca*. Nu ne vor lăsa indiferenți aici nici măiastra conducere a melodiei, la octavă, la *vl. I* și *vl. II.*, nici meșteșugita armonie figurată de la *hpa* și *vla.* (interesant procedeu, în *tremolo*), nici pedala ținută la *ctrbas* și aceea ușor figurată de la *vlc.* Atenția ne va fi atrasă aici de armonia

ținută (placată) de la primul flaut, de la cei doi clarineți și cei patru corni. Înainte de a trece la „faza practică” a demersului nostru, trebuie să menționăm că, în ceea ce privește susținerea orchestrală a momentelor și structurilor armonice, literatura teoretică este extrem de bogată (în lucrarea lui Rimski-Korsakov pe care ne sprijinim, în bună măsură, actualele idei, sunt numeroase paginile și exemplificările privind armonia în orchestră iar o lectură a lor și o parcurgere a exemplelor sunt cât se poate de utile). Nu putem să facem aici decât o parțială și succintă enumerare a celor mai generale principii, reiterând totodată afirmația că, de la un anumit prag în sus, judecățile privind orchestrarea unui pasaj muzical țin mai degrabă de gust decât de o *sui generis* corectitudine. Astfel, vom afirma că, în privința tuturor configurațiilor orchestrale, regulile deprinse la lecțiile de armonie se păstrează – nici aici nu vor fi recomandate dublări de sensibile, de septime, de terțe etc., necesitățile acestora de a se rezolva corect trebuind, în măsura posibilităților, respectate. De asemenea, noțiunile asimilate anterior cu privire la caracteristicile timbrale generale și la cele specifice unor anumite registre particulare ale instrumentelor își găsesc aici deplină aplicativitate. De exemplu, într-o armonie compactă la suflătorii din alamă, ponderea unei trompete sau a unui trombon va fi asigurată de către doi corni (și nu de unul singur) sau de un singur corn care va trebui să susțină o notă într-un registru dinamic superior cu o treaptă (dacă trompetele și trombonii vor cânta, de pildă, în *forte*, cornul nostru singur va trebui să cânte în *fortissimo* pentru a ne putea garanta, în cazul respectiv, o armonie echilibrată, completă).

De aici va deriva o altă regulă conform căreia, într-un dublaj orchestral – a cărui realizare va fi influențată inevitabil de componența (dublă, triplă, cvadruplă) a compartimentelor noastre de suflători – dublările, cel mai frecvent la unison dar și adeseori la octave, se vor face astfel încât notele principale din acord să rămână în același echilibru inițial, din armonia noastră la trei sau patru voci. Cu alte cuvinte, dacă vom începe să dublăm, va trebui să încercăm să dublăm *toate* sunetele acordului în aceeași proporție deoarece, nedublându-le identic, acordul va suna dezechilibrat (în afară de cazurile când, bineînțeles, dorim să scoatem în relief una dintre notele acordului, deoarece ea participă, posibil, la o eventuală contramelodie); suntem aici în prezența unei pedale, susținute de *ctrbas* și ușor figurate la *vlc.*) – toate acestea sunt tot atâtea elemente de măiestrie orchestrală demne de preluat în temele noastre de *orchestrație*. Eficacitatea acestor procedee orchestrale *de bun simț* este la vedere peste tot.

fig. 13

Nr. 25 Pskoviteanca (actul III)

Moderato (alla breve)

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. I**: Flute I, marked *pp*.
- Cl. (B)**: Clarinet B, marked *pp*.
- Cor.**: Cor Anglais, marked *pp*.
- Arpa**: Harp, marked *pp*.
- VI. I**: Violin I, marked *pp*.
- VI. II**: Violin II, marked *pp* and *dolce e cantabile*.
- Vla.**: Viola, marked *pp* and *dolce e cantabile*.
- Vlc.**: Violoncello, marked *p*.
- Cb.**: Double Bass, marked *pp*.

The score is in 2/4 time (alla breve) and features a variety of musical textures, including melodic lines, arpeggiated figures, and sustained chords. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *p* (piano).

Următorul exemplu pe care îl vom studia – îl reproducem aici din nou pentru mai multă ușurință (**fig. 14**); este vorba de momentul din lucrarea lui Max Reger – este sugestiv pentru modalitățile de tratare orchestrală sofisticată a armoniei de tip figurat într-o pagină muzicală de tip variațional.

În mod evident, fiind vorba de un gen variațional, dimensiunea armonică figurată în tratarea aparatului orchestral va trebui să fie la ea acasă. Exemplul este ușor de parcurs și de înțeles deoarece suntem în prezența simultană atât a binecunoscutei teme mozartiene în *La Major*, prezentate ca atare, în terțe paralele, la un oboi și la un clarinet soliști, cât și a dimensiunii sintactice variaționale propriu-zise. Față de cvasi-lentoarea derulării temei propriu-zise, nu ne rămâne decât să admirăm scriitura gen „tril de ciocârlie” a flauților într-o nuanță extrem de discretă, desenele arpegiate ale violinelor, într-un inedit „conflict” între *sempre senza sordino* și *sempre con sordino*, desfășurat – cum altfel ! – în *divisi*, *pizz.* și momentele de folosire orchestrală a unor triple corzi precum și discreția

prezenței basului, la *contrabas*, la primul pupitru (*i.e.* – *die Hälfte der Kontrabässe*), în *pizz.* și în *pianissimo* (se recomandă așadar cursanților să parcurgă singuri partiturile oferite spre exemplificare deoarece, dincolo de un anumit nivel, explicațiile teoretice devin pleonastice în raport cu prezența limpede a partiturii care, prin ea însăși, este lămuritoare; vorbele riscă să devină astfel inutile și, în nici un caz, nu pot înlocui studiul pe partitură și/sau creionul și radiera cursantului/cursantei).

Am văzut până acum rolul specific și determinant totodată al armoniei – deopotrivă în ipostaza sa în valori lungi și în cea figurată – în susținerea orchestrală a unei sintaxe de tip monodie acompaniată, exprimată într-un limbal preponderent tonal.

În acest sens, repetăm, am ales să ne îndepărtăm puțin de modalitățile de structurare a studiului *orchestrației* pe care le propune celebrul tratat de orchestrație al lui Rimski-Korsakov, în sensul de a insista pe aspectul practic al realizării efective, încă de la început, al unei pagini orchestrale. În mod evident, atâta vreme cât vorbim despre sintaxa de tip monodie acompaniată – unde identificăm cele trei elemente componente principale ale sale: linia melodică, cel mai adesea prezentată la sopran dar nu întotdeauna, basul, care se găsește, cum este și firesc, în bas, și structura armonică, pe care am ales să o reprezentăm în două ipostaze distincte, cea în valori lungi și cea de tip figurat(iv) – suntem obligați încă de la început să le așezăm pe toate în pagina orchestrală. Încă o dată, insistăm asupra determinării diferențiate (ca regim de percepție, de concretețe) a celor trei elemente: dacă putem izola și sublinia nemijlocit, fizic, melodia și basul (putem eventual încercui, pe partitură, notele care alcătuiesc aceste două elemente), structura armonică se desprinde numai în urma unei analize armonice, mai simple sau mai complexe, având așa-dar un grad de abstractizare evident sporit față de celelalte două elemente. Mai adăugăm aici faptul că realitatea paginilor cu portative nu ne prezintă întotdeauna exemple inconfundabile de monodii acompaniate. Faptul că limbajul tonal poate devia, mai mult sau mai puțin, către modalism și/sau atonalism, faptul că se pot ivi – fiind necesar a fi orchestrate interesant – frânturi de contramelodie, faptul că structura armonică nu este întotdeauna neechivocă, conținând uneori elemente de tip polifonic, toate acestea sunt elemente care, în abordarea noastră, nu trebuie să ne îndepărteze prea mult de modelele expuse pe scurt spre acceptare în prezentele pagini.

fig. 14

I.

Listesso tempo. (♩: 108) (*quasi un poco più lento*)

Drei große Flöten. I. *ppp* *pp*

Zwei Oboen. *Solo p* *grazioso*

Zwei Klarinetten in A. *Solo p* *grazioso*

Zwei Fagotte. *Solo mf* *marc.* *grazioso*

Zwei Trompeten in C.

Vier Hörner in F.

Drei Pauken in E, A, d. *pp poco marc.*

Eine Harfe.

1. Violinen. *sempre senza sordino* *sempre con sordino pp* *arco* *p* *pp*

2. Violinen. *sempre senza sordino* *pp* *p poco marc.* *pp*

Bratschen. *sempre senza sordino* *pp* *p poco marc.* *pp*

Violoncelli. *sempre con sordino mf marc.* *pp* *mf marc.*

Kontrabässe. *pizz.* *pp*

(die Hälfte der Kontrabässe)

Listesso tempo. (♩: 108) (*quasi un poco più lento*)

13661

Continuând să facem trimitere și să încercăm o raportare consecventă la capitolele de *orchestrație* după organizarea tablei de materii a lui Rimski-Korsakov, după ce anterior am insistat asupra susținerii orchestrale a melodiei – deși, în mod evident, nici armonia nu a fost complet lăsată deoparte – acum ne vom apleca mai mult asupra *înveșmântării orchestrale a armoniei*, a acordurilor (deși, în mod evident, o succesiune de acorduri nu poate exclude faptul că, de pildă, sopranul, izocron cu cadența acordurilor, va fi condus, în mod firesc, după canoanele după care se conduc melodiile propriu-zise).

Iată un exemplu grăitor de punere în pagină a unor armonii, pe care l-am preluat din *Sinfonia întâi op. 21* de Ludwig van Beethoven (exemplul este preluat – fapt pentru care adresăm multe mulțumiri – după *Edition Peters Leipzig, 1952*; el este redat în **fig. 15**). Înainte de a studia modalitățile orchestrale în care Beethoven a înțeles să realizeze acorduri, sublinierea anumitor elemente inconfundabile de stilistică este de mare interes. Să observăm, așadar, mai întâi faptul că Beethoven alege să înceapă prima sa simfonie – care este categoric scrisă în *Do Major* – cu un acord pe *do* care este însă cu septimă și are rol clar (în sensul că se rezolvă) de septimă de dominantă pentru *Fa Major*. Mai mult, la distanță de două măsuri (în măsura a treia, timpul întâi) întâlnim un acord susținut pe o măsură întreagă de „dominanta dominantei” lui *Do Major*. Dacă astăzi asemenea procedee stilistice pot să ne apară ca fiind banale, la vremea respectivă, faptul demonstra o mare îndrăzneală creatoare. Beethoven își începe prima sa simfonie arătând parcă, încă de la primul acord că, spre deosebire de ceea ce s-a petrecut până la el, aici se vor schimba hotărâtor regulile jocului tonal determinând categoric formele de sonată. Mai mult, parcă nefiind suficient faptul că se începe o simfonie cu un prim acord unde tonica joacă rolul de septimă de dominantă pentru subdominanta tonalității de bază, în decurs de numai două măsuri, se produce un salt tonal de trei cvinte; faptul este, iarăși, greu de imaginat pentru gustul epocii și prefigurează categoric acel individualism – în sensul pozitiv al termenului – care va defini, printre altele, binecunoscuta abordarea romantică a muzicii vesteuropene. Folosind procedee clar retorice (înțelegem aici prin retorică – încercând să dăm o definiție neriguroasă a termenului – acel compartiment al stilisticii în care, prin procedee specifice, multe dintre ele bine delimitate și nominalizabile, îndeosebi în artele cuvântului dar și în muzică, autorul insistă asupra unei intenții evidente ale sale, un accent major atașându-se aici inducerii unei anumite impresii/reacții în ascultător), Beethoven vrea parcă să arate că, de aici

încolo, simfonismul nu va mai fi ceea ce a fost până la el și că traseele sale de evoluție vor viza, printre altele, spectaculoase modificări în sensul lărgirii cadrelor tonale ale formelor de sonată precum și în sensul „spargerii” și al altor convenții instituite în muzica simfonică de până la el.

fig. 15

Symphonie N^o 1

I

L. van Beethoven, Op. 21
1770 - 1827

Adagio molto (♩ = 68)

2 Flöten
2 Hoboen
2 Klarinetten in C.
2 Fagotte
2 Hörner in C
2 Trompeten in C
Pauken in C-G

1. Violinen
2. Violinen
Bratschen
Violoncelli
Kontrabässe

pizz.
arco
cresc.
pizz.
arco
cresc.
pizz.
arco
cresc.
pizz.
arco
cresc.
pizz.
arco
cresc.

Edition Peters Nr. 501

3618

© 1932 by Edition Peters, Leipzig

Alt gest stilistic beethovenian – de data aceasta, mai apropiat de elementele de orchestrație – îl reprezintă specificarea *fp* din acordurile de pe timpul întâi din primele două măsuri. Mai exact, este vorba de vestitul *fp* beethovenian (există și varianta sa *pf*) care se întâlnește peste tot, chiar și în partituri pentru pian unde, în mod evident (deși există teoreticieni ai pianisticii care susțin că se pot gândi și aplica o serie de procedee în sensul interpretării respectivei indicații din partitură), valoarea interpretativă a semnului beethovenian rămâne la nivel de sugestie. De altfel, acest nivel, al sugerării unei anumite abordări, pline de dramatism – în sensul exacerbării unor contraste tematice, tonale, de densitate orchestrală etc. cu valențe majore însă în expresivitate – este cel care se impune hotărâtor la înțelegere și la interpretare în sensul limpede că, spre deosebire de o partitură mozartiană, de exemplu, unde discreția și limpezimea unor volute melodice sunt la ele acasă, în paginile beethoveniene, contrastul, dinamismul, tensiunile și rezolvarea acestora își vor găsi un binemeritat loc principal. Nu este prea departe de adevăr afirmația acelor teoreticieni care văd, în creația beethoveniană, mai degrabă o creație de factură romantică.

Revenind la monumentalul *Principii de orchestrație* de N. A. Rimski-Korsakov, vom arăta că principala idee care se degajă este aceea a inexistenței unui „rețetar” absolut de orchestrare corectă a armoniei. Ideea principală este necesitatea respectării unei corecte conduceri a vocilor armoniei – deprindere care se învață la cursul de armonie. Orchestrația nu face excepție de la aceste reguli și situația particulară a existenței a mult mai multor voci decât cele 3-4-5 voci dintr-o temă de armonie nu implică tolerarea unor neglijențe în, de exemplu, conducerea corectă a rezolvării sensibilelor, a întârzierilor, a evitării dublării terțelor (cu excepțiile binecunoscute, bineînțeles), a înțelegerii regimului notelor melodice etc. etc. Astfel, în exemplul beethovenian, subliniem mersul ireproșabil al vocilor în rezolvarea unor acorduri disonante (septimă de dominantă).

Principiile orchestrării armoniei ascultă de legile acusticii – de care ascultă și principiile armoniei. Astfel, distanțele în grav pot fi mai mari – așa cum mai mare este și spațiul între armonicile inferioare – pe când, în acut și în supraacut, hiatusurile între sunetele constitutive ale acordului trebuie, pe cât posibil, evitate deoarece alcătuirea orchestrală rezultată ar suna urât. De asemenea, anumite evidențe pe care le-am studiat la cursul de *Teoria instrumentelor* se impun și aici. Astfel, se arată că, într-o alcătuire acordică echilibrată, unei trompete și/sau unui trombon i se contrapun nu câte un fagot sau un corn ci două instrumente de același fel, din rațiuni evidente ținând de puterea de penetrare a timbrului trompetei

și/sau a trombonului. Așadar, și în aceste pagini, cele trei criterii de evidențiere sonoră a unui element constitutiv, de data aceasta al armoniei, rămân în vigoare și se aplică.

Nu are sens să insistăm aici asupra unor formule – puține – de punere în pagină a armoniei și a dublajelor pe care le prezintă Rimski-Korsakov; ele se pot consulta pur și simplu în paginile lucrării respective. Mult mai eficientă este modalitatea de a prezenta pagini orchestrale de referință pentru problematica vizată și de a le comenta – fapt care alcătuiește, de altfel, substanța celebrului tratat de orchestrație invocat anterior. În acest sens, vom atrage atenția, în pagina beethoveniană de mai sus, în primul rând, la impunerea timbrală a mersului unei melodii, simple, la sopran, obținută printr-o susținere timbrală a *flautului* și *oboului* prim și prin configurarea multiplei corzi, în *pizz.*, a *violinei* întâi etc. Orice reducere pentru pian a respectivei pagini orchestrale va ajunge la câteva, puține, acorduri unde sopranul și linia sa melodică sunt evidente. La fel, evident este și mersul basului, printr-o orchestrație la fel de eficientă. Cu alte cuvinte, orchestrarea unui șir de acorduri nu înseamnă simplificarea monodiei acompaniate în sensul desființării liniei melodice și/sau a basului. De asemenea, important de observat este și următorul artificiu timbral. Mai exact, este de notorietate faptul că, în cazul unor orchestre mai puțin ambițioase și al unor dirijori mai neexperimentați, atacul simultan al aproape tuturor instrumentelor orchestrei simfonice, pe timpul întâi al primei măsuri, este frecvent dizgrațios deoarece respectiva simultaneitate este foarte dificil de realizat, ea fiind înlocuită cu o neplăcută „dezlănare” a accentului respectiv. Artificiul orchestral, impus mai cu seamă în perioada romantică și după aceea, constă în „coagularea” respectivului acord (sau a respectivelor acorduri) printr-o componentă de zgomot muzical, cel mai adesea dată de un instrument sau de mai multe instrumente de percuție. Aici, această componentă extra-muzicală provine din execuția în *pizzicato* de la corzi, știut fiind faptul că această modalitate de atac are o componentă crescută de zgomot în rezultanta globală sonoră. Iată, din nou, modul concret, imediat în care intervin cunoștințele deprinse anterior în explicarea unor elemente de orchestrație specifice.

Revenind la pagina beethoveniană, avem un exemplu limpede de *dispunere orchestrală suprapusă*, această dispunere (reamintim că, în paginile anterioare, am definit prin *dispunere orchestrală* – sau prin alți termeni cu același înțeles, cum ar fi *construcție* orchestrală, *repartizare* orchestrală, *configurație* orchestrală etc. – acea repartizare efectivă, concretă, a diferitelor elemente ale monodiei acompaniate la diverse

instrumente și/sau grupuri de instrumente pe care am „fotografiat-o” în vederea exportării ei de la pagina orchestrală a lui Rimski-Korsakov din opera *Noapte de mai* la încercarea noastră orchestrală purtând asupra fragmentului dintr-o nocturnă de Chopin) fiind realizată prin așezarea, îndeosebi la instrumentele de suflat din lemn, de sus în jos, a notelor flauților deasupra notelor oboaielor, apoi a notelor oboaielor deasupra notelor clarinetelor și a acestora din urmă deasupra notelor fagoților. Tot aici reamintim că se mai pot întâlni *dispuneri orchestrale încadrate* – și avem un exemplu tipic în pagina studiată din opera *Noapte de mai* de Rimski-Korsakov, cu referire la partiturile fagoților și a cornului englez, unde cornul englez cântă între cei doi fagoți (această configurație orchestrală este posibilă și recomandată datorită apropierei timbrale incontestabile între instrumentele menționate, datorate folosirii anciilor duble) – precum și *dispuneri orchestrale încrucișate*, acestea din urmă realizându-se printr-o așezare unde, de sus în jos, vom întâlni *flautul 1*, apoi *oboii 1*, apoi *flautul 2*, apoi *oboii 2* etc. Diversitatea acestor dispuneri orchestrale este foarte mare, bineînțeles, ele vor suna diferit, iar eficacitatea sonoră a întrebuițării unui anumit tip de dispunere orchestrală în defavoarea altuia este discutabilă de la teoretician la teoretician. Pe scurt, dincolo de principiul general al unei corecte conduceri a vocilor, precum și al preluării tuturor regulilor din tratatele de armonie, diversitatea schemelor orchestrale precum și eficiența sonoră a acestora se poate determina numai cu partitura în față și în urma unor audiții efective.

Să mai luăm un alt exemplu orchestral beethovenian, de data aceasta din *Simfonia a noua în re minor op. 125*, mulțumind din nou *ed. Peters* din Leipzig. Este vorba tot de primele măsuri ale acestei monumentale lucrări, mai exact de primul moment de *tutti* orchestral, urmând după superba acumulare treptată, în primele măsuri, a sonorităților și a nuanțelor (**fig. 16**).

Înainte de a vorbi însă despre acest nou exemplu muzical, trebuie prezentat pe scurt termenul de *tutti* sau *tutti* general. El desemnează re-unirea tuturor instrumentelor orchestrei simfonice într-un moment, de cele mai multe ori, având indicații de nuanță ridicată. Indiferent de alcătuirea dublă, triplă sau cvadruplă a orchestrei simfonice, vom distinge un așa-numit *tutti mare* – unde sunt participative toate instrumentele orchestrei simfonice – și un așa-numit *tutti mic* – unde compartimentul instrumentelor de suflat din alamă este reprezentat incomplet, fie cu jumătăți de efectiv la fiecare instrument, fie prin neparticiparea cornilor în prezența trompetelor și trombonilor, fie prin neparticiparea acestora din urmă

atunci când însă cornii, care sunt mai numeroși, se desfășoară plenar etc. etc. De asemenea, teoreticienii *orchestrației* mai arată că suntem în prezența unui *tutti* de orchestră chiar și atunci când acordul, fiind, de exemplu, în registrul mediu, face de prisos intervenția *flautului piccolo*; mai pe scurt, *tutti* caracterizează un gest orchestral spectaculos, în *fortissimo*, iar participarea tuturor instrumentiștilor la acest gest orchestral spectaculos este necesară din rațiuni simple de eficiență.

Iată, așadar, cât de eficient, de spectaculos, de dramatic este acest binecunoscut moment orchestral beethovenian – și vom începe prin a distinge, de îndată, sublinierea prin *tutti general* a două tipuri de discurs sonor. Mai întâi, mersul la unison (bineînțeles, cu dublările indispensabile la octave inferioare și superioare și cu excepțiile de neînălțurat din partidele trompetelor și timpanilor – practic, aceste abateri de la unison, impuse, prin forța împrejurărilor de tehnologia de construcție a trompetelor, care erau instrumente *naturale* în acele timpuri, și a timpanilor – nu dau nici pe departe impresia auditivă că am fi în prezența a altceva decât a unei conduceri eficiente și efective a discursului sonor la unison); apoi, pe ultimele două acorduri din pagina orchestrală reproducă, o cadență autentică exemplară, în *re minor*. De observat, în ultimele două măsuri, este, în primul rând, durata bine comensurată a acordurilor – existența unor pauze de șaisprezecime între acorduri arată limpede că autorul a dorit ca acestea să fie auzite distinct, procedeu sugerat, din nou, de prezențele atât de beethovenienelor *sforzati*. Apoi, și de această dată, suntem în prezența unui sopran clar prezentat, care este o continuare melodică firească a desenului schițat mai devreme, în unison. Observăm că, unui mers ascendent treptat al sopranului, îi corespunde un mers ireproșabil, descendent, din fundamentală în fundamentală, al basului. Așadar, și acest exemplu ne arată cât de bine își conduce Beethoven vocile acestei simple și eficiente armonii, astfel încât, deși avem de a face cu întreaga dimensiune a unui vast aparat orchestral (să nu uităm aici să atragem atenția asupra prezenței unor corni în *re* și în *si bemol* și a unor trompete în *re* – repetăm, instrumente naturale pe vremea aceea, a căror lectură ne trimite din nou la materia expusă anterior și ne subliniază apăsător necesitatea unei excelente stăpâniri a tehnicilor transpoziției), acesta sună la fel de limpede ca o temă de armonie de școală, expusă (în *fortissimo*) la pian.

Ne mai atrage atenția, dincolo de aceeași dispunere suprapusă a instrumentelor de suflat din lemn, gestul spectaculos al corzilor, cu referire exactă la violinele întâi și doi, care cântă, toate, o cvadruplă coardă urmată de o triplă coardă. Și de această dată, cunoștințele asimilate

la *Teoria instrumentelor* ne vor arăta că aceste acorduri sunt ușor de intonat datorită folosirii corzilor libere (corzile *mi* și *la*, în primul acord, corzile *la* și *re* în al doilea acord). Revenind, se observă cum un gest instrumental deosebit de spectaculos – chiar dacă ne gândim numai la numărul mare de instrumentiști care, simultan, execută acest procedeu instrumentistic de efect – conferă un plus de dramatism unei cadențe autentice pe *re minor*.

fig. 16

În fine, mai prezentăm o pagină orchestrală de interes (**fig. 17**), preluată de data aceasta din literatura românească de gen – este vorba de un moment din *Șapte cântece pe versuri de Clément Marot* de George Enescu, în versiunea orchestrală semnată de Theodor Grigoriu, mai exact, din cântecul *Changeons propos, c'est trop chanté d'amours...*, pag. 40, într-o ediție având *copyright Enoch & Cie*, 1972, pe care îl vom comenta pe scurt. Problemele de orchestrație ridicate de o pagină vocal-simfonică sunt, în linii mari vorbind și simplificând mult, subsumate problemelor pe care le ridică alăturarea voce – instrument. Astfel, cele două componente se găsesc fie în relație de dialog (deci primesc, într-o oarecare măsură, o anumită egalitate), fie în relație de acompaniament (cel mai adesea, discursul pianului este subordonat liniei vocale, cam în același fel în care structura armonică dintr-o monodie acompaniată servește linia melodică a respectivei sintaxe muzicale). Orchestrația nu poate decât să preia rolul pianului din textul vocal-instrumental respectiv, meșteșugul orchestral trebuind însă căutat în altă parte aici. Este vorba de alegerea potrivită a unor instrumente, respectiv grupări de instrumente, pentru a nu deranja etosul particular al unei lucrări scrise pe versurile unui poet francez medieval însă care „respiră”, prin toți porii, aerul rafinat al muzicii franceze din *la belle époque*. În acest sens, am ales o pagină orchestrală – de remarcat este aici faptul că, în josul paginii, este reprodus și textul pentru pian, astfel încât demersul de comparație devine foarte lesnicios – suficient de „populată” pentru a ne permite unele observații cu valoare pedagogică adăugată. Astfel, la o primă și superficială privire vom vedea că orchestratorul respectă peste tot înălțimile și nuanțele compozitorului. Apoi, vom sublinia factura interesantă și rafinată în care mersul pianului este divizat timbral – partitura mâinii drepte, de exemplu, este integral preluată de *fl. I* și de *c.i.* dublate de *vl. I* în *divisi* și de *vla.* în timp ce, la alămuri, doi *cr.* și o *trmp.* preiau numai valorile lungi. Fără a intra aici în multe detalii, trebuie spus că avem de a face cu o orchestrație de tip „cameral” – termenul este frecvent folosit în critica muzicală și nu numai, făcând trimitere la sonorități discrete, opuse astfel unei masivități de tip brahmsian, să zicem, la o densitate care permite frecvent audierea și identificarea unor timbruri izolate, particularitate folosită cu succes uneori pentru a îmbogăți mult interesul coloristic al partiturii etc. – iar reușita ei incontestabilă provine din ne-alterarea unui etos enescian interesant într-o partitură unde se cântă în franceza veche și care sună mult a impresionism francez *fin de siècle*.

fig. 17

1Hb.
Cor A.
2 Hous.
2 Cors en Fa
Trp. en Ut
Timb.
CHANT
p.3-3
Vols p.4-6
p.7-9
Alt.
Vc.
C.B.
Piano original

5

Ce sont cia - mours, - chan - tons de la ser - pet - - -

40

Pentru a încheia, vom spune că orchestrația este un domeniu muzical atât de vast încât noțiunile deprinse aici reprezintă tot atât cât reprezintă puterea sonoră a unei viori singure într-un *fortissimo* general. Trebuie arătat că, în studiul orchestrației, întâlnim mai multe *evidențe*: a) deprinderea secretelor *orchestrației* nu se încheie decât o dată cu cariera muzicală; b) în orchestrație, nu există rețete sigure, infailibile, deoarece simplificarea este, oarecum, contraproductivă în această frumoasă disciplină muzicală; c) drumul ascendent în orchestrație este obligatoriu legat, în primul rând, de partiturile muzicale și mai puțin de textele scrise cu cuvinte; d) există o evoluție certă a *artei* orchestrației, care răspunde, într-un fel specific, evoluției dimensiunii artistice a speciei umane, astăzi predominantă fiind componenta tehnologică – mai exact, intruziunea covârșitoare a sonorităților noi, generate pe computer și asociate cu diversitatea peisajului *mass-media* și a componentei de interactivitate din viața umană, în timpul lucrului sau în dimensiunea *leisure*, cu siguranță, modifică și modul în care noi, astăzi și în viitorul apropiat, vom aprecia dimensiunea timbral-orchestrală a oricărui moment sonor.

TEME

Accentul principal cade, astfel cum am subliniat, pe practică și pe stimularea fanteziei creatoare. Fantezia orchestrală este aici aceea care distinge între un bun profesionist și unul mai puțin chemat spre această nobilă disciplină. Modalitățile de înveșmântare timbrală ale cantilenei și ale basului și, mai ales, acelea de prezentare a armoniei în valori lungi și a armoniei figurate sunt cele care deosebesc imediat locul de valoare de acela lipsit de interes.

I. Recomandăm studiul a diverse pagini orchestrale, emblematice, în opinia noastră, pentru problemele descrise în curs. În acest sens, reproducem aici câteva interesante pagini orchestrale, arătând, pe scurt, și unele elemente de maxim (dar nu și unic) interes. Astfel, la **fig. I.a.**, în primele măsuri din partea a doua a *Simfoniei a opta în Fa Major op. 93* de Beethoven, vom admira acordul „pulsatil” intonat la suflători, ca acompaniament (exemplu reprodus din *Edition Peters*, Leipzig); la **fig. I.b.**, avem un exemplu de *tutti* general, reprodus, de asemenea, din volumul al doilea al tratatului de Rimski-Korsakov, din opera „*Fata de zăpadă*” a aceluiași compozitor, la pag. 201; la **fig. I.c.**, avem o exemplificare a unor momente acordice dispuse pe întreaga „întindere” a orchestrei, preluate din *Simfonia întâi în Do Major op. 21* de Beethoven, din partea a patra, la pagina 67, din *Edition Peters*; în **fig. I.d.**, vom întâlni un interesant moment de dialog orchestral din *Simfonia întâi în do minor op. 68* de Johannes Brahms, din partea a patra, la pag. 122, din aceeași *Edition Peters*; în **fig. I.e.**, avem penultima pagină din monumentală *Simfonia noua în re minor op. 125* de Ludwig van Beethoven, un extraordinar moment de apoteoză orchestrală (și nu numai) a cărei realizare reprezintă un moment de referință pentru *tutti*-ul orchestral în *fortissimo*.

118

41

2 Flöten

2 Hoboen

Klarinetten in B

2 Fagotte

2 Hörner in B

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Violoncell u. Kontrabaß

pp sempre staccato

pp

pizz.

pp

pizz.

p

pp

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a full orchestra and includes vocal parts. The instruments listed on the left are: Hb. (Horn), Kl. (Clarinet), Fg. (Flute), Hr. (B) (Horn), Vl. (Violin), Br. (Bassoon), Vc. (Violoncello), and u.Kb. (Kontrabaß). The music is in 2/4 time and features a melody in the vocal parts and a rhythmic accompaniment in the instruments. The score is divided into four measures, each containing a different musical phrase. The first measure is marked with a double bar line and a repeat sign. The second measure is marked with a double bar line and a repeat sign. The third measure is marked with a double bar line and a repeat sign. The fourth measure is marked with a double bar line and a repeat sign.

fig. I.b.

Nr. 204 Fata de zăpadă (pag. 267)

Proc. [Vivace J. 120]

Fl.

Ob.

Cl.(B)

Fg. a2

Cor.

Tr.(B)

I - K

Trpt. a2

Trpt. a2

Timp.

Trgl.

Piel.

Cassa.

V.I

V.II

Vla.

Vla.

Ch.

fig. 1.c.

This musical score, labeled 'fig. 1.c.', is a page from a manuscript, numbered '90' in the top right corner. It features ten staves for various instruments, all marked with a forte (*sf*) dynamic. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Treble clef, playing a melodic line with slurs and ties.
- Hb.** (Horn): Treble clef, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Kl.** (Clarinet): Treble clef, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Fg.** (Bassoon): Bass clef, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Hr. (C)** (Horn in C): Treble clef, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Tr. (C)** (Trumpet in C): Treble clef, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Pk.** (Percussion): Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Vi.** (Violin): A grand staff (treble and bass clefs), with the right hand playing a melodic line and the left hand playing a sustained harmonic accompaniment.
- Br.** (Bassoon): Bass clef, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Vc. u. Kb.** (Violoncello and Double Bass): Bass clef, playing a sustained harmonic accompaniment.

The score is written in a single system with four measures. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

fig. I.d.

122 170

This musical score, labeled 'fig. I.d.', spans measures 122 to 170. It is a multi-staff orchestral arrangement. The woodwind section includes Flute (Fl.), Horn in B-flat (Hb.), Clarinet in B-flat (Kl.), Bassoon (Fg.), and Contrabassoon (K.-Fg.). The brass section consists of Horn (Hrn.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Pk.). The string section includes Violin (Vl.), Viola (Br.), Cello (Ce.), and Double Bass (Kb.). The score is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The woodwinds and strings play complex, often triplet-based, rhythmic patterns. The brass instruments have more sparse, punctuated entries. The Flute part begins with a measure number of 170. The score is divided into three systems of three measures each.

Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
K.-Fg.
Hrn.
Tr.
Pk.
Vl.
Br.
Ce.
Kb.

fig. I.e.

253

[illegible]

3611

II. Pentru primele momente în care se vor folosi creionul și radiera, recomandăm ca studentul/studenta să își exerseze cunoștințele de orchestrație orchestrând efectiv teme de armonie – sau, mai bine chiar, basuri și/sau sopranuri cifrate – insistându-se astfel asupra corectitudinii conducerii vocilor în orchestra simfonică, în primul rând. Ulterior, se reecomandă ca tema de armonie și orchestrație astfel obținută să fie îmbogățită prin imaginarea (a nu se uita “faza intermediară” despre care am vorbit anterior!) unor formule ritmico-melodice de natură a dinamiza țesătura armonic-orchestrală în general. Libertatea de alegere este lăsată în totalitate studentului/studentei, cu simplele limitări privind, bineînțeles, sintaxele de tip monodie acompaniată, exprimată într-un limbaj preponderent tonal (determinat, de altfel, de tema de armonie inițială).

III. Ulterior, se va trece la orchestrarea unor fragmente muzicale pentru pian, alese astfel încât să se subordoneze sintaxei de monodie acompaniată la care ne-am propus să ne limităm în acest curs. Din nou, să nu uităm avantajele recurgerii la așa-numita „fază (etapă) intermediară”, înfățișată drept moment de limpezire a intenționalității orchestrale.

Se va orchestra, pentru început, fraza muzicală din **fig. III.a.**, unde observăm o similitudine frapantă – și neîntâmplătoare – cu textul chopinian inițial. Reamintim obligativitatea de a se scrie nuanțe și frazare pentru toate instrumentele care vor fi folosite aici. Recomandăm tratarea celor două motive (măsurile 1-2, respectiv 3-4) în mod diferit, în sensul unei îngroșări a orchestrației în al doilea motiv deoarece logica muzicală a frazei pare să ne recomande aceasta.

Se vor imagina mai multe ipostaze orchestrale astfel: *a)* o primă ipostază orchestrală unde nu apare armonie figurată, ea nefiind prezentă nici în textul-sursă; *b)* o a doua ipostază orchestrală unde armonia figurată apare la două instrumente într-un mod similar celui preluat de noi după exemplul din opera *Noapte de mai*; *c)* a treia ipostază orchestrală privește adăugarea unor noi instrumente participând la realizarea armoniei figurate într-o manieră asemănătoare celei descrise mai devreme, printr-o *sui generis* contrabalansare a grupurilor figurative de trei și de șase subdiviziuni pe timp sau pe o pătrime cu punct – se recomană ca acest „joc” să îi revină motivului al doilea ca o „sporire orchestrală” având rol de susținere a valențelor textului muzical; *d)* a patra ipostază privește îngroșarea armoniei în valori lungi prin folosirea unor pachete de instrumente de suflat din lemn și din alamă într-o manieră inspirată din fragmentul din opera *Pskoviteanca* de Rimski-Korsakov, reprodus mai sus, această fază putând fi sincronă cu aceea anterioară, astfel încât îngroșării orchestrației pentru armonia figurată să îi corespundă prezenta îngroșare a armoniei placcate.

fig. III.a.



Aceleași soluții/trepte se propun și pentru orchestrarea următoarelor două fragmente pentru pian, prezentate, de asemenea, tonal (dar și cu unele interesante inflexiuni modale), într-o monodie acompaniată. Vom vedea astfel momente dintr-o partitură pentru pian de Franz Liszt (fig. III.b.) unde este de interes prezentarea diferită – ca densitate pianistică – a aceleiași teme în primele patru măsuri și în măsurile 9-13. Bineînțeles, se va cere o „rezolvare” orchestrală adecvată a acestei diversități.

fig. III.b.

14

Più mosso.

con anima

quasi Timpani

cresc.

ff

In **fig. III.c.**, o partitură pentru pian de Benjamin Britten – în special în primele patru măsuri – ne oferă un ingenios cadru tonal-modal de sintaxă de tip monodie acompaniată.

fig. III.c.

4

Rhythmic; not fast [Ритмично; не быстро] (♩=132)

The musical score consists of three systems of staves. The first system is marked 'Rhythmic; not fast [Ритмично; не быстро] (♩=132)' and 'f(p)'. The second system is marked '(cresc.)' and 'f'. The third system is marked 'marcato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Aceste ipostaze nu sunt limitative, ci au mai degrabă rol de reper; nimic nu îl (o) împiedică pe student/studentă să imagineze noi configurații ritmice pentru armonia figurativă și să le înlocuiască pe acelea deja prezentate (sau, eventual, să le lase se conviețuiască pe toate). Atragem atenția că, odată cu multiplicarea straturilor orchestrale destinate armoniilor, vor fi necesare corelative creșteri pentru straturile orchestrale ale liniei melodice și basului. De asemenea, este încurajată imaginarea unor contramelodii scurte și insertarea lor în text. Nu deranjează mult depărtarea – uneori majoră – de etosul celor 4 sau 8 sau 16 măsuri pentru pian, fiind stimulată aici imaginația și creativitatea. De subliniat este faptul că toate aceste momente orchestrale se recomandă a fi realizate atât în ceea ce am descris ca fiind *etape intermediare*, cât și în faza finală, a

partiturilor propriu-zise pentru orchestră. Ca trăsătură generală, insistăm asupra faptului că este aici mult mai importantă „descătușarea” imaginației creatoare decât insistența asupra a tot felul de restricții – multe dintre ele justificate – izvorând din logica textului pentru pian. Se vor încuraja astfel partiturile orchestrale încărcate, „înalte” (în sensul de prezență activă a cât mai multor instrumente) deoarece volumul de muncă subiacent reprezintă un declanșator *sui generis* pentru abordarea unor sintaxe muzicale mai complexe din punct de vedere orchestral. Modalitățile de stimulare a valențelor de compozitor din personalitatea fiecărui/fiecărei student/studente ies astfel la vedere în mod plener.

IV. Tipologia acestei materii presupune o insistentă relație între student și partitura pentru orchestră; mai exact, nu putem vorbi despre o deprindere adecvată a *orchestrației* în lipsa unui lung șir de audiții muzicale însoțite de lectură concomitentă a partiturii orchestrale respective (de aici, încă o dată, răzbate importanța deosebită a studiului și practicii transpoziției – sunt idei pe care le-am repetat, aproape obsesiv, însă neînțâmplător, de-a lungul întregului curs). Aceste momente sunt, poate, cele mai valoroase în sensul deprinderii *orchestrației* deoarece ele permit muzicianului tânăr pătrunderea în secretele laboratoarelor de creație ale unor maeștri în *arta orchestrației* și exploatarea inteligentă a unor varii efecte timbrale. De altfel, nu este întâmplătoare aprecierea *orchestrației* – de către mulți absolvenți de facultate – ca fiind una dintre materiile cele mai „spectaculoase”, mai incitante, ale parcursului didactic muzical; pe de o parte, volumul de muncă este crescut iar rigoarea notației în hârtia cu multe portative poate părea constrângătoare, pe de altă parte însă, studentul comunică nemijlocit cu materia muzicală în forma ei pură, neprelucrată, iar fantezia creatoare operează la turație maximă, bucurându-se de limite laxe, însă, în mod înșelător, de permisivități multiple, dar necesar a fi bine justificate, de un spațiu de joacă pentru fantezie, dar și pentru o rigoare de nivel superior.

Ideea care ar condensa cel mai plastic cele arătate, pe scurt, mai sus, este aceea de creativitate.

BIBLIOGRAFIE

- Berlioz Hector – *Instrumentationslehre, ergänzt und revidiert von Richard Strauss*, C. F. Peters, Leipzig, 1904.
- Cassela Alfredo, Mortari Virgilio – *Tehnica orchestrei contemporane*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1965.
- Dănceanu Liviu - *Cartea cu instrumente*, București, Editura Fundației România de Măine, 2003.
- Gâscă Nicolae – *Tratat de teoria instrumentelor I. Acustică muzicală. Instrumente de suflat*, Editura Muzicală, București, 1988.
- Pașcanu Alexandru – *Despre instrumentele muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1980.
- Kunitz Hans – *Die Instrumentation*, VEB Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1973.
- Piston Walter – *Orchestration*, Victor Gollancz Ltd. London, 1986.
- Rimski-Korsakov N.A. – *Principii de orchestrație*, vol. I-II, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1959.

