

ADINA MARIA MUREȘAN

*PIANUL
în orchestra simfonică
din secolul XX*



Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MUREȘAN, ADINA MARIA

Pianul în orchestra simfonică din secolul XX / Adina Maria Mureșan; pref.: prof.
univ. dr. Gabriel Banciu. - Cluj-Napoca : Mediamusica, 2009

ISBN 978-973-1910-27-7

I. Banciu, Gabriel (pref.)

786.2

785.11(100)"19"

© Copyright, 2009, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

 Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25
tel. / fax 264 598 958

CUPRINS

PREFAȚA	4
ARGUMENT	8
PRELIMINARII.....	10
PIANUL ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR STRAVINSKY, PROKOFIEV, ȘOSTAKOVICI	42
IGOR STRAVINSKY – <i>PETRUȘKA</i> SCENE BURLEȘTI ÎN PATRU TABLOURI.....	45
DIMITRI ȘOSTAKOVICI – <i>SIMFONIA A V-A</i>	93
PIANUL ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR RICHARD STRAUSS, GEORGE ENESCU, BELA BARTOK, CARL ORFF ȘI BOHUSLAV MARTINU	97
GEORGE ENESCU	104
<i>VOX MARIS</i>	105
CONCLUZII	142
Bibliografie selectivă	143

PREFAȚA

Proiectată ca reflecție asupra unui foarte specializat domeniu interpretativ, prezenta investigație solicită hermeneutic cititorul. Nu doar informația, ca atare, este în măsură să atragă, ci substratul - constituit într-un al doilea nivel al informației - care dezvăluie mai mult decât permite o lectură simplă.

Astfel, structura lucrării este o consecință a unui dat istoric, legat de rolul instrumentelor cu claviatură în orchestră. Sunt, deci, absolut justificate titlul, *Pianul în orchestra simfonică a sec. XX*, cât și retrospectiva privire asupra altei perioade stilistice și a altui instrument cu claviatură (Barocul și clavecinul), de altfel o frumoasă și sugestivă argumentare complementară a fenomenului.

Autoarea pornește de la o remarcabilă experiență „pianistică”, ce are drept particularități: abilitățile de tehnică instrumentală, știința integrării în ansamblu (din care te distingi din punct de vedere timbral), competență și experiență stilistică interpretativă, dar și sensibilitate, empatie și, în mod definitoriu, creativitate.

Argumentul avansează câteva dintre ulterioarele constatări și clasificări ale investigației, stabilind deja „roluri” pianistice în stilistica muzicii sec. XX: substituent al percuției, „însoțitor” al corzilor grave pentru crearea „sonorităților de fundal”, integrare timbrală în *tutti*-ul orchestral sau relevanță solistică (cu funcții semantice, am adăuga noi).

Focalizată asupra zonei delimitate prin titlu, Adina Mureșan nu a putut ocoli paradigmele baroce ale relației instrument cu claviatură - orchestră, dar a semnalizat rolul introductiv al capitolului prin titlul ales: *Preliminarii. „Pragmatica cunoașterii științifice”* - cum ar spune Lyotard - conduce la o clasificare a rolului clavecinului: în Baroc - investit „cu funcție dirijoral-solistică” sau „ca parte integrantă din orchestră”, iar în replicile sec. al XX-lea ca element al diversificării timbrale.

Exemplele prezentate sunt relevante. Pe de o parte personala și creativa rezolvare a paginilor vivaldiene (conformă cerințelor stilistice și particularităților instrumentului), pe de altă parte - ca replică - *Concertul pentru clavecin, orchestră de coarde și percuție* de Ede Terényi, lucrare pentru care autoarea recurge la o terminologie metaforică: „retro-modernizarea participării clavecinului”.

Același joc stilistic îl regăsim în opoziția dintre *concertele grossi* ale lui Händel și *Händeliana* terényiană. Și pentru că „în lipsa regulilor nu există joc”, simetria ludică a exemplificărilor revine la Bach și cel de-al treilea *Brandenburgic*.

Parcursul ilustrativ aduce în discuție probleme concrete, dar pasibile de interpretări generalizatoare, semnificative pentru stilistica interpretării.

Declarat ca primă parte a lucrării, capitolul dedicat lui Stravinski, Prokofiev și Șostakovici intră *ex abrupto* în problematica propusă, pornește de la formularea prezumtivă a funcționalității pianului (rol „coloristic timbral, efect percutant, ostinat motoric”) și delimitează lucrările ce se transformă în „studii de caz”.

Premeditarea proiecției sonore în *Petrușka* de Igor Stravinski nu poate ocoli ceea ce însuși compozitorul decretase: „muzica trebuie transmisă iar nu interpretată”. Tot Stravinski stabilise calitățile necesare „executantului”, și anume: „siguranță și rigurozitate absolută” ... „precizie desăvârșită, obiectivitate perfectă”.

Alfred Cortot, vorbind despre „intenția apolinică - sau mai bine spus pitagorică - a lui Stravinski”, amintea de „sonorități pregătite, amalgamuri de timbruri, a căror noutate stranie e mai mult de domeniul căutării decât al intuiției, și față de care fenomenele legendare ale inspirației spontane sunt străine. Asemeni pictorului limitând prin anticipație gama culorilor care vor da mai multă viață pânzei sale, fără să se sinchisească de subiectul ales, Stravinski imaginează lucrarea viitoare în raport cu o substanță instrumentală determinată, ale cărei timbruri vor fi folosite, în majoritatea cazurilor, în stare pură și - printr-un fel de dragoste perversă - în sens opus rafinamentelor tehnice care, de-a lungul secolelor, au fost îmbogățite de căutările răbdătoare ale virtuozilor”.

Iar despre pianistica stravinskiană, același mare interpret adăuga: „pianul însuși, privat de vraja insidioasă a pedalei, lipsit de încântările provocate de prelungirile viclene ale vibrațiilor, va fi readus la originile sale îndepărtate și aservit cu brutalitate legilor unei percuții inflexibile”.

Tipologia desprinsă din studiul creației lui Stravinski delimitează: „pianul în diferite combinații orchestrale” (solo, ca substituție a diferitelor instrumente din orchestră, la unison cu diferite instrumente, ca instrument de tutti), și este structurată tabelar în prima anexă. Ne oprim asupra metaforelor timbral-expresive ale pianului, devenit, rând pe rând, instrument de alamă, percuție (concomitent glockenspiel și xilofon), harpa, balalaica, marimba.

Această imaginație de substituție timbrală, extrem de eficientă pentru interpret și sugestiv-plastică pentru auditor, ne amintește de convingerile lui Paul Valéry: „odată publicat, un text este asemeni unui aparat pe care oricine îl poate folosi așa cum îi place și așa cum se pricepe - nu este sigur că constructorul l-ar putea folosi mai bine ca altul”.

Pe baza tipologiei deja structurate, autoarea trece la „realizarea și rezolvarea diferitelor elemente pianistice”: solo-uri pianistice, formulele de *ostinato*, tușeul metaforizant în pasaje arpeggiate, și, de drept, „sonoritatea pianului propriu-zis”.

Un virtual dialog între compozitor și interpret se configurează în subcapitolul ce dezbate „indicațiile specifice ale compozitorului” vs. „sugestiile interpretului, izvorâte din practica artistică”.

O a doua „analitică” interpretativă se oprește asupra replicii muzical-coreografice a lui Prokofiev dată arhetipalei tragedii shakespeariene *Romeo și Julieta*. Concepția discursivă este aici construită pornind de la investigarea structurală a lucrării, relevarea semnificațiilor discursului, concentrate la nivelul și dimensiunea leit-motivelor, pentru a ajunge, cu motivații precise, la problemele de interpretare.

Ideile lui Heine par a justifica un atare parcurs: „muzica cuprinde într-însa tot ceea ce este îngăduit imaginației”, spune poetul născut în același an cu Schubert.

Simfonia a V-a de Șostakovici continuă, în același registru persuasiv, delimitarea, clasificarea, tipologizarea relațiilor dintre pian și ansamblu, imaginând rezolvări posibile și verosimile ale problemelor de interpretare.

O a doua mare parte a investigației grupează alți cinci mari creatori ai sec. XX, Richard Strauss, George Enescu, Béla Bartók, Carl Orff și Bohuslav Martinu. Așadar, un complex stilistic și o varietate de genuri (suită, poem simfonic, balet-pantomimă, cantată scenică, concert) în care numitorul comun este, de această dată, pianul și rolul său.

Pentru înțelegerea deplină a sensurilor acestor creații care, în mare parte, sunt programatice, considerăm dacă nu strict necesară, cel puțin sugestivă redarea unor judecăți de valoare care fixează un moment evolutiv al hemeneuticii estetice. De pildă, Dimitrie Cuclin consemna în *Estetica* sa muzicală: „Este adevărat că muzică pură nu există. Orice muzică are un motiv literar, poetic, dramatic, filozofic. Numai un adevărat muzician transferă un astfel de motiv în motive muzicale a fi tratate *exclusiv* conform legilor artei muzicale. Orice formă muzicală care, spre a fi înțeleasă, necesită un ajutor literar, este o formă rea. Și nici o muzică nu poate fi expresiunea directă și bună a oricărei imagini ori forme verbale. Și așa, bunele poeme simfonice și-au dedus forma *numai* din particularitatea virtuților inerente ideilor muzicale”.

La rândul său, Nicolai Hartmann afirma că în muzica programatică „muzica nu servește la «înfățișarea» conținutului, ea nu înfățișează ceva - sub acest raport, ea nu poate egala poezia - ci îi împrumută doar facultatea de a trezi ecoul unor sentimente pure, întrucât poezia, ca pură artă a cuvântului, nu poate face aceasta”.

Iar, din perspectivă filozofică, esteticianul neokantian detalia rolul interpretului: „adevărata muzică se naște obiectiv abia odată cu arta secundară a muzicianului”.

Iar această artă, secundară doar în sens diacronic, se regăsește în cartea doamnei lector univ. Adina Mureșan – pe care vă invităm să o citiți – nu numai în dimensiunea sa teoretică, ci și în ipostaza „obiectiv”-sonoră a înregistrărilor realizate sub conducerea muzicală a unor remarcabili dirijori.

Prof. univ. dr. Gabriel Banciu

ARGUMENT

În paralel cu activitatea pe care o desfășor la Academia de Muzică, de mai bine de șase ani, colaborez cu orchestra Filarmonicii de Stat "Transilvania" Cluj-Napoca în calitate de pianist în orchestră.

Activitatea în orchestra Filarmonicii mi-a oferit în acești ani satisfacții prin interpretarea unor lucrări orchestrale de mare valoare și frumusețe: Stravinsky – *Petrușka*, R. Strauss – *Burghezul gentilom*, C. Orff – *Carmina Burana*, Simfonii de Șostakovici, Prokofiev – *Romeo și Julieta*, lucrări orchestrale de Enescu, Bartok, Respighi și mulți alții.

Am considerat acest subiect deosebit de interesant, astfel lucrarea își propune să sintetizeze date și informații despre această tematică, fiind un bun prilej atât pentru autodocumentare, cât și pentru a rămâne o sursă de informare.

În funcție de compozitor, perioadă stilistică, gen, discursul muzical al pianului apare în diferite ipostaze: de multe ori substituie instrumentele de percuție, aducând noi culori timbrale. Mai poate să însoțească corzile grave, creând sonorități de fundal. Pianul este folosit de compozitor și în calitate de solist și de asemenea integrat în *tutti*-ul orchestral.

La I.Stravinski în "*Petruska*", pianul se desprinde din discursul muzical al orchestrei și execută vaste solo-uri, reîncadrându-se apoi în *tutti*-ul orchestral.

La C.Orff în "*Carmina Burana*" pianul este tratat ca instrument de percuție în multe din părțile lucrării. De asemenea, apare ca fundal împreună cu corzile grave și iese în evidență în momente de ostinato. Exemplele și particularitățile sunt multe și variate.

Lucrarea de față își propune să facă o sinteză a prototipurilor de participare a pianului în orchestra simfonică în cadrul unora dintre cele mai reprezentative pagini orchestrale.

Cu toate că strămoșul pianului din punct de vedere mecanic este clavicordul, în Preliminarii, am considerat necesar să evidențiem rolul clavecinului în orchestra prebarocă și barocă, împreună cu câteva exemple de participare a acestui instrument în orchestră.

Probabil că dacă nu ar fi existat clavecinul în orchestra barocă, nu ar fi apărut pianul în orchestra secolului XX...

În prima parte am optat pentru lucrările orchestrale a trei dintre compozitorii ruși: Stravinsky, Prokofiev, Șostakovici. Este vorba de *Petrușka* unde am punctat toate posibilitățile respectiv combinațiile instrumentale ce se creează între pian și alte instrumente din orchestră din care rezultă efecte timbrale deosebite.

În *Romeo și Julieta* am ales să identific leitmotivele legate de personajele individuale sau colective, purtătoare de simboluri, sau legate de acțiune.

Partea a treia a tezei particularizează tipurile de participare a pianului în discursul orchestral în cadrul unor lucrări a compozitorilor R. Strauss, G. Enescu, B. Bartok, C. Orff și B. Martinu.

PRELIMINARII

Instrumentul cu preponderență utilizat în muzica barocă este clavecinul care are o sonoritate specifică, caracterizată printr-un sunet cu un timbru mai sec, realizat mecanic prin ciupirea corzilor (mecanism metalic). Clavecinul nu are pedală, iar sonoritatea are reverberația puțin mai prelungită decât pianul (armoniile sună ca o orgă specială). Este prin excelență un instrument acordic, din cauza acestei trăsături devenind parte componentă a orchestrei baroce, care orchestrează o parte de instrumente cu coarde și o parte de instrumente de suflat complementare (tot instrumentariul în diferite combinații apare în lucrările concertante baroce).

În general acordurile sunt sugerate printr-un cifraj care nu este absolut liber realizabil, fiind limitat în bas de o melodie dată, respectiv în vocea superioară melodia existentă ca și cadru. Libertatea interpretării privind realizarea cembalo-ului într-o piesă barocă, devine liber structurată în ceea ce privește conducerea vocilor în cadrul armoniilor. Adăugarea ornamentelor și completarea acordurilor devine strict necesară. Aceasta se realizează cu diferite elemente: arpegii, linii ascendente și descendente, realizate prin figurații ce conturează situația armonică momentană.

Totuși muzica modernă cere o serie de inovații din care amintim:

1. Necesitatea umplerii timpului muzical cu figurații armonice pentru îmbogățirea sonorității, realizând astfel amplificarea sonoră a clavecinului;
2. Întărirea prezenței instrumentului ca factor sonor prin adăugarea unor elemente de improvizație momentană sau chiar compusă (scrisă anterior).

În general, materialul de orchestră conține o partitură ce cuprinde rezolvarea partidei clavecinului. Fără îndoială se poate lărgi și această rezolvare deja tipărită. Uneori devine necesar, astfel interpretul clavecinist are libertatea de a-și alcătui în funcție de experiența sa ca acompaniator, propria adaptare a partidei.

În funcție de locul și rolul pe care-l deține, distingem mai multe prototipuri de prezență a clavecinului în orchestra barocă:

1. Clavecin - cu funcție dirijoral-solistică.

Îl găsim în perioada prebarocă în muzica barocă și în perioada postbaroco, roccoco. În muzica barocă apare în genul muzicii concertistice și cel al muzicii de cameră.

Clavecinul îndeplinește un rol dublu, acela de dirijor și solist deopotrivă. El are libertatea de a ornamenta cât mai bogat liniile melodice dictată în primul rând de

necesitatea de a se prelungi prin figuri ornamentale prezența unor sunete (mecanismul clavecinul neoferindu-le această posibilitate). Clavecinistul poate utiliza diferite tipuri de arpegii, deopotrivă improvizații, și are libertatea de a-și folosi propriul gust și experiență în realizarea unei partide de clavecin propriu elaborată.

Un alt prototip de utilizare a clavecinului în orchestra barocă este cel în care acesta face parte integrantă din orchestră:

2. Clavecin - ca parte integrantă

Apare în genurile muzicii instrumentale: concerto grosso și concerte dedicate diferitelor instrumente solistic utilizate și de asemenea în genurile muzical-simfonice, în *Passio Musik* și în oratorii.

În *Concerto grosso* muzica este construită pe principiul opoziției dintre sonoritatea masei orchestrale (*tutti* sau *ripieni*) și cea a unui grup restrâns de instrumente principale sau soliste - grupuri *concertino*.

Nu se deosebește ca substanță și construcție arhitecturală de *Sonata a tre* sau *a solo* (cu bas continuu) și la baza lui stă principiul unității tonale și al contrastului de mișcare, metru și caracter dintre părțile lui (5, 6). Apare contrastul dintre coloritul și intensitatea celor două planuri interpretative. *Tutti* sau *ripieni* erau alcătuite din două cvartete de coarde, iar grupul *concertino* era format din două viori și un violoncel, cărora li se adăuga bineînțeles basul continuu realizat la orgă sau clavecin.

Se cunoaște practica istorică de folosire a două clavecine (se adapta partitura pentru clavecin: un interpret acompania *concertino*-ul iar celălalt *ripieni*-ul, în timp ce pasajele *tutti* erau interpretate de amândouă clavecinele).

Partitura de la *concertino* trasează numai jaloanele pe care clavecinul improvizează în funcție de caracterul muzicii compoziția orchestrei, dimensiunile și acustica sălii, dar și timbrul instrumentului care trebuie să reproducă basso continuu.

Clavecinul în cadrul genurilor vocal-simfonice îndeplinește un rol de acompaniere. Toate recitativele soliștilor sunt acompaniate de către clavecin prin acorduri arpegiate. Există anumite reguli ce trebuiesc respectate: viteza executării arpeggiato-ului depinde de starea arpeggiului (directă, sextacord, cvartsexacord) și de caracterul muzicii în egală măsură. Un bun acompaniator, studiază întotdeauna condițiile individuale pe care apoi le îndeplinește.

3. Clavecinul în secolul XX, apare mai cu seamă ca element timbral în orchestrația modernă. Este redescoperit în postromantism, apoi utilizat în prima jumătate a muzicii secolului XX cu rol timbral și solo, apoi îl regăsim în muzica

contemporană și autohtonă (E.Terenyi, *Concert pentru clavecin, orchestră de coarde și percuție*).

ANTONIO VIVALDI *ANOTIMPURI*

Una dintre cele mai cunoscute lucrări din creația lui A. Vivaldi, este ciclul celor patru concerte pentru vioară, instrumente de coarde și bas continuu, intitulat *Anotimpurile* (Le quattro stagioni) tipărite la Amsterdam în anul 1725. Volumul care le cuprinde (opus. 8) poartă denumirea *Il cimento dell'Armonia e dell'Invention* și este compus din două părți, cuprinzând fiecare câte șase concerte. Prima parte se caracterizează prin titluri programatice: *La primavera, Estate, Autunno, L'inverno* și *La tempesta di mare* și *Il piacere*. Exemplele următoare ilustrează modul în care ne-am adus aportul prin găsirea unei variante personale a partiturii de clavecin comparativ cu alte partituri de clavecin de la alte edituri (Kassel, Peters)¹ În cadrul celor patru concerte pentru vioară și orchestră de cameră din ciclul *Anotimpuri* de A. Vivaldi.

Prima problemă se referă la găsirea unor soluții privind notele repetate propuse de editori. În cadrul părții I *Allegro*, din concertul numărul 1.

ex. 1 măs. 14

Varianta ed. Peters

Varianta Kassel

Varianta Personală



¹ A. Vivaldi *Le Quattro Stagioni*, Bärenreiter Kassel-Basel
Idem, *Die Jahreszeiten*, op. VIII nr. 1-4 Ed. Peters - Leipzig

În ambele partituri propuse de editori, în cadrul părții *Largo* nu există varianta tipărită la clavecin. Acompaniamentul orchestral este asigurat doar de către partidele viorilor și al violei.

Următorul fragment face parte din concertul nr. 1 partea a III a *Danza pastorale*. Aici se pune problema găsirii unor soluții privind sunetele de legătură între acordurile de altfel cam seci propuse de editori în partiturile de clavecin.

ex. 2 măsurile 20, 21 22

Varianta
ed. Peters



Varianta
Kassel



Violino Solo

Varianta
Personală



Aceași soluție am ales-o și în următorul fragment (Tutti orchestral) din partea a III- a *Danza pastorale* din concertul nr.1

Ornamentele propuse aduc un plus de personalitate și stralucire clavecinului a cărei sonoritate specifică iese mai tare în evidență, cu atât mai mult cu cât restul orchestrei rămâne în nuanța *piano*. Fiind vorba și de un tutti orchestral linia melodică a clavecinului aduce o variație.

Fragmentul următor este din partea I, *Allegro molto* din concertul nr. 2 *Vara*

În acest exemplu se pune problema găsirii unei soluții în ce privește dialogul ce se realizează între instrumentul solist și clavecin. Soluția propusă de cele două edituri este extrem de laconică. După cum se poate observa, în acest fragment instrumentul solist este însoțit în discursul său doar de către clavecin și continuo.

ex. 4

Varianța
ed. Peters

Varianța
Kassel

Violino Solo

Varianța
Personală

În această situație trebuie găsită o soluție de îmbogățire a discursului muzical al partiturii de clavecin prin mici improvizații cu caracter de dialog ce însoțesc linia melodică a partidei solo. De asemenea momentele alcătuite din acorduri au fost ornamentate cu *arpeggiato*-uri care scot în evidență culoarea timbrală a acestui instrument..

Acest fragment este extras din partea a II- a *Adagio e piano* din concertul nr. 2 *Vara*. În acest fragment am adăugat terța și cvinta acordului iar sunetul din bas l-am repetat la octava superioară, reușind în felul acesta să evit repeterea aceluiași sunet pe parcursul întregului pasaj. În acest mod s-a îmbogățit și s-a amplificat simțitor și sonoritatea clavecinului. De asemenea în acest mod s-a rezolvat și completarea acordică absolut necesară. Soluția găsită este absolut superioară celei din partiturile de clavecin ale celorlalte ediții unde se propune repetarea aceluiași sunet .

ex. 5

Varianta
 ed. Peters

Varianta
 Kassel

Varianta
 Personală

Acest exemplu aduce o inovație prin desfacerea în arpegii a acordurilor în sextacord propuse de editor în partitura de clavecin. Această soluție aduce o îmbunătățire a discursului muzical prin completarea armonică creată de clavecin.

Linia melodică formată de arpegii constituie singura desfășurare melodică deoarece *continuo*-ul este identic cu basul mâinii stângi iar instrumentul solist interpretează un pasaj figurativ.

În partea I din concertul nr.3 *Toamna* de A Vivaldi am adus elemente de improvizație compusă care au rolul de a amplifica și întări prezența clavecinului ca factor sonor în orchestra barocă prin îmbogățirea liniei simple a basului. Adaptarea constă în ornamentarea formulei ritmice de dactil prin adăugarea unor sunete de legătură ce au rolul de a îmbogăți linia melodică.

ex. 7

Varianta
ed. Peters

Varianta
Kassel

Violino principale

Varianta
Personală

Fragmentul următor aduce îmbogățirea prin ornamentarea acordurilor în sextacord prin arpeggiere. Clavecinul nu posedă pedală iar prin această soluție se umple spațiul sonor muzical.

ex. 8

Varianta
ed. Peters



Varianta
Kassel



Varianta
Personală



Partea a II-a a Concertului nr 3. *Toamna* a fost în întregime adaptată prin compunerea unei improvizații pe baza principiului basului cifrat și al principiului construcției .

Ex 9

Antonio Vivaldi

Bearbeitung: Adina Mureşan

Ubriachi dormienti

Adagio molto

p

p

6

6 4 6 4 7 5 3

6

6 4# 2 6 4# 2 7 5

11

7 5 6# 4# 2#

15

7# 5

6 4# 2

19

6 5

7b 5

23

6 4 2

7 5b 6

31

3# 8 7 6 5
6 5 4 3#

31

3# 8 7 6 5
6 5 4 3#

36 8va-----

6 7 6 5 6
4 5 4 3# 4

36 8va-----

6 7 6 5 6
4 5 4 3# 4

41 (8)

7#
5
4

5
3#

Partea a III-a a Concertului nr. 3 *Toamna, Allegro*. Acest fragment extras din partea a III-a a concertului, propune dublarea valorilor de optimi prin repetarea terțelor pe valori de șaisprezecime (vezi varianta personală, mâna dreaptă) iar la mâna stângă, repetarea sunetului se va face la octava superioară.

Ex. 10

Violino Solo

Solo

mf

Varianta ed. Peters

Varianta Kassel

Varianta Personală

În Concertul nr. 4 *Iarna* partea 1 se pune problema îmbogățirii melodice a scriiturii de clavecin din această parte față de variantele Peters și Kassel care schițează doar simple acorduri. Se poate observa (varianta personală) dialogul creat în acest mod cu vioara solistă. Acest dialog, care se repetă secvențial, aduce un colorit timbral partiturii de clavecin și realizează o îmbogățire sonor-melodică pe timpii secundari din măsură.

Ex.11

The image displays a musical score for Example 11, featuring three variations of a piano accompaniment and a violin part. The variations are labeled on the left: 'Varianta ed. Peters', 'Varianta Kassel', and 'Varianta Personală'. The piano part is written for a grand piano (indicated by the 'C' and 'F' clefs) in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The violin part is written for a violin (indicated by the 'V' clef) in the same key signature. The score is organized into four systems. The first three systems show the piano accompaniment for the three variations, which are identical. The fourth system shows the violin part for the 'Varianta Personală' and the piano accompaniment for the same variation. The violin part features a melodic line with sixteenth-note runs and slurs, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and single notes.

Exemplele de pe paginile următoare reprezintă partea *Largo* din Concertul nr. 4. În această parte am sugerat (măsurile 3 și 4) crearea unei linii melodice în sopran iar apoi repetarea în valori de optimi a acordurilor pe valoare de doime care apar în editurile Kassel și Peters.

Ex 12

Largo

Varianța Personală

sempre p

p

f

pp

f

p

mf

4

7

7

5 4

3 4

3 4

10

7

5 4 3

7

6

6

13

6

6 4 5 3

6 4 5 3

16

Ex 13²

E
Largo

Varianta
Kassel

sempre p

4

7

6
4

7

5
4

3

7

6

6

10

7

5
4

3

7

6

6

13

6

6

5
4

5
3

6

5
3

16

6

6

5
4

5
3

O soluție practică este aceea de arpeggiere a acordului placat propus de editurile Kassel și Peters în partitura de clavecin. Fragmentul de mai jos face parte din partea a III-a a Concertului nr. 4 *Allegro*.

² Variantele *Kassel* și *Peters* sunt identice

Ex 14

Varianta
ed. Peters

Varianta
Kassel

Violino Solo
Varianta
Personală

Tot din partea a III-a face parte și exemplul următor. Propunem desfacerea acordului de la mâna dreaptă în șaisprezecimi printr-un pasaj figurat și punctarea basului prin optimi.

În acest mod pe toată extinderea măsurii se va prelungi sonor fundamentală, terța și cvinta acordului, sonoritatea clavecinului fiind amplificată.

Ex 15

Varianta
ed. Peters

Varianta
Kassel

Varianta
Personală

Toate aceste exemple demonstrează că inovațiile și soluțiile găsite de noi au rolul de a întări sonoritatea clavecinului, îmbogățind prin elemente de improvizație scrisă anterior partitura clavecinului.

În situația în care materialele de orchestră ale diverselor edituri oferă partituri de clavecin având înscrise doar partea de continuo, basul cifrat, fiecare clavecinist este pus în situația de a adapta, a găsi noi soluții îmbogățind cât mai variat partitura clavecinului.

Exemplul următor este o piesă a compozitorului clujean Eduard Terényi, ce arată preocuparea compozitorului privind realizarea partituri de clavecin pe baza acordurilor orchestrei de coarde în spiritul părții lente din *Toamna* de A. Viavaldi. Această realizare modernă sugerează posibilitatea retroactivă a realizării unei știmate de clavecin în cadrul pieselor din epoca barocă. De fapt este vorba de retromodernizarea participării clavecinului acesta ajungând de la simplu acompaniament mecanic la o realizare componistică funcțională în cadrul discursului muzical. Totodată, este o confirmare a intențiilor mele exprimate prin realizarea improvizației la partea a II a din concertul *Toamna*.

Ex. 16

III. Lento $\text{♩} = 72$ ($\text{♩} = 36$)

23

Cemb.

Perc. I. Vibraf.

Vcl. con sord. pp

Vle. pp

Vle. pp

Cb. pp

Lentissimo $\text{♩} = 72 - 60$
Campanelli
Perc. II. 20-25*

Figl. Camp.

26

arp. [15]

Cemb.

Perc. I.

Vii.

Vle.

Vlc.

Cb.

Perc. II.

Tutti senza sord.

sf pp sul pont. *sf pp* simile

sf pp sul pont. *sf pp* simile

sf pp sul pont. *sf pp* simile

sf pp sul pont. *sf pp* simile

Trgl. *attacca*

p poco a poco cresc.

Tom-toms

[20]

Cemb.

Vii.

Vle.

Vlc.

Cb.

Perc. II.

al ff *pp* Trgl.

Piatto

pp Trgl.

Piatto

Soli *pp*

Soli *pp*

Soli *pp*

Soli *pp*

Soli *pp*

Trgl. *pp*

arp.

[25]

Din creația compozitorului Fr. Händel un loc deosebit în ansamblul muzicii orchestrale îl ocupă valoroasele *Concerte Grossi*, lucrări ce reprezintă vârful întregii evoluții al acestui gen. Primul grup de șase concerte a apărut tipărit la Londra, în 1734 cu op. 3. Și mai valoroase sunt următoarele 12 *Concerte Grossi* pentru orchestră de coarde și continuo, editate în 1740 cu opus 6. În paginile următoare vom da câteva exemple de participare a clavecinului în discursul orchestrei de coarde în cadrul concertelor *Grossi*:

Fragmentul nr. 1 conține un exemplu de subordonare totală a clavecinului față de orchestra de coarde, iar apoi prezintă o realizare a partidei de clavecin pe baza basului cifrat. Acesta este un exemplu tipic de subordonare a *cembalo*-ului în procesul sonor realizat de orchestra de coarde.

Ex. 17

Concerto grosso I

G. F. Händel, Op. 6, Nr. 1
(1685-1759)

The musical score for "Concerto grosso I" by G. F. Händel, Op. 6, Nr. 1, is presented in two systems. The first system includes staves for Violino concertato (I and II), Violino di ripieno (I and II), Viola, Violoncello, Contrabbasso, and Cembalo. The second system includes staves for Violino concertato (I and II), Viola, Violoncello, Contrabbasso, and Cembalo. The tempo is marked "A tempo giusto".

Edition Peters Nr. 616

În exemplul nr. 18 distingem o tendință de redare mai liberă a basului cifrat profilând o partidă de *cembalo* mai bogată în idei și mai independentă de restul orchestrei de coarde.

Ex. 18.

The image displays a musical score for Example 18, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Violins (Viol. concert. I and II), Viola, Violoncello (Vc. Cb.), and Cembalo. The second system includes staves for Violins (Viol. concert. I and II), Viola, Violoncello (Vc. Cb.), and Cembalo. The score is marked with 'Adagio' and 'Larghetto andante, e piano'. The Cembalo part is particularly prominent, showing a more independent and idea-rich bass line compared to the string ensemble.

Exemplul 19 dă o posibilitate clavecinului să aibă o desfășurare de sine stătătoare ca și un acompaniament armonic; la începutul părții realizând un acompaniament pentru instrumentele soliste, violina I, II și violoncelul. Acest lucru se observă nu numai la începutul exemplului ci și la măsurile 21-25 unde este prezentă această idee. Basul cifrat propriu-zis apare numai în momentul *tutti*. Este un adaos făcut de editor pe baza anumitor considerente.

Ex. nr.19

The image displays a musical score for Example 19, consisting of three systems of staves. The tempo is marked 'Largo' at the beginning of each system. The instruments are arranged as follows:

- System 1:** Violino concertato (I and II), Violoncello.
- System 2:** Violino di ripieno (I and II), Viola, Violoncello, Contrabasso.
- System 3:** Cembalo.

The score includes measures 10, 20, and 30, marked with box numbers. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Cembalo part features a distinctive arpeggiated pattern in the right hand, while the left hand provides a harmonic accompaniment.

Ex. 19 - continuare

Viol. concert. I
Viol. concert. II
Vo.
Viola
Vo. & Cb.
Cemb.

Viol. concert. I
Viol. concert. II
Vo.
Viola
Vo. & Cb.
Cemb.

Adagio

Edition Peters.

Exemplul 20 aduce o prelucrare a partidei de *cembalo* mai deosebită, mai individualizată. Trebuie menționat că ajunge la o înfățișare de tip pianistic³. Linia melodică a sopranului de la *cembalo* primește o nouă înfățișare în această situație. Fragmentul dovedește că lucrarea trebuie gândită de către cembalist ori sub forma unei improvizații momentane, ori sub forma prelucrării basului cifrat în sprijinul creativ al muzicii respective.

The image displays a musical score for measures 87 through 91. The staves are arranged in two systems. The first system includes Violin I and II, Viola, and Violoncello/Contrabasso. The second system includes Violin I and II, Viola, Violoncello/Contrabasso, and Cembalo. The notation is dense, featuring many sixteenth notes and rests. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are marked. Measure numbers 87, 89, and 91 are clearly visible at the start of their respective systems.

Edition Peters.

³ A se remarca ambitusul basului inexistent la clavecin în măsurile 98, 99, 100, pe pagina următoare

Ex. 20 – continuare

The musical score for Ex. 20 is divided into two systems. The first system includes Viol. concert. I & II, Vo., and Cemb. parts. The second system includes Viol. I & II, Viola, Vo. & Cb., and Cemb. parts. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

System 1:

- Viol. concert. I & II:** Violin concertos I and II, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Vo.:** Voice part, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Cemb.:** Piano accompaniment, playing a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

System 2:

- Viol. I & II:** Violins I and II, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Viola:** Viola part, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Vo. & Cb.:** Voice and Contrabass part, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Cemb.:** Piano accompaniment, playing a rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes.

Edition Peters.

Exemplul nr. 21, Aria *Larghetto e piano*.

În acest exemplu, pe lângă o redare corectă a basului cifrat, clavecinul are o linie melodică expresivă, devine o piesă în piesă, adică s-ar putea evidenția chiar și separat de restul procesului muzical (vezi *Variatio*).

Ex. 21

Aria
Larghetto e piano

Violino I II concertato

Violino I diripieno II

Viola

Violoncello Contrabasso

Cembalo

15

Viol. I II concert.

Viol. I II

Viola

Vo. Cb.

Cemb.

15

Ex. 21 – continuare

Variatio

Viol. I, II
concert.

Viol.
I
II

Viola

Vc.
Cb.

Cemb.

39

34

47

dition Peters.

11060

Exemplul care urmează, reprezintă un fragment din lucrarea *Händeliana* a compozitorului E. Terényi. Compozitorul preia ca temă acompaniamentul clavecinistic din *Concerto Grosso*, nr. 12 prin care accentuează ideea că clavecinul

în sine reprezintă discursul muzical armonic împreună cu o melodie aparte deosebită de melodia principală a fragmentului. Individualizarea clavecinului este o idee binevenită pentru evidențierea funcționalității acestui instrument de multe ori acoperit de celelalte instrumente din orchestră. Neprezența auditivă a clavecinului creează o lipsă substanțială privind expresivitatea și volumul corpului sonor al piesei:

Ex. 22

PRELUDIUM (THEME)

Aria larghetto e piano LONTANO quasi CONCERTINO

1 volta tacet

Perc. I
Vibrf.

VL I-II

Vle.

Vlc.
Basso continuo

Solo pizz.

Cemb.

[70]

Fine

În anul 1721 Johann Sebastian Bach a compus o serie de șase lucrări pe care le-a intitulat *Six concerts avec plusieurs instruments*. Acestea sunt *Concertele brandenburgice* după numele margrafului Christian Ludwig von Brandenburg care le-a comandat și căruia i-au fost dedicate. Aceste concerte se situează în zona intermediară dintre genurile muzicii de cameră și cel de concert.

Exemplul nr. 23 ne arată cum este văzut clavecinul în general, ca instrument în *tutti*. Acesta se constituie ca o masivă prezență acordică și accentuează factorul armonic pentru omogenizarea sonorității orchestrale.

Menționez că clavecinul are și un caracter de coordonare ritmică, aceste lucrări fiind dirijate de la clavecin și de către clavecinist⁴.

Brandenburgisches Konzert Nr. 3

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1760)

Edition Peters Nr 573

⁴ Așezarea clavecinului în centrul orchestrei și prezența clavecinistului pe post de conducător al procesului muzical.

O prelucrare cu mai multă virtuozitate a clavecinului în *tutti*, ne demonstrează exemplul nr. 24 care cere o tehnică desăvârșită cembalistică.

EX. 24 din Concertul brandenburgic nr. 2/I

The image displays a musical score for a harpsichord and a harp, likely from a 19th-century edition of J.S. Bach's Brandenburg Concerto No. 2, Part I. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system (measures 66-69) features a harpsichord part with a complex, rapid sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line. The harp part enters in measure 67 with a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 70-73) continues the harpsichord's virtuosic passage, which includes trills and rapid scale-like figures. The harp part provides a steady accompaniment. The score is marked with dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte), and includes various musical notations like slurs, ties, and repeat signs.

O tendință de individualizare a partidei clavecinului ne arată exemplul nr. 25 unde nu apare nici un fel de cifraj în partitura originală și totuși clavecinul are o voce absolut independentă la mâna stângă, iar linia melodică a armonizării fragmentului (vezi mâna dreaptă) desemnează o melodie de sine stătătoare.

Ex. 25 din *Concertul brandenburgic nr. 4/III p. a IV-a*

The image displays a musical score for Example 25, which is a section from the Brandenburg Concerto No. 4, Part IV. The score is presented in three systems, each containing multiple staves. The first system (measures 159-166) shows a complex texture with multiple voices. The second system (measures 167-174) continues the intricate interplay. The third system (measures 175-182) shows a more structured harmonic progression. The score is written in G major and 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#).

Exemplul nr. 26 este o fidelă redare a basului cifrat în cadrul *Menuetului II*, iar în *Bourrée I* în continuare se poate observa o tendință de individualizare a partidei clavecinului în sensul amplificării rolului funcțional al acestui instrument.

Ex. 26 din *Concertul brandenburg nr.1*

The image displays two pages of a musical score. The top page is titled "Menuet II" and features staves for Violins I and II, Viola, Violoncello and Double Bass (Vc. & Cb.), and Cembalo (Cemb.). The bottom page is titled "Bourrée I alternativement" and features staves for Oboes I and II, Bassoon (Fag.), Violins I and II, Viola, Violoncello and Double Bass (Vc. & Cb.), and Cembalo. Both pages include measure numbers 13 and 14. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Ultimul exemplu (27) pune în discuție o problemă: dialogul succesiv între fragmente de acompaniament clavecin și solo indicat de autor.

Ex. 27 din *Concertul brandenburgic nr.5*

The musical score is written for a full Baroque ensemble, including Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Continuo. The key signature is one sharp (F#), indicating G major, and the time signature is 3/4. The score is divided into systems, with measure numbers 219, 223, 228, and 233 marked at the beginning of new systems. The music features intricate melodic lines, often with rapid sixteenth-note passages, and a strong rhythmic drive. The texture is dense, with many instruments playing simultaneously, creating a rich and complex sound. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

PIANUL ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR STRAVINSKY, PROKOFIEV, ȘOSTAKOVICI

După dispariția din orchestra secolului XIX, unde nu și-a găsit loc și rost, pianul primește un rol important și chiar central în orchestra simfonică a secolului XX, deținând funcțiuni solistice și combinative (coloristic timbral, efect percutant, ostinat motoric), mult mai mari decât clavecinul orchestrei baroce.

Introducerea pianului în orchestra simfonică modernă este urmarea directă a nevoii compozitorilor de a crea noi culori timbrale, prin asocierea acestora cu diverse instrumente, de a da o dimensiune mai bogată registrelor orchestrale, îmbogățind sonoritatea și dinamica ansamblului.

Evoluția în muzica de la începutul secolului XX aduce cu sine și o transformare, prefacere a principiilor de stil specifice diferitelor genuri muzicale. Astfel, principiile de stil ale genului simfonic se află în centrul acestui fenomen: se refac și se modifică structura formei muzicale, se impune suita înțeleasă ca muzică descriptivă, programatică, precum și schița simfonică. De asemenea felul de a orchestra, alegerea timbrului specific unei anumite imagini simfonice, devine o parte esențială a autenticității. Deja spre sfârșitul primului deceniu, limbajul muzical din creațiile lui Debussy, Satie, care au avut o mare influență asupra unor generații tinere de compozitori de la Stravinsky la Bartok, începe să lase loc unei noi tendințe: expresionismul muzical (Bela Bartok, *Prințul cioplit din lemn*).

Expresionismul apare ca un curent împotriva impresionismului. Procesul de creație apare din eul interior și este îndreptat către analiza propriilor sale stări și tensiuni. Obiectul repertoriului artistic este eul interior al individului cu contradicțiile dintre individ și eul său.

Trăirile afective ale suferinței umane, a sentimentului de nesiguranță, a haosului și a spaimei, deci trăirea și asumarea suferinței umane, toate acestea compun lumea muzicii expresioniste.

În muzică acest curent a generat prin reprezentanții săi o diversificare a mijloacelor de expresie și compoziție muzicală, care, în cele din urmă a conturat

"unul din fundamentele muzicii moderne, prin elaborarea conceptului dodecafonic cu toate implicațiile sale ulterioare".⁵

În cel de-al doilea deceniu s-a întâlnit cu alte tendințe moderne ce urmăreau linii de accentuare a contrastelor și scriiturii orchestrale. Semne expresioniste se fac remarcate în multe partituri ca și *Sacre du Printemps* de I.Strawinsky sau *Mandarinul miraculos* de B.Bartok, unde elementul folcloristic și cel exotic recurg la modalitățile expresioniste.

Astfel apare un nou curent: folclorismul. Izvorul acestuia se află în conștiința formată în artă cu privire la valorificarea artistică a cântecului și dansului popular, a tezaurului folcloric. Aceasta a fost ideea de bază a primelor națiuni europene al căror avânt cultural și putere politică au fost aproape anihilate din cauza războiului, ele căpătând o nouă conștiință de sine. Așa încât se ajunge la prelucrarea elementului folcloric, la transfigurarea substanței tematice de obârșie populară și integrarea acestuia în forme muzicale.

Forme noi, originale, vor fi găsite în creații total diferite, precum școala rusă, școlile nordice, central sau sud-est europene.

"Curentul folcloric s-a impus ca o coordonată muzicală, de importanță mondială, simbolizând un reazem al creației pe virtualități autohtone, și în acest fel, un mijloc de echilibrare și de reînnoire a compoziției muzicale în cuprinsul genurilor statornice".⁶ La orizont se prefigurează o lungă perioadă marcată de simboluri muzicale complexe - perioada neoclasică.

În acceptul general, neoclasicismul presupune accentuarea factorului constructiv și estomparea factorului emoțional. În cadrul procesului compoziției muzicale apare necesitatea unui echilibru dintre substanța și forma muzicală, calitatea de bază fiind perfecțiunea formei. Aceasta rezidă prin reluarea în spirit modern a formelor muzicale de tradiție clasică, la schițarea unor principii stilistice clasice în spiritul unei muzici moderne. Atât claritatea segmentelor de formă cât și substanța obiectivă a limbajului muzical sunt simboluri caracteristici noii clasicități. În muzica cultă se întrepătrund experiențe aflate între aceste extreme. Valorile anterioare rămân prezente, dar cu funcționalități modificate. Aceste soluții neoclasice apar în creațiile unor compozitori atât de diferiți ca Strawinsky, Prokofiev, Bartok, Enescu, Hindemith etc.

⁵ W.G.Berger, *Muzică romantică-modernă*, vol.III, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974.

⁶ Berger, op.cit.

Tot ceea ce s-a scris în această perioadă este de natură neoclasică. Si literatura pianistică cunoaște un progres cumulând "*variate tendințe ce merg spre o nivelare clasicistă a impulsurilor subiective*".⁷

Pianul produce sonorități asemănătoare unor coloane masive cu acorduri în mai multe registre ce duc cu gândul la complexitatea orchestrală, creând sonorități percutante și efecte timbrale deosebite. "*Pianul începe să ocupe un loc tot mai sigur și adesea central în orchestra simfonică modernă, fie ca funcție solistică, fie asociate cu percuția sau corzile grave pentru nuanțări coloristice, motorice sau percutante*".⁸

Astfel, rolul pianului se amplifică față de clavecinul orchestrei baroce. Introducerea pianului în orchestră apare din necesitatea obținerii a noi efecte timbrale și a unor sonorități ample și pline de claritate. Are loc o redimensionare a tehnicii de orchestrație. Premisele unui nou stil de concepție simfonică apar în lucrarea lui I.Strawinski *Petruska* - Scene burlești în 4 tablouri (1910-1911). Imaginea orchestrală din *Petruska* rezultă dintr-o viziune pianistică. Lucrarea iese din barierele muzicii cu program, primind un caracter fragmentat cu părți care alternează rapid, specifică baletului de acțiune, îndepărtându-se de concepția poemului simfonic romantic.

Astfel apar elemente neoclasice cum ar fi: apariția segmentelor cu grupări asimetrice, noi culori timbrale realizate din efecte de contrast, de la o melodie simplă la acorduri masive, repetarea motivelor pregnante și schimbarea registrelor simfonice. Pianul cu sonoritatea sa specifică datorită caracteristicilor mecanice începe să fie utilizat tot mai mult de către compozitori în orchestra simfonică, fie cu rol solistic dar mai ales cu funcții asociative creând efecte și culori timbrale sau substituind, reliefând sonoritatea altor instrumente din orchestră.

⁷ P.Collaert, *La musique moderne*.

⁸ Berger, op.cit.

IGOR STRAVINSKY – *PETRUȘKA* SCENE BURLEȘTI ÎN PATRU TABLOURI

Lucrarea a fost intitulată de Stravinsky: *Petrușka – scene burlești în patru tablouri*. În primul tablou *Săptămâna mare*, compozitorul ne introduce în atmosfera tipică de bălci cu personaje pestrițe, zgomote amestecate. Acțiunea se petrece la St. Petersburg în Piața Amiralității în anul 1830.

În mijlocul agitației apare un bătrân șarlatan cu aspect oriental ce își prezintă păpușile sale animate: Petrușka, Balerina și Maurul. Magia șarlatanului le-a transmis toată gama de sentimente și pasiuni umane. Petrușka este cel mai talentat dintre toți și suferă din acest motiv, în plus. Cu amărăciune el resimte sclavia și răutatea șarlatanului, ridicolul vieții lui neobișnuite. El încearcă să găsească consolare în dragostea balerinei dar ea este speriată de manierele și apucăturile sale bizare. Maurul este cu totul altfel: este prost și rău dar aspectul său exotic și somptuos o seduce pe balerină. Aceasta este pe scurt, prezentarea personajelor principale ale baletului. Mai apar: precupeți, ofițeri, țigani, cerșetori, doici, cântăreți de flașnetă și nu în ultimul rând un urs.

Acest balet - *Petrușka* – a avut ca origine o piesă de concert pentru pian și orchestră. În *Cronica vieții mele* autorul povestește că ideea de bază a acestei piese de concert era a „unei marionete dezlănțuite care printr-o serie de arpegii pianistice în cascade diabolice, reușește să exaspereze orchestra. Aceasta la rândul ei îi răspunde cu sunete amenințătoare de fanfară. Urmează o încăierare înspăimântătoare care, ajunsă la paroxism se termină cu înfrângerea jalnică a asărmanei marionete”. Astfel marioneta s-a identificat cu Petrușka „eroul etern și nefericit al tuturor bălciurilor și al tuturor țărilor”.

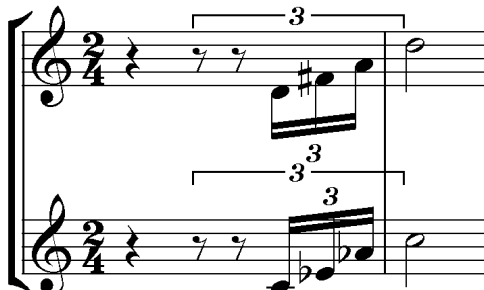
Din piesa de concert s-a născut cea de a doua parte și totodată cel de-al treilea tablou al baletului, tablou care se numește *Petrușka*. Ideea sonoră care va constitui celula generatoare a întregului tablou constă în suprapunerea a două acorduri majore aparținând a două tonalități diferite: unul în Do major în stare directă, celălalt în Fa diez major în sextacord:

Ex.1

95 Doppio valore, ♩ 60

Clarinet 1 in B♭

Clarinet 2 in B♭



Este cert că ideea s-a născut pe claviatura pianului cu clapele sale albe și negre. Acordul lui Do major se află numai pe clape albe iar Fa diez major numai pe clape negre. Acest politonalism ca fenomen a fost mult discutat și analizat de către specialiști. „Frecările disonante de secunde mari și mici produc un efect sonor burlesc și totodată sfâșietor care ajută de minune să plăsmuiască sufletul muzical al lui Petrușka și să suscite participarea noastră afectivă⁹.

⁹ Roman Vlad, *Stravinsky* Ed. Muz. U. C. R.S.R., 1967, p.20

Pianul în diferite combinații orchestrale

Pian solo

Am arătat în Introducere că baletul *Petrușka* s-a născut dintr-o piesă de concert pentru pian și orchestră. Astfel, momentele în care pianul apare ca instrument solist în orchestră sunt numeroase mai ales în tabloul intitulat *Petrușka* dar și în alte tablouri ale baletului.

Un moment important îl găsim în al doilea tablou al primei părți: *Dans rus*.¹⁰

Ex. 2

The image displays a musical score for the piece "Petrușka", specifically the "Dans rus" section. The score is divided into two systems. The first system covers measures 52 to 82, and the second system covers measures 83 to 84. The tempo markings are "Allargando" (measures 52-81), "Meno mosso" (measures 81-82), and "Tempo I^{mo}" (measures 82-84). The instrumentation includes Flutes I and II, Oboe I, Clarinet in A, Clarinets I and II in Bb, Bassoon I and II, Horns I and II, Trombones I, II, III, and IV, Piano, Violins I and II, Viola, Cello, and Bass. The score features various musical notations, including dynamics (p, p dolce espress., p sub., sf, f subito left ped., sf, pizz., arco, sf, pizz., sim.), articulation (Solo, Tutti), and performance instructions (Solo con sord., arco). The piano part is particularly prominent, showing a solo in measure 52 and a "f subito left ped." instruction in measure 82.

¹⁰ Primul exemplu de pian solo apare încă de două ori în lucrare analizat din diferite puncte de vedere privind tema referatului de față: ex. 23 și ex. 31

Acest moment de apariție solo al pianului va fi analizat în capitolul 2 al lucrării.

În partea a doua *La Petrușka* pianul realizează adevărate momente de virtuozație de dificultate maximă într-un duel ne-ntrerupt cu restul instrumentelor din orchestră.

Ex. 3

The musical score is divided into four systems, each containing multiple staves for different instruments. The first system (measures 70-113) features a piano solo (Piano) with a 'Solo' marking and a 'ritenuto' marking, followed by a 'Vivo stringendo' section with a tempo of 100. The second system (measures 114-115) features a piano solo (Piano) with a 'Lento' marking and a 'Vivo' marking. The third system (measures 116-117) features a piano solo (Piano) with a 'Lento' marking and a 'Vivo' marking. The fourth system (measures 118-119) features a piano solo (Piano) with a 'Lento' marking and a 'Vivo' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp', 'mf', 'f', and 'sim.'.

Un alt moment important în care pianul apare solo în orchestră este cel de la reperul 76: solo ben marcato:

Ex. 4

48

76

C.A.

I

Flts. in Bb

II

D. Clt. in Bb

Bsn. I

Piano

Harp

2 Vin. Soli

V

V

V

V

leggiere scherzando

2 Vin. Soli

V

V

V

V

Gli altri unis.

Tutti a 4

pizz. sf

Vin. I

Vin. II

Vla. (div.)

Cello

pizz.

marc. in p

pizz. sf

marc. in p

B. & H. 16284

Realizarea din punct de vedere tehnic a *solo*-ului este analizată în detaliu în capitolul 2.

Pianul în diferite combinații orchestrale

Pe lângă postura de pian – pian adică pian solist în orchestră în baletul *Petrușka* Stravinsky implică pianul în diferite combinații cu diverse instrumente din orchestră: pian – clarinet, pian – piccolo, pian- flaut, pian – harpă; din toate aceste combinații rezultând efecte timbrale și culori îndrăznețe.

În partea a doua a lucrării intitulată *LaPetrușka* pe lângă momentele solo pianul apare în duo cu clarinetul cu care realizează dialoguri pline de contrast:

Ex. 5

70

C. A.

Cit. I in Bb

Piano

Cello & Soli

Solo ritenuto [113] Vivo stringendo, ♩ = 100

mp

collo parte mf

Lento ♩ = 50 Vivo

tranquillo

dim.

[114] Vivo

[115]

Un alt exemplu de duo este cel în care pianul apare însoțit de flaut:

Ex. 6

Fl. I

Piano

Lento ♩ = 50 Vivo

tranquillo

dim.

De asemenea momentul de debut al scenei I *Măști* din finalul lucrării se constituie într-un duo între pian și harfă, o combinație interesantă prin sonoritatea creată:

Ex. 7

MASQUERADERS

234 *L'istesso tempo ma poco a poco agitato*

Ob. I
O.A.
Clt. II in Bb
Piano
Harp
Vla. II
Vla.
Cello

O altă combinație este cea de trio. Pianul are momente de apariție cu clarinetul I și clarinetul II din orchestră.

Ex. 8

98 *Più mosso* ♩ = 76

I
Clt. I in Bb
II
Clt. II in Bb
Trpts. I, II in Bb
Piano

O altă combinație interesantă este cea realizată la reper 106, pianul apărând împreună cu flaut, fagot, pian și partida violei așa încât s-ar putea constitui într-un cvartet.

Ex. 9

63

104 105

Fl. I
C. A.
B. Clt. in Bb
Bsn. II
Cym.
B. D.
Piano
Vin. I
Vin. II
Bass (div.)

104 105

106

Fl. I
C. A.
B. Clt. in Bb
I
Bsn. II
Cym.
B. D.
Piano
Vin. I
Vin. II
Via. (div.)
Bass (div.)

Solo cant. - espress.
mf
p marcato sf
sim.
p con sord.
p con sord.

sempre sf in p
sempre sf in p
p marcato sf
sim.
mf
Solo mf
p con sord.
p con sord.

Fl. I
C. A.
B. Clt. in Bb
I
Bsn. II
Cym.
B. D.
Piano
Vin. I
Vin. II
Via. (div.)
Bass (div.)

B. & H. 16236

Pianul ca substituire a diferitelor instrumente din orchestră

Sunt nenumărate exemplele în care pianul este folosit de către compozitor de așa manieră încât acesta să substituie alte instrumente, să exprime sonoritatea și timbrul diverselor instrumente din orchestră. Acest lucru l-am dedus din caracterul scriiturii diverselor motive a sonorității și timbrului specific și realizarea din punct

Ex. 10

10

Flts. I II
I
Ob.
II
C.A.
Clts. I II
in B $\flat$
B.Cltn in B $\flat$
Bsns. I II
D.Bsn.
Hr. I II
Hus. in F
III
Tpts. I II III
in C
Tromb. III
Tuba
Timp.
Tri. 2nd Tambo. (thdmo)
Tambo.
Cym.
Piano
Harp
Vin. I
Vin. II
Via.
'Cello
Bass

13 14

sim.

mf

p

f

ff marcato sempre

arco

53

Un alt moment în care pianul substituie un instrument din orchestră este cel din finalul acestui tablou unde compozitorul introduce tema valsului compus de Lanner:

Ex. 11

The musical score for Ex. 11 is a page from a manuscript, showing measures 16, 25, and 26. The instruments listed on the left are Picc., I Flts., II Flts., Ob. I, II, I Clts. in Bb, II Clts. in Bb, B. Clt. in Bb, Trpt. I in C, Celesta, Piano, Harp, Violin I, Violin II (div.), Viola, and Cello. The score features various musical notations, including triplets, dynamics (ff, mf, marc., stacc.), and articulation (pizz.). The key signature is one flat (Bb), and the time signature is 3/4. The score is written for a full orchestra, with the piano part being particularly prominent in the later measures.

Tema valsului este interpretată de celestă celelalte instrumente însoțind în piano discursul muzical. Aici pianul are o intervenție putem spune, brutală în fortissimo cele două mâini cântând un motiv la unison însă la diferență de două octave. Este cert că compozitorul a avut intenția să substituie două instrumente de percuție. Este vorba de glockenspiel la mâna dreaptă și de xilofon la mâna stângă. Fiindcă și flautul piccolo cântă la unison același motiv în supraacut reiese că mâna stângă trebuie scoasă mai mult în evidență fiind subliniată asemănarea cu timbrul xilofonului.

Un alt exemplu este cel de la reper 108. Aici pianul substituie harfa. Acest lucru rezultă atât din cauza caracterului scriiturii cât și a sonorității create.

Ex. 12

100 Allegro ♩ = 100

108 Allegro ♩ = 100

B. & H. 16236

Un alt exemplu plin de pitoresc este cel din scena *Țigănci*. Aici pianul substituie balalaica¹¹, instrument atât de îndrăgit de folclorul rusesc.

¹¹ În știnta de pian am văzut indicațiile unui interpret – probabil pe baza sugestiei dirijorului – fiind vorba de o substituie timbrală interesantă. Indicația se referă la acordeon. Propun mai degrabă balalaica.

Ex. 13

E. & H. 16236

În scena *Sărbătoare populară* din ultimul tablou găsim un moment în care pianul substituie în același timp și xilofonul (mâna dreaptă) și marimba con legno (mâna stângă).

Ex. 14

116

116

184

Picc.

I

Flts.

II

Obs. I, II

C.A.

I

Cts. in Bb

II

Cts. in Bb

III

Bans. I, II

D. Bsn.

Bns. I, II

in F

Trpt. I in Bb

Tuba

Timp.

Piano

Harp

184

Vln. I

Vln. II

Vla.

'Cello

Bass

(non div.)

Pian - la unison cu diferite instrumente

În baletul *Petrușka* am găsit numeroase exemple în care pianul însoțește la unison diverse instrumente din orchestră în discursul lor muzical. Un exemplu elocvent este cel din debutul *Dansului rus*:

Ex. 15

Danse Russe

The musical score for 'Danse Russe' (The Russian Dance) from Tchaikovsky's 'The Nutcracker' is shown. The tempo is 'Allegro giusto' with a metronome marking of 116. The score is divided into two systems, 64 and 65. The instruments listed on the left are: Flauto (Flute), Flauto III, Oboe II, Clarinet in A, Clarinet in Bb, Bassoon II, Horn II, Horn in F, Horn III/IV, Trumpet in C, Trombone, Piano, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The piano part is marked 'sf' (sforzando) and 'pizz.' (pizzicato). The woodwinds and strings are marked 'senza sord.' (without mutes) and 'sf'. The harp is marked 'non arpegg. ff' (non arpeggiato, fortissimo). The score shows a unison passage between the piano and various woodwinds and strings.

Un alt exemplu în care pianul însoțește la unison de data aceasta flauții și oboiul îl avem la începutul tabloului *Săptămâna mare*:

Ex. 16

Picc.

I
Flta.

II

Ob. I, II

Clta. I, II
in Bb

B. Clt. in Bb

Bsns. I, II

D. Bsn.

I, II
Hno. in F

III

Piano

Harp

Vln. I
(div.)

Vln. II
(div.)

Vla.

Cello
(div.)

Bass

B. & H. 16286

Sunetele celor trei octave dublează de fapt ambitusurile celor trei instrumente.

Un exemplu în care pianul însoțește la unison coardele îl găsim în finalul tabloului *La Petrușka*:

Ex. 17

68

111

The musical score is for the finale of 'La Petrușka'. It features a piano accompaniment and a string section. The piano part is in the lower staves, and the string section is in the upper staves. The score is marked with '111' at the beginning of the final section. The piano part includes a 'normal size' marking and a 'pp' (pianissimo) dynamic. The string section includes a 'con sord.' (con sordina) marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic. The score is written for a full orchestra, including woodwinds, brass, and strings.

Picc.
I
Flts.
II
Ob. I, II
C. A.
I, II
Clts. in Bb
III
I
Bsns.
II
I, III
Hrn. in F
II, IV
Trpts. I, II, III
in Bb
Trombs.
I, II, III
S.D.
Piano
Harp
Vln. I
Vln. II
Vln.
Cello
Bass

con sord. a 2
con sord.
con sord.
normal size
pp
f
pp
f
ff
sim.
C₂ G₂
arco
ff
sim.
ff
ff
ff

B. & H. 10286

De asemenea, deosebim un fragment (la cifra de reper 115) în care pianul cântă la unison cu violina 1 și 2.

Ex. 18

IN 6 17 46280

Un exemplu de unison cu tutti orchestral îl avem în Tabloul întâi cifra de reper 8: avem un exemplu în registrul supraacut¹² al pianului în marcato, staccato brusc atacat cu timbru metalic.

¹² Nota sol 4 este în zona sonoră timbrală *limită*.

Ex. 19

8

8 9 10

Picc.

Fts. I, II

Ob. I, II

C.A.

Cts. I, II
in Bb

I, II
Hrns. in F

III, IV

I
Trpts. in C

II, III

I, II
Trombs.

III

Tria.

Cym.

Piano

unls. 8 9 10

Vln. I

Vln. II

Vla.

'Cello

Bass

fff

Pianul ca instrument de tutti

Pe lângă multiplele variante și combinații orchestrale în care apare pianul în această lucrare amintesc și de prezența lui ca instrument de tutti în orchestră. Participarea pianului în acest sens aduce mai multă forță percutantă și masivitate, o anume particularitate timbrală ce reiese din specificul mecanic al acestui instrument, astfel încât chiar și în momentele de fortissimo ale orchestrei sonoritatea și timbrul specific pianului se poate face auzită: *Sărbătoare populară*

Ex. 20

146 228

Flts. I
Flts. II
Flts. III
Obs. I, II
C.A.
Clts. in Bb I, II
Clts. in Bb III
Bsns. I, II
D. Bsn.
Trpts. in Bb I, II
Trpts. in Bb III
Trombs. I, II, III & Tuba
Timp.
B.D.
Piano
Harp
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cello
Bass

sempre ff
sempre ff
sempre ff
sempre sf
sempre ff
sempre ff
sempre ff
sempre f
sempre f
sempre f
ff
ff
mf sempre
mf sempre
arco sff
sempre f
sim.
sim.
sim.
sim.
sim.

P. 5 H 16286

*Realizarea și rezolvarea diferitelor elemente pianistice sugerate pe baza
tipologiei prezentate anterior*

Realizarea solo-ului de pian din tabloul Dans rus

Tema dansului erupe într-un tutti orchestral plin de forță. Pianul timbrează instrumentele de suflat lemn și alamă. Se poate remarca că la următoarea apariție a temei de dans pianul primește un element de dificultate tehnică în plus.

Ex. 21

64 Allegro giusto, $\text{♩} = 116$ 65

Picc.

Ftto. I, II

Ob. I, II

C.A.

Clt. I, II in Bb

B.Clt. in Bb

Bass. I, II

I, II

Hos. in F

III, IV

senza sord.

I, II

Trpts. in C

senza sord.

III

Trombs. I, II, III

Piano

Harp

non arpegg. *ff*

64 Allegro giusto, $\text{♩} = 116$ 65

Vln. I

(pizz.)

Vln. II

unis. pizz.

Vla.

pizz. non div.

Cello

Bass

Astfel este adăugată octava atât la mâna dreaptă cât și la mâna stângă:

Ex. 22



Iar a treia apariție a temei (celebrul solo de pian din *Petrușka*) aduce o nouă transformare adăugarea septimei la acordul mâinii drepte. Acest element în plus aduce o poziție extrem de dificilă degetelor în acord acestea fiind permanent în extensie. La mâna stângă în locul acordurilor se creează o succesiune de cvinte în urcare și septime în coborâre:

Ex. 23

The musical score for Example 23 is a complex orchestral arrangement. It features multiple staves for various instruments, including Piano, Violins I and II, Viola, Cello, Bass, Oboe III, Clarinet A, Trumpet I in C, and Violin I. The score includes tempo markings such as 'Allargando', 'Meno mosso', and 'Tempo Imo', as well as dynamic markings like 'sf' (sforzando) and 'pizz.' (pizzicato). A section marked '81' is labeled 'Meno mosso', and a section marked '82' is labeled 'Tempo Imo'. The score also includes a section marked '83' with a 'Solo con sord.' (Solo with mutes) instruction. The Piano part features a complex, fast-moving melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The Violin I part features a complex, fast-moving melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The Viola, Cello, and Bass parts provide a harmonic and rhythmic foundation. The Oboe III, Clarinet A, and Trumpet I in C parts provide melodic and harmonic support. The Violin I part features a complex, fast-moving melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

După felul scriiturii ne dăm seama că Stravinsky a substituit aici marimbei – pianul, acest lucru reiese și din desenul pe orizontală a acordurilor și din sonoritatea tipică timbrului de *marimba con legno*. Dificultatea care se creează constă în rigidizarea încheieturii mâinii și antebrațului care va conduce aceste acorduri pe plan orizontal fără ca mâna să se desprindă de pe claviatură. Dacă adăugăm și tempoul rapid, nuanța forte și indicația autorului - *subito forte left. ped.*: ceea ce înseamnă ridicarea pedalei, ne putem da seama de dificultatea acestui solo orchestral.

Formule tipice de ostinato

Rezolvarea acestor formule de ostinato presupune o egalitate ritmică și dinamică desăvârșită a celor două mâini egalitate ce se realizează printr-o viteză constantă a atacului:

Ex. 24



Un alt exemplu reprezentativ îl găsim în tabloul *La Petrușka*:

Ex. 25

A musical score for Piano, Violin I (Vln. I), and Violin II (Vln. II), labeled 'Ex. 25'. The Piano part is at the top, followed by Vln. I and Vln. II. The Piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The Vln. I and Vln. II parts also feature similar rhythmic patterns, with some notes marked 'pizz.' (pizzicato) and 'sim.' (sforzando). The score includes dynamic markings like 'f' (forte) and 'pizz.' (pizzicato).

Aici dificultatea este sporită pentru că pianul cântă la unison cu partida viorilor. Realizarea acestor formule de *ostinato* presupun atacul precis într-un tușeu *non legato* cu atacul ferm și percutant.

Un alt exemplu de ostinato în orchestră îl avem la finalul scenei *Sărbătoarea populară*. Aici *ostinato*-ul se desfășoară la unison cu restul instrumentelor din orchestră într-un *tutti* orchestral:

Ex. 26

229 147

I Flts.
II Flts.
III Flts.
Obs. I, II
C.A.
I Clts. in Bb
II Clts. in Bb
III Clts. in Bb
Bsns. I, II
D. Bsn.
I, II Hns. in F
III, IV Hns. in F
I, II Trpts. in Bb
III Trpts. in Bb
I, II Trombs.
III & Tuba Trombs.
Timp.
B.D.
Piano
Harp
Vln. I
Vln. II
Via.
Cello
Bass

sempre sf
ff
ff
sim.
non div.
sempre ff
ff
sempre sim.
sempre ff

B. & H. 16286

Realizarea arpegiilor tipice pentru harpă

În lucrarea *Petrușka* găsim numeroase momente în care pianul substituie harpa. Parte din ele se află în tabloul *La Petrușka* și le găsim sub forma dialogului plin de contrast care se creează între pian și clarinete:

Ex. 27

Example 27 is a musical score snippet from Stravinsky's *Petrușka*. It features four staves: two for Clarinet in Bb (I and II), one for Trumpet in Bb, and one for Piano. The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to 76 beats. The piano part is marked 'mf' and features a complex arpeggiated pattern. The strings (clarinets and trumpet) play a melodic line with triplets and a 'cresc.' (crescendo) marking.

Realizarea tehnică presupune un tușeu moale efectuarea unui legato absolut atât între degetele mâinii cât și între cele două mâini, un rol important având *poigné*-ul mâinii care trebuie să fie suplu și flexibil să alunece subtil între arcurile create.

Sonoritatea pianului propriu-zis în lucrările lui Stravinsky

Este știut faptul că sonoritatea pianului secolului XX este total diferită de pianul romantic. Interpretarea la propriu vorbind, subtilitățile de culoare dispar lăsând locul unui sunet direct, net, imitând frecvent maniera de obținere a sunetelor la diverse instrumente de percuție. Se remarcă astfel o sonoritate directă plină de firesc, acest lucru realizându-se printr-un tușeu direct, percutant, de o culoare mai metalică și mai seacă.

Ex. 28

Example 28 is a musical score snippet for a piano solo. It is marked 'Solo ben marc.' and 'mf'. The piano part features a melodic line with a 'cresc.' (crescendo) marking.

Tușeuri pentru diferite substituiiri

Realizarea substituirilor diferitelor instrumente se execută prin diferențierea tușeurilor cu rolul de a imita culoarea timbrală a diverselor instrumente: printr-un tenuto cu marcato se realizează o culoare metalică caracteristică instrumentelor de alamă, un tușeu moale sugerează timbrul coardelor grave. Staccato este caracteristic realizării și imitării timbrului instrumentelor de suflat lemn, articulația non legato este folosită pentru substituirea xilofonului iar legatissimo cu articulația foarte moale pentru harpă. Toate aceste diferențieri a modalităților de apăsare a clapei, cu alte cuvinte de tușeuri diferite, se constituie în paleta coloristic timbrală ce poate sugera substituirea altor instrumente din orchestră de către pian.

Diferențierea dinamică a celor două mâini

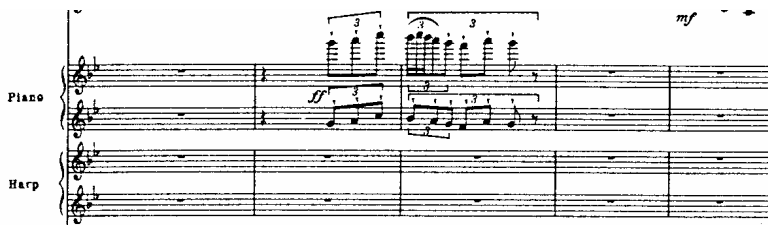
Un prim exemplu îl avem la momentul solo ben marcato

Ex. 29



Aici mâna dreaptă trebuie să fie mai prezentă, ea „duce” linia melodică care trebuie cântată clar și precis.

Următorul exemplu (30)



cere diferențierea mâinii stângi și executarea ei în *fortissimo* față de mâna dreaptă care dublează flautul piccolo și se suprapune în același ambitus. De asemenea în cadrul solo-ului de pian din tabloul *La Petrușka* se cere diferențierea dar de data asta în favoarea mâinii stângi se cere în exemplul următor:

Ex. 31

Ex. 31 musical score snippet showing measures 81 and 82. The score includes parts for Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, Bass, Oboe III, Clarinet A, Trumpet I in C, and Violin I. Measure 81 is marked 'Allargando' and 'Meno mosso'. Measure 82 is marked 'Tempo Imo'. The Piano part features a complex rhythmic pattern with 'sf' and 'subito left ped.' markings. The Violin I part has 'pizz.' and 'sf' markings. The Oboe III part has 'sf' and 'sim.' markings. The Clarinet A part has 'sf' and 'sim.' markings. The Trumpet I in C part has 'Solo con sord.' and 'sf' markings. The Violin I part at the bottom has 'arco', 'sf', 'pizz.', and 'sim.' markings.

Momentul de *ostinato* din finalul tabloului:

Ex. 32

Ex. 32 musical score snippet showing measures 83 and 84. The score includes parts for Piano and Violin I. Measure 83 is marked 'Pau.' and 'sf'. Measure 84 is marked 'sf' and 'pizz.'.

se cere diferențiat în felul următor: mâna stângă va avea o pondere mai mare, pe ea se construiește linia melodică și trebuie să fie un suport de echilibru și stabilitate ritmică.

Indicații specifice ale compozitorului și sugestiile interpretului izvorâte din practica artistică

Pe lângă indicațiile uzuale ca: *leggieri*, *ben marcato*, *ben articolato* în lucrarea *Petruška* apar două momente la pian însoțite de următoarea recomandare: *sub left ped.* Acest *left* nu înseamnă nicidecum pedala stângă cum s-ar putea interpreta (din lb. engl. *left* = stâng) ci *left* = a părăsi, ceea ce înseamnă „ridică pedala”.

Ex. 33



Este clar pentru orice pianist că compozitorul nu a dorit ca acest pasaj să fie înecat în pedală. Totuși îmi permit să notez că în urma practicii pe care o am ca pianist instrumentist la Filarmonica *Transilvania* am constatat că în cazul acestui exemplu un mic impuls al pedalei pe fiecare pornire ascendentă a motivului ajută în mod cert la crearea unui echilibru și a unei stabilități în execuția optimă a lui.

Am cuprins tematica celor două capitole anterioare într-un tabel sintetic (vezi tabelul din Anexa numărul 1¹³) în cadrul unei organigrame ce conține șase rubrici.

Prima rubrică sugerează toate posibilitățile, respectiv combinațiile instrumentale ce se creează între pian și instrumentele din orchestră.

Rubrica a doua arată prezența pianului solo.

Rubrica a treia conține diferite formații camerale care se creează în cadrul procesului muzical în desfășurare.

În rubrica a patra am notat momentele în care apare pianul ca substituie a altor instrumente prezente sau neprezente în orchestră.

Rubrica a cincea și cea mai numeroasă conține momentele de prezență a pianului la unison cu diferite instrumente și se referă la ideea combinațiilor timbrale cu diferite instrumente creând astfel o nouă culoare timbrală prin acel unison.

¹³ Cifrele date ca exemplu în cadrul tabelului și a lucrării sunt reperele de orchestră date în partitură

Este foarte importantă combinarea pianului cu diversele instrumente din orchestră prin crearea a noi efecte timbrale. Acesta a fost și motivul apariției pianului în orchestră în muzica secolului XX: din acest motiv există foarte multe exemple date în acest tabel.

Rubrica a șasea – pian ca instrument *tutti*: pianul ca instrument însoțitor în *tutti* apare mai rar și atunci rolul lui este de a umple și îmbogăți sonoritatea fără ca acesta să poată ieși în evidență oricât de mult ar dori pianistul. Din acest motiv compozitorii evită acest lucru considerând acest efect mai puțin interesant decât celelalte amintite.

S.PROKOFIEV: ROMEO ȘI JULIETA SUITA NR.2

Având o largă deschidere tematică, creația lui Prokofiev se detașează net din creația primelor decenii ale secolului, prin multitudinea genurilor muzicale abordate. Dispunând de o impresionantă forță creatoare, Prokofiev a abordat toate genurile muzicale, de la miniatura vocală și instrumentală, la sonate, muzică de cameră, muzică simfonică și concertantă, operă, muzică de scenă și film.

După operă, următoarea pasiune a lui Prokofiev a fost baletul, cele șapte lucrări realizate impunându-l în rândul celor mai de seamă creatori contemporani ai genului. La aceasta au contribuit, desigur, și contactele cu S.Diaghilev și S.Lifar.

Continuând linia lui Ceaikovski de a simfoniza spectacolul dansat, Prokofiev accentuează mai mult analiza psihologică, expresia dramatică, făcând posibilă o legătură perfectă între acțiunea dramatică și mișcarea coregrafică. Începând cu *Măscăriciul op.21* (1921), apoi *Pasul de oțel op.41* (1915-1920), *Fiul risipitor op.46* (1928), *Pe Nipru op.50* (1930), *Romeo și Julieta op.64* (1935-1936), *Cenușăreasa op.87* (1940-1944), ultimul fiind baletul *Floarea de piatră op.118* (1948-1950).

Din creația lui Prokofiev detașăm următoarele lucrări orchestrale cu pian:

<i>Romeo și Julieta</i>	Balet op.64
<i>Romeo și Julieta</i>	Suita nr.1 op.64 a
<i>Romeo și Julieta</i>	Suita nr.2 op.64 b
<i>Romeo și Julieta</i>	Suita nr.3 op.101
<i>Cenușăreasa</i>	Balet op.87
<i>Cenușăreasa</i>	Suita nr.1 op.107
<i>Cenușăreasa</i>	Suita nr.2 op.108
<i>Cenușăreasa</i>	Suita nr.3 op.109

<i>Poem festiv</i>	op.113
<i>Locotentul Kije</i>	op.60
<i>Suita pentru copii</i>	op.122
<i>Suita de valsuri</i>	op.110
<i>Simfonia nr.2 în re minor</i>	op.40
<i>Simfonia nr.4 în Do major</i>	op.112
<i>Simfonia nr.5 B flat</i>	op.100
<i>Simfonia nr.6 în mi bemol minor</i>	op.111
<i>Simfonia nr.7 în do # minor</i>	op.131
<i>Rapsodia Ural (din Floarea de piatră)</i>	op.118

Tragedia lui W.Shakespeare "Romeo și Julieta" - sursă de inspirație pentru baletul lui S.Prokofiev

Opera dramatică a lui W.Shakespeare cuprinde un număr de 37 de piese de teatru scrise în aproape un sfert de veac, cea mai mare parte în versuri, în celebrul său pentametru iambic:

*"Amară pace - aduce dimineața
 Trist soarele-și ascunde-n pâclă fața.
 Vom mai vorbi de-amarnica întâmplare.
 Vor fi osânde - fi-va și iertare.
 Nicicând n-a fost și nu cred a greși
 Mai jalnică poveste-n lumea-ntreagă
 Decât povestea lui Romeo și
 A Julietei ce i-a fost lui dragă".¹⁴*

El este și autorul unor frumoase poeme epico-lirice și a unui ciclu de sonete (154). Perioada majoră a dramaturgiei sale îmbrățișează seria tragediilor ce constituie și astăzi piesele dominante din marele repertoriu clasic al teatrului mondial.

¹⁴ William, Shakespeare, *Romeo și Julieta*, Teatru, Editura pentru Literatură universală, București, 1964, pag.

Dramaturgul a fost însuflețit de spiritul său popular și democratic, de ideile cele mai cutezătoare ale Renașterii târziu, iar făclia speranței în viitorul fericit al omenirii nu l-a părăsit nici în relatarea celor mai triste istorii ale sale, precum este tragedia *Romeo și Julieta*.

La sfârșitul anului 1935, S.Prokofiev compune muzica pentru balet după tragedia lui Shakespeare. După cum mărturisește și compozitorul, în cartea sa autobiografică, acesta a fost la un moment dat tentat să dea libretului *Romeo și Julieta* un deznodământ fericit: în ultimul act Romeo ar fi venit cu o secundă mai devreme, o găsea pe Julieta în viață și totul s-ar fi sfârșit cu bine. În urma criticilor primite și a faptului că Prokofiev a conștientizat că muzica lui nu reușește să redea în final sentimentul de bucurie, el a renunțat, muzica urmând finalul tragic al libretului shakespeareian.

Modificări aduse de S.Prokofiev față de tragedia lui Shakespeare

Compunerea muzicii pentru balet pe libretul tragediei shakespeariene, a fost de fapt o recreare artistic-muzicală, deoarece tragedia lui Shakespeare nu poate fi transpusă muzical *ad literam* într-un libret de balet sau coregrafie. *"Este surprinzător cum o tragedie de o asemenea anvergură și tensiune, a putut fi transpusă coregrafic având în vedere dificultățile de montare și de regie ale piesei și aceasta în ciuda faptului că numeroasele încercări anterioare au eșuat."*¹⁵

Prokofiev este atras de lirismul subiectului, de sinceritatea și puritatea personajelor principale asupra cărora își concentrează atenția, prezentându-i în diferite ipostaze, așa încât muzica de o bogată și profundă sugestie psihologică reliefează evoluția eroilor și trăirile lor intense. Compozitorul trece o barieră dincolo de cadrul baletului tradițional și introduce mai puține dansuri numai acolo unde sunt impuse. Aceasta și anumite rațiuni legate de coregrafie, au concurat la faptul că Prokofiev a făcut anumite modificări față de piesa shakespeariană.

Aceasta constă și în numărul și importanța personajelor și de asemenea în modificarea anumitor scene și tablouri. După cum se poate vedea în tabelul din Anexa 2 față de libretul lui Shakespeare care se derulează în cinci acte, Prokofiev reduce baletul la trei acte și zece tablouri. De asemenea, compozitorul reduce numărul personajelor, scoțându-le în evidență doar pe cele mai apropiate eroilor principali:

1. După bal, Romeo și Julieta se întâlnesc în sala în care a avut loc balul;
2. Scena logodnei este abia amintită la Shakespeare;
3. Prokofiev nu ilustrează muzical dragostea dintre Romeo și Rosalinda;
4. Figura lui Paris este estompată;
5. Tybalt este fratele Julietei în balet, iar în piesă este nepotul doamnei Capulet;
6. În piesă nu există dansul domnișoarelor cu crini, ci episodul cu muzicieni;
7. Imaginea lui Romeo este mai puțin dezvoltată în balet decât cea a Julietei;
8. În balet imaginile lui Laurence, a doicii, a lui Tybalt și a lui Mercutio sunt mult mai dezvoltate decât la Shakespeare (Mercutio are trei leit-motive, pe când Romeo are doar două);

¹⁵ Vasile, Iliuț, *De la Wagner la contemporani*, vol.IV, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, București, 1998, pag.58

9. La Prokofiev, Julieta este cea care transmite biletul lui Romeo prin doică și nu invers ca și în piesă.

De asemenea Prokofiev introduce anumite scene în balet pentru un contrast dramaturgic mai puternic:

- concertul lui Paris înainte de căsătorie
- sărbătoarea populară din actul II.

O altă modificare constă în faptul că în prima scenă Romeo este prezentat plimbându-se pe stradă.

Toate aceste mici abateri față de libretul inițial au fost făcute din rațiuni muzicale, coregrafice și nu schimbă în esență tragedia shakespeariană. În balet Prokofiev își concentrează atenția asupra Julietei, ea apărând în prim plan, evoluția ei afectivă și psihologică fiind urmărită îndeaproape. Apoi atenția este focalizată asupra lui Romeo. Este analizată transformarea lui, modul în care el evoluează spre un simțământ profund care îi metamorfozează întreaga ființă. Ura celor două familii reprezintă un puternic element de contrast față de dragostea celor doi tineri.

Suita a II-a "Romeo și Julieta"- identificarea temelor leit-motiv

După cum relatează și compozitorul în lucrarea sa autobiografică¹⁶, din muzica baletului a alcătuit la început două suite simfonice care au fost prezentate pe scena concertistică înaintea baletului. Aceste două suite nu cuprind însă toată muzica de balet, așa încât mai târziu (1946) a compus și cea de a treia suită. Fiecare suită are câte șapte părți, ele nu au legătură între ele, se desfășoară oarecum paralel. Compozitorul a preluat în suită anumite părți din balet fără nici o modificare, altele fiind închegate din materiale luate din diferite părți ale baletului.

Prokofiev: Suita a II-a *Romeo și Julieta* se alcătuiește din următoarele părți:

1. Montague și Capulet
2. Julieta fetiță
3. Fratele Lorenzo
4. Dans
5. Romeo și Julieta înainte de despărțire
6. Dansul fetelor din Antile
7. Romeo la mormântul Julietei.

Părțile suitei sunt contrastante între ele și în esență urmăresc atât cronologic desfășurarea acțiunii din balet, cât și a personajelor și momentelor cheie ale acțiunii. Prezentarea, recunoașterea personajelor și a momentelor principale ale acțiunii au fost făcute printr-un sistem de teme (leitmotive) care caracterizează pregnant fiecare personaj în parte sau stare de spirit. Aceste leitmotive au o puternică forță de ilustrare și de sugestie. Temele sunt încărcate de sensuri psihologice care trec de la tensiuni dramatice intense la lirismul cel mai profund. Muzica lui Prokofiev este plastic sugestivă: nu devine doar o simplă imagine ci este în permanență însoțită de o forță de sugestie dezvăluind foarte clar structura sa dinamică. Leitmotivele identificate în muzica baletului reapar în suitele simfonice.

Din punct de vedere a funcționalităților ele se împart în:

¹⁶ Serghei, Prokofiev, *Autobiografie-însemnări*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1960, pag.

Leitmotivele personajelor individuale ale Suitei "Romeo și Julieta"

Leitmotivul Julietei:

- Julieta fetiță
- Julieta grațioasă
- Julieta visătoare
- Julieta la logodnă

Leitmotivul lui Romeo:

- Romeo visător
- Romeo îndrăgostit

Leitmotivul lui Mercutio:

- Mercutio personaj hazliu
- Mercutio în dispoziție carnavalescă
- Mercutio ironic, strălucitor

Leitmotivul părintelui Lorenzo

Leitmotivul doicii

Leitmotive legate de personaje colective

Leitmotivul cavalerilor

Leitmotive purtătoare de simboluri:

- *Leitmotivul madrigalului*
- *Leitmotivul dragostei:*
 - dragostea universală
 - dragostea incipientă
 - dragostea înfloritoare
 - dragostea cu sfârșit tragic.

- *Leitmotivul logodnei*
- *Leitmotivul despărțirii*
- *Leitmotivul morții:*
 - lui Tibalt

- al Julietei
- Leitmotivul destinului
- Leitmotivul urii
- Leitmotivul luptei
- Leitmotivul ordinului Ducelui de Verona

Leitmotive reprezentând locul de desfășurare a acțiunii:

- Leitmotivul străzii

Scene din Suita nr.2 "Romeo și Julieta"

Montagues și Capulets

Această parte debutează cu tema ducelui de Verona, leitmotiv care apare și în introducerea baletului. Motivul este deosebit de sugestiv prin dramatismul care anticipează, prefigurează tragedia la care ascultătorul va fi martor:

Ex.34

ROMEO UND JULIA
SUITE NR. 2
I. Die Montagues und die Capulets
Sergej Prokofjew (1891-1953)
Op. 64b (1936)

Andante J=80

Edition Peters Nr. 5742 E. P. 12794 © 1974 by Edition Peters Leipzig

Efectul deosebit este realizat de către compozitor atât prin contrastul dinamic (instrumente de alamă realizează un crescendo puternic dus până la fortissimo, în timp ce, în fundal, corzile rămân descoperite și răspund cu un diafan pianissimo), dar mai ales prin acordurile disonante care redau tensiunea și dramatismul. Mai departe discursul muzical al primei părți este susținut de prezentarea leitmotivului cavalerilor care predomină în această secțiune împreună cu apariția temeii dușmăniei și a urii.

Ex.35

6

1

Ob.

Cingl.

Cl.

Fag.

Ex.35 - continuare

Cor.

Tr-ni

Tuba

Timp.

4

Archi

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

7

The musical score is for a piece titled "Julieta fetiță". It is a page from a larger score, indicated by the number "7" in the top right corner. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Pico.** (Piccolo)
- Fl.** (Flute)
- Ob.** (Oboe)
- Cl.** (Clarinet)
- Cl. b.** (Bass Clarinet)
- Fag.** (Bassoon)
- C. fag.** (Contrabassoon)
- Cor.** (Cor Anglais)
- Tracel III o Tuba** (Trumpet III and Tuba)
- C.** (Cello)
- Archl.** (Archi - Strings)

The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by a strong, rhythmic melody in the woodwinds and strings, with a prominent use of the *f* (forte) dynamic. The string section plays a steady, rhythmic pattern, while the woodwinds and brass provide a more melodic and harmonic support. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *f pesante*, and *f arco*.

Julieta fetiță

Tema dominantă a acestei părți este și cea mai îndrăgită de către compozitor, descriind plastic sugestiv puritatea și vioiciunea fetei Julieta.

21

II. Julia als Kind

[11] Vivace ♩ = 144

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

C-110

Cor.

[11] Vivace ♩ = 144

mf spico.

pizz.

arco

Archi

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Într-un scurt interludiu, apare leitmotivul Julieta-grațioasă, ca apoi să revină tema inițială:

Ex.37

14 I solo

Cl. *p con eleganza*

Archi *ppp senza espr.*

arco *p*

arco *v*

arco *p*

arco *p*

Următoarea secțiune Più tranquillo (Quasi andantino) o prezintă pe eroină în postura visătoare:

Ex.38

16 Più tranquillo (quasi andantino) = sa

Fl. *p dolce solo*

Cl. *p dolce*

Archi *con sord. p dolce*

pp

pp

pp

div.

pp

arco

sopr.

mp

pp

Faptul că Julieta are patru teme leitmotiv, denotă importanța pe care i-a acordat-o compozitorul. Această a doua parte apare în contrast și cu prima parte în care s-au prezentat locul, cadrul acțiunii și cele două familii rivale, cât și cu partea a treia, în care este prezentat fratele Lorenzo:

III. Pater Lorenzo

[21] Andante espressivo $\text{♩} = 64$

[21] Andante espressivo $\text{♩} = 64$

pizz. p

pizz. p

arco p

div. p

arco p

Caracterul ușor bonom, senin și oarecum naiv, este sugerat de tema care se desfășoară în valori egale de pătrimi. Partea este scurtă ca durată, fiind urmată de:

Dans

Această parte se desfășoară în mișcare vioaie, contrastând puternic cu partea anterioară, având un caracter motoric. Pianul, toba mică și harfa cântă în unison ritmic.

Ex.40

38

IV. Tanz

Ob. 25 **Vivo** $\text{♩} = 160-168$

T-ro *solo*
p

Arpa *p*

Piano *p*
senza Ped., secco

Archi 25 **Vivo** $\text{♩} = 160-168$
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
unis. pizz.
p

Partea a V-a se intitulează Romeo și Julieta înainte de despărțire. Personajul Julieta apare în postura de logodnică:

Ex.41

57

V. Romeo bei Julia vor der Trennung

39 Lento $\text{♩} = 80$ I solo *p dolciss.*

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Cl.b. *pp*

Arpa *p*

39 Lento $\text{♩} = 80$

V.nl I div. in 3

V.nl II div. *p*

V.le *p*

V.c. *pizz.*

V.c. *div. pizz.*

C.b. *I pull arco*

C.b. *ppp altri pizz.*

The image shows a page from a musical score, page 57, titled 'V. Romeo bei Julia vor der Trennung'. The tempo is 'Lento' with a metronome marking of 80 (♩ = 80). The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Clarinet in Bass (Cl.b.), Arpa (Harp), Violin I (V.nl I), Violin II (V.nl II), Viola (V.le), Violoncello (V.c.), and Contrabass (C.b.). The Flute part has a 'I solo' marking and is played 'p dolciss.'. The Clarinet and Clarinet in Bass parts are marked 'pp'. The Arpa part is marked 'p'. The Violin I part is marked 'div. in 3'. The Violin II part is marked 'div.' and 'p'. The Viola part is marked 'p'. The Violoncello part is marked 'pizz.'. The Violoncello part is marked 'div. pizz.'. The Contrabass part is marked 'I pull arco' and 'ppp altri pizz.'. The score is in 3/4 time and features a variety of musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Lucrarea continuă în secțiunea Adagio cu apariția motivului despărțirii:

42 Adagio

Cl.b. *I solo*
f espr. *mf*

Cl.fag. *I solo*
mf con precisione senza sord.

Cor. *pp*

Arch. *unis.* *mp* *pp* *div.* *f espr.* *unis.*

Ex.43

43

Fl. *I solo*

Ob.

Cingl.

Cl.

Cl.b.

Sax.

Fag.

C.fag.

V.ni I

V. II

V. lo

V.c.

C.b.

V.no solo

V.no solo *mf*

V. la sola

V.cello solo

C.basso solori

Cl.

Cl.b.

C-fag.

Arpa

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

44 Poco più animato

Fl.

Cl.b.

C-fag.

Arpa

V-ni I

V-le

V-c.

C-b.

Ex. 45

89

În finalul părții ne este ilustrat leitmotivul morții Julietei:

Ex.46

Dansul fetelor din Antile, se constituie ca un contrast exotic, fiind corespondentul Dansului fetelor cu crini din balet.

Finalul Suitei - "Romeo la mormântul Julietei" este încărcat de accentele tragice ale temei "Sfârșitul dragostei", amestecate cu părți ce conțin leitmotivul

morții Julietei, între care apare ca o rază de soare un moment senin: leitmotivul Dragostei universale.

Probleme de interpretare

Deoarece în această lucrare pianul însoțește fie corzile grave, sau instrumente de suflat din lemn, am considerat necesar să utilizez partitura de orchestră în locul știmei de pian. Astfel orientarea tehnico-artistică a devenit mai sigură, parcurgând tot întregul. Acest fapt derivă din următorul motiv: este cunoscut faptul că compozitorul a compus toate lucrările sale la pian, la început schițate pe două portative, apoi adăugând alte și alte portative pentru diverse grupuri de instrumente, orchestrând propriu-zis lucrarea de pian.

Pentru pianist este mai la îndemână să urmărească partitura orchestrală și să extragă simpla lui partidă de pian, cuprinzând astfel tot întregul sonor ca pe un extras de pian. Pentru orice pianist este mai natural decât urmărirea aridă a textului muzical prin numărarea a multiple pauze. Una dintre problemele ce apar pentru pianistul din orchestră este problema temporizării atacului. Un exemplu elocvent în acest sens îl constituie introducerea părții a VI-a din Suita nr.2 "Romeo și Julieta" și anume "Dansul fetelor din Antile" unde introducerea este constituită din trei sunete repetate: în pizzicato la cello, staccato la pian și portato la clarinet. Este un moment deosebit de dificil pentru pian din cauza faptului că la apăsarea clapei sunetul este auzit rapid, pe când la celelalte trei grupuri de instrumente se aude mai târziu.

Exemple de acest fel cer o îndemânare și o atenție deosebită din partea pianistului, precum și o conlucrare perfectă cu dirijorul.

În partea a IV-a a Suitei, pianul nu numai că însoțește mișcarea orchestrală, ci devine el însuși motorul întregii orchestre prin repetarea în mișcare egală de optimi a acordurilor executate în ostinato. Acest gen de pasaj cere o execuție egală, marcată de pregnanță ritmică, precum și stăpânirea perfectă a acestei tehnici.

După momentele de pauză, încadrarea pianistului în discursul muzical, mai ales în tempouri mari necesită elasticitate și virtuozitate pentru a realiza "lipirea" perfectă și concordantă pe discursul muzical în mișcare. Părțile orchestrale în care pianul apare împreună cu corzile grave cer o atenție mărită, deoarece pianul este amplasat la o distanță considerabilă față de corzile situate în colțul opus. Astfel sunetele se aud mai târziu, ceea ce ar putea deruta pianistul care se bazează doar pe atenția auditivă în această situație.

Puterea de concentrare, atenția distributivă, elasticitatea și posibilitatea rapidă de intuire a gesticii dirijorale, precum și o bună cunoaștere a transpoziției muzicale, toate acestea sunt câteva dintre calitățile pe care pianistul orchestrant trebuie să le dețină pentru a putea desfășura în condiții optime această activitate complexă.

DIMITRI ȘOSTAKOVICI SIMFONIA A V-A

Dintre lucrările orchesatrale ale compozitorului Șostakovici amintim aici pe cele care conțin pian în orchestră: *Suita de balet nr.1; Gadfly Suita opus 97 a; Simfonia nr.1 fa minor opus 10; Simfonia nr.5 re minor opus 47; Simfonia nr.7 în Do major (Leningrad) op.60; Hamlet suită de film.*

Fragmentele următoare sunt extrase din Simfonia nr.5 de Șostakovici și conțin exemplele cele mai reprezentative ale participării pianului în simfonie.

Pianul la unison cu instrumente de coarde grave, respective cu registrul acut

Primul exemplu din Simfonia a V-a de Șostakovici utilizează timbrarea partidei orchestrei de coarde combinând *pizzicato*-urile instrumentelor de coarde cu *staccato*-urile marcate ale pianului. Un lung fragment este bazat pe acest efect cu caracter percutant având o trimitere directă la folosirea pianului ca instrument de percuție. Esența efectului constă în combinația pian ca instrument de percuție cu *pizzicato*-urile orchestrei de coarde. Combinația este interesantă și prin faptul că se combină o singură voce de pian cu o patidă instrumentală din orchestră.

Ex. 47

Fl.

Ob.

Cl. pic.

Cl. -

Fag.

Cor.

Tr- be I, II

Piano

V- ni I

V- ni II

V- la

V- c.

C- b.

19 ♩ = 104

f

mp

mp

mp

M. 16313 Г.

Este semnificativ ca atunci când o partidă din orchestra de coarde realizează sfârșitul fragmentului cu *arco* la vioara a II-a și viole apare pianul timbrând acest efect cu trei sunete prezentate în două octave astfel echilibrând dozajul dinamicii între partida de coarde la unison cu pianul. Dacă în prima parte a fragmentului pianul colorează sunetele punctate în *pizzicato*, în ultimele măsuri pianul - folosit aici ca un instrument de percuție - dă un caracter marcat al sunetelor repetate.

Ex. 48

Ex. 48 is a musical score for a piano and string ensemble. The score is written for Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Piano part features a forte (f) dynamic. The Violins I and II parts also feature a forte (f) dynamic. The Viola part features a forte (f) dynamic. The Violoncello and Contrabass parts feature a forte (f) dynamic.

Pian – ostinato în tutti

Fragmentul următor ne aduce un exemplu tipic de intervenție a pianului în discursul orchestrei printr-un *ostinato*. Din punct de vedere dinamic și de asemenea agogic, fragmentul devine semnificativ față de armoniile de tip coral ale suflătorilor.

Ex 49

Ex 49 is a musical score for a full orchestra. The score is written for Flute, Clarinet, Cor, Trumpet, Piano, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score includes a rehearsal mark 127. The Piano part features a forte (f) dynamic. The Violins I and II parts feature a forte (f) dynamic. The Viola part features a forte (f) dynamic. The Violoncello and Contrabass parts feature a forte (f) dynamic. The Flute, Clarinet, Cor, and Trumpet parts feature a forte (f) dynamic.

M 16313 r

Pian – ca tremolo

Fragmentul constituie punctul culminant din partea a III-a a simfoniei și ne ilustrează un exemplu de asociere a pianului cu partida violei și vioara a doua și contribuie din punct de vedere dinamic la accentuarea dramatismului acestui moment într-o intervenție în *tremolo*. Pianul dublează aceleași sunete din partida violei și a violinei 2.

Ex. 50

The musical score for Example 50 is presented in two systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, Piano, and Timpani. The piano part is marked with a tremolo effect and a dynamic of *ff*. The string parts are marked with *ff* and *espress.*. The second system continues the piano and string parts, with the piano part marked with a dynamic of *ff* and the string parts marked with *ff* and *espress.*. The score is in G major and 4/4 time.

PIANUL ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR RICHARD STRAUSS, GEORGE ENESCU, BELA BARTOK, CARL ORFF ȘI BOHUSLAV MARTINU

RICHARD STRAUSS DER BURGER ALS EDELMAN

Suită de orchestră

Compozitorul Richard Strauss ne-a lăsat o vastă moștenire de lucrări simfonice pline de originalitate. Dintre ele amintim *Fanteziile* simfonice pentru orchestră *Impresii din Italia*, poemul simfonic *Don Juan; Macbeth; Moarte și transfigurație; Așa grăti-a Zarathustra; O viață de erou* precum și variațiunile fantastice *Don Quichotte*.

În lucrarea *Burghezul gentilom* Richard Strauss ne-a transmis o muzică diafană, grațioasă și transparentă în caracter ușor monden și capricios amintind de stilul baroc și rococo.

*Cu cât ascuți mai mult această muzică de cameră cu sclipiri mozartiene – cu atât ai dori să o ascuți mai mult.*¹⁷

Suita de orchestră a fost realizată după opera *Burghezul gentilom* (inspirată din Molière) și are următoarele părți:

Maestrul de scrimă

Intrarea și dansul croitorilor

Menuetul lui Lully

Courante

Intrarea Cleontei

Preludiul la actul al II-lea

Intermezzo

Dineul

Richard Strauss în cadrul Suitei de orchestră realizată din opera *Des Bürger als Edelmann* op.60 acorda pianului un rol principal având în vedere prezenta

¹⁷ Ernest Krausse, *Personalitatea și opera lui Richard Strauss* Ed. Muz. a U.C. din R.S.R., P. 367

masivă a acestui instrument în cadrul suitei și utilizarea timbrală și funcțională foarte variată în cadrul procesului musical.

Din punct de vedere timbral chiar de la începutul uverturii Pianul apare ca instrument care substituie clavecinul, chiar autorul a indicat: *cembaloartig*, subliniind cu indicația *staccato* modalitatea de a transforma sonoritatea obișnuită a pianului într-o culoare nouă, mai catifelată-a clavecinului. Chiar și sonoritatea este clavecinistică la fel și scriitura apropiată de cea a partidelor de clavecin din epoca barocă.

Ex. 1

1

Orchestersuite

Der Bürger als Edelmann

Ouverture zum I. Aufzug (Jourdain — der Bürger)

Schnell Metr. ♩ = 138
(Molto allegro)
(cembaloartig)

Richard Strauss, Op. 60

klavier

I. Pult
II. Pult
atschen
elli

În cadrul exemplului nr. 2 pedala do a pianului (măna dreaptă) sugerează convingător timbrul celor doi corni (corn 1 si 2) imaginari. Substituirea are loc pentru că în această situație cornii dubleză violoncelul (în această partitură autorul folosește numai o partidă de doi corni- de aici substituirea de către pian a celorlalți corni):

Ex. 2

The musical score is for Example 2, marked **Allegretto** with a tempo of $\text{♩} = \text{♩ des } \frac{4}{4}$. The key signature has one flat (B-flat). The score includes the following parts:

- I. Hob.** (Horn 1): Starts with a melodic line, marked *singend* and *p*.
- I. B Kl.** (Clarinet): Enters later with a melodic line, marked *p* and *pp*.
- I. Fag.** (Bassoon): Enters with a melodic line, marked *p* and *pp*.
- II. Hrn. (F)** (Horn 2): Enters with a melodic line, marked *p* and *pp*.
- Klav.** (Piano): Features a rhythmic accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand, marked *p* and *mit Ped.*
- I. P.** (Violin 1): Features a melodic line, marked *p*.
- 4 Viol.** (Violins 2-4): Features a melodic line, marked *p*.
- II. P.** (Violin 5): Features a melodic line, marked *p*.
- 2 Br.** (Trumpets): Features a melodic line, marked *p*.
- 2 Celli** (Cellos): Features a melodic line, marked *p*.
- 1 K. B.** (Double Bass): Features a melodic line, marked *p*.

Un alt exemplu (Ex. 3) evidențiază caracteristica pianului de a stăpâni impecabil timbrul registrului grav amplificând în acest mod sonoritatea corzilor grave.

Ex. 3

46

2 Fl. *a 2* *f* *dim.*

2 Hob. *a 2* *f* *dim.*

2 B Kl. *a 2* *f* *dim.*

2 Fag. *ff sfz* *dim.*

2 Hrn.(F) *a 2* *ff sfz*

Pos. *ff sfz*

Klav. *ff sfz* *dim.* *p*

I. Solo Viol. *#2.* *cantabile* *p*

II P. *ff* *dim.* *p*

4 Viol. *ff* *dim.* *p*

III. P. *ff* *dim.* *p*

4 Br. *ff* *dim.* *p*

4 Celli *ff sfz* *dim.*

2 K.B. *ff sfz* *dim.*

În exemplul următor (ex.4) pianul primește rolul creării fundalului armonic al desfășurării procesului sonor, arpegiind armoniile și conferind mobilitate acordurilor statice.

Ex. 4

159

Fl.

Hob.

Kl.

Fag.

Hr.

Tr.

Tb.

Viol.

Vcl.

Celli

K.B.

În exemplul numărul 5 pianul dobândește un rol independent într-o desfășurare ascendentă de trioletă în sextet paralele.

Ex.5

161

Fl.

Ob.

Kl.

Fag.

h.(F)

Trn.(C)

Pos.

Tub.

Jrgl.

.Tr.

Hrf.

Klav.

Viol.

I. P.

4 Br.

II. P.

Celli

ff

Ultimele două exemple ne aduc adevărate demonstrații de virtuozitate ceea ce demonstrează intenția compozitorului în partea a 3- a a Suitei intitulată *Der Flechtmeister* de a conferii pianului un rol solistic.

Ex.6

21

36

2 Fag. *dim.*

Trp. (B) *dim.*

Klav. *f con bravura* *ff*

I. P. *a 2* *dim.* *p* *a 2*

4 Br. *dim.* *p*

II. P. *dim.* *p*

I. P. *a 2* *dim.* *p* *pizz.* *arco*

4 Celli *dim.* *p* *pizz.* *arco*

II. P. *dim.* *p* *pizz.* *arco*

2 K. B. *dim.* *p* *pizz.* *arco*

Klav. *ff* *cresc.*

I. P. *cresc.*

4 Br. *cresc.*

II. P. *cresc.*

I. P. *cresc.*

4 Celli *pizz.* *f*

II. P. *pizz.* *f*

2 K. B. *pizz.* *f*

Ex 7

22

I. Hrn. (F) *ff* *c.p.*

Klav. *ff* *c.p.*

4 Br. *mf* *f*

4 Celli *mf* *f* *pizz.* *f*

2 K. B. *mf* *f* *pizz.* *f*

GEORGE ENESCU

Întreaga sa viață – după cum ne arată însemnările cuprinse în manuscrisele muzicale enesciene, compozitorul și-a legat puternic existența spirituală de ținuturile natale ale Moldovei. Contactul cu lăutarii satului iar apoi cu reprezentanți ai artei populare (printre care Grigoraș Dinicu) l-au inspirat în piesele de maturitate create între care și *Suitele nr. 1* și nr. 3 – *Săteasca*, Sonata nr. 3 pentru pian și vioară *în caracter popular românesc*, *Impresii din copilărie*, și au marcat un proces îndelungat de cristalizare a unei concepții proprii de valorificare a melosului popular. În 1921 Enescu scria în Revista Muzica nr. 5-6: *Lor, ȣiganilor, să le mulțumim, că ne-au păstrat muzica, această comoară ce abia acum o prețuim: numai dâșii ne-au dezgropat-o, ne-au trecut-o și au dat-o în păstrare din tată în fiu, cu acea grijă sfântă ce o au pentru ce le e mai scump pe lume: cântecul!*.

Stilul improvizatoric caracteristic lăutarilor l-au inspirat pe compozitor spre soluții create originale în Suita a III-a *Săteasca* în care se va reîntoarce pe un plan superior la programatismul primei tinereți (op. 11).

Peisajul sătesc l-a atras pe compozitor și l-au îndemnat în transpunerea imaginilor apropiate mediului sătesc în inspirate pagini muzicale. *Dincolo de documentul autograf, creația lui Enescu a înregistrat suficiente aluzii, evidente ca localizare care nu poartă mențiunea expresă a autorului dar ne îndreaptă cu gândul spre aceleași meleaguri moldovene: Primăvară pe câmp, Casa veche a copilăriei în asfințit, Păstor, păsări migratoare și corbi, Clopotul vecerniei, Pârâu sub lună, Dansuri rustice.*¹⁸

Un alt opus al său din ultima perioadă de creație *Vox Maris* - poem simfonic, la fel ca și *Oedip* izvorăște din identificarea idealurilor compozitorului cu frământările și luptele din totdeauna ale oamenilor cu forțele răului și speranța într-o lume nouă.

¹⁸ Viorel Cosma, *Enescu azi*, Editura Facla, Timișoara 1981

VOX MARIS

Enescu în *Vox maris* dă pianului un caracter funcțional solistic în cadrul următorului fragment. Menționăm că toată orchestra cântă în *ppp* iar pianul este evidențiat de compozitor prin nuanța *mf* care indică intenția compozitorului de a pune în evidență funcționalitatea pianului în acest fragment. La fel este introdus și tratat pianul în următorul fragment.

Ex. 8

La voix d'un matelot a tempo tranquillo La bonne mort *) Je ne veux passu-bir le té-né-breux sup-
 Gr. fl. 1 solo Ar maro mad Ne fel-hu d'un gouz - au - ar chus-
 Cl. 1 (sib) *ppp*
 Trp. 1 *ppp*
 Cymb. *ppp*
 Piano *p*
 Hrp. 1 *ppp*
 1Vb. 1 solo *ppc. I*
 Vus. 1 *ppp*
 2 Altos soli *harm.*
 Altos *pp*
 2Vc. soli *ppc. II*
 Vc. *harm.*
 La voix d'un matelot pli-ce De vo-tre mort, ter - ri - ens! Je - veux, lorsque mon sang
 Cl. 1 (sib) *ppp*
 C. (fa) 2 *ppp*
 Piano *ppp*
 Hrp. 1 *ppp*
 1Vb. 1 solo *ppp*
 Vus. 1 *ppp*
 2 Altos *harm.*
 Vc. *ppp*
 *) Textes Français et breton de mademoiselle Renée Willy, (avec l'aimable autorisation de l'auteur,

14 ⁴⁾ *Textes français et breton de mademoiselle Renée Willy (avec l'aimable autorisation de l'auteur)* ppp harm.

Ex. 9

Următorul exemplu ne aduce o participare a pianului ca sonoritate fundal-harpă. Concomitent cu realizarea sonorității fundalului sonor de către pian se adaugă, pentru intensificarea expresivității, procesul melodico-armonic al restului partidelor din orchestră. Acest caracter de fundal sonor realizat de efectul timbral al pianului ce apare în foarte multe lucrări, în creația enesciană primește un caracter de maximă strălucire și mobilitate sonoră extremă privind caracterul multi sonor al armoniilor deosebit de expresive create de Enescu. Realizarea unui dozaj corect nu cade numai în sarcina dirijorului ci implică și o corectă așezare a pianului în orchestră astfel realizându-se un dozaj dinamic adecvat sonorității orchestrale.

Ex. 10

The musical score for Ex. 10 is a complex orchestral arrangement. It features a piano part with a harp-like texture, characterized by rapid, arpeggiated figures. The piano part is marked with 'sempre fad.' and 'a 2'. The orchestral instruments include:

- Vocalists:** Soprano (Sopr.), Contralto (Contr'alto), and Chorus (Chorus).
- Woodwinds:** Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. a), Clarinet in Bb (Cl. b), Bassoon (Bns.), and Trumpet (Trp.).
- Brass:** Trombone (Tbn.), Trumpet (Trp.), and Tuba (Tub.).
- Percussion:** Celesta, Piano, Harp (Hrp.), and various drums (Cimbal, Snare, etc.).
- Strings:** Violins (Vns.), Violas (Vls.), Cellos (Cbs.), and Double Basses (Cb.).

The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, sf), articulation (acc, stacc, marc), and performance instructions (div, arco, tutti, pizz). The piano part is marked with 'sempre fad.' and 'a 2'. The orchestral instruments are marked with various dynamics and articulations, including 'div', 'arco', 'tutti', and 'pizz'.

ENESCU *SUITA A III-A*

Este semnificativ faptul că în Suita nr. 3 pentru orchestră Enescu - ca și mai târziu în *Simfonia de cameră* introduce pianul ca instrument egal cu celelalte partide ale orchestrei. În cadrul exemplului nr. 11 pe lângă dublarea timbrală a unei partide de orchestră (suflători lemn) în exemplul următor, pianul primește un caracter de virtuozitate marcând armoniile concomitente cu un arpeggiu realizat pe o suprafață lărgită a sonorității. Și aici iese în evidență ideea că dacă o voce are o mișcare interioară (arpeggiu) devine pentru ascultător perceptibilă față de caracterul static al acordurilor ținute (în *tenuto*), și

Ex. 11

The image displays a page from a musical score, specifically Example 11. It features multiple staves for different instruments. The woodwind section includes parts for Flutes (1st and 2nd), Oboes (1st and 2nd), Clarinets (1st and 2nd), and Bassoons (1st and 2nd). The string section includes parts for Violins (1st and 2nd), Violas, Cellos, and Double Basses. The score is written in a standard musical notation with various dynamics (p, mp, pf, ppp) and performance instructions (poco, dolce, tutti div. piaz.). There are also some handwritten annotations and a circular stamp on the right side of the page.

aduce un element expresiv prin creșterea dinamică realizată din înălțuirea de trezecișidoimi. Acest element dinamic contribuie la evidențierea caracterului *appassionato* a partidei lemne.

This musical score is for a full orchestra and choir, marked 'Ex. 12' and 'appassionato'. The score is written for the following instruments and voices:

- Gr. fl. (Grand Flute)
- Pte. fl. (Piccolo Flute)
- Hth. 1. & 2. (Horn 1 & 2)
- C. A. (Cornet A)
- Cl. 1. & 2. (Clarinet 1 & 2)
- Bns. 1. & 2. (Bassoon 1 & 2)
- C. fo. 1. & 2. (Contrabassoon 1 & 2)
- Trp. ut. 1. & 2. (Trumpet in C 1 & 2)
- Timb. (Timpani)
- Piano
- Vns. I & II (Violins I & II)
- Altos (Violas)
- Vc. 1. & 2. (Violoncello 1 & 2)
- Ch. (Choir)

The score is divided into three systems. The first system shows the initial entry of the woodwinds and strings. The second system shows the woodwinds and strings playing a more complex, rhythmic pattern. The third system shows the woodwinds and strings playing a more complex, rhythmic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'appassionato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'appassionato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'appassionato'.

BELA BARTOK

Compozitorul și pianistul maghiar a redescoperit melosul mediului rural balcanic, îmbinând tradiția estică cu tonalitățile moderne, de origine occidentală și obținând forme inovative ale armoniei, melodiei și ale ritmului. Reprezentant defrunte al modernismului clasic, Bartok a reînnoit limbajul tonal, păstrându-se totuși, în linii mari, în cadrul tonalității.

În rândul marilor reprezentanți ai culturilor muzicale naționale din prima jumătate a secolului XX, Bela Bartok ocupă un loc aparte: este singurul compozitor care de la început s-a consacrat culegerii, studierii și sistematizării folclorului țărănesc arhaic, prevalându-se de el în procesul creației. Este de asemeni singurul compozitor care și-a făurit un limbaj muzical multi-folcloric, bazat pe principii active extrase din toate muzicile populare cunoscute de el.

Sistemele compoziționale bartokiene, relevante prin ineditul și noutatea lor, sunt puse în evidență de creația sa caracterizată prin varietatea genurilor abordate, măiestria realizării și larga audiență la public.

Dintre lucrările sale amintim:

Prințul cioplit din lemn op. 13 (1916) este un poem coregrafic într-un act, după o povestire feerică de Balasz Bela, realizată cu multă fantezie în invenția melodică, armonică, ritmică și orchestrală.

Baletul-pantomimă într-un act, după un libret de Menyhert Lengyel, intitulat *Mandarinul miraculos* (1918-1919) este a treia și ultima lucrare scenică a compozitorului, marcând totodată o piatră de hotar în evoluția stilistică bartokiană, aflată la granița dintre perioada de acumulări și cea a deplinei maturități, cea care poartă amprenta caracterului popular.

Este lucrarea în care Bartok atinge punctul maxim al violenței și exacerbarii ritmice, expresie a acțiunii baletului, cu pronunțate accente expresioniste, ce merge până la descrierea naturalistă a unor momente cum ar fi zgomotul orașului din care nu lipsesc claxoanele mașinilor, cu rafale de sunete bruscate, alteori sublimite, într-o dezlănțuire ritmică brutală fără precedent în creația sa, cu intonații orientale și structuri pentatonice, dând naștere unei muzici psihologizante.

Acțiunea: într-o locuință mizeră dintr-un oraș mare trăiesc trei bandiți și o tânără prostituată. Cei trei îi cer concubinei lor să momească trecătorii pentru a-i jefui. Ea acceptă și dansează provocator. Apar victimele. Primul este un comerciant

tânăr care după ce este prădat este aruncat afară. Al doilea, un tânăr timid, nu are bani astfel că este repede înlăturat iar tânăra

își reia dansul. Acum apare un mandarin chinez care se îndrăgostește cu pasiune de dansatoare. Mandarinul se apropie. În jurul ei vin bandiții care îl pradă, îl sugrumă și-l abandonează. El se ridică și își continuă urmărirea dar este străpuns cu o sabie ruginită. Nici acum nu moare și este din nou lovit și legat. Ochii săi privesc însă fix, imploratori, spre femeie. Impresionată, aceasta ordonă să fie dezlegat și apoi cei doi se îmbrățișează. Mandarinul însă pierde sânge, își slăbește treptat strânsoarea și după o scurtă agonie, moare.

BARTOK BELA – MANDARINUL MIRACULOS

Exemplul 13 - pian ca o culisă sonoră.

În partea introductivă a Suitei *Mandarinul miraculos* compozitorul redă larma unei metropole (probabil New York) prin sonoritățile disonante ale claxoanelor de mașini, învâlmășelii circulației, a traficului intens al vehiculelor și mulțimii. Acest lucru este realizat printr-un efect deosebit în care pianul cu acordurile de *tremolo* împreună cu vioara a II-a cu game în *glissando* reușesc să ne transpună în atmosfera anterior amintită. Prin acest efect se realizează un tablou sonor foarte expresiv, putem spune programatic. În cadrul exemplului următor pianul realizează un *ostinato* ritmic (ca acompaniament *un poco* jazzistic al temei comerciantul bătrân – vezi tema fagotului¹⁹).

¹⁹ Vezi acțiunea din *Introducere*

Ex.14

2

1. muta in Clar. Sib

Cl. in La

2. muta in Clar. III Sib

basso in La

1.2. a 2.

Fg.

1. f

Cor. in Fa

1. p

2. p

trbn.

VI. *gliss* pp

ft.

f

mf

fl. I

fl. II

la.

lc.

b.

f

sf

W. DE M. 2007

În pantomima lui Bartók avem un exemplu în care pianul apare ca instrument concertant în dialog cu alte instrumente. Combinația clarinet-pian (clarinetul fiind folosit aici pentru leitmotivul anxietății și al disperării fetei) unde pianul are o semnificație aparte în sublinierea tuturor stărilor interioare ale fetei.

Ex 15

a tempo (♩ = 66)

Fl.

Ob.

Cl. B $\flat$

BASSOON

CONTR.

Tr.

Hr. F

Trp.

Pft.

Vlc.

Cb.

pp

cresc.

2.4. con sord.

p

f

a tempo (♩ = 66)

W. Ph.V. 304

Un alt fel de exemplu al participării pianului este acela de la pagina 80 unde pianul apare ca un timbru ce marchează sonoritatea instrumentelor în diferite registre

specifice. Astfel apare o combinație al flauților I și II în registrul grav (ultimele două sunete în coborâre din ambitusul instrumentului împreună cu pianul la unison). Efectul rezultat este deosebit.

Ex. 16

80

Fl. I. 1. 2.

Cl. in Sib 1. 3.

Fg.

Cfg. muta in Fg. III

amb. picc.

Pft. mf

În continuarea discursului muzical apare o astfel de combinație timbrală specifică între clarinetul I, II și pian. O linie melodică abruptă (la clarinet este ușor realizabil fiind incluse două instrumente în discursul muzical) care realizează o sonoritate omogenă intervenind și pianul care împreună cu pedalizarea reușește să rezolve și din punct de vedere armonic acest efect devenind un catalizator al alchimiei timbrului dintre cele două instrumente.

Ex. 17

Cl. in Sib

Fg.

Cor. in Fa

Arpa

Pft.

Vi. I

Vi. II

Vic.

Meno mosso (♩ = 100)

Più mosso (♩ = 110)

Exemplul următor prezintă pianul în postura harpei (un fenomen obișnuit pentru pianul prezent în orchestră). Menționăm faptul că autorul subliniază și caracterul armonic al pasajului prin introducerea pedalei.

Ex. 18

126 $\text{♩} = 84$ rallent. a tempo ($\text{♩} = 84$)

Fl. 1. $tr.b$ tr pp p

Ob. 1. p pp muta in Ott.

Cl. in La 1. p pp

Cl. basso in Si pp

Cor. in Fa 1. 3. f 2.

Trgl. pp tr

Arpa p

Pfte. p

Vl. I $\text{♩} = 84$ rallent. 49 a tempo ($\text{♩} = 84$)

Vl. II pp div.

Vla. pp

Vlc. pp

Cb. pp

W. Ph.V. 304

Exemplul următor este deosebit de interesant și redă efectul coloristic creat de fenomenul *cluster*-ului pian – harpă; sonoritatea complementară presupune din partea harpei o redare mai dură a sunetelor (apare indicația *forte* și *Près de la table*) indicație de o importanță deosebită în efectul combinării celor două instrumente:

harpa care ciupește corzile

și

pianul care obține mecanic, prin lovire, sunetele.

Ex. 19

The musical score for Example 19 is written for a symphony orchestra. The instruments listed on the left are: Timp. (Timpani), 'amb. picc. (Piccolo), Xyl. (Xylophone), Arpa (Harp), Pft. (Piano), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vlc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The score is in 6/8 time. The Arpa part is marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *près de la table*. The Pft. part is marked with a forte (*f*) dynamic. The Vln. I and Vln. II parts are marked with *non div.* and *div. pizz.*. The Vla. part is marked with *div. a 3* and *f*. The Vlc. part is marked with *div. a 2 pizz.*. The Cb. part is marked with *pizz.* and *f*. A tempo marking *Vivo ♩ = 72* is present. A detailed view of the lower instruments is provided below the main score.

Arpa *p*
Pft. *f*
Violin II *div. pizz.*
Violoncello *div. a 2 pizz.*
Contrabass *pizz.*

Acest detaliu evidențiază instrumentele din orchestră care însoțesc la unison pianul în acest cluster

Următorul exemplu ne redă instrumentul pian ca timbru la alte instrumente. În cadrul fragmentului remarcăm o prezență a unui sunet sub contra la pian în *piano* la unison cu trombonul III *con sordino* sugerând baza sonorității în cadrul

fragmentului muzical. Pentru echilibrare este trecută indicația *piano* ceea ce dă de gândit interpretului și sugerează pentru sonoritatea de deasupra lui o ridicare a dozajului dinamic și utilizarea pedalei.

s'neim iast' zussammenzurairien.
il va s'effondrer.
and almost collapses.

♩ = 110 Lento ♩ = 100

Cor. ingl. *dim.*

Cl. in La

l. basso in La *dim.* *p*

Flg. *1.* *p* *3* *3* *dim.* *ppp*

Cfg. *ppp*

Trbn. *2. con sord.* *pp* *3. (con sord.)* *pp* *con sord.* *pp*

Tb. *pp*

Timp. *pp* *ppp*

am-tam *ppp*

Arpa *pp*

Pft. *p*

Vlc. *♩ = 110* *arco* Lento *♩ = 100* *pp*

Cb. *non div.* *arco*

Ultimul exemplu din pantomima *Mandarinul miraculos* este binevenit pentru a demonstra posibilitatea pianului de a amplifica sonoritatea orchestrală printr-un fenomen sonor arhiprezent: *glissando*. Trombonii, timpanii și violoncelul

scot în evidență o mișcare pendulară a micro-liniilor melodice în glisare iar pianul dă o sonoritate de tip fundal pentru această lume sonoră.

Ex. 21

Sie schleppen den sich wehrenden Mandarin in die Mitte des Zimmers und hängen ihn auf den Lampenhaken.
 Malgré sa résistance, ils tirent le mandarin au milieu de la pièce et le pendent au crochet de la lampe.
 They drag the resisting Mandarin to the centre of the room and hang him on the lamp hook.

97 Grave $\text{♩} = 50-52$

Ob.
 Cor. ingl.
 Fg.
 Cfg.
 Cor. in Fa
 Trbn.
 Tb. Ten. in Sib
 Tb.
 Timp.
 Tam-tan
 Cassa gr.
 Pft.
 Vlc.
 Cb.
 * klingl. sound: (Accorder:)

SUITA DE DANS

În cadrul *Suitei de dans* avem un exemplu de pian – ca întărire a sonorității instrumentelor cu coarde. Indicația pentru partida corzilor este de repunere de arcuș cu trăsătura în jos începând de la talon, ceea ce realizează un efect de *tenuto* în dinamica forte. Concomitent, pianul execută acorduri în *staccato* contribuind în acest fel la îmbopățirea sonorității rezultând și un efect percutant marcant.

Ex. 22

5

accel. - - al - - Tempo I (♩ = 92) rall.al -

45 2 1. 50

Cl. (B)

Rif.

Cor.

Tub.

Gr. C.

Pfte.

VI. II

Vle.

Vlc.

Cb.

45 50

con sord. 1.

Tutti

più f *dim.* *mf* *ff* *p*

ff *ff* *ff*

f *ff* *ff*

U. E. 8324 W. Ph. V. 200

Ex. 23

U. E. 8324 W. Ph. V. 200

ană
tru

U.E.8324 W.Ph.V. 200

122

a tempo (♩ = 132-144)

20

Fl. *fp*

Ob. 1. *mf espr.*

Cor. ingl. *mf espr.*

Cl. (A) 1. *pp*

Cl. b. (B) *mf espr.*

Cor. 2. senza sord. *pp*

Cel. *p*

Arp. *p*

Pfte. *mf*

a tempo (♩ = 132-144)

senza sord.

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Vlc. div. *pp*

Vlc. div. *pp*

Vlc. div. *pp*

Vlc. div. *pp*

Vlc. div. *pp*

Vlc. div. *pp*

20 *pp*

non div.

non div.

Următorul moment ne prezintă un exemplu de tratare a pianului ca sunet – pedală. Octava de mi sub contra apare concomitent cu tuba, contrabasul, contrafagotul și tamtam-ul – la unison. Efectul de gong grav este adâncit de sonoritatea pianului care menține sunetul prelungit cu pedala.

Ex.26

63

V.
44 Comodo (♩ = 106)

Cl. (B)
Cf. g.
Trb.
Tb.
Tamt.
Pfte.
Vle.
Cb.

40

1.

CARL ORFF

Carl Orff compozitor celebru datorită cunoscutei lucrări *Carmina Burana*(*Cântece burane*) are contribuții de seamă în domeniul teatrului muzical: două povești muzicale *Luna* și *Isteața*, miniatura *Astutuli*, lucrarea de teatru muzical *Die Bernauerin* (*Fata lui Bernauer*) trilogia greacă *Antigona*, *Oedip tiranul* și *Prometeu* și de asemenea *Joc despre sfârșitul lumii*.

Imaginea și versurile unui volum (*Carmina Burana*) găsit într-un catalog de anticariat i-a inspirat lui Orff o lucrare celebră, o cantată scenică, unică, alcătuită din momente corale cântate și dansate. Lucrarea are o masivă arhitectură statică; muzica nu conține nici o dezvoltare constructivă. Linia melodică, ritmul se repetă mereu în aceeași formă. Cu toate acestea, efectul este spectaculos. Lucrarea are trei părți:

Partea I. *Primo vere*

Corul salută venirea primăverii. Iarna este învinsă; câmpiile înverzesc, privighetoarea cântă, totul surâde sub razele calde ale soarelui. Primăvara aduce cu sine bucurieși ascultătoare în fața puterii zeiței Afrodita, îndeamnă la dragoste și plăcere.

Partea a II-a. *In taberna*

Cuprins de melancolie, bărbatul cântă despre soarta lui care seamănă cu cea a unui fluviu care curge mereu într-o direcție necunoscută, fără nici o posibilitate de oprire sau întoarcere. Tristețea nu este prea profundă și iată-l pe același bărbat la un pahar, jucând jocuri de noroc și acceptând cu plăcere ocaziile pe care Afrodita i le scoate în cale. Urmează elegia lebedei pusă la frigare: pasărea regretă frumusețea lacului și privește cu groază dinții pofticioși ce sunt gata să se înfigă în trupul ei. Orff ne prezintă apoi imaginea abatelui de Cuca cel care se află mereu la masa bețivilor. Bețivii aparțin celor mai diverse categorii sociale iar cei care îi condamnă nu sunt întotdeauna oameni de bine.

Partea a III-a. *Cour d'amours*

Corul și soliștii se întrec în a cânta cele mai frumoase trăiri pe care zeii le-au dăruit oamenilor. Este o apoteoză a sentimentului iubirii. Cuvintele pe care le adresează femeii iubite sunt din ce în ce mai îndrăznețe. Tânăra este sub influența unor sentimente contradictorii, dar sfârșește prin a ceda. Corul mulțumește generoasei Afrodita.

Aceste părți sunt încadrate de un preludiu și un postludiu identic (*Fortuna imperatrix mundi*). Textele folosite de compozitor (25) au fost selectate dintre 250 de poezii cuprinse în codexul original majoritatea scrise în latina veche, o parte în germana evului mediu, sau franceza aceleași perioade.

Ca formă, lucrarea se încadrează în categoria cantată scenică (nu este nici operă, nici oratoriu nici cantată). Datorită muzicii originale, unice, *Carmina Burana* este astăzi una dintre cele mai cântate lucrări din repertoriul secolului XX cu mare succes la publicul larg. Premiera are loc la Dresda în 4 octombrie 1940, dirijor Karl Böhm.

După compunerea *Carminiei Burana* Orff a mai compus lucrarea *Catulli Carmina* care este interpretată de dansatori sus pe scenă și de către un cor *a capella*, jos, în fosa orchestrei. Orff folosește pentru prima oară într-o lucrare scenică o orchestră alcătuită numai din instrumente de percuție, chiar și pianele fiind astfel prelucrate încât să aparțină acestei sfere de sonoritate.

CARL ORFF *CARMINA BURANA*

Pianul în concepția compozitorului Carl Orff dar mai ales în această lucrare devine un instrument de percuție. Exemplele care urmează vin în sprijinul acestei idei.

În exemplul 1 pianul este subordonat efectelor percutante convenționale primind un rol de *ostinato*. În mai multe fragmente ale lucrării, pianul primește o substituție de clopote. În prima parte a piesei se remarcă o amplificare a sonorităților percutante, Orff introducând două pianе la unison în felul acesta subliniind caracterul funcțional al efectului.

Ex 27

8

1. 2.
Fl.
1. 2.
Ob.
Cor. ingl.
Clar. Mib
Clar. Sib
Fag.
C.-fag.
Cor.
Timp.
Piat.
CORO
Pno. I
Pno. II
Viol. I
Viol. II
Vcl.
Cb.

ant de - cres - cis, vi - ta de - te - sta - bi - lis ma - no ob - du - rat
ant de - cres - cis, vi - ta de - te - sta - bi - lis ma - no ob - du - rat

c78u

Ex 28

128

Ex.29

28

come prima
 $\frac{2}{p}$ $\frac{3}{p}$ $\frac{2}{p}$ $\frac{1}{p} \text{ } d=so$ $\frac{2}{p}$ $\frac{3}{p} \text{ } d=so$

Ottav.
 Fl.
 Ob.
 Cor.
 Tr.
 Trbni.
 Timp.
 Xil.
 Trgl.

come prima
 $\frac{2}{p}$ $\frac{3}{p}$ $\frac{2}{p}$ $\frac{1}{p} \text{ } d=so$ $\frac{2}{p}$ $\frac{3}{p} \text{ } d=so$

Ah
 Cy. thari. sat can. ti. co dul. cis Phi. lo. me. na, —
 Ah
 Cy. thari. sat can. ti. co dul. cis Phi. lo. me. na, —

come prima
 $\frac{2}{p}$ $\frac{3}{p}$ $\frac{2}{p}$ $\frac{1}{p} \text{ } d=so$ $\frac{2}{p}$ $\frac{3}{p} \text{ } d=so$

Cel.
 Pno. I
 Pno. II

a tempo
come prima
 $\frac{1}{p} \text{ } d=so$ $\frac{2}{p}$ $\frac{3}{p} \text{ } d=so$

2 3 2 1 2 8

Ex 30

130

La fel pianul întărește timbrul unor instrumente cântând la un unison cu ele mai ales în combinații *staccato*-pian, *pizzicato*-instrumente coarde. Combinația timbrală rezultată este deosebită și primește un plus de claritate.

Ex . 31

The musical score for Ex. 31 is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Flg. 1, 2:** Flute parts, marked with a circled '11'.
- Clag:** Clarinet part.
- Gr. cassa:** Grand Cassa (bass drum) part.
- CORO:** Choir part with Latin lyrics:

tra . hit re . bel . lis . Ve . rum est , quod le . gi . tur fron . te ca . pil . la . ta ,
 re co . ro . na . tus , quic . quid e . nim flo . ru . i fe . lix et be . a . tus ,
 mis ex . al . ta . tus rex se . det in ver . ti . ce ca . ve . at ru . i . nam!
- Pno. I:** Piano I part, marked with a circled '11'.
- Pno. II:** Piano II part.
- Vl:** Violin part, marked with a circled '11'.
- Vcl:** Viola part, marked with a circled '11'.
- Cb:** Cello part, marked with a circled '11'.

The score includes various performance instructions such as *arco div.*, *pizz.*, *arco pizz.*, and *arco piz*. The tempo is marked *c75x*.

Tot în cadrul efectului timbral al pianului, distingem exemplul 6 unde cele două pianе ca și instrumente acompaniatoare dublează partitura corală întâi vocile bărbaților iar apoi cele feminine.

Ex. 32

166

5/p 3/p (2+3) allegro molto 136 5/p

Gisp.

Cymb.

T. bass.

Cast.

C. chiara

Gr. cassa

Piat.

Timp.

5/p (2+3) 3/p (2+3) allegro molto 136 5/p

Sopr. S.

Barit. S.

Ragazzi

CORO

Me. a meo. um. lu. dit, me. a meo. um. lu. dit

5/p 3/p (2+3) allegro molto 136 5/p

Pno. I

Pno. II

BOHUSLAV MARTINU

Leos Janacek, Bohuslav Martinu și Alois Haba – iată numele compozitorilor cehi înscriși în cartea de aur a muzicii primei jumătăți a secolului XX, nume prestigioase ale unor personalități puternice, individualizate stilistic, ce prin ineditul operelor lor au îmbogățit tezaurul culturii muzicale naționale cehe și s-au impus în lumea muzicală ca mari și autentici creatori.

Bohuslav Martinu s-a impus în componistica mondială fiind considerat azi ca unul dintre principalii reprezentanți ai culturii muzicale naționale cehe contemporane, atingând o largă popularitate internațională atât prin orientarea tematică, varietatea și numărul mare de lucrări, cât mai ales prin constanta audiență a acestora la public.

La început sub influența lui Debussy, Roussel și Stravinsky, Martinu își făurește treptat un limbaj propriu, de factură neoclasică ce poartă însă pecetea specificului național ceh. Un anume patos romantic prevalează în muzica sa, simțindu-se atras de expresia clasic-romantică, regândită în perspectiva devenirilor stilistice contemporane.

Fără a avea pregnanța și originalitatea lui Janacek, Martinu s-a impus printr-o bogată creație simfonică, concertantă, camerală, vocală, instrumentală și de scenă, în dorința lui de a face cunoscută lumii spiritualitatea cehă. Compozitorul ceh a dorit să transmită prin creațiile sale aspecte ale evoluției propriiei personalități, ca și ale concepției sale despre viață. Muzica lui Martinu – de factură profund tonală și diversificată stilistic – este puternic înrădăcinată în zestrea folclorică a patriei sale.

Deși a compus în toate genurile muzicale, creația sa înscriind 275 de lucrări, Martinu este înainte de toate un simfonist de cea mai autentică factură.

A început în 1924, când a compus *Polacas (Repriza)*, o piesă simfonică în formă de rondo inspirată de un meci de fotbal, urmată de *La Bagarre (Învălmășeala, 1928)*, în care redă entuziasmul publicului la sosirea lui Lindberg (20 mai 1927) din prima traversare a Atlanticului. Amândouă lucrările evidențiază unele influențe contemporane, unele venind de la Honegger care crease în 1923 *Pacific 231*, altele de la Stravinsky, mai ales în modalitățile de tratare percutantă a pianului (ca în *Petruška*) și de plasare asimetrică a accentelor.

Adevăratele împliniri simfonice ale compozitorului se realizează însă după 1941, când, sosit în SUA, își remaniază mijloacele de expresie, apropiindu-se tot mai mult de procedeele clasic-romantice, de omofonie, de structuri ritmice clare, cu blocuri simfonice perfect ordonate în ansamblurile arhitecturale.

Simfonia a IV-a (1945) este asemănătoare ca structură cu prima dar individualizată prin percuția amplă și pianul tratat percutant ca și în alte lucrări simfonice. *Simfonia a V-a* – o adevărată frescă monumentală, remarcabilă prin caracter epic național ceh, conferit de intonațiile folclorice – este o simfonie în care pianul intervine cu funcții importante în dramaturgie.

La aceasta se adaugă *Simfonieta giocosa pentru pian și orchestră de cameră* (1940) – lucrare neo-barocă în care Martinu demonstrează o deplină stăpânire și integrare stilistică -, *Simfonieta La Jolla* (1950), pentru pian și orchestră de cameră – o lucrare de factură clasică vieneză.

Concerto grosso (1937) este o lucrare care i-a oferit compozitorului prilejul de a-și descoperi înclinația spre acest tip de organizare sonoră, în cadrul căreia, spre deosebire de concertele solo, putea realiza o interșanjabilitate între grupul de soliști și orchestră. Astfel, un loc important în creația lui Martinu îl ocupă creația concertantă, cu sau fără solist, de care s-a simțit atras mai ales în perioada franceză (1921-1941) și americană (1941-1953). Pianul este abordat atât în cele cinci concerte dedicate acestui instrument (1925, 1934, 1948, 1956, 1957) – primele trei de factură neoclasică, al patrulea intitulat *Incantații* iar ultimul *Fantezie concertantă* -, cât și în *Concertul pentru două pianе și orchestră* (1943), *Dublul concert pentru două orchestre de coarde, pian și timpani* (1938), respectiv în acompaniamentul concertelor pentru alte instrumente, cum ar fi *Concertul pentru oboi și orchestră mică* (1955).

Amplă și cuprinzătoare în plan genuistic, realizată într-un larg evantai stilistic, cu elemente neoclasicе, impresioniste și naționale cehe, creația lui Martinu se înscrie în istoria muzicii secolului XX ca o contribuție remarcabilă, demnă de prețuirea posterității.

Bohuslav Martinu - *Concert pentru oboi si orchestră*

Martinu în concertul pentru oboi și orchestră mică , conferă pianului un rol important acesta apărînd în diferite ipostaze.

În ex 33 scoate în evidență mișcarea în *pizzicato* a corzilor grave și a violinei 1 și 2 prin mișcarea în contratimp realizând în acest fel un acompaniament pentru oboiul solo:

Ex 33

The musical score for Example 33 from Bohuslav Martinu's Concert for Oboe and Small Orchestra. The score is written for a solo oboe and a small orchestra. The oboe part is the solo, while the strings play a pizzicato accompaniment in contratime. The score includes dynamic markings like *p*, *pp*, *mp*, and *f*, and a circled number 8. The staves are labeled: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), B. (Bassoon), O. (Oboe), V. I. (Violin I), V. II. (Violin II), Vla. (Viola), Cl. (Cello), and Cb. (Double Bass). The oboe part is marked with *pizz.* and *p*. The strings are marked with *pizz.* and *p*. The score is in 3/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

În următorul fragment, pianul echivalează sonoritatea orchestrei de coarde și o echilibrează tot odată folosind octava din registrul cel mai grav al pianului pentru accentuarea mișcării basului realizând un soclu sonor pentru acest fragment (un caz fericit în care pianul devine pion de bază a sonorității).

Ex 34

The musical score for Ex 34 is a multi-staff arrangement. The top section includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bon.), and Cor Anglais (Cors.), followed by a grand staff for Piano (pno). The piano part features a prominent bass line in the left hand, marked with a circled '9' and the instruction '8^a bassa.' (8th bass). The bottom section includes staves for Horn Solo (Htb. solo), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Alt.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (CB.). The string parts are marked 'arco' and 'f' (forte). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piano part uses a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, to create a strong bass foundation.

În exemplul 35 oboiul solo și pianul intră în dialog. În acest fragment, s-ar putea substitui răspunsul pianului ca și cum ar fi un al doilea instrument solist prezent:

Ex 35

The musical score for Example 35 is arranged in a system of seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), pno (piano), Hb. solo (Solo Horn), I viol. (Violin I), II viol. (Violin II), and Vc. (Violoncello). The bottom-most staff is labeled CB. (Cello/Bass). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piano part (pno) and the solo oboe part (Hb. solo) are the primary focus, showing a call-and-response pattern. The piano part begins with a series of sixteenth-note runs in the right hand, while the oboe part provides a melodic response. The other instruments (Fl., Cl., Violins, Viola, Cello/Bass) provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Dynamics markings such as *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte) are present throughout the score.

În cadrul părții lente pianul devine un fundal armonic, un adevărat partener un instrument susținător al partidei solo a oboiului desfășurată printr-o amplă melodie.

Ex 36

The musical score for Example 36 is arranged in three systems. The first system includes staves for Horn solo (Htb. solo), Piano (pno), Violins I and II (Viol. I, II), and Alto (Alt.). The Horn solo part begins with a *p dolce* marking and features a melodic line with slurs and dynamic markings of *mf*. The Piano part provides harmonic support, with the left hand (l.h.) playing a sustained chord and the right hand (r.h.) playing a melodic line. The Violins and Alto parts are marked *mf* and include a *Div.* (divisi) instruction. The second system continues the Horn solo with more complex melodic figures and slurs, while the Piano part maintains its harmonic foundation. The third system shows the Horn solo reaching a more intense section with *f* dynamics, while the Piano part continues its accompaniment. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

În cadrul exemplului 37 din partea a 3-a a lucrării caracterul pianului ca instrument de acompaniament ritmic capătă amploare atât prin prezența sa cantitativă cât și prin rolul său pulsativ.

Ex. 37

III

Poco allegro ♩=112

The musical score is divided into three systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bon.), Cor Anglais (Cors.), and Trumpet (Trp.). The second system is for the Piano (pno), marked *f marcato*. The third system includes staves for Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Alt.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (CB.). The tempo is marked *Poco allegro* with a metronome marking of ♩=112. The piano part begins with a *f marcato* section, followed by a section with a tremolo accompaniment. The string section (Viol. I, Viol. II, Alt., Vc., CB.) plays a tremolo accompaniment, marked *f* and *pizz* (pizzicato). The woodwinds and brass (Fl., Cl., Bon., Cors., Trp.) play a melodic line, marked *f* and *arco* (arco). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

În acest exemplu, pianul are o participare în *ostinato* într-un motiv cu rol cadențial solistic. Doar partidele coardelor realizează un acompaniament în *tremolo*.

Ex 38

Musical score for Ex 38, featuring piano (pno), strings (Viol. I, Viol. II, Alt., Vc.), woodwinds (Htb. solo), and a double bass (Cb.). The score is divided into three systems. The first system includes measures 1 through 8, with a circled measure 9 at the end. The second system includes measures 9 through 16, with a circled measure 10 at the end. The third system includes measures 17 through 24, with a circled measure 10 at the end. The piano part features a prominent melodic line in the right hand, often marked with *mf* or *f*. The strings provide harmonic support with sustained chords and moving lines. The woodwinds and double bass have more sparse, punctuated parts.

Ex 39

37

Cl.

Bsn.

Obs.

Pno.

Hrn.

Trp.

Tbn.

Sol.

Fl.

Cl.

Bsn.

Obs.

Pno.

Hrn.

Trp.

Tbn.

Sol.

Allegro

marc.

CONCLUZII

Interesul pentru tema axestei lucrări de doctorat ne-a determinat să evidențiem motivațiile ce au stat la baza preocupării compozitorilor secolului XX de a introduce pianul în orchestră.

Prin lecturarea acestei cărți ce conține numeroase exemple menite să demonstreze valabilitatea ideilor expuse, cititorul va extrage ideea de bază a acestor pagini, și anume că pianul în orchestra secolului XX, a apărut datorită nevoii imperioase a compozitorilor moderni de a reînveșmânta aparatul orchestral cu noi atribute care se referă la posibilități coloristic-timbrale ale pianului, masivitate și forță percutantă, transparentă și claritate.

Toate aceste caracteristici creează premisele unei redimensionări a tehnicii orchestrației, lărgirea paletelor coloristice prin crearea a noi efecte timbrale. Inregistrările cuprinse în anexă vin să demonstreze valabilitatea ideilor expuse în volum și fac dovada activității mele în cadrul orchestrei simfonice "Transilvania".

În esență, am încercat să transpun în teorie latura practic-instrumentală a activității pe care-o desfășor, acest lucru oferindu-mi ocazia să primesc date și informații prin munca de documentare care mi-a adus un plus de claritate, cuprindere și o reevaluare pe coordonate mai largi a activității mele.

Îmi exprim speranța că prin parcurgerea acestei lucrări cititorul va evalua sau reevalua (după caz) rolul pianului în orchestra simfonică pornind de la atributele sale tehnico-mecanice acestea însemnând forță percutantă, martelare, transparentă și claritate ajungând până la un nou veșmânt orchestral prin crearea unor efecte timbrale inedite rezultate din asocierea pianului cu alte instrumente din orchestră.

Bibliografie selectivă

1. * * * *1993 Orchestra Catalog (Including Vocal, Choral and Operatic Works)*, Educational Music Service, NY, 1993
2. * * * *Dicționar de mari muzicieni*, Larousse, 1994
3. * * * *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și enciclopedică, Buc., 1984
4. * * * *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Ltd, 1980.
5. . Adorno - Wiesengrund-, Theodor, - *Philosophie der neuen Musik*- Tünbingen, 1984
6. Bălan, T., *Noi și clasicii*, Ed.Tineretului,București, 1967
7. Barraud, I., *La France et la musique occidentale*, Paris, 1956
8. Bentoiu, P., *Imagine și sens*, Ed.muzicală, București, 1973
9. Bentoiu, Pascal, *Gândirea muzicală*, Ed. muzicală, București, 1975
10. Bentoiu, Pascal, *Imagine și sens*, Ed. muzicală, București, 1973
11. Berger, G.W., *Muzica simfonică*, vol.I-V
12. Berger, W.G., *Clasicismul de la Bach la Beethoven*, București, 1990
13. Berger, W.G., *Cultură și stil*, Ed.muzicală, București, 1991
14. Berlioz, H., *În lumea cântului*, București, 1982
15. Billier, Sylvaine, *Descifrarea sau arta primei interpretări*, Ed.Leduc, Paris, 1990, trad.de V.Tiniș și T.Tulai
16. Boulez, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Ed.Gonthier, Paris, 1963
17. Bughici, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*
18. Chailley, I., *40.000 ani de muzică*, București, 1967
19. Collaer, Paul, - *La musique moderne*, Editions Meddeus, Bruxelles, 1963
20. Cortot, A., *Muzica franceză pentru pian*, Ed.muzicală,Buc., 1966
21. Cosma, V., *Interpreți din România*, vol.II, Ed.Galaxia,București, 1996
22. Dibelius, Ulrich, *Moderne Musik*, vol.I (1945-1965), vol.II (1965-1985), Piper Verlag München, 1966, 1991

23. Golea, A., *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, vol. I-II, București, 1987
24. Herman, V., *Formă și stil*, Ed. muzicală, București, 1983
25. Herman, V., *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*, București, 1982, pag. 116-133
26. Keldis, I., *Istoria muzicii rusești*, Moscova, Ed. Muzghiz.
27. Laszlo, Ferenc, *Bela Bartok și lumea noastră așa cum a fost*, Dacia, Cluj-Napoca, 1995.
28. Leahu, Al., *Maestrii claviaturii*, Ed. Muzicală, București, 1966
29. Liszt, Fr., *Pagini romantice*, Ed. muzicală, București, 1966
30. Long, M., *La pian cu Claude Debussy*, Ed. muzicală, Buc., 1966
31. Long, M., *La pian cu Gabriel Faure*, Ed. muzicală, București, 1970
32. Martinov, I., *Aram Hacıaturian*, Moscova, Ed. Muzghiz,
33. Martinov, I., *D. Sostakovici*, Berlin, Ed. Henschel, 1947.
34. Martinov, I., *Maurice Ravel*, Moscova, Ed. Muzghiz, 1979
35. Menuhin, Y., *Călătorie neterminată*, București, 1980
36. Mihailov, M., *Skriabin*, București, Ed. Muzicală, 1972.
37. Nicolescu, M., *Haendel*, București, Ed. Muzicală, 1959.
38. Niculescu, Șt., *Reflecții despre muzică*, București, 1980
39. Niculescu, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Ed. muzicală, București, 1980
40. Popovici, D., *Muzica românească contemporană*, București, Albatros, 1970.
41. Popovici-Mușat A., *Respighi*, București, Ed. Muzicală, 1975.
42. Pricope, Eugen, *Simfonia, până la Beethoven*, Ed. muzicală, București, 1963
43. Prokofiev, S., *Autobiografii, însemnări*, București, Ed. Muzicală, 1960.
44. Sârbu, Cristina, Maria, *Carl Orff viața și opera*, Ed. Anima, 1995
45. Stuckenschmidt, H.H – *Twentieth Century Composers* , vol. II Germany and Central Europe, Editura Weidenfeld & Nicolson, London, 1970
46. Ștefănescu, Ioana, *Istoria muzicii universale*, vol. I, II, III
47. Stravinski, Igor, *Poetica muzicală*, Ed. muzicală, București, 1967
48. Țăranu, C., *Elemente stilistice muzicale*, Academia de Muzică "Gheorghe Dima" Cluj, 1981

49. Timaru, V., *Muzica noastră cea spre ființă*, Ed.Axa, Botoșani, 2001
50. Toduță, S., *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach*, vol.III, București, 1973
51. Vlad, Roman, *Stravinski*, București, Ed. Muzicală, 1967.
52. Webern, Anton, *Calea spre muzica nouă*, Ed. muzicală, București, 1988