

P O S D Ă R E S C U G A B R I E L

CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ PENTRU TROMPETĂ

Editura MediaMusica
Cluj-Napoca
2013

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

POSDĂRESCU, GABRIEL

Creația muzicală românească pentru trompetă / Gabriel Posdărescu. -

Cluj-Napoca : MediaMusica, 2013

Bibliogr.

ISBN 978-973-1910-17-8

788.1

referenți

conf.univ.dr. Cipriana Gavrișiu

conf.univ.dr. Vera Negreanu

© Copyright, 2013, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.

Reproducerea integrală sau parțială pe orice support,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

 **Media
Musica** Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C.Brătianu nr.25

tel. / fax. 264-598 958

CUPRINS

Creația muzicală românească pentru trompetă	5
Lucrările românești pentru trompetă solo sau trompetă și pian.....	12
1. George Enescu: <i>Legenda</i>	12
2. Anatol Vieru: <i>Pastorală și joc</i>	31
3. Marcel Mihalovici: <i>Méditation</i>	44
4. Constantin Rîpă: « <i>Tromba in excelsis</i> » pentru trompetă solo	52
5. Peter Szeghő: <i>Piesă de concert pentru trompetă și percuție</i>	55
Creația Concertistică.....	66
1. Iuliu Mureșianu: <i>Concert pentru trompetă și orchestră</i>	67
2. Aurel Popa: <i>Concertul nr. 1 pentru trompetă și orchestră</i>	73
3. Aurel Popa: <i>Concertul nr. 2 pentru trompetă și orchestră</i>	83
Repertoriul românesc de uz didactic	92
Creația românească pentru trompetă în context universal- concluzii.....	110
Bibliografie	113

Creația muzicală românească pentru trompetă

Creația muzicală românească pentru trompetă aparține exclusiv secolului XX. Este perioada în care școala românească de compoziție a luat un avânt fără precedent eliminând treptat decalajul existent față de cultura apuseană cu tradiție seculară.

Până în anii '50 ai secolului XX repertoriul românesc pentru trompetă este în general restrâns din punct de vedere cantitativ, dar numărul compozițiilor în care trompeta este protagonistul principal va reflecta o evoluție pozitivă în următoarele decenii¹. În ceea ce privește limbajul muzical cât și valorificarea calităților tehnice și expresive ale trompetei de către compozitorii români, acestea sunt concordante cu avântul și expansiunea curentelor modernității și ale tendințelor de avangardă care se vor manifesta în creația românească a secolului XX.

Repertoriul solistic pentru trompetă în muzica românească este alcătuit atât din genurile de sonată sau piesă camerală acompaniată de pian, eventual cu caracteristici (titluri) programatice, cât și din lucrări concertante. Lucrările camerale în care trompeta are un rol solistic bine determinat reprezintă de asemenea una dintre categoriile repertoriale demne de semnalat. Alături de acestea există și un repertoriu alcătuit din lucrări compuse în scop didactic, cu care compozitorii sau uneori chiar profesorii de specialitate au încercat să „umple” spațiul aproape vid al repertoriului solo pentru trompetă, fie el cameral, fie concertistic, pe diferite nivele de însușire a tehnicii instrumentale. În primele decenii ale celei de-a doua jumătăți a secolului XX, în lipsa unui repertoriu adecvat și în condițiile unei situații politice de închidere culturală,

¹ Vezi anexa 1

profesorii de trompetă au recurs la transcripții din repertoriul altor instrumente, armonizări și prelucrări ale unor cântece din folclorul românesc sau au creat lucrări originale menite a cuprinde problemele legate de pedagogia instrumentului.

În prima jumătate a secolului XX repertoriul românesc pentru trompetă cu acompaniament de pian este reprezentat de un singur opus, *Legenda* de George Enescu (1906), iar în ceea ce privește repertoriul cameral în care trompeta joacă un rol important amintim de asemenea un singur opus, *Din cătănie, trei caricaturi muzicale pentru două trompete, trombon, baterie și pian* de Paul Constantinescu (1933).

Aparținând modernității muzicale, *Legenda* de George Enescu (1906) este reprezentativă pentru repertoriul românesc și universal, vizionară din punct de vedere al evoluției expresivității și tehnicii interpretării la acest instrument. Existența acestui unicat înainte de cea de-a doua jumătate a secolului XX se impune și prin valoarea sa exemplară, fiind un reper esențial în repertoriul tuturor trompetiștilor, dar și model estetic pentru compozitorii generațiilor următoare.

După aproximativ o jumătate de veac, în muzica românească, se înregistrează câteva contribuții mai semnificative în ceea ce privește repertoriul solistic pentru trompetă. Anii 50 - 60 constituie un moment de vârf în acest sens. Dintre lucrările pentru trompetă și pian care vor intra în vizorul nostru analitic amintim: *Pastorală și Joc* de Anatol Vieru, lucrare compusă în 1953, *Méditation* de Marcel Mihalovici, o lucrare scrisă în 1958, și *Fantezie* de Dumitru Bughici, ”recuperată” dintr-o culegere de piese didactice. Cele patru lucrări camerale amintite reprezintă două dintre etapele muzicii moderne românești – muzica începutului de secol și cea a deceniilor din mijlocul acestuia. Din

creația de după anii 60 putem aminti lucrările compozitorilor Aurel Popa – *Temă cu variațiuni în stil popular*, 1967, Anton Șuteu – *Sonata pentru trompetă și violoncel* ce datează din 1972, Adalbert Winkler – *Piccola Passacaglia* pentru trompetă și pian, 1962, Florin Dimitriu – *Dans din Bihor* pentru trompetă și pian din 1968 (vezi Anexa 1).

În ceea ce privește repertoriul cameral al anilor 50-60 remarcăm prezența trompetei în formație de duo cât și în cea de trio: Aurel Popa *Toccata* pentru două trompete, 1968, Anton Șuteu – *Sonata pentru trompetă și violoncel* ce datează din 1972. Trio-ul cu trompetă este reprezentat de lucrarea lui Dimitrie Cuclin *Trio pentru clarinet, trompetă și fagot*, 1954. Cvartetul apare în poemul *Au soir*, pentru 4 trompete de George Enescu (1954) iar formația de cvintet în *Cvintetul de suflători* de Aurel Popa, 1952. Sextetul, septetul chiar și octuorul cu trompetă sunt de asemenea prezente în repertoriul cameral, dovedind preocupările compozitorilor români pentru îmbogățirea tehnicii și valorificarea calităților expresive ale trompetei așa cum se poate urmări în Anexa 1.

Anii 50-60 au reprezentat un model demn de urmat și au deschis calea pentru compozitorii generațiilor următoare care au vizat repertoriul pentru trompetă.

Ultimele trei decenii ale secolului XX aduc în repertoriul cameral al trompetei (ca și în cel al trompetei solo) un adevărat reviriment al modalităților de exploatare a timbrului și sonorității instrumentului, în lucrări camerale de variate facturi și combinații instrumentale. Observăm o creștere a numărului de lucrări programatice (1973 – Maya Badian, *Dialoguri pentru trompetă și contrabas*; 1974 – Liana, Alexandra, *Secvență lirică pentru clavecin*,

trompetă și pian: 1974 – Octavian Nemescu, *Sugestii II*) dar și a celor în care apar îmbinări timbrale dintre cele mai diverse incluzând și banda magnetică: 1979 – Călin Ioachimescu, *Oratio* pentru șase suflători, 2 grupe de percuție și bandă magnetică; 1998 – Octavian Nemescu, *QuintaBeit pentru ora 5 dimineata*, voce, oboi, clarinet, fagot, 2 trompete, vioară, violoncel, pian, 6 percuții și bandă. Dintre lucrările pentru trompetă ale compozitorilor români am analizat doar o parte dintre lucrările solo acompaniament de sau cu pian, interpretate personal și aflate de asemenea în repertoriul predat la clasă.

Stilul componistic al creației pentru trompetă a compozitorilor români reflectă tendințele și orientările muzicii românești în toate genurile abordate de aceștia în secolul XX. Opusurile enesciene dedicate trompetei oferă analistului și cercetătorului o viziune asupra creației românești care, la începutul secolului, era deja sincronă cu muzica apuseană a cărei tradiție data de secole, tradiție recuperată de cultura românească tocmai prin aceste valoroase lucrări ale geniului muzicii românești care a fost George Enescu. Cercetătorii occidentali au fost puși în dificultatea de a clasifica stilul enescian². „Nu odată s-a vorbit despre atmosfera aparte (noi am numi-o autohtonă), pe care muzicienii timpului o simțeau în muzica sa chiar atunci când factura era evident romantică sau neoclasică. Este vorba desigur despre un foarte subtil mod de a afirma valorile sensibilității naționale, ele apărând „mascate” îndărătul mijloacelor de expresie ce recuperează tehnici demult consacrate, tradiționale”³.

² Așa cum remarcă Clemansa Liliana Firca în lucrarea sa *Direcții în muzica românească 1900-1930*, Editura Academiei Române, București, 1974

³ Herman, Vasile, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Ed. Muzicală, București, 1977, pg. 53.

Nu putem să excludem din panorama muzicii scrise pentru trompetă celelalte două opusuri camerale enesciene în care acest instrument are un rol important în economia formei și a expresiei muzicale: *Au soir* (1933) pentru cvartet de trompete și *Simfonia de cameră op. 33*. Ele sunt reprezentative în ceea ce privește preocuparea compozitorului de a exploata și valorifica la maximum expresivitatea trompetei dar în cartea de față vom puncta doar anumite aspecte care vizează evoluția și funcția de model pe care *Simfonia de cameră* o îndeplinește pentru repertoriul solistic al trompetei.

În acest ultim opus enescian, ce împlinește idealul său de a unifica forma ciclică, într-o macroformă, compozitorul încredințează trompetei un număr important de intervenții solistice, precum și expunerea tematică în părțile trei și patru ale lucrării. Intervențiile solistice aduc un spectru bogat în ce privește modalitățile de emisiune timbrală ale trompetei: cu sau fără surdină, *avec le pavillion en l'air*, în vibrato, într-o sumedenie de ipostaze dinamice și de atac, *fp*, *p subito*, *ff subito pp*, *tenuto*, *staccato*, *legato*, *marcato*, precum și o variată gamă de expresii și caractere: *pf*, *marziale*, *sempre giocoso*, *p cantabile*, *sempre cantabile*, *f dolce*, *mf grave*. Complexitatea scriiturii în aspectele ce țin de desenul melodic al trompetei precum și cele ale discursului orchestral de ansamblu impun interpretului o măiestrie interpretativă de excepție. *Simfonia de cameră* enesciană reprezintă o sinteză genială a creației ilustrului compozitor, lucrare care va deschide calea către perioada avangardei românești.

La mijlocul secolului XX, mai precis în anii 50 și imediat după, direcția folclorismului a fost una dintre trăsăturile marcante ale creației camerale pentru trompetă, elementele folclorice românești sintetizându-

se în cadrul curentului neoclasic „prin raportarea directă și intenționată la genurile și modelele melodico-ritmice ale muzicii populare naționale. Motivele unei atari opțiuni variază între recunoașterea bogăției folclorului ca sursă inepuizabilă și convingerea atingerii în contextul internațional a unei originalități văzute sub înfățișarea atributelor care ar particulariza muzica populară românească față de coordonatele similare a altor spiritualități etnice. Astfel apare limbajul mulat pe seva cântecului și jocului românesc⁴... .” În această tendință se înscrie lucrarea camerală *Pastorală și Joc* de Anatol Vieru în care compozitorul îmbină cromatismul abstract cu diatonismul specific materialului folcloric original.

Lucrarea *Meditation* de Marcel Mihalovici, compozitor francez de origine română, reflectă o gândire muzicală situată într-un cadru stilistic neoclasic abstract de provenință occidentală (vezi Hindemith, Honegger) fără influențe folclorice.

Acestor analize repertoriale li se alătură două lucrări contemporane aparținând compozitorilor clujeni Constantin Râpă și Peter Szeghő, lucrări care revelează două universuri creative distincte, două ipstazieri diferite ale aceleiași tendințe a compozitorilor generației post-enesciene de a-și configura mesajul artistic prin limbajul muzical al avangardei de sinteză serial-modală.

Cea de-a doua secțiune a analizelor noastre asupra repertoriului solistic românesc pentru trompetă este destinată lucrărilor concertistice dedicate acestui instrument. În contextul contribuțiilor esențiale ale compozitorilor contemporani, concertul românesc pentru trompetă este

⁴ Anghel, Irinel, *Orientări, Direcții, Curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, București, 1997.

reprezentat cu succes tot în acești ani de mijloc ai secolului XX de cele două opusuri semnate de Aurel Popa.

Cele două concerte, reprezintă din punct de vedere al fenomenului de adaptare la specificul tendințelor vremii, un punct de reper în ceea ce privește procesul de „difuziune cromatică” ... la nivelul limbajului muzical, prin procedeul descris de Vasile Herman astfel: „... anumite „formule-mamă” din muzica modală diatonică, (...) primesc prin cromatizare un sens expresiv nou, mult mai accentuat decât în stadiul inițial (...) se ajunge (astfel) la o adevărată abstractizare a cântecului popular efectuată la toți parametrii.”.⁵ Aurel Popa adoptă în concertele sale pentru trompetă limbajul total cromatic însă acesta este subordonat necesităților de expresie și de expunere a calităților tehnicii instrumentale ale interpretului.

Lucrările scrise în scop didactic adoptă opțiuni stilistice și de limbaj condiționate de funcția lor didactică. Ele vor face obiectul celui de-al treilea capitol a analizelor noastre asupra repertoriului românesc pentru trompetă. Vor fi prezentate succint, doar pentru a marca existența preocupărilor în acest sens în muzica românească.

⁵ Idem pg. 101.

Lucrările românești pentru trompetă solo sau trompetă și pian

1. George Enescu: *Legenda*

Lucrare de tinerețe *Légende (Legendă)* a fost creată în același an cu *Au soir*, un poem cvasi programatic pentru 4 trompete, dar și *Dixtuorul* op. 14 pentru instrumente de suflat, dovedind faptul că 1906 a că fost anul în care G. Enescu a sondat valențele expresive, sonoritatea și culoarea timbrală a trompetei. Nu este străină de acest fapt nici dedicația de pe frontispiciul partiturii, închinată lui Merri Franquin, profesorul de trompetă al Conservatorului parizian.

Lucrarea *Légende* conține rezonanțe programatice, surprinse atât în titlu cât și în expresia conținutului muzical; conotațiile textului muzical alternează între sugestiile subiective, lirice, ale unei nostalgii a timpurilor trecute în secțiunile de tipul A și cele epice, dinamice, evocatoare ale unui climat eroic-combatant cu notă triumfală, aflate în contrast cu primele, ce se regăsesc în segmentele de tip B. Am simbolizat această tipizare expresivă a secțiunilor în A și B după rezultatul unei succinte analize a formei, ce revelează o arhitectură construită pe alternanța a două secțiuni contrastante din punct de vedere al conținutului și mișcării. Cele două idei muzicale de bază, A și B, având reprize dinamizate, conturează o formă tripentastrofică, A-B-Av1-Bv -Av2. Conform logicii frazării și a punctuației cadențiale am împărțit strofa A astfel: fraza **a** (măs. 1-7), *do* ionic-minor natural, fraza **b** (măs. 7-16) cadențează în *lab* major apoi revine la *do* și fraza **av 1** (măs. 16-19), *do/do #* eolic cu o încheiere cadențială ce aduce cu o mică repriză.

Ideea muzicală de bază A, expusă la trompetă (după o succintă introducere pianistică în acorduri de 7-8-sunete cu note *ajoutée* și acorduri cu funcții suprapuse, fixând cadrul sonor al evocării) realizează o cantilenă lirică transformată progresiv într-o expresie patetică. Compozitorul indică cu o minuțiozitate extremă variațiile subtile ale dinamicii, continuu fluctuantă, particularizând sonoritatea fiecărei celule, aproape chiar de la sunet la sunet. În cea mai mare parte articulația se bazează, pe parcursul frazei de 6 măsuri, pe *legato* și *tenuto*, dar și pe unele accentuări și atacuri în *sf.* Acestea trebuie realizate fără a impieta asupra caracterului lent și grav, realizând o sonoritate când estompată, când explozivă. Frazarea firească cuprinde întreaga idee muzicală, până la cadență, fără respirație. (Fiind însă de cele mai multe ori dificil de realizat, în studiul cu studenții recomand în unele cazuri respirații scurte după *legato*-ul din măsura a patra și înainte de a doua jumătate a trimpului 3 pe nota *la* din măsura a cincea).

Melodica prezintă caracteristici mixte, modale și tonale, conținând turnuri caracteristice romantice cum sunt motivul de început al frazei sau cadența finală pe cvinta acordului de bază, dar și folclorice prin caracterul de „înfloritură” a melodicii motivului următor: folosirea formulei cromatice întoarse care „deturnează” și modul de la *do* ionic/*do* minor natural, printr-o inflexiune, la *mi* doric (vezi măs. 5) și revine enarmonic la modul de bază. Este vorba despre împletirea caracteristicilor romantice cu cele impresioniste (în armonie și caracter), impregnate de un anume ethos folcloric (românesc) subtil întrețesut, care conferă muzicii enesciene acea polivalență stilistică despre care s-a vorbit adeseori.

Ex. 1 - G. Enescu - *Legenda*, măs. 1-7

Toate aceste caracteristici melodice se subsumează unui stil de tinerețe în care lumea tonală se prezintă, după cum afirmă muzicologul Gh. Firca⁶, impregnată de funcțiile continuu dominantizate ale romantismului german, îmbinate cu „sugestii modale oferite de școala franceză⁷” pe de o parte, și de modalul de esență folclorică românesc pe de alta, „complexe modale cromatice înlănțuite liber⁸, structuri

⁶ Observațiile sale muzicologice se găsesc în lucrarea *Conceptul modal în muzica lui G. Enescu* publicat în *Studii de muzicologie* vol. IV, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1968, pg 221-229.

⁷ Idem, pg 222.

⁸ Idem pg . 225

tetracordice mai mari sau mai mici decât acest cadru ... juxtapuse conjunct sau disjunct”.⁹

Armonia acompaniamentului pianistic abundă în acorduri cu septimă împodobite cu note *ajoutée*, suprapunerile acordice creând deseori senzația unei polifuncționalități (vezi acordul din măsura a 4-a, în care la bază compozitorul aduce treapta I cu terța ridicată și efect picardian, peste care apare acordul de dominantă cu cvinta coborâtă care poate fi interpretat și ca acord de treapta I cu septima coborâtă), creând un efect difuz, ambiguu, de suspendare, potențat și de deseale înlănțuiri de tip ”scordatură” (vezi măsurile 4 și 5), acorduri alterate, procedee foarte apropiate de efectele armonic – coloristice ale impresioniștilor.

Structurile acordice omofone, extrem de saturate – așa cum se prezintă în această strofă, dar și în alte creații, au fost explicate de către W.G. Berger într-un mod foarte sugestiv prin acea „sete de plenitudine armonică ... armonie bogat expusă ... acordică generoasă, „suculentă”¹⁰ canalizându-se apoi pe acea „armonie polifonizată amintind de Franck sau Fauré”.¹¹

Este foarte interesant faptul că aceste complexe acordice, ce implică sonorități bogate, contrabalansează excelent timbrul penetrant al trompetei, realizând un echilibru de intensitate dinamică între partide. Cu toate acestea trompeta trebuie să expună un timbru generos, dar în același timp estompat, cu atacuri moi ale sunetelor, ajungând până la realizarea acelei sonorități *doux*, pe care compozitorul o

⁹ Idem pg. 226.

¹⁰ G.W.Berger *Aspecte ale polifoniei moderne*, în Muzica nr. 4 din 1965, pg 7

¹¹ Firca .Cl.L.,op.cit. pg 63.

reclamă pe întorsături melodice retorice asemănătoare cu cele din doina românească (vezi exemplul anterior).

Segmentul median al strofei **A**, notat cu **b**, este alcătuit din mai multe intervenții segmentate ale trompetei, un mozaic de idei muzicale diversificate melodic, aflate în dialog continuu cu partida pianului. Aceasta este o caracteristică a construcției melodice specifică limbajului de tinerețe al compozitorului, recunoscută de Gh. Firca, dar care în mod principal se va regăsi, transfigurat, și în fazele ulterioare ale evoluției limbajului enescian. Melodica se construiește la nivelul microentităților morfologice într-o întruchipare mereu nouă, variată, pornită de la o idee de bază. „Caracterul divers, mozaicat, niciodată repetabil în succesiunea celulelor sale componente și a modului de înlanțuire pe care-l capătă discursul, izvorăște din aceeași percepere a lumii sonore, din aceeași determinare estetică care exclude succesiunea apropiată a formelor identice”¹² (estetică de esență orientală).

Pianistica reflectă o tendință de polifonizare a structurilor armonice ale acompaniamentului. Planurile sonore purtătoare de motive conducătoare sunt preluate de trompetă, continuând astfel dialogul. Apar cadențe amintind de filonul folcloric, cum ar fi cadența dorică din măsura 8, sau cadențe proprii profilurilor muzicale ale romantismului în care apare anticipația sunetului final (vezi măsurile 13-14).

Aspectul dinamic al frazei mediane, care crește în intensitate sonoră dar și expresivă, se pretează la o agogică mai bogată, ce decurge din necesitatea de a potența expresiv unele contururi melodice. Impulsul agogic interior pe care-l imaginez și-l realizez în frazarea

¹² *Idem* pg 226.

fiecărei idei muzicale implică un ușor *accelerando* pe pasajul desfășurat și o revenire, pe cadență, la spiritul grațios ce-i este propriu.

Ex. 2 - **G. Enescu** – *Legenda*, B, măs. 7-16.

The musical score for G. Enescu's *Legenda*, measures 7-16, is presented in four systems. The first system shows a piano introduction with dynamics *f*, *p*, *mf*, and *f*. The second system includes a *Grave* section with a tempo change to 3/4 time and dynamics *mp*, *mf*, and *f*. The third system includes an *Expressif* section with a tempo change to 6/8 time and dynamics *f*, *f*, and *p*. The fourth system includes an *En dehors* section with a tempo change to 3/4 time and dynamics *p*. The score is written for piano and features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Dinamica indicată de compozitor cere interpreților treceri rapide către nuanțe extreme. Agogica implică o atât de fidelă racordare la intențiile compozitorului încât interpretarea să poată reda indicațiile expresive și de caracter ce subînțelege acele subtile fluctuații de tempo

imaginate de compozitor. Astfel, avântarea patetică înspre pasajele cu punct culminant dinamic (*en dehors*) reflectă pasiunea, imediat retrasă, stăvilită prin indicațiile *ésitant*, *cédéz*.

Intenția dramaturgică a reprizei strofei A , este aceea de a oscila impulsurile discursului ezitante ori exploziv-patetice completând o imagine densă în evenimente sonore.

„Exigența față de veridicitatea expresiei și preocuparea pentru cizelarea ei în detaliu caracterizează în cel mai înalt grad interpretările enesciene, ele s-au transmis de asemenea și compozițiilor sale în minuțioasa semiografie dinamică și tehnica instrumentală, în varietatea de indicații și sugestii ce atrag atenția din primul moment în textele compozitorului”¹³. Trecerea de tip scordatură de la *la b* major la *la* major (fără a atinge funcțiunea treptei I) sau posibil *do* frigid – *do#* eolic, are efectul unei schimbări a perspectivei, asemeni imaginii unui corp scufundat. Surpriza asigurată de saltul tonal trebuie exploatată printr-o mică cezură. Cei doi interpreți pot pătrunde în aceste subtilități expresive urmând cu intuiție și gust indicațiile compozitorului. Nuanța finală de *f* trebuie să rămână în limitele unei sonorități pline, culminative și expresive, evitând stridența.

Ex. 3 - **G. Enescu** – *Legenda*, măs. 16-19.



¹³ GH. Firca, *op. cit.* pg. 64



Strofa mare **B, Mouvement**, aduce contrastul de scriitură, caracter, expresie. Structura frazeologică apare ca fiind alcătuită din trei segmente: fraza **c**, măsurile 20-23 având centrul tonal în *mi* major, **c_{v1}**, măsurile 24-27 în *la b* major și **c_{v2}**, măsurile 28-30, în *mi b* major.

Această secțiune prezintă o fluidizare a discursului muzical realizată prin acompaniamentul figurativ-arpeggiat cu aspecte de polifonie latentă, și contrapunctarea liberă sau cvasi imitativă. Structurile armonice ai căror centri tonali se schimbă rapid dau senzația de mișcare perpetuă, abordând o ritmică a diminuției, „mărunțită” în diviziuni normale și excepționale. Înrudirea cu secțiunea **A** la nivelul unor motive, celule (vezi celula arpeggiată ascendent cu rol semantic de semnal) conferă acestui segment al formei conotații variațional-dezvoltătoare.

Expresia cerută de compozitor – *Gracieux* – trebuie să fie realizată în principal din partea trompetei, și desigur să fie acompaniată în aceeași manieră de pian. Spre deosebire de segmentul întâi **A**, melodia încredințată trompetei este extrem cromatizată și presupune o virtuozitate instrumentală ce necesită, dincolo de o stăpânire perfectă a tehnicii instrumentului, o interpretare nu atât ostentativă cât firească, liberă, lejeră. Pasajele cromatice necesită o tehnică motrică bine consolidată, variantele folosirii grifurii fiind diverse, în funcție de

posibilitățile instrumentistului. Personal recomand în studiul cu trompeta în sib, în primul pasaj cromatic, folosirea pe *mi* (efect *re*) a combinației de pistoane 1- 2, la fel și pe nota *la* (efect *sol*) a pistonului 3. a repetarea sunetului *mi* (efect *re*) din măsura a treia a mișcării *Mouvement*, folosesc tot combinația 1-2 pentru a facilita obținerea *legato*-ului. Printre procedeele ce implică o tehnică avansată pentru interpretarea acestei secțiuni mediane a lucrării amintim staccatura dublă și triplă realizată în condițiile unui ritm fluid, alcătuit din diminuții ale valorilor. În studiu recomand studenților, pentru familiarizarea cu filonul melodic original, executarea sunetelor principale, a pilonilor melodici, fără utilizarea staccaturii triple urmând apoi să realizăm varianta ritmică propriu-zisă.

În unele cazuri, pe pasaje în care compozitorul indică diferențieri de articulație foarte amănunțite – *legato*, *staccato*, *tenuto*, accent – cu toate că unii interpreți folosesc staccatura dublă, consider că se poate adopta mai cu folos alternativa staccaturii simple, tocmai pentru a putea realiza o frazare mai logică și a da culoarea timbrală potrivită atmosferei muzicii.

Pentru a urmări evoluția fizionomiei melodice celulare a ideii muzicale de debut a strofei **B**, putem defini diferitele profiluri intonaționale ale microunităților celulare astfel:

- profil de scară cromatică în ambitusul unei cvinte micșorate
- salt de octavă mijlocit de sextă (celulă cu caracter de semnal)
- celule „de rotație intervalică” coborâtoare pe secunde
- celule arpegiate.

Ex. 4 - G. Enescu, *Legenda*, măs. 20-23



Observăm că ritmica cu valori în diminuție asigură un spirit al fluidității discursului muzical atât în linia solistică cât și în acompaniamentul pianistic. Acest spirit a fost teoretizat¹⁴ sub denumirea de „rubato structural”. „Topind în retorta creației sale caracterul *rubato* a trei stiluri, adică agogica romantică cu suflul ei general la nivel macrocosmic (valuri melodico-armonico-polifonice cu tendințe spre culminații pozitive și negative), apoi *rubato*-ul impresionist realizat prin disponibilizarea figurală a discursului (care individualizează elementele diferiților parametri ai discursului sonor: intonații, polifonie, „dinamică”, timbrare etc., creând impresia de suspendare temporală), la care se va adăuga calitatea *rubato*-ului doinit al folclorului românesc ce conține o nuanță caracteristică de atemporalitate. Enescu va realiza acea sinteză care va oferi *rubato*-ului

¹⁴ De către Constantin Râpă în *Teoria Superioară a Muzicii vol II*, Ed. MediaMusica, Cluj-Napoca, 2002

său aura specifică ce îl va diferenția în epocă de toți creatorii generației sale, ...adică un *rubato* structural. Acest *rubato* structural constă în primul rând în substanța curgător melismatică a discursului, în care duratele sunetelor întregului context liniar-vertical își permit o anumită libertate de măsurare (cvasi individuală), încât se creează impresia de permanentă devenire improvizatorică”¹⁵.

Acestui *rubato* structural îi sunt atribuite mecanismele apte de a imprima tuturor parametrilor muzicali caracteristicile amintite mai sus: în melodie acestea se manifestă prin „orientarea invenției lineare către o concentrare tensională în nuclee motivice”..., iar în concepția texturii și sintaxei printr-o „verticalitate permanent polifonică... care permite o densitate permanent fluctuantă a numărului de voci”¹⁶ (în cazul acestui segment al *Legendei* fiind vorba de trei voci).

„Alături de tempo și de pulsația ritmică, structurile cromatice devin „motorul” mișcării vii, agitate”¹⁷. Cromatizarea care intră în componența unor pasaje solistice are funcție ornamentală și de virtuozitate, dar este și mijloc de dinamizare a discursului muzical. Interpretarea lor corectă din punct de vedere intonațional se impune ca o necesitate în condițiile unei derulări foarte rapide a fluxului melodic.

Interpreții trebuie să sesizeze și să coloreze dinamic și timbral frecvențele schimbări ale centrilor tonali, inflexiunile aluzive (care nu ating funcțiunea tonicii), pendulările modale major-minore schimbate brusc, „scordaturile” armonice și secvențările, interpretările enarmonice dese care constituie particularități ale discursului enescian. Caracterul „microscopic al lumii armonice enesciene” a fost subliniat de

¹⁵ Rîpă, Constantin, *Teoria superioară a muzicii, vol. II, Ritmul*, Ed. MediaMusica, 2002, pg. 137-138.

¹⁶ *Idem*, pg. 139.

¹⁷ Firca, Cl.L. *op.cit* pg. 118

compozitorul Ede Terényi, care observă că „perceperea auditivă a fluxului armonic este delimitată de un *limes* inferior și unul superior... Stilul lui Enescu tinde spre depășirea limitei superioare a percepției procesului armonic prin schimbarea fulgerătoare a armoniilor”¹⁸

Toate aceste elemente care dezvăluie interpretului o complexitate deloc ușor de redat muzical presupun o coordonare empatică a celor doi protagoniști ai actului artistic. Pregarăna pulsației ritmice fiind estompată de arabescurile melodico-ritmice fluide, „rubatizate structural”, intervențiile trompetei în dialogul complementar pot fi extrem de dificile, mai ales când intrările se fac pe a doua șaisprezecime a jumătății timpului întâi – așa cum arată exemplul următor:

Ex. 5 - **G. Enescu**, *Legenda*, măs.27-30

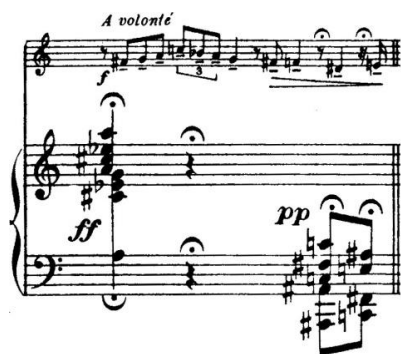
The musical score for G. Enescu's *Legenda*, measures 27-30, is presented in two systems. The first system (measures 27-29) shows a piano accompaniment with a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic, arpeggiated bass line in the left hand. The second system (measures 30-31) continues the melody, featuring a more pronounced arpeggiated pattern in the left hand. The score includes various musical markings such as 'Ped.' (pedal), 'Animez' (animate), 'augmentez' (increase), 'Cédes à volonté' (yield at will), and 'Suivez' (follow). The melody is characterized by ascending lines and a sense of movement.

Culminația expresivă se construiește treptat. Desenele melodice, concepute în formă ascendentă în scopul cuceririi spațiului sonor,

¹⁸ Terényi, Eduard, *op.cit.*pg 204.

încărcătura cromatică ce produce „neliniștea”, freamătul tot mai animat al dinamicii tensionale, discursul tot mai agitat și încărcat, toate acestea trebuiesc construite gradat. Cu toate că în partitură nu este notată printr-o nuanță intermediară această gradație, în practica interpretativă s-a consacrat ideea folosirii gradate a dinamicii; astfel, la cea de-a doua frază din cele trei ale stofei B vom adopta nuanța *mf*. Culminația finală impune și o racordare a duetului la maniera de recitativ patetic pe care muzica o reclamă iar compozitorul o indică prin *à volonté*, înlocuind astfel termenul de *rubato*.

Ex. 6 - G. Enescu, *Legenda*, măs. 30



Prima repriză dinamizată a ideii muzicale A poartă indicația *Chantant*, sugerând pianistului un tușeu fin, cantabil și un caracter aproape vocalizat. Strofa a treia a lucrării, notată în analiza noastră cu Av1, este concepută liber în manieră polifonic imitativă, la planurile extreme ale discursului muzical, a motivului de debut al frazei a. Secvențele tonale îl situează în *mi* minor, la vocea discantului (la pian) imitată pe *sol* (vezi linia basului), apoi *re b* (discant) și *la* (tot în has) pentru ca în final, cu solo-ul trompetei, ideea muzicală a să fie prezentată în întregime în *do* minor, atingând primul punct culminant dinamic al întregii lucrări, în *ff*.

Ex. 7 - G. Enescu, *Legenda*, măs. 30-43

The musical score for Ex. 7 from G. Enescu's *Legenda*, measures 30-43, is presented in five systems. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is written for piano and voice.

System 1: The piano part begins with a forte (*ff*) dynamic. The vocal part enters with the instruction "1er mouvt Chantant" and a piano (*p*) dynamic. The system concludes with the instruction "Augmentes".

System 2: The piano part continues with a forte (*ff*) dynamic. The vocal part continues with a piano (*p*) dynamic.

System 3: The piano part features a section marked "Facilité" and "ff". The vocal part continues with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with the instruction "A volonté".

System 4: The piano part continues with a forte (*ff*) dynamic. The vocal part continues with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with the instruction "Pressez beaucoup".

System 5: The piano part continues with a forte (*ff*) dynamic. The vocal part continues with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with the instruction "Vite".



Realizarea frazei culminante a segmentului Av implică o sonoritatea amplă, realizată printr-o puternică susținere a coloanei de aer, respirând în debutul pasajului notat de compozitor cu *à volonté*. În interpretarea proprie culminația dinamică a frazei o realizez după *do* în *ff*, după care pasajul melismatic îl desfășor liber, cu *accelerando* treptat pentru a da sunetului final pregnanță și sonoritate triumfătoare.

După cum se observă, în segmentul următor pianul preia aceeași intensitate dinamică și emoțională cântând *très marqué* pasajele care conduc la realizarea celor mai dramatice segmente ale lucrării. Pasajele de virtuozitate încredințate pianului sunt concepute cromatic și monodic (în octave) și finalizate printr-un lanț dens acordic datorat înlănțuirilor de structuri alterate, cu septime, derulate într-un tempo alert și vizând acel „limes” superior de percepție amintit anterior. Compozitorul subliniază prin indicații agogice momentele de maximă concentrare tensională (*pressez beaucoup* și *vite*), pentru ca pe cadență atacul în *sff* să fie realizat sec, aproape violent (vezi exemplul anterior).

Tensiunea dramatică crește, se întetește din nou, de data aceasta pornind de la datele tematice ale strofei Bv. Sinteza realizată se va împlini atât din punct de vedere tensional cât și tematic, motivica înrudită cu strofele **A** și **B** circulând la toate planurile discursului: ideea **b** a strofei **A**, sugerată prin mișcare cromatică continuă a basului, ideea **a** întruchipată în planul median cu variații ale motivului de început al

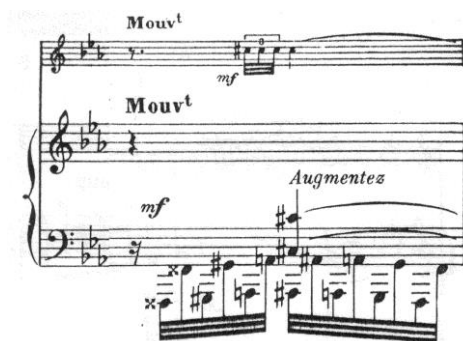
lucrării, și un motiv-idee nou **d**, la trompetă, sub formă de semnal (ca o chemare la luptă). Densitatea scriiturii cromatice reclamă virtuozitatea tehnică, prin pasaje solistice ale trompetei dar și prin motorismul basului pianului, în mișcare *passus duriusculus* în valuri. Realizarea gradației emoționale se poate realiza printr-o mică suspendare rubatizată ale primelor sunete ale pasajului și printr-un discret *rallentando* expresiv, ce pregătește atmosfera intrării tabloului eroic.

Ex. 7 - **G. Enescu**, *Legenda*, măs. 59-61



Limita dinamică în *fff* constituie climaxul lucrării, care se răsfârânge agresiv asupra finalului pianistic, în care compozitorul cere o atitudine furibundă (*furieusement*).

Ex. 9 - **G. Enescu**, *Legenda*, măs. 55-65 (motivul-semnal, chemare la luptă)





Pasajele de virtuozitate implică o agilitate extremă, interpretul trebuie să aleagă cu mare atenție grifura potrivită pentru a realiza aceste pasaje.

După „cavalcada” epică a acestor evenimente muzicale dramatice recomandăm o durată mai lungă a coroanei pe pauză, efectul de liniștire pregătind astfel epilogul acestor „aventuri” muzicale atât de pictural descrise de compozitor și valorificate printr-o interpretare inspirată.

Repriza este scurtă, având aproape caracterul unei *coda*, și readuce ideea A (notată în analiză cu Av2 datorită construcției eliptice și caracterului de epilog). Atmosfera evocatoare este indicată de compozitor prin termenul *Reveur* (măs.67). Trompeta cu surdină asigură prin sonoritatea *pppp* imaginea unei amintiri care se stinge, se

îndepărtează. În perioada scrierii *Legendei* surdina în uz era cea denumită astăzi *straight*. În ciuda aparentei simplități a acestui deznodământ al lucrării, alături de elementele de acompaniament, sonoritatea și timbrul cerute de compozitor sunt dificil de realizat într-o dinamică redusă ca intensitate, surdina *straight* neacoperind atât de bine sunetele. Chiar dacă unele voci militează pentru așa zisa „puritate stilistică” (interpretarea cu mijloacele existente în epoca respectivă) considerăm că utilizarea surdinei *cup mute*, care estompează și „catifelează” sonoritatea mult mai eficient, facilitează obținerea culorii adecvate fără efort și fără presiune psihologică inutilă pe seama interpretului.

Complexul de elemente expresive ce contribuie la realizarea codei: ritmica sincopată a pianului (care poate deruta ocazional pe trompetist), nuanțele reduse, agogica fluctuantă și progresiv reținută *Retenu, ritenuto* foarte mare, sincronizarea celor doi parteneri de dialog – mai ales în finalul extrem de delicat ca sonoritate, sunt poate la fel de dificil de realizat ca și pasajele de virtuozație ale lucrării. Pentru însușirea ritmică corectă a acestor pasaje recomand în studiu subdivizarea liniei trompetei în 6/8, procedeu care este valabil pentru toată lucrarea (mai ales în secțiunea a doua B – *Mouvement*).

Ex. 10 - **G. Enescu**, *Legenda*, finalul, repriza lucrării

The image displays three staves of musical notation, likely for piano, from George Enescu's *Legenda*. The first staff features a melody in the upper voice with the instruction "Retenu" above it. The lower voice consists of dense, arpeggiated chords. The second staff is marked "Plus lent" and "pppp", showing a more complex, flowing texture with arpeggiated figures. The third staff continues this texture, also marked "Retenu". Pedal points are indicated with "Ped." and asterisks (*) below the staves.

Legenda de George Enescu prezintă concepția instrumentală generală specifică perioadei de tinerețe a creației compozitorului, care este bazată pe reliefarea solistic-concertantă a instrumentelor aflate în dialogul dramatic. „Detașarea solistică concertantă a instrumentalului constituie ... o preocupare de tinerețe a compozitorului care pare să fi verificat pe această cale unele dintre posibilitățile lor tehnice și expresive pentru a le valorifica în lucrările de mai târziu”. În acest sens muzicologul Clemansa Liliana Firca exemplifică ideea A a *Legendei*

comparând-o cu solo-ul de trompetă din partea a treia a *Simfoniei de cameră*, identificând în cele două lucrări celule intonaționale comune.

Concepția instrumentală a acestei lucrări se înscrie deci în cele două direcții sesizate și definite de C.L. Firca în lucrările instrumentale ale acestei perioade: un larg suflu romantic și tendința spre anvergura concertistică (stilul ritmat și pulsația de *perpetuum mobile*). Referitor la textura armonică și polifonică se remarcă densitatea și aspectele aproape simfonice ale partiturii, care dau o anumită „greutate” expresiei. Vom concluziona raliindu-ne din nou la aprecierea Clemansei Firca: „Muzica are adâncime, spațialitate fără a-i altera specificul cameral”¹⁹.

2. Anatol Vieru: *Pastorală și joc*

Lucrare de tinerețe a compozitorului, *Pastorală și joc* este un diptic al cărui model îl găsim în piesele de gen ale vremii implicând duetul pian–instrument melodic, compuse în stil popular românesc și concepute conform contrastului de mișcare lent-repede. În general se întâlnesc denumirile de Cântec și Joc, Doină și Joc, Pastorală și Joc etc.

Reprezentând o fază neomodală cultivată în perioada de studii a compozitorului, lucrarea *Pastorală și Joc* a fost compusă în anul 1953, atunci când Anatol Vieru se afla la studii la Moscova pentru a-și desăvârși priceperea componistică cu renumitul compozitor Aram Hacıaturian (între 1951-1954). Profesorii lui de la Conservatorul din București (unde își făcuse studiile între anii 1946-1951) au fost

¹⁹ Firca, Cl.L., *op.cit*, pg. 62.

Theodor Rogalski (orchestrație) Leon Klepper (compoziție) Constantin Silvestri (dirijat), Paul Constantinescu (armonie); aceștia făceau parte din generația creatorilor care au impus în muzica românească o fuziune între tehnicile de compoziție noi și ethosul folcloric românesc, plasând creația românească pe orbita universalității. Cu toate acestea, normele esteticii „realismului socialist” impuse de noua ordine politică în România s-au manifestat și în muzică printr-un naturalism facil, concretizat în special într-o imagistică directă cu tematică în special folclorică, dar și proletar-muncitorească, îndreptată spre cultura de masă, la care erau obligați să răspundă majoritatea compozitorilor. Anatol Vieru a răspuns (într-o foarte timpurie fază a creației sale) acestor „obligații”, după cum relatează compozitorul Octavian Nemescu: „după traversarea unei faze realist socialiste... deci după faza conformistă parcursă la începutul anilor 50, Anatol Vieru a început să abordeze în muzica sa un fel de neoclasicism cu tentă modernistă și chiar cu unele tente avangardiste”²⁰. Este și cazul acestei lucrări, aflate în momentul de cotitură înspre adevăratele resorturi creative pe care compozitorul le va exploata în creația sa ulterioară. Concepția neomodală a lucrării își trage seva din citatele folclorice, prelucrarea liberă a acestora atingând o fază cromatică încă subordonată diatonismului tematic al cântecelor preluate, „condimentate” cu turnări tonale, armonice, melodice din ce în ce mai complexe, mai îndrăznețe, realizând o subtilă și complexă imagine pastorală cu specific românesc, în spiritul compozițiilor de gen ale contemporanilor neoclasici

²⁰ ²⁰ Nemescu, Octavian , *O evocare în Simpozion de muzicologie „Anatol Vieru”* 1999 , pg 10.

consacrați: Serghei Prokofiev, Aram Hacıaturian, Dimitri Șostakovici, Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Marțian Negrea și alții.

Prima parte a dipticului, intitulată *Pastorală*, se bazează pe idei muzicale de inspirație păstorească având o fizionomie strâns legată de folclorul acestui repertoriu al muzicii românești. Introducerea pianistică imitativă, tetratonală, în ostinato este urmată de melodia trompetei ce sugerează semnalele de tulnic, având un puternic substrat pentatonic. Purtând indicația *espressivo*, partitura oferă informații importante trompetistului, care trebuie să-și racordeze timbrul unei sonorități pline în prima expunere, folosind o articulație *tenuto*, în următoarele două trecând la un *legato* expresiv.

Ex. 11 - A. Vieru, *Pastorală și joc, Pastorală*: măs. 1-11.

Andante

Trompetă în do

mf espressivo

Pian

mf

mp

p

Observăm modul în care compozitorul reconstituie spiritul folcloric armonizând melodia trompetei cu structurile melodice–modale încredințate pianului, spirit „invocat” și prin jocul minor-major al intonațiilor specifice cântecului popular. Agilitatea articulației presupusă de melodia trompetei este necesară pentru a asigura jocul *legato – non legato* între pasajele de șaisprezecimi; melodia apelează la ritmuri punctate și valori mărunte, cu aspect ornamental, însă ca impresie generală aceasta trebuie să rămână cantabilă.

Ex. 12 - **A. Vieru**, *Pastorală și joc, Pastorală*: măs. 14-15.



Cea de-a doua idee muzicală pe care compozitorul o introduce pare a izvorî din intonațiile unui cântec păstoresc. Purtând indicațiile *giocoso* și *a tempo*, articularea în *staccato* atât a basului cât și a melodiei (de astă dată la pian) precum și apogiaturile duble asigură efectul cerut de compozitor, fără însă a mări tempo-ul (notez faptul că acesta este impulsul de moment al tuturor studenților cu care am lucrat piesa! Ceea ce recomandă o atenție deosebită acestui moment). Executarea „anacruzelor” rapide în trezecișidoimi va urmări plasarea corectă a sunetului de pe primul timp, urmate de articularea în *tenuto* a optimilor Luminozitatea pasajelor, optimismul expresiei sunt date de culoarea majoră a lumii tonal-modale, de pasajele melodice ce induc interpretului și auditoriului buna dispoziție:

Ex. 13 - **A. Vieru**, *Pastorală și joc, Pastorală*: măs. 20-26.



Înșușirea corectă a acestor articulații este necesară deoarece în segmentul următor, notat în analiză cu Bv, se reia variațional materialul muzical al ideii B prin folosirea acelorași structuri modale transpuse în modul *si doric*:

Ex. 14 - **A. Vieru**, *Pastorală și joc*, măs. 28-29



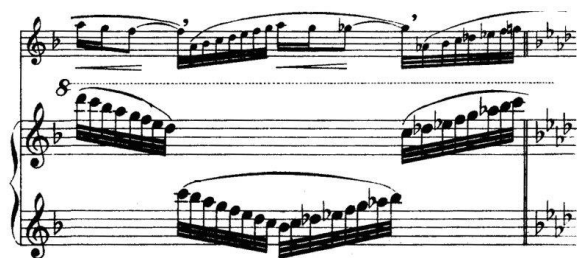
apoi în *fa* ionic:

Ex. 15 - **A. Vieru**, *Pastorală și joc, Pastorală*: măs. 35-37



și în sfârșit în *la* frigid urmat nemijlocit de *la b* ionic:

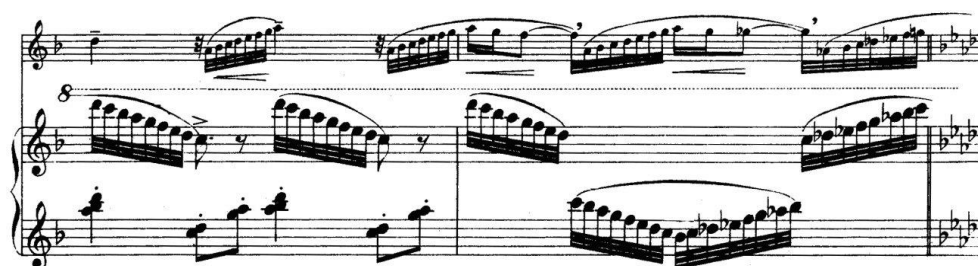
Ex. 16 - **A. Vieru**, *Pastorală și joc, Pastorală*: măs. 39



În interpretarea prelucrărilor dezvoltătoare ale strofei mediane sonoritățile acumulează un spațiu modal tot mai amplu, alcătuit din structuri muzicale scalare ajungând până la decimă sau chiar a două octave. Aceasta presupune o agilitate considerabilă din partea ambilor parteneri, pasajele trebuind să fie preluate de la o mână la alta și de la un instrument la altul ca un singur șir, impunându-se ca sincronizarea preluărilor să fie perfectă. Punctul culminant din punct de vedere dinamic trebuie pus în valoare de accentele în *ff* ale trompetei, care nu trebuie să fie ascuțite, agresive ci pline și întrucâtva „apăsate”, menținând intensitatea și presiunea coloanei de aer. În etapa învățării partiturii recomand studierea în tempo rar a pasajelor de scară pentru conștientizarea foarte exactă a înălțimilor și formarea corectă a reflexelor manuale. Segmentul solistic este foarte lung și solicitant în ceea ce privește rezistența ambușurii, mai ales că punctul culminant al

acestor pasaje foarte dificile din punct de vedere al agilității este nota *do b* ce trebuie susținut în final. Datorită fluxului melodic continuu, respirațiile între segmente sunt scurte în condițiile unei gradări dinamice progresive care necesită un suflu puternic.

Ex. 17 - **A. Vieru**, *Pastorală și joc, Pastorală*: măs. 39-41



Finalul strofei, încredințat pianului, elimină treptat din aceste acumulări, reintroducând materialul oligocordic al introducerii și implicit repriza formei, lăsând cu acest prilej trompetistului timpul necesar montării surdinei pentru a realiza sonoritatea și implicit atmosfera acestei reprize. Folosirea surdinei *cup mute* este recomandabilă pentru a asigura un timbru catifelat, adecvat momentului pastoral invocat de compozitor.

Ex. 18 - **A. Vieru**, *Pastorală și joc, Pastorală*: măs. 46-51





În repriza modificată, compozitorul schimbă metrul în 6/8 pornind doar ca pretext de la sonoritățile inițiale, cu consistență modală pentacordală pe *la b* ionic, cu *mi b* sunet de sprijin. Atmosfera evocată de sonoritatea în surdină a trompetei este una de liniște (*tranquillo*), de îndepărtare față de iureșul dansant al strofei anterioare. Partida pianistică este concepută având un plan modal diferit, cu *pieni* cromatici. Finalul este echivoc d.p.d.v. modal dar și al sonorităților, având un caracter de tranziție înspre partea a doua a dipticului, *Joc*, care trebuie atacat după o scurtă cezură. Trecerea aproape bruscă de la atacul în *ff* înspre nuanța *ppp* pe durata celor 4 timpi presupune o „filare” atentă a sonorității :

Ex. 19 - **A. Vieru**, *Pastorală și joc, Pastorală*: măs. 72-75.



În partea a doua, *Joc*, compozitorul construiește o formă mare tristrofică **A-B-Av** în care fiecare strofă este alcătuită din alternarea unor idei muzicale cu caracter diferit: A și B, inspirate de cântece

populare de joc, precum și unei a treia idee notată cu C, având caracterul unui cântec de leagăn.

Forma primei strofe mari **A** este una hexastrofică putând fi concentrată în următoarea schemă: A-Av-B-Bv1-Bv2-Av.

Traseele modale ale acestor segmente sunt următoarele:

A-----Av-----B-----Bv1-----Bv2-----Av
do ionic fa ionic fa ionic fa ionic sol doric la mixolidic

Compozitorul realizează în această strofă un contrast de caracter și scriitură exploatând expresia ludicului încă de la început prin folosirea la pian a unui bas ostinat cu un caracter burlesc. Peste acesta, linia melodică a trompetei, o melodie de joc păstoresc, este expusă în *fortissimo con forza*. În ciuda relativei simplități din punct de vedere tehnic, tempo-ul rapid precum și diversele preluări tematice între cele două instrumente în dialog reprezintă o probă interpretativă pentru duo-ul cameral. Acesta trebuie să păstreze fluența discursului, unitatea tempo-ului, caracterul motoric de „bătută”, menținut continuu în forță, așa cum indică compozitorul:

Ex. 20 - **A. Vieru**, *Pastorală și joc*, *Joc*: măs. 6-10



Observăm că se schimbă continuu apartenența modală a temei, prin transpoziții și cromatizări. Astfel, trecând prin *fa* ionic, ideea muzicală de bază se încheie cu un pasaj cromatic tricordal ce va avea un rol de tranziție între strofele părții. Interpreții mențin aceeași tensiune motorică a discursului muzical.

Ex. 21 - **A. Vieru**, *Pastorală și joc, Joc*: măs. 22-34

Revenirea ideii muzicale B implică modificări de ordin variațional prin mixarea finalului cromatic al ideii muzicale A cu celule din B. Având același caracter de joc, debutează în măsura 35 pe *fa* ionic și cadențează final pe treapta a doua a modului, de data aceasta modificat prin treapta a treia coborâtă și a patra urcată, realizând un mod acustic 1 pe *fa*. Foarte importante în interpretare sunt coordonările dialogurilor pian – trompetă pe aceeași idee a continuității firului ritmic de tocată:

Ex. 22 - **A.Vieru**, *Pastorală și joc, Joc*, măs.51- 56.



Rememorarea strofei A conturează o repriză dinamică în care ideea muzicală A apare doar schițată și intens cromatizată.

Strofa mare mediană a acestei părți, **B**, este concepută pe fizionomia melodică a unui cântec de leagăn (notat de noi cu C), intonat în *fa#* mixolidic, având ca acompaniament pianistic în bas o pedală pe *fa#*.

Ex. 23 - **A. Vieru**, *Pastorală și joc, Joc*: măs. 100-129



Cromatizarea, reluarea variată, armonizarea diferită, centrul modal schimbat la fiecare apariție a cântecului de leagăn amintește de maniera variațiunilor. Cele trei ipostaze variaționale implicând parametrii melodic, armonic, tonal-modal urmează un drum modal situat între fa diez ionic, la eolic cromatizat și si ionic la cadență.

Timbrul trompetei, estompat și liric trebuie să redea cântecul vocal în maniera *cantabile*, cu o articulare moale, în *legato*.

Forma ultimei secțiuni este tetrastrofică mare A (șase strofe mici)-B-Av) (șase strofe mici)-Bv (trei strofe mici).

Combinarea ideilor melodice în alt context funcțional, acela de final, presupune și o culminație dinamică în care cântecul de leagăn primește conotații de expresie majestuoasă, ceremonială. Sonoritatea plină, în *f* a trompetei trebuie dozată cu inteligență pentru a nu fi stridentă și a crea atmosfera solemnă a momentului. Pentru o sonoritate cât mai omogenă a duetului, compozitorul diferențiază nuanțele în funcție de capacitatea, de forța de „pătrundere” a instrumentelor: pian mâna stângă *fff*, mâna dreaptă *ff*, trompeta *f*.

Ex. 24 - **A.Vieru**, *Pastorală și joc*, *Joc*: măs.218-222 *ff*, *sempre con forza*



Prelucrarea celor trei idei muzicale presupune: reluarea într-o altă consistență modală, mixarea de motive-celule circulând de la o idee muzicală la alta, cromatizarea acestora – atât melodică cât și în armonică, saltul tonal sau secvențarea, realizarea unui echivoc tonal-armonic-modal prin suprapunerea de structuri modale diferite (bimodalism).

Finalul reprezintă un tur de forță datorită tempo-ului *Presto*, apoi *Prestissimo*, a nuanțelor extreme de *fff* menținute pe întreg fragmentul, și a coordonării atacului final pe accent în caracter *feroce*.

Ex. 25 - A. Vieru, *Pastorală și joc, Joc*: finalul, măs.277-293





3. Marcel Mihalovici: *Méditation*

Lucrarea *Méditation* pentru trompetă și pian este scrisă în 1958 și reprezintă stadiul de maturitate a stilului compozitorului de origine română, stabilit în Franța, la Paris. Cu toate că începând cu anul 1919, atunci când pleacă la studii, Marcel Mihalovici alege să reprezinte de fapt cultura franceză, „bagajul” emoțional, zestrea nativă, educația și școala făcute la Conservatorul din București între 1908 și 1919 ne îndreptătesc să-l considerăm ca unul dintre compozitorii români.

Stilul său muzical a fost caracterizat de Claude Rostand astfel: „Arta sa nu este abstractă, ea nu este nici descriptivă, nici de un sentimentalism exteriorizat. Cu puține excepții ea se încadrează în genul ”muzicii pure” sau absolute, în direcția lui Brahms și Reger. Chiar dacă este vorba de muzică absolută, ea nu păcătuiește prin intelectualism, dimpotrivă dorește să se exprime într-un limbaj liric... Chiar dacă a refuzat să se supună unora dintre sistemele care înfloreau în toată lumea, el nu a ezitat să folosească toate procedeele pe care

aceste sisteme i le ofereau, cromatisme, politonalitate, atonalitate, dodecafonie, tehnică serială”.

La Paris studiază la Schola Cantorum cu Vincent d'Indy (între 1919-1925) și își interpretează lucrările în aceleași medii artistice cu Bohuslav Martinů, Conrad Beck, Tibor Harsanyi. Critica vremii, menționând stilul și estetica lor cu aspecte diferite, personale ale fiecăruia, îi grupează sub denumirea de « Școala de la Paris ».

În ceea ce privește poetica personală, însuși compozitorul menționa: „Problema compoziției muzicale mi s-a pus la început și continuă a mi se pune sub unghiul necesității interioare. Evident că mă exprim într-un limbaj muzical care este cel al timpului nostru.”²¹

Lucrarea programatică *Méditation* se caracterizează printr-un lirism interiorizat, o simplitate care nu epatează prin virtuozitate, dar cultivă un sentiment meditativ, o reacție emoțională estompată. Evenimentele muzicale sunt legate de evocarea mijlocită de sonoritatea trompetei, care, asemenea *Legendei* lui Enescu, poartă conotații simbolice eroice și în același timp nostalgice.

Cele trei strofe ale lucrării relevă o arhitectură de lied A-B-Av, în care strofa mediană reprezintă elementul de dinamizare și contrast.

Melodica primei strofe, expusă solistic de către trompetă într-o nuanță de *piano* cu expresie lirică și o articulare în *legato* este acompaniată de acorduri ce formează o pedală armonică ostinată. Liniștea dinaintea evocării este surprinsă de compozitor prin sonoritatea caldă și simplitatea cantabilă a melopeei trompetei. Frazele de debut aduc acea „liniște de dinaintea furtunii” a (cinci măsuri) și b

²¹ Marcel Mihalovici *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni*, editura Eminescu, 1987 pg 189.

(opt măsuri) într-o dinamică sonoră suavă, în *piano*, *espressivo cantabile*.

Ex. 26 - **M. Mihalovici**, *Méditation*, măs. 1-15



Evenimentele sonore au o evoluție tot mai tensionată și implică idei muzicale tot mai dinamice expresiv. Cea de-a doua secțiune a strofei A parcurge în continuare frazele c (7 măsuri), d (14 măsuri) și e (10 măsuri). Interpretarea acestor fraze tot mai precipitate, notate în partitură de către compozitor cu *agitando un poco* și dinamizate printr-o melodică sincopată, secvențială care antrenează și planul de acompaniament, nu trebuie să depășească sonoritatea și dinamica medie și submedie ca intensitate. Nuanța maximă care trebuie atinsă conform indicațiilor compozitorului este *mf*. Dificultatea susținerii unei întregi lucrări în nuanțe mici este binecunoscută interpreților. Tușeul pianistic fin precum și reținerea coloanei de aer și articulația moale în ce privește trompeta sunt tehnici indispensabile, cărora trebuie să li se adauge și abilitatea de a colora timbral aceste nuanțe discrete:

Ex. 27 - M. Mihalovici, *Méditation*, măs. 30-65

The musical score for Ex. 27, M. Mihalovici, *Méditation*, measures 30-65, is presented in four systems. The first system begins with a tempo change to "Tempo" and includes markings such as "Agitando un poco", "crescendo", "mf", and "calando". The second system continues the piece with similar markings. The third system features a section marked "Mettez la Sourdine" and "Un poco più animato" (♩ = 78-80), with dynamics like "molto", "fp", "ff", and "pp sub.". The fourth system concludes the piece with a final cadence.

Armonia este instabilă funcțional, stilul este tributar acordicii trisonice în esență dar împodobită cu septime, none, undecime, note *ajoutée*, relații false (major-minor), note cromatice; în acest context apar și acordurile de cvarte și straturi acordice bifuncționale, având rolul de factori de potențare sau relativizare a încadrării armonice.

Astfel, caracterul echivoc de „plutire” într-un vag funcțional susține ideea programatică a unei introspecții sonore, în care trompeta reprezintă coeficientul dinamic subiectiv iar partida pianului pe cel coloristic, de fond.

Un scurt segment de tranziție, în care o pedală acordică atinge cele mai dense și puternice sonorități, permite trompetistului să fixeze surdina: pe parcursul întregii strofe mediane trompeta va avea de susținut un cvasi recitativ cu valențe expresive marcate de un element-semnal, în sonoritatea estompată a surdinei. Starea sonoră ce dă acest caracter este indicată de compozitor prin termenul *lontano* (din depărtare), semnificând adâncirea în amintire. Caracterul rubatizat al interpretării solo-ului este marcat prin indicația *senza rigore*. Metrica alternativă 4/4 cu 3/4 ajută acestei imagini libere, iar nuanța de *pianissimo subito* este de mare efect atunci când este realizată artistic.

Am împărțit, în analiză, întreaga secțiune mediană **B** în trei segmente-fraze, delimitate de punctuații cadențiale: $f - 7$ măsuri, $f_1 - 10$ măsuri și $f_2 - 10$ măsuri. Melodia trompetei solo se bazează pe o pentatonie acompaniată la pian de o pedală alcătuită dintr-un acord supraetajat. Suprapunerea configurează un acord polifuncțional alcătuit din două structuri acordice diferite, situate pe *la b* acord cu septimă eliptic de terță în stratul inferior și în stratul superior un acord de cvartsext având ca bază terța, *la becar*.

Ex. 28 - **M. Mihalovici**, *Méditation*, măs. 48-54

Un poco più animato (♩ = 78-80)
Sourd.
p lontano, senza rigore
Un poco più animato (♩ = 78-80)
pp sub.
Red.
ppp
p
pp
Red.

În măsura 62 am întâlnit și acordul biterțial suprapus peste un acord mărit cu baza pe *la b*.

Ex. 29 - **M. Mihalovici**, *Méditation*, măs. 62

ppp
8
pp

Un pasaj descendent cromatic în *allargando*, cu rol de retransiție către repriză, are scopul de a reintroduce ideea meditativă inițială, dar și rostul practic de a permite trompetistului să-și scoată surdina.

Ex. 30 - M. Mihalovici, *Méditation*, 71-79

un poco allarg
Enlevez la Sourdine

gando

Tempo I° (♩ = 72)
ouvert

p espr. cantabile

Tempo I° (♩ = 72)

p

Repriza formei, strofa A, este eliptică de frazele c și d , este doar o evocare a amintirii. Pentru finalul *molto espressivo* trompeta va intona (din nou cu surdină) elemente din recitativul median în care apar aspecte cromatizate, pasaje scalare cromatice sau formula cromatică întoarsă, efigie stilistică pentru compozitorii generației lui Marcel Mihalovici.

Ex. 31 - M. Mihalovici, *Méditation*, măs. 90-95

Mettez la Sourdine

Sourdine

mf molto espr.

În ultimele măsuri apare din nou semnalul-chemare în dialog cu pianul, ca o ultimă fluturare a imaginii amintirii evocate prin meditație.

Ex. 32 - **M. Mihalovici**, *Méditation*, măs. 101-108.



Prin factura sa instrumentală discretă, simplă, interiorizată, lucrarea *Méditation* nu pune trompetistului atât probleme strict tehnice, cât formulează exigențe legate de sonoritatea, de subtilitatea timbrului trompetei. În momentul în care interpretul se familiarizează cu particularitățile limbajului melodico-armonic, cu semnificațiile diferite ale contextului expresiv al lucrării racordarea sensibilității interpretative cu acestea poate crea o stare adecvată intențiilor compozitorului, așa cum sunt acestea enunțate în titlul lucrării. Astfel este posibil ca asociațiile dintre elementele de limbaj și diversele modalități de exprimare să fie legate de o anumită reprezentare mentală în procesul de însușire și aprofundare a mesajului lucrării. De pildă melodica diatonică, are pentru mine personal o valoare a semnificațiilor legate de ideea de liniște a meditației, iar elementul armonic-tonal apare cu un coeficient ridicat de dispersie, de disturbare a acestei „armonii” a gândului, prin folosirea procedeele enunțate în analiză: structuri poliacordice, acorduri alterate, cu note adăugate, cu septimă, nonă, undecimă, acorduri de cvarte, acordul biterțial, întârzierile cromatice sau secvențările cromatice.

Modul de proiectare a imaginilor artistice prin valorificarea timbrului trompetei se bazează pe utilizarea surdinei pentru a oferi ascultătorului senzația amintirii estompate, la care se adaugă în unele momente pianistica arpeggiată și o utilizare a indicațiilor agogice extrem

de variată, cu scopul de a obține eficiența maximă din efectul sonor scontat. Datorită posibilității de a estompa timbrul cu surdine diferite și din dorința de a lărgi spectrul timbral al interpretării putem folosi în partea mediană surdina *cup mute* iar în cea finală surdina *straight*.

Această lucrare a lui Marcel Mihalovici reflectă fidel acea „catalogare” stilistică a creației sale ca fiind „muzică pură” ce cultivă un lirism discret, neepatant, și un simț al dialecticii muzicale eficient și just.

4. Constantin Rîpă: « *Tromba in excelsis* » pentru trompetă solo

Fiind una dintre puținele lucrări contemporane dedicate instrumentului solo, *Tromba in excelsis* compusă de Constantin Rîpă în anul 2001 este gândită exclusiv în perspectiva sondării limbajului expresiv al trompetei.

Lucrarea pune la grea încercare orice instrumentist experimentat, deoarece proba de rezistență motrică și fiziologică precum și cea artistică, psihologică este extremă, având în vedere necesitatea interpretării aproape fără pauză a întregului opus.

Întregul arsenal de efecte tehnice este alcătuit – cu puține excepții – din modalități neconvenționale de emisie a sunetelor. Densitatea atacurilor în tremolo, frecvența folosirii efectelor ca tremolo galben, *frullato*, *glissando* este maximă și se manifestă din primele măsuri.

Lucrarea este construită ca un recitativ, cu un limbaj și o poetică de factură abstractă; este întrebuințată tehnica compozițională a variațiunii continue, în a cărei construcție se poate urmări un mozaic de

celule-motive, continuu metamorfozate, dând discursului un aspect „nonfigurativ”. Se pot totuși distinge o introducere, o dezvoltare recitativ-improvizatorică și o cvasi repriză cu un mare grad de variație.

Frecvențele „înflorituri”, ornamente ca: mordent, tril, apogiaturi simple, duble, pasaje în diminuții ritmice, aduc simbolic sugestii ale ornamenticii baroce, o epocă de înflorire, „*in excelsis*” (în înalturi) a tehnicii și expresivității trompetei.

Ex. 33 - Constantin Rîpă, *Tromba in excelsis*, măs.46-77



Glissando-ul acestui final de segment muzical, pornit de pe un sunet cu înălțime nedeterminată, solicită o soluție tehnică inventivă: se realizează prin împingerea pistonului până la jumătate și articularea fină de trei ori la un anumit interval de coborâre. Atacul trilului trebuie realizat fără oprirea fluxului sonor, ceea ce mărește dificultatea articulării.

Virtuozul contemporan, asemenea celui din epoca Barocului, este obligat să stăpânească în asemenea măsură registrul acut al instrumentului, încât atingerea prin *glissando* a sunetelor aflate aproape de extremele registrelor să se producă fără o greutate aparentă. Presiunea în coloana de aer trebuie să fie maximă, precizia atacurilor și de asemenea a intonației.

Ex. 34 - Constantin Rîpă, *Tromba in excelsis*, măs.114-126



O altă modalitate inedită de expresie, foarte greu de realizat tehnic, este realizarea pasajelor cromatice în *frullato* și *quasi glissando*

Ex. 35 - **Constantin Rîpă**, *Tromba in excelsis*, măs.144-150



După reperul 190, la plasarea surdinei, interpretarea pasajelor de sextolete necesită o bună stăpânire a staccaturii triple.

Ex. 36 - **Constantin Rîpă**, *Tromba in excelsis*, măs.194-198



Modalitățile de expresie tot mai complexe cer instrumentistului pe parcursul interpretării lucrării o tehnică tot mai complexă. Apar *glissando*-uri ascendente și descendente între sunete notate mai mult sau mai puțin exact, ceea ce obligă la o contribuție improvizatorie din partea interpretului și la alegerea soluțiilor celor mai interesante din punct de veder sonor. Cele mai dificile sunt, desigur, cele în care sunetul acut al *glissando*-ului ascendent este scris în registrul *clarino* al trompetei. Nuanța de *ff* convine datorită necesității de a susține în acut o presiune mare a coloanei de aer pentru a putea executa pasajele :

Ex. 37 - **Constantin Rîpă**, *Tromba in excelsis*, măs.200-219



O repriză inversă încheie lucrarea cu evenimente sonore similare însă extrem variate. Compozitorul folosește în acest final efectele

spectaculoase desfășurate de-a lungul lucrării: triluri pasaje intonaționale grele, *frullato* cu apogiaturi tremolo galben, pasaje cromatice ce vizează agilitatea maximă și solicită abilitatea identificării unei grifuri cât mai convenabile. Este de remarcat faptul că această scriitură se manifestă aici „în forță”, cu intenția expresă de a crea un moment culminativ sintetic.

În acest fel, trompeta devine un instrument ajuns la cea mai înaltă tehnică de redare a unor sonorități noi, strălucitoare, triumfătoare, cum sunt cele sugerate în titlul lucrării; provocarea tehnică și interpretativă a piesei este deosebită, trompetistul văzându-se pus în postura ambițioasă a unui „Paganini” al interpretării la acest instrument.

5. Peter Szeghő: *Piesă de concert pentru trompetă și percuție*

Compozitorul structurează discursul dramatic al acestei lucrări ce datează din anul 1996, pe o arhitectură de sonată, în care fiecare temă are o specificitate, o culoare, un înțeles anume, ce rezidă din însăși conceperea parametrilor muzicali destinați celor două partide instrumentale - trompeta și percuția.

Astfel, tema cu care se deschide lucrarea este, după cum menționează compozitorul, un „canon ritmic realizat cu un sistem sonor simplu: 4 bicorduri de tip cvartă mărită, pol-antipol, combinate cu cvinta perfectă, reprezentând diferite tipuri de sonorități bazate pe sistemul de axe și armonice. Prin aceasta se realizează și structuri simetrice în discantul realizat de trompetă.”²²

²² Convorbire personală cu autorul lucrării

Discursul interpretativ debutează în forță, nuanța de *f* permițând trompetistului realizarea acelor accente atât de insistente ce dau caracter și pregnanță melodicii de tip semnal. Caracterul intervenției trompetei este de la bun început unul percutant, aflat în legătură organică cu partenerul sonor al percuției, căruia îi oferă sprijin și în același timp reper pentru intrarea sa în dialog. Cucerirea gradată a spațiului sonor acut realizează o culminație întărită și prin indicația agogică de *allargando* dar și prin ruperea uniformității metrice și introducerea de unități neobișnuite de măsură cum ar fi pătrimea cu punct (în măsurile 7 și 8). Această rupere este cu atât mai greu de realizat cu cât trebuie sincronizată cu partida percuției, unde se identifică ritmuri în inversare.

Ex. 38 - Peter Szeghő *Piesă de concert pentru trompetă și percuție*,
tema întâi, măs. 1-9

Handwritten musical score for Trompete (TRP. w. D.) and Percuție (W-Biz). The score shows measures 1 through 9. The Trompete part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Percuție part is in 4/4 time. Both parts start with a forte (f) dynamic. The Trompete part features melodic lines with accents and slurs, including a triplet in measure 8. The Percuție part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 8.

The image displays a handwritten musical score for two instruments: Trompete (TRP.) and Bongos. The score is organized into two systems. The first system features the TRP. part on a single staff with a melodic line, and the Bongos part on a three-staff system (labeled 1, 2, 3) with a rhythmic pattern. The second system continues the TRP. part and the Bongos part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'CRESC.' and 'allarg.'. The Bongos part includes a 'f CRESC.' marking and a '3+3' time signature. The TRP. part includes a '3+3' time signature and a '3+3' time signature. The score is written in a clear, legible hand.

Un moment cu rol de tranziție ce conține elemente de sinteză, este realizat între măsurile 10-17. Trompeta susține note lungi acute, partida percuției realizează la tom-tom un discurs ritmic în care formulele cu 1-3-5 valori sunt în legătură simbolică cu simetria și raporturile de esență matematică ale temei. Din nou, împărțirea neconvențională a unităților metrice poate crea dificultăți în sincronizarea perfectă a celor două instrumente.

Ex. 39 - **Peter Szeghő**: *Piesă de concert pentru trompetă și percuție*
măs. 10-18

The image displays two systems of handwritten musical notation. The top system includes a trumpet part (TRP. in D) and a percussion part (BONGOS 1, 2, 3 and TOM-TOMS). The bottom system includes a trumpet part and a tom-tom part (TOM-TOMS 1, 2, 3, 4). The notation is in 4/4 time and features various tempo markings such as 'allarg.', 'MOLTO', and 'PIU MOSSO'. Dynamic markings like 'f' and 'mf' are also present. The percussion parts are characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets.

Între măsurile 18-31 se desfășoară puntea sonatei. Aceasta este alcătuită din patru segmente ce alternează, în dialog percuție-trompetă. Alternanța timbrală aduce după sine și un contrast de mișcare și de caracter care se manifestă în maniera liberă, mai lentă, rubatizată al scriiturii segmentelor destinate percuției și caracterul măsurat, mai mișcat al segmentelor dedicate trompetei. Nuanța generală în *piano*, caldă, liniștită se schimbă în momentul *crescendo*-ului care pregătește intrarea temei secunde.

Ex. 40 - **Peter Szeghő**: *Piesă de concert pentru trompetă și percuție* măs. 18-31

Blocul temei a doua, B, debutează cu un material contrastant (B1 măs. 32-42), scris în manieră *rubato*, cu o ritmică liberă. Valorile ritmice sunt liber notate; după afirmația autorului, „construcția acestui segment urmărește structura doinei maramureșene”²³.

Partida trompetei susține note lungi, ornamentate cu apogiaturi finale simple sau multiple, în maniera cântecului lung maramureșan. Desele întreruperi prin pauze expresive *molto breve* aduc un element de subtilă empatizare cu atmosfera acestui tip cântare „ca o tânguire”. Dinamica fluctuantă pe sunetele lungi, accentuarea mai mult expresivă decât agresivă a primei note a apogiaturii triple din măsurile 32-33, detensionarea gradată a discursului liber, scris în maniera recitativului popular, debarasarea de cromatisme și „diatonizarea” finală a temei B1 necesită o interpretare fidelă și în spiritul recreării acestui univers expresiv, realizat de compozitor cu măiestrie și imaginație sonoră.

Ex. 41 - **Peter Szeghő**: *Piesă de concert pentru trompetă și percuție*
măs. 32-43

The image shows a handwritten musical score for a concert piece for trumpet and percussion. The top staff is for the trumpet (TRP. in D) and the bottom staff is for percussion (W-BL 5 and BONGOS). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include 'allarg.', 'PIU MOSSO = 120', '1) LONGA', '2) LONGA', 'LIBERO', 'PAUSA', and 'PAUSA LONGA'. A 'CRESC.' marking is also present. The percussion part includes 'BONGOS' and 'PAUSA' markings.

²³ Convorbire cu autorul

TRP. (un Do)

BONGOS

MOLTO LONCA

CEN BLANCIO accel

PAUSA

f sf

MOLTO LONCA ASSAI LONCA

2) LIFT-PAUSA , MOLTO BREVE

$\text{♩} = \text{cca } 120$

$\text{♩} = \text{cca } 120$

TRP. (un Do)

BONGOS

sf

$\text{♩} = \text{cca } 120$

$\text{♩} = \text{cca } 120$

PAUSA

TRP. (un Do)

BONGOS

MOLTO MENO MOSSO

$\text{♩} = \text{cca } 80$

MOLTO MENO MOSSO

$\text{♩} = \text{cca } 80$

mf

mf

TRP. (un Do)

VIBR.

W-BL

MENO MOSSO

$\text{♩} = \text{cca } 60$

MENO MOSSO CON SORD.

În măsurile 42-45 este expus materialul B2, derivat din tema principală, care „este o formulă acustică bazată pe armonice”. B2 reprezintă o secțiune foarte scurtă, și are după părerea noastră un rol funcțional bine definit ca temă de încheiere a expoziției și de pregătire a modalității prin care se deschide tratarea.

Ex. 42 - **Peter Szeghő**: *Piesă de concert pentru trompetă și percuție* măs. 43-46

Tratarea recurge la cele două teme deja cunoscute, prima expusă aproape în întregime, cu totalizarea amintită, aceasta constituind faza întâi a tratării, cea de-a doua fiind tema B1 contrastantă. „Dar în timp ce în expoziție acest material este cromatic, aici se expune într-o versiune diatonică acustică (bazată pe șirul armonicelor), invocând formule din semnalele realizate cu tulnicul maramureșan”²⁴. Interpretarea în *rubato* a acestor „semnale”, datorită caracterului și scriiturii libere a partidei de dialog, este de asemenea o încercare pentru sincronizarea duo-ului, lucru dificil datorită deselor pauze, ale coroanelor de mai multe tipuri, ale valorilor de note foarte variate (vezi indicațiile din josul paginii).

Ex. 43 - **Peter Szeghő**: *Piesă de concert pentru trompetă și percuție* măs. 56-68

²⁴ Convorbire cu autorul

Handwritten musical score for TRP, BONGOS, and TOM-TOM instruments. The score is divided into three systems, each with multiple staves for different instruments.

System 1:

- TRP:** Starts with "A TEMPO", then "LIBERO SENZA MISURA" (1), and "MOLTO RUBATO" with "ASSAI LONCA".
- BONGOS:** Starts with "A TEMPO", then "LIBERO SENZA MISURA".
- TOM-TOM:** Starts with "A TEMPO", then "LIBERO".

System 2:

- TRP:** Continues with "RUBATO, LIBERO".
- BONGOS:** Includes "1. PAUSA", "2. LIBERO", and "3. LIBERO".
- TOM-TOM:** Continues with "RUBATO, LIBERO".

System 3:

- TRP:** Starts with "MOLTO ALLARG.", then "al... = ca 70".
- BONGOS:** Starts with "MOLTO ALLARG.", then "al... = ca 70".
- TOM-TOM:** Starts with "MOLTO ALLARG.", then "al... = ca 70".

Legend:

- 1) ASSAI LONCA
- *) PRESTISSIMO POSSIBILE
- *) LUFT-PAUSA (MOLTO BREVE)

În ceea ce privește repriza (care se instalează în măsura 66), aceasta este deosebit de atipică, fiind eliptică de tema A și B1. Se reia doar materialul din punte, prezentat în formă variată, după principiul reprizei dinamice. Din punct de vedere interpretativ aceste pasaje

finale, constituite din aceleași formule arpeggiate pe armonicile sunetelor, aduc un cert aspect de virtuositate reprizei dinamice. Efectele sonore mai rar folosite în lucrările contemporanilor se întâlnesc în Coda.

Coda, care recuperează din punct de vedere tematic unele dintre elipsele semnalate ale reprizei, este alcătuită din elemente preluate din tema A, sugerând o atmosferă de pustiire, de stingere, în care compozitorul cere interpretului utilizarea *frulatto-ului secco*, adică fără sunet cu înălțime determinată, în registrul grav, acesta fiind combinat cu un efect de *slap* realizat cu ajutorul buzelor prin așa numitul *kiss slap*. Apar și efecte de *vibrato*, iar pentru *frullato-ul* final se cere cea mai joasă înălțime posibilă, pentru a sugera șoapta, dispersarea, disiparea. Ultimele două atacuri reprezintă un ultim moment de completă sincronizare între partenerii de dialog.

Ex. 44 - **Peter Szeghő**: *Piesă de concert pentru trompetă și percuție*
măs. 81-101

The image shows a handwritten musical score for two instruments: Trompete (TRP.) and Bongos. The score is for measures 81-101. The Trompete part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It includes tempo markings such as 'PIV. MOSSO' (Pivotal, Moderate) and 'ALLARG.' (Ritardando), along with dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). Performance instructions include 'FRULL. SECCO' (frullato secco) and 'KISS SLAP'. The Bongos part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Handwritten musical score for three systems, featuring TRP, W-BLS, and BONGO/TOM-TOM parts. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

System 1:

- TRP:** Includes markings for *FRULL SECCO*, *+ KISS SLAP* (with *R4* and *Y* notes), *MENO MOSSO* (with *cca 54* and *ORD*), and *FRULL SECCO* (with a triplet).
- W-BLS:** Features a 3/4 time signature and a *BONGO* part.
- BONGO:** Includes a *BONGO* marking.

System 2:

- TRP:** Includes markings for *+ KISS SLAP* (with *FRULL SECCO*), *KISS SLAP* (with *+ R4* and *ORD*), *FRULL SECCO*, and *KISS SLAP* (with *ORD*).
- W-BLS:** Continues the melodic line.
- BONGO:** Continues the rhythmic accompaniment.

System 3:

- TRP:** Includes markings for *CON SORD.*, *PAUSA LONGA* (with *cca 9"*), and *PAUSA LONGA* (with *cca 32"*).
- W-BLS:** Continues the melodic line.
- TOM-TOM:** Includes a *TOM-TOM* marking and a *PAUSA LONGA* (with *cca 9"*).

Creația concertistică

Concertul pentru trompetă și orchestră este reprezentat în muzica românească de câteva contribuții importante (vezi Anexa 1) cum ar fi concertul compus de Iuliu Mureșianu și concertele semnate de Aurel Popa. Ele sunt lucrări de o importanță esențială în ceea ce privește literatura de gen.

Concertul pentru trompetă își găsește rădăcinile în Renașterea muzicală, în formațiile instrumentale de alămuri, care la început dublau vocile corale, apoi, treptat, s-au desprins ca lucrări de sine stătătoare. Modelul concertului ca gen își are de asemenea originile în școala venețiană renascentistă prin lucrările compozitorilor Giovanni Gabrielli, Adriano Banchieri și Lodovico Viadana, care au cultivat așa-numitele *concerti sacri* sau *ecclesiastici*, un gen de compoziție care afirma principiul antifoniei și a stilului responsorial.

În Barocul muzical trompeta solistă în grupul *concertino* în cadrul genului de *concerto grosso* este reprezentată cu succes, așa cum apare în *Concertul brandenburgic nr. 2* de Johann Sebastian Bach. Clasicismul consacră genul de concert cu solist unic, mărturie în acest sens fiind concertele pentru trompetă și orchestră de Joseph Haydn sau Johann Nepomuk Hummel, lucrări care au impus un model al concertului modern pentru trompetă și orchestră.

În secolul XX genul este foarte bine reprezentat în muzica apuseană, printr-un număr impresionant de concerte compuse după 1930 (vezi Anexa 2). În acest context cele trei concerte amintite

reprezintă o contribuție românească de mare importanță, atât în ceea ce privește valoarea lor de pionierat cât și valoarea lor artistică.

1. Iuliu Mureșianu: *Concert pentru trompetă și orchestră*

La data compunerii sale, în anul 1955, *Concertul pentru trompetă și orchestră* scris de Iuliu Mureșianu era un unicat al genului în muzica românească. Lucrare de pionierat în ceea ce privește genul, dar de maturitate în ceea ce privește stilul compozitorului, *Concertul pentru trompetă și orchestră* face parte dintr-o serie de mai mare care cuprinde mai multe concerte pentru instrumente de suflat, începând cu *Concertino pentru corn și orchestră în Do major*, 1953 și continuând cu *Concertul pentru fagot și orchestră în si minor*, 1953 ultimul opus fiind concertul pentru trompetă scris înainte de trecerea în neființă a compozitorului.

Orientarea stilistică a compozitorului este către un neomodalism diatonic rezultat din prelucrarea cu mijloacele limbajului modernității a folclorului românesc, sinteză care se manifestă în toată creația compozitorului și implicit în acest concert. Născut la 1900 la Blaj, într-o familie de muzicieni, Iuliu Mureșianu a început studiul muzicii cu tatăl său, Iacob Mureșianu, urmând apoi cursurile Academiei de Muzică și Artă Dramatică din Cluj, unde a studiat cu Traian Vulpescu, Augustin Bena, Gheorghe Dima.

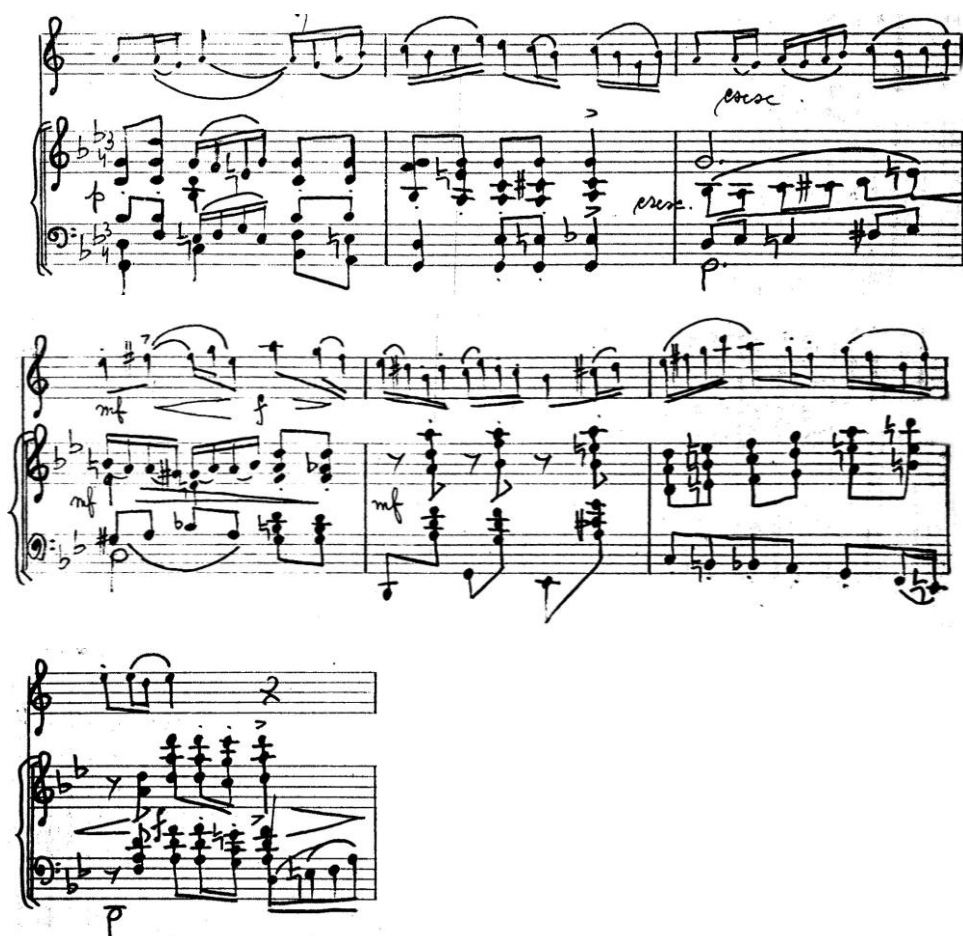
Desăvârșindu-și formarea ca muzician și compozitor la Conservatoarele din Torino și Leipzig, compozitorul a luat contact cu cele mai importante direcții ale muzicii modernității îmbrățișând deopotrivă și romantismul târziu dar și elemente de limbaj impresionist.

Partea întâi, *Allegro moderato*, o formă mozaică, rapsodică alcătuită în lanțuirea liberă din trei teme principale, A, B și C, cu o puternică aderență la etosul cântecului popular de joc, substanță melodică ce este supusă unui travaliu variațional continuu. O panoramă asupra acetei forme în lanț ne dezvăluie următoarele încatenări: A-A1-A-B-C-Bv1 *Grandioso*- Bv2-Av1-A-A1- Bv3-cadenza- Av final.

Expusă la trompetă prima temă este o melodie populară de joc, veselă, a cărei fluiditate ritmico-melodică trebuie realizată printr-o emisie clară, curată, agilă și prin elemente de articulație clar specificate, lșugato-staccato, marcato. Ethosul puternic popular se datorează modului în fa mixolidic cu cadență pe treapta a II-a.â, pe armonia bazată pe înlanțuiri plagale cu paralelisme de acorduri de cvartă-cvintă, note melodice cromatice, bași în mișcare cromatică.

Ex. 45 - **Iuliu Mureșianu**: *Concert pentru trompetă și orchestră*, măs. 16-26., tema A





Andante semplice este secțiunea care expune o tema B, scurtă, simplă ce prezintă un joc modal-tonal între sol (major-mixolidic) – mi minor (frigic) temă a cărei metamorfozări caracterologice trec prin expresia grandioasă a tutti-ului orchestral în Bv1 și revin la expresia candidă, *semplice*, a primei expunerii în Bv2.

Ex. 46 - **Iuliu Mureșianu**: *Concert pentru trompetă și orchestră*, măs. 69-72, tema B



Cea de-a treia temă, C, *Poco vivo e giocoso*, este diferită prin ethosul oriental pe care-l reclamă față de intonațiile de joc ardelenesc ale primelor două teme. Pedala de tip ison a orchestrei, pe sol, cadrul modal este în sol - mod acustic 1 cu treptele a III-a coborâtă și a IV-a, ornamentica cu apogiaturi atât în orchestră cât și la trompetă urcată.confirmă intenția stilistică. Caracterul giocoso trebuie redat solistic respectând modalitățile de articulare în staccato,. cu o emisie ușoară, lejeră, și cu articularea clară a apogiaturilor care intensifică efectul ludic al expresiei în interpretare .

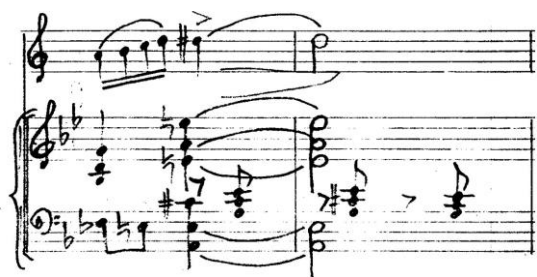
Ex. 47 - **Iuliu Mureșianu:** *Concert pentru trompetă și orchestră*, măs.80-92

Poco vivo e giocoso.

Poco vivo e giocoso.

decrease . .

p. staccato.



În cea de -a doua parte, *Adagio tranquillo*, compozitorul exploatează expresia și caracterul imnic al solisticii trompetei într-o structură tristrofică mare A-B-A. Pornind de la expunerea simplă, cu un sunet susținut în *mf*, plin, însă nu forțat în ceea ce privește coloana de aer, tema A va fi redată în repriză printr-un sunet mare, desfășurat plenar în *f*, deoarece expresia grandioso și consistența sonoră masivă, în blocuri sonore acordice realizate de acompaniamentul orchestral, impun interpretului o sonoritate amplu susținută într-un context expresiv monumental, solemn, grandios.

Ex. 48 - **Iuliu Mureșianu:** *Concert pentru trompetă și orchestră*, măs. 12-19 tema A

Trompeta trebuie să suțină continuu melodic de tip imn peste diferitele modalități de prelucrarea a acompaniamentului între care se întâlnesc procedee ce amintesc de cele ale impresioniștilor: pasaje arpeggiate pe structuri pentatonice, funcțiuni armonice incerte datorită polifuncționalității, gamele hexatonale sau figurațiile arpeggiate ale melodicii generând o atmosferă feerică, de plutire

Ex. 49 - **Iuliu Mureșianu**: *Concert pentru trompetă și orchestră*, măs. 68-70



Partea a treia, Finale este un Scherzo cu Trio, în tempo rapid și ritmică dansantă. Solistul trebuie să facă față melodicii fluente cu atenție la momentele de respirație, dar și dialogurilor alternative cu orchestra. Agilitatea este o condiție tehnică importantă pentru realizarea acestei părți. Compozitorul păstrează spiritul variațional-rapsodic ce caracterizează întreg opusul metamorfozând continuu substanța muzicală – tematică amgrenând interpretul într-o cavalcadă a desfășurării sonore concertistice. Trio-ul este construit pe o pedală pe cvintă dar păstrează caracterul competitiv al desfășurării concertistice prezent și în tema scherzo-ului.

Ex. 50 - **Iuliu Mureșianu**: *Concert pentru trompetă și orchestră*,
L'istesso tempo, măs. 17-26



Concertul pentru trompetă de Iuliu Mureșianu este singurul concert pentru trompetă care se înscrie în linia reprezentativă a stilului neoclasic-folcloric sintetizând spiritul modernității și cel al tradiției într-un opus de mare relevanță estetică și artistică. Este în același timp și un important reper în ceea ce privește tehnica și măiestria interpretativă a trompetei.

2. Aurel Popa: Concertul nr. 1 pentru trompetă și orchestră

Modernitatea *Concertului nr.1 pentru trompetă și orchestră* de Aurel Popa, compus în 1958, reflectă faptul că, în pofida închiderii

culturale datorată regimului comunist, unii compozitori au reușit să se pună la curent cu toate noutățile în domeniul muzicii acelor vremuri. Aurel Popa a realizat, în calitate de profesor²⁵ și compozitor,²⁶ teoretician al instrumentele de suflat²⁷, racordarea cu tehnicile de compoziție și interpretative occidentale, în care experimentul și avangarda erau în vogă. Interpretarea în primă audiție a concertului nr.1 a avut loc pe 1 aprilie 1968 la Filarmonica din Târgu Mureș, avându-l ca solist pe trompetistul Iancu Văduva. Concertul a fost publicat în 1974 la Editura Muzicală din București.

Pentru prima dată într-o lucrare românească pentru trompetă se folosesc pe scară largă procedee cu un mare efect coloristic ca *glissando-uri*, *tremolo-uri*, *tremolo galben*, *vibrato*, *vibrato negro*, diferite tipuri de surdine ș.a. Limbajul este de asemenea foarte avansat pentru acele vremuri: modal- cromatic, dar nu serial dodecafonic (sistem considerat decadent de către regim). Compozitorul lucrează cu tronsoane modale modificate cromatic, cu planuri verticale realizate din sunetele melodiei modal-seriale. Nu lipsesc armoniile și ritmul ce evocă stilistic, în unele pasaje, intonații ale muzicii de jazz. Scriitura este pusă în slujba evidențierii virtuozității tehnice a trompetistului solist, sondând în același timp prin aceste efecte coloristice noi posibilități artistice și tehnice ale instrumentului.

²⁵ A fost profesor de trompetă la Liceul Militar din București între anii 1956-1962 și la Liceul de Muzică nr. 2 din București din 1965

²⁶ A studiat la Conservatorul *Astra* din Brașov cu Paul Richter (armonie), Constantin Bobescu (forme muzicale și orchestrație), iar apoi la Conservatorul de Muzică din București, 1946-1952, cu Ion Dumitrescu (teorie și solfegiu), Mihail Jora (armonie), Alfred Mendelsohn (contrapunct, compoziție), Mihail Andricu (compoziție), Theodor Rogalski (orchestrație), George Adamachi (orchestră), Zeno Vancea (istoria muzicii), George Georgescu și Constantin Silvestri (dirijat orchestră) și Tiberiu Alexandru (folclor)

²⁷ A scris două cărți importante, *Contribuții la metodologia instrumentelor de suflat*, și *De la muzica de jazz la muzica simfonică*, două volume.

Partea întâi este alcătuită din două mișcări cu tempo diferit, *Allegro* și *Poco meno mosso*. Fiecare mișcare folosește idei muzicale diferite, notate de noi în analiză cu A și B. Acestea au o funcție tematică, după expunere fiind dezvoltate în manieră solistic-concertantă.

Încă de la debut observăm că trompeta solo expune un motiv-moto alcătuit din șapte sunete desfășurate în mișcare contrară. Prelucrarea acesteia va constitui mobilul dezvoltării primei mișcări *Allegro*:

Ex. 51 - **Aurel Popa**, *Concertul nr. 1 pentru trompetă*, măs. 1-2,



Caracterul solistic de virtuositate se impune încă din expunerea temei întâi A, alcătuită din prelucrarea motivică a moto-ului căruia i se imprimă un mers cromatic desfășurat melodic, în tempo mare. Întreaga expunere presupune o rezistență aparte a solistului, atât în ceea ce privește ambușura cât și susținerea coloanei de aer pe pasajul final realizat în forță:

Ex. 52 - **Aurel Popa**, *Concertul nr. 1 pentru trompetă*, măs. 5-11



Cunoașterea posibilităților instrumentistului se reflectă în scriitură. Compozitorul lasă timp solistului să se odihnească timp de 8 măsuri după pasajul expozitiv dificil și să se pregătească pentru noul atac al ideii muzicale secunde a mișcării *Allegro*. Profilul acestei noi idei muzicale este compus ideal pentru a exploata latura virtuoasă a solistului prin articulări și atacuri dintre cele mai variate ca: *tremolo* galben cu finalizare pe apogiatură dublă, triplă și dubla staccatură, *frullato*, pe pasaje ritmico-melodice dificile:

Ex. 53 - Aurel Popa, *Concertul nr. 1 pentru trompetă* măs 20-28.

Pentru pasajul final se recomandă ca pe notele acute articulate în *staccato* dublu și finalizate în *frullato* instrumentistul să atace cu silabele *ta-ka-ta-ka*, cum este firesc pentru a putea susține corect înălțimea și tensiunea dinamică ce trebuie să atingă nuanța de *ff*.

Odată cu indicația *Poco meno mosso* cea de-a doua unitate de mișcare a părții prezintă o temă prelucrată în maniera polifonic-imitativă a fugii, mai exact un *fugato*. Tema B va fi preluată succesiv de fagot, oboi, corn, viori, și apoi trompeta solo într-un caracter cantabil. Salturile mari vor fi cu atât mai bine realizate cu cât se va utiliza o articulație moale, nespecificată în partitură, dar care facilitează

sublinierea expresivă a unor sunete. *Glissando*-urile cu salturi sau cele între sunete apropiate presupun o bună stăpânire a acestei tehnici, la fel ca și a celei de legato-non legato:

Ex. 54 - **Aurel Popa**, *Concertul nr. 1 pentru trompetă*, măs. 45-52
tema a doua prelucrată polifonic Fugato tema B

Salturile mari vor fi cu atât mai bine realizate cu cât se va utiliza o articulație moale, nespecificată în partitură, dar care facilitează sublinierea expresivă a unor sunete. *Glissando*-urile cu salturi sau cele între sunete apropiate presupun o bună stăpânire a acestei tehnici, la fel ca și a celei de legato-non legato:

Ex. 55 . **Aurel Popa**, *Concertul nr. 1 pentru trompetă* măsurile 63-75



Calitățile expresive și de virtuozație, măiestria tehnică cerute de compozitor interpretului în întreg discursul muzical se reflectă în totalitate în cadență. Trecând în revistă întreaga „desfășurare de forțe” întâlnită în această cadență amintim: moto-ul în care apare un *glissando* cu ambitus mare la trompetele orchestrei, efectele de *tremolo* galben (măsurile 20 și 25), dubla staccatură și *frullato* (măsurile 27-28), *glissando* prelung pe interval de octavă în măsura 33, caracteristicile melodice ale temei de fugă B construită pe salturi mari de septime, alte modalități de integrare a *glissando*-ului (vezi măsurile 62-65), pasaje cu aspect de studiu de virtuozație etc. Cadența necesită multă reflecție în ceea ce privește soluțiile de rezolvare a unor digitații (grifuri) și de atac a registrelor foarte dificile, agilitate motrică și a ambușurii, rezistența ambușurii pe parcursul întregului segment, o corectă respirație și o bună susținere a sunetului pe coloana de aer.

Ex. 56 - **Aurel Popa**, *Concertul nr. 1 pentru trompetă* măs. 78, cadența în întregime:





Partea a doua, Larghetto, este scrisă în formă de lied, **ABA**. Prima temă este expusă la vibrafon, apoi preluată de viori, iar apoi de trompeta solo. Atmosfera părții este una sumbră, întunecată. De remarcat este faptul că compozitorul utilizează pentru partidele de alămuri ale orchestrei tehnici similare cu cele solistice, evitând însă caracterul de virtuozitate. Apar astfel *glissando*-uri, tremolo galben la trompete, folosirea de surdine diferite, *wa-wah* și *straight*, etc. După expunerea cantilenei, instrumentul solist se pregătește pentru partea mediană, dificilă din punct de vedere ritmic:

Ex. 57 - **Aurel Popa, Concertul nr. 1 pentru trompetă, măs.16-22**



Ideea a doua B se construiește treptat prin acumularea de structuri muzicale în diminuție ritmică.

Climaxul părții este atins prin pasajele cromatice descendente ce implică o virtuozitate aparte și o tehnică a agilității bine stăpânită de instrumentist:

Ex. 58 - **Aurel Popa**, *Concertul nr. 1 pentru trompetă*, măs. 30-31



Modalitățile de valorificare sonoră a limbajului muzical sunt bazate pe gesturi preluate creativ din gândirea inovativă a modernității astfel distingem, pasaje cromatice concepute pe structuri tetracordale care implică cvarta atât pe orizontala melodică cât și ca acorduri de cvarte. Trompeta solistă trebuie să interpreteze o varietate mare de glissando pasaje cromatice de virtuozitate și agilitate în toate registrele instrumentului inclusiv cel grav.

Prin tempo-ul și scriitura de bravură, **partea a treia**, *Presto*, imprimă concertului un caracter briliant de final. Se disting trei segmente contrastante, importante din punct de vedere tematic și expresiv: o tocată în mișcare *presto*, o secțiune mai așezată – *molto meno mosso* și apoi *Lento malinconico*, cu efect de contrast, și finalul ce investește din nou caracter de *toccata* în mișcare *prestissimo*.

Trompeta solo deschide dinamic prima secțiune printr-un *ostinato*, în care tehnica de *staccato* își spune cuvântul pe pasaje rapide distribuite în registre diferite, impunând în mod obligatoriu folosirea staccaturii duble:

Ex. 59 - **Aurel Popa**, *Concertul nr. 1 pentru trompetă*, p. III, măs. 1-10





Se evidențiază solistic pasajele arpeggiate, cromatice, gamele, salturile mari de octavă, undecimă, terțiadecimă, cvartadecimă, într-o cavalcadă sonoră continuă. Pasajele arpeggiate se realizează optim folosind aceeași poziție de pistoane. Astfel, măbind presiunea de aer și ajustând ambușura se obțin note din același șir de armonice:

Ex. 60 - **Aurel Popa**, *Concertul nr. 1 pentru trompetă, p. III*, măs. 20-23



În măsurile 43-44 și 47-48 compozitorul oferă o alternativă pasajelor extrem de dificile din aceste măsuri, dificultate datorată salturilor mari în tempo extrem. Recomandăm pentru o siguranță mai mare, folosirea variantei *ossia* (care, paradoxal, potențează efectul de virtuozitate prin faptul că păstrează cu mai mare lejeritate dinamismul ritmic):

Ex. 61 - **Aurel Popa**, *Concertul nr. 1 pentru trompetă, p. III*, măs. 42-48



În cea de-a doua mișcare trompeta solo dispare temporar din discurs (opțiune componistică înțeleaptă, care dă solistului posibilitatea

de a se odihni după efortul considerabil al pasajelor anterioare), întreaga secțiune fiind destinată orchestrei. Contrastul apare datorită tempo-ului și a scriiturii rarefiate; spre sfârșit, accelerând tempo-ul, se produce trecerea spre ultimul segment (*Presstissimo*) astfel încât întreaga secțiune mediană pare a îndeplini rolul unei tranziții.

Secțiunea finală a mișcării readuce aceeași scriitură ostinată la trompetă :

Ex. 62 - **Aurel Popa**, *Concertul nr. 1 pentru trompetă, p.III*, măs. 115-120



Coda, de asemenea destinată doar orchestrei, intonează un cântec diatonic, simplu, față de profilurile tematice anterioare, adăugând o notă de naivitate caracterului general ludic.

Unic până la acea oră în peisajul muzicii românești, primul concert pentru trompetă și orchestră al compozitorului Aurel Popa marchează o prezență importantă atât din punct de vedere al calității înnoite a muzicii, cât mai ales pentru faptul că fixează un consistent punct de reper pentru trompetiștii virtuozii români și străini.

3. Aurel Popa: *Concertul nr. 2 pentru trompetă și orchestră*

La două decenii după apariția primului său concert pentru trompetă și orchestră compozitorul Aurel Popa dă naștere celui de-al doilea opus concertistic închinat trompetei.

Compus în 1979, *Concertul nr. 2 pentru trompetă și orchestră* a fost cântat în primă audiție de Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române, avându-l ca dirijor pe Redemptor Romeo din Filipine și ca solist pe același Iancu Văduva (interpret și a primului opus), căruia de altfel îi este dedicat acest concert. Considerând lucrarea ca pe o contribuție valoroasă pentru literatura muzicală de specialitate, Editura Muzicală a publicat partitura în anul 1982.

Concertul prezintă cele trei părți tradiționale: partea întâi *Dramatico- Allegro*, partea a doua *Rubato*, partea a treia *Allegro vivo*. Pe parcursul celor trei mișcări trompeta primește diverse roluri dinamice, concertistice și de virtuozație.

Partea întâi este deschisă de o introducere lentă în care, de la debut, trompetistul își etalează calitățile tehnice privind agilitatea și mobilitatea prin intermediul unei idei muzicale cromatice, cu abundența unor diminuții ritmice și cu timbrarea dată de surdina *straight*. Acestei idei i se raliază întreaga orchestră, alături de solist. *Glissando*-ul la distanțe de octavă dar și cel la distanță de secunde se realizează conform tehnicii consacrate de tradiție, prin mărirea presiunii de aer și apăsarea incompletă a pistonelor. Compozitorul, după cum se știe un cunoscător autoritar al problemelor idiomatice și tehnice ale instrumentului, notează în partitură²⁸ digitația optimă.

²⁸ Pentru exemplificări am considerat mai potrivită versiunea pian-trompetă a partiturii.

Ex. 63 - A. Popa, *Concertul nr. 2 pentru trompetă*, p. I, măs. 1-7

Dramatico ($\text{♩} = 46-48$), in 8 con sord. (STRAIGHT)

p

f

p

mf

senza sord. 0 0 1

f

f

Observăm în melodica bogat cromatizată un procedeu de combinare a celulelor ce circumscriu existența formulei cromatice, o

efigie a modernității muzicale teoretizată pentru prima dată de către muzicologul Gheorghe Firca²⁹

Mișcarea *Allegro* a părții întâi este deschisă de o scriitură ostinată de tocată, bazată pe un motiv ritmico-armonic care aglomerează planuri sonore creând o textură orchestrală tot mai complexă:

Ex. 64 - **A. Popa**, *Concertul nr. 2 pentru trompetă*, p. I măs. 17-22

The image shows a musical score for the first system of the Trompete Concerto No. 2 by A. Popa, measures 17-22. The score is in 4/4 time, marked 'Allegro'. It features a complex texture with multiple layers of sound, including triplets and clusters. The dynamics range from 'f' (forte) to 'mf' (mezzo-forte). The notation includes various accidentals and articulation marks.

Această gradație a discursului muzical va atinge un punct maxim de densitate pe un acord-*cluster* de 11 sunete ce se va transforma ulterior într-un acord de 14 sunete, un *climax* al densității sonore ce va declanșa discursul solistic al trompetei alcătuit din pasaje de virtuositate concretizate în structuri modal-cromatiche sub formă de scară coborâtoare. Susținerea într-o nuanță de *ff* a acestor pasaje de

²⁹ în lucrarea sa teoretică fundamentală, *Bazele modale ale cromatismului diatonic* editura Muzicală, București, 1966

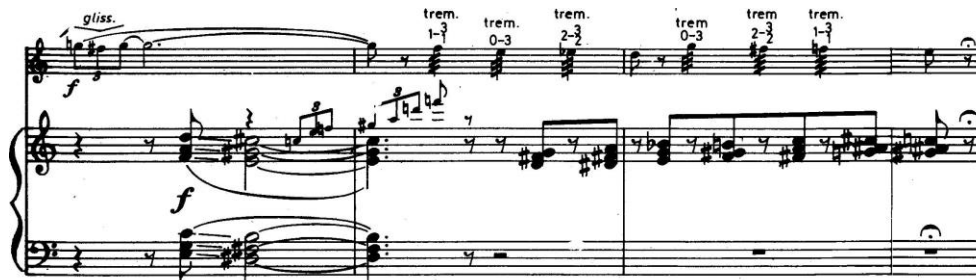
virtuozitate în staccatură triplă, cu tehnică de *legato* sau *legato-staccato*, diferențiate, prezintă un grad de dificultate maximă pentru rezistența ambușurii.

Ex. 65 - **A. Popa**, *Concertul nr. 2 pentru trompetă*, p. I măs. 43-50



Scritura instrumental-solistică prezintă efecte ce privesc tehnici neconvenționale de atac și emisie: *glissando*-uri pe suprafețe semitonale, care pot fi realizate prin așa numitul efect *bending* (adică manipularea intonației unui sunet în direcție ascendentă sau descendentă fără a acționa pistoanele), *glissando* la intervale mari cum ar fi octava (măs. 56-57) tremolo galben etc. Cadența, spre deosebire de cea din concertul întâi, este scurtă, cu caracter de recitativ, implicând un *rubato* determinat de coroane pe anumite sunete acompaniate, pentru o mai bună sincronizare.

Ex. 66 - **A. Popa**, *Concertul nr. 2 pentru trompetă*, p. I măs. 63-66



În lipsa unei cadențe mai lungi, fragmentul *Allegretto flexibile*, exploatează măiestria tehnică a interpretului prin intervenții solistice de mare plasiticitate, cu caracter de bravură.

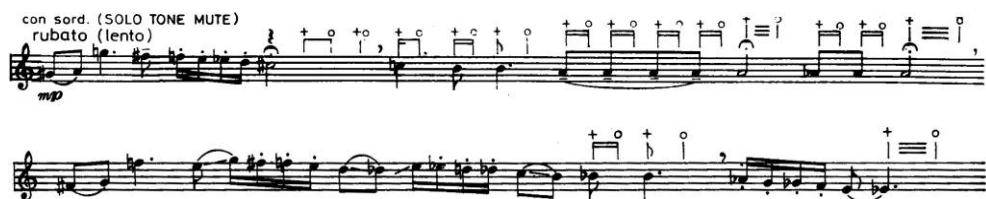
Ex. 67 - **A. Popa**, *Concertul nr. 2 pentru trompetă*, p. I măs. 92-96, cadența



Partea a doua exploatează expresia solistică, puternic rubatizată, cu aspecte improvizatorice a trompetei solo. Efectele coloristice aplicate timbrului trompetei sunt alese în concordanță cu cele utilizate la orchestră. Încă de la debutul părții, compozitorul uzitează la partida de trompetă din orchestră sunete atacate în tehnica *tremolo*-ului galben, estompate cu două tipuri de surdine, *straight*, și *wa-wah*, trompeta solo purtând surdina *solo tone mute*.

Aceste sonorități creează o stare de vag și straniu. Utilizarea efectelor de surdină închisă-deschisă, pe o ritmică anume stabilită de compozitor, presupune o tehnică deosebită a mîinii stîngi, care ajunge să fie solicitată în cel mai înalt grad la realizarea *tremolo*-ului în surdină.

Ex. 68 - **A. Popa**, *Concertul nr. 2 pentru trompetă*, p. II, *senza misura*



După cum observăm, alături de multiplele efecte de surdină menționate compozitorul se concentrează asupra efectelor coloristice ale timbrului trompetei, utilizând *glissando*-uri pe diferite întinderi, tehnici de staccatură dublă și triplă, salturi arpegiate mari, triluri, *frullato*, urmărind esențe meditativ-lirice ale recitativului precum și bravura virtuoasă pentru etalarea calităților tehnice ale interpretului. Acestea se manifestă cu precădere în cadență, de această dată mai extinsă decât cea a primei părți, consistentă atât din punct de vedere expresiv cât și tehnic:

Ex. 69 - **A. Popa**, *Concertul nr. 2 pentru trompetă*, p. II, Cadența

Reluarea ideii muzicale de început conferă statutul de repriză acestei forme libere, variaționale.

Partea a treia, *Allegro vivo*, este alcătuită din trei segmente (A–B–Av), fiecare dintre ele pornind de la teme cu caracter diferit, dar unite prin caracterul de virtuozație imprimat profilurilor meloridcoritmice. În primul segment al formei, după un *glissando* foarte întins (pe un ambitus de cvinta decimă), trompeta intonează tema simplă, veselă, în caracter *giocoso*, trompetistul folosind staccatura dublă. Acompaniamentul orchestral, prin formulele frânte ale bașilor și printr-o serie de apogiaturi conferă segmentului muzical un caracter burlesc.

Repetarea continuă a acestei idei, prezentată mereu într-o altă „înveșmântare” armonică, ne amintește de maniera variațiunilor *ostinato*.

Ex. 70 - **A. Popa**, *Concertul nr. 2 pentru trompetă*, p. III, măs. 8-21



Segmentul al doilea B, *Allegretto*, aduce în forță și nuanțe de *f* și *ff* o temă cu un caracter mai maiestuos, expusă de orchestra de coarde și preluată ca un comentariu virtuos de trompeta solo. Profilul arpeggiat al liniei trompetei, conținând salturi mari dintr-un registru într-altul, staccatura triplă, pasajele rapide ce presupun agilitate manuală, conferă acestei secțiuni mediane o dificultate tehnică superioară. La aceasta contribuie și lungimea segmentului solistic, finalizat cu un *glissando* în *ff*.

Ex. 71 - **A. Popa**, *Concertul nr. 2 pentru trompetă*, p. III măs. 83-99





Repriza, Av, readuce tema întâia direct la trompeta solo. Prelucrarea variațională aduce efecte spectaculoase prin multiplele *glissando*-uri și dinamica în *fortissimo*, sunetul foarte acut final ținut 6 măsuri fiind extrem de dificil de susținut în acest registru. Tempo-ul foarte mare va „juca” de această dată în favoarea solistului. Un neașteptat final, în *piano dolce*, ca un ecou, plasează în amintire evenimentele muzicale încheiate.

Ex. 72 - A. Popa, *Concertul nr. 2 pentru trompetă*, p. III măs. 184-206



Concertul nr. 2 pentru trompetă și orchestră, la fel ca primul, dezvoltă un limbaj muzical înnoit datorat unui arsenal impresionant de efecte tehnice și de expresie, atât în ceea ce privește orchestra, cât mai ales trompeta solistică. Compozitorul experimentează latura improvizatorie a muzicii în partea a doua, virtuozitatea solistică fiind elementul cheie care unifică întreaga desfășurare a evenimentelor sonore cele trei părți.

În literatura muzicală românească cele două concerte ale lui Aurel Popa rămân afirmații importante, singulare în ceea ce privește modalitatea contemporană, prospectivă de abordare a genului dedicat trompetei soliste.

Repertoriul românesc de uz didactic

Trompetiștii formați în școala românească știu că repertoriul românesc pentru trompetă, pe care cu toții îl cunosc încă de pe băncile școlii, este cu totul restrâns; în marea majoritate lucrările obligatorii pe diversele niveluri pedagogice fiind cele din literatura universală. Desigur că acest aspect stă în strânsă legătură cu extensiunea generală a repertoriului național pentru acest instrument: până la urmă compozitorii sunt cei care consacră efectiv preocuparea pentru o zonă sau alta a repertoriului – firește, condiționat și de „cererea” formulată la nivelul breslelor interpreților și a dascălilor.³⁰

În muzica românească lucrările de nivel mediu de care profesorii ar avea nevoie pentru a îmbogăți cultura generală a elevilor (sau chiar a studenților) sunt foarte rare. Profesorii au fost astfel nevoiți să suplinească această lipsă, prin aranjamente proprii după lucrări destinate altor instrumente, sau chiar lucrări pentru voce, precum și cu prelucrări mai mult sau mai puțin izbutite din folclorul românesc. Cazul profesorului și compozitorului Aurel Popa din București care, beneficiind de această dublă capacitate, a creat lucrări originale cu scop didactic este unul fericit, dar din păcate singular. Pentru a putea să mă edific asupra acestei probleme am pornit cercetarea de la biblioteca Liceului de Muzică „Sigismund Toduță” din Cluj-Napoca unde am descoperit lucrări românești transcrise, în general în cerneală sau tuș; transcrierile care datează foarte probabil din anii de la mijlocul secolului XX dovedind devotamentul și preocuparea dascălilor liceului în a suplini lipsa partiturilor originale concepute pentru trompetă. Multe

³⁰ Din acest punct de vedere, cele menționate în legătură cu geneza *Legendei* de George Enescu reprezintă o dovadă grăitoare a acestei realități.

manuscrise sunt anonime, unele dintre ele poartă însă numele unor profesori: Mihai Manea și Celestin Cherebețiu din Cluj-Napoca, profesorul Ion Rusu din Iași și profesorul Aurel Popa din București, deja amintit. Cea mai importantă culegere didactică este cea întocmită de profesorul Ion Rusu, în care am găsit și lucrări originale de compozitori români cum ar fi *Scherzo* de Dumitru Bughici, *Bourée* și *Sarabandă* de Vasile Jianu.

Lucrările originale scrise cu scop didactic reprezintă un nivel mediu de stăpânire a tehnicii și expresivității trompetei. Acestei categorii se subsumează și unele lucrări care, fără a fi destinate în mod explicit scopului didactic, prezintă un grad de dificultate adecvata acestuia și ca atare au fost asimilate în mod natural acestui repertoriu. În continuare vom prezenta succint câteva dintre cele mai valoroase astfel de lucrări, care sunt în același timp și cele mai intens utilizate în școala noastră instrumentală.

Fantezia pentru trompetă și pian, op.13 de Dumitru Bughici este una dintre lucrările originale pentru trompetă care a fost compusă în anul 1960. Dumitru Bughici a urmat cursurile Conservatorului Rimski Korsakov din Leningrad între 1950-1955 fiind cunoscut de către mediile muzicale rusești. Astfel se explică faptul că lucrarea publicată în anul 1961 la Editura Muzghiz din Leningrad înainte de a fi publicată în România.

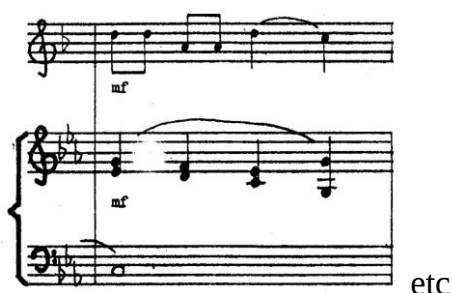
Fantezia este o lucrare care se impune prin specificul românesc al tematicii muzicale, modalismul specific, caracterul de doină sau joc al ideilor muzicale de-a lungul celor trei secțiuni mari ale formei de lied: **A** - *Andante* - **A1**, *Rubato* - **Av**, *Allegro*. Am notat cele trei segmente cu aceeași literă deoarece întreaga lucrare izvorăște din

aceeași substanță melodică stadiul de prelucrare variațională celular-motivică fiind reprezentat prin metamorfozări continue. Fie că vorbim despre secțiunile *Andante. Rubato* sau *Allegro*, matca intonațională tematică este aceeași trăsătură componistică comportând conjuncturi modale diferite, o agogică bogată, armonii noi, ipostazieri expresive diverse.

Concepută într-un mod eolic pe *do* tema Fanteziei este susținută de trompeta solistă cu un timbru moale, catifelat, tempo-ul așezat permițând elevilor sau studenților să corecteze intonația. Acompaniamentul în mixturi de terțe conferă atmosferei un aspect duios, legănat.

Ex. 73 - **Dumitru Bughici**, *Fantezia* pentru trompetă și pian, op.13, măs. 1-7

The image shows a musical score for measures 1-7 of 'Fantezia' by Dumitru Bughici. The score is for Trompete (Trumpet) and Piano. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The Trompete part starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The Piano accompaniment consists of a series of triads in the right hand and single notes in the left hand, creating a 'legato' effect. The first measure of the piano part has a 'mp' (mezzo-piano) dynamic marking.



Cea de-a treia frază a temei , acompaniată în contratimp (ce amintesc de taraf) aduce interpretării un caracter mai dinamic în expresie, nu și în tempo. Culminația pe la₂ se construiește printr-o frazare atentă iar susținerea puternică și intonația corectă sunt vitale pentru interpretare. Interesantă, armonia cuprinde atât mixturi acordice de septimă cât și acorduri de cvartă-cvintă (paralele) în concordanță cu specificul acompaniamentului popular, polifuncționalitate acordică rezultată din suprapunerea agregatelor sonore trisonice, etc.

Ex. 74 - **Dumitru Bughici**, *Fantezia* pentru trompetă și pian, op.13, măs. 10- 19.

O tranziție figurativ-arpeggiată cu o scriitură pianistică de tip arabesc, leagă prima strofă de secțiunea a doua instens rubatizată.

Trompeta solistă intonează o linie melodică de amintește de parlando-rubato-ul de tip doină într-un context tonal de bimodal (pentacord doric și mixolidian pe re în acompaniament).

Ex. 75 - **Dumitru Bughici**, *Fantezia* pentru trompetă și pian, op.13, măs. 43-50

Rubato ♩ = 80

RUBATO ♩ = 80

mp

mp

cresc.

cresc.

tr.

tr.

The musical score is written for piano and consists of five systems. The first system shows a single treble clef staff with a tempo marking of 'Rubato' and a quarter note equal to 80 beats. The second system begins a piano introduction with a treble and bass clef grand staff, marked 'mp' (mezzo-piano). The third system continues the piano part with a treble and bass clef grand staff, also marked 'mp'. The fourth system introduces a melodic line in the treble clef staff, marked 'cresc.' (crescendo), and includes trills ('tr.') in the final measures. The fifth system continues the piano accompaniment in the grand staff, also marked 'cresc.', and includes trills ('tr.') in the final measures. The score uses various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.



O sincronizare ritmico- metrică între partenerii de dialog muzical presupune o foarte atentă interpretare în condițiile unei bune automatizări a acestor elemente în cadrul studiului în duet. Apogiaturile, intonația corectă a treptelor mobile, coordonarea trioletelor cu pasajele figurative ale pianului, sunt elemente care alături de cele de limbaj: acorduri paralele, polimodalism, echivoc modal, de continuă schimbare coloristic-armonică conferă discursului interpretativ o complexitate aparte.

Ex. 76 - **Dumitru Bughici**, *Fantezia* pentru trompetă și pian, op.13, măs. 52-55,

Ex. 77 - **Dumitru Bughici**, *Fantezia* pentru trompetă și pian, op.13, măs. 62-65, mixturi de octave și terțe, acorduri cu elemente *ajoutée*, paralelisme acordice, progresii armonice.



Repriza în *Allegro* conține de fapt o suită de caractere în care deși se readuce tema inițială aceasta este prezentată în mai multe ipostaze variaționale, prima dintre ele accentuând afectul ludic burlesc, asigurat și de acompaniamentul în contratimp dar mai ales de ritmul rapid, apogiaturile în cheie comică, care își sting avântul sonor pentru a introduce a doua ipostază a temei.

Ex. 78 - **Dumitru Bughici**, *Fantezia* pentru trompetă și pian, op.13, măs. 87-94.

Ipostaza rubatizată a dialogului expresiv al celor două instrumente readuce acea libertate de desfășurare amintind de recitativul doinit. Acesta este potențat de agogica extrem de bogată indicată de compozitor în partitură: *Rubato quasi recitativo, accelerando, espressivo*, apoi *Allegretto, Andante, Andante tempo* în care se instalează coda în modul de bază, *do eolic*.

Ex. 79 - **Dumitru Bughici**, *Fantezia* pentru trompetă și pian, op.13, măs. 95-97.

Rubato quasi recitativo

p espr.

RUBATO QUASI RECITATIVO

mp

pp

Ex. 80 - **Dumitru Bughici**, *Fantezia* pentru trompetă și pian, op.13, măs. 104-105.

Allegretto

ALLEGRETTO

ANDANTE

poco a poco accel.

p

senza sord.

Andante tempo

p

ANDANTE TEMPO

rit.

Prima parte, finalizată în cheie ludică prezintă o coda care rememorează materialul tematic de data aceasta alternativ expus pe o pedală (prima dată a trompetei apoi a pianului). Expresia comică se păstrează și rezidă din ambiguitatea acordului final polifuncțional.

Ex. 81 - **Dumitru Bughici**, *Fantezia* pentru trompetă și pian, op.13, măs. 124-127.



Fantezia lui Dumitru Bughici prezintă o certă contribuție la îmbogățirea repertoriului și la evoluția tehnică și expresivă a tinerilor trompetiști

Vasile Jianu, flautist, profesor și compozitor (1904-1968), a lăsat o moștenire valoroasă în ceea ce privește repertoriul instrumentelor de suflat. Pentru trompetă a scris atât lucrări originale cât și prelucrări, atât pentru repertoriul solistic cât și pentru cel cameral. Dintre lucrările camerale cu trompetă amintim *Suită pentru două trompete, 2 corni, trombon și timpan*, 1958, iar dintre lucrările cameral-solistice, *Divertisment* pentru trompetă și pian (1963) și *Scherzo* pentru trompetă și pian (1964).

Scherzo se cântă des în recitaluri și este o lucrare cu succes la public datorită atmosferei generate de inspirația sa. Titlul lucrării se referă la primul înțeles al cuvântului, acela de glumă, și nu la forma

caracteristică a scherzo-ului; forma lucrării fiind una de rondo: A (tema de rondo): *Vivo*, B (primul cuplet): *Poco largamente*, A (rondo), C (al doilea cuplet): *Tranquillo*, A (rondo): *Tempo I*.

Tempo-ul, scriitura, atmosfera specifică de dans sunt elemente care dezvoltă apetența pentru lucrări de efect, de virtuozitate, dezvoltă tehnica agilității dar și a atacurilor scurte percutante sau a celor moi, cu sonoritate amplă sau discretă, precum și o intonație corectă.

Ex. 82 - **Vasile Jianu**, *Scherzo*, măs.1-9

Dipticul lui Vasile Jianu *Bourée și Sarabanda* pentru trompetă în sib și pian face parte din repertoriul didactic al claselor gimnaziale sau de liceu, după caz. Lucrarea este scrisă în original pentru flaut și pian în 1962, dar a fost transcrisă pentru trompetă de către

compozitorul însuși, dovedindu-și utilitatea în special în ceea ce privește dezvoltarea tehnicii instrumentale.

Ex. 83 - **Vasile Jianu**, *Bourée*, măs.1-9

The musical score for Vasile Jianu's *Bourée* (measures 1-9) is presented in two systems. The first system shows measures 1-4, and the second system shows measures 5-9. The tempo is marked 'Allegro Moderato'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melodic line features trills (tr.) and slurs. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Doină și Joc de Mihai Manea (1964) sau *Cântec și Joc* pentru trompetă corn și pian de Aurel Popa (1950), ambele concepute în mișcare Lent-Repede, sunt lucrări originale bazate pe modelul consacrat în literatura muzicală a anilor 50-60 inspirate de dipticul folcloric readițional. În general, așa cum observăm în prima lucrare,

folclorul este prelucrat într-o manieră simplă, ce lasă melodiile să-și desfășoare întreg farmecul genuin.

Ex. 84 - *Doină și joc* de **Mihai Manea** măs. 1-13

The musical score is written for a single instrument, likely a piano or guitar, in 2/4 time and the key of D major (two sharps). It consists of 13 measures. The melody is primarily in the right hand, starting with a whole rest in measure 1, followed by eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is in the left hand, featuring chords and single notes. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). There are tempo markings: *rit.* (ritardando) in measure 2 and *a tempo* in measure 3. The score ends with a repeat sign and a first ending bracket.

Cântec și joc de Elise Popovici este o piesă aparținând unui stil neoclasic folcloric. Lucrarea este utilă pentru formarea gustului elevilor și apetența către muzica populară, o muzică rezultată din aliajul tradiție - modernitate pe care compozitoarea o filtrează prin propria sensibilitate și prin universul propriu de reprezentare sonoră.

Ex. 85 - *Cântec și Joc* de **Elise Popovici**, măs. 1-6

The musical score for 'Cântec și Joc' by Elise Popovici, measures 1-6, is presented in a standard musical notation format. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as 'mf espressivo' and 'ANDANTE CANTABILE'. The piano part includes markings 'p rubato' and 'p'. The score shows a vocal line and a piano accompaniment with various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings.

Dintre aranjamentele pentru trompetă și pian după lucrări originale am identificat și creații aparținând aceluiași filon, amintit anterior, de prelucrare a folclorului în stilul monodiei acompaniate. Profesorul Ion Rusu transcrie în culegerea sa, o piesă vocală celebră de

Tiberiu Brediceanu, *Doina Stăncuței*, preluată din repertoriul vocal. *Fantezie* de Norbert Petri este o transcriere a *Fanteziei pentru corn și pian* compusă de autor în 1953, iar *Elegie* pentru două trompete și pian de Achim Stoia este transcrierea părții a II-a din *Sonata pentru 2 violine*, 1932.

Din aranjamentele profesorului Mihai Manea amintim piese rămase în manuscris ca: *Pus-a nopții piedică* pentru trompetă în sib și pian după un lied de Gheorghe Dumitrescu, *Joc* după piesa omonimă pentru pian și vioară de Radu Paladi, *Suită în stil popular* transcrisă după lucrarea pentru pian de Ludovic Feldman.

Prelucrările după folclor care au intrat în repertoriul de uz didactic sunt de fapt armonizări, aranjamente, adaptări după cîntece de joc, doine, cîntece de leagăn, colinde, cîntece din folclorul copiilor. Cum era și firesc, dascălii s-au orientat în abordarea repertorială gradată, a diverselor elemente ale tehnicii instrumentale, înspre „limba muzicală” maternă a elevilor, ce nu putea fi decât cea a cîntecului popular. Aidoma acestuia, și didactica celorlalte instrumente a abordat această naturală strategie (dacă ne gândim la cîntecele din metodele de pian ale Mariei Cernovodeanu sau ale Almei Cornea Ioneascu, metoda de vioară Geantă-Manoliu ș.a.). Profesorul Mihai Manea s.a folosit de transcrierea armonizarea și prelucrarea pentru trompetă a unor astfel de cîntece: *Colind și Joc de copii*, pentru trompetă, *Duet*, *După deal răsare luna*, *Doină*.

După deal răsare luna, este o piesă didactică a cărei armonizare pentru trompetă și pian păstrează caracteristicile modelului original.

Ex. 86 - **Mihai Manea**, *După deal răsare luna*, măs. 1-12

The musical score is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of 12 measures. The piano accompaniment begins with a complex arpeggiated figure in the right hand, while the left hand provides a rhythmic foundation with chords and single notes. The vocal line enters in measure 2 with a melodic phrase that continues through measure 12.

Am socotit potrivit a face loc în volumul de față acestei problematici, prezentată succint (și fatalmente incomplet: cu siguranță că există mult mai multe astfel de lucrări – creații, prelucrări, transcrieri – făcute cu un scop didactic din motivele arătate) tocmai pentru a întregi o imagine de ansamblu în ceea ce privește trecutul și prezentul – dar și viitorul școlii românești de trompetă. Dacă literatura teoretică de specialitate este reprezentată prin lucrări importante cum sunt cele ale

profesorului Aurel Popa sau, mai recent, ale profesorului Ion Avesalon, repertoriul românesc rămâne în continuare destul de sărac în ceea ce privește creația originală. Considerăm că este momentul ca acestor lucrări, ce se găsesc acum prin manuscrisele sau tipăriturile compozitorilor-profesori și emană din necesitatea de a rezolva unele probleme tehnice și de expresivitate cu elevul sau studentul, să li se adauge lucrări originale, concepute idiomatice de către compozitori, care să aducă în parcursul didactic al viitorilor trompetiști problematica de limbaj ce reflectă evoluțiile diverse ale muzicii contemporaneității.

Creația românească pentru trompetă în context universal – concluzii

În urma cercetării efectuate asupra producției componistice românești dedicate trompetei și prin abordarea analitică mai detaliată a unora dintre cele mai reprezentative lucrări ale acestui repertoriu – solistic cameral și concertant – am constatat că, din punct de vedere cantitativ, aceasta reprezintă o proporție mică în comparație cu cea din muzica Occidentului și respectiv cea universală³¹. Luând însă în considerare spațiul cultural imens pe care îl reprezintă creația universală, proporția apare totuși ca relativ echilibrată, având în vedere nu numai factorul geografic, ci și faptul că după cel de-al doilea război mondial condițiile de închidere a orizontului cultural impuse de noul regim politic au frânat temporar avântul dezvoltării stilistice pe care muzica românească îl luase în prima jumătate a secolului XX. Privit din perspectiva calității și expresivității muzicii scrise pentru trompetă, a modalităților de valorificare a particularităților timbrale și tehnice ale instrumentului, al stilurilor și esteticilor care-l reprezintă, dar mai ales al profunzimii și intensității mesajului muzical, repertoriul românesc pentru trompetă, deși restrâns, a reușit să recupereze așa-numitul „decalaj” cultural față de muzica vest-europeană, și aceasta deja începând deja cu *Legenda* de George Enescu, lucrare ce investește un nivel de reprezentativitate.

În spațiul cultural autohton, am urmărit în mod special modalitățile de valorificare ale limbajului muzical, ale expresivității și tehnicii mai ales în perimetrul interpretativ, dar și al noutății

³¹ Vezi anexele 1,2 și 3

mijloacelor de expresie, tehnici inovative preluate din arta occidentului dar filtrate prin sensibilitatea și modul de percepție specific românesc și reflectate în lucrările studiate.

Elementele distinctive ale creației românești pentru trompetă țin de specificul unei gândiri muzicale cu rădăcini străvechi și puternice, interpretul fiind familiarizat cu asimilarea unui tip de melodică ce reflectă diferitele grade de integrare a specificului folcloric, un ritm divizat sau *giusto* în cântecele de joc, alături de un ritm rubatizat sugerând ethosul doinit, o lume modală sau modal-cromatică – toate aceste elemente de limbaj constituind tocmai ceea ce diferențiază creația românească de cea europeană.

În ceea ce privește racordarea la ultimele inovații ale tehnicii instrumentale putem afirma că cele două concerte pentru trompetă și orchestră ale lui Aurel Popa fac o legătură directă cu concertele de același calibru din literatura occidentală, atât prin mijloacele noi de expresie, „la zi” (*glissando*, *frullato*, *tremolo*, „*yellow tremolo*”, salturi intervalice mari, pasaje de virtuozitate tehnică, utilizare de surdine diferite, staccatura dublă, triplă, toate articulațiile posibile, sunete acute prelungite etc.) cât și prin contextul general stilistic ce implică profiluri melodice cromatice, o ritmică și metrică libere vizând improvizația sau *rubato*-ul structural, în general un limbaj ce prezintă numeroase afinități cu spiritul avangardei.

Din muzica contemporaneității românești am ales spre analiză lucrări ce aparțin școlii de compoziție clujene, purtând semnătura unor compozitori din generații diferite: Constantin Rîpă și Peter Szeghő, – fiecare având un drum propriu al creației muzicale și perspective

diferențiate în ceea ce privește exploatarea timbrului și sonorității trompetei.

Universul creativ propriu fiecărui compozitor român este parte a unui „întreg” cultural, a unor tendințe comune exprimate în limbajul muzical al secolului XX ca modalități de valorificare a cuceririlor și inovațiilor care au existat și există în muzica universală și autohtonă.

Concepția instrumentală tinde să reliefeze rolul solistic al trompetei, pasajele de virtuoziitate tehnică nelipsind în aproape niciuna dintre lucrări. Agogica și dinamica sunt extrem de minuțios exprimate în partitură, importanța acordată acestor parametri în secolul XX de către toți compozitorii fiind binecunoscută. Limbajul din ce în ce mai complex, intențiile din ce în ce mai subtile, imaginile artistice create ajung acum la un rafinament al detaliului în care fiecare intenție componistică expresivă trebuie redată cât mai fidel.

Cartea de față este închinată studenților, profesorilor, interpreților, iubitorilor trompetei, tuturor celor interesați de problematica cercetării dar mai ales a interpretării repertoriului românesc pentru acest instrument. Demersul nostru conține și intenția expresă de a atrage atenția asupra acestuia, de a sublinia valoarea sa artistică precum și importanța sa vitală pentru educația muzicală autohtonă.

Bibliografie

* * * *Grove's Dictionary on line*

* * * *Centenarul G. Enescu, 1881-1981*, Editura Muzicală, București, 1981,

colectiv de autori, coord. Speranța Rădulescu

* * * *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, București, 2008, colectiv de autori, coordonator Gh. Firca

* * * *Dicționar de mari muzicieni, Larousse*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000

Anghel, Irinel, *Orientări, direcții, curente în muzica românească în a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală, București, 1997

Avesalon, Ioan. *Principii generale de studiu și interpretare la instrumentele de suflat moderne*, Editura Universul, București, 1997

Bate, Philip, *The Trumpet and Trombone*, Ernest Benn Limited, London 1966

Bentoiu Pascal, *Capodopere enesciene*, Ed. Muzicală, București, 1999

Berger, Wilhelm Georg. *Ghid pentru muzică instrumentală de cameră*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., București, 1965

Cosma Viorel, *Muzicieni din România*, vol. VIII, Editura Muzicală, București, 2005

Cosma Viorel, *Muzicieni din România*, vol. VII, Editura Muzicală, București, 2004

Cosma Viorel, *Muzicieni din România*, vol. VI, Editura Muzicală, București, 2003

Cosma Viorel, *Muzicieni din România*, vol. IV, Editura Muzicală, București, 2001

Cosma, Viorel. *Muzicieni români*. Lexicon, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1970

Demian, Wilhelm, *Tratat de teoria instrumentelor*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1968

Enescu, George, *Interviuri din presa românească*, vol. I, ediție prefăcută, îngrijită și adnotată de Laura Manolache, Ed. Muzicală, București, 1988

Firca, Clemansa – Liliana, *Direcții în muzica românească, 1900-1930*, Editura Academiei Române, București, 1974

Firca, Clemansa – Liliana, *Implicații estetice și de stil ale limbajului instrumental în creația lui George Enescu*, în Studii de muzicologie, vol. II, București, 1966, pg. 61-77

Firca, Gheorghe, *Conceptul modal în muzica lui George Enescu* în Studii de muzicologie, vol. IV, Ed. Muzicală a U.C. din R.S.R., București, 1968

Firca, Gheorghe, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, Ed. Muzicală, București, 1966

Gardner, Read, *Contemporary Instrumental Techniques*, New York, Schirmer Books, 1976

Ghircoiașiu, Romeo, *Considerații asupra periodizării creației lui G.Enescu*, în Studii de muzicologie, vol. IV, București, 1968 pg. 105-110.

Herman, Vasile, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Editura Muzicală, București, 1977

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

Mihalovici, Marcel, *Amintiri despre Enescu, Brâncuși și alți prieteni*, Ed. Eminescu, București, 1987

Nemescu, Octavian, „O evocare” în Simpozion de muzicologie Anatol Vieru, 1999, Ed. Muzicală, 2001, pg. 10- 15.

Popa, Aurel, *Contribuții la metodologia instrumentelor de suflat*, Ed. Muzicală, 1964.

Popa, Aurel, *De la Muzica de Jazz la muzica simfonică*, vol. I, 1965, vol.II, 1966, vol. III, 1967, Ed.Muzicală, București

Răducanu, Mircea-Dan. *Introducere în teoria interpretării muzicale*, Editura Dan, Iași, 2003

Read, Gardner, *Contemporary Instrumental Techniques*, New York, Schirmer Books, 1976,

Rîpă, Constantin, *Teoria superioară a muzicii*, vol. I, *Sisteme tonale*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2001

Rîpă, Constantin, *Teoria superioară a muzicii*, vol II, *Ritmul*, Editura MediaMusica, Cluj-Napoca, 2002

Tarr, Edward, *La trompette*, Lausanne, Ed. Payot, 1977

Terényi, Ede, *Armonia muzicii moderne, 1900-1950*, Ed MediaMusica, 2001.

Timaru, Valentin, *Compendiu de forme și analize muzicale*, Editura Facultății de Muzică a Universității Transilvania, Brașov, 1998

Timaru, Valentin, *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Editura Universității Oradea, 2003

Vieru, Anatol, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească
București, 1994

Partituri:

Bughici, Dumitru, *Fantezie pentru trompetă și pian op. 12*, 1958, în *Culegere de piese românești pentru trompetă în sib și pian* întocmită de profesor Ion Rusu, copiat, Liceul de Muzică Iași, 1976

Enescu, George, *Légende*, Ed. Enoch & Cie, Paris, f.a.

Jianu, Vasile, *Bourée*, în *Culegere de piese pentru trompetă în Sib și pian* de Ion Rusu

Jianu, Vasile, *Sarabandă*, în *Culegere de piese pentru trompetă în sib și pian* de Ion Rusu

Jianu, Vasile, *Scherzo*, în *Culegere de piese pentru trompetă în sib și pian* de Ion Rusu

Manea, Mihai, transcripții după folclor și compozitori români: *Colind și joc de copii* (prelucrare ptr. două trompete), *Ilenuța tractorista* (culegere din folclorul nou de Mihai Manea, prelucrat de Celestin Cherebețiu, Cluj, 1968, manuscris *Doină și joc*, manuscris 1968, *După deal răsare luna*, prelucrare pentru trompetă și pian manuscris, *Pus-a nopții piedică* de Gh. Dumitrescu, *Joc de Paladi*, Radu. *Suită în stil popular* de Ludovic Feldman, *Concert pentru trompetă*, partea a II-a, de Iuliu Mureșianu, varianta cu pian, toate manuscrise.

Mihalovici, Marcel, *Méditation*, Editions Alphonse Leduc & Cie, Paris, 1959

Mureșianu, Iuliu, *Concert pentru trompetă*, manuscris, transcripție ptr. trompetă și pian, litograf. Conservatorul de Muzică Gh. Dima, Cluj-Napoca

Popa Aurel, *Concert pentru trompetă și orchestră nr. 1*, reducere pentru trompetă și pian Ed. Muzicală, București, 1974

Popa, Aurel, *Concert pentru trompetă și orchestră nr. 2*, reducere pentru trompetă și pian, Ed. Muzicală, București, 1982

Rîpă, Constantin, *Tromba in excelsis*, manuscris

Rusu, Ion, *Culegere de piese românești pentru trompetă în sib și pian*, Liceul de Muzică, Iași, 1976

Szeghő, Peter, *Piesă de concert pentru trompetă și percuție*, manuscris

Vieru, Anatol, *Două piese pentru trompetă și pian*, Editura Muzicală, București, 1953

**Trompeta în repertoriul cameral și concertistic românesc – privire
genuistică și cronologică**

Anul	Lucrări pentru trompetă solo sau cu acompaniament de pian	Lucrări pentru ansambluri camerale incluzând trompeta	Lucrări concertante pentru trompetă și orchestră
1906	George Enescu, <i>Légende</i> trompetă și pian		
1933		Paul Constantinescu, <i>Din cătănie, trei caricaturi muzicale pentru 2 corni, 2 trompete, trombon, baterie și pian</i>	
1951	Anatol Vieru, 2 piese pentru trompetă și pian, <i>Pastorale și Joc</i>		
1952		Aurel Popa, <i>Cvintet de</i>	

- sufletori nr. 1*
- 1954 George Enescu,
Au soir, poem
pentru patru
trompete
- 1954 Dimitrie Cuclin,
Trio, pentru
clarinet, trompetă
și fagot
- 1955 Iuliu
Mureșianu,
Concert pentru
trompetă și
orchestră
- 1957 Ștefan
Mungoianu, *Studii*
de expresie,
pentru șase
instrumente de
suflet
- 1958 Vasile Jianu, *Suită*
pentru 2 trompete,
2 corni, trombon
și tubă
- 1959 Mihalovici, Mihail,
Meditation pentru
trompetă și pian

- 1960 Virgil Gheorghiu,
*Piesă pentru trompetă
și pian*
- 1962 Adalbert Winkler,
*Piccola Passacaglia
pentru trompetă și pian*
- 1963 Vasile Jianu,
*Divertisment pentru
trompetă și pian*
- 1963 Smaranda
Olteanu, *Solo-uri
pentru clarinet,
fagot și trompetă*
- 1964 Vasile Jianu, *Scherzo
pentru trompetă și pian*
- 1967 Aurel Popa, *Temă cu
variațiuni în stil
popular, pentru
trompetă și pian*
- 1963- Aurel Popa,
1968 *Toccata pentru
două trompete*
- 1969 Ștefan Niculescu,
*Sextet pentru,
flaut, 2 clarinete, 2
oboaie, trompetă*

- 1968- Octavian Nemescu,
1970 *Memorial I-V*
- 1970 Paul Rogojină,
*Muzică pentru 8
alămuri*
- 1970 Ulpui Vlad,
Septet pentru
flaut, oboi,
clarinet, fagot,
corn, trompetă
- 1971- Anton Şuteu,
1972 *Sonata pentru
trompetă şi
violoncel,
monopartită*
- 1973 Maya Badian,
*Dialoguri pentru
trompetă şi
contrabas*
- 1974 Liana, Alexandra,
*Secvenţă lirică
pentru clavicin,
trompetă şi pian*
- 1974 Nemescu, Octavian,
Sugestii II
- 1974- Gheorghe Nica *Două*

- 1975 *piese pentru trompetă
solo*
- 1974- Octavian Nemescu,
1975 *Curcubee*
- 1975 Csaba Szabo,
*Sonată pentru
cvintet de alămuri
și bandă
magnetică*
- 1976 Nechifor Șerban -
*Retroquintett
pentru clarinet,
trompetă.
trombon, pian și
percuție*
- 1977 Ulpiu Vlad,
*Cvintet pentru
clarinet, trompetă,
vioară, violă și
pian*
- 1977 Alexandra Liana,
*Colaje pentru
cinci instrumente
de alamă*
- 1977 Aurel Popa,
*Cvintet de
suflători nr 2*

- 1978 Irina Hasnaș,
Metamorphoze
pentru oboi,
clarinet, chitară,
trompetă, orgă
electronică, grup
vocal, violoncel și
percuție
- 1979 Călin
Ioachimescu,
Orațio, pentru
șase suflători, 2
grupe de percuție
și bandă
magnetică
- 1979- Nica Gheorghe,
1980 *Cvintet de*
alămuri
- 1979 Șerban Nichifor,
Schiță pentru un
epilog pentru
instrumente de
suflet
- 1979 Șerban Nichifor,
Dionysos, Signalis
pentru cvintet de

alămuri

- 1979 Anatol Vieru, *Iosif și frații săi*
- 1979 Anton Șuteu
Cvintet de
alămuri
- 1973-1983 Octavian Nemescu,
Natural, Cultural
- 1981 Violeta Dinescu,
Elogiu pentru trompetă și trombon
- 1981 Adrian Pop *Figurații pentru corn, trompetă, trombon,*
- 1981 Ulpiu Vlad,
Winter Landscape, pentru flaut piccolo, clarinet, fagot, trompetă, trombon, violină, viola, violoncel, pian
- 1982 Sergiu Sarchizov,
Nocturnă și

- Toccată pentru
cvintet de alămuri*
- 1983 Florin Dimitriu, *Dans
din Bihor, pentru
trompetă și pian*
- 1983 Dumitru Bughici,
*Cvintet pentru
suflători de
alamă, op.57*
- 1973- Adrian Rațiu,
1984 *Cvintet pentru
suflători de alamă*
- 1985 Violeta Dinescu,
Abendandacht
- 1987 Maya Badian,
*Concert pentru
timpani
trompetă și
orchestră de
coarde*
- 1995 Nicolae
Teodoreanu,
*Recitativo secco
e basso continuo
pentru trompetă și
contrabass*
- 1996 Ulpiu Vlad, *Secret*

- of Dreams pentru*
3 flaute, oboi,
clarinet, fagot,
trompetă, pian,
percuție
- 1996 Peter Szego, *Piesă*
de concert pentru
trompetă și
percuție
- 1998 Octavian
 Nemescu
QuintaBeit pentru
ora 5 dimineața
 pentru voce, oboi,
 clarinet, fagot,
 două trompete,
 vioară, violoncel,
 pian, 6 percuții, și
 bandă
- 1999 Irinel Anghel -
Distanțe
pentru două
trompete,
harpsicord
percuție și
orchestră de
coarde

1999		Violeta Dinescu, <i>Concerto grosso pentru timpani trompetă și 13 corzi</i>
2000		Crețu Cătălin, <i>Antifonia pentru 6 trompete</i>
2001	Constantin Rîpă,	<i>Tromba in excelsis pentru trompetă solo</i>
2003		Matei Pop Caccia <i>für zwei trompetten Rondo für vier Trompeten</i>
2005		Răzvan Metea, <i>Cvintet de alămuri</i>

**Repertoriu orientativ cuprinzând concerte pentru trompetă,
compuse în secolul XX**

Anul	Lucrarea concertantă pentru trompetă și ansamblu orchestral
1930	Alexander Ghedike
1933	Karl Amadeus Hartmann trompetă și 7 instrumente, Boris Alexandrov, Knudage Riisager, Concertino
1936	Walther Siegfried Mulle
1937	William Russell
1940	Aaron Copland (1900-1990) Quiet City trompetă și corzi
1941	Renier van der Velden
1942	Harry James
1943	Rutland Boughton
1945	Serghei Vasilenko
1946	Julien Francois Zbinden trompetă coarde și toă mică
1947	Vladimir Peskin (1906-1988)
1948	Tomasi Henri, Vitorio Gianinni, Andre Jolivet
1949	John Adisson
1950	Alexandre Arutiunian
1951	Georges Delerue trompetă și corzi
1952	Paul Hindemith-trompetă fagot și orchestră de coarde, Alfred Desenclos (1912-1971) - Introduction, Threne et Danse
1954	Bernd Alois Zimmermann, Vladimir Kriukov (1902-1960), Andre Jolivet

1955	Alexandra Pahmutova, Andrejz Panufnik
1956	Charles Cheynes, Jan van der Roost
1958	Iain Hamilton (1922-) Concerto for jazz trumpet
1960	Kazimir Sikorski trompetă și corzi, Karim Hodja, I da Gotkovski
1961	Serghei Bolotin (1912-)
1963	Iuri Andriasian, Joseph Horovitz
1964	Fisher Tull
1965	Claude Arrieu trompetă și corzi
1966	Robert Planel (1908-1994) trompetă și corzi
1967	Moisei Samuel Vainberg (1914-1996)
1968	Szokolay Sandor
1970	William Lovelock, Jean Rivier, Boris Blacher trompetă și corzi
1972	Jiri Pauer, Eino Tamberg (1930-), Nicolai Berdiev, Arcady Nesterov, Fisher Tull
1974	Fisher Tull (1934-1994), John Carmichael (1930-)
1975	Johannes Fritsch
1976	Marcel Landowski-trompetă, orchestră și bandă magnetică
1977	Nicolai Berdiev
1978	Vaja Azarasvili (1936-)
1979	Gunther Schuller
1980	Karel Husa, Jan Koetzier (1911-2006) trompetă și corzi, Donald Erb
1982	Richard Mills (1949-), Aziz Azizov
1983	Edward Gregson
1984	Ellen Taaffe Zwilich-Concerto for trumpet and five players

- 1986 Joachim Gruner
- 1987 Harrison Birtwistle-Endless Parade, Harri Wesmann, Edgar Cosma (1925-)
- 1988 Peter Maxwell Davies, Malcolm Arnold , Jukka Linkola, Joseph Turrin
- 1990 Eric Ewazen (1954-) trompetă si corzi, Jaques Hetu trompetă și corzi, Joachim Gruner
- 1991 Ennio Morricone-trompetă, corzi si percuție
- 1992 Nicolas Bacri (1962-), Leonid Bashmakov piccolo trompeta și corzi
- 1993 Rodion Schedrin, Jukka Linkola
- 1994 Ellen Taaffe Zwilich-American Concerto, Arvo Paart (1935-)Anthony Plog (1947-)
- 1996 John Williams
- 1997 Eero Hameenniemi
- 1999 Heinz Karl Gruber Aerial
- 2002 Peter Eötvös-Jet Stream, Jorg Widmann
- 2001 Willi Herbert
- 2003 Hanna Kulenty
- 2004 Christian Lindberg-Akbank Bunka pentru trompetă si corzi,
- 2004 Rodion Schedrin-Concerto Parlando trompetă violă si corzi

Repertoriu orientativ de sonate pentru trompetă și pian compuse în secolul XX

Anul	Autorul și titlul piesei
1915	Thorvald Hansen
1935	Karl Pilss
1939	Paul Hindemith
1940	Harold Shapero
1942	Ernest S. Williams
1943	Jean Hubeau
1945	Flor Peeters
1946	Claudio Santoro
1948	Leo Sowerby
1951	George Anthiel, Boris Asafiev, Burnet Tuthill
1952	Jean Francaix (Sonatina)
1952	Walter Hartley
1953	Jacques Castérède (Sonatina)
1954	Donald Erb (Sonatina)
1954	Piotr Perkowski (Sonatina)
1955	Peter Maxwell Davies
1956	Kent Kennan, Evgheni Golubev
1956	Bohuslav Martinu (1890 – 1959) (Sonatina)
1956	Halsey Stevens
1957	Jeanine Rueff (Sonatina)
1962	Paul Holmes
1963	Thomas Beversdorf, A.Hovhannes

1964	Viktor Korda, Jeno Takacs
1965	Harald Genzmer (Sonatina)
1966	Theodore Holdheim, Nicolai Platonov
1967	Donald H. White, Avram David (trompeta solo)
1969	Loretta Jankowski
1970	Niels Viggo Bentzon
1971	Armin Kaufman (Sonatina), Harald Genzmer (trompeta si orga)
1974	Hans Werner Henze (trompeta solo), Vladislav Agafonicov
1977	John Ashton, Jiri Dvoracek
1978	Alex Wilder
1979	Juraj Filas
1980	Norman Dello Joio
1984	Ralf Emig, Phillip Ramey
1985	Lynn L. Kitzerow, Robert Helmschrott, Friedrich Zehm, Robert Palmer, Andrew Windfleisch, Oskar Morawetz
1986	Fisher Tull, Harald Genzmer
1987	Gia Comolli
1987	Allen Vizzutti (Sonata 1)
1991	Harri Wessman
1992	Allen Vizzutti (Sonata 2), Paul Kirby
1995	Eric Ewazen, Stanley Friedman
1996	Ralph Martino, Daniel Schneyder
1996	Jeff Tyzik
1998	William Presser, Augusta Read Thomas (trompeta solo)
2002	Derek Jacoby, Adolphus Hailstork
2003	Derek Bourgeois, Michael Cunningham
2004	David Gillingham, Robert Bradshaw

Alți compozitori de sonate pentru trompetă: **Matt Doran** Morten
Lauridsen Frackenpohl (Sonatina)
Rafael Grimal