

CODRUȚA MARA LUISA GHENCEAN

**ACOMPANIAMENTUL PIANISTIC
IPOSTAZE EXPRESIVE**

Referenți:

Conf. univ. dr. Veronica Negreanu

Prof. univ. dr. Gabriel Banciu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GHENCEANU, CODRUȚA

Acompaniamentul pianistic : ipostaze expresive /

Codruța Ghenceanu. - Cluj-Napoca : MediaMusica, 2019

ISMN 979-0-9009871-3-6 ;

ISBN 978-606-645-047-8

78

Design coperta: Ciprian Gabriel Pop

© Copyright, 2019, Editura MediaMusica

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,
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

ARGUMENT	5
PREMISE TEORETICE	11
ACOMPANIAMENTUL - PLAN CONCEPTUAL AL CREAȚIEI COMONISTICE.....	12
Definiții de dicționar	13
Acompaniatorul între corepetitor și dirijor.....	17
Acompaniatorul-partener interpretativ	26
Calitățile necesare interpreților.....	26
Acompaniamentul instrumental versus acompaniamentul vocal.....	29
DIMENSIUNEA PLANULUI ACOMPANIATOR ÎN CONTEXTUL GENURILOR DRAMATICE	34
Genurile dramatice încheiate prin echilibrul dintre voci și instrumente	34
Orchestrație - reducere de pian - modalități de relaționare timbrală. Voci și instrumente - expoziție organologic	37
Vocile omenești	38
Cele mai utilizate instrumente ale orchestrei.....	40
Orchestra simfonică.....	92
Scurt istoric al dezvoltării genurilor dramatice din perspectiva acompaniamentului	94
PIANISTUL INTERPRET - ÎNLOCUIITOR AL ORCHESTREI DIN CADRUL GENULUI DRAMATIC.....	128
Acompaniamentul ca improvizație în cadrul unei citiri ad-hoc. Prima viză.....	128
Selectarea unei transcripții editate sau realizarea unei viziuni proprii în transcrierea partiturii orchestrale	133

Etape de studiu.....	133
Reducția de pian	138
Importanța pauzei în muzică.....	141
Pianistul, tălmăcitor de opere, partener compatibil diverselor tipuri creatoare	146
Tehnica pianistică	146
Tipuri creatoare.....	154
Tipuri interpretative	156
BIBLIOGRAFIE	158

ARGUMENT



De ce argument și nu introducere? Pentru că înainte de a ne introduce în problematica atât de generoasă oferită de acest domeniu de studiu- acompaniamentul- mă simt dator să pornesc cu un argument care să explice **cauza** acestei cercetări, pentru ca în definitiv să-i înțelegem **efectul**.

Cauza a fost dorința de a releva statutul pianiștilor acompaniatori ai repertoriului genului liric, cărora nu le este recunoscută valoarea, munca, și aportul în formarea și/sau susținerea spectacolului de operă. Auzim adesea expresii ca *simplu corepetitor* sau *doar corepetitor* ce jignesc statutul acestui artist chemat să ajute la formarea și reînvierea spectacolului, respectiv la formarea și susținerea solistului vocal. Și pentru că m-am numărat, poate, printre cei ce au judecat cândva la fel, nu mă voi grăbi să apreciez aceste persoane, care nu cunosc în totalitate meseria de pianist acompaniator.

Efectul este o muncă susținută pe parcursul a câtorva ani de căutări și frământări, cu sușuri și coborâșuri inerente activității de cercetare, ani în care am încercat să oglindesc partea practică a muncii mele în spațiul teoretizării pure, ferindu-mă însă de

abstractizări care să nu aibă un suport clar în realitățile meseriei pe care o practic.

Cartea se adresează tinerilor pianiști acompaniatori ce se află la începutul carierei, neobișnuiți cu reducăiile de pian, necunoscând nici responsabilitățile acompaniatorului în colaborarea acestuia cu solistul sau soliștii vocali. De multe ori am fost apelată de tineri pianiști chemați să colaboreze în repertoriul liric sau instrumental, aceștia întâmpinând adevărate piedici în descifrarea reducăiilor de pian. Pe parcursul cărții voi încerca să subliniez câteva dintre problemele cu care se confruntă pianistul acompaniator în meseria lui complexă.

Nu întâmplător titlul este *Ipostaze expresive ale acompaniamentului pianistic vocal în teatrul muzical*. Ei bine, aceste ipostaze reprezintă obiective bine conturate ale muncii unui pianist acompaniator, care prin prisma calităților sale tehnice sau de natură umană, reușește să parcurgă sfera teoretică pentru a accede în spațiul atât de complex și important al expresiei artistice.

Până să ajung la acompaniamentul repertoriului vocal, am colaborat mult în acompaniamentul instrumental, formându-mi un repertoriu solid, colaborând cu personalități artistice importante. Dacă în repertoriul instrumental este mai solicitată latura tehnică a pianistului acompaniator, am observat o mai mare implicare expresivă în repertoriul vocal, ceea ce consider că se potrivește din plin personalității mele.

Fiecare analiză, fiecare studiu cuprins în această carte a apărut din dorința de a pătrunde în interiorul partituri muzicale pentru a descifra esența, trăirile și emoția pe care compozitorul le pune în pagină, iar interpretul le dă viață pe scenă, contribuind prin viziunea sa la conceperea unei unități între toate elementele ce formează opera de artă.

Unitatea dintre cuvânt și sunet formează de fapt limbajul specific al actorului cântăreț, respectiv al pianistului acompaniator prin care aceștia vor transmite publicului întreaga încărcătură emoțională a acțiunii și a personajelor. Acompaniind pagini din

literatura vocală, pianistul este provocat să se *transforme* în diverse **personaje**. Menirea acompaniatorului este aceea de a-i da viață muzicii și personajelor, din viața proprie, dar în spiritul și litera muzicii.

Misiunea interpretului li se înfățișează unora ca fiind simplă: a reproduce ce stă scris în partitură. De obicei aceștia se numesc executanți, nefiind în stare să însuflească viață semnelor grafice. Alții, ne dezvăluie în muzică adâncimi neimaginabile, însuflețind partitura asemeni unui decodificator pătrunzător. Rolul muzicii și preocuparea interpreților este de a spiritualiza în mod inventiv sunetele, de a pătrunde sensul cuvintelor rostite, al situațiilor, al acțiunii, pornind de la însuflețirea lăuntrică, căutarea expresiei spiritualizată și prelucrarea ei din punct de vedere muzical.

Tălmăcitorul va avea nevoie de o tehnică foarte bine pusă la punct pentru a putea pătrunde în cele mai adânci sau ascunse fațete ale scriiturii muzicale; dar tehnica este doar un mijloc, când se transformă în scop, dăunează artei. Nu programul ci forța de expresie, plasticitatea imaginilor determină caracterul programatic al unei lucrări. Instinctul muzicii atât de necesar interpretului, se poate exterioriza doar după o aprofundare și o cunoaștere a scriiturii, a caracteristicilor stilistice.

Munca interpretului, fie el cântăreț, dirijor sau pianist acompaniator, se bazează în ziua de azi enorm **pe informație**. Informația scrisă, audio sau video sunt puncte cheie în conturarea imaginii asupra caracteristicilor principale ale spațiului sonor, ale stilului componistic, ale modalităților de exprimare specifice fiecărui autor în parte.

De aceea, în spatele unei interpretări firești, echilibrate, a muzicii mozartiene de pildă, descoperim un noian de informații legate de istorie, biografie, concepție asupra realităților sociale și nu numai, care converg spre esența ideii de clasicism. Acestea fac diferența cu claritate în cazul unor analize comparate Mozart-Bellini, sau Mozart-Verdi, spre exemplu, și reprezintă o necesitate,

o condiție *sine qua non* a unei interpretări ancorate în contextul complex al unei partituri.

Astfel doresc să argumentez de fapt, consistența următoarei cărți *Introspecții interpretative* care cuprinde acele informații fără de care un interpret nu poate să-și marcheze drumul spre apariția scenică.

Consider că eludarea acestui spațiu analitic, conduce spre interpretarea mediocră, ambiguă din punct de vedere stilistic, și se rezumă la periculoasa *executare* a notelor din partitură, sec, fără încărcătura ce definește amprenta sonoră a fiecărui compozitor studiat și prezentat în continuare.

Acestei meserii deosebit de plăcute prin diversitate și colorit, i se percepe de către necunoscători doar ipostaza de subordonare în fața solistului, ignorându-se celelalte laturi cu care acesta concură: solist (în unele momente), dirijor, partener al discursului muzical, personaj în literatura operistică. Pe parcursul lucrării vom descoperi alte atribuții ale acompaniamentului pianistic, implicit ale pianistului acompaniator.

Procedeele acompanierii vocii de către instrument, a fost cunoscut din cele mai vechi timpuri (antichitate, ev mediu) și a câștigat în importanță odată cu dezvoltarea limbajului muzical, misiunea acompaniatorului devenind mai complexă, participând activ la alcătuirea dramaturgiei muzicale.

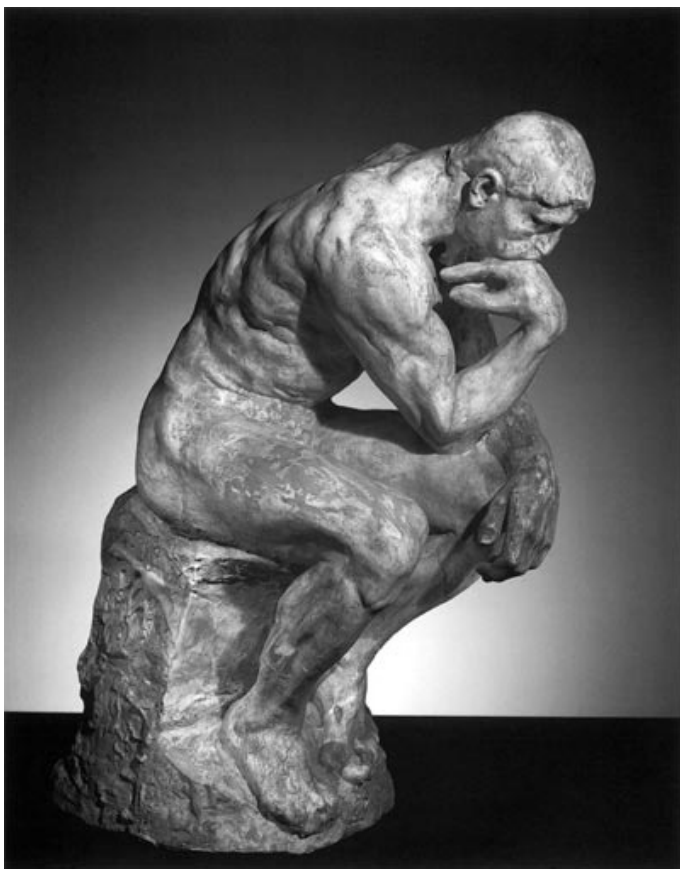
După 20 de ani de experiență în domeniu, nu cred că este o meserie mai frumoasă, care îți facilitează întâlnirea cu artiști interpreți, cu opere emoționante și cu ajutorul cărora comunicarea se ridică la nivel de artă, iar viața se colorează în permanență de povestea personajelor interpretate. Ca orice tânăr acompaniator, viziunea asupra acestei profesii a conturat mai întâi latura pianistului-partener al discursului muzical, al solistului, a colaborării într-o unitate cu valoare intrinsecă, care în mod normal depășește granițele preocupărilor de ordin tehnic, pur rațional.

Ulterior, după încadrarea mea în sistemul educațional, acompaniamentul vocal mi-a dezvăluit și alte aspecte ale muncii cu

cântărețul de operă, oratoriu sau lied, descoperind obligația de a conștientiza problemele cu care se confruntă un pianist în această situație în integralitatea lor, relația student-pedagog acompaniator dovedindu-se surprinzător mai complexă decât cea artist liric-pianist acompaniator. Fiecare etapă de lucru în pedagogie, capătă valențe mult mai clare, mai punctuale, relevând un univers aparte, tratat atipic în funcție de personalitatea și nivelul de cunoștințe al fiecărui student, în parte.

În munca sa, proprie interpretului, de recreare a operei studiate, pianistul acompaniator profesionist se vede nevoit să *orchestreze* reducția de pian (ajutat de partitura de orchestră sau înregistrări) pentru a expresiviza acompaniamentul pianistic, aducându-și aportul prin diferite intervenții ce vor întregi paleta coloristică și psihologică a tabloului muzical. Acest proces va constitui o prioritate a pianistului corepetitor și va fi amintit pe parcursul a 3 capitole vom surprinde ipostazele acompaniatorului, a problemelor cu care acesta se confruntă, un istoric al acompaniamentului, o scurtă prezentare a instrumentelor și modul în care acompaniatorul le va *imita* în reducțiile orchestrale ale operelor interpretate și o prezentare a vocilor, a tipurilor de compozitori și interpreți care se reunesc pentru a face muzică.

PREMISE TEORETICE



ACOMPANIAMENTUL - PLAN CONCEPTUAL

AL CREAȚIEI COMONISTICE



Definiții de dicționar

Acompaniamentul este:

- *totalitatea elementelor armonice, ritmice și dinamice, subordonate uneia sau mai multor linii melodice principale, vocale sau instrumentale. Acompaniamentul este susținut de un instrument, de obicei cu claviatură, sau de orchestră.*¹

- *1. suma de elemente armonice și ritmice care însoțesc o melodie și sunt executate la un instrument sau cu vocea*

- *2. însoțire cu vocea sau cu un instrument al melodiei principale dintr-o piesă muzicală: poezia la apariția ei nu este recitată, ci cântată, deci este un cântec de cuvinte, melodie cu acompaniament de instrumente*²...

¹Dicționarul Enciclopedic , Ed. Enciclopedică, București, 1993, p. 11

²Noul Dicționar al Limbii Române, Ed. Internațional, București 2006, p.14

- este însoțirea unei melodii prin armonia executată pe un instrument secundar; partitură scrisă pentru acest instrument¹

Acompaniatorul este:

- persoana care execută acompaniamentul unei bucăți muzicale **interpretate de altcineva**.²

- cel ce acompaniază cu vocea sau cu un instrument, executarea unei bucăți muzicale.³

Corepetitorul este:

- cel care are sarcina de a repeta rolurile cu cântăreții de operă și cu corpul de balet, acompaniindu-i la pian.⁴

- pianistul acompaniator care ajută soliștii în orele de studiu la însușirea pieselor de repertoriu, pe lângă un dezvoltat simț al stilurilor trebuie să dispună de o mare ușurință în lectura la prima vedere a partiturilor.⁵

- persoana care acompaniază la pian, la repetiții sau concerte, recitaluri și spectacole un instrument sau un instrumentist.⁶

Pentru început ar fi utilă o precizare terminologică riguroasă pornind de la constatarea că în limbajul uzual al muzicianului român se utilizează cu dezinvoltură termenii de acompaniament, corepetiție, respectiv acompaniator, corepetitor.

Există în această direcție tendința de a le uniformiza prin sinonimie (în *Dicționarul Enciclopedic*) față de care nuanțarea din *Dicționarul de termeni muzicali* este mult mai aproape de înțelegerea noastră. În *Dicționarul de termeni muzicali*, termenul de acompaniament este amintit ca provenind din limba fr. *accompagne* = a întovărăși, și reprezintă ansamblul elementelor care în țesătura

¹Dicționar Român de Neologisme, Ed. Floarea Darurilor și Ed. Rotech Pro, București, 2000, p. 15

²Noul Dicționar Universal al Limbii Române, Ed. Litera Internațional, București 2006, p.10

³Dicționarul de Neologisme, Ed. Academiei R.S.R., București, 1986, p. 13

⁴idem, p.102

⁵Dicționarul de termeni muzicali, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p.35

⁶Dicționarul Enciclopedic, vol. I, Ed. Enciclopedică, București, 1993, p. 98

muzicală au rol expresiv subordonat melodiei (sau melodiilor) principale.

Procedeul acompanierii vocii de către instrument a fost cunoscut din cele mai vechi timpuri (antichitate, ev mediu) și a câștigat în importanță odată cu dezvoltarea limbajului muzical. Traducerea englezească a cuvântului *corepetition*, este aceea de *assistant music master*, adică maestru muzical asistent (însoțitor, partener). Această nuanțare este mult mai apropiată de înțelegerea mea. Însăși termenul de corepetiție derutează, *co* (împreună cu) – *repetiție* (ședința de lucru a interpreților dintr-un spectacol în care pun la punct ceea ce o să prezinte publicului).

Pentru unele persoane neavizate, prin co-repetitor se percepe persoana care repetă asemeni unei mașini; o repetare mecanică a partiturii, până solistul învață pe de rost rolul. Acelea sunt lipsite total de informație, și această carte va veni într-o înțelegere lor, ori ignoră dificultatea acestei profesii. Cartea de față vrea să sublinieze implicarea **acompaniatorului** în decodarea mesajului artistic ascuns în litera moartă, tipărită în partitură, dar și relaționarea acestuia cu partenerul solist.

În *Dicționarul de termeni muzicali* se precizează rolul aparte pe care îl are corepetitorul în procesul de instrucție muzicală, în munca îndelungată de învățare a unui spectacol de operă, în strădania interpretului de a-și pregăti recitaluri, concerte, spre deosebire de acompaniator care este privit ca și PARTENER, interpret-partener. Făcând o scurtă incursiune în lexicografia franceză sau germană am constatat utilizarea consecventă a termenului de acompaniament, la francezi cu conotația de partener, cel care întovărășește, însoțește în interpretare; de altfel și în *Dicționarul enciclopedic românesc* se sugerează aceeași interpretare.

În *Dictionnaire de la musique, technique, formes, instruments*¹, *accompagnement* = *ensemble de sous subordonné a*

¹ Editura Bordas, Paris, 1998

*une ou plusieurs parties prédominantes, vocales ou instrumentales (la partie d'orchestre d'un opéra ou d'un concerto de solisti, ou la partie de piano d'une mélodie p. ex.), qui joue le rôle de soutien harmonique et rythmique*¹.

Am făcut acest itinerar enciclopedic cu dorința de a departaja semantic termenul de acompaniator de cel de corepetitor. Deși, ca și cadru didactic am statuat de corepetitor, consider că această denumire nu include ipostaza de partener al solistului.

În fiecare moment al acompaniamentului muzical, am certă conștiință a rolului important pe care îl am, al aportului care îl aduc întru dezvoltarea mesajului artistic, întru formarea viitorului artist (dacă este vorba de acompanierea studenților), a provocării artistice (dacă acompaniez un maestru consacrat), a diferitelor ipostaze cărora trebuie să le fac față.

Am rămas încântată că în terminologia germană termenul de *Korrepetitor* cuprinde și adnotarea corepetitor-dirijor, certificând astfel unul dintre rolurile caracteristice ale acompaniatorului, iar în capitolul următor vom observa cum aceste două discipline, deși aparent diferite, au multe asemănări.

În *Musiklexikon*, denumirea de *Korrepetitor* apare explicată astfel: *Einstudierung einer Gesangspartie durch den Korrepetitor (Hilfsdirg.) der (bes. bei Opernensembles) vom Kl aus diese Tätigkeit leitet. Der Berufsweg zum Kpm. führt in der Regel über den Korrepetitor.*²

¹ Ansamblu subordonat unui sau mai multor soliști, vocali sau instrumentali (acompaniament orchestral într-o operă sau concert cu soliști, sau acompaniamentul pianistic într-o lucrare, de ex.), ce are rolul de susținător armonic și ritmic. Op. citată, p. 12

² *Veb Deutscher verlag für musik*, Leipzig, 1966, Studiarea unui rol cântat cu ajutorul corepetitorului (sau al dirijorului asistent), care (în special la ansambluri de operă) conduce această activitate de la pian. Drumul profesional către dirijatul de operă duce de obicei prin corepetiție. Op. citată, p. 88



Pianul modern poate avea cele mai multe disponibilități de redare a culorilor orchestrale în urma dezvoltării impetuoase, a tehnicilor tot mai subtile de stăpânire a instrumentului. Pianul modern devine un potențial înlocuitor al orchestrei, fiind foarte practic în utilizarea sa, atât la nivelul procesului intermediar de însușire a spectacolului (concertului) cât și, de multe ori, la susținerea acestuia.

Ne referim, desigur, la viziunea modernă asupra aplicației pianistice prin care instrumentul modern dezvoltă până la subtilitățile repetițiilor triple, tehnica independenței brațelor și a degetelor, rezultate dintr-un tot mai rafinat obiectiv al pedagogiei pianistice, dând posibilitatea pianistului interpret să coloreze emisia, expresivizând interpretarea neîncetat.

Pianul este instrumentul căruia i s-au dedicat cele mai multe lucrări, fiind cel mai apt pentru a reda expresivitatea muzicală în cele mai diverse culori. Acest instrument minunat poate sugera diversitatea instrumentelor de percuție, claritatea oboiului, puritatea flautului, sunetul catifelat al clarinetului, cantabilitatea viorii, pregnanța trompetei, căldura violoncelului și pasiunea vocii umane.

Diversitatea timbrală, alături de capacitatea de exprimare cvasi-orchestrală reprezintă atât pentru compozitori, cât și pentru interpreți, un mijloc preferat exteriorizării emoției artistice.

Această posibilitate de exprimare cvasi-orchestrală a fost pentru mine un motiv în plus în alegerea acompaniamentului ca specialitate. Intuind în acompaniament modalitatea de transformare permanentă din solist în acompaniator, în dirijor, partener al discursului muzical, personaj în literatura vocală, și nu numai, am găsit în această artă, mai puțin apreciată de necunoscători, cea mai bună metodă de exteriorizare a talentului meu artistic.

Asemeni dirijorului, acompaniatorul are în subordonarea sa două ansambluri: unul orchestral (pianul) și unul vocal (alcătuit din unul sau mai mulți cântăreți). Dacă dirijorul are sunetul la *îndemână*, prin instrumentiști, pianistul se vede pentru prima dată nevoit să *caute* sunetul, să sonorizeze timbrul diverselor instrumente ale orchestrei. Astfel el va coordona degetele-instrumentiști, departajând liniile melodice prin diferențieri timbrale. Asemeni dirijorului, acompaniatorul va căuta în acompaniament culori speciale, imagini și sunete sugestive servirii expresivității.

Este o provocare deosebit de interesantă pentru pianist care, cum spuneam, nu a avut ocazia să caute sunetul sau să îl construiască. Înălțimea dorită a fost la îndemână, astfel încât pianiștii nu și-au dezvoltat **dorința de sunet** decât din considerente estetice.

Acum, are ocazia să-și lărgască paleta coloristică prin *imitarea* instrumentelor întru sugerarea mesajului artistic. Desigur, pentru acest obiectiv, auzul intern are un rol important, esențial. Schumann considera auzul intern, *gradul suprem al auzului muzical*, și sfătuia ca fiecare muzician să și-l dezvolte. Acesta

spunea că *auzul intern e indisolubil legat de imaginație, iar fără imaginație nu poate exista memoria muzicală*.¹

Asemeni dirijorului, ce are o privire de ansamblu față de instrumentiști, pentru a-i putea conduce, pentru a vizualiza opera în ansamblul ei, pianistul acompaniator urmărește atât buna desfășurare a acompaniamentului, cât și demersul vocal, dându-i acestuia prioritate în desfășurarea melodică. În funcție de acesta (aceștia), intervenind atât în dinamică, tempo, agogică, ritm, în expresivizarea discursului muzical, acompaniatorul contribuie permanent la dozarea și construcția frazării muzicale.

El este asemeni sculptorului care hotărăște **cât** și **ce** e bine pentru dezvăluirea operei de artă. El este părtaş la obținerea magiei, unicitatea magiei, *epiphenomena* lui Celibidache. Acesta spunea că multe orchestre, dirijori, urmăresc obținerea sunetelor frumoase, plăcute, uitând că *muzica nu e sunetul, ci este transcendența spirituală a sunetului... nu sunete frumoase cu orice preț, ci producerea muzicii adevărate, profunde, rolul dirijorului fiind acela de a crea condițiile necesare pentru ca auditoriul să poată transcede sunetul având astfel acces în împărăția transcendentală a muzicii*.

Pianistul acompaniator are menirea de a-l instrui pe solist la repetiții în vederea viitoarei colaborări cu orchestra. Solistul trebuie să fie conștient că dirijorul are în subordonare o întreagă orchestră care trebuie avertizată și direcționată, iar o orchestră nu reacționează atât de rapid cum o face un acompaniator bun.

În varianta colaborării cu cântărețul, dirijorul este scutit de pregătirea acestuia, (excepția face dirijorul de cor, care nu este în atenția lucrării noastre). Pregătirea revine acompaniatorului, toate etapele de studiu îi revin acestuia, dirijorul având privilegiul de a colabora cu un artist stăpân pe sine și pe lucrarea propusă.

¹ *Arta interpretării muzicale*, Culegere de studii din literatura rusă, Ed. Muzicală, București, 1960, pag. 378

Etapele de lucru în particular coincid mult, atât corepetitorul, cât și dirijorul studiind partitura la pian, de cele mai multe ori. Desigur, mișcările, gesturile dirijorale nu coincid cu cele ale corepetitorului, dar și acesta apelează la foarte multe gesturi pentru a conduce demersul solistic.

Gestica în ambele cazuri devine un limbaj de comunicare, cu mențiunea că dirijorul își permite să facă mișcări mult mai ample, mai clare, acesta fiind limbajul cel mai pronunțat în legătura lui cu ansamblurile menționate. Pentru acompaniator, limbajul corporal, de legătură cu soliștii, va fi unul mult mai discret, dar datorită studiului îndelungat, împreună cu solistul, aceștia își formează semnale, *numai de ei știute*, care sunt extrem de folositoare.

Atât în cazul dirijorului, cât și în cazul acompaniatorului, gesturile sunt o consecință, nu un scop, având anumite funcții, organizatorice și artistice. Prin ele se poate comunica în momente de sincronizare, de tempo, de stăpânire a demersului artistic, dar și de intervenții artistice, ce traduc efecte emoționale, ca sens muzical.

Gesturile sunt personalizate, fiecare desfășurându-se diferit. Și aici ne referim la mișcări, gesturi ce se desprind din convențional. De multe ori, un gest, ce pentru ceilalți nu reprezintă nimic, salvează, rezolvă situații critice.

Celibidache a încorporat în arta dirijorală budhismul zen, fiind implicat în predarea cursurilor de dirijori budhiști. Studenții, entuziasmați, pretindeau că au învățat din cursurile acestuia, într-o oră, cât în săptămâni întregi la alte cursuri. Acesta se ocupă și de gestică, transformând stadiul de metronom uman (dirijori rigizi preocupați doar să bată măsura) în artiști ce respirau în ritmul muzicii, asimilând muzica și gestică într-un mod natural.

Pe lângă gestică, un alt element de legătură dintre dirijor/acompaniator și solistul-partener este comunicarea non-verbală, respirația. Poate cea mai importantă, mai ales între acompaniator și solist, unde apropierea fizică permite respirației să se manifeste și ca un liant între cei doi parteneri, aceștia respirând

împreună. Prin respirație, colaborarea devine mult mai firească, mai naturală. Prin respirație aceștia își comunică tempoul, frazarea, își transmit intenții artistice, de dinamică, de agogică, dar se și stabilesc semnale de încurajare, energizare ori liniștire, deosebit de importante în emoția scenică.

Atât dirijorul, cât și acompaniatorul trebuie să aibă calitățile unui conducător, concentrându-se în permanență, anticipând mereu evenimentele; fiecare gest este o pregătire, asigurând continuitatea, desfășurarea naturală a discursului muzical. Nimic nu e static; ultimul sunet este primul, în desfășurarea imediat următoare. Dirijorului/acompaniatorului îi revine răspunderea dozării evenimentelor, acumularea tensiunii, stabilirea climaxului și liniștirea lui.

Aceștia, spre buna funcționare a actului artistic, a bunei colaborări între spirite artistice trebuie să dea dovadă de onestitate, dăruire, capacitatea de a fuziona artistic cu interpretul/solistul/orchestra. Este imperios necesar să fie buni cunoscători ai psihologiei umane, dispuși și disponibili să colaboreze cu caractere puternice, de multe ori perturbate de stresul scenic, făcând față situației, stăpânind atmosfera, stabilind prioritățile în cadrul scenei.

Ei vor asigura confortul soliștilor, care au prioritate, care trebuie să simtă că ei conduc. Și de cele mai multe ori, chiar este așa. De exemplu, tempoul, chiar dacă nu este dat de solist de la început, este fixat de el, în funcție de posibilitățile tehnice ale acestuia, în funcție de vocea care o are, știindu-se că vocilor ample li se potrivesc desfășurări mai largi, iar cele lejere se pun în valoare prin tempi mai alerți. În cazul acompaniatorului, din chiar momentul alegerii specialității, a decis că va fi în plan *secund*.

Gerald Moore¹, acompaniatorul preferat al lui Feodor Șaliapin², Dietrich Fischer-Dieskau³, Elisabeth Schwarzkopf¹, în

¹ 1899-1987, pianist acompaniator

² 1873-1938

³ născut în 1915. Profesorul Ferdinand Weiss îl numea *părintele cântărețului de lied*

cartea sa *Sunt prea tare? Memorii ale unui acompaniator* surprinde anumite situații delicate cu care pianistul acompaniator este confruntat :

„Acompaniatorul trebuie să știe când să primească un sfat, când să atace și când să se retragă. Dacă partenerul tău, posesorul mândru al unei voci excepționale este neexperimentat, necopt din punct de vedere muzical, și face greșeli grave, trebuie să-ți pui următoarea întrebare: merită efortul de a le îndrepta? Concertul va avea loc peste o săptămână și v-ați întâlnit doar de câteva ori, poți să faci transformarea în timp util? Din nou abandonezi. Te simți vinovat după aceea, dar nu ai nimic de câștigat dacă bulversezi cântărețul înainte de eveniment, când timpul e așa scurt. Pe de altă parte dacă tânărul cântăreț este unul care promite mult, lucrează și iar lucrează până când depășește dificultatea.

Sfaturile trebuie date cu tact, în unele cazuri, altfel riști să distrugi partenerului tău și puțină încredere pe care o mai are. În timp ce pentru un membru al Corpului Diplomatic aspirația de a deveni maestru acompaniator este prea înaltă, cel din urmă, acompaniatorul, trebuie cu siguranță să fie diplomat. Îmi vine minunata idee ca într-adevăr dacă acești distinși diplomați chiar ar studia arta acompaniamentului ar avea mai mult succes în diplomație .

*Toate bune până acum, dar ce se întâmplă dacă la concert, când din cauza emoțiilor, sau prin puterea obișnuinței cântărețul cade din nou în aceleași greșeli pe care te-ai luptat atât de mult să le corectezi? Răspunsul este fără echivoc: **the singer is always right on the night!** ...la sfârșitul serii, cântărețul are totdeauna dreptate!....*

Fiecare acompaniator este un salvator de vieți în mai multe situații decât este recunoscut în general....²”

¹ 1925-2006

² Gerald Moore - *Am I too loud? Memoirs of an accompanist*, Ed. Hamish Hamilton, London, 1962, pag. 211.

Dirijorul/acompaniatorul trebuie să menajeze în permanență solistul, să nu se lase furat de forța instrumentului pe care îl conduce, temperându-l, astfel încât solistul va fi ocrotit, neforțându-și resursele vocale. De multe ori, dirijorii sau pianiștii acompaniatori se *îmbată* de expresivitatea momentului creat, plusând dinamic în detrimentul solistului, uitând că are rol de ocrotire și susținere a solistului. Toscanini spunea orchestrei: *cântați piano, deoarece publicul vrea să-i audă pe cei de pe scenă,... dacă nu-i aude pe ei, nu aude opera!*¹

Tot el îi motiva pe orchestranți, de exemplu în cazul violonceliștilor care subliniau meditația lui Cavaradossi: *aduceți-vă aminte că trebuie să cântați bine, deoarece trebuie să acompaniați un tenor care cântă bine*², conștient fiind de importanța echilibrului artistic, dintre solist și acompaniament.

Tocmai acest dozaj dinamic adecvat este un capitol extrem de greu de însușit atât pentru dirijori, cât și pentru acompaniatori, fiecare trecând prin perioade de *ambție* profesională. Din dorința de a se remarca, sau pur și simplu, furați de forța artistică au avut momente când se luau la întrecere cu soliștii. Aceste faze incipiente, normale în orice destin artistic sunt depășite de conducătorii inteligenți care își vor găsi un scop mult mai nobil. Acela de supunere pentru și într-o artă!

Dirijorul/acompaniatorul își distribuie atenția într-un mod optim între orchestra/pian și interpret, între acțiunea muzicală propriu-zisă și acțiunea scenică, între caracterele muzicale și caracterele dramatice. Se pliază pe temperamentul vocal al interpretului, ghidând cu atenție sonoritatea, spre buna desfășurare artistică, sugestivă, expresivă.

Asemeni pedagogilor, atât dirijorii cât și acompaniatorii posedă **arta maieutică**, de a descoperi în student, respectiv solist, însușiri secrete, de a accesibiliza lucruri grele de care acesta nu e

¹ Filippo Sacchi- *Toscanini*, Ed. Muzicală, București, 1967, p.195

² idem, p.195

conștient, valorificându-le la maxim, iar în momentul în care le aplică pe scenă, tot dirijorul, sau corepetitorul, va crea cadrul potrivit realizării performanței, dând răgazul necesar, pentru buna realizare a acesteia.

Dirijorul englez **Adrian Boult** (1889-1983) spune despre acompaniament că „*este cel mai greu test al tehnicii dirijorale*”¹, datorită permanentelor surprize la care este supus dirijorul/acompaniatorul, în special din partea soliștilor și mai ales datorită permanentei adaptări în derularea evenimentelor sonore, ritmice, scenice, dramatice. Acesta este coordonatorul întregului angrenaj, chestiunile de frazare, urmărirea tempoului, expresiei, subtilității agogice clarificate conform partituri, adecvării stilistice.

„*A acompania este o supremă virtute dirijorală. Adâncă îngemănare a cântului solistic cu cel orchestral stă numai în mâna dirijorului, iar un acompaniament de calitate poate fi realizat numai de un dirijor de talent și probitate profesională*”.²

Folosirea unei dinamici extrem de largi, de flexibile, în funcție de capacitățile solistului, de vocea acestuia, adaptând în permanență sonoritatea orchestrei sau a pianului este sarcina prioritară a dirijorului, respectiv a pianistului acompaniator. Bazându-se îndeosebi pe diversitatea dinamică și timbrală, creând contraste sonore și folosind o paletă largă de culori, în detrimentul sonorităților mari, brute, aceștia vor crea un acompaniament viu, suplu, antrenant și eficient, ce se va mula perfect pe lângă discursul solistic.

Critica italiană nota despre interpretarea marelui nostru dirijor **George Georgescu**³: „*Marea masă orchestrală devine în mâinile sale un instrument docil, capabil să redea, după necesități, marea forță și marea delicatețe. E într-adevăr de necrezut să auzi*

¹ Adrian Boult - *Handbook on the technic of the conducting*, Ed. Patterson, Londra, 1968, p. 27

² Alexandru Rădulescu și Iosif Sava - *Dirijori români*, vol. II, Ed. Muzicală, București, 1985, pag. 150

³ 1887-1964, dirijor român, academician, dirijor al Orchestrei Filarmonice din București, unul dintre cei mai mari reprezentanți ai stilului dirijoral clasic caracteristic școlii germane.

*cum un complex orchestral atât de impunător numericește știe să sune piano și pianissimo când se simte nevoia”.*¹

Asemeni dirijorilor, și pianiștilor corepetitori le revine responsabilitatea susținerii actului artistic. Sunt răspunzători pentru formarea și susținerea acestuia, asigurându-se de buna pregătire a interpreților până la spectacol, capacitându-i în timpul acestuia. Toscanini avea un principiu ce l-a insuflat colaboratorilor săi, referitor la fiecare apariție scenică: NU mai sunt reluări, ci TOATE spectacolele sunt premiere ².

¹ Alfred Hoffman -*Orizonturi muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1979, pag. 118

² Filippo Sacchi -*Toscanini*, Ed. Muzicală, București, 1967, pag. 191



Calitățile necesare interpreților

În mod normal, la baza fiecărui pianist acompaniator stă o temeinică pregătire pianistică, o tehnică bine pusă la punct, o cultură muzicală vastă, fără de care nu ar putea să practice această disciplină.

Pianiștii buni nu sunt întotdeauna și cei mai buni acompaniatori¹.

Una dintre diferențe ar fi atenția distributivă și disponibilitatea acompaniatorului, care nu este preocupat numai de propria interpretare, ci urmărește discursul muzical al solistului, colaborând cu acesta permanent.

Pentru a defini structura unui bun interpret ne vom strădui să subliniem o serie de calități pe care le considerăm importante în dezvăluirea operei artistice. Un bun interpret se remarcă prin temperament artistic, simplitate în exprimare, capacitatea de a pătrunde în profunzimea mesajului artistic, în esența muzicii. Fiecare interpret este chemat să decodifice litera înghețată a

¹ Fűr Ulrich- *Der Korrepetitor*, Ed. Scholt, Mainz, 1992, p. 35

partiturii, redând subtile nuanțe ale trăirilor omenești. El este acela care insuflă viață lucrării muzicale.

Acompaniatorului îi revine sarcina, alături de solistul vocal de a intra într-o lume plină de personaje, surprinzând diverse stări sufletești, uneori diametral opuse, conturând caractere și situații dramatice. Aceștia trebuie să fie în stare de a se reîntrupa, în personajele interpretate, subliniind particularitățile cele mai adânci, tipicurile, slăbiciunile, sentimentele, trezind în spectatori impresia că se află în mijlocul acțiunii dramatice, participând activ la derularea acțiunii. Această capacitate definește spiritul artistic al interpretului, veșnic tânăr, capabil de a surprinde cele mai intense și diverse emoții umane.

Interpretul trebuie să se ferească de artificial, de gesturi false, de emoții prefăcute, deoarece acestea nu sunt gustate de publicul avizat, care știe citi în spatele prefăcătoriei, al artificialului. Adevăratul interpret va găsi echilibrul între sentiment și intelect, între interpretare și tehnică, rațiune și imaginație, rigoare și libertate. Prețiosul conducător al interpretului de talent este voința creatoare.

Tehnica trebuie să fie expresivă, nu mecanică, fiind concepută ca un mijloc, nu ca un scop. Chiar în părțile de virtuoziitate, aceasta nu trebuie să fie ostentativă, doar ca un joc de degete, searbăd, lipsit de conținut, ci aceste părți vor fi expresia vitalității, a bucuriei, a vieții, a eliberării, libertății, sănătății fizice și psihice.

Interpreții vor avea preocupare pentru sunet, ce este subordonat mesajului artistic. Acesta va fi sugestiv, ilustrativ, decodificator, întregind paleta de culori interpretativă, asemeni unui caleidoscop multicolor, declanșator al emoției artistice.

Ceea ce interpretul are în vizor este depănarea acțiunii dramatice, acel *fir roșu* conducător, ce nu trebuie întrerupt, acea acumulare permanentă, acea tensiune ce străbate piesa de la atac până la ultima vibrație a sunetului și transmiterea emoției, publicului.

Pop Dan Sergiu este de părere că fiecare demers melodic, fie că este văzut în micro sau în macrostructură, este alcătuit din 3 segmente: segmentul de Acumulare, segmentul de Climax și segmentul de Criză. Interesantă e interpretarea acestuia pentru ultimul segment, înțelegând prin criză *momentul când se vor fi încheiat tensiunile acumulative (ciclul tensional) și care va crea necesitatea unei noi porniri acumulative, spre un grad superior evolutiv*¹.

În loc de o liniștire după climax, cum este interpretat de cele mai multe ori acel moment, *criza* e văzută ca o certitudine a continuității, evoluției artistice, transmiterea mesajului artistic publicului, a impactului produs în sensibilitatea acestuia. Fiecare sfârșit e un nou început.

Acompaniatorul are oportunitatea de-a lungul carierei sale de a cunoaște o vastă literatură muzicală. De la acompaniamentul lucrărilor de vioară, violă, violoncel, percuție, flaut, clarinet, corn, trombon, saxofon, până la literatura vocală, acompaniatorul are ocazia de a-și lărgi cunoștințele muzicale, de a se familiariza cu specificul fiecărui instrument muzical și nu în ultimul rând, de a colabora cu personalități valoroase ale solisticii muzicale. Este un spectru deosebit de larg, atât în ceea ce privește diversitatea lucrărilor, cu specificul fiecăreia, cât și diversitatea partenerilor muzicali, cu specificul lor.

Latura pedagogică a pianistului acompaniator este fascinantă. Privindu-i ca pe viitori soliști (cel puțin pe unii dintre ei), pianistului acompaniator îi revine rolul de a le insufla plăcerea de a cânta, răbdarea de a studia, *ușurința* citirii unei partituri, adaptarea la diferite ipostaze, ce inevitabil apar în cariera artistică. Desigur nu toți vor deveni soliști, dar fiecare poate să studieze, să ajungă un bun muzician.

¹ Pop Dan Sergiu- *Teatrul muzical. Reflexii structurale și stilistice*, Ed. Muzicală, București, 2000, pag. 109

Interpretului (fie el acompaniator sau solist) îi revine misiunea nobilă de a dezvălui ascultătorului esența adânc umană a muzicii, spre a stârni în acesta emoția adevărului, a iubirii. În varianta solist-acompaniament pianistic (sau orchestral), partea solistică nu se desprinde de acompaniament, alcătuind un întreg, astfel încât se creează între aceștia un parteneriat, o camaraderie bazată pe strânsa înțelegere, încredere, o legătură atât de puternică, de strâns legată încât ar putea, prin descrierea ei, caracteriza cele mai strânse relații inter-umane bazate pe prietenie și respect.

Acompaniamentul instrumental versus acompaniamentul vocal



Ideea acestui subcapitol a venit în urma colaborării cu o orchestră simfonică, implicată într-un repertoriu vocal, operistic.

Deși orchestra era formată din instrumentiști foarte buni, aceștia nu erau familiarizați cu repertoriul operistic, nefiind obișnuiți să urmărească soliști vocali, intervenind mici nesincronizări între cele două partide.

Acompaniamentul instrumental este tentat să se raporteze la justuțea metronomică a frazei și nu are ca prioritate tălmăcirea cuvintelor, desfășurarea naturală a frazei bazată pe respirația solistului, caracteristică demersului vocal.

În varianta vocală, formulele ritmice primesc greutatea cuvintelor. Intervine, în derularea formulelor ritmice iminența declamativă a cuvintelor. Acestea impun greutate formulelor ritmice, care capătă o nouă formulare, prioritate, primind accentele din cuvintele, ce corespund timpilor tari din măsură.

Într-o operă, mesajul artistic primează, urmat de ritm, ritmul cuvintelor ce vor desluși în final dramaturgia operei.

De altfel, toți parametrii interpretării (dinamica, tempo, timbru) ce au cunoscut în istoria muzicii transformări importante, se supun mesajului artistic, esenței muzicii, ilustrând dintotdeauna un traseu spiritual al omenirii, în încercarea compozitorilor de a se adânci în labirintul sensibilității umane. Interpreții vocali vor avea avantajul explicității cuvintelor, dar se vor folosi de mirajul sunetelor, pentru a ajunge în zone de nepătruns.

Astfel tempoul va fi ales cu grijă întru redarea tuturor detaliilor textului, a nuanțelor afective ce decurg din mesajul artistic. În repertoriul vocal trebuie să ținem cont și de posibilitățile vocale ale solistului, și nu în ultimul rând de consistența acesteia, știut fiind faptul că vocilor mari li se potrivesc desfășurări largi de tempo, iar celor mici, mai alerte.

Dinamica este subordonată și ea mesajului artistic, decurgând din parametrii construcției muzicale, fiind sensibilă la armonie, melodie, ritm, frazare, articulație, rezultă din concepția retorică a epocii, din strânsa legătură dintre sunet și muzică.

Referindu-ne la accentele, subînțelese din discursul muzical, și impuse de cuvânt, amintim sistematizarea realizată de Adriana Bera în lucrarea sa *Retorică și afect în discursul pianistic mozartian*¹. Accentele sunt aici împărțite în 3 categorii:

1. gramaticale (rezultă din ierarhia timpilor impusă de metru, respectiv accentele din cuvânt).

¹ teză de doctorat, Biblioteca AMGD

O regulă a interpretării vocale este aceea că, din cauza accentului cuvântului, indiferent de formula ritmică și dinamica impusă de compozitor, silaba cu accent se lungește ca durată și se accentuează.

2. oratorice (țin de sensul discursului și sunt în directă legătură cu secționarea melodiei în fraze; numite *accente logice* după Rousseau, sunt acele mici accentuări și pauze în vorbire, ce fac inteligibilă punctuația în discurs).

Un exemplu atipic de accent oratoric se găsește în aria *Addio del passato* din opera *Traviata* de G. Verdi. Deși în partitură e trecut accent pe timpul doi, timp secundar (accent oratoric, în exemplul de față) precizăm că accentul principal al cuvântului, pe timp tare, este subînțeles. Astfel vom avea într-un cuvânt două accente: principal-gramatical (**ddi**) și oratoric (**o**). A-**ddi**-**o**.

legato e dolce

di-o del pas-sa-to, bel-so-gni ri-den-ti, io
ev-er I must leave thee, thou fair world of sor-row, My

ro-se del vol-to già so-no pal-len-ti, l'a-
roses all faded so sun-light con-ter-row, The

con esp.

mo-re d'Al-fre-do, per-fi-no mi man-er-à, con-for-to, so-
hope that un-join'd me, a-las, now hath per-ish'd, in vain are the

pp dolciss.

sue-gno del-l'a-ni-ma stanca, con-
dreams that so fond-ly I cherish'd, I'm

154400

(fragm. act III, nr. 8, aria Violettei *Addio del passato*, din opera *Traviata* de G. Verdi)

3. *patetice* (marchează tensiunile discursului muzical, și putem spune că surprinderea justă a lor face diferența între interpreți)

Dacă accentele metrice sugerează cadențarea versului, pulsul în demersul prozei, articulația aduce o diversitate, o completare a expresivității discursului. Se impune o observație importantă pentru mulți interpreți. Indiferent de tipul de articulație (*staccato*, *legato*, *portato*, *marcato* etc.) sau de perioada stilistică (știindu-se că specific barocului este non legatoul; clasicismului, efectul de clopot; romantismului, legatoul, etc.) articulația este subordonată frazei, respectiv mesajului artistic.

De multe ori, din excesul de zel de a executa corect indicațiile compozitorului privind articulația, interpretul uită că aceasta nu este decât o expresivizare a declamației cântate, o indicație a compozitorului pentru un mesaj mai sugestiv.

Insistăm în a preciza că în articulația de *staccato*, sau *marcato*, sau în orice tip de articulație se vor urmări accentele din cuvânt adică accentele gramaticale, accentele din frază, adică accentele oratorice, ce direcționează traiectul frazei, respectiv accentele *patetice*, ce surprind tensiunile discursului muzical. Dacă cea mai clară, naturală frazare în varianta vocală, este cea în *legato*, frazarea în *staccato* se va realiza mental tot pe *legato*, pentru construcția globală a acesteia. Este aceeași modalitate de cuprindere a frazei ca în varianta *pauzelor active*, când silabele unui cuvânt sunt întrerupte de pauze. În ambele variante, fraza va fi cuprinsă mental prin *legato*.

În concluzie, acompaniamentul vocal va urmări îndeaproape desfășurarea vocală, conștientizând că, acompaniind un personaj, acesta devine parte din el, interacționând la fiecare intenție a sa.

Nu putem sta **pasivi** la evenimentele dramatice din operă; este un fel de legământ al artistului interpret, ce se implică de la început până la finalul operei, susținând și dinamizând viața acelei opere, asigurând în permanență continuitatea desfășurării artistice.

Acompaniatorul cu *ambii*, profesionist, își va dori nu doar să urmărească conștiincios desfășurarea solistului, dar va avea pretenții de a intra și el în pielea personajului, în adâncul simțămintelor lui, creând cadrul necesar desfășurării acestuia, libertatea, zborul eliberator, în spiritul operei.

Acompaniatorul nu trebuie să stânjenească, să împiedice construcția vocală. Asigurând continuitatea demersului melodic, acesta va fi în permanență atent la schimbările de agogică, la intențiile solistului, anticipând și completând neîncetat. Partenerii profesioniști, creează momente inedite pe scenă, comunică, dialoghează, relaționează și se completează. Comunicarea, atât de greu de realizat în viața de toate zilele, se ridică aici la nivel de artă...

Atât acompaniamentul instrumental cât și cel vocal sunt specializări de sine stătătoare, se pot influența reciproc, spre desăvârșirea muzicală, dar necesită fiecare în parte ani mulți de experiență și implicare.

Un deziderat comun atât pentru acompaniamentul instrumental cât și pentru cel vocal este cantabilizarea interpretativă, vocalizarea instrumentală ce va ajuta la fluidizarea frazării, profunzimea și elocvența în dezvoltarea mesajului artistic exprimat prin însușirea de a vocaliza la pian, dublat de varietatea nuanțelor timbrale ce amintesc de sonoritățile orchestrale.

DIMENSIUNEA PLANULUI ACOMPANIATOR ÎN CONTEXTUL GENURILOR DRAMATICE



Genurile dramatice încheigate prin echilibrul dintre voci și instrumente

Renașterea a marcat prin coroborarea eforturilor unor gânditori, artiști, umaniști redescoperirea valorilor antice, creatorii Umanismului reușind nu doar să reînvie un trecut de aur, ci să reinterpreteze canoanele clasice, să redefinească semiotica și simbolistica anticilor, să actualizeze și să diversifice codurile și modelele eline și romane, surprinzând în esență un fenomen ce a început prin a fi un rit mistic, o comuniune cu divinitatea, pentru a deveni un model de viață și de virtute înainte de a *degenera* într-o orgie mistico-erotică sau într-un circ vulgar.

Drama antică, esența actului artistic privit prin prisma căutătorului de absolut, sau a căutătorului de răspunsuri, sau poate doar a amatorului de divertisment, de lacrimi sau de sânge, este descoperirea acestor maeștri ai iluminismului, și în această dramă, fie ea tragedie eschiliană sau sofocliană, fie ea comedie moralizatoare a lui Aristofan sau bătaie de joc plautiană, în această expresie atât de sublim diversă și totuși unitară prin prezența

Omului în miezul ei, plantează pionierii Cameratei Florentine, sămburii noii arte ce se va naște, va crește și se va reînnoi dinăuntru ei pentru mai bine de 400 de ani.

La fel cum Columb a pus piciorul în Lumea Nouă, crezând că a găsit un alt drum spre Indiile cunoscute, la fel un Jacopo Peri sau un Giulio Caccini, crezând că au scos la lumină o culme a realizării artistice, au sădit de fapt germenele unui nou fenomen pe solul fertil al sensibilității și spiritualității unei omeniri aflate în pragul unei explozii de autocunoaștere, ale cărei resurse nelimitate abia începeau să își facă simțită prezența și vitalitatea.

Dramma per musica, transcriere în prezent a fenomenologiei artistice a unei epoci de mult îngropate sub sedimentele năvălirilor barbare și ale obscurantismului religios, nu este un apogeu al sincretismului creat de cuvânt, muzică și ritm, așa cum au crezut creatorii ei, ci este doar punctul de pornire al unei revelații a potențialului senzitiv, afectiv și intuitiv al omului creator de artă, creator de simbol, creator de frumos și de autentic.

Această Renaștere este doar prima dintr-o lungă serie de renașteri și succesive reînțarceri la surse, de redescoperiri și reinterpretări ale esenței actului dramatic, reinterpretări ale formei și funcțiunii acestui gen, de la teoretizări generatoare de curente și școli naționale, la diversitatea născută din abandonarea oricăror reguli. Monteverdi, Gluck, Mozart, Verdi, Puccini, Wagner, sunt cu toții contemporani cu întemeietorii Cameratei, situându-se cu toții pe aceeași axis mundi ce își are rădăcina în centrul sensibilității omenesti, căutând să iasă la lumină prin expresia cea mai pură, cea mai sinceră, cea mai actuală și cea mai profund umană.

Privind în paralel evoluția vocii omenesti din punct de vedere al emisiei, capacității expresive și atletice pe de o parte și evoluția și diversificarea instrumentelor pe de alta, ne putem face o imagine completă despre tot mai accentuata interdependență, ca să nu o numim concurentă, între organul viu și artefactul generator de sunet, aflat în încercarea perpetuă de a imita și întrece vocea.

Instrumentul se alătură vocii încă din negurile vremurilor preistorice, când simple oase sau pietre sunt folosite cu scopul de a acompania primele eforturi sonore ale unui om ce abia își intuiește o sensibilitate ce îl determină să încerce să se exprime în afara sferei necesității imediate.

Asemenea îmbrăcăminții ce însoțește omul, fiind la început rudimentar mijloc de protecție împotriva frigului și intemperiei, pentru a evolua și a-și asuma diverse funcții, de la cea de însoțitor, purtător de cuvânt, disimulator sau evidențiator al trăsăturilor purtătorului său, ajungând să facă parte, în timpurile moderne, din identitatea socială a omului, putem observa aceeași simbioză între vocea omenească și aparatul sonor mecanic ce i se subordonează completând, comentând, subliniind și extrapolând universul sonor viu.

De la picturi rupestre la imaginile bogăției ascunse în interiorul piramidelor, de la stampe la gravuri, la picturi și fotografii, omenirea și-a imortalizat imaginea exterioară în toate fazele evoluției ei. Nu însă același lucru se poate regăsi în cazul evoluției și diversificării îmbrăcăminții sonore, toate aceste combinații de texturi sonore, de timbre dintre cele mai deosebite provenind de la instrumente rudimentare, ciudate, demult dispărute.

Putem doar specula în ceea ce privește începutul artei acompaniamentului muzical, actualitatea oferindu-ne o imagine sonoră ajunsă la o culme a rafinamentului prin cuceririle tehnice, acustice sau expresive ale ultimelor secole. Experimentele realizate prin executarea unor lucrări muzicale ale Renașterii sau Barocului cu instrumente *de epocă* sunt totuși mici porțițe de acces într-o lume sonoră nu demult dispărută și totuși aproape uitată.

Orchestrație - reducere de pian - modalități de relaționare timbrală.

Voci și instrumente - expozeu organologic



Relația dintre voci și instrumente din perspectivă istorică trebuie privită ca și dependența primordială a scriiturii muzicale de dimensiunea vocală. În ultimă instanță instrumentele au apărut ca prelungirea vocii sau ca însoțire a acesteia.

Până în ziua de astăzi familiile de instrumente copiază echilibrul vocal numit convențional sopran, alt, tenor, bas cu subdiviziunile acestora. Dacă urmărim partiturile vocal instrumentale ale barocului observăm o grupare naturală a instrumentelor în jurul scriiturii corale primare, primordiale. Cu cât se dezvoltă independența timbrală a instrumentelor față de planul vocilor, cu atât responsabilitatea pianistului acompaniator este mai mare.

Intrăm într-un segment de convenție dramaturgică unde dimensiunea libretului subordonează discursul muzical până la căderea în desuetudine. Împărțirea mecanică pe numere a operei dramatice vechi, denotă faptul că aceasta considera teatrul hegemon, muzica nefiind altceva decât un pretext.

Se va ajunge în barocul târziu ca muzica să devină din ce în ce mai importantă, iar apoi Mozart va fi unul dintre compozitorii ce va acorda muzicii rolul principal, găsind noi resurse expresive, urmat de Verdi, Puccini, Strauss, Wagner, ce vor revoluționa limbajul muzical și orchestral la maximum.

În continuare voi descrie categoriile vocale în evoluția lor și vom grupa și analiza structural și funcțional gama de instrumente ce formează orchestra căreia se substituie în variate faze ale procesului creativ, instrumentul acompaniator prin excelență, pianul, încheind printr-o privire de ansamblu asupra organismului orchestral în simbioza sa cu vocile.

Vocile omenești

Vocile omenești sunt clasificate în funcție de întinderea vocală, țesătură vocală, intensitate vocală, timbrul vocii și întrebuintarea în teatrul liric. Ținând seama de ansamblul acestor factori, rezultă mai multe clasamente care nu țin de interesul cercetării noastre.

Mă rezum la a aminti tipul vocilor: sopran (de coloratură, lejer cu extensie, lirico-lejer, liric central, spinto și dramatic); mezzo-sopran (altist, liric, dramatic); mezzo-contralto (central, de caracter); tenor (de coloratură, lejer, liric, spinto și dramatic); bariton (*brillante*, *Martin*¹, liric, verdian și dramatic); bas (cantabil înalt, *buffo*, central și profund).

Evoluția interpretativă este influențată direct proporțional de evoluția genului de operă, variind în funcție de compozitor, de punerea în scenă, sau de cerințele publicului. Dezvoltarea operei este influențată de cadrul social, de gustul și predispoziția claselor bogate, a aristocrației, și de cadrul geografic, ținându-se seama că apariția operei a avut loc în mijlocul celui mai exuberant și

¹ Denumit după baritonul Jean Blaise Martin (1768-1837) ce avea țesătură vocală între tenor și bas, specifică operelor și operetelor franceze.

temperamental popor european. Fiecare nație își va lăsa ulterior amprenta asupra dezvoltării și diversificării acestui gen, implementând propriile forme muzicale derivate din individualitățile de sensibilitate ale fiecărui popor în parte. Din această cauză se va ține seama de obiceiurile interpretative din acea țară, de așa-zisele *tradiții* de care trebuie să țină cont fiecare interpret.

Epoca castraților va atrage atenția asupra posibilităților extreme ale vocii, Gluck va încerca să introducă adevărul psihologic, aducând omul, personajul, respectiv interpretul, în prim plan.

Mozart nu a vrut să revoluționeze, dar a făcut-o prin opera sa profundă, psihologia umană fiind prioritatea sa. El sugera interpretului să se gândească la expresie, să studieze puterea cuvintelor, să imprime în interpretarea sa semnificația piesei; naturalețea, sinceritatea și logica să primeze în gestică și interpretare.

În 1778 apare teatrul de referință, în inima Italiei, la Milano: *Scala*. Cine ajunge să cânte aici este recunoscut peste tot (și azi este valabil!). Tenorii devin noii idoli, adulați de public, căutați de compozitori și impresari. Asemeni castraților celebri care erau plătiți în *castele*, și tenorii erau extrem de bine plătiți, răsfățați și admirați.

Verdi va fi acela care va revoluționa dramaturgia vocală, impunând subiecte luate din dramaturgia shakespeariană, schilleriană, etc. Va impune noi deziderate cântăreților, care vor trebui să-și perfecționeze tehnica, să pătrundă adânc în psihologia personajelor, reformându-se total. De aici înainte vorbim de tenori verdieni, baritoni verdieni, soprane verdiene.

Wagner aduce cerințe noi, acțiuni scenice strâns legate de muzică, gesturi funcționale, gesturi expresive bazate pe înțelegerea textului, relaționarea între parteneri, în locul lansării vocii în public.

Decorul devine unul funcțional, personajul fiind acela care va *umple* scena. În teatru apar personalități mari ce vor revoluționa

arta interpretativă teatrală, implicit pe cea operistică, strâns legată: Alexander Tairov¹, Constantin Stanislavski².

Acțiunea scenică nu este doar o ilustrare a muzicii ci este de asemenea o redare teatrală a profunzimilor ei, a conținutului plin de emoție. Apar interpreți actori precum Rosa Ponselle, Feodor Șaliapin, Maria Callas, Tito Gobbi, Placido Domingo, Luciano Pavarotti și mulți alții, care stabilesc o nouă dimensiune interpretativă, scenică, prezentă azi la majoritatea artiștilor lirici.

Parafrazându-l pe Stanislavski care propunea actorilor întrebarea *Ce ar fi făcut DACĂ ar fi fost în situația personajelor sale ?* amintim că pentru compozitor se impune întrebarea *CE instrument este potrivit pentru a sugera mesajul dorit?* iar pentru pianistul acompaniator se potrivește întrebarea *DE CE a fost ales acel instrument?*

Cele mai utilizate instrumente ale orchestrei

Care sunt calitățile instrumentului ales de compozitor ce determină deslușirea teatrului muzical? Prezentarea câtorva din instrumentele orchestrei (cele mai uzuale, ce se regăsesc în repertoriul abordat în lucrare, și nu numai) va ajuta la rememorarea caracteristicilor acestora, iar inserarea exemplurilor cu privire la sugerarea acestora în cadrul acompaniamentului pianistic va dezvălui particularități ale orchestrării reducăției de pian, specifice pianistului acompaniator. La fiecare instrument în parte voi face, după caz și scurte observații față de redarea lor pianistică.

¹ 1885-1950, regizor și teatrolog rus

² 1863-1938, inovator în teatru și artă actoricească rusească, regizor. Actorii erau instruiți să folosească memoria afectivă pentru a portretiza în mod natural emoțiile personajelor interpretate. Actorii erau invitați să-și pună întrebări de genul: *Ce ar fi făcut DACĂ ar fi fost în situația personajelor sale?, etc.*

VIOARA (it. *violino*, v-no; fr. *violon*, v-on; germ. *geige*, *violine*, vl; engl. *violin*; rus. *skripka*) construită și perfecționată de lutierii italieni între anii 1560-1750, dinastia Amati, Guarnerius, Ruggieri și Stradivarius.

Mod de funcționare al viorii: Arcușul îmbibat cu colofoniu, sacâz, face aderența prin frecare cu coarda, care, vibrând, produce sunet întărit de cutia de rezonanță. Mâna dreaptă mănuieste arcușul stabilind intensitatea sunetului, mâna stângă utilizând doar patru degete, determină înălțimea sunetului, formând vibratoul.



Posibilitățile timbrale și expresive ale viorii sunt valorificate pe cele 4 corzi, acordate în cvinte. Aceste corzi au diferite sonorități: coarda mi are o sonoritate luminoasă, sticloasă, metalică, pătrunzătoare, pasională în nuanțe de forte sau clară, fină în piano; coarda la are un sunet dulce, moale; coarda re are un caracter solar și generos, dulce mai ales în poziții mai înalte; coarda sol produce un sunet puternic, amplu, chiar războinic. Corzile se folosesc libere sau apășate.

Din punct de vedere al articulației, în funcție de felul în care arcușul atacă coarda, se disting efecte ca *legato*, *détaché*, *martellato*, *louré*, *jeté*, *ricoché*, *staccato*, *saltellato*, *spiccato*, *semispiccato*, *fouetté*, *gettato*, *picchetato*, *portato*, *tremolo* (în bas, sunet violent, mediu, agitație, în discant, sunet pătrunzător), *flajeolete*, *pizzicato*, *sul ponticello* (sonoritate tăioasă), *sul tasto* (sonoritate moale), *col legno* (sonoritate slabă, fină, aeriană, Berlioz în *Tratatul de orchestrație* descria efectul ca fiind *feeric*, sau era folosit în *piese simfonice în care groaza se amestecă cu grotescul*¹), *al tallone*, (sonoritate energică), *flautato*. Rolul viorii în orchestră

¹ Mircea Nicolescu- Berlioz- *Viața unui compozitor romantic*, Editura Muzicală, București, 1964, pag. 184

este, pe de o parte, un rol melodic datorită timbrului cristalin, capabil de sugestii ce se întind de la căldura pasională la răceala tăioasă, iar pe de altă parte, un rol armonic de susținere când linia melodică este la alte instrumente.

În acompaniamentul pianistic sonoritatea viorilor este sugerată în funcție de contextul dramatic, de caracter, de articulația cerută de compozitor:

- *legato* printr-un tușeu cald, generos, care implică o adâncă preocupare pentru continuitatea sunetului, aspect dificil de realizat datorită specificului de construcție al pianului (el fiind un instrument care presupune emiterea sunetelor prin percuție). Ex. muzical, aria Aminei *Ah, non credea mirarti* din opera *Sonnambula* de Bellini, pag. 241^{*1}; sau aria lui Don Ottavio *Il mio tesoro intanto* din opera *Don Giovanni* de Mozart, pag. 168*; aria Elisabetei *Tu che le vanita* din opera *Don Carlo* de Verdi pag. 298*; sau în aria lui Otello *Dio mi potevi scagliar* din opera *Otello* de G. Verdi, pag. 314*, 315*, 316*, 317*; sau în introducerea actului I din opera *Otello* de G. Verdi, pag. 38*; sau în aria lui Faust *Salut! demeure chaste et pure* din opera *Faust* de Gounod, pag. 36*.

^{1*} paginația se referă la această carte

Larghetto.

Larghetto.

cresc. *dím.*

pp

pp

Sa.

- lut! demeure chaste et pu - re, Sa. lut! demeure chaste et pu - re.

où se devine La pré-sen-ce d'une âme inno-cente et divi - ne!..

Que de richesse en cette pauvreté! En ce réduit que de félici-té.

Que de riches - se que de richesse en cette pauvreté!

(fragm. din aria lui Faust *Salut! demeure chaste et pure* din opera *Faust* de Gounod)

- *staccato*, printr-un tușeu scurt, briliant, ce sugerează strălucirea metalică a viorilor, articulație ce apare și în exemplul muzical din momentul morții Comandorului, terțetul din actul 1, din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 152*¹; sau în introducerea duetului dintre Dulcamara și Nemorino, sugerând emoția lui Nemorino intrat în posesia elixirului din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 226*; sau în introducerea efervescentului duet dintre Don Ramiro și Dandini, *Zitto, zitto, piano, piano*, din opera *La Cenerentola* de G. Rossini, pag. 207*; sau în aria lui Don Magnifico *Miei rampolli femminini* din opera *La Cenerentola* de G. Rossini, pag. 208*; sau în aria lui Oronte *La mia letizia infondere* din opera *I Lombardi alla prima crociata*, de G. Verdi, pag. 248*; sau în aria lui don Magnifico *Sia qualunque delle figle* din opera *La Cenerentola* de G. Rossini pag. 209*; sau la intrarea lui Monterone, act. 1 din opera *Rigoletto*, de G. Verdi, pag. 264*; sau în aria lui Rigoletto *Cortigiani, vil razza dannata*, din opera *Rigoletto* de G. Verdi, pag. 274*; sau în introducerea ariei *Parmi veder le lagrime* din opera *Rigoletto* de G. Verdi, pag. 269* etc.

- *non-legato*, printr-un tușeu precis, ferm, ce va ajuta la surprinderea tonului cristalin al viorilor, ce cu greu pot fi concurate când e vorba de virtuozitate. Ex. muzical, aria lui Tamerlano *A dispetto d'un volto ingrato* din opera *Tamerlano* de Haendel, pag. 86*; sau în aria lui Macbeth *Pietà, rispetto, amore* din opera *Macbeth* de G. Verdi, pag. 255*

- *tremolo*, ce surprinde neliniștea, freamătul personajului, în aria lui Otello *Dio mi potevi scagliar* din opera *Otello* de G. Verdi, pag. 316*, 317*; sau în deschiderea actului I a operei *Otello*, de G. Verdi, surprinderea furtunii, cu care corabia lui Otello se lupta pentru a acosta, pag. 38*; sau în apariția Comandorului și momentul duelului dintre acesta și Don Giovanni, din opera *Don*

¹ paginația se referă la această carte

Giovanni de W. A. Mozart, pag. 151*; sau în aria Donnei Anna Or sai chi l'onore din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 161*.

OTHELLO

BY
GIUSEPPE VERDI.

ATTO PRIMO. ACT I.

L'esterno del Castello.
Outside the Castle.

Una taverna con pergolato. Gli spaldi nel fondo e il mare. È sera. Lampi, tuoni, uragano.
A taverna with an arbour. In the background a quay and the sea. It is evening. Lightning, thunder, hurricane.

Allegro agitato. $\text{♩} = 76$.

PIANO.

(S'alza subito il sipario.)
(The curtain rises quickly.)

dim. sempre

pp *ppp*

43686

Printed in the U.S.A.

(fragm. din introducerea actului I din opera *Otello* de G. Verdi)

VIOLA ¹ (it. *viola*, v-la.v-le; fr. *alto*; germ. *bratsche*, br; engl. *viola*; rus. *alt*) este acordată cu o cvintă mai jos decât vioara. Pentru fixare și ușurarea pe portativ se utilizează cheia Do de pe linia a treia a portativului.



Timbrul violei este mai închis față de cel al viorii, mai nazal, mai moale, uneori sumbru, expresia violei fiind mai visătoare și mai melancolică decât claritatea și franchețea viorii, fiind folosită tocmai pentru a sugera tonurile de gravitate, tristețe, duiosie.

Coarda la are o sonoritate poetică, languroasă, pătrunzătoare, nazală; coarda re are un ton de gingășie luminoasă; coarda sol are un timbru aspru, iar coarda do un sunet șters.

Berlioz spunea despre violă în *Tratatul de instrumentație* că „din toate instrumentele orchestrei este acela ale cărei excelente calități au fost mai îndelung necunoscute, subliniind accentul ei trist, pasionat și timbrul de o melancolie profundă”²

Rolul violei în orchestră este cel de legătură între vioară și violoncel, atât pe plan melodic, cât și pe plan armonic, viola fiind cu predilecție un instrument cu funcție de acompaniament.

Poziționată în reducția de pian în zona mediană a construcției armonice, partida violei apare ca un plus sonor venit să completeze structura verticală a partiturii, aliniindu-se ca realizare tehnică cerințelor impuse de grupul viorilor.

În varianta pianistică întâlnim următoarele articulații:

- *staccato*, în aria Contelui di Luna *Il balen del suo sorriso* din opera *Il trovatore* de G. Verdi, pag. 281*³; sau în aria Donnei Elvira *Ah! chi mi dice mai*, din opera *Don Giovanni* de W. A.

¹ în această poză putem observa diferența de mărime dintre o vioară (stg.) și o violă (dr.)

² Mircea Nicolescu-Berlioz- *Viața unui compozitor romantic*, Editura Muzicală, București, 1964, pag. 185

³ paginația se referă la această carte

Mozart, pag. 154*; sau în actul IV scena 3 din opera *Otello* de G. Verdi, pag. 40*.

(fragm. din actul IV, scena 3 din opera *Otello* de G. Verdi)

344

(Si alza)
(She raises herself)

lù?
there?

O-tel-lo?
O-thel-lo?

Si!
Ay!

pp

AA Lo stesso Movimento. $\text{♩} = 80.$
no poco acceler.

pp e sfaccato

Desdemona. *dolce.*

O-rai —
I prayed

Otello.

Di-ce-ste que-sta se-ra le vo-stre pre-ci?
Say, have you prayed to night? tell me, Des-de-mo-na?

senza misura

43686

- *legato*, în uvertura operei *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 147*¹; sau în secțiunea mediană a ariei lui Leporello *Madamina!* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 156*

- *non-legato*, în aria lui Leporello *Notte e giorno faticar* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 150*

- *tremolo*, în introducerea duetului dintre Donna Anna și Don Ottavio, act 1, din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 153*²; sau în aria Donnei Elvira *Ah! chi mi dice mai*, din opera *Don Giovanni* pag. 155*; sau în aria lui Leporello *Madamina* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 156*³; sau în aria Donnei Anna *Or sai, chi l'onore* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 161; sau în deschiderea actului I din opera *Otello* de G. Verdi, pag. 38*.

VIOLA D'AMORE (fr. *viole d'amour*; germ. *liebesgeige*, *doppelgeige*; engl. *viola d'amore*; rus. *viol d'amur*) este un instrument de mărimea violei, dar cu 14 coarde, 7 pe tastieră, din intestine de oaie și 7 sub tastieră, din metal, vibrând pentru rezonanță.



În *Tratat de orchestrație*, Berlioz spune „timbrul violei d'amore este slab și dulce și are un caracter pe care l-aș numi serafic, semănând atât cu timbrul violei, cât și cu sunetele armonice ale viorii. Se potrivește de minune, mai mult decât cu stilul *legato*, cu melodiile meditative și cu exprimarea sentimentelor extatice și religioase”.⁴

Se întâlnește în unele lucrări preclasice ale lui Vivaldi, Telemann, Bach. Puccini o include în *Cio-Cio-San*, Strauss în *Simfonia domestică*, datorită sonorității sale aparte.

* paginația se referă la această carte.

*paginația se referă la această carte.

⁴ Alfredo Casella, Virgilio Mortari –*Tehnica orchestrei contemporane*, Editura Muzicală, București, 1965, pag. 241

MANDOLINA (it. *mandolino*; fr. *mandoline*; germ. *mandoline*; engl. *mandolin*; rus. *mandolina*) are cutia de rezonanță în formă de pară și spatele rotunjit, 8 coarde, sunetele se produc ciupind coardele cu un plektron sub forma unui tremolo foarte des, scara muzicală, digitația și pozițiile identice ca la violină, deosebirea e că, pentru un singur sunet se apasă două coarde cu un singur deget.



W. A. Mozart o folosește în *Serenada* lui Don Giovanni, pentru a crea atmosfera umoristică a scenei, dar și a surprinde parfumul serenadelor de altădat’.

În varianta pianistică întâlnim următoarea articulație:

- *staccato*, printr-un tușeu scurt, precis, imitând tonul cristalin și delicat al mandolinei în serenada lui Don Giovanni *Deh vieni alla finestra* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 166*; sau în actul 2, scena cu cor *Dove guardi splendono raggi* din opera *Otello* de G. Verdi, pag. 42*.

126

126b

(fragm. din scena cu cor *Dove guardi splendono raggi*, din opera *Otello* de G. Verdi)

VIOLONCELUL (it. *violoncello*, *cello*, v-c: germ. *violoncell*, vlc; fr. *violoncelle*, v-elles; engl. *violoncello*, vlc.; rus. *violonceli*, v-li). Pentru cele patru corzi, acordate cu o octavă mai jos decât viola, se folosesc trei chei, pentru a cuprinde registrul grav, mediu, acut. Noblețea și căldura emoționantă a sunetului sunt caracteristicile principale ale violoncelului.



Diversitatea timbrală a determinat importanța instrumentului în partida coardelor, al doilea mare solist după vioară. Articulația rămâne aceeași ca la vioară, doar este amplificată sonor. Resursele sonore ale violoncelului în orchestră, de la bas la tenor, sunt inepuizabile. În preclasicism și clasicism, violoncelul susține împreună cu contrabasul, pedala orchestrei. Beethoven este acela care a individualizat partida violoncelului, mai ales în părțile lente, de expresivitate și cantabilitate. În repertoriul operistic violoncelului îi revin pagini solistice emoționante.

În varianta pianistică întâlnim următoarele articulații:

- *staccato*, printr-un tușeu clar, scurt, în exemplul muzical din momentul duelului dintre Don Giovanni și Comandor din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 151^{*1}; sau în aria Contelui di Luna *Il balen del suo sorriso* din opera *Il trovatore* de G. Verdi, pag. 281*

- *legato*, printr-un tușeu agil, imitând glissando-ul ca în exemplul muzical din momentul duelului dintre Don Giovanni și Comandor din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 151*; sau printr-un tușeu cald, generos cum întâlnim în introd. duetului dintre Desdemona și Otello *Già nella notte densa*, din opera *Otello* de G. Verdi, pag. 44*; sau în aria lui Renato din opera *Bal mascat* de G. Verdi, pag. 293*; sau în aria lui Filip *Ella giammai m'amo*

*paginația se referă la această carte

din opera *Don Carlo* de G. Verdi, pag. 43*; sau printr-un tușeu *insinuant*, agil în duetul dintre Sparafucile și Rigoletto, din opera *Rigoletto* pag. 265*; sau în aria Zerlinei *Batti, batti, o bel Masetto* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 163*; sau în scena finală a actului 2, apariția Comandorului la cină, din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 173*

ATTO QUARTO
PARTE PRIMA
IL GABINETTO DEL RE A MADRID
N. 10. INTRODUZIONE E SCENA
FILIPPO

Andante sostenuto ♩ : 76

FAGOTTI
CORNI in *Re*
CORNI in *Fa*
VIOLINI I
VIOLINI II
VIOLE
VIOLONCELLI
CONTRABASSI
COR. *Re*
COR. *Fa*
Vc.
COR. *Re*
Vcl.
Vln.
Vcl.
Cb.

Andante sostenuto ♩ : 76

SOLO

confuso

con BORD. ppp

pizz.

suff. pizz. pp

pizz. pp

(fragm. din aria lui Filip *Ella giammai m'amo* din opera *Don Carlo* de G. Verdi)

RR *(La scena si vuota, Otello fa cenno agli uomini colle fiacole che lo accompagnavano di rientrare nel Castello.)*
(The stage is acarily empty. Otello beckons to the torchbearers to reenter the castle.)

RR
dim. f.
ppp sempre

Scene III *(restano soli Otello e Desdemona)*
(Otello und Desdemona alone remain.)

dim. - - - sempre
ppp

Lo stesso movimento. ♩ = 66.
con espressione

morendo
p

13686

(fragm. din introd. duetului dintre Desdemona și Otello *Gia nella notte densa, Otello*, Verdi)

- *non-legato*, printr-un tușeu clar, exact, în ex. muzical din opera *Tamerlano* de G. Fr. Haendel, pag. 86*¹; sau în aria lui Leporello *Madamina* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart,

¹ *paginația se referă la această carte

pag. 156*; sau în aria Donnei Elvira *Ah! fuggi il traditor!* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 158*; sau în scena finală a actului 2, scena apariției Comandorului la cină, din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 172*; sau în deschiderea actului I din opera *Otello* de G. Verdi, pag. 38, ilustrarea furtunii.

- *tremolo*, în climaxul furtunii, actul I din *Otello* de G. Verdi, pag. 45*

(con griti di spavento e di supplicazione e rivolti verso lo spalto.)
 Sop. (with gestures of horror and supplication, turning towards the sea.)

CHORDS

Dio, ful - gor del - la bu - fe - - - - -
 God, whose wrath has roused the wa - - - - -

Dio, ful - gor del - la bu - fe - - - - -
 God, whose wrath has roused the wa - - - - -

Dio, ful - gor del - la bu - fe - - - - -
 God, whose wrath has roused the wa - - - - -

(Lampi, tuoni e fulmini continui.)
 (Continuous thunder and flashes of lightning.)

tutto foras

-ra! Dio sor - ri - so del - la
 fers, At whose smile the whirl - wind

-ra! Dio sor - ri - so del - la
 fers, At whose smile the whirl - wind

-ra! Dio sor - ri - so del - la
 fers, At whose smile the whirl - wind

du - - - - - na! Sal - - va
 terr. - - - - - na, Sare, oh

du - - - - - na! Sal - - va
 terr. - - - - - na, Sare, oh

du - - - - - na! Sal - - va
 terr. - - - - - na, Sare, oh

43616

(fragm. din climaxul furtunii din deschiderea actului I, din opera *Otello* de G. Verdi)

CONTRABASUL (it. *contrabasso*, c-b; germ. *kontrabass*, kb.; fr. *contrebasse*, c-b; engl. *double-bass*, c. b; rus. *kontrabas*, k-b) este, în ciuda dificultăților tehnice, un instrument agil, cu sunete grave, surde, neclare (din această cauză de obicei sunt dublate de cele ale violoncelului).



Timbrul pătrunzător profund, forța ce se relevă de la sunete generoase în piano până la paroxism în forte, cât și efectele de caracter, misterioase sau grotești, asigură indispensabilitatea acestui instrument. Rolul în orchestră este de fundament al armoniei și păstrător al pulsației. În varianta pianistică întâlnim următoarele articulații:

- *legato*, printr-un tușeu generos în momentul duelului dintre Comandor și Don Giovanni din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 151^{*1}; sau în actul IV scena 3 din opera *Otello* de G. Verdi, solo-ul de contrabas însoțește intrarea maurului ce se apropie de Desdemona pentru a o ucide, pag. 47*.

- *staccato*, printr-un tușeu sec, agil în momentul duelului dintre Don Giovanni și Comandor din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 151^{*2}; sau în aria Contelui di Luna *Il balen del suo sorriso* din opera *Il trovatore* de G. Verdi, pag. 281*; sau în actul IV scena 3 din opera *Otello* de G. Verdi, pag. 47*; sau în începutul actului III din opera *Falstaff* de G. Verdi, pag. 46*

*paginația se referă la această carte

²* paginația se referă la această carte

ATTO TERZO

PARTE PRIMA

♩ = 112
 ALL.^o AGITATO

PPP e molto staccato

PPP e molto staccato sempre

(4)

90000

(fragment din introducerea actului III din *Falstaff* de G. Verdi)

- *non-legato*, printr-un tușeu ferm în secțiunea mediană a ariei lui Leporello *Madamina!* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 156*; sau surprinzând furia Donnei Elvira în aria *Ah, fuggi il traditor!* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 158*; sau în Menuetul din finalul actului 1, din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 164*; sau în Cavatina lui Figaro *Largo al factotum della città*, din opera *Bărbierul din Sevilla* de G. Rossini, pag. 193*; sau în actul IV scena 3, *Otello* de G. Verdi, pag. 47*; sau

în deschiderea operei *Otello* de G. Verdi, unde contrabasul contribuie la ilustrarea furtunii, pag. 38*.

342 (Si avanza)
(He comes forward)

un po' marcato più marcato *f*

V (depose una scimitarra sul tavolo)
(he lays a scimitar on the table) (s'arresta davanti alla face, titubante se spegnerla o no)
(he stands before the candle doubtful whether to blow it out or not.)

ppp morendo *pp* e staccate *ppp*

X (Spegne la face)
(He extinguishes the candle)

(movimento di furore)
(gesture of fury) (Si avvicina al letto)
(He goes towards the bed)

un poco più marcato e cresc. staccate

43686

(fragm din actul IV, scena 3 din *Otello* de G. Verdi)

- tremolo, în uvertura operei *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 147*

HARPA (it. *arpa*, A.; fr. *harpe*, *h-pe*; germ. *harfe*, hf.; engl. *harp*; rus. *arfa*) are în registrul grav o deosebită plinătate și forță, iar în mediu, un sunet cantabil, mergând până la un acut strălucitor. În articulație distingem arpegierea, specifică instrumentului alături de *glissando* (utilizat în lucrările lui Liszt pentru prima dată).



Harpa creează o atmosferă de poezie, fluiditate, visare și melancolie (*Una furtiva* din *Elixirul dragostei*, *O mio Fernando* din *La favorita* de Donizetti).

Berlioz descrie în *Tratatul de orchestrație* harpa a cărei coarde din ultima octavă „au un sunet delicat, cristalin, de o prospețime voluptoasă, care le face proprii exprimării ideilor grațioase, feerice și să murmure cele mai dulci secrete, melodii surâzătoare”¹

Rolul în orchestră este unul de întărire, mai ales prin *glissando*, sau de crearea unor imagini de jocuri de apă, de fluid, de transparentă.

În varianta pianistică întâlnim următoarele articulații:

- *legato*, în aria lui Nemorino *Una furtiva lagrima* din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 229*²; sau în duetul dintre Desdemona și Otello *Già nella notte densa* din actul I din opera *Otello* de G. Verdi, pag. 50*;

- *staccato*, aria lui Renato *Eri tu* din opera *Bal mascat* de G. Verdi, pag. 294*;

- *non-legato*, în aria lui Posa, *Io morro* din opera *Don Carlo* de G. Verdi, pag. 309*

¹ Mircea Nicolescu- *Berlioz- Viața unui compozitor romantic*, Editura Muzicală, București, 1964, pag. 185

*paginația se referă la această carte

Arpa (interna)

Manrico
(Il Trovatore) *Canzabile a mezzo voce*

De - aer - to sul - la ter - ra, col rio de - sti - mo in

Viol.

Arpa (interna)

M.

guer - ra, ò so-la speme un cor, e so-la speme un cor, e so-la speme un

Viol.

Arpa (interna)

M.

intra forza
con un cor al Tro - va - tor!

Conte

Oh det - ti!...

Viol.

- arpeggiere, în terţetul *Deserto sulla terra* din opera *Il trovatore* de G. Verdi, pag. 48
(fragm. din terţetul *Deserto sulla terra* din opera *Il trovatore*, G. Verdi)

- non-legato, surprinzând îmbufnarea lui Masetto în aria *Ho, capito* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 157*.

FLAUTUL (it. *flauto*. fl.; fr. *flute*, *grand flute* gr., fl.; germ. *flöte* fl.; engl. *flute* fl.; rus. *fleita* fl.) are în registrul grav o nuanță redusă, mergând însă în acut până la *f* și chiar *ff*, în supra-acut atingând doar un *mf*.



Flautul se remarcă prin agilitate, fiind cel mai agil instrument de suflat, fiind capabil de salturi și rulade la viteze extreme.

Articulația flautului cuprinde efecte de *legato*, *staccato*, *tremolo*, *frullato*, *flageolete*, *glissando*, *slap tongue*, *vibrato*, flautul fiind capabil să ilustreze sentimente grave, zbuciumate, dar și să creeze broderia, grația, pastoralul, sau visarea, irealul, hieraticul. Sunetul său creează o punte între lumea reală și o altă lume magică, ascunsă, siderală.

Rolul flautului în orchestră este de dublare a corzilor și de susținere armonică, sau, în multe cazuri, un rol solistic în cadrul ansamblului.

În acompaniamentul pianistic sonoritatea flautelor va fi adaptată în funcție de contextul dramatic, prin următoarele articulații:

- *legato*, cantabil, expresiv ca în exemplul muzical din aria lui Renato, *Eri tu* din opera *Bal mascat* de G. Verdi, pag. 294*¹; ori în cavatina lui Figaro *Largo al factotum della città*, din opera *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, pag. 193*; ori în introducerea ariei lui Lenski din aria *Kuda, kuda vz udalilis* din opera *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski, pag. 102*; sau în aria Normei *Casta diva* din opera *Norma* de Bellini, pag. 242*; sau în aria lui Nemorino *Quanto e bella, quanto e cara!* din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 56*; sau în duetul dintre Desdemona și Otello *Già nella notte densa* act I, din opera *Otello* de G. Verdi, pag. 61*

*paginația se referă la această carte

99

e' - de - ra, col - l'u - - gna al ba - - lu -
 ar - vi - dents by flood and
 - ar - - do e il si - bi - lan - - te
 field, and of in - pen - - ding
 sempre cresc. - -
 Des. legato
 Poi mi gui - da - vi ai
 stral! death. Where - in of au - tres
 Tempo I.
 ful - gi - di de - ser - ti, al - - far - se a - re - - ne, al
 east and de - serts id - - le Rough quar - ries, rocks and
 43086

(fragment din duetul dintre Desdemona și Otello din opera *Otello* de Verdi)

- *non-legato*, printr-un tușeu clar, precis în cavatina Adinei
Benedette queste carte! din opera *Elixirul dragostei* de G.
Donizetti, pag. 51*¹

[21]

Or.
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Jr.
Trb.
Tbn.
Tp.
C.C.

p *f* *a2* *ff*

si-ni *ff*

Ad.

.cet . ta.co.no.sces . si chi ti fa!

GIANNETTA

NEMORINO

E. li . sir di si per.fet . ta,di si ra - raqual.

Sopr.
Ten.
Bass.

E. li . sir di si per.fet . ta,di si ra - raqual.

E. li . sir di si per.fet . ta,di si ra - raqual.

E. li . sir di si per.fet . ta,di si ra - raqual.

E. li . sir di si per.fet . ta,di si ra - raqual.

[21]

ARCO *ff* ARCO *ff*

Vai
Vie
Vc.
Cb.

ARCO *ff* ARCO *ff*

(final din cavatina Adinei, *Benedette queste carte*, din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti)

- *staccato*, printr-un tușeu scurt, surprinzând atmosfera delicată, suavă a momentului muzical în introducerea ariei Gildei

^{1*} paginația se referă la această carte

Caro nome che il mio cor din opera *Rigoletto* de G. Verdi, pag. 266*¹; sau în aria lui Leporello *Madamina!* unde orchestra comentează în mod ironic la enumerarea cuceririlor lui Don Giovanni, din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 52*; sau în celebrarea căsătoriei dintre Zerlina și Masetto, surprinzând sărbătoarea vieții și a naturii în *Giovinette che fate all'amore* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 157*; sau în duetul dintre Dulcamara și Nemorino *Voglio dire, lo stupendo* de G. Donizetti, pag. 226*

42 N° 4. "Madamina,"
Aria.
Leporello.

Allegro.

Ma-da-mi-na! Il ca-ta-lo-gue
Pretty la-dy! Here's a list I would
que-sio, del-le bel-le, che a-mo-i pudron mi-o: un ca-ta-lo-gue.
show you, Of the fair ones my mas-ter has courted, Here you'll find them all
gli-s, che ho fat-to i-o; os-ser-va-te, leg-ge-te con
da-ly ac-sort-ed, In my writ-ing, will please you to
me! on-ser-va-te, leg-ge-te con me!
look, in my writ-ing, will please you to look.
In I-ta-li-a sei cen-to e qua-ran-ta;
Here is It-a-ly six hun-dred and for-ty.

16/17

(fragm. din aria lui Leporello *Madamina* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart)

¹* paginația se referă la această carte

- *non legato*, imprimând sonorității un caracter strălucitor în exemplul muzical din aria finală a Cenușăresei din opera *La Cenerentola* de G. Rossini, pag. 212*¹; sau în aria Ducelui *La donna e mobile* din opera *Rigoletto* de G. Verdi, pag. 276*; sau în aria *șampaniei* aria lui Don Giovanni *Finch'han dal vino* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 162*.

PICULINA (it. flauto piccolo, fl. *picc.*, *ottavino*; fr. *petite flute*, fl; germ. *kleine flote*, kl. fl.; engl. *oktave flute*; rus. *malaia fleita*) are un sunet caracterizat printr-o ascuțime metalică, folosit în orchestră mai ales în momentele de culminație sonoră, devenind solist în momente jucăușe sau caricaturale.



În varianta pianistică întâlnim următoarele articulații:

- *legato*, printr-un tușeu precis, avântat, ce va crea sonoritatea strălucitoare a momentului din ex. muzical, actul III, din opera *Rigoletto*, momentul furtunii, unde piculina alături de flaute sugerează fulgerele, pag. 278*²; sau în introducerea cavatinei lui Figaro, *Largo al factotum della città* din opera *Bărbierul din Sevilla*, de G. Rossini, pag. 193

- *staccato*, printr-un tușeu scurt, înțepat în aria lui Dulcamara *Udite, udite, o rustici!* din *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 53*.

¹* paginația se referă la această carte

²* paginația se referă la această carte

Ott. *...vet, te, comprate il mio spe. ci. fi. co, per poco lo ve lo dò. El move i pa. ri. ti ci, spe. disce gli a. po.*

Cor. *...ple. ti ci, gli asuratici, gli a. sfi. ti ci, g'isterici, i dia. betici; guarisce timpa. ni. ti. di, e scrofole era.*

(fragm. din aria lui Dulcamara, *Udite, udite, o rustici!* din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti)

- *non-legato*, printr-un tușeu riguros, clar, ce imprimă sonorității strălucirea festivului moment din introducerea ariei Cenușăresei *Non più mesta accanto al fuoco* din opera *La Cenerentola* de G. Rossini, pag. 213*¹

65

The image shows a page of a musical score, page 65, for the introduction of the aria 'Non più mesta accanto al fuoco' from Rossini's 'La Cenerentola'. The score is for a full orchestra and includes parts for Oboe I, Flute I, Oboe II, Clarinet in A, Bassoon, Cor Anglais, Trombone, Trumpet, Tuba, Horn, Violin I, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 2/4 time and features a lively, rhythmic introduction with many trills and slurs.

(fragm. din introd. cavatinei lui Belcore *Come Paride vezzoso* din *Elixirul dragostei* de G. Donizetti)

¹ paginația se referă la această carte

CLARINETUL (it. *clarinetto*, cl.; fr. *clarinett*, *clar.*; germ. *klarinette*, kl.; engl. *clarinet*, cl.; rus *klarnet*, kl.) în si bemol este cel mai utilizat, fiind favorit, datorită sonorității strălucitoare.



Clarinetul în la are o sonoritate mai catifelată. Nu este omogen pe toată întinderea sa. Registrul grav are intensitate dramatică, plăcută, caldă. Moliciunea îi revine în registrul mediu, reușind aici să fie cel mai blând dintre instrumentele de suflat. În acut e strălucitor, pătrunzător, dar poate să fie penetrant până la țipăt în *ff*.

Clarinetul are bogate posibilități expresive, mergând de la neliniște, la înfrigurare, melancolie, visare, veselie, etc.

Posibilitățile de articulație sunt multiple: *legato*, *staccato*, *triluri*, *tremolo*, *frullato*, *glissando*, *portamento*, *vibrato*.

Rolul său în orchestră este cel de întărire a coardelor, fie în funcție armonică de dublare, fie în desfășurare melodică. Deseori, clarinetul are rol solistic.

În varianta pianistică întâlnim următoarele articulații:

- *legato*, prin tușeu cald, delicat în aria lui Don Ottavio *Il mio tesoro intanto* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 168*¹; sau în fragmentele citate de către Mozart la finalul actului 2 din opera *Don Giovanni*: *Una cosa rara*, *Non piu andrai*, pag. 171*, 172*; sau în aria lui Almaviva *Ecco ridente* din *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, pag. 195*; sau imitând cascade de râs în aria lui Don Magnifico *Sia qualunque delle figlie* pag. 210*; sau în aria Adinei *Chiedi all'aura lusinghera* din *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 224*; sau în aria lui Nemorino *Quanto e bella, quanto e cara* din *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 56*; sau în aria Charlottei *Va laisse couler mes larmes* din *Werther* de

* paginația se referă la această carte

Massenet, pag. 70*; sau în duetul dintre Desdemona și Otello *Già nella notte densa* din opera *Otello* de G. Verdi, pag. 61*

Fl.
Cl.
Do
Fg.
Cor.
Fg.
Nem.
bellal Ah! Quanto è bel . la, quanto è ca . ra! Più la ve - do e più mi pia - ce, ma in quel

12

a tempo

Vni
Vie
Vc.
Cb.
PIZZ.

Fl.
Ob.
Cl.
Do
Fg.
Nem.
cor non son ca . pa . ce lieve af . fet - to d'in . spi - rar, in quel cor non son ca .

12

a tempo

Vni
Vie
Vc.
Cb.
PIZZ.

(fragm. din aria lui Nemorino *Quanto e bella, quanto e cara* din *L'elisir dragostei* de G. Donizetti)

- *staccato*, în terțetul dintre Adina, Nemorino și Belcore *In guerra ed in amor* din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 58*¹; sau în introducerea cavatinei lui Belcore *Come Paride vezzoso* din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 57

CAVATINA
BELCORE

61

SCENA II.
Marziale

Suona il tamburo, tutti si alzano. Giunge Belcore guidando un drappello di soldati che rimangono schierati nel fondo. Si appressa ad Adina, la saluta e la presenta al musicista.

Marziale

Pizz.

(fragm. din introd. cavatinei lui Belcore *Come Paride vezzoso* din *Elixirul dragostei* de G. Donizetti)

¹*paginația se referă la această carte

- *non-legato*, prin tușeu ferm, precis imitând strălucirea și flexibilitatea clarinetului în aria *șampaniei*, aria lui Don Giovanni *Finch'han dal vino* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 162*¹; sau în *Fra i due litiganti, il terzo gode*, fragmentul citat de Mozart la finele actului II din *Don Giovanni*, pag. 172*; sau în Cavatina lui Figaro *Largo al factotum della città* din *Bărbierul din Sevilla*, pag. 193*; sau în introducerea ariei lui Ferrando, în deschiderea operei *Il trovatore* de G. Verdi, *Allerta, allerta,..di due figli vivea*, pag. 59*²; sau în aria Contelui di Luna *Il balen del suo sorriso*, din opera *Il trovatore* de G. Verdi, pag. 282*.

IL TROVATORE
di
G. Verdi
PARTE PRIMA
Il Duello
SCENA I. – Atrio nel palazzo dell' Aliaferia. – Porta da un lato, che mette agli appartamenti del Conte di Luna.

Nº1. Introduzione

Allegro assai sostenuto 4, es

Allegro assai sostenuto 4, es

(fragm. din deschiderea actului I din *Il trovatore* de G. Verdi)

¹ *paginația se referă la această carte

²* paginația se referă la această carte

CLARINETUL BAS (it. *clarinetto basso*, cl. b., *clarone*; fr. *clarinette basse*, cl.b.; germ. *bassklarinette*, *bkl*; engl. *bass clarinet*, *bass cl.*; rus. *bas-klarinet*, *bas. kl.*) are în registrul grav cea mai frumoasă sonoritate, trecând ușor de la nuanțe de *pp* la nuanțe de *ff*. Folosirea sa în cadrul structurii armonice este salutară, deoarece sunetul clarinetului bas se contopește cu cel al fagotului, cornilor, violoncelelor. Primul care a introdus acest instrument în orchestră este Meyerbeer, în *Hughenojii*¹, 1836



OBOIUL (it. *oboïul*, ob; fr. *hautbois*, *htb*; germ. *hoboe*, *hb.*, *oboe*, *ob.*; engl. *oboe*, *ob.*; rus. *goboi*, *gob.*) are sonoritatea pătrunzătoare, datorită anciei duble ce asigură consistență.



Timbrul este omogen, nu sunt diferențieri pe registre. Agilitatea este mai restrânsă ca la flaut sau clarinet. Timbrul este nazal, fin în piano, pătrunzător în *ff*, ilustrator al imaginilor pastorale, al veseliei, durerii ori resemnării.

Articulația oboiului include *staccato*, *trill*, *tremolo*, *frullato*, *flageoletele*, *glissando*, *portamento*, *surdina*.

Rolul în orchestră este melodic și armonic, de reliefare și detașare pe plan sonor.

În varianta pianistică întâlnim următoarele articulații:

- *legato*, printr-un tușeu cald, catifelat în aria lui Posa *Per me giunto* din *Don Carlo* de G. Verdi, pag. 306*²; sau în fragmentul *Una cosa rara* citat de Mozart în finalul actului II din opera *Don Giovanni* pag. 171*; sau în introducerea ariei Cenușăresei *Nacqui all'affanno e al pianto* din opera *La Cenerentola* de G. Rossini pag. 213*; sau în introducerea ariei lui Idreno *La speranza piu soave* din

¹ celebritatea lucrării a fost atât de mare încât cu acest titlu s-a inaugurat noua clădire Covent Garden în 1858

² *paginația se referă la această carte

actul II al operei *Semiramide* de G. Rossini pag.219*; sau în duetul dintre Desdemona și Otello *Già nella notte densa* din opera *Otello* de G. Verdi pag. 61*.

106 YY ♯ = 88. Des. *pp*

O - tel - lo!...
O - thel - lo!

YY ♯ = 88. con espressione *pp* *Un* *ba - cio...* *kiss.* *Un*

ba - cio... *kiss.*

Poco più lento. ♯ = 80

an - co - ra un ba - cio.
And yet an - o - ther *kiss!*

Poco più lento. ♯ = 80. *ppp*

(abbandoni e mirando il cielo)
(crising and looking up to the sky)

Già in ple - in - de - ar - den - te in mar di -
See the Wine is ' de - cli - ning in the

43686

(fragm. din duetul dintre Desdemona și Otello *Già nella notte densa* act I, din opera *Otello* de G. Verdi)

- *staccato*, printr-un tușeu agil, avântat în aria lui Leporello *Madamina* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 51*¹; sau serbând viața și natura în scena VII *Giovinette che fate all'amore* act I din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 157*; sau în aria lui Don Giovanni, *Aria șampaniei* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 162*; sau în duetul din deschiderea actului 2 dintre Leporello și Don Giovanni *Eh via, buffone non mi seccar!* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 165*; sau în introducerea ariei lui Idreno *La speranza piu soave* din opera *Semiramide* de G. Rossini, pag. 219*; sau în duetul dintre Nemorino și Dulcamara *Voglio dire, lo stupendo* din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 227*.

- *non-legato*, printr-un tușeu riguros, precis în aria Donnei Anna *Or sai chi l'onore* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 161*²; sau în *Fra i due litiganti*, fragmentul citat de Mozart în finalul actului II din *Don Giovanni* pag. 172.

OBOE D'AMORE (it. *-oboe da caccia*; fr. *-hautbois d'amour*; *hautb. d'am.*; germ. *-liebeshoboe*; engl. *-oboe d'amore*; Ob. A.; rus. *-goboi d'amur*; *Gob. A.*) este mai mare decât oboiul, asemănător cornului englez, mai grav, sunet rotund, dulce, visător.



CORNUL ENGLEZ³ (it. *corno inglese*, c. i., c. ingl.; fr. *cor anglais*, c. a.; germ. *english horn*, e.h.; engl. *english horn*; rus. *angliskii rojok*, angl. r.) are o mai mare întindere înspre grav, față de oboi.

Instrument transpozitor acordat în fa, nu este folosit pentru agilitate, ci este ilustrator al melancoliei,



¹* paginația se referă la această carte

²* paginația se referă la această carte

³ de la stânga la dreapta: oboi, oboi d'amore, corn englez

suferinței, visării, caracterizat prin imagini șterse, estompate. R. Wagner în *Tristan și Isolda* l-a folosit pentru a ilustra durerea și tristețea.

Berlioz în *Tratatul de instrumentație* este de părere că acest instrument exprimă *absența, uitarea, izolarea dureroasă*, utilizându-l pentru a completa viola în *Harold*, sau în aria Margaretei abandonate în *Damnațiunea lui Faust* și în *Scena de câmp* din *Simfonia fantastică*.

Rolul său în orchestră este melodic și armonic.

În varianta pianistică întâlnim următoarea articulație:

- *legato*, în ex. muzical aria lui Rigoletto *Cortigiani, vil razza dannata*, din opera *Rigoletto* de G. Verdi, pag. 275*; sau în aria Ameliei *Ma dall'arido stelo* din opera *Bal mascat* de G. Verdi, pag. 63*; sau în duetul dintre Desdemona și Otello *Già nella notte densa* act I din opera *Otello* de G. Verdi, pag. 61*.

(frag. din aria Ameliei *Ma dall'arido stelo* din opera *Bal mascat* de G. Verdi)

FAGOTUL (it. fagotto, fag.; fr. basson, bon.; germ. fagott, gg.; engl. bassoon, bon; rus. fagot, fag.) este instrumentul ale cărui note grave sună plin, registrul mediu este deficitar, octava a treia are sonoritate



excelentă, catifelată și plină, asemănătoare saxofonului. Extrem de agil, vioi, facil salturilor mari, gamelor, arpegiilor, fagotul folosit în pasaje umoristice, caricaturale, sau dimpotrivă, în cele tragice. Despre timbrul său spunea N. A. Rimski-Korsakov că este *senil și viclean în modul major, trist și plin de suferință în cel minor*.¹

Articulația fagotului înglobează *legato, staccato, triluri, tremolo, glissando, portamento, vibrato*. În orchestră este aliatul predilect al diferitor instrumente, chiar de familii diferite, fără a crea diferențieri timbrale, având o foarte bună compatibilitate cu cornul și violoncelul.

Rolul în orchestră este melodic și armonic.

În acompaniamentul pianistic întâlnim următoarele articulații:

- *non legato*, printr-un tușeu incisiv în ex. muzical în finalul ariei lui Macbeth *Pietà, rispetto, onore* din opera *Macbeth* de G. Verdi, pag. 257*²; sau în aria lui Leporello *Notte e giorno faticar* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 150*

- *legato*, printr-un tușeu catifelat, generos în ex. muzical din aria *Una furtiva lagrima* din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, unde fagotului îi revine să surprindă prin sonoritatea lui caldă și melancolică dragostea lui Nemorino, pag. 229*; sau în aria lui Don Ottavio *Il mio tesoro intanto* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 168*

- *staccato*, printr-un tușeu scurt, agil în ex. muzical din duetul dintre Nemorino și Dulcamara *Voglio dire, lo stupendo* din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 227*; sau în finalul

¹ Alfredo Casella, Virgilio Mortari – *Tehnica orchestrei contemporane*, Editura Muzicală, București, 1965, pag. 76

²* paginația se referă la această carte

ariei lui Macbeth *Pietà, rispetto, onore* din opera *Macbeth* de G. Verdi, pag. 257*.

CONTRAFAGOTUL (it. *contrafagotto*, c-fag., *fagottone*; fr. *contrebasson c-bon*; germ. *kontrafagott ktg.*; engl. *double basson*; rus. *kontrafagot, k-fag.*) este cel mai grav dintre instrumentele de suflat, are rolul de întărire a sunetelor din bas, având uneori pasaje solistice de caracter, (P. Dukas, *Ucenicul vrăjitor*, G. Enescu, *Oedipe*).



CORNUL (it. *corno cor*; fr. *cor*; gerh. *horn*, hr.; engl. *horn*, french *horn*; rus. *valtorna, valt.*) acordat în fa, poate emite sunete deschise, *bouché*, sau cu surdină, iar în caz că se cer sunete strălucitoare, se poate cânta cu pavilionul în sus.



Alte efecte disponibile, odată cu introducerea pistoanelor sunt execuția de game, triluri, arpegii, sunete înfundate, sunete de ecou, sunete metalice, glissando, vibrato.

Alte articulații ar fi repetarea până la zbârnâit din limbă, *flatterzunge*. Cornul este ilustrator al pitorescului, poeziei, meditației, durerii, al depărtării, fiind mesagerul în momente festive, eroice. Rolul în orchestră este divizat intern: cornii 1 și 3, sunete înalte, medii, iar cornii 2 și 4 sunete joase, medii. Partida de corn are rol de susținere armonică, sau de întărire a altor partide (în special din familia lemnurilor). Pot apărea mai mulți corni (până la 12) în partiturile lui Wagner, Strauss, sau Respighi.

În varianta pianistică întâlnim următoarele articulații:

- *legato*, printr-un tușeu generos în aria Micaelei *C'est des contrebandier* din opera *Carmen*, pag. 65^{*1}; sau aria lui Nemorino *Adina, credemi* din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 228*; sau în aria lui Posa *Io morro* din opera *Don Carlo* de G. Verdi, pag. 309*

¹ *paginația se referă la această carte

cœur Je meurs de froid!
may with-in my heart! A -

un poco meno p
Seu- le en ce lieu, sau- va- ge, l'ou- te seu- le j'ai
lone in this dis- mal place, All a- lone, I'm a -

cresc. molto
peur, mais j'ai tort de voir peur;
froid, al- tho' 'tis wrong to fear:

cresc.

dim. p poco rit.
Vous me don- ne- rez du cou- ra- ge, Vous me pro- te- ge- rez, Sei-
Thou wilt aid me now with thy grace, For thou, O Lord, art ev- er

a tempo.
gneur! Je vais
near! I shall

a tempo.

18177

(fragm. din aria Micaelei *C'est des contrebandier* din opera *Carmen* de G. Bizet)

- *staccato*, printr-un tușeu scurt, precis în duetul final al actului 1 dintre Don Ramiro e Dandini Zitto, *zitto* din opera *Cenerentola* de Rossini; pag. 207*¹

- *non-legato*, printr-un tușeu clar, riguros surprinzând îmbufnarea lui Masetto în aria *Ho, capito* din opera *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 157*; sau în introducerea ariei lui Ferrando *Allerta! Allerta..di due figli vivea* din opera *Il trovatore* de G. Verdi, pag. 60*; sau în stretta ariei lui Manrico *Di quella pira* din opera *Il trovatore* de G. Verdi, pag. 67*.

319

Poco più mosso

Fl.
Ott.
Ob.
Clar. in Do
Fag.
In Sol
Corni in Do
Tuba in Do
Tromba
Cimb.
Timp.
M.
Tenori
Coro
Viol.
Vie.
Vc.
Cb.

Poco più mosso

(fragm. din stretta ariei lui Manrico *Di quella pira* din opera *Il trovatore* de G. Verdi)

¹ *paginația se referă la această carte

TROMPETA (it. *tromba*, tr-ba; fr. *trombe*, trb.; germ. *die Trompete*; engl. *trumpet*, trb.; rus. *trompet*, tr-n) este cel mai agil instrument de alamă, având posibilitatea repetării penetrante a sunetelor, arpegiilor, gamelor, trilurilor. Intervine în momente energice, enunțând accente tragice sau de veselie, proclamând evenimente maestuoase.



Rolul trompetei în orchestră este melodic și armonic, ieșind în evidență în momente de forță, culminație, strălucire, sau fast.

În varianta pianistică întâlnim următoarele articulații:
- *staccato*, în aria lui Dulcamara *Udite, Udite o rustici* din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 67*¹.

(fragm. din aria lui Dulcamara *Udite, udite o rustici* din *Elixirul dragostei* de G. Donizetti)

¹ *paginația se referă la această carte

- *non-legato*, în începutul actului II, din opera *Boema* de G. Puccini, pag. 68¹; sau în introducerea ariei lui Ferrando *Allerta! Allerta,...di due figli vivea* din opera *Il trovatore* de G. Verdi, pag. 59*.

SECOND ACT
—•—
IN THE LATIN QUARTER

A conflux of streets; where they meet, a square flanked by shops of all sorts; on one side, the Café Momus.

CHRISTMAS EVE

A vast, motley crowd; soldiers, serving-maids; boys, girls, children, students, work girls, gendarmes etc. etc. Outside their shops vendors are bawling, inviting purchasers. Aloof from the crowd, Rodolph and Mimi walk up and down; Celine is near a rag shop. Sebastian stands outside a tin-knave's buying a pipe and a horn. Marcel is being hustled hither and thither. Sundry town-folk are seated at a table outside the Café Momus. It is evening. The shops are decked with tiny lamps; a huge lantern lights up the entrance to the Café.

$\text{♩} = 112$
Allegro fucoso
in due

a 118496 a

(fragm. din începutul act II din opera *Boema* de G. Puccini)

¹ *paginația se referă la această carte

- *legato*, în introducerea ariei lui Ernesto *Cercherò lontana terra* din opera *Don Pasquale* de G. Donizetti; sau în uvertura operei *Rigoletto* de G. Verdi, pag. 262*.

TROMBONUL (it. *trombone* tr-ne; fr. *trombone* trb.; germ. *posaune* pos.; engl. *trombone* trb.; rus. *trombon* tr-n.) susține registrul mediu și grav, este un instrument de forță, robustețe, vitalitate, măreție. Rolul în orchestră este de susținere armonică, sau de impunere melodică.



În varianta pianistică întâlnim următoarele articulații:

- *legato*, caracter brilliant, energic, în introducerea ariei lui Macbeth *Pietà, rispetto amore* din opera *Macbeth* de G. Verdi, pag. 255*¹,

- *staccato*, sunet penetrant, în aria lui Posa *Io morro* din opera *Don Carlo* de G. Verdi, pag. 310*

- *non-legato*, sunet cald, în susținerea ariei *Pietà, rispetto, amore*, pag. 255*; sau în uvertura operei *Rigoletto* de G. Verdi, pag. 262*, sau în aria lui Posa *Io morro* din opera *Don Carlo* de G. Verdi, pag. 308*

TUBA (it. *tuba*, *tuba bassa*; fr. *tuba*, *contrebasse a pistons*; germ. *die Tube*; engl. *tuba*; rus. *tuba*) este cel mai grav instrument de alamă din orchestră. Deși este un instrument masiv, tuba poate să atace cu succes pasaje de virtuozație, game, arpegii, susținând registrele grave, purtând stindardul în momentele impozante, fastuoase, fiind capabilă să creeze sonorități misterioase uneori, ilustrând câteodată spaima, groaza, fiind cel mai adesea folosită în momente de mare amploare.



Rolul tubei în orchestră este de întărire a armoniei, sporadic apărând scurte pasaje melodice.

¹ * paginația se referă la această carte

SAXOFONUL (it. *sassofono* sass.; fr. *saxophone*, *sax.*; germ. *saxophon*, *sax.*; engl. *saxophone*; rus. *saksofon*) are o întindere asemănătoare cu cea a oboiului. Intonația este precisă, energică, plină de căldură și delicatețe, saxofonul fiind apreciat datorită salturilor ce le poate executa, datorită arpeggiilor, gamelor, sonorității pătrunzătoare. De-a lungul istoriei sale, saxofonul a fost remarcat de Berlioz, Rossini, Meyerbeer, Bizet, Strauss, Ravel.



Rolul în orchestră este de susținere armonică, uneori fiindu-i încredințate și profiluri melodice.

În varianta pianistică întâlnim următoarele articulații:

- *legato*, printr-un tușeu în ex. muzical din aria Charlottei *Va, laisse couler mes larmes* din opera *Werther* de Massenet, timbrul pătrunzător și cald al saxofonului sugerează dragostea neîmplinită a eroinei, pag. 70*¹.

(fragm. din aria Charlottei *Va, laisse couler mes larmes* din opera *Werther* de Massenet)

¹ * paginația se referă la lucrare

TIMPANUL (it. *timpani*, *timp.*; fr. *timbales* *timb.*; germ. *pauken*, *pk.*; engl. *kettle drums*; rus. *litavrî*, *lit.*) este cel mai folosit instrument de percuție. Rolul său în orchestră este melodic și armonic, ritmic, mergând de la murmur la climax. În varianta pianistică întâlnim următoarele articulații:



- *tremolo*, în ex. muzical din uvertura operei *Rigoletto*, de G. Verdi, pag. 262*; sau în uvertura operei *Don Giovanni* de W. A. Mozart, pag. 147*; sau în introducerea cavatinei lui Belcore *Come paride vezzoso* de G. Donizetti, pag. 57*.

- *non-legato*, în ex. muzical din introducerea cavatinei lui Belcore *Come Paride vezzoso* din *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 57*¹; introducerea ariei lui Eboli *Canzone del velo* din opera *Don Carlo* de G. Verdi, pag. 71*.

CANZONE DEL VELO
EBOLI

Allegro brillante $\text{♩} = 60$

(fragm. din introd. ariei lui Eboli *Canzone del velo* din opera *Don Carlo* de G. Verdi)

¹* paginația se referă la această carte

CARILLONUL și GLOKENSPIELUL

(it. *campanellie c-mpli, c-plli*; fr. *timbres, jeu de timbres, jeu de clochettes*; germ. *glockenspiel, glsp., stahlstabspiel*; engl. *cup bells, orchestra bells*; rus. *kolokolciki*) aduce



orchestrei aportul său sonor prin sunete pătrunzătoare și un timbru metalic. Cea mai cunoscută apariție, în genul liric, a acestui timbru este în *Flautul fermecat* de Mozart. În varianta pianistică întâlnim următoarea articulație:

- *non-legato*, în *Flautul fermecat* de W. A. Mozart, pag. 72.

90

wagt, ge-winnst oft viel! Kom-m, du sch-nen Glö-cken-spiel, lass die Glöckchen klin-gen, klin-gen, dass die

Glockenspiel (campanellie / carillon)

[Hörst du? Das klinget so herrlich, das klinget so schön!]

Hörst du? Das klinget so herrlich, das klinget so schön!

Das klinget so herrlich, das klinget so schön! La-ra-la la la la-ra-la la la-ra-

(fragm. din opera *Flautul fermecat* de W. A. Mozart)

CELESTA (it. *celesta*; fr. *celesta cel.*) are o sonoritate feerică, aeriană.



CLOPOTELE (it. *campani camp. c-ne*; fr. *cloches, jeu de cloches*; germ. *glocken, rohrenlockes, rohrenlaut* gl.; engl. *chimes, tubular bells*; rus. *kolokola, k-la*): sunete pregnante, vibrante. Ex. muzical din aria Ameliei *Ma dall'arido stello* din opera *Bal mascat* de G.Verdi, pag. 73



244

C. Ing. *cantabile*

Am. *vi - ti su co-raggio... e ti fati di gio-rea, non tra-*

Viol.

Vcl.

Vc.

Cl.

C. Ing. *din con dolore*

Am. *dir - mi, dal pian - to ri - sta! o fi - ni-ati di bak-tore e muo-ri Van - ni-*

Viol.

Vcl.

Vc.

Cl.

(suona mezzanotte)
a piacere

Camp.

Am. *- en - ta, Van-ta-en-ta, tu-vo-ro oot... Mezza - notte!... Ah! che*

Viol.

Vcl.

Vc.

Cl.

(fragm. din aria Ameliei *Ma dall'arido stello* din *Bal mascat* de G. Verdi)

VIBRAFONUL (it. *vibrafonul*; fr. *vibraphone*; germ. *vibraphon*; engl. *vibraharp*, *vibraphone vibr.*) aduce o nouă perspectivă sonoră prin sunetele sale mate, reverberante.



TOBA MICĂ (it. *tamburo*, *tamburo piccolo*, *tamb.*, *tam. picc.*, *t-ro*; fr. *petite caisse*, *petite tambour*; germ. *kleine trommel* kl. tr.; engl. *side drum* în Anglia, *snare drum* în America; rus *malâi baraban*.) susține registrul înalt al orchestrei, ritmul, fiind folosită mai ales în momentele marțiale.



Împreună cu celinele și trombonii creează o mare tensiune, apare în muzica de operă pentru prima dată în *Ifigenia în Taurida* de C. W. Gluck. Apare de asemenea în uvertura operei *La gazza ladra* de G. Rossini, unde are un rol important.

În varianta pianistică apar următoarele articulații:

- *non-legato*, în introducerea cavatinei lui Belcore *Come Paride vezzoso* din *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 57*¹.

- *tremolo*, în introducerea cavatinei lui Belcore *Come Paride vezzoso* din *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 57*.

TOBA MARE (it. *gran cassa*, gr. c.; *tamburo grande*, *tamb. gr.*; fr. *grande caisse*, *gr.c.*, *grosse caisse* g.c.; germ. *grosse trommel*, gr.t.; engl. *bass drum*, *big drum*, b.d.; rus. *bolșoi baraban*, b.b.) apare în momente de forță, în muzica de operă apărând prima dată în 1764 în *Ifigenia în Taurida*, de Gluck



În varianta pianistică există următoarele articulații:

¹* paginația se referă la această carte

- *non-legato*, în *Cantiamo, facciam brindisi*, începutul actului II din opera *Elixirul dragostei* de G. Donizetti, pag. 75*, respectiv în *Ifigenia în Taurida* de Gluck, pag. 76

347

ATTO SECONDO

INTERNO DELLA FATTORIA D'ADINA

Da un lato, tavola apparecchiata a cui sono seduti Adina, Belcore, Dulcamara e Giannetta. Gli abitanti del villaggio in piedi bevono e cantano. Di centro, i sonatori del reggimento, montati sopra una specie d'orchestra, suonano le trombe.

N.º 6. CORO D'INTRODUZIONE

SCENA PRIMA
Allegretto

The musical score is written for a full orchestra. The instruments listed on the left are: OTTAVINO, FLAUTO, OBOI, CLARINETTI DO, FAGOTTI, CORNI DO, TROMBE DO, TROMBONI, TIMPANI, GRAN CASSA, VIOLINI I, VIOLINI II, VIOLE, VIOLONCELLI, and CONTRABASSI. The score is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The score is published by Edwin F. Kalmus & Co., Inc. in Miami, Florida.

EDWIN F. KALMUS & CO., INC.
Publishers of Music
Miami, Florida

(fragm. din intr. actului II, *Cantiamo, facciam brindisi* din *Elixirul dragostei* de G. Donizetti)

Nº 7. Chor.

43

Allegro.

Flauti piccöl.

Oboi,
e Clarineti in C.

Fagotti.

Triangolo,
e Tamburo.

Platti.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Chor der Scythen.

Basso.

Bassi.

Peuple exprimant sa joie barbare.
Sich in Ausbruch wilder Freude.

Tenore I.
Il nous fa-lait du sang pour ex-pi-er nos cri-mes; les cap - tifs sont aux fers,

Tenore II.
Blut kann den Vol-kes Schuld, Blut kann allein sie bü-ssen. Schon sind die O - pfer du,

Basso.
Il nous fa-lait du sang pour ex-pi-er nos cri-mes; les cap - tifs sont aux fers,

Bassi.
et les au-tels sont prêts. Les Dieux nous ont eux - mê-me a-me - né les vic - ti - mes; que la re - con-nais-
sance flammé der Fest - al - tar, Lust zu der Göt-ter Preis nun Blut in Strö-men flie-ßen: so hehrlich sei der
et les au-tels sont prêts. Les Dieux nous ont eux - mê-me a-me - né les vic - ti - mes; que la re - con-nais-

0158

(fragm. din *Ifigenia în Taurida*, de Gluck, prima apariție a tobei mari într-o operă)

TAMBURINA (it. *tamburino*, t-no, *tamburo basco*, t. *basco*; fr. *tambour de basque*, *tamb.b.*; germ. *schellentrommel*, *tamburin tamb.*; engl. *tambourine*, *timbrel*; rus. *buben*; span. *pandereta*.) aduce la rându-i un efect exotic, o culoare particulară.



CASTAGNETE (it. *castagnetti* cast.; fr. *castagnettes* cast.; germ. *kastagnetten* kast.; engl. *castanets*, *bones*; rus. *kastanieta*; span. *castanuelas*, *castanetas*) se utilizează în muzica de dans spaniolă, napolitană, bolero, fandango, în lucrări inspirate din această muzică, atmosferă veselă, exuberantă se utilizează de exemplu în opera *Carmen* de G. Bizet



Alte instrumente ce își cuceresc un loc în orchestră, colorând discursul muzical, sunt:

TRIANGLUL (it. *triangolo* trgl.; fr. *triangle* trgl.; germ. *triangle*; engl. *triangle*; rus. *treugolnik*);



TALGERELE (it. *cinelli* cin., *piatti*, p'ti.; fr. *cymbales*, *cymb.*; germ. *becken*, *beck. bck.*; engl. *cymbals*, *cym*; rus. *tarelki*);



GONGUL CHINEZESC (it. *gong cinese*; fr. *gong chinoise*; germ. *chinesicher gong*; engl. *chinese gong*) având timbrul misterios în piano, dar tunător în forte, folosit de Puccini în *Turandot* ;



LEMNUL (it. *legno*; fr. *bois, bloc de bois*; germ. *holz*; engl. *wood*; rus. *bruski*);



MAȘINA DE VÂNT (it. *eolifono*; fr. *eoliphone, vent*; germ. *windmaschine*);



MORIȘCA (it. *raganella* rag.; fr. *crecelle*; germ. *ratsche, scharre*; engl. *rattle*; rus. *tresciotka*)



În sfârșit, PIANUL (it. *pianoforte, forte piano, piano, p-no*; fr. *piano*; germ. *klavier klv., flugel*; engl. *piano*; rus. *forte piano, roial*) al cărui strămoș este monocordul utilizat de Pitagora pentru măsurarea intervalelor (anul 500 B.C.).



În Europa medievală a secolului al IX-lea apare *Tympanon* sau *Doulcemelle*, un instrument de origine asiatică, cu coarde lovite. În 1360 apare un instrument cu clape albe și negre, numit *Echiquier* denumirea franceză a tablei de șah, din care se va naște clavicordul. În anul 1709 sau 1711, Bartolomeo Cristofori¹ din Florența creează instrumentul *Gravicembalo col piano e forte*. Gottfried Silbermann² a ameliorat sistemul, iar în 1770, Johann

¹ 1655-1731, inventatorul pianului, în 1698 a creat un prim cembalo a marteletti (clavecin cu ciocănele) apoi în 1710, primul său pianoforte; un exemplar se mai păstrează datând din 1721 la Metropolitan Museum din New-York

² 1683-1753, inventator german de instrumente, construind în special harpsicorduri, clavicorduri, orgi, pian

Andreas Stein¹ creează așa numita *mecanică vieneză*, John Broadwood² introduce pedale iar la 1789 elaborează *mecanica engleză*.

În 1794 firma Erard creează așa numitul *eșapament*, iar peste 30 de ani, Sebastien Erard³ creează *dublul eșapament*, ce va permite nu numai repetarea foarte rapidă a unui sunet, dar și posibilitatea unei noi loviri a coardei de către ciocănel fără a fi necesară ridicarea completă a tastei. În sec XIX se perfecționează surdinele și rama de fontă turnată.

Timbrul pianului este egal și omogen, acest instrument oferă o sonoritate extrem de variată, asemănătoare orchestrei. Registrul grav este caracterizat printr-o sonoritate gravă, asemeni clopotelor, mediul prin cea mai variată expresivitate, iar acutul este strălucitor. Articulația în legato este una dintre cele mai dificile procedee din cauza duratei scurte a sunetului, non legato fiind o articulație mai comodă și probabil cea mai frecvent întâlnită.

Pianul este capabil de efecte precum *non-legato*, *staccato*, *martellato*; sunetele separate și ornamentele făcând parte din bagajul de posibilități expresive și interpretative. Glissando se poate executa la o mână sau două, pe clape albe sau negre, ascendent sau descendent. Tremoloul apare legat sau vibrat. Dinamica este ajutată de pedale, prin pedala de sonoritate, sincopată, semipedală, vibrato, cu surdină sau fără.

Pianul este instrumentul cel mai complex, în ciuda neajunsurilor sale, fiindu-i dedicată cea mai mare parte a compozițiilor instrumentale, având rol și în ansamblul orchestral, adesea substituindu-l.

¹ 1728-1792, inventator al mecanicii vieneze de pian

² 1732-1812, inventator al mecanicii engleze de pian

³ 1752-1831, constructor francez de instrumente, în special de pian și harpe

ORCHESTRA SIMFONICĂ

este un organism viu, dinamic ce este scoasă din anonimatul culiselor care-i înfundă sunetul cu ocazia inaugurării teatrului public de la Veneția (1637). Rolul orchestrei era de a acompania și a susține desfășurarea vocală de pe scenă, fără a exploata timbralitatea instrumentală. Prima demarcație între coarde și suflători o va face Monteverdi.



Orchestra simfonică clasică se cristalizează în compozițiile lui Haydn, Mozart, Beethoven, structurându-se după cum urmează: coardele: viori I, viori II, viole, violoncele, contrabași; lemnele: 2 flauți, 2 oboaie, 2 clarineți (uneori lipsesc), 2 fagoturi; alăturile: 2 corni, 2 trompeți; percuția: 2 timpani (care uneori lipsesc). Ulterior, în perioada romanticilor se adaugă la instrumente de suflat din lemn: flautul mic, contrafagotul; la alamă: alți 2 corni, o trompetă și 2 până la 3 tromboni; iar la percuție: toba mică și toba mare.

Apar noi efecte în orchestră, iar compozitori precum Berlioz, Liszt, Wagner, Strauss, contribuie la emanciparea numerică și scriiturală a orchestrei. Se ajunge la formarea orchestrei moderne consacrată de Wagner, formată din: lemne: picola 1, flaut 2, oboi 2, corn englez 1, clarinet 1, fagot 2, contrafagot 1; alăturile: corni 4, trompetă 3, trombon 3, tuba 1, saxofoane alto 1, tenor 1, 2; pian sau harpa 1, 2; coarde: vioara I 16, 17, vioara II 14, 16, viole 10, 12, violoncel 8, 10, contrabași 6, 8.

Richard Strauss spunea în prefața la ediția revăzută și completată de el a *Tratatului instrumentației* a lui Berlioz, scria despre acesta: Berlioz, novator, a conceput lucrările sale plecând în mod consecvent de la sufletul instrumentelor de orchestră și prin

aceasta a descoperit pur și simplu o serie de posibilități coloristice necunoscute până la el.¹

PR Newswire Commercial Photo



¹ Mircea Nicolescu- *Berlioz-Viața unui compozitor romantic*, Editura Muzicală, București, 1964, pag. 106

*Scurt istoric al dezvoltării genurilor dramatice din perspectiva
acompaniamentului*



În Antichitate, cântecul se rezumă la un ambitus restrâns, un pretext pentru a se putea recita versurile, un fel de recitare a muzicii. În prima parte a Evului Mediu, această recitare era metrică; Ambrozius¹ în cântecele sale folosește melisme, jubilații, viitoarele coloraturi, ce își păstrează caracterul recitativ. În perioada *minnesengerilor* va apărea preocuparea pentru intonație curată, pe respectarea textului, rimei, dicției. Madrigaliștii vor aduce însuflețirea cuvintelor; din dorința expresivizării, aceștia se vor apropia mai mult de melodie.

La sfârșitul Renașterii, muzica realizează o trecere la un nou stil care se contrapunea și nega legile vechii polifonii. În acel moment, când vocea superioară s-a desprins de celelalte voci și a dobândit independență, când limbajul muzical a trecut de la o desfășurare poliplană la una biplană– și nu oarecare, ci la una în care vocea superioară domina și își subordona celelalte voci– **în**

¹ Episcop de Milano între anii 372-397

acel moment a luat naștere o nouă epocă în muzică, în care tronau stilul omofono-armonic și gândirea tonală.

Creațiile celor mai mari compozitori clasici— de la Bach și Haendel până la Wagner și Ceaikovski— au fost generate de această gândire tonală, omofono-armonică. Tot epoca tonală a dat viață și tuturor genurilor muzicale contemporane, fără excepție,— de la operă la miniatura muzicală pentru pian, de la simfonie la lied, de la oratoriu la cvartet. Chiar și fuga clasică, ce a încheiat dezvoltarea vechii gândiri polifonice, s-a structurat în baza legilor tonal-funcționale. Stilul omofono-armonic spre care tindea vădit aproape toată creația de la sfârșitul secolului al XVI-lea, a fost pentru prima dată încetățenit în drama muzicală.

Nașterea operei și nașterea epocii tonal-armonice nu s-a produs doar concomitent, ci și într-o profundă interdependență. Anume, creatorii primei drame muzicale au declarat moarte *polifoniei barbare*, afirmându-și noua concepție artistică prin renașterea monodiei antice ce era legată indispensabil de imaginile tragediei antice. *Cândva, pe la 1300, apăruse ideea contrapunctului, provocând în muzică o schimbare dramatică. Noua muzică contrapunctică era numită Ars Nova din pricina noutății ei. Trei veacuri mai târziu s-a produs o altă schimbare de direcție: muzicienii au abandonat contrapunctul și s-au întors la monofonie. Și monofonia a ajuns acum la rândul ei să fie cunoscută ca stilo nuovo sau arte nuova. Faptul părea ciudat, dar, în istoria artei și a gustului, atare dezvoltări nu sunt excepționale.*¹

Meritul de a fi marcat începutul noii epoci în muzică le revine celor de la *Camerata florentină*, însemnătatea căreia este crucială atât pentru dezvoltarea muzicii, cât și pentru dezvoltarea artei în general. Florentinii au marele merit de a fi conștientizat și a fi dat viață unui nou gen muzical— *dramma per musica*.

¹ George Onciul- *Istoria muzicii*, vol. I, II, Ed. Muzicală, București, 1929

Apariția primei opere adesea este tratată ca rezultatul unei greșeli geniale în tentativa umaniștilor italieni de a renaște drama antică.

La o distanță inimensurabilă în timp, reproducerea cu exactitate a originalului antic era imposibilă. Mai ales, că spre deosebire de celelalte arte, moștenirea muzicală antică, cu excepția câtorva exemple ce țin de secolele V î.e.n.– III e. n. era mult prea modestă. Greșeala s-a produs în momentul în care acompaniamentul instrumental a devenit o constantă în evoluarea textului literar.

Apariția *drammei per musica* a fost generată de un lung proces de căutări a unei noi expresii artistice, proces ce s-a definit și teoretizat la sfârșitul secolului al XVI-lea, o dată cu intrarea în arenă, după cum am mai spus, a *Cameratei florentine*. Viața muzicală din Florența de la hotarul sec. XVI-XVII abundă în evenimente de mare importanță. Din 1580 la 1600 toate genurile muzicale și teatrale, vechi și noi, sunt puse în slujba ideii proclamate de adepții Renașterii– reîntoarcerea la idealul antic.

Reînvierea formelor antice, a tragediei, sau *dramma per musica*, a devenit țelul spre care și-au îndreptat forțele creatoare umaniștii italieni. Se fac prezentări dintre cele mai variate: tragedii și comedii literare cu intermediu muzicale, madrigale dramatizate și *commedii dell'arte*, pastorale și oratorii dramatice.

Condiția prin care se poate realiza ideea, constă, după concepția unanimă, în îmbinarea dramei cu muzica. *Musica rinovata, recitando, alto modo di cantare che l'ordinario, stilo raeppresentativo* și până la urmă *Nuove Musiche*– astfel au fost apreciate și numite inovațiile de ultimă oră. Tendința autorilor spre o nouă artă dă naștere, după cum vedem, unui vast repertoriu. Realizări strălucite în scurt timp sunt date uitării în favoarea următoarelor noi.

Paralel cu investigațiile în domeniul practicii artistice, reprezentanții *Cameratei*, s-au consacrat cercetării tratatelor antice, care ar fi putut elucida problema în cauză. Încă din 1562 se fac

traduceri din Aristoxen, Platon, Aristotel, ale căror concepții au determinat platforma estetică a florentinilor. Ideea renașterii antichității, care domina nealterat spiritele, putea fi înfăptuită, după părerea *Cameratei*, doar prin valorificarea operei filozofice și creației artistice a antichității. Doar astfel putea fi înnobilită arta contemporană. Teoria lui Platon despre *ethos* a fost pusă drept piatră de temelie în aspirația către o artă nobilă de înaltă ținută etică. Drama antică a devenit echivalentul idealului estetic al Renașterii muzicale.

Una dintre preocupările majore ale umaniștilor acelei epoci a fost problema semnificației muzicii, care este într-o dependență directă cu relația text– muzică. De fapt, *Camerata* s-a născut ca o reacție la realizările muzicale de până atunci. Dezvoltarea spectaculoasă a tehnicii polifonice, a tehnicii vocale, creșterea fabuloasă a numărului de voci suprapuse pe verticală, factura bogată în melisme etc.– toate acestea umbreau de multe ori sensul textului literar.

Cuvântul era perceput mai mult ca mijloc de organizare în muzică, nu de puține ori fiind puse în valoare doar trăsăturile sale tehnice: melodicitatea, organizarea metro– ritmică etc. Tot aici amintim de lucrări în care fiecare dintre voci putea avea un alt text sau putea avea același text în limbi diferite. Aceste realizări tehnice care adesea erau doar o etalare a meșteșugului– expresia artistică fiind neglijată– au stârnit, pe bună dreptate, revolta înaintașilor epocii respective.

Reprezentanții acestei Camerate, Vincenzo Galilei¹, Giulio Caccini², Jacopo Peri³, frecventau curtea contelui Giovanni de Bardi pentru a discuta noua ideologie revoluționară. Prin muzica operelor sale ilustrau cât mai natural ritmul vorbirii, redând textul inteligibil, cu maximum de expresie.

¹ 1520-1591, instrumentist, compozitor, scriitor, tatăl marelui astronom Galileo Galilei

² 1545-1618, compozitor, profesor, instrumentist, cântăreț, scriitor

³ 1561-1633, compozitor, cântăreț

Prima operă este legată de Jacopo Peri, în 1597, *Dafne* pe libretul de Ottavio Rinuccini¹, reprezentant al Cameratei, lucrare ce s-a pierdut. *Euridice* este a doua *dramma per musica* a lui Jacopo Peri și prima lucrare de acest gen care s-a păstrat. Compusă în 1600, în această lucrare apare un element ce va fi parte constitutivă multă vreme de aici înainte, și anume recitativul. Scriitura vocală și acompaniamentul său sunt astfel măsurate încât să corespundă vorbirii, urmărind accentele și inflexiunile unui text declamat, vorbit. Urmărind conținutul și intonațiile textului, stilul acesta s-a numit *rappresentativo* sau *recitativo* (derivând din declamarea textului).

Vincenzo Galilei recomandă în lucrarea *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) ca muzicienii să atingă unitatea ideală a muzicii și cuvântului, să observe cu atenție potențele muzicale ale declamației actorilor dramatici, analizând elementele sonore, ritmice, de frazare, surprinzând caracterul personajului.

Caccini distinge trei feluri de muzică vorbită în lucrarea sa *Nuove musiche: recitar cantando*, recitativ propriu-zis, mai aproape de vorbire; *cantar recitando*, recitativ acompaniat, *cantare*, punct de pornire al ariei, fundament al muzicii pentru o lungă perioadă.

Cu toate aceste insuficiențe ce fac din primele *dramma per musica* doar un început simbolic al unui nou gen muzical, realizările *Cameratei florentine* au o mare însemnătate pentru evoluția ulterioară a muzicii.

În primul rând, prin artiștii florentini, se afirmă un nou gen muzical- dramatic, prin care sunt aduse pe marea scenă a muzicii noi imagini, noi eroi, noi teme, aceasta constituind o primă afirmare și recunoaștere a muzicii laice. În al doilea rând, ei sunt cei care *redescoperă monodia*– principiul de bază al stilului melodic omofono– armonic. O altă realizare de mare importanță, a fost *stile recitativo*, o nouă viziune a sintezei dintre textul literar și cel

¹ 1562-1621, poet, libretist

muzical, generând un nou tip de expresie— mult mai interiorizată— care a stat la baza întregii creații operistice, confirmându-și vitalitatea până în zilele noastre.

Problema relației cuvânt –muzică și polemica stârnită de aceasta a contribuit, în mare măsură, după cum am văzut, la nașterea *drammei per musica*, impulsionând totodată întreaga dezvoltare de mai târziu a genului: reformele ce s-au efectuat în cadrul operei au fost generate de problema mesajului artistic, care se afla în relație directă cu raportul poezie-muzică, cu balansarea dintre cele două arte.

Astfel, în întreaga creație de operă, distingem două mari filiere: prima este cea pe care înaintează creatorii ce înclină balanța în favoarea artei literare, spunând că *muzica este slujnica umilă a poeziei*, iar pe cea de-a doua, o reprezintă acei compozitori ce oferă supremație muzicii. I-am putea pune față în față pe Gluck și Mozart, pe Wagner și Verdi, și—de ce nu?— chiar și pe compozitorii *Cameratei florentine* și Monteverdi. Bineînțeles, creațiile celor din *Camerată* nu prezintă valori artistice precum cele ale lui Gluck și Wagner; le-am pus alături doar ca principiu de creație.

În perioada complicată de reevaluare a valorilor, creația lui Claudio Monteverdi¹ vine ca un răspuns la dilema dramatică. Fără a face teoretizări savante și previziuni estetice, el a creat, timp de șase decenii de consacrare totală muzicii, o operă prin care s-a ridicat deasupra disputelor abstracte ale timpului.

Începutul creației monteverdienne datează din anul 1582. Apropierea lui de muzica vocală (cea instrumentală abia își acumula energiile) s-a produs prin tratarea genurilor de tradiție spirituală (*Sacrae Canticulae tribus vocibus*— 1582, *Madrigali spirituali a quattro voci* — 1583) și a canzonettelor (*Canzonette a tre voci*— 1584). Iată-l pe tânărul compozitor între sublim și vulgar, iar mai apoi, zbaterea între extremitățile existenței devine o condiție

¹ 1567-1643, compozitor, gambist, cântăreț

prin care se maturizează viziunea sa artistică și prin care se produce devenirea eului său creator.

Prima culegere tipărită e o premieră și totuși nu e o lucrare originală, ci o tentativă de a se încadra în formele artei polifonice. Setea cu care tânărul de 15 ani își însușea legile artei vremii (*ars perfecta*) vorbește despre o capacitate excepțională de a se pătrunde de ceea ce este tradiție afirmată, artă sublimă.

Pentru Monteverdi, polifonia nu a fost doar o noțiune ce ține de o tehnică componistică anume. Pe măsură ce înainta în creațiile sale spre viitorul stil omofono-armonic, valorifica în viitoarele sale creații de gen laic, capacitatea vitală a tradiției vechi. Revenind, către sfârșitul vieții, la formele contrapunctului polifonic, Monteverdi, fiind la 74 de ani un maestru recunoscut și respectat, confirmă, prin publicarea volumului *Selva morale e spirituale* (1641), importanța legăturilor cu tradiția, cu *experiența de viață*. Polifonia, ca noțiune largă, ce ține de corelația unor factori contrastanți, de stratificarea unei idei artistice complexe, se plasează la baza gândirii muzicale a compozitorului.

În 1607 în al său *Orfeu*, Monteverdi va folosi 14 piese orchestrale independente intitulate *Sinfonie*, fiind primul compozitor de operă care știe să folosească contrastele, combinațiile timbrale ale diverselor instrumente pentru a obține efectul dramatic dorit.

Stilul de recitativ introdus de Monteverdi a rămas sub numele de *concitato* (animat), menit să traducă în muzică sentimente umane, neliniști, frământări, încordări, ce lipseau arsenalului expresiv al creației înaintașilor, va restrânge recitativele, dezvoltând *arioso*-urile.

Intesitatea dramatică în opera lui Monteverdi după unii muzicologi pare a avea unele înrâuriri asupra muzicii lui Puccini, prin muzicalitatea firească a textului cântat. Monteverdi înfățișează *Omul*, zugrăvind sentimentele acestuia, scoțând în evidență oameni reali, lupta, cruzimea acestora, pasiunile sufletului uman, neliniștea, frământarea. Lui i se atribuie introducerea *tremolo*-ului și al

pizzicato-ului în orchestră, aceasta primind în lucrarea sa *Combattimento di Tancredi e Clorinda* un rol dramatic, independent de partea vocală, luând parte activă la acțiunea dramei.

La Școala de la Roma prin reprezentanții Steffano Landi¹, Vergilio Mazzocchi², apare recitativul secco și episoade comice, originile viitoarei opere buffe desăvârșite mai târziu de Rossini. Tot aici se conturează finaluri de act unde personajele se reunesc pentru a trage concluzii.

Jean Baptiste Lully³ își va denumi genul operelor sale *tragedii lirice puse pe muzică*, inspirându-se din limbajul și stilul dramelor franceze, create de Pierre Corneille⁴ și Jean Racine⁵. Limbajul muzical creat, izvora direct din legile declamației clasice franceze. Puterea expresivă a recitativelor sale a fost apropiată de cea a dialogurilor lui Racine. Contribuția lui Lully se resimte și în latura orchestrală, prin *uvertura franceză* alcătuită din Largo și Allegro în stil fugat și a treia mișcare, de obicei un menuet lent. Ideile sale au fost continuate de către Jean-Philippe Rameau⁶.

Alessandro Scarlatti⁷ încetățenește forma *uverturii italiene*, dezvoltând modelul repede- lent- repede alături de alte mijloace de expresie, stabilind 3 forme distincte: *recitativo secco*, *recitativo stromentato* (recitativ acompaniat de orchestră) și aria *da capo*. Înflorirea ariei *da capo* aduce virtuosul belcanto cu ale sale triluri, game, *pianissimi* și *fortissimi*, folosirea castraților în arii de virtuositate, aceștia jucând un rol important în dezvoltarea ulterioară a belcantoului.

¹ 1587-1638, cântăreț, compozitor

² 1597-1646, compozitor

³ 1632-1687, compozitor de origine italiană, dar care a trăit în Franța la curtea regelui Ludovic al XIV-lea

⁴ 1606-1684, scriitor francez, unul dintre cei trei mari dramaturgi francezi ai sec. XII, alături de Molière și Racine. Supranumit *fondatorul tragediei franceze*.

⁵ 1639-1699, dramaturg francez

⁶ 1683-1764, compozitor și muzicolog francez, autor al unui tratat de armonie, apărut în 1722. Perfecționează stilul lui Lully, introduce dansuri franceze, acordă interes timbralității orchestrale. Dintre operele sale spicuim *Hippolyte et Aricie* (1733), *Castor et Pollux* (1737)

⁷ 1661-1725, compozitor

În Germania, Johann Mattheson¹ a elaborat renumita *teorie a afectelor* conform căreia fiecare timbru instrumental devine expresia unui afect, al unui sentiment, deschizând noi porți în arta orchestrală.

Prieten bun cu Mattheson, Georg Friedrich Haendel² și-a început cariera muzicală ca violonist în teatrul din *Gansemarkt* din Hamburg, perioadă în care face cunoștință cu repertoriul operistic, însușindu-și mijloacele genului dramatic. Haendel se inspiră, în alegerea subiectelor sale, din istoria antică, astfel între cele 45 de opere se disting titluri ca *Scipio*, *Xerxes*, *Agrippina*, *Rinaldo*, *Tamerlano* și altele.



În perioada barocă vocea era abordată ca instrument. Este era castraților. Capabili de filaje ale vocii și virtuozități extreme, erau capabili să se ia la întrecere cu orice instrumentist, imitând triluri, arpegii, game cu o ușurință fantastică. Pentru o astfel de voce a fost scris și rolul principal din *Tamerlano* de Haendel, rol interpretat de Andrea Pacini³ la premiera operei în 31 octombrie 1724.

Aria *A dispetto d'un volto ingrato* debutează cu o introducere dificilă de reprezentat la pianul modern. Pianistul acompaniator va folosi foarte puțină pedală și va ține riguros ritmul bașilor la mâna stângă, în timp ce șaisprezecimile de la mâna dreaptă vor imita tonul cristalin și sigur al violinelor.

¹ 1681-1764, compozitor, organist, clavecinist, diplomat, bun cântăreț, actor, poet și prozator

² 1685-1759, organist, violonist, clavecinist

³ (1690-1764) castrat, voce de alto, i se mai spunea *il Lucchesino*



(fragm. din aria lui Tamerlano *A dispetto d'un volto ingrato*, din opera *Tamerlano* de Haendel)

Ariile cu *da capo* sunt o provocare pentru pianistul acompaniator. Datorită coloraturilor dificile și de o virtuozitate extremă ce se regăsesc în linia melodică a solistului, a improvizațiilor din repriză, a micilor accidente ce pot apărea în desfășurarea muzicală, pianistul are datoria de a urmări, a susține și a interveni, la nevoie, pentru a salva situația. De aceea, acompaniamentul va fi aerisit, flexibil, în strânsă legătură cu discursul solistic, basul fiind extrem de important în echilibrarea desfășurării muzicale.

Acompaniatorul va simți dozarea respirației solistului în derularea melismatică și fără a agita sau stresa partenerul, va acționa întru buna realizare a frazelor muzicale. Deseori, dacă simțim că partenerul-solist nu este în formă sau a obosit, atunci, în scurtele intervenții solistice ale acompaniamentului, acompaniatorul va *fura* ușor din tempo, cantabilizându-l, pentru a salva câteva secunde prețioase, necesare continuării discursului muzical.

Articulația în stil *clopot* (atac ferm cu subita relaxare, tipic preclasicismului și clasicismului, mai ales în atacul acutelor, ori notelor ținute) nu va afecta fraza care va fi extrem de bine gândită și dozată pentru a contura desenele melodice. Fără a întrerupe fraza,

mici accente, pulsația pe timp în cadrul grupelor de șaisprezecimi va ajuta la detensionarea celorlalte trei și implicit la aerisirea frazei.

Dacă avem parte de un solist cu o tehnică și o respirație bine pusă la punct, măsura de 4/4 o vom gândi în 2/2, *alla breve*, astfel încât vom ușura execuția pasajelor melismatice. Forma da capo A-B-A va fi diferențiată dinamic și ca tempo. Repriza va fi diferențiată prin improvizații melismatice, contrastând cu expoziția, iar partea mediană va contrasta ca tempo, fiind interpretată de obicei mai rar.

Tempo-ul este cel mai greu de stabilit, fiind relativ, depinzând în primul rând de caracterul piesei, de acustică, dinamică, de posibilitățile tehnice ale solistului, vocea acestuia, dificultatea acompaniamentului și nu în ultimul rând de posibilitățile tehnice ale acompaniatorului. De obicei, în această perioadă, indicațiile de tempo se referă la caracter, la pulsația și dinamica interioară din care se deduce tempo-ul: *Largo* (larg, spațios), *Grave* (cu gravitate), *Allegro* (vesel).

Tempo-ul decurge din interiorul piesei e de părere J. J. Quantz¹, *este hotărât de cele mai rapide pasaje* spune C. Ph. E. Bach² rezidă din însăși muzica respectivă, iar *cât de potrivit e tempoul denotă cât de bun muzician ești* întărește W. A. Mozart. Toți muzicienii erau de acord că acesta trebuie să fie maleabil, cu unele mici fluctuații în funcție de frazare și agogică.

Frazarea este o altă coordonată foarte importantă a demersului artistic. Un adevărat artist știe să conducă, să susțină, să clădească fraze spre punctul culminant al operei. În baroc este importantă delimitarea frazelor dar nu în pofida construcției mari, dimpotrivă, această delimitare terasată va contribui la construcția arhitectonică a lucrării. Se încetățenesc lărgirile de tempo înainte de punctul culminant sau înainte de coroane sau cadențe.

¹ 1697-1773, flautist german, constructor de flaute, compozitor, a scris în jur de 300 de concerte pentru flaut

² 1714-1788, al doilea copil al lui Johann Sebastian și Maria Barbara Bach, compozitor important în tranziția dintre baroc și clasicism.

Coroanele sunt elemente de cezuri, de regulă; până în perioada belcantoului, vor fi invitații la improvizații, la cadențe ornamentale. Din improvizații derivă și ornamentele, fiind extrem de folosite în operele lui Haendel și în ariile *da capo*, devenind chiar o cerință folosirea lor în părți lente, cadențe și oriunde linia sumară a melodiei putea fi înfrumusețată de acestea. Ornamentele uzitate erau: apogiatura (lungă, scurtă), *acacciatura*, *schleifer*, tremolo, trilul, mordentul, grupetul, glissando, fioritura, arpeggio. Cele mai importante instrumente de acompaniament erau viola da gamba, lăuta, contrabasul, cello, clavecinul, orga.

Opera buffă va fi aceea care va izgoni castrații. Printre reprezentanții operei buffe este și Giovanni Battista Pergolesi¹ autorul operei de mare succes *La serva padrona*, având premiera la 28 august 1733, care inspirându-se din cântecul popular, prin transparență și simplitate, va cuceri publicul câștigând pariul eternității.

Libretul este un pretext pentru o muzică spumoasă, veselă, inspirată. Operele buffe ale lui Giovanni Paisiello² cuceresc publicul din Napoli, printre care și *Bărbierul din Sevilla*³, care a reputat un mare succes, alături de *Căsătoria secretă* a lui Domenico Cimarosa⁴.

Christoph Wilibald Gluck⁵ a retrasat drumul operei în secolul al XVIII-lea, întrezărind în formele acesteia continuarea autentică a tradiției lui Lully. Gluck caută expresivitatea totală, melodia nobilă, declamația potrivită prozodiei fiecărei limbi, al caracterului fiecărui popor. Încă de la Gluck, considerat primul

¹ 1710-1736, compozitor italian; în scurta sa viață s-a remarcat prin opere ca *La serva padrona*, *Adriano în Siria* și capodopera vocal simfonică *Stabat mater*

² 1740-1816, compozitor italian cu o activitate componistică deosebit de bogată

³ ce a avut premiera la data de 26 septembrie 1782 la St. Petersburg

⁴ 1749-1801, compozitor al școlii napoletane. A scris mai mult de 80 de opere, printre care *La finta parigina*, *L'Armida immaginaria*, *Il matrimonio segreto* (ce a avut premiera la 7 februarie 1792, când, la cererea entuziastă a împăratului Leopold al II-lea s-a cântat de două ori în întregime, în acea seară.

⁵ 1714-1787, compozitor german, a fost profesorul de muzică al Mariei Antoaneta, regina Franței, renumit prin operele sale, printre care *Orfeu și Euridice* (1762), *Alceste* (1767), *Iphigenie în Aulida* (1774), *Armida* (1777), *Iphigenia în Taurida* (1778)

reformator al operei clasice, orchestra ia amploare câștigând atât cantitativ cât și calitativ.

Dacă în baroc grupurile de coarde reduse numeric erau cele mai potrivite pentru acompaniamentul muzical, treptat li se adaugă instrumente de suflat (oboi, corni, flauți, fagoți, trompete) la început pentru a întări partida coardelor, treptat obținând personalitate proprie, încredințându-li-se materiale muzicale importante și independente.

Gluck a simțit nevoia să regândească, să refacă din temelii structura operei pentru a da integritate genului, a redus la maximum desenul melodic pentru a scoate în evidență expresia dramatică. Mozart, însă, nu a renunțat la formele tradiționale, la melodicitate și la procedeul de belcanto, reușind totodată să-și consolideze lucrările printr-o idee dramatică unică, de esență muzicală.

Același lucru îl putem atribui, prin extenso, și lui Wagner față de Verdi sau întemeietorilor *drammei per musica* în raport cu Monteverdi. Bineînțeles, la cei din urmă este o situație mai specială, deoarece ei nu au înfăptuit o reformă propriu-zisă a operei, ci au realizat o reformă mai complexă, care a atins zonele gândirii muzicale, în general.

Odată cu Școala de la Mannheim, a simfoniștilor de la Mannheim, se produce una din cele mai mari transformări ale stilului muzical, direcția trasată de către cei trei mari compozitori ai clasicismului vienez Haydn, Mozart, și Beethoven, generând, cristalizând și perfecționând diferite genuri muzicale și procedee componistice.

Haydn și Mozart au realizat un echilibru între partidele de corzi și cele ale suflătorilor, contribuind în mod egal atât la discursul melodic cât și la susținerea armonică. Corzilor li se descoperă noi efecte, prin pizzicato, tremolo, clarinetul devine popular în a doua jumătate a secolului XVIII, timbrul său fiind considerat compatibil partidei de corni. Cornii contribuie la susținerea armonică, rareori primind roluri tematice, decât în părțile ce sugerau vânătoarea, trompetele erau asociate cu câmpul de luptă,

sau având funcție ritmică asemeni percuției care marca accente, sublinia ritmul și contribuia la realizarea climaxurilor. Trombonii erau utilizați în muzica religioasă, ori în părțile în care aceștia își puteau da concursul la punctări solemne ori tragice.

Mozart a influențat dezvoltarea orchestrei experimentând timbralitatea instrumentelor, separând și individualizând partidele suflătorilor de lemn, de violoncel și bas, amplificând alămurile, exploatând forța expresivă a orchestrei. De altfel în cele 700 de lucrări ale sale Mozart a valorificat toate mijloacele de expresie, revoluționând și experimentând paleta resurselor expresive.

În scurta perioadă a vieții sale a valorificat și și-a pus amprenta în toate genurile și formele muzicale, fie ele serenade, divertismente, cvartete, concerte, sonate, suite, cantate, simfonii, desăvârșindu-le, iar în domeniul teatrului muzical, genialitatea și sensibilitatea sa extraordinară a găsit terenul propice redării nuanțelor psihologice ale universului uman. Mozart, în contrast cu stilul declamativ al lui Gluck, considera muzica născută pentru a domina textul.

O altă etapă importantă a operei o reprezintă sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, etapa stilului *grand opera*¹ reprezentată în Italia de Rossini, Bellini, Donizetti, în Franța prin Meyerbeer², Halévy³, David⁴, Gounod¹, Berlioz², Saint-Saens³, Massenet, iar în Germania prin Spohr⁴.

¹ gen al sec XIX, caracterizat prin desfășurări largi în 4, 5 acte, cu decoruri spectaculoase, librete pe subiecte dramatice de obicei din surse istorice. Termenul este aplicat îndeosebi producțiilor Operei de la Paris (în special între 1820-1850) și operelor similare din Franța, Germania, Italia, etc. Printre operele reprezentative se numără: *La muette de Portice* (1828) de Auber, *Guillaume Tell* (1829) de Rossini, *Robert le diable* (1831) de Meyerbeer, *La Juive* (1835) de Fromental Halévy, *Les Huguenots* (1837) de Meyerbeer, *La favorite* (1840) și *Dom Sébastien* (1843) de Donizetti, *Jérusalem* (1847) de Verdi

²Giacomo Meyerbeer (1791-1864)

³ Fromental Halévy (1799-1862); dintre operele reprezentative cităm: *La Juive*, *Nababul* (1853), *Dama de pică* (1850) după Prosper Mérimée, *Furtuna* (1850) după Shakespeare. Fratele său, Léon Halévy a scris biografia compozitorului și a fost tatăl libretistului Ludovic Halévy, ce a semnat libretul multor opere franceze, printre care opera *Carmen* de Bizet

⁴ Félicien César David (1810-1876), compozitor francez ce a compus simfonii, opere comice, coruri, muzică religioasă, compoziții pentru pian, muzică de cameră și vocală. Oratoriul *Le Desert* a întâmpinat un succes real la public.

Operele italienilor Gioacchino Rossini⁵, Vincenzo Bellini⁶ și Gaetano Donizetti⁷ au perfecționat stilul de belcanto (apărut pentru prima dată ca terminologie în 1848 la Milano, fiind folosit de către N. Vaccai în *12 Ariette per camera, per l'insegmento del belcanto*). Interpretarea în belcanto se caracteriza prin perfecțiunea echilibrului vocal, prin legato bine ponderat, registru vocal înalt, agilitate, flexibilitate, timbru dulce, punând accent pe tehnica vocală și expresivitatea melodică a vocii umane.

Dincolo de carențele acestuia, stilul belcanto este ca un balsam pentru tehnica vocală, protejând-o, întărind-o, și ferind-o de orice bruscare. În prima parte a sec. XIX, stilul declamativ este în declin. Rossini, Bellini, Donizetti, punând bazele belcantoului, se axează pe melodie, coloratura fiind primordială, textul având un rol secundar.

După cum vom vedea, reprezentanții de seamă ai *belcanto*-ului italian, au contribuit la dezvoltarea dramaturgică a operei. Rossini, revoluționând opera buffă, valorifică și ridiculizează carențele epocii, repetările excesive ale cuvintelor, cadențele prea uzate, suprapunerile de texte căpătând sens sub penița genialului compozitor.

Acompaniamentul orchestral rossinian, prin excelență dedicat corzilor și instrumentelor de lemn, asigură suportul armonic și susținerea flexibilă plină de nerv prin transparență și fluiditate. Maestru al tensiunii ritmice, Mr. Crescendo, cum este botezat de

¹ (1818-1893), compozitor francez, autorul operelor: *Sapho* (1851), *Faust* (1859), *Mireille* (1864), *Romeo et Juliette* (1867), *Le tribut de Zamora* (1881), etc.

² (1803-1869), compozitor francez. Dintre lucrările sale reprezentative amintim: *Simfonia fantastică*, *Damnațiunea lui Faust*, *Romeo și Julieta*, *Harold în Italia*.

³ (1835-1921), compozitor francez, organist, dirijor, pianist. Dintre compozițiile sale amintim: *Carnavalul animalelor*, *Dans macabru*, *Samson și Dalila*, *Introducere și Rondo capriccioso*.

⁴ Louis (Ludwig) Spohr (1784-1859), compozitor german, violonist, dirijor. Din prolifică sa compoziție ce atinge 150 de opusuri, dintre care: simfonii, concerte de vioară și clarinet, muzică de cameră, dintre opere spicuim: *Faust* (1816), *Zelmira și Azor* (1819), *Jessonda* (1823).

⁵ 1792-1868

⁶ 1801-1835

⁷ 1797-1848

contemporani, datorită *crescendo*-urilor renumite în ansambluri, va folosi diferențierea timbrală în scopul de a sugera, a comenta, a dezvălui sentimentele și acțiunile personajelor. El însuși un autodidact, a învățat să cânte la corn, vioară, violoncel, harpă, pian, căutând în permanență subtilitățile timbrale ale acestor instrumente, pentru a le folosi ulterior în orchestrația operelor sale.

Vincenzo Bellini, creatorul marii melodii cantabile, o sursă inepuizabilă pentru însușirea cursivității frazei prin melodia în stil *arioso cantabile*, prin dulceața sunetului și rafinament muzical. Opera sa va constitui o sursă de inspirație pentru mulți compozitori, printre care și Verdi, care va prelua și perfecționa opera romantică.

Gaetano Donizetti, cu a sa ușurință în a compune va contribui prin minunate pagini artistice la formarea teatrului romantic, îndreptându-și atenția spre subiectele tragice, gen ce-i va caracteriza însăși viața.

Giussepe Verdi¹ va fi cel ce va crea un nou stil de operă, dezvoltarea muzicală fiind în concordanță cu acțiunea scenică și evoluția psihologică a personajelor tratate. Preocupat de ideea de ansamblu, de macrostructură, utilizează instrumentele în funcție de specificul timbral, pentru crearea atmosferei, pentru zugerirea personajelor și sublinierea trăsăturilor acestora. Urmărește și dozează evoluția dramaturgică a operei.

Mergând până la comandarea portretelor personajelor sale, Verdi va urmări neîncetat în operele sale să ordoneze elementele limbajului muzical concepției dramaturgice, reușind să pătrundă adânc în adâncul psihologiei umane. Pe lângă melodiile sale de o largă respirație, Verdi a pus accent atât pe conținutul operelor sale cât și pe textele lor.

¹ 1813-1901

Continuator al lui Verdi, influențat pe alocuri de Richard Wagner¹, dar și de opera romantică franceză, Giacomo Puccini² (foto) prin a sa creație de operă situată la interferența secolelor al XIX-lea și al XX-lea, cristalizează spectacolul de operă complet.



Utilizând ca și Wagner tehnica leit-motivului, atât leit-motiv *atmosferă*, cât și leit-motiv *personaje*, Puccini este un maestru al sintetizării trăsăturilor muzicale, inspirate și din pictura impresionistă, mult apreciată de genialul compozitor. Toscanini³ îl considera *cel mai mare compozitor de muzică simfonică italiană*⁴ reușind să echilibreze limbajul muzical, demersului dramaturgic.

Partiturile sale conțin pe lângă textul muzical, indicații inclusiv de regie, de agogică. Nimic nu este scris la întâmplare, sugerând în cel mai mic detaliu calea pe care trebuie să o ia interpretul. La Puccini acțiunea e concisă, abandonând temele de îndată ce scopul e atins.

Tocmai aceste schimbări tematice dau prospețime, vitalitate și tensiune neîntreruptă. Puccini cunoaște arta creatorului realist, de a alege din tumultul personajelor un personaj sau un eveniment zugrăvit în detaliu, în strânsă legătură cu ansamblul. De altfel Puccini este cel ce va descoperi poezia detaliului.

*„Nu sunt muzicianul lucrurilor mari; simt lucrurile mărunte și nu-mi place să mă ocup decât de lucruri mărunte”.*⁵

Dacă Verdi a revoluționat genul operei, transformându-l în dramă muzicală, Puccini a preluat genul și l-a însuflețit.

¹ 1813-1883

² 1853-1924

³ Arturo Toscanini (1867–1957), este unul dintre cei mai celebri dirijori italieni, renumit pentru perfecționismul său neobosit și pentru memoria sa fotografică excepțională. Este mai ales apreciat drept cel mai de seamă interpret al operelor verdiane.

⁴ Giorgio Magri- *L'uomo Puccini*, Grupo Ugo, Mursia, Ed. S. P. A., Milano, 1992, p.73

⁵ George Sbârcea - *Giacomo Puccini*, Ed. Muzicală, București, 1959, pag. 61

Compozitorul spunea despre el însuși *am mai multă inimă decât geniu*¹.

Era numit Wagner al Italiei datorită tensiunii susținute a demersului muzical, recitativului melodic sugestiv, orchestrării grandioase. Puccini utilizează mozaicul tematic, formele mici, concentrând acțiunea dramatică, nerepetându-se decât voit, prin leit-motive cu mesaj clar, acțiunea nu trenează, nu scade din tensiune, nu plictisește.

Pătrunzând în esența diverselor stări de spirit, limbajul este expresiv, sensual, conturat, descriptiv, muzica lui se poate vizualiza, este declanșatoare de imagini sugestive. Puccini aduce o multitudine de inovații în lumea teatrului liric.

Muzica sa capătă colorituri din ce în ce mai specifice, exotice sau evocatoare, Puccini reușind să aducă pe scenă lumi îndepărtate, ținuturi exotice, ținuturi sălbatice populate de personaje stranii ce se exprimă cu ajutorul unor melodii nemaiauzite în lumea europeană a sfârșitului de secol XIX.

Operele pucciniene sunt asemenea unor cărți poștale tridimensionale ce ne poartă într-un timp și spațiu fantastic, fie el vestul sălbatic, sau Japonia exotică, sau regatul fermecat al prințesei Turandot.

La fel cum călătorește în marele univers înconjurător prin intermediul sonorităților, tot așa, Puccini explorează universul interior al personajelor sale, surprinzând în detaliu freamătul inimii omenești, stăpânită de pasiuni, de iubire, de ură sau de răutate, sau pur și simplu, sensibilitatea unui suflet cald, afectuos.

Inspirată după *Scènes de la vie de bohème* a lui Henri Murger², libretiști fiind Luigi Illica³ și Giuseppe Giacosa⁴, *Boema* a

¹ George Sbârcea - *Giacomo Puccini*, Ed.Muzicală, București, 1959, pag. 171

² 1822-1861, novelist francez, poet. *Scènes de la vie de bohème* l-a influențat pe Puccini, Leoncavallo, Kalman

³ 1857-1891, libretist italian, a scris librete împreună cu Giuseppe Giacosa pentru Puccini (*Boema*, *Tosca*, *Madame Butterfly*), Alfredo Catani, Umberto Giordano *Andrea Chenier*

⁴ 1847-1906, poet, scenarist, libretist

avut premiera la 1 februarie 1896 la Teatrul *Regio* din Torino, sub bagheta marelui dirijor Toscanini.

Vom alege un fragment din aceasta operă pentru a surprinde un exemplu de frază pucciniană, amplă, tipică frazelor romantice, susținută, purtată asemeni râului ce izvorăște din munte și își caută neîncetat revărsarea în mare, acumulând energie pe măsură ce aceasta se apropie.

Acest fragment se regăsește în aria lui Mimi *Si mi chiamano Mimi*. Ființă înflăcărată, dornică de iubire recunoaște în întâlnirea cu tânărul Rodolfo întâlnirea cu dragostea, își exprimă sentimentele, comparându-le cu renaștea naturii, primăvara.



Andante molto sostenuto
con molta anima

MIMI
Yet, when the frost is ov - er, There first the sunlight greets me.....
ma quando vien lo sge - - lo it pri - mo so - le è mi - o.....

Andante molto sostenuto
pp cresc. poco a poco

MIMI con grande saporito
allarg.

Spring's first sweet fra - grant kiss is mine!..... is mine!.....
it pri - mo ba - cio del - l'a - pri - - le è mi - o!.....

allarg. dim.

(fragm. din aria lui Mimi *Si mi chiamano Mimi* din opera *Boema* de Puccini)

În acompaniamentul orchestral se sugerează, deopotrivă, bătăile inimii tinerei atinse de fiorul iubirii și se dublează linia melodică în vederea unei acumulări și susțineri mai puternice. În acompaniamentul pianistic, *bătăile inimii*, adică pedala ritmizată, sincopată, se află la mâna stângă, susținând și crescând împreună cu linia melodică regăsită la mâna dreaptă. Susținerea acompaniamentului se va realiza fără accente, acompaniatorul va ajuta practic solistul să dozeze dinamic și să susțină tensiunea frazei care nu se va termina decât o dată cu consumarea mesajului artistic. Ca etapă a realizării logice a demersului frazei indicăm declamarea textului, întru realizarea cursivă și corectă a formării ei.

Asemeni actorului care exersează temeinic textul literar, pornind de la găsirea corectă a accentelor din cuvinte, care vor corespunde accentelor muzicale, continuând cu înțelegerea mesajului și găsirea culorilor potrivite pentru cuvinte, solistul va descoperi ulterior că muzica nu va face altceva decât va întregi paleta coloristică a cuvintelor și va direcționa spre mesajul artistic. Acest tip de frază, și nu numai acesta este comparat în cursurile de măiestrie ale minunatei soprane românce Ileana Cotrubaș cu un elastic care se întinde pe tot parcursul frazei fără a se detensiona sau rupe. Marius Budoiu îl compară cu un zbor la mii de metri, detașat de orice intemperie sau formă de relief.

Una din frazele mele preferate este aria lui *Des Grieux*, din *Manon Lescaut*, *Guardate pazzo son, guardate...* moment care deși cuprinde numai 13 măsuri, reprezintă, pe lângă *spaima* tenorilor, un minunat exemplu de pasiune, forță și tensiune dusă la extrem.

The image displays a musical score for the opera *Manon Lescaut* by Giacomo Puccini. It features vocal lines for Soprano (S.O.), Contralto (D.O.), and Tenor (D.O.), along with a piano accompaniment. The score is in Romanian and includes various musical directions such as *LARGO SOST^{to}*, *rit.*, *con voce interrotta dall'affanno*, *molto allarg.*, *a tempo*, *meno forte*, *sf*, *ff*, *ffz*, *ffz (C)*, and *col canto*. The lyrics are in Romanian, reflecting the adaptation of the French original. The score is divided into four systems, each with vocal and piano staves.

(fragm. din opera *Manon Lescaut* de G. Puccini)

O altă modalitate de exprimare este vorbirea muzicală, *parlando*-ul puccinian, rezultat din transformarea recitativului *secco* în declamație lirică, prezentă și la Wagner, Verdi, etc, mărturie a preocupării acestora întru apropierea și contopirea muzicii cu textul literar, în vederea transformării acestora în unic mesaj artistic. Această formă de expresie va fi utilizată des de compozitorii romantici, fiind regăsită din plin în literatura muzicală a secolelor al XIX-lea și al XX-lea.

Ca urmare a influențelor naturalismului francez, prin impactul cu virtuțile romantismului ilustrate în opera italiană se naște curentul *verismo* în muzică. Trăsăturile predominante ale

curentului sunt pasiunea, excesul, tensiunea întreținută, succedarea climaxurilor, strigătul, excitarea, freamătul, ce vor accentua dramatismul muzical.

Legătura dintre muzică și text și exprimarea tumultului emoțional determină emanciparea limbajului armonic adâncit în modal, ansamblul orchestral transformându-se din simplu acompaniator în personaj principal având rol important în desfășurarea acțiunii, completând-o, justificând-o.

Verismul italian se naște odată cu *Cavaleria rusticana* de Pietro Mascagni¹, *Paiațe* de Ruggero Leoncavallo² dar și de operele pucciniene: *Manon Lescaut*, *Boema*, *Tosca*, *Madame Butterfly* și *Turandot*, *La Wally* de Alfredo Catalani³, *Andrea Chenier* și *Fedora* de Umberto Giordano⁴ sau *Adrianna Lecouvreur* de Francesco Cilea⁵ etc., dar se manifestă și în afara granițelor Italiei, în Franța prin operele *La novarraise* de Jules Massenet⁶, *Louise* de Gustave Charpentier⁷ iar în Germania prin operele *Tiefland* de Eugen d'Albert⁸ și *Mona Lisa* de Max von Schillings, iar în Cehia de *Jenufa* de Leos Janacek⁹.

Jules Massenet (foto) a fost timp de 2 ani profesorul de compoziție al marelui nostru compozitor George Enescu¹⁰, la Conservatorul din Paris între anii (1895-1896). Opera *Werther* compusă între anii 1885-1887, reprezentată în 16



¹ 1863-1945, primul compozitor verist italian, autor al operelor *Cavalleria rusticana* (1890), *L'amico Fritz* (1891), *I Rantzau* (1892), *Iris* (1898), *Le maschere* (1901), *Parisina* (1913), *Lodoletta* (1917), etc.

² 1857-1919, compozitor italian, dintre operele sale amintim: *Paiațe* (1892), *Boema* (1897), *Zaza* (1900)

³ 1854-1919, compozitor italian, al operelor *Loreley* (1890), *La Wally* (1892), etc.

⁴ 1867-1948, compozitor italian, al operelor *Andrea Chenier* (1896), *Fedora* (1898), *Siberia* (1903)

⁵ 1866-1950, compozitor italian, cunoscut prin operele *L'arlesiana*, *Adriana Lecouvreur*

⁶ 1842-1912, compozitor francez, spicuim din operele sale: *Manon* (1884), *Cidul* (1888), *Werther* (1892), *Thais* (1894)

⁷ 1860-1956, compozitor francez cunoscut prin opera *Louise* (1900)

⁸ 1864-1932, pianist, compozitor, amintim operele *Tiefland* (1903), *Flauto solo* (1905)

⁹ 1854-1928, compozitor ceh, teoretician, folclorist, publicist, profesor

¹⁰ 1881-1955, compozitor, violonist, pianist, dirijor, profesor

februarie 1892 la Viena în Hoftheater este inspirată de unul din cele mai celebre romane ale perioadei romantice, *Suferințele tânărului Werther* de Johann Wolfgang Goethe¹, roman care a declanșat o criză depresivă printre tineretul german, la data apariției.

Creată pe libretul scris de Edouard Blau², Paul Milliet³ și G. Hartmann⁴, opera *Werther* lărgște paleta coloristică la ansamblul orchestral prin introducerea saxofonului.

În operele sale se observă desprinderi față de verismul italian, cu pregătire pentru impresionismul sec XX, neinsistând asupra spectacolului scenic, ci asupra imaginii sonore, ori a personajelor.



În opera *Werther*, Massenet a ilustrat pagini de tristețe impresionantă, pe măsura romanului epistolar fulminant, care a lăsat răni adânci printre tineretul german și nu numai.

A existat o *epidemie Werther*, o *modă Werther*, (tinerii îmbrăcându-se în frac albastru și vestă galbenă, asemeni personajului), dar și sinucideri influențate de tragedia wertheriană. Dragostea dintre tinerii Charlotte și Werther nu-și poate avea împlinirea din cauza jurământului făcut mamei pe patul de moarte de a se căsători cu A., ce ar putea-o sprijini în creșterea fraților ei. Werther nu va găsi altă soluție decât de a-și curma suferința, omorându-se.

Iubirea împărtășită, iubirea adevărată, descoperită prea devreme, și totuși prea târziu, este măiestrit surprinsă de compozitor în aria Charlottei, în așa numita *aria scrisorilor* din actul al treilea,

¹ 1749-1832, poet, om de știință, personalitate a culturii universale

² 1836-1906, dramaturg francez, libretist, a scris librete la operele *Don Rodrigue* (1873) de Georges Bizet, *La Marocaine* (1879) de Jacques Offenbach, *Le Cid* (1885), *Werther* (1892) și *Le roi d'Ys* (1888) de Massenet.

³ 1848-1924, dramaturg francez, libretist. A scris librete la opere ca *Herodiade* (1881), *Kerim* (1887) de Alfred Bruneau, *La Biondinetta* (1903), *Mademoiselle de Belle Isle* (1905), *Rhea* (1908) de Spiridon Samara și *Forfaiture* (1921) de Camille Erlanger

⁴ 1843-1900, dramaturg francez, libretist; împreună cu Milliet a scris libretul la *Herodiade* și *Werther* de Massenet

fragmentele din scrisori primite de la Werther sunt citate de Charlotte, fiind intercalate de presimțiri chinuitoare și dureri sufletești sfâșietoare.

Eroina, copleșită de emoții, de presimțire a morții iubitului, nu se poate exprima singură, are nevoie de ajutor, iar acesta vine neîntârziat din partea acompaniamentului orchestral, ce-i împărtășește sentimentele, intervenind la rememorarea amintirilor dragi, deconspirând tumultul sentimental.

Culoarea melancolică a amintirilor triste, sugerate de timbrul întunecat al saxofonului ce intervine pentru a întregi paleta sumbră a durerii, alternează cu scurte amintiri vesele, redade de orchestră, prin zglobiile septolete interpretate de viori ce amintesc zburdălnicia copiilor, frații Charlottei, este adâncită de presimțirea dezastrului final.

The image shows a musical score for the aria 'Werther! Werther!' from the opera Werther by Massenet. The score is in 2/4 time and features a vocal line for Charlotte and an orchestral accompaniment. The vocal line includes the lyrics: 'Des cris joyeux d'enfants mon tent sous ma fenêtre. Des cris'. The orchestral accompaniment includes a saxophone part (Cl.) and a string part (Fl.). The score is written in G major and 2/4 time.

(fragm. din aria Charlottei *Werther! Werther!* din opera *Werther* de Massenet)

Acompaniamentului îi revine misiunea de a surprinde emoția, durerea, neputința și disperarea tinerei ce iubește în taină, suferă și simte gheara morții apăsând iubirea lor. Acompaniamentul se va transforma permanent, consumând momentele de tensiune, în locul tinerei ce nu poate reacționa din cauza preaplinului sufletesc, din cauza prejudecăților vremii, fiind neputincioasă în fața dezastrului iminent.

Nu se pot da rețete pentru un acompaniament sugestiv, așa cum nu s-a găsit nici medicament pentru suflet, dar un bun și sensibil acompaniator va ști să citească în spatele literei, va intra în adâncul mesajului artistic, așa cum ar intra în propriul suflet, plângându-și prin muzică dezamăgirile și suferințele adunate.

Cu cât este mai divers, mai complex acompaniamentul orchestral, cu atât mai mult acompaniatorul va fi provocat din punct de vedere al capacităților tehnice ori a imaginației, a intuiției decodând sugestiv mesajul ascuns în litera muzicii.

Perioada romantică este caracterizată de creșterea numerică a orchestrei din dorința compozitorului de a realiza noi armonii, cu disonanțe ce duc la efecte emoționale, care justifică trăirile personajelor. Diversificându-se paleta emoțională a personajelor se completează ansamblul orchestral fie prin dublarea cantitativă a instrumentelor deja existente fie prin introducerea a noi instrumente ce vor întregi potențialul timbral.

Tehnologia construcției instrumentelor se perfecționează sporind flexibilitatea lor, prezența alăturilor în orchestră în număr mai mare devine o constantă, instrumentele de suflat de lemn se dublează numeric și ele. Diversitatea instrumentelor de percuție permite noi efecte coloristice întărind climaxurile, ori momentele de tensiune emoțională. Culorile sonore diverse reprezintă o trăsătură a romantismului, corespunzând diversității mesajelor artistice, datorită ilustrării complexităților psihologice ale personajelor. Printre compozitorii care au desăvârșit sonoritatea orchestrei amintim pe Berlioz, Wagner, Rimski-Korsakov, Richard Strauss, etc.

Richard Wagner (foto) este autorul dramei de dimensiuni gigantice, operele sale sunt o îngemănare, o sinteză a poeziei, teatrului, decorului, muzicii, într-un spectacol total. Wagner este inițiatorul conceptului de *Gesamtkunstwerk* (Opera de artă totală). Scrierile lui Arthur Schopenhauer și Friedrich Nietzsche, precum și îmbunătățirea condiției sale sociale odată ce devine favorit al regelui Ludwig II al Bavariei, l-au făcut pe Wagner să adere la ideile naționaliste pangermanice.



Ideile sale sunt cuprinse în numeroase eseuri despre muzică, teatru, politică și religie precum: *Die Kunst und die Revolution* (Arta și revoluția, 1848), *Das Kunstwerk der Zukunft* (Opera de artă a viitorului, 1850), *Oper und Drama* (Opera și drama, 1851). Wagner s-a considerat pontiful unui cult artistic înrădăcinat în cultura germană, inspirată din vechile legende nordice, cu personaje eroice, care se mișcă într-o lume supranaturală. Această artă, gravitând în jurul dramei muzicale, trebuia să dea naștere acelei opere naționale, care să fie pentru germani ceea ce tragedia clasică fusese pentru grecii antici.

Drama muzicală wagneriană se opune divertismentului operei tradiționale, bazându-se pe o acțiune sacră, alegorie a dramei interioare, printr-o unitate indisolubilă cu textul, scris de Wagner însuși pentru majoritatea partiturilor sale. Wagner introduce ca inovații *melodia infinită* și *motivul conducător* (*Leitmotiv*), procedeul simbolic de sugerare și evocare a unor teme psihologice, a unor momente-cheie în desfășurarea dramatică.

Această concepție și-a găsit întruchiparea în monumentală sa tetralogie *Der Ring des Nibelungen* (Inelul Nibelungilor), compus din operele *Das Rheingold* (Aurul Rinului, 1854), *Die Walküre* (Walkiria, 1856), *Siegfried* (1870) și *Götterdämmerung* (Amurgul zeilor, 1874), care configurează, într-o lume de eroi și mituri, conflictul între violența primitivă a omului și natura sa spirituală. Calitatea excepțională a artei lui Wagner se reflectă și în capodoperele sale *Tristan und Isolde* (1859), triumf al dragostei

asupra morții, *Die Meistersinger von Nürnberg* (Maeștrii cântăreți din Nürnberg, 1867), *Parsifal* (1882), în care reia legenda Sfântului Graal, dramatică încheștare a evlaviei cu sentimentul păcatului. Spațiul teatral sacru wagnerian este *citadela* de la Bayreuth unde a reușit din timpul vieții să-și etaleze geniul componistic, supraviețuind îndeaproape modul în care erau reprezentate scenic operele sale.

În *Opera și Drama* vorbește amănunțit despre legile melodiei născute din vorbire, pentru că *din proza vorbirii de toate zilele trebuie să cântăm treptat acea expresivitate în care să se realizeze intențiile poetice*¹. Acordă prioritate melodiei, subordonând textul, pretinzând dicție clară, melodia sa infinită se declamă, cerând soliștilor maximum de forță, expresivitate și dinamism.

Armonia șochează și ea, deschizând noi drumuri preluate de discipolii și continuatorii săi, compozitori ca Anton Bruckner, Gustav Mahler, Claude Debussy (la începutul activității sale), Arnold Schönberg, Richard Strauss, dezvoltându-se sub influența muzicii lui Richard Wagner. În opera *Tristan și Isolda* comentatorii operei au semnalat 33 de *leitmotive* ce se vor regăsi și vor influența multe opere ale contemporanilor săi. Simțul său coloristic va revoluționa efectele combinatorii timbrale orchestrale, orchestra wagneriană câștigând o putere de sugerare expresivă nemaiîntâlnită.

Wagner adaugă aparatului orchestral noi ajutoare și anume flautul piccolo, cornul englez, clarinet piccolo, clarinet bas, trompetă gravă, trombon tenor, trombon bas, tuba tenor, tuba bas, harfa, amplificând ambitusul cu precădere cel grav, dându-le roluri importante, folosindu-le posibilitățile timbrale, folosind grupuri instrumentale ce vor reprezenta modele de orchestrație pentru compozitorii înaintași.

¹ *Relațiile dintre text și muzică* de Adorjan Ileana articol apărut în *Lucrările sesiunii științifice a cadrelor didactice* din 12-13 martie 1966, vol II, pag. 159

Opera lui Piotr Ilici Ceaikovski¹ (foto) reprezintă o fericită sinteză între operele occidentale clasice și tradiția rusă, reprezentată în operă și de Mihail Ivanovici Glinka² și Grupul celor cinci³. Ceaikovski este considerat cel mai mare simfonist rus, alături de Glinka a pus bazele



simfonismului rus, unde cantabilitatea este îngemănată cu realismul și caracterul popular, iar conflictul dramatic este declanșator de contraste pregnante ale imaginilor, într-o paletă extrem de complexă dinamic, o activizare a mijloacelor de expresie muzicală. Sensibilitatea, căldura și patosul acestui popor încercat își găsește suprema expresie și în creațiile genialului compozitor ce se va alimenta, atât din seva sensibilității colective, cât și din a sa proprie.

Încă din copilărie se remarcă prin firea sa sensibilă, prin modestie, bunătate fiind poreclit *Copilul de sticlă* datorită firii sale extrem de milostive și fragile. Ulterior, orientarea homosexuală, într-o lume plină de prejudecăți, sensibilitatea exagerată, neîmpărtășită își vor găsi refularea în operele sale. În muzica sa se resimte durerea, o sensibilitate ce frizează patologicul, iubirea neîmpărtășită, fiind luminate cele mai adânci laturi ale sufletului.

Oricât ar fi de mare iubirea personajelor sale, tonalitatea în care este prezentată, anumite intervenții orchestrale, îi surprind zădărnicia. Simfonizarea muzicii de operă, Ceaikovski nu o privește numai ca o îmbogățire formală a sunetului, considerând ca principal în muzica vocală *veridicitatea redării sentimentelor și stărilor*

¹ 1840-1893, compozitor rus, o inegalabilă forță expresivă provenită din patosul cu care personajele sale iubesc, deznădăjduiesc și suferă.

² 1804-1857, compozitor rus, adeptul operei cu influențe folclorice, folosind melodii cu caracter modal. Orchestrația este inspirată din sonorități timbrale populare, iar subiectele alese, din legende, miturile și istoria poporului rus. Textul este în limba rusă. Glinka a scris prima oară *Ivan Susanin* despre un țăran care salvează viața viitorului țar al Rusiei prin sacrificiul propriei sale vieți. A mai scris *Ruslan și Ludmila* în care trăsături naționaliste și orientaliste sunt folosite la scară largă.

³ din acest grup făceau parte Mili Balakirev, Cesar Cui, Nicolai Rimski Korsakov, Alexandr Borodin, Modest Petrovici Musorgski

sufletești¹, atrăgând atenția asupra limitării naturalismului care urmărea ca muzica să fie subordonată textului.

Asemeni altor mari compozitori de operă, mai ales Verdi, Ceaikovski căuta un subiect interesant de operă, incitant, apropiat contemporaneității. *Caut o dramă intimă dar puternică, bazată pe conflictele unor situații trăite sau văzute de mine, și în stare să pună degetul pe rană*, considerând opera cel mai direct mijloc de comunicare cu masele publicului².

Atras de geniul lui Aleksandr Pușkin³ scrie trei opere având ca sursă capodoperele acestuia *Evgheni Oneghin*, *Dama de pică* și *Mazeppa*, la care se vor adăuga titluri ca *Fecioara din Orleans*, după tragedia lui Schiller⁴, *Vrăjitoarea*, *Iolanta*, *Opricinicul*, *Pantofii Țarinei*, ultima după o nuvelă de Gogol .

Opera *Evgheni Oneghin*, după romanul în versuri cu același nume de Pușkin a fost concepută de compozitor în perioada mai 1877 - ianuarie 1878 pe un libret de M. I. Ceaikovski și K. S. Șilovski a fost prezentată în premieră în Conservatorul de Muzică din Moscova, sub exigenta baghetă a lui N. G. Rubinstein în care,



¹ A. Alșvang- *P.I. Ceaikovski*, Ed. Muzicală, București, 1961, pag. 315

² idem, pag. 315

³ 1799-1837, poet, dramaturg clasic rus, considerat întemeietorul literaturii ruse moderne. Incomod datorită popularității și scrierilor lui antidespotice, aristocrat prin naștere, revoluționar prin vocație. A scris *Mesagerul Europei* (1814), *Ruslan și Ludmila* (1820), *Boris Godunov* (1831), *Evgheni Oneghin* (1825), *Dama de pică* (1833). A murit în duel, asemeni personajului său Lenski, din *Evgheni Oneghin*, apărându-și onoarea în duel cu amantul soției sale.

⁴ 1759-1805, poet și dramaturg german, unul din prinții poeziei germane. Atras de genul dramatic din literatură, în special de Shakespeare, Rousseau și mișcarea *Sturm und Drang*, acestea vor influența începuturile literare. În 1781 scrie *Hoții* pentru a cărei idei va fi numit cetățean de onoare al Republicii franceze. Scrie piesa *Intrigă și iubire* și poezia *Către bucurie*, care va fi transpusă de Beethoven în simfonia IX, Don Carlos, ce-l va inspira pe Verdi în opera cu același nume, în care Marchizul de Posa este autoportretul năvalnicului poet. După multe opere, printre care *Maria Stuart*, *Fecioara din Orleans*, *Mireasa din Messina*, în 1802 a fost înnobitat.

compozitorul avea mare încredere și era convins că deși va fi cantată de studenți, opera lui va fi interpretată profesionist.

Orchestrația operei *Evgheni Oneghin* se remarcă prin folosirea diversificată a grupelor orchestrale, diversificarea timbrală contribuind la formarea subtilă și expresivă a frazei, la formarea și ilustrarea imaginilor sugestive.

Folosește leit-motive atât pentru personajul lui Lenski cât și pentru cel al Tatiane, ale căror arii se remarcă prin frumusețe și sensibilitate. Personaje romantice, sensibile, acestea se transformă pe parcursul operei; sensibila și visătoarea Tatiana va deveni prințesă, o persoană puternică, responsabilă, poetul Lenski va avea soarta cea mai tragică, murind în duelul cu Evgheni, iar acesta din urmă, persoana petrecăreață, insensibilă, greu de mulțumit va cunoaște dragostea, deși mult prea târziu pentru a-i fi împărtășită.

Asemeni operei pușkiniene, și din muzica lui Ceaikovski răzbate tristețea viselor nerealizate, a speranțelor deșarte. Subiectul operei este apropiat epocii compozitorului, iar eroii sunt oameni simpli din popor pentru care se impunea un limbaj nou, fără efecte tradiționale, un limbaj care să emoționeze, sincer, profund.

Cele două arii ale poetului Lenski au caractere sensibil diferite, deși exprimă ambele dragostea pentru Olga. Prima arie *Ya liubliu tebya Olga* este o declarație de dragoste fermecătoare ale unui tânăr idealist, romantic, visător ce va atribui unei fete mediocre calități ce nu le posedă. Compozitorul a pus în muzica celei de a doua arii toată căldura omenească și compătimirea profundă pentru soarta tristă a lui Lenski.

În pofida romantismului emfatic și a limitelor personalității lui Lenski, Ceaikovski a putut să redea în sunetele ariei lui o situație generală, tragedia unei vieți curmate prea timpuriu, a unor elanuri nerealizate, a unei pieiri premature și stupide.

Din punct de vedere tehnic, rolul presupune o voce de tenor liric, capabilă să acopere o paletă cât mai largă de culori timbrale. Aceste capacități sunt indispensabile solistului în redarea cât mai expresivă a trăirilor personajului și zbuciumului său sufletesc.

Motivul duios al flautului, reluat apoi de clarinet în introducerea celei de a doua arii, *Kuda, kuda vz udalilis* sugerează atmosfera geroasă de iarnă din zorii zilei în care, așteptarea duelului răscolește amintirea dragostei pe care o va apăra cu prețul vieții.



(fragm. din aria lui Lenski *Kuda, kuda vz udalilis* din *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski)

Întreaga arie se află sub semnul fatalității, atmosfera apăsătoare regăsindu-se atât în cadrul înconjurător, cât mai ales în sufletul eroului ce își pierde speranța, iubirea și în câteva minute și viața prin mâna celui mai bun prieten al său.

Debutul secolului XX se caracterizează prin mijloace de expresie puternic colorate, economic dozate, virtuozitate a tehnicii instrumentale, polifonie liniară cu supraetajări bi, și politonale mai ales la grupul Celor 6¹, (din care făceau parte și compozitorii Arthur

¹ Din acest grup făceau parte Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honneger (1892- 1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Germanie Tailleferre(1892-1963) din lucrările cărora spicuim: *L'Album des six* (1921) la care au participat toți 6, cu lucrări pentru piano solo, *Les Maries de la tour Eiffel* (1921) la care au participat majoritatea celor din grup, mai puțin Durey, *Salade*, de Milhaud, *La Nouvelle Cythere* (1929) de Tailleferre, *Romanță fără cuvinte* de Durey, *Cinci bagatele* , de Auric, *Sonate pentru flaut și pian*, de Poulenc, *Sonate pentru violoncel și pian*, de Poulenc, *Scaramouche*, de Milhaud, *Le boeuf sur le Toit* de Milhaud, *Sonate pentru vioară solo*, de Honneger, *Danse de la Chevre pentru flaut solo*, de Honneger.

Honegger¹, Darius Milhaud²), Paul Hindemith³; estompare a centrului tonal prin armonii complexe (Skriabin⁴) heterofonii și polifonii modale (la Enescu).

În școala franceză se remarcă impresionismul prin lupta sa împotriva exceselor romantismului, al cărui reprezentant de frunte este Claude Debussy⁵. La apariția curentului, ca reacție antiwagneriană și antiacademistă contribuie influența puternică a picturii impresioniste.

Pentru pictorii impresionisti, subiectul nu contează atât de mult cât impresia optică, jocul culorilor, a luminilor și umbrelor ce impresionează artistul. În operele lui Debussy muzica se îmbogățește cu noi modalități expresive, folosind vechile moduri, gama hexatonală, transfigurarea sistemului M-m tradițional,

¹ Compozitor elvețian, membru *Celor 6*, a scris muzică de cameră, balet, oratoriu, muzică simfonică, și o operă *Antigona* (1926), pe libret de Jean Cocteau, după Sofocle.

² Compozitor francez, profesor, membru al *Celor 6*, unul dintre cei mai prolifici compozitori ai sec. 20. Influențat de muzica de jazz, muzica sa se caracterizează prin politonalism. Influența jazzului se resimte și în alegerea instrumentului: saxofonul, căruia i-a dedicat minunate pagini componistice: *La creation du monde* pentru saxofon și orchestră de cameră, *Scaramouche*, pentru saxofon și orchestră, sau pentru 2 pian, iar din muzica de operă spicuim titluri influențate din mitologie, ca *Agamemnon* (1913), *L'abandon d'Ariane*, *Médée* (textul îi aparține soției sale, Madeleine Milhaud, care îi era și vară) sau *La mère coupable*, după Beaumarchais.

³ 1895-1963, compozitor german, violonist, violist, profesor, teoretician, dirijor. Creația sa cuprinde atât influențe romantice, expresioniste, cât și neoclasiche, ori contrapunctice, fiind și un mare admirator a lui Bach. din opera de operă spicuim: *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1919), *Das Nusch-Nuschi* (1920), *Sancta Susanna* (1921), *Neues vom Tage*, *Mathis der Maler* (1935), *Cardillac*, *The Long Christmas Dinner* (1961).

⁴ 1872-1915, compozitor rus, pianist; Chopin, Liszt, teoria lui Nietzsche, ori sinestezia (teoria culorilor), i-au influențat și pictat opera, în care a experimentat în permanență, căutând neîncetat un limbaj, prin care să-și satisfacă bogata fantezie. Printre lucrările sale reprezentative se numără *Concert pentru pian* (1896), *Sonate pentru pian*, *The Poem of Ecstasy* (1908), *Prometheus, the poem of fire* (1910).

⁵ 1862-1918, unul dintre cei mai influenți compozitori, creatorul unui stil inovator, cu o finisare tehnică și cu aer de natură poetică. Creația sa muzicală se înscrie în curentul impresionist, manifestat la început în pictură (prin creațiile lui Edouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet, Camille Pissarro). Muzica lui Debussy provoacă nu atât o arhitectură sonoră, cât mai ales, o stare de sugestie perceptibilă după audieri repetate, o percepție cu ochii minții, printr-o contemplare visătoare, ajutată de imaginea sonoră plină de sugestii, prin armoniile sale ca niște pete de culoare. Prolifica sa activitate componistică se remarcă prin lucrări pentru pian solo, lucrări pentru voce și pian, muzică de cameră, și lucrări orchestrale ca: *Preludiu la dăpă-amiata unui faun* (1894), *Nocturne*, *Marea* (1905), *Images: Gigue, Iberia, Rondes de printemps*.

armoniile se succed ca nuanțe coloristice. Impresioniștii dorind să construiască muzica prin culoare realizează în orchestrațiile lor pagini nemuritoare, elementele melodice, armonice și timbrale devenind adevărate personaje.

În lucrările lor, impresioniștii diversifică culorile timbrale prin mijloace armonice sau se întâlnesc nuanțe *cețoase* asemănătoare clarobscurului din pictură, ce va fi exploatat mai ales în creația expresionistă, serială, dodecafonică, unde apar transparențe sonore, se diferențiază partidele instrumentale, cu rol precis în dezvoltarea seriei, rarefiindu-se structura orchestrală. Încet, cultul pauzelor își face simțit prezența, orchestra reducându-se la reprezentări camerale.

Poate cel mai important mijloc de expresie este timbrul, culoarea sonoră care va căpăta mii și mii de valențe. Prin timbru se va exprima toate mijloacele de expresie: melodia, ritmul, forma vor exista întru diversitatea timbrală.

Noi tehnici de emisie, se vor găsi la toate instrumentele (în muștiucurile instrumentelor de alamă se vorbește, arcușurile se folosesc la emisia sunetelor la vibrafon, pianul devine o nouă sursă de diversitate timbrală, pianul preparat fiind preferatul compozitorilor contemporani, etc.)

Pianiștii vor folosi bețe de percuție pentru a activa corzile pianului, ori vor arunca peste corzi cu diverse obiecte: mingi de ping-pong, hârtii, chiar mici tom-tom-uri, pentru noi efecte. Clusterele vor fi utilizate foarte des, fie pe taste sau direct pe corzi. John Cage utilizează pianul în așa manieră încât acesta să simuleze un întreg ansamblu de percuție.

Ca reacție la impresionism, la rigorile artistice și la ororile marelui război ce a zguduit Europa în al doilea deceniu al secolului XX, a apărut expresionismul ca un strigăt de eliberare, ca un refuz al distrugerii și aneantării. Revolta artiștilor a proclamat libertatea creatoare absolută și primatul expresiei asupra formei. Rezultatul este o artă spectaculoasă din punct de vedere cromatic și o estetică

revoluționară. Totuși, expresionismul nu a fost niciodată o școală în adevăratul sens al cuvântului.

Reprezentat de artiști foarte diferiți, expresionismul se impune mai mult ca un stil, decât ca o mișcare artistică. Acest stil va depăși de altfel repede granițele picturii: va cuprinde în sfera sa și sculptura, poezia și muzica. Revolta expresionistă propune o formulă nouă, dar păstrează temele tradiționale, rareori abordând revendicări politice sau sociale.

Este o revoluție pur estetică, caracterizată de culori tipătoare, contrastante, de linii frânte și curbe, de un ritm discontinuu, găsind echivalentul muzical în dodecafonism, atonalism și serialism, tehnici ce au trasat direcția componisticii contemporane.

Dintre reprezentanții de seamă putem menționa câțiva, deveniți deja *clasici* ai muzicii moderne și contemporane, ca de pildă: Edgard Varèse (1883-1965), Anton Webern (1883-1945), Alban Berg (1885-1935), Karl Hartmann (1905-1963), Dmitri Șostakovici (1906-1975), Olivier Messiaen (1908-1992), Elliott Carter, John Cage (1912-1992), Berndt Zimmermann (1918-1970), György Ligeti (1923-2006), Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Din creația autohtonă de gen se remarcă compozitorii: George Enescu (1881-1955) cu opera *Oedip*, Sabin Drăgoi (1894-1968) cu opera *Năpasta* (1928), Paul Constantinescu (1909-1963) cu opera *O noapte furtunoasă* (1935), Sigismund Toduță (1908-1991) cu *Meșterul Manole*, Pascal Bentoiu cu opera *Amorul doctor*, Cornel Țăranu cu opera *Oreste-Oedip*, Valentin Timaru cu opera *Loreley*, Dan Voiculescu (1940-2009) cu opera *Cântăreța cheală*, Dan Dediu cu opera *Postfiecțiunea*, etc.

PIANISTUL INTERPRET - ÎNLOCUITOR AL ORCHESTREI DIN CADRUL GENULUI DRAMATIC



*Acompaniamentul ca improvizație în cadrul unei citiri ad-hoc.
Prima vista*

Pentru o foarte bună adaptabilitate și pentru ușurarea muncii, pianistul acompaniator este obligat să aibă o bună citire la prima vedere. De foarte multe ori sunt supuși unor situații delicate, fiind nevoiți să facă față unor partituri dificile.

Considerăm că sistemul de învățământ muzical actual nu încurajează în mod special dezvoltarea primei vista din școală, cu toate că această disciplină este importantă și necesită multă experiență. Fiecare elev, în studiile preuniversitare, este *dresat* să ajungă solist, deși nu fiecare este capabil de așa ceva. În cursul unui an, din lipsă de timp, sau zoriți de concursuri, examene, recitaluri, pianiștii primesc un număr redus de piese, extrem de dificile, pe care le învață mecanic. Pregătirea pe care aceștia o primesc la orele de muzică de cameră sau acompaniament nu este suficientă pentru

a-și dezvolta o cultură muzicală solidă, sau a-și îmbunătăți citirea la prima vedere sau pentru a relaționa în ansambluri camerale.

Mai târziu, în conservator, când vor realiza că solistica reprezintă un deziderat greu de atins, unii se vor reprofila pe acompaniament instrumental sau vocal. Vor întâmpina greutăți din cauza reducățiilor pentru pian ce creează probleme tinerilor neexperimentați. La disciplina acompaniament în școală descifrau lucrări reprezentative, din repertoriul lucrărilor camerale, sonate frumoase de Mozart, Beethoven sau Haydn compuse de pianiști pentru pianiști. În schimb acum, sunt nevoiți să citească reducățiile unor editori ce nu se ridică la nivelul marilor compozitori și în a căror interpretare nu se poate adapta limbajul pianistic greu dobândit în anii preuniversitari.

La o facilă privire, reducățiile nu par grele. Interpretarea lor însă, este. Total apianistice, ele *nu intră în mână*. Tânărul pianist se va strădui să cânte tot ce este scris în partitură, pentru că așa a fost educat ani de zile, ceea ce, de cele mai multe ori este imposibil, oricât de bun pianist ai fi. Și acum mă amuz amintindu-mi că, la început, încercam să adopt metodele de studiu de la pian în acompaniamente (studiam separat, în ritmuri, cu diferite articulații) iar în momentul în care cântam împreună cu cineva, nimic nu mai era valabil, nimic nu mai mergea. Mi se spunea să reduc și mă simțeam jignită. Credeam că pianiștii acompaniatori reduc, pentru că nu sunt buni pianiști... Țin minte că aveam un concert de Jolivet pentru percuție care avea în scriitura sa *pianistică* câte 11 sunete pe verticală, aproape la fiecare acord, iar tempo-ul era extrem de rapid. Am studiat din greu, dar nu-mi ieșea. Am redus direct pe scenă și de atunci, am făcut un obicei din asta...

Cu toate acestea, sunt unele reducății care sunt spaima corepetitorilor. Un exemplu de astfel de partitură este reducăția la lucrarea *Vier letzte Lieder*¹ compusă de R. Strauss pentru soprană și

¹ Au fost compuse în 1848, când Strauss avea 84 de ani. Premiera la 22 mai 1950, în Londra, interpretate de Kirsten Flagstad, acompaniată de Philharmonia Orchestra, dirijor Wilhelm Furtwangler (Strauss nu a trăit să le asculte). În cele patru liederuri (*Fruhling, September, Beim*

orchestră, care pentru mine a fost o mare provocare și o dezamăgire în același timp.

Pe cât de superbă este muzica celebrului compozitor, pe atât de nepianistică este reducăia. Pentru aceste piese trebuie să te reformezi, să te împaci cu ideea că nu poți concura cu orchestralitatea lui Strauss și să asiguri o continuitate cât mai expresivă, pentru buna desfășurare a actului artistic.

În opinia fostei mele profesoare de acompaniament, Voichița Tiniș, sunt cinci principii care înlesnesc o mai bună citire:

1. principiul citirii silențioase, fără instrument
2. principiul citirii fără a privi claviatura
3. principiul citirii pe baza notei comune
4. principiul citirii pe baza intervalelor
5. principiul citirii anticipate¹

Aceste principii sunt extrem de folositoare și până la urmă ajung să le urmeze conștient sau nu fiecare acompaniator nevoit să citească la prima vedere.

Primul principiu te ajută să-ți dezvolti auzul interior, extrem de folositor oricărui muzician, să *auzi* înainte partitura și să observi cu atenție toate schimbările sau notațiile importante.

Al doilea principiu te ajută să te debarasezi de claviatură, concentrându-te asupra partiturii și ulterior asupra partenerului solist.

Cu al treilea îți formezi permanent acel *fîr roșu*, legăturile în cadrul discursului melodic, cursivitatea acestuia.

Al patrulea te ajută la transpoziții și poate din cauza acestui principiu, al acestui reflex format, pianiștii nu pot citi partituri

Schafengehen, Im Abendrot) liniile principale, sunt *linii simbol*, cele ale sopranei și cornului, (din acompaniamentul orchestral), personificarea soției sale, care a fost soprană, respectiv a tatălui, care a fost cornist.

¹ Voichița Tiniș- *Descifrarea pianistică*, Ed. MediaMusica, Cluj, 2001, p.7

scrise neglijent de mână, unde, duratelor, dar mai ales intervalelor nu li se respectă spațialitatea corespunzătoare.

Al cincilea principiu și poate cel mai important, asigură continuitatea atât de importantă în actul artistic.

De multe ori mi s-a întâmplat, chiar în situații importante (la concursuri de canto, în special) să fiu nevoită să cânt direct în concurs piese la prima vedere. Fiind nevoită să fac față unei improvizații în cadrul unei citiri ad-hoc, aveam eventual la dispoziție cinci minute să privesc partitura, fără instrument, în culise. Atunci aplicam strategia citirii, uitându-mă la indicații de tempo, expresie, măsură, schimbările care interveneau pe parcursul piesei, tonalitate, schimbări de chei, figuri ritmico-melodice, particularități de formă, caracter, dinamică, parte solistică, text.

De ce numesc improvizație ad-hoc? Pentru că de multe ori, în condiții de stres, emoții, concurs, unde primordială este atenția față de solist și fluctuațiile acestuia, citirea poate fi ușor compromisă. Deși nu mă consider un talent în citirea la prima vista, sunt de părere că cel mai important este să ajuți în acele momente solistul și să-i asiguri *continuitatea* discursului melodic.

Gerald Moore,¹ pianist acompaniator agreeat de mai multe personalități interpretative menționa următoarele:

Nu aparțin categoriei oamenilor care cred că ușurința mecanică a cititului cursiv este aptitudinea de bază a acompaniatorului, fiind de părerea că este imposibil ca la o primă citire să înțelegi exact ce a vrut compozitorul, putând citi notele dar fără a te considera artist, ci mai degrabă stenodactilograf².

Letiția Chirodea definește conceptul de citire la prima vedere, ca fiind *capacitatea executantului de a surprinde și*

¹ 1899-1987, pianist englez, i-a acompaniat pe Pablo Casals, Dietrich Fischer Dieskau, și alții.

² op. citată, pag. 197

dezvălui, prin intermediul instrumentului, esența realității conținută într-o partitură muzicală¹.

Pentru fluidizarea citirii, autoarea sugerează exerciții pentru:

- orientarea pe claviatură, pentru a-l ajuta pe pianist să urmărească numai partitura, simțind claviatura. Astfel pianistul va economisi timpi prețioși, necesari cursivității și anticipării citirii.

- vederea periferică: focalizarea atenției pe planul principal (planul conducător), iar planului secund revenindu-i vederii periferice. Aceasta va fi de folos pentru urmărirea cu coada ochiului a liniei solistului sau a soliștilor, după caz.

O problemă cu care mă confruntam la început, din cauza hipersensibilității specifice

multor interpreți, a fost blocarea, înhibarea care survenea la fiecare prima vista. În acest caz, în care sunt convinsă că se regăsesc mulți interpreți sensibili, importantă este munca constantă și dirijată, stimularea unor aptitudini ce se găsesc în stare latentă în creier, aptitudini ce vor fi mobilizate, îmbunătățite și pregătite în permanență pentru a fi puse în practică.

După asimilarea acestora, încrederea în noi, în capacitățile noastre, buna dispoziție, vor contribui și ele la asigurarea unor condiții optime desfășurării acestei etape. De asemenea, în pedagogie, insist foarte mult pentru exersarea citirii la prima vista, descifrând deseori cu studenții partituri, anume pentru a-i ajuta să poartească în studiul lor, în viitor, de la un nivel mai ridicat. Cu cât vor porni de la un nivel mai înalt, cu atât mai profund vor studia partitura propusă.

¹ Letiția Chirodea- *Citirea la prima vedere între exercițiu și sistem în perspectiva pianisticii*, Ed. Arpeggione, Cluj, 2003

Selectarea unei transcriptii editate sau realizarea unei viziuni proprii în transcrierea partiturii orchestrale



Etape de studiu

Opera, văzută ca produs al compozitorului, este o unitate indestructibilă a cărei formă, stil și mijloace de expresie trebuie deslușite de interpret.

Acesta, înarmat cu multă experiență, cunoaștere, atentă observație, dar și intuiție, inventivitate, inspirație, va analiza în amănunt opera, aplecându-se umil asupra ei, recreând-o, redându-i viață.

Cercetând și cunoscând în primul rând stilul compozitorului, al epocii, interpretul trebuie să fie conștient că acest act de decodare a operei este o permanentă căutare a adevărului, o reformare a unei materii concrete, încercînd în permanență să o readucă la viață.

Interpretul, asemeni compozitorului, folosindu-se de imagini creatoare, extrage din *textul* muzical, influențat fiind de impresiile lăsate de muzică, de trăirile personale, seva, sufletul notelor.

G. R. Ghinsburg : *Imaginea se formează treptat, începând din prima etapă, dar cu cât trece timpul ea începe să devină mai reliefată, mai clară, se completează, se desăvârșește.*¹

*Se întâmplă adesea ca sub influența impresiilor din viață, ale concretului vieții să se întregească, să se schimbe sau uneori să apară într-o lumină cu totul nouă, ideea interpretării opere.*²

Este absolut necesară cunoașterea biografiei compozitorului, epoca, curente artistice, influențe, conturându-l în imaginația noastră asemeni unui personaj din literatură ce își găsește oglindirea spiritului său în propria-i operă.

Enescu îi spunea lui Yehudi Menuhin: *Caută să cunoști biografia autorului, observă trăsăturile lui de caracter, caută să înțelegi ceea ce a reprezentat opera sa pentru el și ce a vrut să exprime altora prin aceasta. Să fii adânc pătruns de ideile și sentimentele lui, căutând să le redai ascultătorilor, făcând să dispară propria ta individualitate. Exploatează cunoștințele și talentul tău cu unicul scop de a exprima just idealul autorului. Lucrează inspirat și clarvăzător.*³

Începând prin a cunoaște ideea de ansamblu, imaginea ei, asemeni unui film, atmosfera, structura opere, intuind starea de spirit avută de compozitor când a creat opera, interpretul va urmări firul acțiunii, reformându-l și căutând în permanență vii și naturale modalități de exprimare a mesajului artistic.

Emil Ghilels: *De la început caut să cânt cum pot, observând însă tempo-ul real....Cuprind întreaga bucată de pare c-aș vrea s-o strâng într-un cerc....E foarte important să-ți dai seama de bucată în ansamblul ei. Dacă o percep în totalitate, atunci pot face ceva și cu diferitele ei părți.*⁴

¹ Ana Voileanu Nicoară- *Contribuții la problematica interpretării muzicale*, Ed. MediaMusica, 2005, Cluj-Napoca, pag. 49

² *idem*, pag. 51

³ *idem*, pag. 63

⁴ *idem*, pag. 50

De multe ori, pierzându-se în detaliu, interpretul uită să formeze linia mare a interpretării, astfel interpretarea sa va fi lipsită de sens, fără acea tensiune ce pornește de la primul gest, rezolvându-se în punctul culminant, spre a se liniști în final. Interpretul trebuie să pătrundă în spiritul operei, să extragă mesajul, seva din litera înghețată a partituri. Pianul, în cazul pianistului este un *simbol de legătură, omnipotent, fermecător, infinit*¹ pianistul avînd misiunea de a transmite un mesaj, de a reînsufleți opera, de a face muzică..

Modalitatea și preocuparea compozitorului Vincenzo Bellini pentru realizarea mesajului artistic este citată în monografia sa de către Arthur Paugin², și poate fi un bun exemplu pentru modalitatea de lucru a artiștilor interpreți:

Studiez cu atenție caracterul personajelor, pasiunile care predomină în firea lor, sentimentele ce-i animă. Odată aceste bine pătrunse, mă situez în locul fiecăruia din ele și încerc să simt și să exprim veridic ceea ce ele trezesc și exprimă. Închis în camera mea, încep să declam fiecare rol în parte cu toată participarea și pasiunea: observ pe cât se poate inflexiunile vocii mele, ritmul mai precipitat sau mai larg al debitului verbal în fiecare circumstanță, în fine –accentele și tonul expresiei pe care natura o oferă omului pentru exteriorizarea pasiunilor sale și caut motive și ritmuri muzicale proprii comunicării către ceilalți prin intermediul armoniei. Notez de îndată pe hârtie, încerc la pian și resimt eu însumi o emoție corespunzătoare, o judec și hotărâsc dacă am reușit. În caz contrar, reîncep să lucrez până consider că mi-am atins scopul.

Pablo Casals spunea:

Artistul răspunde de muzica pe care o execută. El trebuie să o dăruiască și chiar s-o plăsmuiască din nou, dacă este nevoie.

¹ Russel Shermann- *Piano pieces*, North Point Press, New-York, 1997, p. 70

² A. Paugin- *Bellini, sa vie, ses ouvres*, Paris, 1868, pag. 73-74

*Adevăratul respect față de muzică înseamnă să-I dai viață. Asta e prima poruncă!*¹

Muzica este un tezaur nemărginit de mesaje și interpretări, astfel încât, fiecare interpretare poate aduce noi sensuri, noi nuanțe, noi laturi luminate din înțelesuri adânci.

Aldo Ciccolini era de părere că:

*Întotdeauna va exista o anumită îndoială în ceea ce privește apropierea noastră de caracterul real al muzicii, dar aș spune că tocmai această îndoială dă farmec unei interpretări. Dacă s-ar ști cu precizie că un interpret a realizat sută la sută intențiile lui Beethoven, ar dispărea orice poezie. Și fără poezie, interpretarea nu poate cuceri*².

Interpretarea trebuie să emoționeze. Interpretul transformă litera muzicii în emoție, direcționează spre public mesajul artistic, convingându-l și trezind în el emoția.

C. N Igunmov: *...năzuința mea este ca muzica să fie în primul rând un limbaj viu. Cred că orice interpretare muzicală este o povestire vie în care toate elementele acționează unele asupra altora și se influențează unele pe altele. Nu pot concepe o operă muzicală în mod abstract. Îi caut totdeauna analogii cu viața. Conținutul acestei povestiri îl iau fie din impresiile mele și din stările sufletești trăite de mine însumi, fie din impresiile pe care mi le trezește natura, arta, o epocă istorică, anumite idei.*³

Asemeni compozitorului și interpretului, publicul va recepționa mesajului artistic în funcție de realitățile deja asimilate în subconștient, muzica nefăcând altceva decât să răscolească emoții adânci, în funcție de trăirea fiecăruia.

Un interpret este un mare artist în măsura în care a reușit să pătrundă atât în miezul muzicii cât și în cele mai adânci cotloane ale sufletului ascultătorului. Deși pare o artă improvizatoare, interpretarea muzicală este întotdeauna conștientă și în cele mai

¹ George Bălan- *Arta interpretativă*, Editura Muzicală, București, 1972, pag. 176

² George Bălan- *Sensurile muzicii*, Ed. Tineretului, București, 1964, pag. 256

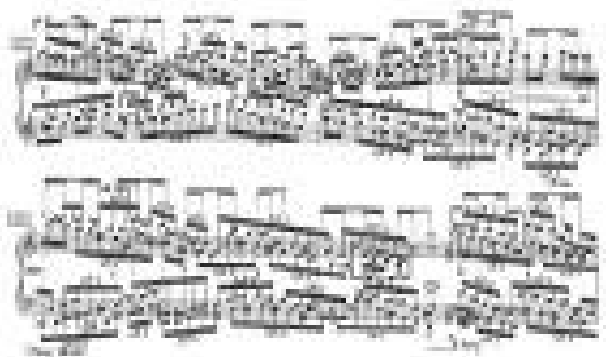
³ Ana Voileanu Nicoară, op. citată, pag. 51

mici detalii gândită. Sigur că, în final, pe scenă, toți interpreții vor dori să pară cât mai relaxați și să dea impresia improvizării, a naturaleții în desfășurarea discursului muzical, dar în spatele scenei, se află o muncă conștientă, asiduă și neîntreruptă. Nimic nu este la întâmplare, nimic nu este fără sens!

Pablo Casals spunea de interpretarea lui Enescu:...*în interpretarea lui, sentimentul se contopea cu intelectul..întotdeauna conștientă și profund gândită, concepția sa interpretativă nu devenea niciodată scolastică, abstractă. Elementul rațional viețuia paralel cu o bogată imaginație creatoare, cu o intensă afectivitate și chiar cu o oarecare tendință improvizatoare.*

Aceste trăsături se contopeau la el într-un tot armonios și original, cimentat de un singur pivot: VOINȚA CREATOARE. În interpretarea sa, scopul unitar se simțea atât în elementul principal cât și în detalii. Finisând totul cu migală, chiar și detaliile cele mai mărunte, el le subordona întotdeauna cu rigurozitate planului artistic general, ideii fundamentale a compoziției.

Reducția de pian



Prin *ridotto*, *riduzione* sau *aggiustata per piano forte*, în italiană; *reduction*, *partition* sau *arrangement pour pian*, în franceză; *klavierauszug* în germană; *arranged*, *adapted for the piano forte* sau *piano score* în engleză; se înțelege o lucrare ce păstrează neschimbate toate partidele vocale, cu excepția partidei orchestrale, pe care o înlocuiește *păstrând cât mai fidel laturile esențiale ale respectivei compoziții servește de cele mai multe ori la punerea în scenă a unei lucrări ce implică un ansamblu vocal (cor, soliști) înaintea repetiției cu orchestra.*¹

Prima încercare de a nota partida orchestrală a fost tabulatura, un sistem propriu de notație, ce folosește mai degrabă cifre și litere decât semne muzicale propriu-zise, a cărui rol a fost covârșitor în sistematizarea partiturii, reducerea ei de la un ansamblu, la un instrument, fixându-se primul sistem de notație, prin apariția barei de măsură, legato-ului de durată, etc.

Unele dintre cele mai vechi tabulat-uri sunt cele pentru orgă, apărute în *Manuscrisul Robertsbridge* din sec. XIV care, datorită caracterului liber sunt mai degrabă aranjamente decât reducții.

¹ *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984, p. 178

Ca urmare a dezvoltării virginalului, instrument înrudit cu clavecinul, în Anglia apare în sec. al XVI-lea culegeri de prelucrări de Peter Philips după lucrări de Caccini.

În epoca barocului apare notația basului cifrat, constând în notarea partidei basului, sub care se nota cifrajul, ce simboliza contextul armonic real sau virtual al notelor respective. Materializarea acestui gen de notație depinde de creativitatea interpretului, capacității acestuia pentru improvizare, realizându-se o perpetuă prelucrare a lucrării.

Acest sistem de notație dispare, lăsând locul partiturii numite *particella*, partituri tipărite în Franța la Editura Ballard din Paris, conținând prelucrări ale operelor lui Lully, Rameau, sau în Anglia prelucrări ale operelor sau ariilor lui Haendel, tipărite la Editura J. Walsch din Londra.

Dezvoltarea pianului, va avea loc în paralel cu dezvoltarea orchestrei și se vor influența reciproc. Acest instrument complex, capabil să execute principalele dimensiuni ale discursului muzical: melodia, ritmul și armonia, va înlocui cu succes orchestra simfonică ori de câte ori i se va cere. Pianistii, claveciniștii organişti, muzicienii profesioniști erau capabili să reducă ad-hoc partitura pentru orchestră. Creșterea gradului de dificultate a partiturilor a dus la necesitatea apariției extrasului ca lucrare de sine stătătoare, necesitându-se pregătirea unui instrumentist capabil în executarea acestui gen. Așa a apărut pianistul corepetitor, sau pianistul acompaniator.

La început extrasele de pian erau o redactare săracă a partiturilor de orchestră fiind notată melodia pe un portativ (care includea și linia solistului) iar pe celălalt portativ era notat basul. Pentru prima oară s-au separat liniile vocilor cântăreților de acompaniamentul orchestral în 1787 în lucrarea *Doktor und Apotheker* de Carl Ditters von Dittersdorf.

Primul compozitor care a făcut extrase la propriile lucrări a fost Johann Adam Hiller¹ iar scriitura a urmărit transformările armonice și ritmice. Frazarea, registrul, instrumentația, dinamica erau arareori notate.

Prin extrasele realizate de abatele Georg Joseph Vogler² se accentuează pianistica, frazarea și dinamica, folosind pentru prima dată indicația de *crescendo* adăugând indicații scenice.

Carl Maria von Weber³ va scrie extrasul la opera *Der Freischutz* desfășurându-se pe întreaga claviatură, folosind resursele acestui instrument capabil de efecte sonore rafinate.

Franz Liszt⁴ a revoluționat și arta prelucrărilor pentru pian, datorită valorificării timbrale. Odată cu dezvoltarea orchestrală a sec. al XIX-lea, reducățiile de pian s-au dezvoltat considerabil, din dorința compozitorilor și editorilor de a surprinde la pian inovațiile orchestrale.

Elevii lui Liszt preiau moștenirea acestuia, în domeniul reducățiilor pentru pian a operelor nou apărute, astfel putând fi cunoscute publicului larg operele din a doua jumătate a secolului XIX, când opera romantică ajunge la apogeu. Vorbim acum de edituri mari, ca *Haugel*, *Durand* la Paris, sau *Ricordi* și *Sorzogno* la Milano. Desigur că marii compozitori sunt preferați când e vorba de realizarea reducățiilor de pian, realizând variante *pianistice*, adaptând instrumentelor propriile opere, sau lucrări ale contemporanilor săi. Astfel Bizet realizează reducăția la *Pescuitorii de perle*, Saint-Saens la *Samson și Dalila*, Wagner la *Tannhauser*, etc.

¹ 1728-1804, compozitor, capelmastru

² 1749-1814, compozitor, organist, profesor, teoretician, cunoscut sub denumirea de abatele Vogler

³ 1786-1826, compozitor, german, dirijor, pianist, critic, unul dintre primii compozitori însemnați ai romantismului. Din lucrările sale spicuim: *Der Freischutz*, *Euryanthe*, *Oberon*, compoziții pentru clarinet și pian. Operele sale au influențat creațiile lui Meyerbeer, Wagner, Glinka, Debussy, Mahler, Hindemith

⁴ 1811-1889, compozitor maghiar, unul dintre cei mai renumiți pianiști. Socrul lui Wagner (Cosima Liszt s-a căsătorit cu R. Wagner la 25 august 1870).

În sec. XX abundă multitudinea de stiluri muzicale, reducăiile adaptându-se manuscriselor, existând o preocupare pentru respectarea originalului; și aici unii compozitori și-au realizat reducăiile pianistice la propriile lucrări, din dorința de a se păstra în varianta pianistică intenăiile, detaliile dorite. Astfel Bartok și-a realizat reducăia la opera *Castelul lui Barbă- Neagră*, Prokofiev, opera *Dragostea celor trei portocale*. Enescu, este renumit prin minuțiozitatea cu care nota nu numai indicaăii de dinamică, tempo, dar și de caracter, constituind pentru interpreăi o impietate în a-i nesocoti indicaăiile sugestive.

Importanăa pauzei în muzică

Tăcerea face și ea parte din poezie¹

În cazul interpreăilor genului dramatic, arta muzicală și cea teatrală, îmbinate măiestrit, unite de o foră uriașă de înrăurire emoăională constituie o provocare permanentă. Fiecare nuană, cuvânt, sunet, pauză, fac parte din acel tot unitar ce reprezintă dezvoltarea scenică a personajului creat de compozitor.



De cele mai multe ori, întâlnirea interpretului vocal cu regizorul este tardivă, după ce acesta și-a însușit, mecanic, materialul. De aceea, o importantă sarcină a corepetitorului și a profesorului de canto, dacă vorbim de studenăi, este aceea de a-l determina pe acesta să pătrundă în dramaturgia muzicală a rolului

¹ Marin Sorescu- *Tratat de inspiraăie*, din dialogul cu poetul Leopold Sedar Senghor, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1985, pag. 121

său, în adâncul frazei muzicale, astfel încât, o dată format personajul, să fie cooperant cu regizorul, la întâlnirea acestora.

Astfel vom analiza emoțional și logic, surprinzând particularitățile de stil și dramaturgie, pentru conturarea cât mai clară a personajului interpretat și a relației acestuia cu celelalte personaje. Vedem deseori din partea unor interpreți preocuparea strictă pentru partea muzicală, relaxându-se pe pauze, uitând că, acompaniamentul muzical completează portretul personajului său, de multe ori, muzica reușind să ajungă în adâncimi de nepătruns nici chiar pentru cuvinte.

Această trăire, limitată pe fraze, demonstrează că interpretul nu și-a construit personajul, decât a învățat mecanic pasajele în care acesta intervine. Acest aspect se transmite ascultătorului, care-și pierde interesul pentru acțiunea scenică. Fie că vorbim de pauze scurte, de respirație, în cadrul frazelor muzicale, sau între acestea, ori de intervenție a acompaniamentului muzical, pauzele fac parte din muzică, după cum spunea Sergiu Celibidache.

Pentru a clarifica importanța pauzei, vom aminti câteva din rolurile acesteia în operele muzicale. Astfel, cunoaștem următoarele pauze:

- pauza expresivă contribuie din plin la completarea emoției personajului, echivalează cu oftatul, icnetul, emoția care sufocă, atât de des întâlnite în momentele sensibile ale vieții. Acest timp de pauză se poate observa în exemplele muzicale: *Ah, ich fühl's*, aria Paminei, din *Flautul fermecat* de Mozart,

Nº 17. ARIE.

145

Flauto. *Andante.*
 Oboe.
 Fagotto.
 Violino I.
 Violino II.
 Viola.
 Pamina.
 Violoncello e Basso.

Ach, ich fühl's, es ist ver-schwun-den, e - wig hin der Lie - be Glück, e - wig

hin der Lie - be Glück! Nim-mer kommt ihr, Wen - ne - stunden, mei - nem Her - zen mehr zu -

rück, mei - nem Her - zen, mei - nem Her - zen mehr zu - rück!

Violoncello e Basso.

(aria Paminei *Ah, ich fühl's* din *Flautul fermecat* de W. A. Mozart)

sau

Un di felice, duet Alfredo- Violeta din *Traviata* de Verdi

Andantino (♩ : 96) 55

Banda
Int.

V.
A.
Viol.
Vie.
Vc.
Cb.

che mia - ma - to?
Ah si, da un an - no. Un di fe - li - ce, e - to - re.

Andantino (♩ : 96)

Fl.
Clar.
in Do
A.
Viol.
Vie.
Vc.
Cb.

I. Solo
- a mi sa - le - na - ste in - nan - te, e da quel di tre - man - te

Fag.
in Fa
Corni
in Sib

A.
Viol.
Vie.
Vc.
Cb.

con espansione
vis - si di - gno - to - mor. Di quell'a - mor, quell'a - mor ch'è pal - pi - to del l'a - ni -
pia.
pia.
pia.
pia.

11

(fragm. din act I, nr. 2, duet *Un di felice*, *Traviata*, G. Verdi)

- pauza de acumulare, activă este folosită cel mai des, pentru a respira, dar ținem să o intitulăm în acest fel înțelegând că, pe parcursul ei, fraza NU se întrerupe; odată cu respirația se acumulează energie, și se conștientizează mental continuitatea desfășurării dramatice.

- pauza detensionantă, este folosită la final de fraze, între două idei sau teme diferite, pentru a lăsa timp ca mesajul să ajungă la receptor, la public, și pentru a detașa ideile muzical-dramaturgice. Pe parcursul ei, se va savura împlinirea ideii, și se va pregăti următoarea, anticipând caracterul noii idei înainte de atac. Nu putem înșirui fraze muzicale, fără a marca finalizarea lor, pentru a lăsa timp ca acestea să fie percepute.

- pauză cu rol de climax dramatic; cu toate că sună pretențios, ținem să subliniem că pauza poate sublinia chiar momentul culminant al unei fraze, sau chiar al operei. Acest eveniment este o consecință a unei tensiuni acumulate, risipite, datorite universalității.

Când vorbim de parteneriat între interpret și solist trebuie să subliniem legătura indisolubilă dintre partea solistică și acompaniament. De altfel rolurile acompaniamentului și ale acompaniatorului vor fi subliniate în detaliu în secțiunea B a lucrării. Până și acompaniamentul cel mai simplist are un rol important, un ritm viu, dinamic, deoarece desenul solistic numai pe o bază clară se poate desfășura, cristalizându-se imaginea de ansamblu.

Pianistul, tălmăcitor de opere, partener compatibil diverselor tipuri creatoare



Tehnica pianistică

Problema spinoasă a redării pianistice rămâne până astăzi cursivitatea tonului pianistic, care nu trebuie să se bazeze exclusiv pe o exagerată pedalizare. În situația în care pianul este obligat să înlocuiască orchestra, poate chiar ansambluri vocale, problema continuității tonului pianistic se acutizează.

Dacă ne gândim la faptul că suflătorii au un continuum natural, prin suflare, cordarii au o prezență cursivă în ton prin portarea arcușului, pianul este pedepsit de către mecanica percutantă în segmentarea sunetului altfel decât continuum de cordari sau suflători. Ori aici pianistul acompaniator care își asumă răspunderea realizării cât mai obiective a dimensiunii orchestrale găsește soluții adeseori neagreate de stiliști ai pianisticii adecvate.

Preocuparea pentru legato, pentru cantabilizarea frazelor este în atenția permanentă a pianiștilor interpreți și a pedagogilor pianiști.

F. M. Blumenfeld, un mare pianist, pedagog, dirijor rus a fost considerat și unul dintre cei mai mari acompaniatori ai vremii, alături de Anton Rubinstein și Modest Musorgski.

B. V. Asafiev scria despre acompaniamentul acestuia : *Ne-a fermecat prin tonul sensibil și rafinat, acompaniamentul lui Felix Mihailovici la muzica interpretată de Șaliapin. Nu voi uita cum, prin redarea desăvârșită a postludiului la liedul lui Schumann Die alten, bösen Lieder, se arăta superior în întrecerea cu Șaliapin. Toți rămăseseră înmărmuriți când muzica tăcu*¹.

Acesta a activat și ca pedagog la catedra de pian a Conservatorului de muzică din Moscova, adaptând din experiența sa pedagogiei pianistice. Astfel insista mult ca studentul să învețe să *asculte* muzica, atât pe verticală, cât și pe orizontală, percepând muzica în raport cu ceea ce precede și cu ce urmează, iar ulterior, în ansamblurile camerale, ori în colaborarea cu orchestra sau acompaniamente, cu soliști instrumentali sau vocali, raportarea cu aceștia. Dezvoltarea auzului lăuntric este deosebit de important, și mai ales, anticiparea permanentă a desfășurării muzicale.

Despre cantabilizarea pianistică spunea că este realizabilă doar când pianistul își dezvoltă sentimentul încordării și elasticității vocale a intervalelor melodice, astfel încât pianistul să încerce cea specifică senzație musculară a intervalului pe care o cunoaște orice cântăreț care simte în glasul său gradul de încordare a intervalelor dintre sunete.

Fiecare mare creator, fie el compozitor de operă, pian sau alte instrumente create întru redarea muzicii culte și-a adus aportul în creația sa întregind, completând în permanență paleta coloristică a sonorității. Un bun pianist interpret va capta cea coloristică, găsind mijloace de expresie sonoră, apelând la talentul, imaginația, tehnica și experiența acestuia.

Încă de la Bach, a cărei operă este *muzica tuturor timpurilor*², prin lucrările sale pentru clavecin, respectiv pian, literatura de gen s-a îmbogățit expresiv. *Omul acesta care știe tot și simte tot nu poate scrie o singură notă, oricât de neînsemnată ar*

¹ B. V. Asafiev- N. A. Rimski. Korsakov, Moscova, 1944, pag. 78

² J. Ma. Corredor - *De vorbă cu Pablo Casals*, Ed. de Stat pt Literatură și Artă, București, 1957, pag. 177

părea ea, care să nu fie transcendentă. Bach a cuprins până în adâncul lor cele mai nobile sentimente cu o măiestrie neasemuită.¹

Organist de mare talent și protestant riguros, Johann Sebastian Bach a transformat muzica sacră în cea mai elevată expresie a rugăciunii.²

O importanță foarte mare în intonația pianistică o are baza vocală, redarea plastică și convingătoare a caracterului melodiei intonate. În funcție de caracterul piesei, melodia trebuie construită și susținută cu aceeași implicare pe care cântărețul vocal o are. Legato-ul pianistic al sunetelor este rezultatul unui demers complicat, la care musculatura și auzul lăuntric al pianistului concură.

Eu însămi am întâmpinat dificultăți în interpretarea lucrărilor lui Mozart în școală, fiindu-mi extrem de grea frazarea, cuprinderea lor, bazându-mă exclusiv pe articulație aerisită, pe folosirea redusă a pedalei, pe sunet delicat, rafinat, cum mi se cerea. Până nu *l-am întâlnit* în operă, unde am fost influențată de suflul natural al cântărețului, de implicarea și *susținerea musculară extraordinară, pentru a emite sunete diafane și a susține fraza*, de pasiunea acestuia în găsirea culorii potrivite. Astfel, pianistul este obligat să completeze lipsurile tehnice ale instrumentului cu o extrem de complexă *imaginație*, căutând în permanență soluții din cele mai sugestive pentru rezolvarea problemelor.

Christian Ivaldi, interpret contemporan cu Mozart, remarcă, pe bună dreptate: *acest natural din muzica lui Mozart este cel care constituie cea mai prețioasă esență și totodată cea mai mare dificultate. Când descifrezi o partitură de Mozart, dacă o faci corect, totul ți se pare natural. E scris, deci e simplu. Totul îți vine parcă sub degete: ritmul, frazarea, spiritul textului. Și apoi încep munca, precizarea, iar totul este dezmembrat. Îți trebuie luni de zile pentru a regăsi acel natural, acea izbucnire care părea atât de*

¹ *idem*, pag. 158

² Larousse – *De la Renaștere până la Iluminism (1492- 1789)*, Enciclopedia RAO, 2003, pag. 256

evidentă.(...) Iar acest fenomen este fundamental la Mozart. E genial și totodată este diabolic: riscul este acela de a realiza o interpretare socială, superficială. Profunzimea lui Mozart este clară, însă necesită cea mai mare atenție.¹

De altfel, chiar Mozart a fost extrem de pretențios în pedagogia sa pianistică. Ca dovadă că a scris cel mai mult pentru voce, certifică faptul că gândea vocal, lega sunetele în maniera cântăreților, cerând aceeași implicare în arta clavecinistilor. Îi reproșa lui Clementi lipsa de sentiment în interpretare.

Arta pianistică a lui Mozart constă în suplețe și precizie, în elemente bine măsurate, în claritate, totul fiind învăluit într-o atmosferă fină, gingașă, dar extrem de bine susținută muscular. Aceste calități expresive explică faptul că operele lui Mozart, deși sunt ușoare la citit, sunt foarte greu de interpretat, necesitând o desfășurare amplă de forțe pentru susținerea frazei muzicale.

În creația lui Mozart, geniul și talentul său dramatic au avut un rol precumpănitor în dezvoltarea pianisticii, a limbajului muzical, a acompaniamentului, prin crearea personajelor veridice, a căror partitură să fie un edificiu sincretic, deplin armonios, unitar. În creația mozartiană cuvântul este strâns legat de muzica care îl subliniază, întărește, îi dă sens.

Compozitorul care a făcut posibilă legătura între pian și orchestră a fost Liszt, care în lucrările sale și-a impus concepția orchestrală a pianisticii sale. Berlioz sesizează timbrul orchestral în interpretarea lisztiană, fapt care nu era considerat ca fiind de natura instrumentului, până atunci. Acesta a orchestrat *Simfonia fantastică* a lui Berlioz. După părerea lui Schumann, varianta era egală originalului, folosind întreaga suprafață a claviaturii, într-o cascadă de sonorități, culori și dinamică. Cunoștința cu Paganini îl influențează, realizând totodată că nu au fost speculate îndeajuns resursele și posibilitățile pianului, nici în ce privește efectele sonore

¹ Larousse- *De la Renaștere până la Iluminism (1492-1789)* , Enciclopedia RAO, 2003, pag. 311

și nici nuanțele interpretative, îmbogățind mijloacele expresive, conferind instrumentului un rol important în concertele de estradă, accesibilizând publicului larg creațiile ce-i erau destinate.

Ca pianist și compozitor Frederic Chopin s-a remarcat prin cantabilizarea instrumentului, valorificarea posibilităților de nuanțare a coloristicii pianistice, alături de bogăția armonică și melodică, simțul formei sunt trăsături ce-l situează în fruntea compozitorilor pentru pian. Chopin, influențat de arta lui Bellini a introdus în arta pianistică calitățile belcantoului, caracterizat prin legato, sunet frumos, cantabilitate, virtuozitate, rafinament, delicatețe.

Așa cum cântăreții consideră belcantoul un *balsam*, ce contribuie din plin la formarea, rafinarea tehnicii și a vocii, așa și adaptarea vocalității la pian, sinonimă calităților chopiniene, de cantabilizare, claritate, dezinvoltură, vor întregi tehnica pianistică.

Liszt găsea în pian posibilitatea exteriorizării sentimentelor sale, acest instrument complex fiind pentru el *ce este pentru marinarii nava, sau pentru arab, calul.. Pasiunea mea face să-i vibreze corzile și claviatura sa participă intim la diferitele mele stări sufletești*¹.

Vincenzo Bellini a imprimat prin operele sale cantabilitatea, lirismul, legato-ul, caracteristic belcantoului, atât de greu de realizat de pianiști, ce vor apela la vocalizarea frazelor muzicale, pentru a găsi acel liant necesar cursivității demersului melodic. Apropierea melodiei de înțelegeri adânci ale teatrului poetic, conturarea sensibilității personajelor, pasiunea, profunzimea acestora ilustrate în poveștile amoroase în care acestea sunt implicate, sunt sugerate prin maniera belcantoului, prin dulceața vocală și legato-ul nesfârșit al frazei.

Wagner spunea în lucrarea sa *Opera și drama: Muzica lui Bellini este într-un tot pornită din inimă și totodată intens legată de cuvânt*.

¹ Gerd Kemper- *Techniques pianistiques*, Alphonse Leduc, Editions Musicales, Paris, p. 119

Deși contestat ca armonist, contrapunctist, sau orchestrator, Bellini este o sursă inepuizabilă pentru însușirea cursivității frazei prin melodia lui în stil *arioso cantabile*, prin dulceața sunetului și rafinament muzical. Această manieră îi va ajuta și apropia pe cântăreți pentru fraza verdiană, sau pentru cea a verismului, pentru *marea operă*, iar pe instrumentiști, îndeosebi pianiștii acompaniatori vor fi mai aproape de idealul muzical în realizarea vocală a frazei.

Vocalizarea este dezideratul suprem al interpretării pianistice, realizată prin găsirea coloritului adecvat și prin folosirea tipului de rubato specific fiecărei epoci și fiecărui compozitor, dar în primul rând prin deslușirea mesajului artistic. Desigur, țelul, modelul cantabilității este vocea umană, fiind singurul instrument creat de divinitate, toate celelalte fiind copii palide ale acestuia.

Dacă la interpretarea mozartiană pianistul ajunge doar prin vocalizarea frazelor muzicale, Bellini ne confirmă drumul și perfecționează tehnica.

Caracteristicile belcantoului vor deveni un balsam nu doar pentru voce dar și pentru tehnică pianistului acompaniator, dornic să-și însușească un legato perfect, o frază susținută, prin crescendo-uri și decrescendo-uri, lipsite de accente, doar purtătoare de energie, fără bruscarea sunetului, tușeu moale, catifelat.

Dacă ar fi să clasificăm calitățile specifice belliniene la a căror transpunere coloristică pianistul acompaniator va face apel, acestea sunt: cantabilitatea, *dolcezza*, fragilitate, angelicul, dramatismul, abandonul, resemnarea, puritatea, etc.

Robert Schumann pregătit să devină pianist, în urma unui accident este nevoit să renunțe la carieră, activând exclusiv în domeniul compoziției și criticii muzicale. A fondat în 1834 o revistă ce apare și astăzi, *Neue Zeitschrift für Musik* în care milita pentru ideea de a privi muzica ca o forță socială, capabilă să înmagazineze idei ale actualității, sentimente adânci, bogății folclorice, neomițând latura formativă a ei. O profundă analiză psihologică se împletește cu natura poetică a autorului dând naștere

la opere cu puternic conținut emoțional, ce dezvăluie adâncuri de nepătruns ale sufletului, în care însăși mintea sa s-a pierdut ulterior.

În muzica sa pentru pian, Maurice Ravel (1875-1937), se remarcă prin virtuozitate și efecte sonore, elementele componente ale întregului ansamblu de mijloace expresive menite să redea ideea poetică, îmbogățind gama de nuanțe coloristice a instrumentului cu o seamă de trăsături delicate care cer interpreților multă finețe, subtilitate, precizie, limpezime și plasticitate. Bogăția coloristică, inventivitatea, l-au afirmat ca un maestru al instrumentației, aducând un plus de culoare prin orchestralitatea lucrării pentru pian *Tablouri dintr-o expoziție* de Modest Moussorgski.

Piotr Ilici Ceaikovski (1840-1893) aduce un plus de nostalgie, prosepție, bogăție și forță emoțională. Un limbaj cu totul remarcabil, ce jonglează între înălțător și grotesc, lirism și dramatism profund, umor și ironie caracterizează opera lui Serghei Prokofiev (1891-1953), completând paleta coloristică pianistică.

Creația lui Richard Strauss¹ se remarcă prin abundență coloristică a paletelor orchestrale, elementul descriptiv ocupând un loc foarte important în opera sa, în care dinamismul alternează cu pagini de o autentică poezie lirică. Compozitorul se impune prin lucrările pentru orchestră, unde-și putea desfășura talentul coloristic, constituind un model pictural-sonor pentru pianistul de talent. Se știe că orice talent, cât de mare o fi el, chiar dacă se numește Bach, Mozart, sau Strauss, era blamat de parteneri invidioși din breaslă, de ultimul spunându-se la premiera operei *Cavalerul rozelor: Ce păcat că e Strauss și că nu e Johann; ce folos că e Richard, dacă nu e Wagner?*...Autorul acestei ineptii nu se cunoaște, în schimb opera și numele blamatului, dăinuie în veci...

Gustav Mahler² s-a inspirat în simfoniile sale din liederurile pentru voce și pian, invitând pianiștii să gândească orchestral

¹ 1864-1949, compozitor și dirijor german

² 1860-1911, compozitor și dirijor austriac, autor al ciclurilor de liederuri *Des Knaben Wunderhorn* (Micul cornist), *Lieder eines Fahrender Gesellen* (Ucenicul hoinar), lucrări

acompaniamentul, aceștia căutând în variantele orchestrale varietăți timbrale ce invită la diversificări ale paletei coloristice.

Claude Debussy (1862-1918) a imprimat muzicii pentru pian rafinament și suplețe demonstrând că pianul poate fi, pe lângă instrument de percuție, un instrument capabil să creeze atmosferă cu o profundă subtilitate în redarea nuanțelor. La fel ca și orchestra, în opera sa *Pelleas și Melisande*, pianului îi revine un rol important în acompaniament, în crearea atmosferei, un factor esențial în realizarea sonoră a substanței emoționale aflate la baza textului poetic.

Giuseppe Verdi, a imprimat în operele sale, compuse la pian, la fel ca majoritatea compozitorilor, trăsături caracteristice temperamentului italian, sinceritatea sentimentelor, expresia simplă și directă, patos și simț dramatic. Pianistul acompaniator, la fel ca solistul interpret va imprima în lucrările sale caracterul personajelor, crearea cadrelor dramatice. Pianistul va consulta atât partitura orchestrală cât și înregistrările lucrării pe care o studiază în vederea conștientizării culorii orchestrale dorite de compozitor, ce contribuie din plin la sugerarea imaginii sonore. Melodiile sale emoționează prin farmecul lor poetic, prin forța emoției, prin simplitate și substanță.

Giacomo Puccini, reprezentant de seamă al verismului, a realizat prin puternicul său simț dramatic, momente impresionante, fiind un creator de atmosferă, un ilustrator sugestiv de imagini, determinând pianiștii acompaniatori și soliștii interpreți să-și dezvolte imaginația, gustul culorii, pentru a putea reproduce cu succes, operele sale.

Diferiți creatori, diferite temperamente, și-au dat concursul în a ilustra prin prisma sensibilităților și a temperamentelor sale prea plinul sufletesc, geniul creator, dând naștere unor opere nemuritoare, întregind paleta coloristică sonoră, completând în

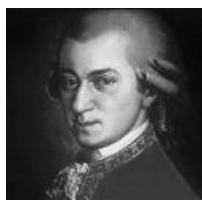
vocal-simfonice: *Das Klagende Lied* (Cânt de jale), *Das Lied von der Erde* (Cântecul pământului) și 10 simfonii.

permanență pictorială ale sufletului uman, iscând emoții, redând bucurii sau tristeți, deznădejdi sau speranțe, etc.

Tipuri creatoare

Viziunea pe care și-o formează artistul despre existența sa și despre lume în general este rezultatul atitudinii pe care o ia față de frământările ce-i tulbură sufletul. Această atitudine variază, evident, cu fiecare personalitate. Ea este determinată de factori care, pentru fiecare personalitate, au alt caracter, (...) avem de a face cu diferite tipuri în ce privește viziunea asupra lumii reprezentate de opera de artă, este de părere Liviu Rusu în lucrarea sa Eseu despre creația artistică¹.

Liviu Rusu² departajează tipurile creatoare, în trei categorii:
- *tipul simpatetic* din care face parte și Mozart, pe care îl citează prin : *Nici inteligența elevată, nici imaginația, nici amândouă la un loc nu fac geniul. Iubire, iubire, iubire. Iată sufletul geniului.*³ Caracteristica muzicii mozartiene este *lumină, încântare și surăs...*(trăsături caracteristice ale tipului simpatetic),...*echilibru perfect între inimă și rațiune, inima lui nu se arde, iar rațiunea lui nu este rece, ci amândouă se contopesc desăvârșit...Tehnica lui Mozart este tehnica disciplinei și a echilibrului. El însă nu le cucerește, ci se complăce în ele de la început. Se manifestă în sufletul lui ca un dar venit din altă lume. Din această cauză pasiunile mai vehemente, care nu lipsesc din creațiile lui, se manifestă numai ca nuanțe, fără*



¹ Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, pag. 275

² 1901-1985, psiholog, estetician, cercetător, istoric literar, profesor universitar la Universitatea din Cluj

³ A. Boschot- *La lumière de Mozart*, Paris, Plon, 1928, p. 50

să ajungă vreodată să domine. Ele se fac simțite din depărtare și nu devin niciodată evidente, ca să nu tulbure seninătatea atmosferei. Așa se explică înăbușirea revoltei în muzica sa și împăcarea cu destinul, atât de caracteristice pentru tot ce a creat¹.



Creatorii acestui tip sunt atrași și ridicați de soare. Însă după cum și soarele are pete întunecate, și după cum orice flacără are în centrul ei un sâmbure negru care grupează razele, tot așa viziunea lor asupra lumii, luminoasă și caldă, este străbătută din când în când de câte un suspin, un freamăt de durere. Este semnul că impulsul creator, ...izvorăște din neliniștea prin care se revelează misterele adânci ale existenței. Chiar și din viziunea transfigurată de lumină se degajează acea suferință prin care sufletul artistului este legat de pământ.²

- *tipul demoniac echilibrat*, din care face parte și Bach. Muzica lui se caracterizează printr-o armonie puternică, prin care străbate freamătul unui suflet agitat de neliniște.

- *tipul demoniac expansiv*, din care face parte și Beethoven. Dacă la Mozart domină lumea ideală, la Bach, lumea reală, la Beethoven domină întru totul lumea interioară. Aceasta este atât de furtunoasă încât nu-i dă răgazul să se preocupe și de o altă lume... În timp ce tipul demoniac echilibrat luptă pentru echilibrul său, punându-se de acord cu lumea reală, efortul lui Beethoven nu țintește decât acordul cu sine însuși.¹



¹ Liviu Rusu – *Eseu despre creația artistică*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1989, pag. 291

² Liviu Rusu, op. citată, pag. 293

Tipuri interpretative

Ana Voileanu Nicoară, în *Contribuții la problematica interpretării muzicale* amintește de pianistul și pedagogul german Karl Adolf Martienssen, fost profesor la Conservatorul de Muzică din Berlin, care, în cartea sa *Die individuelle Technik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens* cataloghează interpretii, sintetizând trei tipuri reprezentative:



- tipul static, clasic, ilustrat de pianistica lui Hans von Bülow, caracterizat prin concizie, preponderența desenului asupra culorii, pedalizare puțină, stăpânire extremă

- tipul extatic, romantic, ilustrat de Artur Rubinstein, urmărește întregul forțelor sufletești, sensul artei, imaginile, parabolele sesizabile în opera muzicală, fenomenul sonor sensual, varietățile coloristice, contraste timbrale, pedală multă, voință de tălmăcire a operei interpretate.



- tipul expansiv, expresionist, ilustrat de Ferruccio Busoni; năzuința sa este sinteza, construcția de planuri, arhitectonicul, își mărturisește înrudirea cu barocul.



Varii temperamente și personalități se întâlnesc pe scena mare a artei sonore uniți într-un

¹ *idem*, pag. 310

singur scop, un singur limbaj universal, muzica. Interesant este că, în această diversitate de temperamente, și caractere, comunicarea între partenerii interpreți este lipsită de probleme, indiferent de tipurile creatoare în care aceștia se încadrează, adaptându-se, mulându-se unul după altul, uitând de orgolii, mândrii, răutăți, frustrări, reușind să creeze un limbaj ideal.

Pianul a fost instrumentul compozitorilor, al dirijorilor, cel puțin mai demult fiecare dintre aceștia stăpâneau tehnica pianistică compunând, respectiv studiind partitura, pianul fiind instrumentul ce asigura perspectiva realizării partiturii complexe, pianul incita la găsirea timbralităților potrivite imaginii sonore.

Acest parcurs, dar de data aceasta pornind de la partitură, îi revine și pianistului acompaniator. Pornind de la partitură, consultând partitura de orchestră, ajutat de înregistrări (acolo unde este cazul) pianistul acompaniator recunoaște în funcție de registre, sonorități, articulație, linie melodică, specificul instrumentului potrivit surprinderii mesajului artistic.

Compozitorul cunoaște mesajul, cautând limbajul muzical, timbralitatea potrivită redării acestuia, interpretul are la dispoziție, prin partitură, limbajul muzical, timbralitatea, misiunea lui fiind însuși mesajul!

BIBLIOGRAFIE

- ***GLUCK, C. W. - *Ifigenia in Taurida*, Editura Peters, 1962
- ***GOUNOD, CH. - *Faust*, Editura Choudens, Paris, 1930
- ***MASSENET, J. - *Manon*, Editura Edwin F. Kalmus, New-York, 1961
- ***MASSENET, J. - *Werther*, Editura Edwin F. Kalmus, New-York, 1973
- ***PUCCINI, G. – *Boema*, Editura Ricordi, New-York, 1967
- ***PUCCINI, G. – *Tosca*, Editura Ricordi, New-York, 1955
- *** *Dicționarul limbii române moderne*, Editura Academiei, București, 1958
- ****Noul Dicționar al Limbii Române*, Editura Internațional, București, 2006
- ****Dicționarul de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1974
- ****Dicționarul Enciclopedic*, Editura Enciclopedică, București, 2006
- ****Dicționarul de muzică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979
- ****Dicționar de simboluri*, vol. 1, 2, 3, Editura Artemis, București, 1995
- ****Dicționarul de neologisme*, Editura Academică, București, 1986
- ****Dicționar român de neologisme*, Editura Floarea Darurilor și Rotech pro, București, 2000
- ****Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984
- ****Dictionnaire de la musique, technique, formes, instruments*, Editura Bordas, Paris
- ****Arta interpretării muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1960
- ****Lucrări de muzicologie*, vol. 3, Biblioteca AMGD, Cluj-Napoca, 1967

****Lucrările științifice ale cadrelor didactice*, 12-13 martie, Biblioteca AMGD, Cluj-Napoca, 1966,

****Larousse- De la Renaștere până la Iluminism- 1492-1789, Enciclopedia RAO, București, 2003*

****Simpozionul Arta vocală în toate ipostazele ei*, Editura MediaMusica, AMGD, Cluj-Napoca, 1999

****Studii mozartiene - Omagiu lui Jaap Schroder*, Editura MediaMusica, AMGD, Cluj-Napoca, 2002

****Studii mozartiene - Omagiu lui Robert Levin*, Editura Arpegionne, AMGD; Cluj-Napoca, 2007

****Muzică și Literatură, eseuri*, Editura Muzicală, București, 1966

ANGHEL, I. – *Orientări, direcții, curente*, Editura Muzicală, București, 1997

ANDRIEȘ, E. M. – *Puccini, adevărul unei vocații*, Editura MediaMusica, AMGD, Cluj-Napoca, 2006

ANOSOV, N. P. – *Citirea partiturilor simfonice*, Editura Muzicală, București, 1963

ALȘVANG, A. – *Ceaikovski*, Editura Muzicală, București, 1960

ARBORE, A. I. – *Interpretul teatrului liric*, Editura Muzicală, București, 1983

ARBORE, A. I. - *Realizarea spectacolului liric*, Editura Muzicală, București, 1992

BĂLAN, G. - *Înnoirile muzicii europene*, Editura Albatros, București, 1970

BĂLAN, G. - *O istorie a muzicii europene*, Editura Albatros, București, 1970

BĂLAN, T. - *Prietenii mei muzicieni*, Editura Muzicală, București, 1976

BĂLAN, G. - *Dincolo de muzică*, Editura pentru Literatură, București, 1967

BĂLAN, G. - *Arta de a înțelege muzica*, Editura Muzicală, București, 1970

BĂLAN, G. – *Muzica, tema de meditație filozofică*, Editura Științifică, București, 1965

- BIBERI, I. - *Poezia, mod de existență*, Editura pentru Literatură, București, 1968
- BILLIER, S. - *Le déchiffre ou l'art de la premiere interpretation*, Editions Alphonse Leduc, Paris, 1990
- BĂRBUCEANU, V. - *Dicționar de instrumente muzicale*, Editura Muzicală, București, 1992
- BENTOIU, P. - *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975
- BENTOIU, P. - *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1971
- BERBEROVA, N. - *Ceaikovski*, Editura Humanitas, București, 2007
- BERLOGEA, I. , CUCU, S. , NICOARĂ, E. - *Istoria Teatrului Universal*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1982
- BUDOIU, M. - *Respirația, între mit și adevăr*, Editura MediaMusica, AMGD, Cluj-Napoca, 2007
- BRUMARU, A. - *Grădina sunetelor*, Editura Muzicală, București, 1991
- BRUMARU, A. - *Romantismul în muzică*, Editura București, 1962
- BUGHICI, D. - *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1974
- BOULT, A. - *Handbook on the technic of the conducting*, Editura Patterson, Londra, 1968
- BUȘULENGA, Z. D. , SAVA I. - *Muzica și literatura*, vol. 1, Editura Cartea Românească, București 1986
- CASELLA, A., MORTARI, V. - Editura Muzicală a U.C., București, 1965
- CELETTI, R. - *Il canto, storie e tehnica stille e interpretatione dal regitando a oggi*, Editura Garzanti, 1989
- CERNEI, E. - *Enigme ale vocii umane*, Editura Muzicală, București, 1982
- CHAILLEY, J. - *40.000 de ani de muzică*, Editura Muzicală, București, 1967
- CHIRODEA, L. - *Citirea la prima vedere, între exerciții și sistem în perspectiva pianisticii*, Teză de doctorat, Cluj, 2000

- CONSTANTINESCU, G. - *Cântul lui Orfeu*, Editura Eminescu, București, 1979
- CONSTANTINESCU, G. - *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, Editura Muzicală, București, 1980
- CONSTANTINESCU, G. - *Splendorile operei*, Editura Noul Orfeu, București, 2005
- CORREDOR, J. Ma - *De vorbă cu Pablo Casals*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957
- COSMA, V. - *George Georgescu*, Editura Muzicală, București, 1987
- CURZON, H. - *Rossini*, Editura Alcan, Paris, 1920
- DELAVRANCEA, C. - *Trepte muzicale*, Editura Eminescu, București, 1984
- DELAVRANCEA, C.- *Dintr-un secol de viață*, Editura Eminescu, București, 1988
- FUCHS, F. - *Acompaniamentul de pian, gen creativ-interpretativ al artei sunetelor*, Editura MediaMusica, București, 2006
- FLORESCU, A. - *Contrapunct liric*, Editura Muzicală, București, 1987
- GASPAR, V. - *Repere spațiale și semantice în receptarea muzicală*, Editura Muzicală, București, 2000
- GAVRIȘIU, C. - *Realizarea optimă a gestului interpretativ în duo-ul vioară-pian*, Editura MediaMusica, AMGD, Cluj-Napoca, 2006
- GAVRIȘIU, C. - *Similaritatea interpretării textului muzical în cadrul duo-ului vioară-pian*, Editura MediaMusica, AMGD, Cluj-Napoca, 2006
- GAVOTY, B. - *Amintirile lui George Enescu*, Editura Muzicală, București, 1982
- GIESEKING, W. - *Așa am devenit pianist*, Editura Muzicală, București, 1967
- GRENIER, J. - *Arta și problemele ei*, Editura Meridiane, București, 1974
- GÂSCĂ, N. - *Tratat de teoria instrumentelor*, I, II, Editura Muzicală, București, 1988, 1998

GOETHE, J. W. – *Suferințele tânărului Werther*, Editura RAO Clasic, București, 1995

GRIGORIU, T. – *Muzica și nimbul poeziei*, Editura Muzicală, București, 1976

HENTOVA, S. - *Emil Ghilels*, Editura Muzicală, București, 1962

HUBIC, L. – *Curs teoretic de cânt*, Facultatea de Muzică, Brașov

IONESCU, E. – *Schumann*, Editura Muzicală, București, 1962

KIRBY, F. E. – *Music for piano*, Amadeus Press, Reinhard D. Pauly, General Editor, 1997

KEMPER, G. – *Technique pianistiques*, Editura Musicales, Paris

ȘTEFĂNESCU, I. – *O istorie a muzicii universale* I, II, III, IV, Editura Fundației Culturale Române, 1995, 1996, 1998, 2002

KOGAN, G. M. – *La porțile măiestriei*, Editura Muzicală, București, 1963

LEAHU, A. – *Maiestrii claviaturii*, Editura Muzicală, București, 1976

LONG, M. – *La pian cu Gabriel Faure*, Editura Muzicală, București, 1970

LONG, M. – *La pian cu Claude Debussy*, Editura Muzicală, București, 1968

MAȘEK, V. E. – *Arta de a fi spectator*, Editura Meridiane, București, 1986

MENUHIN, Z., CURTIS, W. D. – *Muzica omului*, Editura Muzicală, București, 1984

MOORE, G. – *Am I too loud? Memoirs of an accompanist*, Editura Hamish Hamilton, London, 1962

MOORE, G. – *Singer and Accompanist- the performance of fifty songs*, Editura Methuen& Co., London, 1953

NEACȘU, GH. – *Transpunere și expresivitate scenică*, Editura Academiei, București, 1971

NEMESCU, O. – *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, București, 1983

NEUHAUSS, G. H. – *Despre arta pianistică*, Editura Muzicală, București, 1960

- NICOLESCU, M. – *Berlioz-Viața unui compozitor romantic*, Editura Muzicală, București, 1964
- PASTURA, F. – *Bellini*, Editura Muzicală, București, 1968
- PAȘCANU, A. – *Despre instrumentele muzicale*, Editura Muzicală, București, 1980
- PAVAROTTI, L.; WRIGHT, W. – *Lumea mea*, Editura Erc Press, București, 1999
- PETECEL, D. – *Muzicienii noștri se destăinuie*, Editura Muzicală, București, 1990
- POP, S. D. – *Teatrul muzical. Reflexii structurale și stilistice*, Editura Muzicală, București, 2000
- PUSKIN, A. S. – *Evgheni Oneghin*, Editura pentru Literatură, București, 1967
- RĂDULESCU, A., SAVA, I. – *Dirijori români*, Editura Muzicală, București, 1985
- RIMSKI-KORSAKOV, N. A. – *Principii de orchestrație*, Editura Muzicală, București, 1959
- RUBINSTEIN, A. – *Amintiri*, Editura Muzicală, București, 1975
- RUSU, L. – *Eseu despre creația artistică*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989
- SACCHI, F. – *Toscanini*, Editura Muzicală, București, 1967
- SAVA, I. – *Claviaturile timpului*, Editura Polirom, București, 1998
- STRAVINSKI, I. – *Poetica muzicală*, Editura Muzicală, București, 1967
- SOLLERTINSKI, J. – *Despre muzică și muzicieni*, Editura Muzicală, București, 1963
- SORESCU, M. – *Tratat de inspirație*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1985
- TĂNĂSESCU, A. – *Reducția pentru pian*, Editura Muzicală, București, 2006
- TABET, G. – *A trăi prin muzică*, Editura Muzicală, București, 1989
- TEODORESCU-CIOCĂNEA, L. – *Timbrul muzical, strategii de compoziție*, Editura Muzicală, București, 2004

- TIMARU, V. – *Morfologia și structura formei muzicale*, Editura Acad. Gh. Dima, 1992
- TIMARU, V. – *Compendiu de forme și analize muzicale*, Universitatea Transilvania, Facultatea de Muzică, Brașov, 1997
- TIMARU, V. – *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*, Editura Universității, Oradea, 2003
- TINIȘ, V. – *Descifrarea pianistică*, Editura MediaMusica, AMGD, Cluj-Napoca, 2001
- USCĂTESCU, C. R. – *Arta cântului*, Editura Muzicală, București, 1989
- VANCEA, Z. - *Studii și eseuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1974
- VOILEANU- NICOARĂ, A. - *Contribuții la problematica interpretării muzicale*, Editura MediaMusica, AMGD, Cluj-Napoca, 2005