

LIVIU DEAC

**CVINTETUL DE ALAMĂ
ÎN MUZICA SECOLULUI XX**

**Media
Musica**
Cluj-Napoca 2017

Coperta: Ciprian Gabriel Pop

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

DEAC, LIVIU

Cvintetul de alamă în muzica secolului XX / Liviu Deac. - Cluj-Napoca :

MediaMusica, 2017

Conține bibliografie

ISMN 979-0-707655-31-3

ISBN 978-606-645-092-8

78

© Copyright, 2017, Editura MediaMusica

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



Editura MediaMusica

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

tel. / fax 264 598 958

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE	6
FAMILIA INSTRUMENTELOR DE ALAMĂ	7
Definiție.....	7
Structură, componente indispensabile	8
Materiale de construcție	8
Clasificare.....	8
Sistemul de valve	9
Ambitusul	11
Trompeta.....	12
Descriere.....	12
Clasificare.....	12
Origini, etape istorice	12
Etape evolutive. De la trompeta naturală la trompeta cromatică.....	13
Structură. Componente. Proportii.....	14
Ambitusul	16
Tipuri de trompete	16
Trompeta piccolo.....	17
The pocket trumpet.....	17
Cornetul cu pistoane.....	17
Fligornul	18
Cornul	18
Descriere.....	18
Origini, etape istorice	18
Cor de chase	19
Cornul solo	20

Cornul de orchestră	21
Cornul omnitonic	21
Cornul cu valve	22
Cornul simplu în fa.....	22
Cornul dublu.....	23
Cornul descant.....	23
Cornul triplu	23
Trombonul	23
Definiție.....	23
Descriere	24
Istoric, evoluție.....	24
Tipuri de tromboane	26
Structură	26
Tuba.....	28
Descriere	28
Origini, evoluție	28
Serpentul	28
Oficleidul.....	29
Tuba.....	30
Utilizare.....	31
Tipuri de tube	31
Structura	33
Interpreți.....	34
ISTORICUL FORMĂRII ȘI EVOLUȚIA CVINTETULUI DE ALĂMURI	35
Definiție.....	35
Considerații generale	35
INSTRUMENTAȚIA PENTRU ANSAMBLURILE DE ALĂMURI	
ÎN RENAȘTERE ȘI BAROC	37
Johann Christoph Pezel (1639-1694)	38
Evoluția instrumentelor de alamă, etapă determinantă	
în dezvoltarea repertoriului.....	39

Instrumentația pentru ansamblurile de alămuri în secolul XIX.....	40
Personalități muzicale și formații care au condus la apariția cvintetului de alămuri	42
Robert Davis King (1914–1999)	42
Philip Jones (1928-2000).....	43
The Philip Jones Brass Ensemble	44
The New York Brass Ensemble.....	45
Întemeierea cvintetului de alamă.....	47
The New York Brass Quintet	47
The American Brass Quintet	49
Canadian Brass Quintet.....	51
CVINTETUL DE ALĂMURI ÎN MUZICA SECOLULUI 20.....	53
Evoluția cvintetului de alămuri. Direcții	53
Cvintete de alămuri	54
Cvintete de alămuri autohtone.....	63
Cvintetul Armonia.....	65
GHID REPERTORIAL	69
Repertoriul standard pentru cvintet de alămuri	69
Lucrări idiomatice	70
Transcripții și aranjamente	72
Creația compozitorilor români pentru cvintet de alămuri	75
Dieter Acker, Quintett fur Blechblaser nr. 2	75
Dan Dediu, Cvintet pentru corn, 2 trompete, 2 tromboni.....	85
Răzvan Metea, Cvintet pentru alămuri.....	93
Dumitru Bughici, Cvintet pentru instrumente de suflat de alamă	106
Lucrările pentru cvintet de alămuri ale compozitorilor români.....	117
CONSIDERAȚII FINALE	120
BIBLIOGRAFIE	122

CUVÂNT ÎNAINTE

În prezent există puțină literatură care tratează cvintetul de alămuri. În limba română nu avem nici o lucrare care să analizeze acest subiect iar elevii și studenții noștri întâmpină dificultăți majore în evaluarea și selectarea muzicii pentru cvintet. Bibliografia aferentă este extrem de redusă și include în total maximum 7 exegeze (după cum ne informează *New Grove Dictionary*) specializate fie în istoriografie și analiză stilistică, fie în pedagogie și interpretare la instrumentele cu muștiuc, fie în istorie și analiză a repertoriului și a cvintetelor de alămuri americane (JONES 2001, 254). Articolele și publicațiile care analizează problematica interpretării lucrărilor pentru această „specie camerală” (LÁSZLÓ 2006, 93-94) atât din punct de vedere tehnic cât și stilistic, sunt extrem de puține și greu de procurat. Avem foarte puține informații despre compozițiile importante din secolul XX. După anii '70, popularitatea cvintetului de alamă a crescut printre ansambluri în mare parte datorită formațiilor care cântau atât transcripții ale unor lucrări cunoscute – scrise de compozitori importanți din perioada barocă, clasică sau romantică – cât și jazz sau muzică de divertisment din secolul XX.

Odată cu analiza din punct de vedere istoric a cvintetului de alămuri, se impune și o clasificare a repertoriului muzical pe baze stilistice. De asemenea, deoarece considerăm că rolul cvintetului de alămuri în procesul educațional este unul foarte important, se impune și o analiză a metodelor pedagogiei interpretării camerale.

Considerăm că aceste argumente, însoțite și de o activitate constantă în cadrul unui cvintet de alămuri (concerte, producții), justifică pe deplin abordarea unui asemenea subiect cu o deschidere destul de largă în ceea ce privește punerea în lumină a aspectelor concrete ale apariției, existenței și evoluției acestei specii camerale, a repertoriului muzical existent, a cadrului social-istoric în care a evoluat.

FAMILIA INSTRUMENTELOR DE ALAMĂ

Instrumentele din care se compune cvintetul de alămuri modern, respectiv trompeta, cornul, trombonul și tuba, fac parte din aceeași familie de instrumente și anume familia *instrumentelor aerofone cu muștiuc*.

Pentru o comunicare mai facilă, în limbajul uzual se folosește și sintagma „*instrumente de suflat de alamă*”. Această sintagmă nu este însă acceptată de muzicologia contemporană întrucât timbrul instrumentelor în cauză este influențat într-o mică măsură de materialul din care sunt confecționate, altele fiind elementele majore care contează în acest sens și anume: forma muștiucului, proporția dintre lungimea și diametrul tubului (menzura), concavitatea sau cilindricitatea tubului, forma și mărimea pavilionului și abia în cele din urmă materialul de construcție. Bunăoară, în clasa instrumentelor aerofone cu muștiuc sunt cuprinse și instrumente ca buciul, serpentul, zinkul sau alte instrumente cu muștiuc, inițial construite din lemn, coarne sau colți de animale, bronz sau metale prețioase (LÁSZLÓ 2007-2008, cap. II (1), fasc. 1.1.6–1.2.2, p. 4-5). Considerăm deci necesară observația că noțiunea „instrumente aerofone cu muștiuc” se referă în principal la modul în care este produs sunetul – așa cum s-a specificat mai sus – și că aceasta este denumirea științifică a clasei de instrumente la care ne referim. Dacă uneori vom utiliza totuși sintagma „instrumente de alamă” o vom face doar din dorința unei exprimări facile și din dorința de a nu ne repeta.

Cu toate că familia instrumentelor aerofone cu muștiuc cuprinde multe instrumente, ne vom referi în cele ce urmează în mod specific la instrumentele din care se compune cvintetul de alămuri și le vom analiza din punct de vedere organologic. Acestea au într-adevăr multe caracteristici organologice comune care țin de modul de formare a sunetului, aliaj, structură, valve, modalități de acordaj, ambitus, sonoritate și intensitate.

Definiție

Un instrument de suflat de alamă este un instrument muzical al cărui sunet se produce prin vibrația simultană a buzelor instrumentistului în timp ce acesta suflă, prin intermediul muștiucului, într-un tub rezonator. Această vibrație a buzelor provoacă vibrația aerului care, prin intermediul muștiucului, se transmite coloanei de aer din tubul instrumentului, formând sunetul (DEMIAN 1968, 166).

„Alămuri” este o expresie eliptică desemnând grupul instrumentelor de suflat de alamă din orchestra simfonică (n.n. trompeta, cornul, trombonul, tuba) (DTM 1984, 22).

Structură, componente indispensabile

Din punct de vedere al construcției, instrumentele care compun cvintetul de alămuri au trei componente principale (LÁSZLÓ 2007-2008, cap. II [1], fasc. 1, p. 1). Acestea sunt:

1. tubul principal – îngust proporțional cu lungimea sa și de formă cilindrică sau conică, multiplu încolăcit.
2. muștiucul – aproape întotdeauna detașabil, în formă de cupă emisferică cu marginea îngroșată.
3. pavilionul (clopotul) – capătul expandat al tubului principal.

Materiale de construcție

Actualmente, trompetele, cornul, trombonul și tuba sunt construite din diferite tipuri de alamă. Instrumentele moderne pot fi construite din diferite amestecuri de alamă pentru a se obține timbruri diferite. Materialul folosit de obicei este alama galbenă care cuprinde 70% cupru și 30% zinc în timp ce alte materiale folosite includ alama roz (85% cupru, 15% zinc) și alama roșie (90% cupru, 10 % zinc). Aceste materiale diferite influențează calitatea sunetului instrumentului și schimbă considerabil timbrul. Uneori instrumentele sunt placate cu argint, nichel sau cupru, iar altele pot avea pavilionul din plastic sau fibră de sticlă. De asemenea pot fi construite dintr-un singur tip sau din două tipuri de alamă.

În Europa, încă din secolul 17, orașul Nürnberg din Germania era un important centru de manufactură a instrumentelor de alamă. Prelucrarea metalului era deja o artă binecunoscută în oraș și, împreună cu prosperitatea orașului și înflorirea culturală, manufactura de trompete, tromboane și alte instrumente din alamă a câștigat o recunoaștere considerabilă. Vom vedea însă, într-o descriere amănunțită a instrumentelor, că inițial acestea au fost confecționate din lemn, coarne de animale, bronz sau uneori chiar din metale prețioase. Bunăoară cornele din secolele 16-17 (a nu se confunda cu cornele cu pistoane) pentru care s-a scris o mare parte din muzica de turn dar și muzică antifonală, erau confecționate din fildeș sau din lemn.

Clasificare

Considerăm că este necesară următoarea observație: deși în lucrările de teorie a instrumentelor scrise în limba română, pentru mecanismul de modificare a lungimii tubului unui instrument de suflat de alamă, se folosește termenul „ventil”, noi preferăm să folosim termenul „valvă”. Considerăm că acest termen descrie mecanismul în cauză într-un sens general pe când termenul „ventil” se referă în mod specific la ventilul rotativ.

Susținem că preferința pentru folosirea termenului „valvă(e)” se justifică atât prin sensul propriu al cuvântului (valvă, valve – ansamblu de piese sau armătură care servește la stabilirea, întreruperea sau reglarea circulației unui fluid printr-o conductă, printr-un tub, etc. (DEX 1998, ed. a II-a, 1146), cât și prin dorința de a ne alinia la terminologia actuală folosită în publicațiile de specialitate străine.¹

Instrumentele moderne de suflat din alamă care formează cvintetul de alămuri se împart în două mari familii: familia instrumentelor cu valve și familia celor cu culisă.

Instrumentele de alamă cu valve sunt dotate în mod obișnuit cu trei sau patru valve. Dar pot avea și mai multe respectiv 5, 6 sau 7 valve. Acestea sunt acționate de degetele instrumentistului și prelungesc lungimea tubului principal cu tuburi adiționale, în vulgo: „țuguri”. Această familie cuprinde (cu excepția trombonului) toate instrumentele moderne de alamă: trompeta, cornul, eufoniul, tuba, dar și cornetul cu pistoane, fligornul, basfligornul, suzafonul și saxhornul.

Valvele pot fi de două feluri: pistoane sau valve rotative. Valvele rotative sunt un standard pentru corn și sunt predominante la tubă și trompetă.

Instrumentele de alamă cu culisă sunt dotate cu o țeavă culisantă care modifică lungimea tubului principal. Principalele instrumente din această categorie fac parte din familia tromboanelor (deși ocazional sunt folosite și tromboane cu valve, în special în fanfare de amatori). Din familia instrumentelor cu culisă face parte și instrumentul popular „bazooka”. Trompeta cu culisă, un instrument folosit până în Baroc, face parte de asemenea din această familie de instrumente..

Instrumentele naturale au constituit o etapă importantă în evoluția instrumentelor de suflat din alamă. Acestea sunt instrumente cu care interpretul poate intona numai sunetele din seria armonicilor instrumentului, cum este de exemplu „goarna”. Trompeta a fost un instrument natural până în jurul anului 1795 iar cornul până în jurul anului 1820. Instrumentele naturale mai sunt folosite la diverse ceremonii dar și pentru a se executa anumite piese în stil baroc.

Sistemul de valve

Pentru a cânta la un instrument de alamă cu valve sunt necesare:

1. stăpânirea tehnicii de suflat cu componentele ei de bază (MARC 2006, 7-44):

a) inspirația (plasarea aerului) și respirația diafragmatico-abdominală (coloana de aer, viteza coloanei de aer)

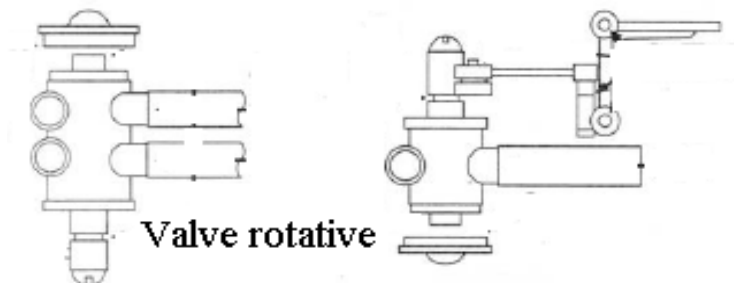
b) emisia: perspectivă exterioară (poziția buzelor, poziția muștiucului pe buze) și perspectivă interioară (control, eliberarea traseului coloanei de aer, etanșeizarea coloanei cu emisia, compresia în muștiuc, fluidizarea coloanei de aer și proiecția sunetului)

¹ Brass World International; 4 Bars Rest.com; Brass Band World; Brass Bulletin;

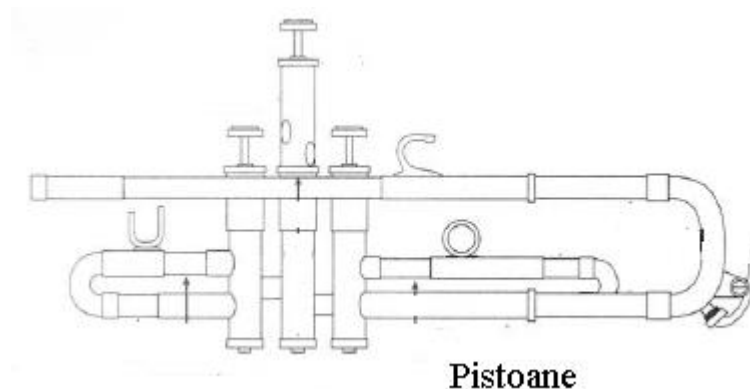
2. apăsarea efectivă a valvelor care modifică lungimea tubului.

Valvele permit instrumentistului să schimbe înălțimea sunetului. Când este acționată, fiecare valvă deviază coloana de aer prin tuburi adiționale. Prelungirea tubului duce la coborârea seriei de armonice pe care le redă instrumentul. Tuburile adiționale sunt de obicei niște tuburi scurte, glisante, care permit o reglare fină a acordajului valvei.

Cele două tipuri principale de valve sunt: valvele rotative și pistoanele.



Primele instrumente cu pistoane s-au dezvoltat abia după începutul secolului 19. Valvele „Stölzel” inventate de Heinrich Stölzel în 1815 au fost un prim model. La mijlocul secolului 19, valvele „vieneze” erau deja variante îmbunătățite. Francois Perinet a dezvoltat în 1839 o valvă piston după modelul lui Stölzel care este predecesorul direct al pistonului din zilele noastre. Oricum, mulți muzicieni profesioniști preferau valvele rotative considerând că sunt mai rapide, că răspund mai ușor, până spre sfârșitul secolului 19, când au apărut pistoanele făcute în mare măsură manual. De atunci instrumentele de alamă cu pistoane sunt cel mai des utilizate (excepție făcând cornul).



Valvele sunt folosite în diferite combinații pentru a obține anumite sunete. Următoarea listă arată cum afectează înălțimea sunetului, fiecare valvă sau diferite combinații de valve; aceasta este valabil pentru toate instrumentele de alamă moderne:

- valva 1: coboară un ton (un plus de 1/8 parte a lungimii tubului)
- valva 2: coboară un semiton (un plus de 1/15 parte a lungimii tubului)
- valva 3: coboară un ton și jumătate (o terță mică), (un plus de 1/5 parte a lungimii tubului)
- valvele 1-2: același lucru ca și valva 3 (o terță mică)
- valvele 2-3: coboară 2 tonuri (o terță mare)
- valvele 1-3: coboară o cvartă perfectă; ca și valva 4, când aceasta există
- valvele 1-2-3: coboară trei tonuri; ca și combinația 2-4
- valva 4: (nu există la toate instrumentele) coboară o cvartă perfectă

Cele mai multe trompete și cornete au așa numite țuguri compensatorii. Ceea ce înseamnă că valva 3 are un țug culisant care se acționează cu degetul 4 (sau 3) de la mâna stângă iar valva 1 are un țug culisant care se acționează cu degetul mare de la mâna stângă. Aceste țuguri compensatorii corectează acordajul pentru sunetele obținute prin combinațiile valvelor 1-3 și 1-2-3 care frecvent sunt sus.

Ambitusul

Din punct de vedere al ambitusului, instrumentele de alamă ocupă, pe scara generală sonoră, registrul mediu-grav. Atât în cvintetul de alamă cât și în orchestră, aceste instrumente pot evolua în cadrul a cinci octave și jumătate respectiv de la sub contra Si b (tuba) până la mi b³ (trompeta). Când vorbim de acest ambitus ne referim desigur la instrumentele moderne care au un grad de performanță ridicat atât în ce privește sonoritatea cât și ambitusul și acuratețea. Dacă în perioada barocului, dezvoltarea registrului acut a dus la ceea ce s-a numit „epoca de aur a trompetei naturale”, ulterior, odată cu adăugarea tuburilor adiționale, acordajul obișnuit al trompetei a coborât de la Fa la Si bemol. Astfel că pe timpul lui Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), trompeta ocupa registrul mediu. Dezvoltarea și perfecționarea valvelor a dus de asemenea la creșterea ambitusului și în cazul cornului, trombonului și tubei. Apariția cornului dublu, a trombonului cu cvartventil și a tubei contrabas, care de regulă sunt folosite astăzi atât în orchestre cât și în formații camerale, au contribuit din plin la extinderea ambitusului și la omogenizarea sonorității compartimentului de alamă.

Ambitusul instrumentelor care compun cvintetul de alamă, așa cum reiese din practica artistică² este:

- trompeta în do: fa – mi b³, trompeta în si b: sol – fa³
- corn în fa: contra Fa – fa² (efect)
- trombon tenor-bas: sub contra Do – sol²
- tubă: sub contra Si b – si b¹

² Unele lucrări, cum ar fi DEMIAN 1968, p. 166 sau DTM 1984, p. 500, prezintă un ambitus mai restrâns al acestor instrumente.

În cele ce urmează vom proceda la o analiză mai detaliată din punct de vedere organologic a fiecărui instrument de suflat de alamă care face subiectul cercetării noastre.

Trompeta

Trompeta face parte din familia instrumentelor aerofone cu muștiuc. Dintre instrumentele de alămuri trompeta are registrul cel mai acut. Este un instrument transpozitoriu, cea mai des folosită fiind trompeta în si bemol.

Descriere

Trompeta, instrument de suflat din alamă, cu timbrul cel mai acut și penetrant (DTM 1984, 500).

Trompeta – engl. *trumpet*, fr. *trompette*, germ. *Trompete*, ital. *tromba*, magh. *trombita*, rs. *truba*, sp. *trombeta* (TMI 1978, 606)

Clasificare

Familia trompetelor folosite astăzi în formații de suflători sau orchestre, cuprinde un număr considerabil de instrumente de diferite mărimi și acordaje. În această familie se pot distinge două grupuri principale:

1. trompetele *naturale*, care au lungimea tubului fixă
2. trompetele *cromatice*, a căror lungime a tubului este variabilă, aceasta însemnând că au diferite forme de valve și tuburi adiționale.

Este important de reținut că ambele tipuri de instrumente (atât trompeta naturală cât și cea cromatică) au aceleași componente de bază. Acestea sunt: *muștiucul*, aproape întotdeauna detașabil, *tubul principal*, de formă cilindrică și *pavilionul*, capătul expandat al tubului principal.

Origini, etape istorice

Din punct de vedere istoric, trompeta naturală este, desigur, modelul prim, originar, și există încă din antichitate. Cea mai veche trompetă se pare că a existat în jurul anilor 1500 î. H. Trompetele din bronz și argint din mormântul lui Tuthankamon din Egipt, cele din bronz din Scandinavia sau trompetele de metal din China, există aproximativ din aceeași perioadă (TARR 2001, 828). Cele mai timpurii trompete erau folosite mai degrabă ca instrumente de semnal la ceremonii militare sau religioase decât

ca mijloace a comunicării estetice. Sunetul acestor instrumente era descris ca înspăimântător, înfricoșător, producând spaimă. În limba arabă cuvântul care desemnează trompeta este *naffir*. Spaniolii au preluat denumirea din arabă și au transformat termenul în *anafil*. Romanii foloseau termenul latin *buccina* în timp ce francezii aveau pentru trompeta dreaptă denumirea de *buisine*. Cuvântul englezesc *trumpet* este derivat dintr-un vechi cuvânt franțuzesc *trompe* care se referă la trompa unui elefant. Se pare că trompetele antice arătau ca trompa unui elefant. Instrumentul era folosit numai pentru a da semnale de război, pentru ceremonii funerare, la întreceri sportive, diferite alte festivități sau evenimente publice (SARKISSIAN 2001, 824).

În perioada medievală cântatul la trompetă era o îndeletnicire a străjerilor. Nu se punea accent pe pregătire, trompetistul fiind deseori unul dintre cei mai neîndemânatici din breaslă, în timp ce ceilalți se pregăteau pentru alte îndeletniciri militare. Îmbunătățirea formei cât și confecționarea din metal a trompetei, spre sfârșitul Evului Mediu și a Renașterii, a condus din ce în ce mai mult spre folosirea ei ca instrument al unei practici muzicale mai pretențioase.

Dominația genului omofonic în perioada clasică și romantică a determinat rolul trompetei ca fiind unul secundar la majoritatea compozitorilor. O excepție este Concertul pentru trompetă scris de Haydn în 1796. Trompeta a adoptat cu greu valvele moderne (care au fost inventate abia în jurul anului 1830), și de aceea cornetul (zincul) a fost principalul instrument solo pentru următoarea sută de ani. Țugurile, substitute ale valvelor, au fost considerate standard până la sfârșitul secolului al nouăsprezecelea.

Deși este posibil ca atunci când se menționează cuvântul *trompetă*, majoritatea persoanelor să se gândească la trompeta cu valve (atât de comun este acest instrument), totuși trompeta naturală nu a fost lipsită de importanță.

Trompetele naturale, care erau folosite cu precădere la ceremonii și sărbători dând acestora un anumit prestigiu, au dus la apariția fanfarelor, deși chiar și din această funcție au fost înlăturate în zilele noastre de omniprezentele trompete cu valve. Goarneau moderne mai sunt folosite ca instrumente de semnal doar ocazional. În 1928 școala militară regală de muzică din Kneller Hall, Londra, a comandat un set de trompete special proiectate, dotate cu câte trei valve fiecare și acordate în mi bemol acut, si bemol acut, si bemol tenor și sol. Acestea erau construite dintr-un singur tub, drept, astfel încât ambele mâini erau dispuse ca în cazul trompetelor prevăzute de G. Verdi în *Aida*. Instrumentele erau toate croite cu aceeași lungime ca și cea în mi bemol dar aveau câte un tub auxiliar cu o mică buclă, care se fixa la capătul lungului pavilion de care se lega drapelul. Astăzi, unele fanfare militare folosesc astfel de instrumente.

Etape evolutive. De la trompeta naturală la trompeta cromatică

Pentru a îmbunătăți sunetul trompetei, forma ei inițială a trebuit modificată. Pentru început lungimea tubului a fost extinsă pentru motivul că un instrument mai lung

ar putea reda mai multe sunete. Trompeta medievală, „buisine”, avea o lungime de 1,8 m. Era incomod de cântat la un astfel de instrument. Astfel că în secolul 14, pentru o mai bună maniabilitate, trompeta a fost îndoită în formă de S. Un secol mai târziu a luat forma unei spirale alungite cu trei bucle. Noua trompetă putea reda mai multe sunete dar numai în registru acut. Aceste sunete erau dificil de executat. Cu toate acestea a început să se scrie muzică pentru „clarino”, un tip baroc de trompetă (LÁSZLÓ 2007-2008, cap. II [2], fasc. 1.3.5, p. 2). În cele din urmă, au fost adăugate și tuburile adiționale (țugurile). Ideea era că prin adăugarea unor tuburi adiționale lungimea tubului principal va crește, deci va crește și ambitusul instrumentului. Țugurile au coborât acordajul obișnuit al trompetei de la fa la si bemol. Ulterior, cântatul în registru acut a dispărut iar trompeta ocupa acum registrul mediu. Această nouă trompetă era însă una versatilă, instabilă, se cânta încă incomod iar pentru a putea înlocui țugurile era nevoie de ambele mâini.

În jurul anului 1760, un cornist din Boemia istorică, pe nume Ferdinand Kölbel (1705-1778), ce cânta la curtea imperială rusă în St. Petersburg, a făcut o descoperire foarte importantă. El a făcut o gaură lângă pavilionul cornului său pe care a acoperit-o cu o clapă ce acționa ca un dop. Deschizând această clapă a obținut un sunet cu un semiton mai sus decât celelalte. În final a construit un corn cu două clape, care a rămas cunoscut ca „Amor-Schall”. În 1801, un trompetist din Viena pe nume Anton Weidinger (1766-1852) – pentru care Joseph Haydn a scris Concertul pentru trompetă – a îmbunătățit invenția lui Kölbel, construind o trompetă cu cinci clape. În 1810 Joseph Halliday a patentat goarna cu cinci clape numind-o "Royal Kent Bugle" ca un compliment la adresa ducelui de Kent. Diferența dintre trompeta lui Weidinger și goarna lui Halliday era că în cazul celei dintâi clapele se mânuiau cu o singură mână (stânga) pe când pentru a doua erau necesare ambele mâini (<http://www.trumpetguild.org>). În sfârșit exista o trompetă care putea să redea toate sunetele din gamă fără să fie foarte dificil de cântat. Dar chiar și aceasta era încă foarte limitată. Deschiderea clapelor interfera cu rezonanța instrumentului compromițând claritatea sunetelor. De aceea trompeta cu clape nu a dăinuit. A fost abandonată în curând în favoarea unei trompete cu un construcție nouă.

În 1815, Heinrich Stölzel a patentat ca și invenție prima valvă. Cu ajutorul unor găuri plasate strategic, fiecare valvă deviază aerul din tubul principal prin țugurile atașate. Astfel, mai multe țuguri de lungimi diferite pot fi folosite simultan și în diverse combinații. La început această trompetă a avut probleme cu acuratețea intonației, însă odată cu trecerea anilor, aceste imperfecțiuni au fost corectate iar trompeta cu valve a persistat până în zilele noastre.

Structură. Componente. Proportii

După cum am văzut, trompeta cromatică cu valve a apărut doar cu aproximativ un secol și jumătate în urmă. Pentru a putea realiza cromatismul, trompeta are nevoie de minimum trei valve sau pistoane. Au fost realizate și trompete speciale care întrebuințează

de la patru la șase valve dar trompetele cu trei valve sunt cu siguranță cele mai familiare. Acestea sunt folosite de obicei în orchestre simfonice, în ansambluri camerale, în formații de muzică ușoară sau în fanfare militare. Diferă doar tipul de mecanism folosit. În Marea Britanie, Franța și America sunt în general folosite pistoanele, denumite uneori și pompe³, în timp ce în Germania și în estul Europei sunt preferate în general valvele rotative. Valvele, când sunt acționate, modifică lungimea tubului și implicit înălțimea sunetului. Prima valvă coboară sunetul cu două semitonuri, a doua cu un semiton iar a treia valvă coboară sunetul cu trei semitonuri (o terță mică). Când a patra valvă este prezentă, așa cum se întâmplă la unele trompete piccolo, aceasta coboară sunetul cu cinci semitonuri (o cvartă perfectă). Folosite atât singure cât și în diferite combinații, valvele transformă trompeta într-un instrument cromatic, capabil să redea toate cele doisprezece sunete din gama cromatică.

Trompeta este construită dintr-un tub de alamă îndoit în formă de spirală. Tubul, foarte îngust la capătul unde se introduce muștiucul, are un prim segment în formă cilindrică urmat de un segment în formă conică. În cazul unei trompete moderne în si bemol, din lungimea totală a tubului de 1315 mm, proporția dintre partea cilindrică și partea conică este de 640/675 mm (DTU ATLAS, 48). Sunetul este proiectat în afară prin pavilion. Forma tubului este hotărâtoare pentru sonoritatea și intonația instrumentului. Sunetul se realizează suflând aer printre buzele apropiate. Vibrația aerului în contact cu buzele produce în muștiuc un sunet „bâzâit” care este preluat și amplificat de instrument prin intermediul coloanei de aer.

Muștiucul are trei componente importante. O ramă circulară în care vibrează buzele, o cupă care direcționează aerul printr-un orificiu mult mai mic spre o pipă care se introduce în trompetă. „Șase elemente de bază pot însă determina calitatea unui muștiuc, fiecare având o mare importanță. Acestea sunt: (1) forma și grosimea ramei, (2) diametrul ramei, (3) adâncimea și profilul cupei, (4) lărgimea gâtului (locul unde se strânge cupa), (5) diametrul și lungimea pipei și (6) diametrul orificiului la capătul care se introduce în instrument”(MARC 2006, 64). Dimensiunea acestor componente poate să difere de la un muștiuc la altul și afectează atât timbrul sau calitatea sonorității cât și confortul instrumentistului.

La trompeta clasică pentru orchestră pavilionul avea de obicei aproape un sfert din lungimea tubului și aceste proporții au fost menținute încă de la forma timpurie a trompetei. Trompetele moderne sunt întrucâtva diferite. Astăzi, la capătul unde se fixează muștiucul, tubul principal nu mai este conic. Această modificare facilitează execuția pasajelor legato și de aceea este binevenită pentru instrumentiști. La instrumentele făcute în urmă cu peste cincizeci de ani, această caracteristică este greu de observat, astfel că a apărut o perioadă în care idealurile de tehnică și sunet la trompetă au suferit modificări majore. Mai mult, expandarea pavilionului la multe trompete moderne începe mult mai repede și în unele cazuri această secțiune ocupă mai mult de jumătate din întreaga lungime

³ Termenul „pompe” se referă mai degrabă la interiorul pistonului decât la întreaga valvă în sine.

a tubului. La un instrument american tipic, pavilionul reprezintă 50% din lungimea tubului, pipa reprezintă 21% iar corpul cilindric (fără a considera tuburile adăugate, acționate de valve) reprezintă 29%. De aceea avem astăzi un instrument a cărui proporții tind mai degrabă spre cele ale unui cornet și în consecință, sunetul caracteristic s-a schimbat.

Astăzi forma trompetei este mai mult sau mai puțin standardizată, cu două îndoituri sau arcuri care unesc cele trei secțiuni ale tubului principal (pipa, sonda și pavilionul) și în acest plan general, toți constructorii adoptă propriile lor proporții. Cu condiția ca arcurile să aibă o rază moderată, cotiturile tubului nu par să denatureze efectul acustic. Sistemul de valve poate fi fixat în plan vertical sau orizontal. Cele mai multe trompete germane au valve rotative care sunt fixate în plan orizontal spre deosebire de cele englezești sau americane care au pistoane fixate în plan vertical.

Ambitusul

Ambitusul trompetei se întinde de la nota fa de sub do central, pe aproximativ trei octave ascendente. În repertoriu standard rareori apar note înafara acestui ambitus iar tabelele cu digitația, în cele mai multe metode pentru trompetă, ajung până la nota do² (două octave peste do central). Câțiva trompetiști și-au câștigat faima pentru abilitatea lor în registru supraacut. Dintre ei amintim pe Bill Chase, Roger Ingram, Maynard Ferguson, Wayne Bergeron, Dizzy Gillespie, Jon Faddis, Cat Anderson, Malcolm McNab, James Morrison, și Arturo Sandoval.

Tipuri de trompete

Există mai multe tipuri de trompete. Așa cum s-a menționat mai sus, cel mai utilizat tip de trompetă este cel în si bemol. Se folosesc însă și alte tipuri cum ar fi trompetele în do, re, mi bemol, mi, fa, sol și la. „Trompeta în do nu transpune și are timbrul cel mai strălucitor, executând sunetele înalte cu multă ușurință. Trompeta în si b are în schimb o intensitate mai mare, cu un caracter eroic, maiestuos. Se fabrică și instrumente în si b, care printr-un dispozitiv special, se pot transforma în trompete în la” (DEMIAN 1968, 166).

Deoarece muzica scrisă pentru trompetele timpurii cerea folosirea unor trompete diferite în funcție de tonalitățile folosite – acestea neavând valve, nu erau cromatice – și de asemenea, deoarece un instrumentist putea alege să cânte un anumit pasaj cu o trompetă diferită decât cea indicată în partitură, trompetiștii din orchestre sunt în general adepții transpoziției directe (direct din partitură), putând interpreta muzica scrisă pentru trompetă în si bemol cu trompeta în do și viceversa.

Trompeta piccolo

Cele mai mici trompete sunt menționate ca trompete piccolo. Cele mai folosite dintre acestea sunt construite în așa fel încât să poată fi acordate atât în si bemol cât și în la, având pipa detașabilă, specifică pentru fiecare înălțime. La trompeta piccolo în si bemol, lungimea tubului este jumătate din lungimea tubului unei trompete si bemol standard. Trompetele piccolo în sol, fa sau chiar do sunt rar întâlnite și sunt construite manual. Cei mai mulți trompetiști folosesc, pentru trompetele piccolo, muștiucuri mai mici. Datorită mărimii mai mici a muștiucului, rezistența instrumentistului este deseori limitată iar tehnica de suflat este ușor diferită decât cea folosită la trompeta în si bemol standard. Aproape toate trompetele piccolo au patru valve în loc de trei: a patra valvă coboară înălțimea sunetului în general cu o cvartă, facilitând emiterea sunetelor joase. Maurice Andre, Håkan Hardenberger, și Wynton Marsalis sunt câțiva dintre cei mai cunoscuți virtuozii ai trompetei piccolo. Trompeta în sol mai este denumită și trompetă sopran. Trompetele piccolo pot fi dotate atât cu pistoane cât și cu valve rotative.

The pocket trumpet

The pocket trumpet (trompeta de buzunar), este o trompetă în si bemol mai compactă (mică, redusă). Pavilionul este de obicei mai mic decât la o trompetă standard iar tubul are o înfășurare mai densă pentru a se reduce astfel mărimea instrumentului fără a reduce lungimea totală a tubului. Forma ei nu este standardizată iar calitatea modelelor variază mult. Ea poate avea un sunet calitativ, o sonoritate caldă și o articulație mai vocalizată. Deși astfel de trompete nu pot înlocui trompetele standard, totuși ele pot fi folosite în anumite situații, pentru studiu și nu numai.

Cornetul cu pistoane

Trompeta este adesea confundată cu ruda ei apropiată: cornetul. Acesta are forma tubului mai conică în comparație cu tubul trompetei care este mai degrabă cilindric. Tubul principal, împreună cu îndoiturile adiționale, îi conferă cornetului o sonoritate mai moale dar instrumentele sunt de altfel aproape identice. Ele au aceeași lungime a tubului și de aceea, aceeași înălțime, așa că muzica scrisă pentru trompetă se poate cânta și la cornet și viceversa.

Fligornul

O altă rudă a trompetei este fligornul. Acesta are tubul conic pe o porțiune mai lungă decât cornetul și de aceea un sunet mai plin. Este uneori completat cu o a patra valvă pentru a-i îmbunătăți intonația în registrul grav. Se folosește în deosebi în fanfare.

Cornul

Descriere

Corn – engl. *horn*, fr. *cor*, germ. *Horn*, ital. *corneo*, magh. *kürt*, rs. *gorn*, *rog*, *rojok*, sp. *corneo*, *trompa* (TMI 1978, 264).

Corn, *corni*, s.m. (și în sintagma *corn de vânătoare*) – Instrument de suflat, folosit la vânătoare sau pentru chemări, semnalizări etc. Instrument muzical de suflat format dintr-un tub conic de alamă sau din alt metal (DEX 1998, 228).

Cornul, nu a fost doar un instrument utilizat în lucrări muzicale. Pe lângă această calitate a sa, cornul a fost inițial – și pentru multă vreme – folosit la vânătoare sau pentru chemări, semnalizări, etc. Încă din cele mai vechi timpuri au existat diferite instrumente confecționate din coarne și colți de animale, scoici sau lemn care erau folosite în situații diverse, dar în special ca dispozitive emițătoare de semnale. De-a lungul timpului, cornul s-a dezvoltat ca și instrument utilitar, folosit în activități umane care necesitau semnale sonore. Forma și mărimea acestuia varia, în funcție de natura activității la care era folosit (poștă, vânătoare, etc.). Era fabricat din diferite materiale.

Origini, etape istorice

Ca instrument muzical, cornul a apărut doar cu câteva sute de ani în urmă, procesul de dezvoltare începând la sfârșitul Evului Mediu iar pașii hotărâtori făcându-se în secolele 17-19. Datorită creșterii în popularitate a vânătorii ca activitate elitistă, foarte des întâlnită în cercurile nobiliare din Europa și datorită indispensabilității cornului ca instrument de semnal în cadrul acestei activități, cornul a devenit tot mai răspândit și mai popular ca și instrument utilitar, sunetul pe care îl producea neavând o valoare estetică deosebită. Din acest motiv, constructorii de corni din acea vreme au început să experimenteze diferite forme și mărimi, diferite materiale și aliaje pentru a-i îmbunătăți sunetul, a-i mări amplitudinea și ambitusul.

În 1636, francezul Marin Mersenne (1588-1648), în lucrarea "*Harmonie Universelle*" diferențiază patru tipuri de corn existente la acea vreme și anume: *Le grand cor* (cornul mare), *Le cor avec plusieurs tours* (cornul cu mai multe rotiri de țevă), *Le cor qui n'a qu'un seul tour* (cornul cu o singură rotire de țevă) și *Le huchet* (cornul simplu,

folosit la semnalele obișnuite) (http://www.hornplanet.com/hornpage/museum/history/horn_history1.html).

Un rol important în răspândirea cornului în Europa l-a avut contele german Franz Anton von Sprock (MARC 2006, 11). Fiind foarte pasionat de vânătoare, acesta a făcut o vizită în Franța (la Versailles) unde a fost impresionat de cornii pe care i-a auzit în timpul vânătorii. A îndemnat pe doi dintre oamenii săi să învețe acest instrument. Astfel că Wenzel Sweda și Peter Rolling, au fost cei care au dus cornul în Germania, devenind întemeietorii unei adevărate școli (se poate spune, prima școală de corn), de unde cântatul la corn s-a răspândit în toată Bohemia, Austria și Germania. Abia aici, valențele muzicale ale cornului vor începe a fi exploatate. Cornul "francez" (denumire primită după numele țării din care a fost adus) a devenit din ce în ce mai cunoscut, astfel că au apărut tot mai mulți constructori dornici de a confecționa și îmbunătăți acest instrument. Prin perfecționarea cornului de vânătoare s-a dezvoltat și cântecul german de vânătoare rezumat mai târziu în *Corul vânătorilor* din Freischütz de Weber (MARC 2006, 10). Din acea perioadă – anii 1680 – și până la sfârșitul secolului 19, când a ajuns la forma pe care o are și astăzi, cornul a suferit numeroase transformări, probabil mai multe decât orice alt instrument de alamă. O clasificare a etapelor de dezvoltare pe care le-a parcurs cornul ar fi: de la Cor-de-chase (cornul de vânătoare), Waldhornul austriac, cornul solo și cornul de orchestră, cornul omnitonic, cornul cu valva, cornul simplu, cornul dublu compensator, cornul dublu, cornul descant și cornul triplu. În cele ce urmează vom observa pe scurt fiecare dintre aceste etape.

Cor de chase

Cor de chase – engl. *hunting horn*, *bugle*, fr. *cor de chasse*, germ. *Jagdhorn*, ital. *corno di caccia*, magh. *vadászkürt*, rs. *ohotnicinâi roj*, sp. *cuerno de caza* – sau cornul francez de vânătoare, era un instrument simplu, de mărime fixă, limitat muzical la seria armonicilor naturale. Strămoșii lui sunt alte două instrumente folosite în scopuri de semnalizare și anume: cornet de chasse și cor a plusiers tours. Prin amestecarea caracteristicilor distinctive ale celor două instrumente a apărut noul *cor de chase* (MARC 2006, 6). Acesta era construit din bronz și avea un sunet neplăcut, respingător. Pentru a i se îmbunătăți sunetul a fost supus la diferite modificări. Procesul de perfecționare a inclus reducerea diametrului țevii, aplicarea pâlniei la un capăt și a muștiucului la celălalt. Cu toate acestea instrumentul nu putea emite mai mult de 12-16 sunete iar cântatul era foarte dificil. Preocupați de îmbunătățirea sunetului și de extinderea ambitusului, frații Michael și Johannes Leichnambschneider au pus bazele unei mari tradiții în construcția cornilor la Viena și au adus acestora îmbunătățiri esențiale dezvoltând *Waldhornul* austriac (care prezintă în general un aspect mai robust), primul pas spre viitorul corn vienez.

Din acest moment cornul își începe evoluția sa înspre un rafinat instrument de concert. Primele apariții pe scenă au fost în scenele de vânătoare din cadrul anumitor

spectacole de balet sau operă. Corniști cântau anumite semnale astfel încât spectatorii să aibă senzația unei scene de vânătoare autentice. Începând din Baroc, compozitorii scriu din ce în ce mai melodios și mai complex pentru corn. Fiind însă un instrument natural, cornul nu putea emite decât sunetele armonice. Cel mai uzitat registru pentru scrierile melodice era registrul acut, registru unde armonicile naturale sunt mai apropiate între ele. Compozitorul era extrem de limitat, iar dacă dorea să schimbe tonalitatea era necesară schimbarea cornilor cu alții acordați în tonalitatea cerută. Impracticabilitatea acestui procedeu i-a condus pe constructorii de corni la începutul secolului 18 spre inventarea tuburilor adiționale de acordaj care erau detașabile.

Cornul solo

Cornul solo necesita soluții pentru a putea cânta în mai multe tonalități. Cei mai mulți corni erau cei acordați în re, mi b și fa. Țugul detașabil era o bucată de țeavă îndoită care, introdusă pe o secțiune din țeava cornului, schimba lungimea instrumentului și implicit acordajul acestuia. Astfel, în loc să poarte la ei mai multe instrumente, corniștii aveau un singur corn și un set de țuguri de diferite mărimi. Trecerea de la o tonalitate la alta se făcea atașând țugul de dimensiunea necesară tonalității dorite. În orchestră, aceasta părea să fie o soluție însă pentru cornul solo dificultățile erau departe de a fi depășite. Se punea din ce în ce mai acut problema cromatizării instrumentului. În jurul anilor 1760, o nouă tehnică de cântat la corn avea să ducă acest instrument spre o nouă etapă în dezvoltarea sa. Astfel, cornistul bohemian de la curtea din Dresda, Anton Joseph Hampel (1711-1771) pune bazele tehnicii de cântat la corn cunoscută sub numele de tehnica mâinii drepte. Deși existau deja corniști care încercau acest procedeu, Hampel este unanim recunoscut ca pionul principal în dezvoltarea și predarea acestei tehnici. Tehnica este relativ simplă: prin acoperirea cu palma dreaptă a pavilionului (total sau parțial), înălțimea sunetului se modifică, iar instrumentistul poate emite și alte sunete în afara armonicelor naturale. În combinație cu țugurile de acordaj, acest nou procedeu a deschis noi posibilități de exprimare muzicală ale instrumentului, iar compozitorii vremii au primit-o cu entuziasm. Cornul solo era totuși limitat din punct de vedere al acordajelor, având țuguri de acordaj pentru sol, fa, mi, mi b și re. *Waldhorn-ul* avea un sistem similar, având un țug principal – care era și acordajul cel mai înalt – și opțional țugurile adiționale care măreau lungimea tubului coborând acordajul. La insistențele și indicațiile lui Hampel, constructorul de instrumente din Dresda, Johan Werner, confecționează țuguri de diferite mărimi, atașabile la mijlocul țevii, dar face detașabilă și de mai multe mărimi și bucata superioară de țeavă a cornului, făcând posibilă transpunerea cornului în orice scară. „Prin punerea în practică a conceptelor lui Hampel, Werner a realizat, după mai multe încercări și experimente, un corn care a rămas cunoscut sub numele de „Inventions-Horner” mai ales datorită inovațiilor și îmbunătățirilor pe care le-a adus. Datorită acestor îmbunătățiri,

cornul lui Werner a fost adoptat pe tot continentul iar termenul de „Inventionshorn” a fost atribuit tuturor cornilor care aveau diferite țuguri, începând cu 1765” (MARC 2006, 54).

Cornul de orchestră

Cornul de orchestră sau *Orchesterhornul* (denumire din acea perioadă) a fost conceput și perfecționat între 1750-1755. Cu acest corn erau posibile toate transpozițiile între si b basso și si b alto, iar utilizând tehnica mâinii drepte era posibilă emiterea tuturor sunetelor scării cromatice, indiferent de acordaj.

Din acest moment cornul nu mai este un instrument de "efect", ci devine un instrument muzical recunoscut, inclus în orchestre simfonice care erau în acea perioadă în plină expansiune atât ca număr de instrumentiști, cât și ca diversitate a instrumentelor. Cornul devine tot mai atractiv pentru compozitori, atât ca instrument de orchestră cât și ca instrument solo. Joseph Haydn a scris două concerte pentru corn și orchestră și un dublu concert pentru corni și orchestră, iar odată cu popularizarea concertelor de Mozart pentru corn, este confirmată definitiv și titulatura de instrument solist a cornului.

Hampel este considerat părintele cornului - ca instrument muzical - datorită contribuției pe care a avut-o în dezvoltarea instrumentului, datorită școlii pe care a format-o și a popularizării acestui instrument. O nouă era a artei muzicale s-a dezvoltat datorită contribuției sale. Cel mai bun elev al lui Hampel a fost Johann Wenzel Stich (1746-1803), acesta fiind cunoscut mai ales sub pseudonimul de Giovanni Punto. Devenind un virtuos cornist solo cu mare reputație în toată Europa acelor vremuri, acesta nu numai că a compus piese originale pentru corn solo, dar i-a inspirat și pe alți compozitori să compună pentru acest instrument, printre care Mozart și Beethoven.

Cornul omnitonic

Cornul omnitonic a părut a fi rezolvarea miraculoasă a tuturor problemelor pe care le mai întâmpinau corniștii și anume, pentru schimbarea transpoziției instrumentistul era nevoit să se oprească din cântat și să schimbe țugurile. De asemenea era foarte incomod pentru acesta să poarte tot setul de țuguri cu el. Pentru eliminarea acestor inconveniente au apărut multe idei și s-au făcut multe experimente. Până la 1815 apăruseră deja câteva forme diferite de corn omnitonic. Ideea de bază era, ca prin intermediul unui mecanism, instrumentistul să poată schimba între diferite țuguri montate direct pe instrument, pentru schimbarea transpoziției. Deși se arăta soluția ideală la problema schimbării rapide a țugurilor, cornul omnitonic s-a dovedit la fel de incomod și în plus a devenit mult mai greu. Astfel, acesta nu a rămas în uz pentru foarte mult timp fiind înlocuit de dezvoltarea unei tehnologii care în curând va elimina țugurile de acordaj și mai ales necesitatea tehnicii mâinii drepte și anume, valva.

Cornul cu valve

Valva a fost noua invenție pe care, în 1815, Heinrich Stölzel o brevetează împreună cu un coleg muzician, Friedrich Blümel. Valva (mai exact - pistonul) – respectiv întreg sistemul cu valve la corn, la început avea doar una, apoi două, iar câțiva ani mai târziu a apărut a treia – a fost atașată pentru a face schimbul între două țuguri de acordaj și nu pentru a transforma cornul într-un instrument cromatic. Curând s-a realizat însă faptul că prin intermediul acesteia se poate realiza cromatizarea cornului pe un ambitus rezonabil astfel încât să poată fi acoperite intervalele dintre sunetele armonice mai ales în registrul grav.

În 1815 în ziarul periodic din Leipzig „Allgemeine Musikalische Zeitung”, Gottlob Benedict Bierey scria: „Heinrich Stölzel, ... în ideea de a perfecționa Waldhorn-ul, a reușit să atașeze la instrument un mecanism simplu, cu ajutorul căruia s-a reușit emiterea tuturor notelor din scara cromatică pe un ambitus de aproape trei octave, cu un sunet bun și puternic. Toate sunetele produse în cazurile de dinainte artificial – după cum este binecunoscut, prin acoperirea pavilionului cu mâna – sunt acum identice ca timbru și sonoritate cu sunetele din scara armonicelor naturale fără a schimba caracteristicile sunetului de corn. Orice cornist, prin studiu, va fi capabil să cânte la acest instrument” (http://www.hornplanet.com/hornpage/museum/history/horn_history3.html).

O variantă mai târzie a valvei lui Stölzel, un piston cu cursa lungă (cunoscut ca valva Stölzel) i-a inspirat pe mulți alți constructori de instrumente. Astfel, François Perinet a dezvoltat în 1839 o valvă piston după modelul lui Stölzel care este predecesorul direct al pistonului din zilele noastre. Pistonul cu mișcare verticală a fost punctul de plecare pentru o altă etapă în dezvoltarea tehnologiei construcției cornului. În jurul anului 1832, a fost inventată de către Joseph Riedl la Viena, valva rotativă, care spre deosebire de piston face o mișcare circulară și nu una verticală.

Cornul simplu în fa

Cornul simplu în fa, cu trei valve și fără țuguri adiacente pentru acordaj, a luat locul cornului cu seturi de țuguri. Printr-o simplă apăsare a unei clape, se putea schimba lungimea țevii prin care trecea aerul, deci înălțimea sunetului emis. La început pistonul era mai uzitat, dar cu timpul valva rotativă a început să câștige popularitate în fața pistonului. Tehnica mâinii drepte începea să fie pe cale de dispariție. Spre sfârșitul secolului 19, un producător german de corni, Fritz Kruspe, (împreună cu Edmund Gumpert) devenea unul dintre primii constructori care producea corni simpli în fa, dar și corni dubli, ambele modele fiind prevăzute cu valve rotative.

Cornul dublu

Cornul dublu are o a patra valvă, care prin apăsare schimbă direcția aerului pe o variantă mai scurtă de țevă, schimbând astfel acordajul instrumentului din fa în si b. Acest corn a rămas sub numele de „corn dublu compensator”, bazându-se pe sistemul de adăugare de tub (la cel existent) pentru compensarea diferenței de lungime între cornul în fa și cel în si b. A primit această denumire pentru a fi diferențiat de adevăratul corn dublu care a apărut puțin mai târziu și care reprezintă efectiv două instrumente într-unul singur, cele două (unul în fa și celălalt în si b) având țevi diferite și orificii separate în valve împărțind între ele doar țeava principală (partea în care se introduce muștiucul) și pavilionul (ultima parte a cornului).

Cornul descant

Cornul descant apare în jurul anului 1900, fiind un corn de dimensiuni mai mici (ca lungime a tubului) și acordat cu o octavă mai sus decât cornul simplu în fa, respectiv în fa alto. A apărut ca o necesitate, venind în ajutorul corniștilor pe registrul acut, atât de folosit în repertoriul Baroc. Prin anii 1950, Robert Paxman alături de cornistul Richard Merewether au început la Londra construirea de corni dublii descant acordați în fa, și în fa alto, iar mai târziu și în varianta de acordaj si b și fa alto.

Cornul triplu

Cornul triplu a fost ideea aceluiași Merewether și a fost acordat în fa, si b și fa alto. Deși valvele sunt confecționate din aliaje ușoare, cornul triplu este deocamdată și cel mai greu din această familie. Actualmente mulți prim-corniști în orchestrele simfonice folosesc corni descant și/sau tripli pentru a avea o mai mare siguranță în registrul acut, dar cel mai folosit și mai popular corn este cornul dublu.

După o hotărâre a International Horn Society (Asociației Internaționale a Corniștilor) este recomandată denumirea de horn (nu french horn), (corn nu corn francez).

Trombonul

Definiție

Trombon – Instrument muzical de suflat făcut din alamă, mai mare decât trompeta, cu timbrul mai aspru și mai puternic decât aceasta (DEX 1998, 1116).

Trombon – ital. trombone, germ. Trombone, Posaune, fr. *trombone*, engl. *trombone*, sp. *trombón*, magh. *harsona*, *pozaun*, rs. *trombone*, *pozaune* (TMI 1978, 604).

Cu privire la forma și la mensura tubului, nu se deosebește mult de trompetă, fiind însă mai mare și frânt în îndoituri foarte lungi. De aceea și timbrul seamănă cu al trompetei, fiind însă mai puțin strălucitor. E singurul dintre instrumentele cu muștiuc, pentru care notația e scrisă în tonalitatea și cu înălțimea originală (toate celelalte instrumente de categoria aceasta sunt transpozitorii). În vechime, notele erau scrise în cheia basului pentru trombonul bas, în a tenorului pentru trombonul tenor și în a altului, pentru trombon alt. Actualmente, cel mai utilizat este trombonul tenor.

Descriere

Trombonul face parte din familia instrumentelor aerofone cu muștiuc și este caracterizat de o culisă mobilă prin care interpretul variază lungimea tubului. De aici vine denumirea de trombon cu culisă (fr. *coulisse*, germ. *Zugposaune*, it. *trombone a tiro*). Până în secolul 18, atât în limba franceză cât și în cea engleză, trombonul se numea *sacqueboute*, *sackbut*. Etimologia lui *sacqueboute* vine din franceza veche (*sacquer* – a trage, *bouter* – a impinge) dar și dintr-o derivare spaniolă a termenului *sacabuche* – a scoate afară interiorul (de exemplu o sabie) (NEAMȚ-GILOVAN 2005, 3). Denumirea italiană și cea germană, sunt derivate de la termenul italian *tromba* (trâmbiță sau trompetă mare) „de la care a preluat caracterele organologice principale: tubul cilindric, muștiucul și chiar timbrul specific” (BĂRBUCEANU 1999, 256).

Istoric, evoluție

Trombonul își are rădăcinile în timpuri străvechi iar „printre strămoșii lui se află și instrumente ca: La-pa și Hau-tung la chinezi, Sringa la indieni, Salpinx la greci, Chazozerah la evrei, tuba, lituus și cornu la romani” (BAMBULA 1960, VII). Anticul *buccina* este de asemenea un alt prezumtiv strămoș al trombonului. Printre ruinele orașului Pompei (79 d. H.) au fost descoperite două exemplare de trombon. Pentru organologia contemporană, cele mai convingătoare informații referitoare la trombonul cu culisă sunt considerate cele date de renumiții teoreticieni ai istoriei muzicii din secolul 16, S. Virdung și M. Agricola, care-l consemnează cu numele de: *Basune*, *Busam*, *Busaun*, *Busüne*, *Pusaune* și în final termenul consacrat, *Posaune* (BĂRBUCEANU 1999, 257). Cuvântul „Posaune circula înainte de perioada Martin Luther” (BAMBULA 1960, VIII). „În secolul al XVII-lea serpent-ul, a fost un rival serios al trombonului... Din cauza sunetului gălăgios și vulgar a fost înlăturat treptat” (DEMIAN 1968, 177).

Este important de reținut că dintre toate instrumentele de suflat din vechime, trombonul era singurul instrument cromatic, celelalte instrumente limitându-se la seria

armonicelor naturale. Este de altfel și singurul instrument care în principal și-a păstrat forma originală. Acest lucru se poate vedea și din picturile rămase din secolul 15, cum ar fi de exemplu vitraliul unei biserici din Roma realizat de Filippino Zippi. La sfârșitul secolului 15, în anul 1497, Sanudo descrie primirea făcută reginei Ciprului de către dogele Venetiei, care avea un ansamblu de 34 de instrumente împărțite în 2 grupe: în prima, 24 de toboșari, triangluri, viori și lăute; în a doua, 10 tromboane și instrumente de suflat acute (pifferi) (NEAMȚ-GILOVAN 2005, 5). Ansamblurile de sacqueboute erau des întâlnite la curțile nobililor. Sacquebutul și-a găsit loc și în formații mici, fiind preferat atât de instrumentiști cât și de compozitori. Giovanni Gabrieli (1555-1612), a scris în 1597 *Sonata pian' e forte*, prima compoziție muzicală pentru care el specifică instrumentația. Conform partiturii, instrumentația sonatei era: un cornet, o vioară și două grupuri a câte trei tromboane

(http://www.allfreeessays.com/student/Giovanni_Gabrielli.htm).

Este de reținut că există lucrări timpurii scrise pentru trompete și tromboane antice. Trombonul și-a găsit loc și în fanfarele orașenești din secolele 16 – 17 care atunci erau formate atât din instrumente de suflat cât și din instrumente cu coarde. În anul 1512, Albrecht Dürer, pictează pe pereții primăriei din Nürnberg, fanfara orașenească, pe primul plan așezând un trombonist (BAMBULA 1960, IX). Tromboniștii erau apreciați la toate curțile muzicale din întreaga Europă și au inspirat compozițiile ceremoniale și religioase ale compozitorilor vremii, dintre care amintim pe G. Gabrielli (Italia), S. Scheidt și Schütz (Germania), Lully (Franța).

Primele lucrări dedicate trombonului în ipostază solistică sunt concertele scrise pentru trombon alto din secolul 18, de compozitorii: J. G. Albrechtsberger, M. Haydn, L. Mozart, G. Ch. Wagenseil. Trombonul este prezent de-a lungul istoriei muzicii în creația marilor compozitori ca J. Haydn – *Creațiunea*. W. A. Mozart folosește trombonul doar în arii de operă și în lucrările cu caracter religios, în *Requiem* (Tuba Mirum). În creația lui L. van Beethoven, trombonul apare în câteva lucrări emblematice (*Simfonia a V-a*, a „Destinului”, *Simfonia a VI-a* „Pastorală” și *Simfonia a IX-a*).

Începând cu romanticii, trombonul devine de nelipsit și face parte aproape din toate lucrările vremii.

Secolul 19 a adus o serie de concerte romantice care evidențiază calitățile solistice ale trombonului, cu ar fi cele de: F. David, F. Gräfe, E. Sachse, E. Reiche.

Carl Traugott Queiſer (1800-1846) a fost unul dintre tromboniști de excepție ai secolului 19. Prima interpretare a Concertino-ului de Ferdinand David a avut loc la 14 decembrie 1837, sub conducerea lui Felix Mendelssohn Bartholdy, cu Gewandhausorchester Leipzig. Pe lângă concertele din Leipzig el mai cânta ca solist în Hamburg, Berlin și Dresda. Interesant este faptul că în toamna lui 1841, F. David a mai compus un concert pentru Queiſer numit “Concertul militar”. Din păcate acest concert a fost cântat doar o singură dată.

Alți tromboniști soliști alături de Carl Traugott Queißer au mai fost Friedrich August Belcke (1795-1874) și Johann August L. Schrader. Despre Schrader se spune că i-a făcut o impresie deosebită lui Berlioz care denumea trombonul olimpiu.

Dacă până la clasici trombonul era folosit cu precădere în muzica religioasă, în prezent el se regăsește în toate genurile muzicale, inclusiv muzică ușoară și jazz, iar unii compozitori ca Fr. Poulenc (*Suite française*), D. Milhaud (*Création du monde*), J. Ibert (*Escales* sau *Suite Symphonique*) H. Tomasi ("Concert pentru suflători"), aduc trombonul în ipostaze solistice.

Tipuri de tromboane

Se cunosc trei feluri de sacqueboute:

- sacqueboute alto (în re),
- sacqueboute tenor (în la) și
- sacqueboute grav (în mi sau re).

Cele trei feluri de tromboane care se folosesc și azi sunt:

- trombon alto în mi bemol sau fa,
- trombon tenor în si bemol
- trombonul bas (quartventil)

“Denumirea de tuba ductilis, minor, maior și maxima indică tromboane de diferite mărimi din secolele al XVI-lea și al XVIII-lea” (DEMIAN 1968, 178).

Dacă în secolul 17 se foloseau 1, 2, 3, 4 sau 5 tromboane în cadrul unei lucrări, secolul 18 aduce importante transformări și clarificări. În partiturile de orchestră ale vremii (sec. 18) trombonul apare sub forma de alto, tenor, bas (folosirea celor 3 tromboane în orchestră în această alcătuire a fost preluată de marea majoritate a compozitorilor până în zilele noastre deși se cântă pe alte instrumente).

Cel mai vechi trombon care încă există și care este expus la Muzeul Național al Germaniei (Germanisches Nationalmuseum), a fost făcut la Nürnberg în anul 1551, de către Erasmus Schnitzer (dar se pare că nu este în întregime original). Există de asemenea un trombon care datează din 1557 și care a fost făcut de Jorg Neuschel tot la Nürnberg. Acesta este expus la muzeul de istorie din Viena.

(<http://www.geocities.com/Vienna/1452/history.html>)

Structură

Deși trombonul a ajuns la forma actuală încă din perioada renașterii, de atunci i s-au adus unele modificări care au contribuit la îmbunătățirea sunetului și la dezvoltarea tehnicii trombonistice.

Trombonul este format dintr-un tub cilindric alungit în formă de S. Părțile principale ale trombonului sunt: muștiucul, culisa cu componentele ei (interioară și exterioară) și pavilionul.

Culisele tromboanelor obișnuite au dimensiunea orificiului de 1.27 cm, 1.29 cm, 1.33 cm și 1.38 cm pentru tromboanele tenor și 1.40 cm pentru tromboanele bas. La unele culise, brațele au orificii de dimensiuni diferite în sensul că brațul al doilea are orificiul mai larg decât brațul întâi. La cele mai multe culise de acest fel, combinațiile orificiilor sunt următoarele: 1.22 cm – 1.24 cm; 1.27 cm – 1.29 cm; 1.29 cm – 1.33 cm; 1.33 cm – 1.38 cm; 1.38 cm – 1.42 cm pentru tromboanele tenor și 1.42 cm – 1.46 cm pentru tromboanele bas (<http://en.wikipedia.org/wiki/Trombone#Construction>).

În cele mai multe cazuri, la tromboanele tenor cu cvartventil, orificiu țugurilor cvartventilului este mai mare decât cel al secțiunii drepte (porțiunea trombonului prin care intră aerul când cvartventilul nu este fixat). Tipic, pentru instrumentele de orchestră, orificiul culisei este de 1.39 cm iar orificiul țugurilor cvartventilului este de 1.43 cm. Există o mare varietate de valve și combinații. Valva (ventilul) are de obicei o culisă mică astfel încât tubul poate fi reglat separat de restul instrumentului. Cele mai multe tromboane (și b/f tenor și bas) au o culisă insuficient de lungă pentru a reduce înălțimea la *mi* cu valva fixată, permițând producerea lui si b 2.

În timp ce instrumentele vechi cu cvartventil și cvintventil aveau de obicei tuburile încolăcite strâmt în sectorul pavilionului, instrumentele moderne au sistemul de tuburi înfășurate mai larg, fapt din care rezultă o reacție mai liberă cu tubajul valvelor.

Pavilioanele de trombon (și uneori culisele) pot fi construite din diferite amestecuri de alamă pentru a se obține timbruri diferite. Materialul folosit de obicei este alama galbenă în timp ce alte materiale folosite includ alama roz și alama roșie. Aceste materiale diferite influențează calitatea sunetului instrumentului și schimbă considerabil timbrul. Unii furnizori oferă acum pavilioane șanjabile, astfel încât instrumentistul poate selecta pavilionul pe care îl preferă conform dezideratului stilistic-interpretativ. Pavilioanele trombonului tenor au de obicei diametrul între 17 și 23 cm, cele obișnuite având dimensiunea între 18 și 20 cm. Mărimile cele mai mici se găsesc la micile tromboanele de jazz și la vechile instrumente de calibru mic, în timp ce cele de mărimi mari se găsesc la modelele pentru orchestră. Pavilioanele tromboanelor bas pot avea în jur de 25 de cm sau mai mult, deși de obicei au diametrul între 23 și 25 de cm. Pavilionul poate fi construit din două tipuri de alamă sau dintr-un singur material. Pentru a întări marginea pavilionului poate fi folosită o platbandă din metal care de asemenea influențează calitatea sunetului. Ocazional, pavilioanele de trombon sunt făcute din argint solid.

Tuba

Descriere

Tuba – ital. tuba, germ. Tuba, fr. *tuba*, engl. *tuba*, sp. *tuba*, magh. *tuba*, rs. *tuba* (TMI 1978, 608).

Tuba face parte din familia instrumentelor aerofone cu muștiuc. Este cel mai mare dar și cel mai nou dintre acestea și acoperă registrul grav. Termenul generic „tuba”, desemna în vechime, la romani și mai târziu, trompeta, având rolul de semnal al bătațiilor, parăzilor, serbărilor, etc. (DTM 1984, 504). Totul a început cu un instrument cu o înfățișare specific medievală, făcut din lemn și care mai târziu a fost reproiectat de numeroase ori. I s-au adăugat clape, i s-a împărțit corpul de lemn sau de metal în două secțiuni, a primit o configurație verticală a țevii și i s-a adăugat a patra clapă. Tuba este un instrument a cărui necesitate s-a simțit cu mult înainte de a fi fost construit. Numeroși constructori de instrumente au căutat să realizeze un instrument care să acopere registrul grav și care să îndeplinească așteptările compozitorilor și a dirijorilor.

Origini, evoluție

Nu putem vorbi despre tubă, fără să amintim câteva instrumente care au precedat și influențat tuba, atât din punct de vedere al formei cât și al sonorității. Acestea sunt serpentul (1590), cornetul bas (1800), oficleidul (1800-1821) și fagotul rusesc (1820). Din familia instrumentelor de suflat cu muștiuc care acoperă registrul grav și care s-au dezvoltat în aceeași perioadă cu tuba mai fac parte și heliconul (1845), saxhornul bas (1843), tuba wagneriană (1874-75) și suzafonul (1893).

În cele ce urmează vom face pe scurt câteva referiri la două dintre instrumentele care au precedat și în mare măsură au condus la apariția tubei moderne din 1835.

Serpentul

Serpentul a fost inventat în Franța de către Edme Guillaume în jurul anilor 1590 (<http://www.music.iastate.edu/antiqua/serpent.htm>). Cu toate că există și versiuni din metal, la origine acest instrument a fost construit în mod predominant din lemn de nuc, acoperit cu piele tăbăcită. Muștiucul putea fi făcut din lemn, os, fildeș, corn de bou, ceramică și diferite aliaje de metale cum ar fi alamă, bronz și cositor. La serpentul original, care era încolăcit ca un șarpe, se cânta cu ajutorul a șase orificii. Mai târziu i-au fost adăugate clape. Sunetul fundamental al serpentului este nota do. Acest instrument a fost larg utilizat în muzica religioasă care a evoluat din cântul gregorian. În Marea Britanie,

pe lângă rolul său de instrument acompaniator în muzica sacră, serpentul a fost în scurt timp adoptat de fanfarele militare.

De-a lungul secolelor, serpentul s-a dovedit a fi extrem de rezistent la schimbări. Deși a fost modificat de câteva ori și adaptat utilizării moderne, instrumentul original a reușit să reziste până în zilele noastre, fiind ținut în viață de diverse grupuri și colecționari cu un mare interes pentru acest venerabil instrument cu o vârstă de peste 400 de ani. Faptul că serpentul a fost un instrument intens utilizat încă din secolul 16, este dovedit în câteva lucrări de specialitate.⁴

Serpentul a fost cunoscut și de compozitori ca Beethoven, Mendelssohn, Berlioz, Meyerbeer și Wagner.

Cel mai mare serpent, contrabasul Anaconda, a apărut la sfârșitul anilor 1840, și acum face parte din colecția de instrumente a Universității din Edinburg (<http://www.serpentwebsite.com/>).

Oficleidul

Oficleidul a fost creat la începutul anilor 1800 de către un anume Hallary. Este un instrument de suflat cu muștiuc, din alamă, cu pavilion, cu orificii care atunci când sunt descoperite sau acoperite schimbă înălțimea sunetelor (Bevan, *The New Grove* 2001, 859). Totuși, construcția lui îi este atribuită constructorului de instrumente Joseph Halliday. În 1810 în Irlanda, la Dublin, acesta construiește goarna cu clape, strămoșul cornetului modern. El a făcut design-ul goarnei după modelul trompetei cu clape, care exista deja de la sfârșitul secolului 18. În 1821 a creat oficleidul, al cărui nume provine din *ophis* (grecescul pentru șarpe) și *kleis* (pentru dop sau capac). Oficleidul nu se aseamănă cu strămoșul său serpentul, fiind din alamă, având clape⁵ și perinițe ca și saxofonul și având o configurație verticală. Un motiv pentru care saxofonul seamănă cu oficleidul ar fi acela că saxofonul este una dintre multele încercări de a îmbina design-ul oficleidului cu cel al unui instrument de suflat din lemn. De fapt, primele saxofoane ale lui Adolph Sax erau adesea numite *ophicléides á clefs* (oficleide cu clape), sau *ophicléides á clefs et á bec* (oficleide cu clape și muștiuc). Au fost construite mai multe tipuri de oficleid, de la cele alto în mi b și fa, la oficleidul bas în do sau si b și în cazuri rare oficleidul contrabas în fa sau mi b.

Cu toate că oficleidul a înlăturat o parte a predecesorilor săi (cornetul bas și fagotul ruses), serpentul a reușit să reziste, în timp ce oficleidul a dispărut în 1928. Între timp a fost reconstruit, câteva replici fidele fiind din nou disponibile. Cel mai mare model

⁴ M Mersenne: *Harmonie universelle* (Paris, 1636/r1963); J. B. Metoyen: *Methode de serpent* (MS, F-Pc, c1810); A. Hardy: *Methode de serpent* (Paris, 1815); Hermenge: *Methode de serpent ordinaire* (Paris, 1816), A. Baines: *Woodwind Instruments and their History* (London, 1957)

⁵ primul instrument avea 9 clape ulterior modelele fiind echipate cu 11 sau 12 clape. Vezi: <http://www.contrabass.com/pages/ophicleide.html>

de oficleid este contrabasul „Monstre Ophicleide”, construit de Robb Stewart, expert în construcția replicilor instrumentelor suflat din alamă din secolul 19.

Instrumentele care se înrudesesc cu tuba și care au fost construite aproximativ în aceeași perioadă și anume heliconul (1845), saxhornul bas (1843), tuba wagneriana (1874-75) și suzafonul (1893), nu sunt folosite în formații camerale, cu excepția tubelor wagneriene pe care le regăsim uneori în formații omogene și care pot interpreta repertoriul pentru eufoniu (tuba tenor). Heliconul și suzafonul au fost concepute ca instrumente de mărșăluire și sunt folosite și astăzi în fanfare sau orchestre militare. Heliconul avea să fie inventat în Rusia în jurul anilor 1845 ca și un cornet de mărșăluit, de purtat pe umăr. Acest instrument a fost predecesorul suzafonului. În 1850, Ignaz Stowasser din Viena a produs multe asemenea instrumente pentru cavalerie și formațiile de infanterie. Heliconul a fost foarte popular în Europa și în Statele Unite ale Americii. Suzafonul, deși se pretinde că ar fi fost făcut de C. G. Conn în 1898, a fost de fapt fabricat de J. W. Pepper în 1893 și a fost prezentat la expoziția industrială din Philadelphia în același an (<http://www.jwpepper.com/history/sousa.html>). Suzafonul este de fapt un fel de helicon cu pavilion detașabil și orientabil. Se pare că designul suzafonului i-a fost sugerat lui J. W. Pepper de către John Philip Sousa (<http://www.jwpepper.com/history/sousa.html>).

Tuba

Tuba a fost pentru prima oară patentată în 1835, de un constructor de instrumente german pe nume Johann Gottfried Moritz, care a realizat acest instrument la indicațiile unui conducător de formație prusac, Wilhelm Wieprecht (DTM 1984, 504). Tuba este instrumentul cu registrul cel mai grav dintre instrumentele de suflat cu muștiuc și este de asemenea cel mai recent instrument introdus în orchestra simfonică modernă. A apărut pentru prima dată la mijlocul secolului 19 și a luat în general locul oficleidului. Prototipul de tubă bas al lui Wieprecht și Moritz (Bevan, The New Grove 2001, 857) din care există un exemplar care datează din 1838-40, la Muzeul Musikinstrumenten din Berlin, era diferită la exterior de tuba modernă dar prezenta unele dintre cele mai importante caracteristici ale acesteia: era acordată în fa (acordajul standard ulterior al tubei de orchestră), avea patru valve aranjate ca să coboare acordajul instrumentului la $\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$, și $2\frac{1}{2}$ tonuri ; se putea cânta jos la bază sau note de pedală. Instrumentul era făcut din alamă cu accesorii din argint, cum sunt majoritatea tubelor de astăzi.

Mulți ani tuba în fa, a fost considerată o “mostră de oficleid”, termenul oficleid putând însemna fie “oficleid a opistons” (tuba) fie oficleid cu clape (referințele germane din secolul 19 la Ophikleide pot însemna Ventilophikleide, o tuba în formă de oficleid mai degrabă decât Klappenophikelide, oficleidul cu clape) (Grove's Dictionary).

Primele tube contrabas au fost construite în 1845 de producătorul bohemian V. F. Cervený.

Utilizare

Tuba se folosește în orchestre simfonice unde are rolul de bas al instrumentelor de alămuri. Datorită posibilităților sonore, poate fi folosită ca sprijin pentru compartimentele de corzi sau instrumente de suflat din lemn, sau chiar ca și instrument solo. Gustav Mahler a fost unul dintre primii compozitori care a încredințat tubei o frază cantabilă, în Simfonia I, partea a III-a (DTM 1984, 504). Simfonia Fantastică de Hector Berlioz a fost prima mare lucrare care a inclus și tuba. Partitura originală a fost scrisă pentru două oficleide dar Berlioz a schimbat aceasta după ce a auzit noua invenție, tuba. Și alți compozitori cum ar fi Richard Strauss (*Așa grăit-a Zarathustra*, *Simfonia Alpilor*), Shostakovich (*Simfonia nr. 4*), Stravinsky (*The Rite of Spring*) sau Mussorgsky (*Tablouri dintr-o expoziție*), au inclus tuba în lucrările lor.

Tuba se utilizează și în orchestrele de suflători numite în limba engleză „brass bands” (fanfare). În aceste formații, atât tuba în mi bemol cât și cea în si bemol, au primit denumirea generică de „bas”. Alături de percuție, în aceste formații tuba completează secția ritmică dar are și pasaje tematice sau solistice.

Un rol important îl are tuba în formațiile camerale. Începând cu 1954 ea face parte din componența standard a cvintetului de alămuri. De obicei în acest tip de formație se folosesc tubele în fa. Există și ansambluri omogene de tube, tot o creație a secolului 20, unde se folosesc toate tipurile de tube, cele tenor executând vocile acute iar tubele bas și contrabas executând vocile grave.

Pe lângă rolul ei în orchestră, în ansamblurile mari de suflători sau în formațiile camerale, tuba s-a dezvoltat în mod excepțional ca și instrument solist. Diferite concerte au fost scrise pentru tubă și orchestră de către compozitori remarcabili ca: Ralph Vaughan Williams, Edward Gregson, John Williams sau Bruce Broughton.

Tipuri de tube

Există mai multe tipuri de tube. Ele se clasifică în funcție de acordaj (mai des întâlnite fiind cele în fa, mi bemol, do și si bemol) și în funcție de registrul pe care îl acoperă (tube tenor, bas sau contrabas).

Tuba tenor în si b (fr. *tuba basse*, *saxhorn basse*; Germ. *Baryton*; it. *flicorno basso*, *eufonio*) – este un instrument de bas acoperind aceeași sferă ca și violoncelul; e numita frecvent “eufoniu” când e folosită în fanfare și “tuba tenor” când e folosită în orchestră. Instrumentul are aceeași lungime a tubului ca și baritonul si b (un instrument de tip saxhorn) dar orificiul tubului este mai larg. Sunetele joase de la Si b în jos la Mi sunt accesibile; gama superioară se ridică până la si b și chiar mai sus. Tubele tenor sunt folosite în formații camerale de la începutul secolului 20. Un eufonist remarcabil a fost

Robert King, membru fondator al *The Boston Brass Quartet* și întemeietorul uneia dintre cele mai importante edituri muzicale și anume Robert King Music Company.

Tubele bas în fa și mi b (fr. *tuba contrabasse*; Germ. *Basstuba*; it. *flicorno basso-grave*) – sunt instrumente de bas îndeplinind o funcție similară ca și contrabasul. Instrumentul original Wieprecht\Moritz din 1835 era un instrument în fa iar instrumentele cu un asemenea acordaj erau încă folosite în orchestre aproape peste tot în Europa la sfârșitul secolului 20. Echivalentul pentru fanfară a tubei fa este tuba în mi b (numită și bombardon) care e folosită în general în combinație cu tuba contrabas în si b. Tuba în fa se folosește cu preponderență în ansamblurile camerale cum ar fi cvintetul de alamă. Este preferată și ca instrument solo.

Tubele contrabas în do și si bemol, sunt numite și tube contra do (CC) și contra si b (BBb). Tuba contrabas în do a devenit tipul orchestral standard în 1940 în USA. La sfârșitul secolului 20 era folosită din ce în ce mai des și în Europa ca o alternativă a tubei în fa. Tuba în si b ('dublu Bb' sau 'BBb'), cu trei sau patru valve, este înainte de toate un instrument pentru fanfare (în USA poate fi găsită de obicei sub formă de suzafon). Tuba contra do, cu toate ca e mai sus cu un ton decât cea contra si bemol, are un tub care îi oferă un timbru distinctiv și mulțumitor, în timp ce faptul că e acordată în do facilitează digitatia în cheile cu diezi aflate frecvent în lucrările orchestrale.

S-au construit și tube așa numite "sub-bass" sau „subcontrabas. În 1851 Adolphe Sax a construit un saxhorn-bourdon în mi b și patru ani mai târziu unul chiar mai jos, în si b. La sugestia lui John Philip Sousa, Gustav Besson a construit un model care se numea Trombotonar, tot în Si b și avea 3 metri înălțime. Uriașul instrument nu au fost terminat până la moartea lui Sousa. Mai târziu, în 1950, muzicianul englez Gerard Hoffnung, a comandat firmei londoneze Paxman o tubă subcontrabas, pentru a o folosi în festivaluri de comedie muzicală. Aceste instrumente au fost acordate cu o octavă mai jos decât tuba standard în si bemol. De asemenea, o tubă subcontrabas în fa a fost făcută în Kraslice de către Bohland și Fuchs, probabil în jurul anilor 1910-1911 și a fost destinată pentru expoziția mondială (World Exhibition) din New York din 1913. Pentru a cânta la această tubă e nevoie de două persoane: una să apese clapele iar cealaltă să sufle în muștiuc.

Tuba franceză unică cu șase valve în do s-a dezvoltat ca o tubă de orchestră multifuncțională, urmând răspândirea oficleidului în do, o invenție franceză. Cele șase valve i-au permis să acopere o scară de 4 octave și să cânte părțile de contrabas ale lui Wagner la fel de bine ca părțile de oficleid. Compozitorii francezi, având în minte acest instrument, au avut tendința de a compune pasaje pentru tubă în game mai înalte decât cele pentru alte tube. De exemplu, solo-ul Bydlo din orchestrația lui Ravel a lucrării "Tablouri dintr-o expozitie" de Musorgsky, cu un registru de la F# la g#, se potrivește bine pentru tubele franceze în do dar poate pune probleme instrumentiștilor care folosesc tuba si bemol sau fa.

Structura

Tubele pot fi construite din alamă dar adesea sunt placate cu argint, nichel sau cupru, sau uneori pot avea pavilionul din plastic sau fibră de sticlă. Pavilionul poate fi sau larg și deschis ca o pâlnie sau relativ mic ca un clopot. Deși tuba are un tub conic, profilul ei nu este ca și cel al saxhornului bas care este membru în familia cornetelor cu piston sau a goarnelor cu valve.

Tubele sunt dotate cu pistoane sau cu valve rotative. În general tubele au de la trei la șase valve. Tubele cu trei valve au cel mai mic ambitus și sunt de obicei folosite de către începători sau amatori. Suzafoanele de asemenea au doar trei valve. Pentru instrumentiștii avansați, tubele cu patru sau cinci valve sunt cea mai obișnuită alegere. Tubele cu șase valve (majoritatea în fa) sunt deseori folosite în orchestrele de profesioniști din Europa. Prima aplicație practică a unei valve Stolzel la un instrument grav a fost la tuba bas în fa. Design-ul tubei bas a fost sugerat de potrivirea acestui tip de valvă la un instrument cu un canal mare între valve. Acționarea valvelor și efectul obținut au fost descrise într-un capitol anterior. Nu vom insista aici asupra acestui aspect.

Tubul principal al tubei, pavilionul larg și muștiucul în formă de cupă adâncă dau instrumentului un sunet pătrunzător și plăcut și facilitează modul în care sună notele cel mai joase ale seriei armonice, inclusiv cele de bază. Ca timbru instrumental tuba este mai asemănătoare cu cornul decât cu trompeta sau trombonul dar, din cauza masivității tonului său, este asociată cu alăturile “grele”.

De obicei tuburile sunt înfășurate într-o configurație eliptică cu pavilionul îndreptat în sus.

Unele tube verticale aveau pavilionul orientat în față. Aceste instrumente înlocuiau contrabasul în studiourile de înregistrat, tehnica fiind insuficient dezvoltată ca să capteze cu fidelitate sunetul corzilor. Instrumentele cu acest tip de pavilion s-au dovedit utile în fanfare dar nepotrivite pentru orchestră din cauza calității sunetului. Pavilionul tubelor verticale mai poate fi orientat spre stânga (la stânga muștiucului din punctul de vedere al instrumentistului) sau orientat spre dreapta, aceasta depinzând oarecum de sistemul de valve al instrumentului și anume: valve piston sau valve rotative. Tubele cu mecanismele valvelor poziționate în sus cer un pavilion orientat spre dreapta iar tubele cu mecanisme valvelor poziționate pe o parte (element american) permit un pavilion orientat spre stânga. Tubele cu valve rotative au fără excepție pavilion orientat spre stânga permițând interpretului să folosească mâna stângă pentru a regla ȳugurile valvelor în timpul cântatului, când este necesar.

Folosite în diferite combinații cele patru valve permit instrumentului să producă o octavă cromatică completă. Însă problemele de intonație întâlnite prin folosirea diferitelor combinații ale valvelor, sunt exagerate din cauza mărimii considerabile a tubei. Uneori inexactitatea înălțimii cumulative poate fi de un semiton sau chiar mai mult dacă nu se reglează într-un fel. Mulți instrumentiști “împing” notele în jos; alții mai ales în Anglia (în Canada e folosită metoda americană) folosesc un sistem de valve cu un

mecanism (ca cel creat de D. J. Balikley în 1874) care compensează automat erorile de intonație. Deseori este adăugată a cincea valvă, care de obicei coboară acordajul (cu o terță mare) și uneori chiar a șasea. Fiecare asigură alternative de digitație în scopul perfecționării intonației.

Țeava principală la tuba în si bemol are o lungime de aproximativ 540 cm, în timp ce tuba în do are 480 cm, tuba în mi bemol 390 cm iar tuba în fa 360 cm. Acestea sunt dimensiunile tubului principal, fără să considerăm și tuburile adăugate, acționate de valve.

Interpreți

Începând cu 1945 încoace a fost o perioadă a redescoperirii tubei; muzicieni de jazz (ca Bill Barker, Don Butterfield și Howard Johnson), avangardiști (Michel Godard, interpret tubist francez) dar și compozitori valoroși, au demonstrat caracterul unic al acestui instrument. Tuba poate fi un instrument mai activ și mai rafinat decât se crede în mod tradițional și poate produce o varietate largă de timbre. Decanul tubiștilor de la mijlocul secolului 20 a fost cu siguranță William Bell (1902-71) membru timp de mulți ani al Sousa Band și a New York PO și un profesor cu influență. Amintim și alți instrumentiști și profesori remarcabili: în USA: Rex Connor (1915-95), Harvey Phillips (n.1929) care a fost și membru fondator al primului cvintet de alămuri profesionist, Arnold Jacobs (1915-98); în Anglia: Start Roebuck (1935-94) și John Fletcher (1941-87). Aceste două țări au dat mulți interpreți la tubă care au cântat în diferite orchestre; astfel Anglia și USA au influențat conceptele stilistice și tehnice în Europa continentală și în alte părți ale lumii. Alți tubiști remarcabili: Kenneth Amis, Roger Bobo, Velvet Brown, Don Butterfield, Charles Daellenbach, David Fedderly, Michel Godard, Walter Hilgers, Andrew Hitz, Carol Jantsch, Howard Johnson, Tommy Johnson, Rex Martin, Gene Pokorny, Jim Self, Bob Stewart, Patrick Sheridan, John Van Houten, Scott Watson. În România, considerăm că cel mai reprezentativ tubist a fost Ionel Dumitru. Nu doar interpret de mare valoare ci și compozitor, el a scris câteva lucrări pentru tubă care au devenit piese de referință în repertoriul universal. Trebuie să amintim atât lucrările de muzică concertantă: *Preludiu* pentru tubă și orchestră, *Concert* pentru tubă și orchestră, *Konzertstück* pentru tubă și orchestră, cât și lucrările de muzică instrumentală: *Scherzo* pentru tubă și pian, *Humoreska* pentru tubă și pian, *Tuba diabolica* pentru tubă și pian, *Dansul fantomei* pentru tubă și pian, *Polka Fumurenilor* pentru tubă și pian, *Nocturna barbară* pentru tubă și pian, *Glumă muzicală* pentru tubă și pian și *Polka în LA bemol major* pentru tubă și pian (COZMA 2001, 117).

ISTORICUL FORMĂRII ȘI EVOLUȚIA CVINTETULUI DE ALĂMURI

Cvintetul de alămuri a devenit unul dintre cele mai proeminente ansambluri de muzică de cameră abia după cel de-al doilea război mondial. Acum apar numeroase grupuri care activează ca formații profesioniste, care au înregistrări și fac turnee. De asemenea, mulți compozitori ai secolului 20 au scris lucrări pentru acest nou gen cameral.

Unul din motivele pentru care cvintetul de alămuri a evoluat în această perioadă ar fi faptul că repertoriul pentru această specie camerală s-a dezvoltat în mod considerabil. Începând cu anul 1954 peste 900 de compozitori au scris lucrări originale pentru acest gen cameral, realizând aproximativ 1500 de noi compoziții. S-au scris multe lucrări idiomatice (vom vedea mai târziu că unele formații comandă și promovează în mod special lucrările originale) dar au apărut și foarte multe transcripții și aranjamente din toate perioadele muzicale creându-se astfel un repertoriu larg pentru cvintet. Un alt motiv pentru care notorietatea cvintetului de alămuri a crescut, a fost faptul că gradul de virtuozitate și expresivitate muzicală a instrumentiștilor care cântau în aceste ansambluri camerale a atins nivele deosebite, făcând ca aparițiile publice sau înregistrările să fie foarte valoroase. Astfel interesul pentru cvintetul de alămuri a crescut în mod considerabil atât în rândul muzicienilor cât și a publicului larg.

Definiție

CVINTET DE ALĂMURI, (engl. *brass quintet*, fr. *quintette de cuivres*; germ. *Blechbläserquintett*, *Blechquintett*; ital. *quintetto di ottoni*), O compoziție scrisă pentru două trompete, corn trombon și tubă sau trombon bas; un grup de instrumentiști care interpretează o astfel de lucrare (JONES, *The New Grove* 2001, 253).

CVINTÉT, *cvintete*, s. n. Formație muzicală alcătuită din cinci voci sau din cinci instrumentiști care execută împreună o compoziție muzicală; compoziție scrisă pentru o asemenea formație. *Cvintet cu pian* = cvintet de coarde și pian. *Cvintet de suflători* = ansamblu alcătuit din flaut, oboi, clarinet, corn și fagot. it. *quintetto*, fr. *Quintette* (DEX 1998, 256)

Considerații generale

Cvintetul de alămuri, o specie camerală care a cunoscut o mare dezvoltare și răspândire în ultima perioadă, a apărut ca și ansamblu standard abia în a doua jumătate a secolului 20. Cu toate acestea, foarte multe persoane, atât dintre muzicieni cât și din rândul studenților sau a publicului larg, consideră că cvintetul de alămuri este o formație

camerală care există de mult timp și care are un parcurs de câteva secole. Deși această opinie este total greșită, ea are la bază câteva posibile rațiuni. Una dintre ele ar fi faptul că instrumentele care compun cvintetul de alamă au într-adevăr o istorie bogată și o evoluție spectaculoasă. Cu excepția tubei care a fost inventată abia în secolul 19, restul instrumentelor au fost folosite încă din Baroc, atât în lucrări camerale cât și în secțiuni orchestrale. Este de amintit aici că există lucrări timpurii scrise pentru trompete și tromboane. Formațiile care interpretau celebra *turmmusik* au beneficiat de atenția unor compozitori ca Johann Pezel sau Michael Praetorius.

Un alt motiv care a condus la opinia greșită că Gabrieli și alți compozitori din vremea lui au compus muzică pentru cvintetul de alămuri este faptul că odată cu dezvoltarea primelor formații de cvintet, acestea interpretau transcripții ale unor lucrări preclasice. Pentru a-și procura concerte, aceste grupuri nu subliniau că ceea ce fac este o noutate și că cvintetul de alămuri nu prea are repertoriu. Astfel de informații nu ar fi încurajat organizatorii de concerte să-i angajeze.

Realitatea este că cvintetul de alămuri și combinația de instrumente care-l compun a apărut doar în a doua jumătate a secolului 20, și că ansamblurile de cinci instrumente de alamă care ar fi putut exista în anii anteriori au fost grupuri ocazionale ce foloseau o instrumentație diferită, fără să aibă o existență considerabilă și fără să genereze sau să promoveze un repertoriu original.

Unii cercetători consideră că cvintetul de alămuri nu a fost conceput ca un ansamblu standard de muzică de cameră înainte de anul 1947 (JONES 1998, 13). Pentru a susține existența unui ansamblu cameral este necesar să existe în primul rând un repertoriu idiomatic. De asemenea instrumentația pentru ansamblu trebuie să fie una constantă. Desigur că transcripțiile și aranjamentele sunt foarte importante iar îmbogățirea repertoriului pentru cvintet a fost una din preocupările permanente ale membrilor ansamblurilor valoroase, atât din rândul celor profesioniste cât și a celor de amatori. Dar aceste lucrări au în original o altă instrumentație decât cea pentru cvintetul de alămuri și anume: două trompete, corn, trombon și tubă. Instrumentația arhetipală a fost stabilită odată cu apariția ansamblului modern. “Standardizarea a început odată cu formarea New York Brass Ensemble în 1947 și s-a solidificat odată cu fondarea cvintetului New York Brass Quintet în 1954” (JONES 1998, 14).

Deși anterior s-a scris sporadic muzică pentru cinci instrumente aerofone cu muștiuc, nici într-un caz nu s-a folosit instrumentația tipică pentru cvintetul de alămuri. Este posibil ca scriitura pentru cinci instrumente de alămuri să-și aibă originea în lucrările de *turmmusik* din secolul 16. Putem considera de asemenea că originea unei astfel de scriituri se află și în secțiunile orchestrale din unele lucrări apărute în secolele 17-18. Sau ar putea fi vorba de o reducere a ansamblurilor mari de suflători sau a fanfarelor din secolul 19. Dar concluzia este că instrumentația standard pentru cvintetul de alămuri s-a stabilit în a doua jumătate a secolului 20.

INSTRUMENTAȚIA PENTRU ANSAMBLURILE DE ALĂMURI ÎN RENĂȘTERE ȘI BAROC

De-a lungul secolelor 16 și 17, numeroși compozitori europeni au scris lucrări pentru cinci instrumente care erau cântate în principal de ansambluri formate din două cornete și trei tromboane. Documentele atestă existența unor ansambluri formate din cinci instrumentiști suflători, încă din secolele mai sus amintite, care interpretau *turmmusik* – muzică de ceremonie cântată în turnurile castelelor nobiliare cu diverse ocazii – precum și a unor instrumentiști-compozitori care au scris muzică pentru aceste formații, cum ar fi Stadtpfeiferul german J. C. Pezel, un binecunoscut muzician de la curtea din Leipzig care a scris 116 piese pentru ansamblu de cinci instrumente de alamă (JONES, The New Grove 2001, 253). De altfel, ansambluri omogene sau mixte de cornete și sackbuturi au existat încă din perioada barocului timpuriu (BASHFORD, The New Grove 2001, 435). Cornetele (zinkul) erau instrumente de suflat din lemn cu un sistem de digitație similar cu cel al fluierului iar sackbutul este predecesorul trombonului modern, diferența principală fiind expansiunea și mărirea pavilionului. Giovanni Gabrieli (1555-1612), a scris în 1597 "Sonata pian' e forte", prima compoziție muzicală pentru care este specificată instrumentația. Conform partiturii, instrumentația sonatei era: un cornet, o vioară și două grupuri a câte trei tromboane (http://www.allfreeessays.com/student/Giovanni_Gabrieli.html). Este interesant de știut că Gabrieli a compus o singură canzonă pentru 5 instrumente și anume "Canzon Prima a 5". Multe din canzonele pentru patru instrumente scrise de Gabrieli sunt interpretate de cvintetele moderne, tuba dublând trombonul la octava inferioară. De asemenea un amănunt important ar fi faptul că Gabrieli nu a scris pentru trompete ci pentru cornete, acestea putând emite scara cromatică, în timp ce trompetele la acea vreme erau limitate la seria armonicelor naturale. După Giovanni Gabrieli, în Italia, Tiburtio Massaino (1550-1609), capelmaestru la Lodi între 1600-1608, a scris Canzona No. 33 pentru opt tromboane, publicată în 1615 iar Biagio Marini (1594-1663), violonist și compozitor la St. Mark, a scris în 1615 Canzona pentru patru tromboane, publicată în 1655. Heinrich Schütz (1585-1672), unul dintre cei mai cunoscuți compozitori germani din secolul 17, a scris "Fili Mi Absalon " (1629) pentru patru tromboane și voce, evocând lamentarea lui David pentru pierderea fiului său (<http://mail.rochester.edu/~js015k/old%20site/history.html>).

În secolul 17, în unele orașe europene cum ar fi Bologna sau Leipzig, existau formații de cornete și tromboane. În Octombrie 1671, consiliul din Bologna susținea o formație de cornete și un ansamblu de trompete. În Leipzig, în pofida faptului că războiul de treizeci de ani (1618-1648) a adus mari suferințe și pagube materiale, continua să existe un ansamblu al orașului unde instrumentele de alamă se bucurau de o considerație superioară. Johann Pezel (1639-1694), unul din membrii binecunoscuți ai ansamblului din Leipzig, se pare că a dedicat mult timp din cariera sa încercând să progreseze ca instrumentist (<http://www.trombone.org/articles/library/shl-alta.asp>). Pezel a folosit în lucrările sale pentru patru sau cinci instrumente, tromboane alto, tenor și bas împreună

cu cornetul care executa părțile acute. De asemenea Daniel Speer (1636-1707) a scris sonate pentru trei respectiv patru tromboane

(<http://mail.rochester.edu/~js015k/old%20site/history.html>). Alți compozitori care au scris muzică pentru cinci instrumente de alamă sunt Heinrich Finck (1444-1557), Michael Praetorius (1571-1621), Michael East (1580-1684) și Johann Heinrich Schmelzer (1620-1680).

M. Praetorius și D. Speer au rămas în istoria muzicii atât ca instrumentiști și compozitori dar și ca muzicologi. Michael Praetorius spre exemplu, a activat ca organist, constructor de orgi, cantor și capelmaistru la Dresda și Wolfenbüttel, Germania. În lucrările lui se observă influența unor compozitori ca Samuel Scheidt și Heinrich Schütz. A scris un tratat muzical în trei volume intitulat “Syntagma musicum” (1619) unde tratează anumite aspecte ce țin de compoziție, organologie și interpretare instrumentală

(<http://www.goldbergweb.com/en/history/composers/11801.php>).

Este binecunoscut faptul că mulți compozitori ai Barocului timpuriu nu specificau în partiturile lor o anumită instrumentație, ceea ce lăsa loc instrumentiștilor vremii să se grupeze în formule diferite și să interpreteze lucrări de diferite grade de dificultate. Multe dintre acestea erau scrise în chei și întinderi care se potriveau cu ambitusul și acordajul cornetelor și a sackbuturilor. Existau totuși lucrări create special pentru a fi executate de cornete și sackbuturi cum ar fi muzica lui J. Pezel și în general muzica de turn, care era foarte populară în orașele germane din secolul al 17.

Johann Christoph Pezel (1639-1694)

S-a născut în Glatz și a urmat școala din orașul Bautzen. El a fost un Ratsmusiker, aceasta însemnând că rădăcinile sale profesionale își au originea în vremea trompetiștilor care vegheau pe turnurile orașului dând semnale cu trompetele. Astfel el trăia cântând în diferite formații din oraș. Peste ani, Rasmusiker a evoluat într-un grup care făcea muzica pentru diferite funcții civice și în secolului 17 avea atât instrumente cu coarde cât și de alamă.

Pezel nu și-a desfășurat întreaga carieră în Bautzen. Îl întâlnim spre exemplu în Leipzig unde liderii orașului au decis în 1664 să crească formația orașului de la șapte membri la opt iar Pezel a obținut locul înscris ca “al patrulea Kunstgegiger” (artist). În 1670 Pezel a fost promovat ca Stadpfeifer, un rang echivalent cu Meister în orice breasla.

Prima lui lucrare importantă publicată a fost “Hora decimal musicorum”, apărută în 1670, pe care a semnat-o cu numele de Joanne Pezelio, deși a semnat dedicația cu Johann Bezeld. De-a lungul anilor a folosit o varietate de versiuni ale numelui său, ca Petzoldt, Bezeld, Bezeliuș, Petzel, and Peceliuș. Ultima variantă a fost nefericită din cauză că coincidea cu numele unui alt muzician ceh, Johanuș Peceliuș, creându-se o regretabilă confuzie. Pezel a făcut eforturi să găsească diferite slujbe. A încercat să obțină postul de

cantor la St. Thomaskirche în Leipzig – viitorul post al lui J.S. Bach – iar ulterior a candidat pentru un post în Rastmusik din Dresda.

Muzica importantă a lui Pezel a fost scrisă pentru ansambluri de cornete și tromboane, tipic Rastmusik. În timp ce muncea în Leipzig, aceasta muzică era cântată de două ori pe zi de pe turnul orașului. Este suprinșă în “Hora decimal musicorum” și “Funf Stimmigte blasende Music”.

“Hora decimal musicorum” cuprinde 40 de sonate într-o singură mișcare pentru instrumente de suflat și de coarde. Sonatele sunt grupate în funcție de tonalități. În plus, în toate cazurile o bucată binară e urmată de una ternară, ceea ce ne face să credem că sunt concepute ca perechi de două mișcări.

“Funf Stimmigte blasende Music” e un grup de 74 de piese, majoritatea intrade, incluzând de asemenea câteva mișcări de dans. Schimbarea motivelor între părți sugerează că au fost aranjate în perechi. Johann Pezel dovedește un talent extraordinar în organizarea structurii muzicale pentru a învinge lipsa inerentă de varietate de culoare cauzată de instrumentație. Muzica e vie și arată că Pezel a fost un compozitor fin în cadrul posibilităților limitate ale acestui gen (<http://www.answers.com/topic/johann-christoph-pezel>).

Evoluția instrumentelor de alamă, etapă determinantă în dezvoltarea repertoriului

În afară de J. Pezel și alți compozitori, dintre care cei mai importanți în ce privește scriitura pentru cinci instrumente au fost deja menționați mai sus, găsim foarte puțini compozitori din Baroc și până în secolul XX care să fi scris lucrări cu această instrumentație. A urmat o perioadă de mari transformări pentru instrumentele aerofone cu muștiuc. După cum știm, cornetul și sackbutul erau singurele instrumente cromatice dintre instrumentele de alămuri. Cornetul era însă un instrument versatil și greu de controlat. Avea serioase probleme de intonație iar ambitusul era foarte limitat. Fiind un instrument construit din lemn, nu avea o sonoritate prea puternică, echilibrul dinamic în ansambluri avea de suferit iar timbrul era foarte diferit de cel al trompetei. De aceea constructorii de instrumente doreau să transforme trompeta într-un instrument cromatic. Cum și când s-a reușit acest lucru am descris în amănunt în primul capitol al acestei lucrări. Am văzut că invenția valvelor a însemnat enorm atât în evoluția trompetei cât și în cea a cornului. Aceste instrumente au atras atenția compozitorilor care au exploatat noile lor posibilități. Rolul instrumentelor de alamă în orchestre a crescut iar compozitorii au început să le încredințeze și pasaje solistice. Secolul 18 a adus transformări importante și în evoluția trombonului. Serpentul și oficleidul care erau folosite pentru registrul grav au făcut loc tubelor tenor și mai apoi tubelor bas și contrabas. Odată cu creșterea popularității instrumentelor de alamă, a crescut și interesul în ce privește rolul lor în ansamblurile camerale.

Instrumentația pentru ansamblurile de alămuri în secolul XIX

Regăsim scriitura pentru cinci instrumente în secolul XIX, atât în Europa cât și în America. De exemplu "The American Brass Band Journal" – o suită de marșuri și dansuri scrisă de G.W.E. Friederich (1821-1885) – a fost compusă într-o perioadă în care fanfarele se bucurau de o mare popularitate. Astfel de lucrări au fost interpretate cu succes de diferite cvintete de alămuri atât cu instrumente de suflat moderne cât și cu instrumente originale din perioada războiului civil, (spre exemplu de cvintetul The Chesnut Brass Company despre care o să discutăm într-un capitol viitor).⁶

Un grup care cânta la începutul secolului 19 diferite transcripții pentru cinci instrumente de suflat din alamă, a fost Distin Family Quintet. Acest grup, originar din Anglia, era condus de Henry John Distin (1819-1903) și a făcut turnee de succes în Europa, America și Canada între anii 1837 și 1844 pentru a promova instrumentele de alamă. Ei cântau inițial pe instrumentele lui Adolphe Sax dar din 1853 Henry John Distin a început să construiască propriile lui instrumente (CARSE 1945, 193-201). În 1864 a patentat valva-piston folosită pe cornetele lui. Toate valvele-piston moderne, folosite pe instrumentele de suflat din zilele noastre, descind din valvele lui John Distin. În 1868 compania Distin & Co. a fost cumpărată de compania Boosey & Son (<http://www.chisham.com/tips/bbs/jan2001/messages/43696.html>) iar din 1874 s-a numit Boosey & Hawkes. Actualmente The Music Group Manufacturers sunt cei care continuă ceea ce a început Henry John Distin în urmă cu un secol și jumătate.

Tot în secolul XIX găsim în Rusia câțiva compozitori care au arătat o preocupare deosebită pentru muzica de cameră pentru alămuri. Acești compozitorii, fie că erau ruși, fie că erau de alte naționalități dar trăiau în Rusia, au produs câteva lucrări importante. Unele dintre acestea sunt scrise într-un stil clasic târziu, cum sunt cele ale lui Ludwig Maurer (1789-1878) sau Alexander Aliabev (1787-1851) iar altele sunt scrise într-un stil romantic conservator, cum sunt cele ale lui Victor Ewald (1860-1935), Anton Simon (1850-1916) sau Alexander Glazunov (1865-1936). Unii cercetători descriu această mișcare ca fiind "Școala Rusă de muzică de cameră pentru alămuri" (REED 1979). În atenția compozitorilor acestei școli au intrat diferite ansambluri de alămuri. Astfel ei au scris cvartete cum ar fi: "In modo religioso" de Alexander Glazunov sau cvartetele pentru alămuri de Wilhelm Ramsöe (1836-1895). Anton Simon a scris cvartete, cvintete, sextete și septete iar Oskar Böhme (1870-1938) a scris triouri și sextete pentru alămuri.

Victor Ewald (1860-1935), contribuții esențiale în dezvoltarea repertoriului pentru cvintetul de alămuri

Victor Ewald s-a născut în 27 Noiembrie 1860 la St. Petersburg și a murit în 16 Aprilie 1935 în același oraș. A fost inginer și profesor de construcții civile iar muzica era

⁶ „Pastime with Good Company,” The Chesnut Brass Company, Sedro-Woolley, WA: Crystal Records, 1988, CD 562

pentru el o pasiune. De altfel, în Rusia secolului 19 mulți muzicieni, inclusiv dintre cei recunoscuți, erau amatori având la bază alte profesii. Victor Ewald cânta la violoncel și la corn. Ca violoncelist a cântat în cvartetul de coarde Belaiev numit astfel după cunoscutul editor din St. Petersburg care de altfel i-a și publicat cvintetul “Symphony for Brass” în 1912. Printre marii compozitori pe care i-a mai publicat Mitrofan Petrovich Belaiev (1836-1904) se numără și Modest Musorgsky, Alexander Borodin sau Nikolai Rimsky-Korsakov. Ewald a cântat în Cvartetul Belaiev timp de șaisprezece ani, acesta fiind unul dintre cele mai influente ansambluri din St. Petersburg de la începutul secolului 20. În ceea ce privește literatura pentru cvintetul de alamă, Victor Ewald este unul dintre primii compozitori importanți, cu toate că lucrările lui erau scrise pentru instrumente de alamă cu tubul conic, foarte utilizate în acele zile, cum ar fi cornetele, corni în *mi b*, corni în *si b*, bariton (eufoniu) și tubă. Stilul lui Ewald amintește de stilul lui Ceaikovski, în special în Cvintetul nr. 1 – cunoscut ca “Symphony for Brass” – prin melodică melancolică, prin sonoritatea întunecată a lui *si b* minor și prin folosirea metrului de 5/4 din partea a doua. Symphony for Brass a fost scris în original pentru două cornete, corn în Eb, eufoniu și tubă. Victor Ewald a scris patru cvintete de alămuri:

Brass Quintet Nr. 1 Op. 5 (1910, revizuit în 1912)

I..Moderato II.Adagio – Allegro – Adagio III. Allegro Moderato

Brass Quintet Nr. 2 Op. 6

I. Allegro Risoluto II. Tema Con Variazioni III. Allegro Vivace

Brass Quintet Nr. 3 Op. 7

I. Allegro Moderato II. Intermezzo III. Andante IV. Vivo

Brass Quintet Nr. 4 Op. 8

I. Allegro Commodo II. Allegro III. Andantino IV. Allegro Con Brio

Jean-Baptiste Arban (1825-1889), trompetist, dirijor, compozitor, constructor de instrumente și pedagog, cunoscut astăzi în mod deosebit pentru tratatul său *Méthode complète de cornet à pistons et de saxhorn* (Paris, 1864; diferite ediții și traduceri incluzând-o pe cea în limba engleză)⁷, l-a încurajat pe Victor Ewald să scrie pentru cvintetul de alămuri, stimulând astfel crearea unui repertoriu pentru acest gen cameral. Dar lucrările lui Ewald nu au însemnat startul scrierii idiomatice pentru cvintet. Pentru cea mai timpurie muzică de cameră pentru alămuri, în Europa, cvartetul (două trompete, corn și trombon sau două trompete și două tromboane) a fost prima alegere, iar când acesta a fost înlocuit în anii 1930, nu cvintetul i-a luat locul ci mai degrabă sextetul cu două trompete, corn, trombon, bariton (eufoniu) și tubă. Există opinii care susțin că, în America, anii treizeci a fost perioada sextetului de alămuri. În anii patruzeci cel mai întâlnit ansamblu era cvartetul format din două trompete și două tromboane sau din două

⁷ Arban's *Complete Conservatory Method*, ed. Edwin Franko Goldman și Richard M. Smith [New York: Carl Fischer, 1936]

trompete, corn și trombon. În anii cincizeci a fost timpul formațiilor mari, a brassband-urilor și abia la începutul anilor șaizeci cvintetul de alămuri de a devenit cel mai popular ansamblu (JONES 1998, 19).

O concluzie în ce privește apariția ansamblurilor moderne de alămuri ar fi aceea că, pe axa cronologică, cvintetul este ansamblul cameral care s-a constituit cel mai târziu, după cvartet sau sextet. După perioade de căutări în care s-au încercat diferite formule, atât din punct de vedere al numărului de membri cât și din punct de vedere al instrumentației, cvintetul de alămuri a devenit un ansamblu standard. Este în același timp un ansamblu foarte flexibil care poate acoperi un repertoriu format din lucrări aparținând unor genuri total diferite, de la baroc și până la muzica contemporană, inclusiv jazz. Și instrumentația este una flexibilă trompetele putând fi înlocuite de trompete piccolo sau fligornuri, cornul putând fi înlocuit de un al doilea trombon iar trombonul bas poate substitui tuba.

Personalități muzicale și formații care au condus la apariția cvintetului de alămuri

Cvintetul de alămuri modern (format din două trompete, corn, trombon, tubă) s-a dezvoltat într-un mod remarcabil la mijlocul secolului 20 și datorită eforturilor susținute a unor instrumentiști influenți, care pe lângă activitatea interpretativă au avut și preocupări publicistice sau activități pedagogice, eforturi care s-au înscris într-o serie de încercări de a contura profilul muzicii de cameră pentru alămuri și care, în final, a consacrat cvintetul de alămuri ca fiind un ansamblu etalon. Un rol important în acest sens, la începutul secolului 20, l-a avut Robert King.

Robert Davis King (1914–1999)

S-a născut pe 27 Noiembrie 1914 în North Easton, Massachusetts. A început să cânte la trompetă la 11 ani avându-l ca profesor pe Walter M. Smith. Tatăl lui era tubist într-o fanfară cu care avea concerte aproape zilnic. De la el a primit un eufoniu recondiționat la care a studiat în următorii ani cu același Walter Smith dar și cu Aaron Harris. În timpul colegiului a studiat și compoziția. În 1936 împreună cu încă trei instrumentiști, au format cvartetul de alămuri Boston Brass Quartet. În vara anului 1936 repetau uneori patru ore zilnic cu cvartetul și încă două ore studiau individual. Robert King a cântat în cvartet până spre sfârșitul carierei sale, în jurul anilor 1960. Repertoriul pentru cvartet era foarte redus. În primul lor concert, Boston Brass Quartet au cântat trei corale religioase, o transcripție după Concerto Grosso Op. 6 nr. 11 de Arcangelo Corelli, Cvartetul nr. 5 de Wilhelm Ramsöe iar la bis au cântat o transcripție proprie după The

Flight of the Bumblebee de N. Rimsky-Korsakov. Cvartetul nr. 5 de Wilhelm Ramsöe a fost sigura lucrare idiomatică.

În timp ce urma studiile la Universitatea din Boston, Robert King a crezut mereu că muzica pentru cvartetul de coarde poate fi cântată cu cvartetul de alămuri. Astfel că a început să transcrie unele lucrări de la coarde. După ce a făcut masteratul în muzică la Universitatea Harvard în 1938, a început o adevărată cruciadă pentru a crește calitatea ansamblurilor de alămuri la nivelul ansamblurilor de coarde. A fost profesor la Universitatea din Boston unde a format și condus un ansamblu de alămuri: Boston University Brass Choir. Preda muzică de cameră atât pentru cvartet de alămuri (cvartetele lui W. Ramsöe) cât și pentru ansamblu de alămuri (transcripții proprii după sonatele de Pezel, Reiche și alți compozitori ai secolului 17, dar și lucrări moderne cum ar fi *Music for Brass* de Ingolf Dahl) (EVERETT 1974, 84-92).

A început să aranjeze și să editeze lucrări preclasice pentru formații de alămuri contemporane. În 1940 a publicat prima ediție la Sonata nr. 1 de J. Pezel și în scurt timp a făcut din publicarea lucrărilor pentru alămuri preocuparea lui principală. În 1954 a publicat primul catalog cu lucrări muzicale pentru alămuri: Brass Player's Guide. Folosind magazia din spatele casei ca și tipografie și magazin iar subsolul casei ca și depozit, de la primul lui catalog a ajuns cel mai mare distribuitor de muzică pentru alămuri din lume. Pe lângă propriile lui compoziții, aranjamente și ediții, el a adunat și distribuit muzică pentru alămuri de la cele mai mari edituri, autohtone sau străine, inclusiv de la The Alphonse Leduc Group.

Boston Brass Quartet a lui Robert King a fost probabil prima încercare serioasă de a promova muzica de cameră pentru alămuri înainte de apariția New York Brass Quintet.

Un alt promotor important al muzicii de cameră pentru alămuri din secolul XX, de data aceasta din Europa, a fost Philip Jones.

Philip Jones (1928-2000)

Trompetistul fondator al *the Philip Jones Brass Ensemble*, s-a născut pe 12 Martie 1928 și a murit în 17 Ianuarie 2000, la vârsta de 71 de ani. De-a lungul carierei sale Jones a fost trompetistul principal a cinci orchestre din Londra. În 1951 el a format *the Philip Jones Brass Ensemble* care inițial a fost un cvartet. Până în 1970 renumitul ansamblu crescuse la 10 membrii și realizase 50 de înregistrări. Jones și-a atins scopul de a câștiga, atât pentru instrumentele soliste cât și pentru ansamblurile formate din instrumente de alamă, aceeași recunoaștere care până atunci exista doar pentru instrumentele tradiționale cum ar fi pianul sau vioara.

Philip Jones, s-a născut într-o familie de trompetiști din Bath, Anglia și a fost un student bursier la the Royal College of Music. A cântat în orchestre ca the Royal

Philharmonic (1956-60), Philharmonia (1960-64), London Philharmonic (1964-65), New Philharmonia (1965-67) și BBC Symphony Orchestra (1960-71). În 1986, după ce accidental a trecut cu mașina personală peste cutia de trompetă, considerând acest lucru un semn al destinului, a decis să se retragă din activitatea concertistică. A continuat să predea atât la Royal Northern College of Music cât și la Trinity College of Music unde a rămas până în 1994. În 1995 a fost președintele unei fundații de caritate a muzicienilor, Musicians Benevolent Fund, lucrând pentru aceasta o lungă perioadă. Jones a fost decorat cu Ordinul Imperiului Britanic în 1977 și cu distincția de Comandant al Ordinului Imperiului Britanic în 1986.

The Philip Jones Brass Ensemble

A fost format în anul 1951 de trompetistul Philip Jones și a fost unul din primele ansambluri moderne de instrumente de alamă. În curând s-a constituit în două formații de bază: un cvintet (două trompete, corn, trombon și tubă) și un dixtuor care concerta în sălile mari de concert din Germania, Statele Unite sau Japonia. Ansamblul, care s-a desființat în 1986, a câștigat o frumoasă reputație internațională. A făcut numeroase înregistrări și a interpretat multe lucrări în primă audiere. The Philip Jones Brass Ensemble a contribuit în mod decisiv la stabilirea cvintetului ca formație standard în muzica de cameră pentru alături din Marea Britanie, datorită virtuozității și complexității membrilor ansamblului. Succesul lor s-a datorat atât revenirii, în acea perioadă, a muzicii renascentiste și baroce cât și performanțelor lui Philip Jones în ce privește muzica contemporană. Colecția *The Just Brass*, apărută în anii '70 și publicată de *Chester Music*, a însemnat un pas deosebit de important în răspândirea și propagarea muzicii de cameră pentru alături, a unor aranjamente sau lucrări originale din creația unor compozitori reprezentativi cum ar fi: J.S. Bach, Samuel Scheidt, John Iveson, Ray Premru, Elgar Howarth, Arthur Bliss, Stephen Dodgson, Jan Koetsier, John McCabe și Victor Ewald. Grupul a comandat de asemenea numeroase aranjamente (diferite piese din literatura preclasică și nu numai), multe dintre ele rămânând, după moartea lui Philip Jones, în biblioteca de la Royal Northern College of Music.

În februarie 1947, Philip Jones a ascultat the *Amsterdam Koper Quartet* (două trompete, corn și trombon), care era condus de primul trompetist de la Concertgebouw, Marius Komst. Un an mai târziu Jones l-a reîntâlnit pe Komst cu care a și făcut câteva cursuri. În 1951 Philip Jones era prim trompetist la Covent Garden Opera House Orchestra, și urmând exemplul olandezilor, el a întemeiat un cvartet format din membrii ai orchestrei Opera House. Primii membri ai acestui cvartet au fost: Philip Jones - trompetă 1, Roy Copestake - trompetă 2, Charles Gregory - corn și Evan Watkin - trombon. Roy Copestake era unchiul lui Philip Jones. Spre sfârșitul anului 1951 Philip Jones quartet a înregistrat pentru BBC iar în 22 aprilie 1952 au fost difuzați pentru prima dată cu două

premiere mondiale: *Scherzo* de Gordon Jacob și *Theme and Variations* de John Gardner. Philip Jones Brass Ensemble a făcut prima înregistrare în 1965 pentru EMI, cu lucrarea *The Glory of Venice* în colaborare cu Denis Stevens și the Ambrosian Singers. A fost o colecție de aranjamente pentru instrumente din alamă și cor, după Giovanni Gabrieli și Andrea Gabrieli. În 1986 Philip Jones și-a anunțat retragerea. Ultimul concert al Philip Jones Brass Ensemble, a avut loc în 8 iunie 1986, în sala Regina Elisabeta din Londra, sub conducerea lui Elgar Howarth. La acest ultim concert au participat: Philip Jones, trompetă; Rod Franks, trompetă; Nigel Gomm, trompetă; Joseph Atkins, trompetă; Roger Harvey, trombon; Christopher Mowat, trombon; David Purser, trombon; Raymond Premru, bass trombon și John Fletcher, tubă.

The New York Brass Ensemble

În aceeași perioadă, peste ocean, în SUA, în ceea ce privește dezvoltarea muzicii de cameră pentru alămuri, avea loc un fenomen asemănător. Aici, în 1947 a luat ființă un ansamblu similar cu cel condus de Philip Jones în Anglia. Acest ansamblu se numea New York Brass Ensemble și funcționa ca o formație flexibilă ca și număr de instrumentiști. Un tânăr cu inițiativă, student la trombon, pe nume Julian Menkin a realizat că datorită lui Robert King muzica pentru alămuri este disponibilă, așa că a organizat un ansamblu mare, The New York Brass Ensemble. L-a convins pe prietenul său Samuel Baron, un recunoscut flautist, care obținuse și o diplomă în dirijat, să fie liderul și dirijorul ansamblului. Baron, care avea o mare deschidere pentru muzica de cameră, s-a dovedit a fi foarte potrivit pentru această sarcină iar în curând avea să fondeze și un cvintet de lemne: New York Woodwind Quintet. În același timp New York Brass Ensemble devenise un ansamblu remarcabil, astfel că Menkin procura concerte care adesea se suprapuneau cu programul formației New York Woodwind Quintet. Mai mult, ansamblul lui Menkin era solicitat pentru numeroase transmisiuni radiofonice. A făcut și două înregistrări: *Seven Canzoni of Giovanni Gabrielli* și *Gabrielli Sacre Symphoniae* (muzică antifonală) sub conducerea muzicală a lui Samuel Baron.

Un alt instrumentist care a contribuit la dezvoltarea muzicii de cameră pentru alămuri, și în special a noului ansamblu din New York, a fost trombonistul Arnold Fromme, student și el în acea vreme la Juilliard. Fromme a achiziționat niște manuscrise ale lui Gabrielli, Pezel și Schultz în timp ce a fost soldat în Europa în cel de-al doilea război mondial și a folosit acest repertoriu pentru New York Brass Ensemble.

Între 1950-1952, remarcabilii membri ai New York Brass Ensemble au ocupat posturi în orchestre importante iar unii au devenit profesori. Viitorul ansamblului de muzică de cameră era incert. Robert Nagel, unul din membrii de bază ai ansamblului nu și-a pierdut entuziasmul și a încercat o experiență nouă cu un cvintet de alămuri dar continua să folosească numele de New York Brass Ensemble.

Numărul membrilor din New York Brass Ensemble a fluctuat, dar printre interpreții care au cântat în acest grup au fost și: Armando Ghittalla (trompetă), Robert Landholt (trompetă), Robert Nagel (trompetă), Edward Sadowski (trompetă), John Ware (trompetă), Herbert Mueller (trompetă), Theodore Weiss (trompetă), Norman Greenberg (corn), Raymond Alonge (corn), Julian Menken (trombon), Donald Wittekind (trombon), Arnold Fromme (trombon), Herbert Wekselblatt (tubă), William Barber (tubă), Joseph Novotny (tubă) și Harvey Phillips (tubă).

În cele din urmă, în primăvara lui 1954, Robert Nagel a recrutat încă patru instrumentiști foarte respectați care nu erau angajați în alte proiecte și care puteau să-și investească timpul în noul cvintet. Angajamentul pe care l-au făcut cu Young Audiences, Inc. pentru a susține concerte educative în școli îi obliga adesea pe membrii formației să renunțe la alte colaborări foarte bine plătite. Cu toate acestea, satisfacția era deosebită atunci când atât profesorii cât și studenții îi primeau cu entuziasm și se bucurau de muzica lor. Totodată au început să se materializeze noi compoziții, pe măsură ce compozitorii realizau că există un excelent ansamblu nou care le poate cânta lucrările.

Vedem cum, în primii ani după al doilea război mondial, atât în Europa cât și în America, interesul pentru muzica de cameră pentru alămuri este în creștere. Apar primele încercări de ansambluri profesioniste chiar dacă încă nu foarte stabile. Interesul sporadic de până acum în ce privește scriitura pentru 4, 5 sau 6 instrumente de alamă a creat modele din diferite epoci muzicale. Apar edituri muzicale care tipăresc și distribuie diferite lucrări fie originale (prea puține, cu excepția cvartetelor lui Wilhelm Ramsöe și a cvintetelor lui Victor Ewald), fie aranjamente și transcripții din diferite perioade stilistice (Renaștere, Baroc, Clasicism sau Romantism), cum a fost the Robert King Music Company. Am văzut că muzica de cameră pentru alămuri a avut promotorii ei – căroră le datorează în mare parte dezvoltarea de care s-a bucurat – dintre care am amintit personalități muzicale ca și Johann Christoph Pezel, Henry John Distin, Victor Ewald, Jean-Baptiste Arban, Robert Davis King, Philip Jones, Arnold Fromme, Robert Nagel și alții. Urmează să vedem când au apărut primele cvintete de alămuri profesioniste, care au fost acestea, cum s-a definitivat instrumentația pentru cvintet, cum s-a îmbogățit repertoriul și ce influențe există actualmente în muzica pentru cvintet de alamă.

Întemeierea cvintetului de alamă

Am văzut în capitolul precedent că în prima jumătate a secolului 20 a existat o creștere generală a interesului pentru muzica de cameră. Ansamblurile de alămuri aveau deja o activitate bogată, atât cele profesioniste cât și cele de amatori. Fanfarele au contribuit din plin la popularizarea muzicii pentru alămuri. Lucrările unor compozitori ca John Philip Sousa (1854–1932) erau cântate atât de muzicile militare cât și de ansambluri de suflători din cadrul universităților. Erau de asemenea adaptate și pentru formații mai mici. Au rămas de la el lucrări valoroase cum ar fi “The Washington Post” (1889), “Corcoran Cadets” (1890), “The Liberty Bell” (1893), “The Stars and Stripes Forever” (1896) și altele, care sunt aranjate și interpretate de cvintete de alămuri cunoscute cum ar fi Canadian Brass (care a editat chiar o colecție cu adaptări după marșurile lui Sousa).⁸ Deși au existat ansambluri de alămuri și în alte țări europene, acestea erau cu precădere ansambluri mari, fanfare sau orchestre militare. Documentele atestă existența unor ansambluri de alămuri fie militare, fie civile, în țări ca Ungaria, Rusia (Chumov 1994, 31-43), Marea Britanie, Nooa Zeelandă, Franța, Cehoslovacia (Hanci 1969, 42-45), Belgia, Olanda și altele.

Fondarea și activitatea prestigioasă a unor ansambluri formate din instrumentiști de elită – ca New York Brass Ensemble în America sau Philip Jones Brass Ensemble în Europa – au creat un climat favorabil apariției cvintetului de alamă modern. Se pare că în SUA a funcționat prima formație care a contribuit din plin la consacrarea cvintetului cu o instrumentație standard. Aceasta a fost New York Brass Quintet fondată în 1954 (Jones 1998, 23). Vom vedea impactul pe care l-a avut această formație camerală atât în rândurile marelui public, în special a studenților pentru care a apărut în peste 400 de concerte, dar și în rândurile compozitorilor contemporani. Printre primii compozitori care au scris lucrări idiomatice pentru cvintetul de alămuri, a cărui instrumentație tocmai se stabilea, au fost Eugene Bozza, Ingolf Dahl, Henry Cowell, Barney Childs, Gunther Schuller, Carl Busch, Robert Sanders și Albert Schmutz.

The New York Brass Quintet

În această perioadă atât Harvey Phillips cât și Robert Nagel erau instrumentiști profesioniști, stabiliți în New York. Phillips cânta cu New York City Ballet iar Nagel era trompetist principal la The Little Orchestra Society din New York.

Principalul impuls pentru formarea cvintetului a venit prin promisiunea de angajare făcută de Young Audiences, Inc., o organizație dedicată prezentării concertelor

⁸ A *Sousa Collection*, Score and Parts. By The Canadian Brass. Composed by John Philip Sousa. Arranged by Howard Cable. Brass quintet. Brass Ensemble. Published by Hal Leonard Corporation. (50480323) <http://www.sheetmusicplus.com>

pentru elevi. Pentru a începe aceste concerte demonstrative, cvintetul a început imediat să dezvolte un repertoriu care includea transcripții, aranjamente și câteva lucrări idiomatice. Programul primelor concerte includeau următoarele lucrări: *Sonatine* de Eugene Bozza, *Quintet* de Robert Sanders, *Music for Brass Instruments* de Ingolf Dahl dar și numeroase lucrări ale unor compozitori din Renaștere și Baroc cum ar fi: A. Gabrieli, J. Pezel, A. Holoborne și J. S. Bach. După aproximativ patru ani și jumătate, la sfârșitul colaborării cu Young Audiences, Inc. se estimează că New York Brass Quintet a susținut între cinci sute și șapte sute de concerte educative.

Anii 1954 până în 1961 pot fi descriși ca anii de formare a grupului. Această perioadă a culminat cu debutul din New York din anul 1961. Din 1958 cvintetul și-a stabilit două scopuri importante. Primul, a fost să creeze o audiență pentru muzica cvintetului de alămuri prin concerte iar al doilea scop era să crească repertoriul formației. Cvintetul și-a stabilit un management prin intermediul lui Ermine Kahn din New York City care era managerul grupului de trei sezoane, după care în 1960, cvintetul a semnat un contract cu Columbia Artist, Inc. Două edituri muzicale și anume Mentor Muzic, Inc. și Chamber Muzic Library au fost formate de către grup. Acestea au publicat atât transcripții cât și lucrări originale noi pentru cvintetul de alămuri.

Anul 1960 marchează începutul unui program activ de turnee, mai întâi în SUA după care în Europa. În timpul turneeleor cvintetul a prezentat publicului, pentru prima dată, acest nou gen de muzică de cameră. Prin turneele Europene, câțiva compozitori proeminenți au auzit noua formație de alămuri și au fost inspirați să scrie noi compoziții. Între lucrările rezultate în urma acestor turnee se numără și *Quintet*, op. 73 de Malcom Arnold, *Bis* de Eugene Bozza, *Golden Suite* de Henri Sauguet și *Quintet*, op. 79 de Vagn Holmboe. *Quintet*, op. 73 de Malcom Arnold și *Four Movements for Five Brass* de Collier Jones au fost prime audiții în New York.

În timpul primilor ani au avut loc unele schimbări printre membrii formației. Iată care au fost instrumentiștii care au făcut parte din New York Brass Quintet:

- trompeta I: Robert Nagel (1954-1984)
- trompeta II: John Glasel (1954-1961); Theodore Weiss (1961-1963); Robert Heinrich (1963-1965) și Allan Dean (1966-1984)
- corn: Frederick Schmidt (1954-1959); Frederick Bradford (1959-1960); Raymond Alonge (1960-1963); John Barrows (1963); Barry Benjamin (1964); Paul Ingraham (1963, 1964-1984)
- trombon: Erwin Price (1954-1957); Keith Brown (1957-1958); John Swallow (1958-1984)
- tuba: Harvey Phillips (1954-1966); Thompson Hanks (1967-1984)

Din 1966 grupul a rămas cu aceeași componență și anume Robert Nagel și Allan Dean – trompete, Paul Ingraham – corn, John Swallow – trombon și Thompson Hanks –

tubă. Este de remarcat faptul că Harvey Phillips a fost membru fondator și a rămas un factor important în promovarea grupului. Dar liderul și sufletul acestui grup a fost fără îndoială trompetistul Robert Nagel. Influența lui Nagel ca solist, muzician de cameră, compozitor și profesor a câtorva generații de trompetiști (Yale University, New England Conservatory of Music, Manhattan School of Music, University of Hartford) i-a adus o reputație formidabilă în lumea muzicală. Dintre interpreții care au jucat un rol decisiv în formarea ansamblului, Nagel este singurul care merită numele de „părinte al cvintetului de alămuri.”

New York Brass Quintet s-a desființat oficial în anul 1984 la conferința internațională „International Brass Conference” și de atunci cântă doar ocazional. Conform lui R. Nagel, „după 31 de ani simțim că suntem satisfăcuți cu ce s-a îndeplinit în privința repertoriului și a interpretării în cvintetul de alămuri” (JONES 1998, 28). În timpul existenței acestuia, ansamblu a menținut un standard de performanță la cel mai înalt nivel, a comandat numeroase lucrări noi pe care le-a prezentat în prime audiții printre care se numără lucrări de Malcolm Arnold, Eugene Bozza, Jacob Druckman, Alvin Etler, Edmund Haines, Iain Hamilton, Vagh Holmboe, John Huggler, Karel Husa, Collier Jones, Vincent Persichetti, Henri Sauguet, Gunther Schuller și Alec Wilder.

The American Brass Quintet

A fost înființat în 1960 de trombonistul Arnold Fromme, multe din motive fiind identice cu cele care au inspirat nașterea cvintetului New York Brass Quintet. Intenția principală era în continuare aceea de a interpreta muzică de cameră pentru alămuri.

O diferență fundamentală între American Brass Quintet și New York Brass Quintet este utilizarea în registrul grav a trombonului bas în locul tubei. Concepția lui Fromme în această privință corespunde oarecum cu cea a lui Robert King. El a decis să folosească în cvintet trombonul bas, deoarece considera că sunetul tubei este prea puternic pentru muzica de cameră. Un alt factor de distincție a fost decizia de a nu cânta transcripții (cu excepția muzicii preclasice), decizie care a provocat grupul să obțină cât mai multe lucrări idiomatice pentru cvintet. The American Brass Quintet a procurat peste 1100 de lucrări originale pentru cvintet, incluzând lucrări de: Jan Bach, William Bolcom, Elliot Carter, Jacob Druckman, Eric Ewazen, David Felder, Brian Fennelly, David Sampson, Gunther Schuller, Virgil Thomson și Charles Whittenberg.

Inițial membrii the American Brass Quintet au fost: Theodore Weiss și Robert Heinrich – trompete, Arthur Goldstein – corn, Arnold Fromme – trombone și Gilbert Cohen – trombon bas. La fel ca și în cazul the New York Brass Quintet și în cadrul cvintetului American Brass au avut loc schimbări de membrii.

- trompetă: Robert Heinrich 1960, Allan Dean 1964, Gerard Schwartz 1965, Raymond Mase 1973
- trompetă: Theodore Weiss 1960, Ronald Anderson 1962, John Eckert 1965, Louis Ranger 1970, John Aley 1978, Chris Gekker 1981
- corn: Arthur Goldstein 1960, Daniel Cowan 1962, Edward Birdwell 1965, David Wakefield 1976
- trombon tenor: Arnold Fromme 1960, Douglas Edelman 1970, Herbert Rankin 1972, Ronald Borrer 1977, Michael Powell 1983
- trombon bas: Gilbert Cohen 1960, Robert Biddlecome 1963, John D. Rojak 1991

Membrii formației au fost în mod constant implicați și în alte activități ca și interpreți în cadrul unor organizații cum ar fi: New York City Ballet, The Joffrey Ballet, St. Luke's Chamber Orchestra, the New York Philharmonic, the American Symphony. De asemenea au predat sau predau la Juilliard School unde cvintetul își are rezidența și se ocupă de programul de muzică de cameră pentru alămuri. Membrii grupului au rămas aceiași din 1983 încoace cu o sigură schimbare datorată retragerii din activitate a trombonistului bas Robert Biddlecome în 1991. Membri actuali ai cvintetului sunt următorii: Raymond Mase și Chris Gekker – trompete, David Wakefield – corn, Michael Powell – trombon tenor și John D. Rojak – trombon bas.

Unul din primele țeluri ale grupului American Brass Quintet a fost să studieze interpretarea muzicii vechi. Având în vedere că o mare parte din muzica veche pentru cinci instrumente de suflat era scrisă pentru cornete și tromboane, membrii grupului au considerat că un trombon bas în cadrul ansamblului ar putea să ofere un timbru mai apropiat de sonoritatea inițială (spre deosebire de tubă). Ceea ce a determinat ca American Brass Quintet să fie acceptat ca o formație camerală consacrată a fost faptul că ei nu erau doar un grup de instrumentiști virtuoși, ci au încercat o schimbare în estetica muzicală evidențiind structura, caracterul și expresivitatea muzicii pe care o interpretau.

Două evenimente importante au ajutat la consacrarea formației ca și un ansamblu cameral. Primul a avut loc în 1967 când Gerard Schwarz – la acea vreme trompetist în American Brass Quintet – a convins The Aspen Music School să angajeze grupul pentru o vară. Având în vedere că nu era posibilă o finanțare a întregului cvintet, cornistul Edward Birdwell a obținut o bursă prin intermediul fundației Martha Baird Rockefeller. Acesta a fost începutul unei lungi și fructuoase asocieri cu școala de muzică din Aspen. Al doilea eveniment a avut loc în 1987 când ansamblul și-a început activitatea în cadrul Juilliard School administrând programul de muzică de cameră pentru alămuri. Școala de la Juilliard a recunoscut muzica de cameră pentru alămuri ca fiind o parte importantă din procesul educativ și a inclus-o în programa de învățământ.

Păstrând un program de interpretare și înregistrare intensiv, American Brass Quintet a rămas cunoscut ca și unul dintre primele ansambluri camerale din America. Dintre toate cvintetele de alămuri, cvintetul American a realizat cel mai mare număr de

imprimări (peste 38 cd-uri) și a păstrat o reputație deosebită atât pentru virtuozitate cât și pentru expresivitate, atrăgând unii dintre cei mai importanți compozitori.

Apariția și activitatea cvintetelor New York Brass Quintet și American Brass Quintet a însemnat enorm pentru dezvoltarea și acceptarea cvintetului de alămuri ca și formație camerală standard. Aceste grupuri au interpretat și înregistrat în premieră o mare parte din repertoriul etalon pentru cvintetul de alămuri din secolul XX.

Canadian Brass Quintet

Grupul a luat ființă în anul 1970, în Toronto, Ontario, și a fost fondat de către Gene Watts (trombon) și Chuck Daellenbach (tubă). Alături de ei, din formula de start a formației au mai făcut parte, Stuart Laughton (trompetă), William Phillips (trompetă) și Graeme Page (corn). Alți doi membri foarte importanți ai formației au fost Ronald Romm (trompetă) și Fred Mills (trompetă) care i-au înlocuit pe Stuart Laughton, respectiv William Phillips.

Canadian Brass au avut o afinitate specială pentru muzica barocă, în special pentru Bach dar și pentru Purcell, Vivaldi, Gabrieli sau Pachelbel. Desigur că au interpretat și transcripții ale unor lucrări din alte perioade stilistice, lucrări ale unor compozitori ca Beethoven, Wagner și alții.

Inițial, având la dispoziție foarte puține lucrări pentru cvintet, Canadian Brass au încercat și ei să-și creeze propriul repertoriu aranjând, transcriind sau comandând peste 200 de lucrări. Ei nu s-au limitat la a prezenta doar lucrări din repertoriul muzicii clasice ci au interpretat și lucrări instrumentale contemporane, jazz sau cântece populare. O colecție de piese favorite de jazz au fost aranjate pentru cvintet de către Luther Henderson, unul dintre colaboratorii lui Duke Ellington. Multe dintre aceste lucrări au fost publicate de către Hal Leonard și fac parte din repertoriul standard pentru cvintet.

Canadian Brass Quintet a publicat un mare număr de transcripții din aproape toate epocile muzicale și a realizat numeroase înregistrări cu aceste piese. Din cauza bogatei activități concertistice și a notorietății obținute, Canadian Brass Quintet a contribuit enorm la popularizarea cvintetului de alămuri și la impunerea lui în conștiința publicului ca o formație camerală standard.

Toți membrii Canadian Brass au fost îndeaproape interesați de instruirea generațiilor viitoare de instrumentiști. În cadrul turneelor realizate în America dar și în Europa sau Asia, ei au susținut numeroase cursuri de măiestrie.

De-a lungul celor 38 de ani de activitate, în cadrul formației au evoluat și alți instrumentiști remarcabili. Doar cei doi membrii fondatori Gene Watts și Chuck Daellenbach au evoluat fără întrerupere în Canadian Brass în toți acești ani. În cele ce urmează vom enumera toți instrumentiștii care au evoluat în cadrul cvintetului Canadian Brass.

William Phillips (trompetă), 1970-1971
Ronald Romm (trompetă), 1971-2000
Frederick (Fred) Mills (trompetă), 1972-1996
Ryan Anthony (trompetă), 2000-2003
Stuart Laughton (trompetă), 1970-71, 2003-05
Jens Lindemann (trompetă), 1996-2001
Josef Burgstaller (trompetă), 2001-04, 2006-08
Justin Emerich (trompetă), 2005-2006
Brandon Ridenour (trompetă), 2006
Jeroen Berwaerts (trompetă), 2006
Manon Lafrance (trompetă), 2006-2008
Graeme Page (corn), 1970-1983
Marty Hackelman (corn), 1983-1986
David Ohanian (corn), 1986-1998
Chris Cooper (corn), 1998-2000
Jeff Nelsen (corn), 2000-2004, 2007-08
Eugene (Gene) Watts (trombon), 1970-2008
Charles (Chuck) Daellenbach (tubă), 1970-2008

Canadian Brass Quintet are și o bogată activitate de studio. În cei 38 de ani de activitate interpretativă ei au realizat 74 de înregistrări audio și 12 înregistrări video. Este probabil formația cu cele mai multe discuri. Au obținut și numeroase premii printre care și un Grammy în anul 2000.

CVINTETUL DE ALĂMURI ÎN MUZICA SECOLULUI 20

Evoluția cvintetului de alămuri. Direcții

Începând cu a doua jumătate a secolului 20, cvintetele de alămuri profesionale au crescut ca număr în mod constant. Dacă în 1967, în America existau patru cvintete de alămuri profesionale: New York Brass Quintet, American Brass Quintet, Eastman Brass Quintet și Symphony Brass Quintet, în 1982 existau optsprezece astfel de cvintete iar în 1997 existau douăzeci și trei (JONES 1998, 34). Formații importante au apărut în anii 60 care proveneau din ansambluri ale unor colegii și facultăți. Printre acestea se numără: Eastman Brass Quintet, Ithaca Brass Quintet și Bowling Green Brass Quintet.

Unele cvintete de alămuri au avut preocupări constante pentru promovarea acestei specii camerale și pentru îmbogățirea repertoriului. Principala activitate a acestora a fost comandarea, interpretarea și înregistrarea lucrărilor unor compozitori interesați în a compune pentru cvintet de alămuri. Alte formații, printre care se numără de obicei ansamblurile universitare, aveau mai degrabă funcții educaționale. Acestea susțineau concerte educative și promovau publicarea lucrărilor pentru ansambluri studențești. Au existat de asemenea și formații care au avut ca scop principal divertismentul. Acestea includeau adesea secțiuni ritmice și interpretau transcripții cunoscute din muzica clasică sau de jazz. Cvintetele profesionale au căutat în general un echilibru, activând în toate aceste direcții. Spre exemplu, American Brass Quintet este o formație care și-a dedicat energia comandând și înregistrând lucrări noi dar în același timp membrii formației sunt profesori remarcabili așa cum au demonstrat prin activitatea lor la Julliard. Alte formații, printre care se numără și Canadian Brass Quintet, s-au dedicat divertismentului. Bazându-se pe transcripții ale unor lucrări clasice cunoscute dar și pe aranjamente după piese pop sau jazz, Canadian Brass este cea mai faimoasă formație de cvintet de alămuri.

La aniversarea a 30 de ani de la înființarea cvintetului American Brass Quintet, Fred Mills de la Canadian Brass Quintet spunea: „În ce privește aspirațiile noastre am vrut să cântăm pentru cât mai mulți oameni posibil. Ne considerăm o formație de divertisment care se întâmplă să fie un cvintet de alămuri” (JONES 1998, 34).

Aceste direcții principale se regăsesc și la ansamblurile apărute spre sfârșitul secolului 20. Majoritatea cvintetelor încearcă să mențină un echilibru între funcția muzicală, funcția educațională și cea recreativă.

Printre formațiile care activează pe plan concertistic având în același timp și o activitate de studio dar și una educativă, se numără și Chestnut Brass Company. Aceștia au comandat în mod constant lucrări noi, unor compozitori importanți. Ei interpretează unele piese cu instrumente originale (naturale), explicând publicului istoria și evoluția instrumentelor. Majoritatea concertelor Chestnut Brass Company includ interpretări cu instrumente originale, de la cornete, la instrumente din perioada războiului civil,

familiarizând astfel publicul cu sunetele autentice ale muzicii timpurii pentru alămuri. Astfel de eforturi educaționale au scopul de a informa publicul. Ei susțin și concerte de divertisment interpretând aranjamente ale unor lucrări cunoscute, în special când cântă în fața unui public larg. Este probabil singurul cvintet care utilizează atât instrumente moderne cât și instrumente vechi.

Cvintete de alămuri

Odată cu recunoașterea cvintetului de alămuri ca o formație camerală standard, această specie camerală a avut o dezvoltare uimitoare. Multe cvintete de alămuri s-au înființat în cadrul unor orchestre simfonice importante. Au apărut formații care proveneau din ansambluri ale unor colegii și facultăți. Astfel că actualmente există peste trei sute de formații. În tabelul de mai jos vom enumera cele mai cunoscute cvintete de alămuri.

Absolut Brass (USA)
Academy Brass Quintet (USA)
Adirondack Brass Quintet (USA)
Albion Brass Consort (Anglia)
Allewind (Germania)
Amadeus Brass Quintett (Austria)
Ambient Brass (USA)
American Brass Quintet (USA)
Annapolis Brass Quintet (1993) (USA)
Aqua Brass (Austria)
Aries Brass Quintet (USA)Arkansas Brass (USA)
Armstrong Brass Quintet (USA)
Art of Brass Copenhagen (Danemarca)
Art of Brass Vienna (Austria)
Arctic Brass (Norvegia)
Aries Brass Quintet (USA)
Ars Nova Brass Quintet (USA)
Asbury Brass Quintet (USA)
Atlanta Symphony Brass Quintet (USA)
Atlantic Brass Quintet (USA)

Austrian Brass Quintet (Austria)
Backlund Ensemble (USA)
Bala Brass (USA)
Baltimore Brass (USA)
Barefoot Brass Quintet (USA)
Barrington Brass (USA)
Basel Brass Quintet (Elvetia)
Bay Street Brassworks (USA)
Beltway Brass Quintet (USA)
Berlin Brass Quintet (Germania)
Blechlawine Quintet (Germania)
Bloomington Brass Quintet (USA)
Blue Hill Brass Quintet (USA)Bluebonnet Brass (USA)
Boston Brass (USA)
Bowling Green Brass Quintet (USA)
Bowie Brass Quintet (USA)
Bozen Brass Quintet
Brameth Brass (Olanda)
Brass 5 (USA)
Brass Act Brass Quintet (USA)
Brass Act Carolina (USA)
Brass Arts Quintet (USA)
Brass Brothers Berlin (Germania)
Brass Burger (Austria)
Brass Express (USA)
Brass Express (Italia)
Brass Five (Austria)
Brass Mission (Germania)
Brass Quintet of Lille (Franța)
Brass Roots Brass Quintet (USA)
Brass Storm (USA)

Brass Toffs (Anglia)
Brassacaglia Quintett (Germania)
Brasserie (Germania)
Brasserie Braunschweig (Germania)
Brassissimo (Austria)
Brasswind (USA)
Bravura Brass (USA)
Brass Ring (USA)
Brasszination (Germania)
Broad Street Brass (USA)
Budapest Brass Quintet (Ungaria)
Caduceus Brass Quintet (Anglia)
Cambrian Brass Quintet (Anglia)
Cambridge Brass Quintet (Anglia)
Canadian Brass (Canada)
Canterbury Brass Quintet
Capital Brass (USA)
Capitol Brass Quintet (USA)
Carillon Brass
Carolina Brass (USA)
Catamount Brass Quintet (USA)
Celebration Brass Quintet (USA)
Centennial Brass (USA)
Center City Brass Quintet (USA)
Chamber Brass of Boston (USA)
Chameleon Brass (Anglia)
Champaign Brass (USA)
Chestnut Brass Company (USA)
Chicago Brass Quintet (USA)
Chicago Symphony Brass Quintet (USA)
Chicago Chamber Brass (USA)

Clarion Brass Quintet (USA)
Classic Brass Inc (USA)
Commonwealth Brass (USA)
Concert Brass Basel (Elveția)
Constitution Brass Quintet (USA)
Cool Brass Quintet (Africa de sud)
Cool Spring Brass Quintet (USA)
Coupland Brass Quintet (Anglia)
Crimson Brass (USA)
Crown City Brass Quintet (USA)
Dallas Brass (USA)
Dana Brass Quintet
Das Rennguintett (Germania)
Double Dutch Brass (Austria)
Downeast Brass Quintet (USA)
Dutchess Brass (USA)
Eastern Brass Quintet
Eastern Kentucky University Faculty Brass Quintet (USA)
Eastman Brass Quintet
El Paso Brass (USA)
Elbeblech (Germania)
Emerald Brass (USA)
Empire Brass Quintet (SUA)
English Brass Ensemble (Anglia)
English Brass Quintet (Anglia)
Ensemble de cuivres Guy Tournon (Franța)
Epic Brass (USA)
Equale Brass (USA)
European Brass Quintet (Belgia)
Euskadi Brass (Spania)
Fiifresom Brass (Olanda)

Fine Arts Brass Ensemble (Anglia)
Five of a Kind (Canada)
Floreat Musica (Italia)
Florida State Brass Quintet (USA)
Foothills Brass Quintet (Canada)
Franklin Park Brass (USA)
Fullerton College Artisan Brass Quintet
Gamma Brass Ensemble (Japonia)
Gaudete Brass Quintet (USA)
Georgia Brass Quintet (USA)
Geneva Brass Quintet
Genuine Brass Quintet (USA)
Georgia Brass Quintet (USA)
Golden Section (Anglia)
Gomalan Brass Quintet (Italia)
Groves Brass Ensemble (Anglia)
Grupo Brassil (Brazilia)
Gwinnett Symphony Orchestra Brass Quintet (USA)
Halle Brass (Anglia)
Harmonic Brass (Germania)
Harmony Brass (USA)
Heartland Brass Quintet (USA)
Heavy Metal Brass Quintet (USA)
Helsinki Brass Quintet (Finlanda)
Hohenlohe Brass (Germania)
Houston Lyric Brass (USA)
Houston Symphony Brass Quintet (USA)
Hungarian Brass Quintet (Ungaria)
I-5 Brass Quintet
III MEF Quintet (Japonia)
Illinois Brass Quintet (USA)

Imperial Brass (USA)
Innovata Brass (USA)
International Brass (Germania)
Iowa Brass Quintet (USA)
Italian Brass Quintet (Italia)
Ithaca Brass Quintet (USA)
Itter Brass (Olanda)
Jerusalem Brass Quintet (Israel)
Jubilate Brass (Anglia)
Juvavum Brass (Austria)
Kansas City Brass (USA)
Karelia Brass (Anglia)
King`s Brass (USA)
Kinsmen Brass (USA)
Kronwerk Brass Quintet (Rusia)
Lanier Brass Quintet (USA)
Lausch Angriff (Germania)
Legend Brass Quintet (USA)
Leipziger Blechblaser Quintett (Germania)
Le Concert Arban (Franța)
Les Yeux Brass (Canada)
London Brass (Anglia)
London Gabrieli Brass Ensemble (Anglia)
Los Angeles Brass Quintet (USA)
Ludwigsburger Blechblaiser Quintett (Germania)
Lyric Brass Quintet (USA)
Madison Brass (USA)
Magdeburg Philharmonic Brass Quintet (Germania)
Mainstreet Brass Quintet (USA)
Majestic Brass (USA)
Manhattan Brass Quintet (USA)

Mansfield Brass Quintet (USA)
Matrix Brass Quintet (USA)
Maxx Brass (USA)
Melbourne Brass Ensemble (Australia)
Melos Brass (Greece)
Menlo Brass Quintet (USA)
Meridian Arts Ensemble (USA)
Metales M5 (Mexic)
Metropolitan Brass Quintet (USA)
Middlesex Brass Quintet (USA)
Millersville Brass Quintet (USA)
Modern Brass Quintet (USA)
Momlinger Brass Ensemble (Germania)
Monumental Brass Quintet (USA)
Montreal Brass Quintet (Canada, 1967)
Mosaic Brass Quintet (USA)
Mount Royal Brass Quintet (USA)
MundART Quintett (Austria)
Natischer Brass Quintett (Elveția)
Nashville Contemporary Brass Quintet (USA)
Nebraska Brass (USA)
New Mexico Brass Quintet (USA)
New York Brass Quintet (USA, 1994)
NK Brass (USA)
North Carolina Brass (USA)
Nottingham Brass Quintet (Anglia)
Onyx Brass (Anglia)
Oshkosh Brass Quintet (USA)
Ottoni Ensemble (Irlanda)
Pacific Brass Quintet (USA)
Palladium Brass (USA)

Palmetto Brass (USA)
Palo Verde Brassworks (USA)
Paramount Brass (USA)
Parma Brass Quintet (Italia)
Passion des Cuivres (Germania)
Pennsylvania Brass Quintet (USA)
Pentabass Quintett (Italia)
Per Sonare (Austria)
Philadelphia Brass (USA)
Philharmonic Brass Luzern (Elveția)
Philip Jones Brass Ensemble (Anglia, 1986)
Polished Brass (USA)
Polyphonic Brass (Anglia)
Portsmouth Brassworks (USA)
Potsdam Brass Quintet (USA)
Premier Brass Quintet (Anglia)
Queen City Brass (USA)
Quintbrass (Austria)
Quintessential Brass (USA)
Quintessential Brass Repertoire (USA)
Quintet de Cuivres de l'Orchestre National de Lyon (Franța)
Quinteto Metal Arte (Brazilia)
Quintetto Brasil (Brazilia)
Regalia Brass Quintet (USA)
Rekkenze Brass (USA)
Revelation Brass Quintet (USA)
Rhythm and Brass (USA)
Roscoe Brass Quintet (USA)
Royal Danish Brass (Danemarca)
Saint Louis Brass Quintet (USA)
Santa Cruz Brass (USA)

Sap Brass (Germany)
Saturday Brass Quintet (USA)
Sennet Brass (Anglia)
Slovene Brass Quintet (Slovenia)
SOAR Quinteto de Metais (Brazilia)
Solid Brass (USA)
Solid Brass Quintet (UK)
Sonoran Brass Quintet (USA)
Sonus Brass Quintet (USA)
South German Brass Ensemble (Germania)
SouthWest Brassworks (USA)
Spanish Brass Lurr Metalls (Spania)
Sparkling Brass (Germania)
St. Paul`s Brass Quintet (USA)
St. Peter's Brass Quintet (USA)
Sterling and Brass (USA)
Stockholm Chamber Brass (Suedia)
Stone Mountain Brass (USA)
Stray Brass Quintet (Anglia)
Strong Brass Quintet (Anglia)
Suffolk Brass (Anglia)
Summit Brass (USA)
Summit Hill Brass (USA)
Swabian Brass Ensemble (Germania)
Swedish Brass Quintet (Suedia)
Symphony Brass Quintet (USA)
Synergy Brass Quintet (USA)
Tennessee Technological University Brass Quintet (USA)
Texas Brass (USA)
Thames Fanfare Brass Quintet (Anglia)
The Blue Hills Brass (Anglia)

Tidewater Brass Quintet (USA)
Today's Brass Quintet (USA)
Top Brass Quintet (Anglia)
Touch of Brass (USA)
Tower Brass Quintet (USA)
Trafalgar Brass (Anglia)
Triton Brass Quintet (USA)
True North Brass (Canada)
Unifour Brass Ensemble (USA)
University of Nebraska Brass Quintet (USA)
U.S. Army Brass Quintet (USA)
Valve Job (USA)
Veltuna Brass (Germania)
Vertige Brass (France)
Vienna Brass (Austria)
Wachau Brass (Austria)
Wallace Colloection (USA)
Wessex Brass Quintet (Anglia)
Westwind Brass (USA)
Whitewater Brass Quintet (USA)
Windsor Brass Ensemble (USA)
Windward Brass Ensemble (USA)
Wisconsin Brass Quintet (USA)
Wormshead Brass (Top Brass) (Anglia)
Woodstock Brass Quintet (USA)

Cvintete de alămuri autohtone

În Romania, cvintetul de alamă a avut și are reprezentanți, formații valoroase care abordează atât repertoriul autohton dar și lucrări din repertoriul universal. Cvintetele care au activat sau activează în țara noastră sunt:

Armonia Brass Quintet (București)

Edmund Bushinger – trompetă
Ilie Voicu – trompetă
Nicolae Lipoczi – corn
Florian Pane – trombon
Vasile Mihăilescu - tubă

Athenaeum Brass Quintet (București)

Mihai Toth - trompetă
Cristian Suciu - trompetă
Ioan Gabriel Luca - corn
Florin Pane - trombon
Constantin Laurențiu Sima - tubă

Brass Quintet București

Cristian Hanghiuc - trompetă
Mircea Lazarica - trompetă
Marian Barbu - corn
Liviu Filip - trombon
Marius Costache - tubă

Enescu Brass Quintet (București)

Gorgon Grigorescu Cătălin - trompetă
Mircea Spânu - trompetă
Florea Cezar - corn
Gabriel Purdel - trombon
Vlad Bojoga - trombon

Opera Brass Quintet (București)

Daniel Bulgaru - trompetă
Costica Coman - trompetă
Traian Cioc - corn
Dan Tomulescu - trombon
Marius Hoghi - tubă

Pro Arta Quintet (Satu Mare)

Viorel Lăptean - trompetă
Sandu Luțai - trompetă
Ionică Nastai - corn
Ștefan Boca - trombon
Raul Șandor - tubă

Rittm (Cluj-Napoca)

Tiberiu Pora – trompetă
 Ilie Telpiz - trompetă
 Miklos Deak - corn
 Robert Benke - trombon
 Ionaș Gânscă - tubă
Romania Radio Brass Quintet (București)
Transilvania Brass (Cluj-Napoca)
 Dumitru Cernei - trompetă
 Marius Beteag - trompetă
 Lucian Marcu - corn
 Narcis Emanuel Vieru - trombon
 Liviu Deac - tubă
 West Brass Quintet (Timișoara)
 Cornel Meici - trompetă
 Felix Burghilea - tubă

Au existat și există și la noi formații universitare, formate din studenți care își desfășoară activitatea camerală în cadrul instituțiilor de învățământ și care s-au afirmat prin prestații deosebite, prin participarea la diverse festivaluri și cursuri de măiestrie sau prin câștigarea unor premii naționale sau internaționale. Printre acestea amintim Cvintetul Armonii (Cluj-Napoca), Napoca Brass Quintet (Cluj-Napoca), Young Brass Quintet (București), Cvintetul Orchestrei Naționale de Tineret (ONT), etc.

Cvintetul Armonia

Considerăm că este oportun să descriem într-un mod mai detaliat activitatea unei formații românești care a avut o activitate de pionierat în ce privește implementarea cvintetului de alămuri în țara noastră.

În anul 1970, din inițiativa tânărului trompetist Edmund Buschinger, a luat naștere la București, cvintetul de alămuri *ARMONIA*. Membrii cvintetului făceau parte din orchestra Filarmonicii Naționale „George Enescu”. Toți erau absolvenți ai Universității Naționale de Muzică pe care, în grup, sau fiecare în parte, o reprezentaseră frecvent în cadrul unor manifestări internaționale, nu doar în concerte camerale, ci și în cadrul unor concerte de jazz. Au muncit cu entuziasm timp de un an și au debutat la Festivalul Internațional de Muzică de la Brașov. Succesul lor a fost considerat apoteotic de către critica de specialitate și au continuat să cânte frecvent, alături de Filarmonica din București, în toate marile orașe ale României.

În paralel, cvintetul de alămuri *ARMONIA* apărea în producții de televiziune și în emisiuni internaționale de radio, prin intermediul cărora a triumfat în majoritatea țărilor est-europene.

În primăvara anului 1977 a avut primele apariții în Europa occidentală. Primit cu entuziasm atât de public, cât și de presă, a fost cvintetul român cu cele mai multe apariții în occident.

La cererea mai multor organizatori din Europa centrală, *ARMONIA* și-a îmbogățit deja vastul său repertoriu, incluzând transcripții ale unor lucrări scrise de unii din cei mai importanți compozitori ai perioadei New Orleans: Gershwin, Joplin, Brooks etc. La interpretarea acestora, cvintetul a colaborat cu percuționistul Florin Diaconescu și cu faimosul compozitor Johny Răducanu, și aceștia, la rândul lor, absolvenți ai Conservatorului Superior de Muzică „Ciprian Porumbescu” din București.

Membri cvintetului Armonia au fost:

Edmund Bushinger – trompetă

Ilie Voicu – trompetă

Nicolae Lipoczi – corn

Florian Pane – trombon

Vasile Mihăilescu – tubă

Edmund Buschinger a absolvit Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București în 1966. Și-a început cariera ca prim trompetist al orchestrei Conservatorului, ulterior fiind prim trompetist al orchestrei filarmonicii și a orchestrei de cameră „George Enescu.” A avut și activitate solistică cu diferite orchestre, repertoriul lui incluzând lucrări preclasice ale unor compozitori ca Bach, Purcell și Telemann. A participat și la festivalul internațional Richard Wagner din Bayreuth și Munich.

Ilie Voicu a absolvit Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București în 1972. A colaborat în studenție cu orchestra Operei. Imediat după terminarea studiilor a fost angajat ca prim trompetist la Orchestra Simfonică a Radioteleviziunii Române. A făcut parte și din orchestra filarmonicii „George Enescu” iar mai târziu a fost profesor la Conservatorul Superior.

Florian Pane a absolvit Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București în 1959. A fost prim trombonist al Filarmonicii „George Enescu” și profesor la Școala Înalță de Muzică. A avut și o bogată activitate solistică, atât în țară cât și în străinătate.

Nicolae Lipoczi a absolvit Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București în 1964. A făcut parte din orchestra conservatorului și din orchestra filarmonicii din Arad. A fost prim cornist în Filarmonica „George Enescu” și în Orchestra Națională Radio. A avut de asemenea și o frumoasă carieră didactică fiind profesor de corn la Universitatea Națională de Muzică, București.

Vasile Mihăilescu a absolvit Conservatorul „Ciprian Porumbescu” din București în 1959. A avut primul mare succes la public ca solist la tubă în cadrul Festivalului Internațional al Tinereții. A făcut și el parte din Filarmonica „George Enescu”, precum și din Orchestra Simfonică Cinematografică.

Repertoriul cvintetului Armonia cuprindea:⁹
 Anonimus – Sonata (Die Bänkelsagerlieder)
 Anonimus – 16-th Century Carmina 1,2,3
 Bach, I. S. – Counterpoint Nr. 1 and 9 in Fugue`s Art
 Bach, I. S.& Uber – Two Chorales
 Baron, Samuel – *Impressions of a Parade* (1944)
 Basacobol, C. Petra – Free Variations on an Elegiac Theme
 Benoy, A. W. – A Purcell Suite
 Bozza, Eugene – Sonatine (1950)
 Bughici, Dumitru – Four Miniatures, Toccata
 Calvert, Morley – Suite from the Monterigian Hills (1961)
 Ciorte, Tudor – Cvintet pentru suflători de alamă; Burla; Scherzino
 Dahl, Ingolf – Quintet, music for brass instruments
 Des Pres, Josquin – Faniara regală
 Dreakeford, Richard – Music for Today
 Enescu, Adrian – Inventions of Jazz style for 5 brass instruments
 Enescu, George – O Soir (Fantasy)
 Etler, Alvin – Quintet for Brass Instrumenst (1963)
 Ewald, Victor – Quintet
 Franck, Melchior – Intrada für Bläser
 Gabrieli, Giovanni – Canzoni per sonar (a 4, a 5)
 Gabrieli, Giovanni – Canzona per sonare nr.1
 Ghro, Johann – Dreising auserlesene Padovanen und Galiarden
 Gregson, Edward – Quintet for Brass
 Holborne, Antony – Suite
 Jianu, Vasile – Rustic Divertimento
 Jones, Collier – Four Mouvement four 5 Brass Instruments (1957)
 Joplin, Scott – Maple Leaf Rag
 Maurer, Ludwig& Nagel – Scherzo and Lied; Three pieces
 Malcom, Arnold – Quintet op. 73 (1961)
 Nachmann, Leib – Quintet
 Nagel, Robert – Suite for Brass Quartet and piano
 Persichetti, Vincent – Parable for Brass
 Pezzel, Johan – Five Part Brass Music; 18 Intraden; Turmsonaten
 Purcell, Daniel – 3 Sonaten
 Purcell, Henry – Sonata in D Major, Fantasia on one note

⁹ Repertoriul prezentat aici este format atât din lucrări idiomatice cât și din transcripții. Sursele de informare sunt unele programe de sală ale Cvintetului Armonia, puse autorului la dispoziție de către unul din membrii cvintetului, trompetistul Edmund Buschinger, care în prezent este profesor de trompetă și muzică de cameră în Germania.

Răducanu, Johny – Carpathian Rhapsody (jazz); Cymbals` play; Expression and
Rhythm; Fantasia
Rocca, J. – Barnyard Blues
Şaptefraţi, Liana – Four Sequences for Brass, „Colaje” pentru cvintet de alămuri
(1977)
Schuller, Gunther – Music for Brass Quintet (1961), Little *Brass* Music (1963)
Wilder, Alec – Brass Quintet No. 1 and 2

GHID REPERTORIAL

Chiar dacă cvintetul de alămuri a luat ființă cu doar aproximativ 50 de ani în urmă, repertoriul pentru această specie camerală este larg și diversificat. Ansamblurile pot să aleagă lucrări din cele două mari categorii și anume:

Lucrări idiomatice, scrise în mod specific pentru cvintet de alamă, în general în a doua jumătate a secolului 20, acestea constituind un corpus de peste 1500 de piese.

Transcripții pentru cvintet de alamă din toate perioadele muzicale (motete renașcentiste, muzică preclasică pentru cinci voci, muzică de turn scrisă pentru cornete și tromboane, lucrări din perioada barocă, clasică, romantică sau impresionistă, lucrări din secolul XX, aranjamente de jazz și de muzică populară). Astfel de transcripții sunt publicate din abundență de numeroase edituri muzicale.

În ultimii treizeci de ani, numeroase grupuri provenite din universități, colegii sau orchestre simfonice, atât americane cât și europene, au comandat lucrări pentru cvintetul de alămuri, demonstrând că există un mare interes privind îmbogățirea repertoriului pentru această specie camerală.

Repertoriul standard pentru cvintet de alămuri

În prima jumătate a secolului 20, compozițiile pentru cvintet de alămuri au fost puține la număr și multe dintre ele aveau o instrumentație care varia față de ce înțelegem azi prin cvintet de alămuri. Multe dintre aceste lucrări erau scrise pentru amatori sau studenți. Compozitorii din acea perioadă arătau un interes sporadic pentru astfel de compoziții, interesul în ce privește muzica pentru alamă fiind în mod frecvent orientat către formațiile mari sau către cvartete. Iată lucrările care au fost scrise pentru cvintet în prima jumătate a secolului 20, în ordine cronologică:

- 1900 – Victor Ewald: *Quintet No. 1, op. 5*
- 1905 – Victor Ewald: *Quintet No. 2, op. 6*
- 1912 – Victor Ewald: *Quintet No. 3, op. 7*
- 1912 – Victor Ewald: *Quintet No. 4, op. 8*
- 1933 – Frederick L. Lawrence: *Five Short Pieces*
- 1938 – Albert Schmutz: *Prelude and Gavotte*
- 1938 – Albert Schmutz: *Rondo in F*
- 1938 – Carl Busch: *Dialogue*
- 1938 – Carl Busch: *Quintette*
- 1938 – E. Rolle: *Quintet No. 1*
- 1943 – Henry Cowell: *Action in Brass*
- 1944 – Ingolf Dahl: *Music for Brass Instruments*

1948 – Robert Sanders: *Quintet in Bb*
 1949 – Larry Austin: *Brass Quintet*
 1950 – Ferderick Charles Tillis: *Passacaglia for brass Quintet*
 1951 – Eugene Bozza: *Sonatine*
 1952 – Howard Swanson: *Soundpiece for Brass Quintet*
 1952 – Robert Starer: *Five Miniatures*
 1954 – Barney Childs: *Brass Quintet No.1*

Dintre aceste lucrări, unele cum ar fi: *Sonatine* de Eugene Bozza sau *Music for Brass Instruments* de Ingolf Dahl, au rămas în repertoriul standard pentru cvintetul de alămuri. De asemenea cvintetele lui Victor Ewald au devenit emblematice.

Lucrări idiomatice

Neavând o importantă anvergură istorică, este dificil să determinăm ce lucrări sunt sau vor fi considerate repertoriul standard. Este și mai dificil să se determine ce lucrări sunt acceptate în mod universal de către muzicieni ca și contribuții durabile la repertoriul muzical. Cu siguranță că multe din lucrările pentru cvintet de alamă au un standard muzical înalt și vor fi consemnate de istoria muzicii ca făcând parte din repertoriul universal de mare valoare.

În ultima perioadă au fost utilizate diverse metode pentru a identifica lucrările considerate standard. De asemenea s-au făcut eforturi pentru a se crea o evidență (bază de date) care să cuprindă cât mai multe titluri de lucrări idiomatice. American Brass Quintet și-a asumat o asemenea încercare.

Trompetistul Billy Jones descrie câteva din metodele utilizate în încercarea de a identifica repertoriul standard pentru cvintet de alămuri. Chestionarul realizat de Michael Tunell din 1982, sondajul realizat de Marta Jean Hofacre în 1986, listele alcătuite de Robert Nagel, David Wakefield, Michael Tunell, Terry Everson și alți instrumentiști remarcabili, compararea de către International Trumpet Guild a anumitor programe de învățământ din facultățile americane dintre anii 1990-1996 care conțineau lucrări pentru cvintet de alămuri și analiza comparativă a discografiei unor formații consacrate sunt câteva dintre metodele care au condus la conturarea unei liste repertoriale standard (JONES 1998, 43-45).

Tabelul următor cuprinde o listă de treizeci de lucrări idiomatice, recomandate oricărui cvintet de alamă.

1. Adler, Samuel – *Five Movements*
2. Arnold, Malcom – *Quintet Op. 73*
3. Arutunian, Alexander – *American Scenes*

4. Bach, Ian – *Laudes*
5. Bozza, Eugene – *Sonatine*
6. Calvert, Morley – *Suite From the Monterey Hills*
7. Cheetham, John – *Brass Menagerie and Colloquies*
8. Cheetham, John – *Scherzo*
9. Dahl, Ingolf – *Music for Brass Instruments*
10. End, Jack – *Three Salutations*
11. Etler, Alvin – *Quintet for brass Instruments*
12. Ewazen, Eric – *Colchester Fantasy*
13. Frackenpohl, Arthur – *Brass Quintet*
14. Frederikckson, Thomas – *Quintet*
15. Gregson, Edward – *Equalq Daces*
16. Gregson, Edward – *Quintet*
17. Heiden, Bernard – *Four Dances*
18. Husa, Karel – *Divertimento*
19. Jones, Collier – *Four Movements for Five Brass*
20. Koetsier, Jan – *Kinderzirkus*
21. Koetsier, Jan – *Quintet*
22. Lutoslawski, Witold – *Mini Overture*
23. Persichetti, Vicent – *Parable for Brass Quintet*
24. Renwick, Wilke – *Dance*
25. Reynolds, Verne – *Suite*
26. Sampson, David – *Morning Music*
27. Sanders, Robert – *Brass Quintet nr. 1*
28. Schuller, Gunther – *Music for Brass Quintet*
29. Whittenberg, Charles – *Tryptych*
30. Wilder, Alec – *Brass Quintet*

Există încă opinia conform căreia, muzica pentru formațiile de alamă este facilă în comparație cu muzica pentru coarde. Chiar și cele mai valoroase lucrări pentru cvintet nu sunt considerate de același nivel cu lucrările pentru ansambluri de coarde. Considerăm că această opinie este eronată. Numeroasele concerte și înregistrări cu lucrări originale,

contribuie din plin la descoperirea și evaluarea nivelului artistic al literaturii pentru cvintetul de alămuri.

Transcripții și aranjamente

Transcripțiile și aranjamentele unor lucrări cunoscute, sunt cea mai frecventă alegere a cvintetelor de alămuri, mai ales atunci când se pune problema alegerii unui repertoriu de concert. De altfel, este recomandabil ca orice cvintet să aibă în repertoriu cel puțin câteva astfel de lucrări, considerate ca făcând parte din repertoriul standard. Majoritatea formațiilor interpretează cu precădere transcripții și mai rar lucrări idiomatice iar atunci când o fac, preferințele se îndreaptă spre lucrările tonale, accesibile unui public cât mai larg.

Muzicologii au împărțit transcripțiile pentru cvintet de alămuri în trei categorii: transcripții istorice, clasice sau populare (JONES 1998, 52).

Transcripțiile istorice sunt acele lucrări scrise pentru instrumente vechi cuprinse în familia instrumentelor cu muștiuc. Acestea includ canzonele lui Giovanni Gabrieli, muzica de turn scrisă între anii 1550-1695, câteva lucrări din perioada clasică, lucrările pentru cinci instrumente scrise în secolul 19 și cvintetele scrise de Victor Ewald. Printre lucrările din această perioadă se numără și:

Adson, John – *Two Ayres for Cornetts and Sagbuts*

East, Michael – *Desperavi*

Ewald, Victor – *Quintets Nos. 1-4*

Friederich, G.W.E. – *American Brass Band Journal*

Gabrieli, Giovanni – *Canzona Prima a 5*

Gabrieli, Giovanni – *Canzonas 1-4*

Holborne, Anthony – *Suite of Elizabethan Dances*

Maurer, Ludwig – *Morgengruß 12 kleine Stücke*

Pezel, Johann – *Five-Part Brass Music*, (Musica Rara)

Pezel, Johann – *Hora Deacima*, (Musica Rara)

Praetorius, Michael – *Dance Suite from „Therpsichore”*

Samuel, Scheidt – *Battle Suite/Canzona Bergamasca*

Scheidt, Samuel – *Centone 5*

Simon, Anton – *Quintet*

Sperr, Daniel – *Sonata from Die Bänkelsängerlieder*

Lucrările compozitorilor din Renaștere, Baroc, Clasicism, Romantism sau Contemporaneitate, care au fost adaptate pentru cvintetul de alămuri, fac parte din categoria transcripțiilor clasice. În această categorie sunt cuprinse majoritatea lucrărilor celebre scrise de compozitori consacrați din perioadele muzicale mai sus amintite. Tot în această categorie sunt cuprinse și numeroase transcripții ale unor lucrări cunoscute ca muzică de ceremonie, printre care se numără: *Trumpet Voluntary*, Jeremiah Clarke/Purcell; *Trumpet Time*, Henry Purcell; *Trumpet Voluntary in D*, John Stanley; *Jesu, Joy of Man's Desiring*, J.S Bach; *Hornpipe and La Rejouissance*, G.F. Handel și *Rondeau*, Jean Joseph Mouret. Alte lucrări din categoria transcripțiilor clasice sunt:

Albinoni, Tomaso – *Suite en La*; arr. Jean Thilde
 Bach, J. S. – *Air pour les Trompettes*; arr. Irving Rosenthal
 Bach, J. S. – *Chorale Prelude for Brass Quintet*; arr. Robert Nagel
 Bach, J. S. – *Contrapunctus IX*; arr. John Glasel
 Bach, J. S. – *Fantasie for Brass Quintet*; arr. Irving Rosenthal
 Bach, J. S. – *Toccata and Fugue, in D minor*; arr. Frederick mills
 Barber, Samuel – *Adagio*; arr. Stephen McNeff
 Brahms, Johannes – *Corale and Fugue*; arr. Harry Lockwood
 Brahms, Johannes – *Three Chorale Preludes*; arr. Irving Rosenthal
 Corelli, Archangelo – *Sonata Da Chiesa*; arr. Robert Nagel
 Debussy, Claude – *Girl with the Flaxen Hair*
 Debussy, Claude – *Golliogg's Cake Walk*; arr. William Schmidt
 Debussy, Claude – *Le Petit Negre*; arr. Emerson
 Ives, Charles – *Four Song*; arr. Ken Singleton
 Scarlatti, Domenico – *Three Sonatas*; arr. Stephen Dogson
 Shostakovich, Dimitri – *Polka from "The Golden Age"*; arr. R. San Filippo
 Shostakovich, Dimitri – *Satirical Dance*; arr. Alan Raph
 Susato, Tylman – *Renaissance Dance*; arr. John Iveson
 Vivaldi-Bach – *Concerto*; arr. David Baldwin

Între transcripțiile populare se înscriu unele lucrări de jazz, pop, rock, cântece tradiționale și marșuri. Multe astfel de piese au devenit cunoscute datorită cvintetului Canadian Brass iar alte grupuri au cântat acest gen incluzând instrumente de percuție. Următorul tabel conține astfel de lucrări, considerate repertoriu standard:

Alford, Kenneth J. – *Colonel Bogey*; arr. Donald Stratton
 Baron, Samuel – *Impressions of a Parade*
 Berlin, Irving – *Alexander's Ragtime Band*; arr. Arthur Frackenpohl
 Bernstein, Leonard – *West Side Story Suite*; arr. Jack Gale
 Ellington, Duke – *Mood Indigo*; arr. Dick Wuopio
 Fillmore, Henry – *Miss Trombone*; arr. Shifrin
 Joplin, Scott – *3 Scott Joplin Rags*; arr. Arthur Frackenpohl
 Nagel, Robert – *'This Old Man' - March*;
 Rodriquez, M. – *La Cumparista*; arr. Sonny Kompanek
 Sousa, John Philip – *Stars and Stripes Forever*
 Traditional – *Christmas Crackers*; arr. John Iveson
 Traditional – *Variations on Frere Jaques*; arr. John Iveson
 Traditional – *George M. Cohan Medley*, arr. Paul Nagle
 Traditional – *A Tribute to M.G.M.*; arr. Paul Nagle
 Waller, Fats – *Ain't Misbehavin*; arr. Lee Norris

Studiarea lucrărilor transcrise este recomandată și benefică pentru progresul formațiilor tinere. Deoarece transcripțiile vizează lucrări din toate perioadele stilistice, interpretarea acestora presupune dobândirea și cristalizarea unui stil interpretativ propriu fiecărei formații. Deasemene presupune depășirea problemelor de ordin tehnic. De la lucrări renașcentiste scrise în stil polifonic, pâna la piese de jazz sau pop, formațiile au la dispoziție un reperotiu bogat, având diferite niveluri de dificultate. Cataloagele puse la dispoziție de editurile de specialitate conțin sute de titluri ale unor astfel de transcripții.

Creația compozitorilor români pentru cvintet de alămuri

Repertoriul muzical românesc idiomatice pentru cvintetul de alămuri este din ce în ce mai bogat reprezentat, începând cu deceniul șapte al secolului 20. Din repertoriul interpretat am ales să reprezint doar patru dintre lucrările unor compozitori români din generații diferite, a căror creație poartă amprenta stilistică a vremii precum și a personalității și sensibilității individuale Dumitru Bughici, Dieter Acker, Dan Dediu și Răzvan Metea.

Dieter Acker, Quintett für Blechbläser nr. 2

Compus în 1983, cvintetul numărul 2 de Dieter Acker a fost dedicat formației de alămuri „Quibbles”. Am avut onoarea să interpretez această lucrare în prima audiție la Cluj-Napoca în anul 2000, în prezența compozitorului, ocazie cu care i s-a decernat titlul de *Doctor Honoris Causa* de către Academia de Muzică “Gheorghe Dima”. Instrumentiștii care au format ansamblul au fost Horațiu Boșca și Viorel Micheș la trompete, Traian Tulbure la corn, Eusebiu Sandu la trombon și subsemnatul la tubă.

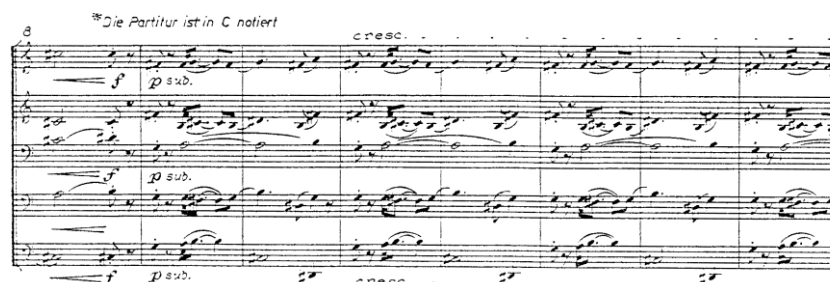
Cele trei părți care formează lucrarea sunt compuse în mișcări contrastante ca tempo și caracter: partea întâia, *Allegro giocoso*, partea a doua *Grave, comme un corteggio funebre*, partea a treia *Allegro scherzando*. Pornind de la expresiile *giocos* și *scherzando*, ale părților extreme ce flanchează o atmosfera funebră, compozitorul construiește trei tablouri miniaturale, care se constituie într-o adevărată ”farsă” instrumentală cu cinci protagoniști. Nu lipsește nici nota burlescă, nici tușul umorului fin sau caracterul evasi eroic cu care debutează partea întâia.

Unitatea intonațională a primei părți este asigurată de materialul sonor modal-cromatic ce totalizat subînțelege o gamă în tonuri ce se impune din primele măsuri. Atacurile în *fp* cu articulație accentuată și dinamica fluctuantă *crescendo*, *piano subito*, pe spații reduse temporal (câte o măsură) necesită o foarte atentă dozare a intensităților pentru omogenizarea sonorităților ansamblului.

Ex. sist. 1 și 2

Allegro giocoso (♩ = ca 175)

The musical score is for five instruments: Tromba I, Tromba II, Corn, Trombone, and Tuba. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro giocoso' with a note indicating a quarter note equals approximately 175 beats per minute. The score shows the first two measures of the piece. Dynamics include fortissimo (fp) and mezzo-forte (mf), with a crescendo marking. The Tuba part starts with a fortissimo (fp) dynamic and a crescendo marking.



Ritmul punctat precum și acumularea treptată de celule melodice ce realizează un joc ostinat de secunde și terțe pe un ambitus tot mai larg, va atinge o culminație dinamică a cărei caracter amintește de semnalele de luptă, foarte brusc „potolite” de un *pp subito* ce reia materialul precedent oscilatoriu între secundă și terță.

Ex. sist 3.



Jocul geometric al armoniei impune două tipuri de desen melodic în special la trompeta întâia: atac treptat în stretto pe sunete cucerite treptat = a, mers oscilatoriu „legănat” ideile = b și c, salt de terță cu efect eroic = ideea d. Strofa A este un mozaic de structuri melodice diferit constituite intonațional dar organic înrudite, asimetrice structural, a căror alternanță nu constituie un model repetitiv consacrat de tiparele formei tradiționale

$$A = a + b + c + b + d + cv + b$$

$$\text{Măs. } 5 \quad 3 \quad 8 \quad 3 \quad 3 \quad 5 \quad 3$$

Strofa a doua B introduce, prin aceleași intonații de tip lamento, desenul melodic de scară ascendentă cuprinzând de data aceasta cvarta mărită coborătoare și repetând pe alte înălțimi motivele eroice din d sau b. Dinamica ce schimbă brusc intensitatea sonoră, ritmica punctată subordonată unei metrici fluctuante în măsuri alternative, precum și marcato-urile hemiolice ale trompetelor și cornilor sunt dificultăți greu de surmontat pentru ansamblul cameral.

Structura acestei strofe mediane B, este:

e + d + bv + f + e + e/f măsur: 5 4 5 4 8 4

Ex. pg. 2

The musical score for Ex. pg. 2 consists of three systems of staves, measures 31-46. The instrumentation includes flute, oboe, clarinet, bassoon, and tuba/corn. The score is characterized by dense, rhythmic textures with frequent triplets and sixteenth-note passages. Dynamics range from *p sub.* to *ben. f.*. The tempo/mood is marked *dolce* at the beginning and *ben. f.* later on. The key signature has one flat (B-flat).

Climaxul părții este atins odată cu intrarea reprizei, prin acumulări progresive de structuri scalare, permutate și în paralelism de secunde mici între corn și tubă, care trebuie executate în marcato și tempo strâns.

Ex. pg 3



Repriza începe cu ideile bv (7 măsuri), c (4 măsuri) d (4 măsuri) iar av se constituie într-o coda cu două valuri de intrări imitative în stretto, care sting cavalcada eroică în sonorități estompate, *pp*.

Ex. repriza, pg 3 sist 3ultimele 2 măsuri fraza a și de la 78 până în pg 4 sist 1.



Partea a II a, *Grave* aduce caracterul contrastant prin expresia gravă, funebrală, marcată de pedalele mobile divizate în: trompeta 1 - trompeta 2 - trombon ce alternează cu duetul corn-tubă.

Cel șapte măsuri care constituie segmentul de introducere a atmosferei sumbre, marțiale, încadrează un material muzical ce subînțelege un raport major-minor al unui acord cu septimă. Intonațiile surdinate, și atacurile în *sf.p.* precum și accentele atacurilor trebuie interpretate cu mare atenție (pentru ca instrumentele să răspundă în timp util) de aceasta depinzând instaurarea caracterului părții.

Ex. pg 4 măs. 1-7

Grave (♩ = ca 58)
come un corteo funebre

În segmentul al doilea tuba introduce un desen melodic cuprinzând un tetracord micșorat desfășurat hemiolic pe două măsuri și imitat de corn. Acordurile cu apogiatură triplă ce marchează climaxul frazei completează o scară cromatică de 12 sunete pe care se construiește această idee secundă b. Contrastul dintre caracterul grav al primului segment și cel de-al doilea b, de 5 măsuri, este realizat printr-o dinamică în crescendo până la *ff*, atacuri în sforzando, precum și un glissando al trombonului cu expresivitate parodică. Indicația *wie ein Aufschrei* „cu stridență” aduce semnificația unui țipăt pe care interpreții trebuie să-l realizeze urmărind în același timp intonația stabilă precum și sincronizarea atacului sunetului pe care ajunge apogiatura.

Ex. mäs 8-12



Cele două idei muzicale, a - funebru pe pedală mobilă – b strident - pe scară cromatică coborâtore, alternează în ipostaze tot mai dinamizate din punct de vedere al prelucrării variaționale. În bv apar toate posibilitățile de permutare a unor structuri ce formează scări coborâtore prin intervale de secundă mică, mare 1-1-2 (trompeta 2-corn-trombon-corn imitativ) terță -3 (tubă) cvartă (mărită) cvintă (micșorată) -5 (trombon) cvartă mărită - cvintă perfectă -6 (trompeta 1)

Ex- pg 5 mäs 18-25



Forma va putea fi sintetizată ca fiind un tripentastrofic mic cu o încheiere lungă (10 mäsuri) ce se stinge încet în sonoritățile *poco...poco...al niente*.

a---b---av1---bv---av2

do cr. fa# cr. do
7 5 5 8 8 + 10 încheierea.

Atacul final al cornului trebuie să fie în *ppp* ceea ce presupune atacul moale, și susținerea înălțimii sunetului printr-un control foarte bun al coloanei de aer.

Partea a III-a este un scherzo fără da capo și cu repriză dinamică. Tema, ludică, este introdusă de trombonul solist a cărui desen melodic, este alcătuit din salturi intervalice ascendente, un joc între cvinte și cvarte articulate în staccato și glissando preluate de cvartet într-un salt de octavă. Tema se repetă după răspunsul tubei ce intonează motivul de început în sens descendent și cu un caracter mai puțin jucăuș, în marcato și cvartolet.

Ex. pg. 6 măs.1-16

Allegro scherzando (♩. = 58 / ♩ ca 175)

Materialul muzical sintetizat reprezintă o scară formată dintr-un tetracord diatonic și unul cromatic.

Ex scară

Cea de-a doua strofă b, aduce un contrast dinamic și de caracter printr-o idee muzicală în formă de scară ascendentă, interpretate cu o sonoritate *cantabile*, în legato,

desfășurată pe pedale la trompete și trombon, care reintroduc celulele oscilatorii la nota de schimb superioară, susținând intrările imitative între tubă-corn.

Expresia este tensionată progresiv până la culminația finală, înainte de repriza variată ce încheie scherzo-ul:

Scherzo:	A	B	A
	a + a + avi	b	a + avi
	4 3 4	12	4 6
	Reb fa	la---sol	reb reb

Ex. sist 3-4 pg 6

Partea mediană, care ar corespunde trio-ului în forma tradițională, pornește de la desenul oscilant în solistica trombonului, cu o expresie „dezmiertătoare” (schmeichelnd), în nuanță de *p*, căreia ansamblul îi răspunde pe parcursul celor cinci intervenții în maniera solo-tutti-solo-tutti...etc.

Ex. pg. 7 măs 45- 55



Echivalând cu o tratare bazată pe materialul din scherzo, această secțiune crește gradat tensiunea dialogului până la finalul realizat în crescendo și *ff*. Repriza reinstalează expresia glumeață a temei scherzo-ului.

Pg 8 sist 3-4

Incompletă, marcată de pauze expresive, repriza este o sinteză a intonațiilor scherzo-ului dar și a părților anterioare afirmând unitatea de limbaj a întregii lucrări.

Finalul în marcatissimo realizat de trombon, precum și atacurile finale în *sf*, conferă acestei părți buna dispoziție a stării ludice a personajelor muzicale.

Din punct de vedere tehnico-interpretativ, lucrarea poate fi catalogată ca având un nivel ridicat de dificultate, punând instrumentiștilor probleme importante pentru rezolvarea cărora se impune un nivel de performanță avansat. Una din dificultățile tehnice care trebuie depășită este realizarea corectă a jocului de articulații. Compozitorul folosește o paletă bogată de articulații, predominând articulațiile staccato și marcato cu accente, în diferite combinații cu legato-ul pe intervale apropiate.

Trebuie să specificăm că la instrumentele de suflat din alamă articulația depinde în mare măsură de modul de folosire a limbii. Limba, întocmai ca arcușul instrumentelor

cu coarde, prin varietatea mișcărilor pe care le realizează în timpul cântatului, produce importante schimbări în articulație și în sonoritate. În timpul cântatului limba joacă rolul unei supape și prin diversele ei mișcări închide și deschide calea aerului expirat, reglându-l după necesități. Articulația sunetului, indiferent de modul abordat (*legato*, *portato*, *detaché*, *staccato*, *martellato* (*staccatissimo*), *tremolo dental* (*frullato*), *slapntonque*, etc.), presupune în principal lejeritatea, claritatea și agilitatea articulațiilor, care se răsfrâng și asupra sonorității. Tratatul de tehnică instrumentală propune moduri diferite de realizare a articulațiilor în funcție de silaba pronunțată (Ta, Ti, Tu, Du, La, TuKu) și de modul de articulație vizat. Din punct de vedere al realizării camerale, considerăm de o importanță capitală o abordare unitară a manierei de articulație. Numai în acest fel realizarea unor pasaje cum sunt cele din partea întâia a lucrării lui Dieter Acker (secundele mici între corn și tubă, care trebuie executate într-o articulație marcată) va putea fi una optimă iar sonoritatea omogenă.

Este extrem de importantă evidențierea planurilor sonore, pe grupuri de instrumente. Aceasta este mai dificil de realizat în special când nu avem pasaje melodice atribuite unui instrument solist. Dieter Acker abordează o scriitură în care structurile și blocurile sonore sunt frecvente.

Expresia gravă din partea a doua a lucrării, presupune o sonoritate funebrelă. Calitatea sonorității este legată nemijlocit de bogăția sau numărul armonicilor pe care le are fiecare sunet. Cu cât numărul armonicilor este mai mare, sunetul apare mai bogat, mai amplu. Bogăția în armonice a sunetului se obține prin însușirea unei tehnici corecte de suflat, bazată pe principiile cântatului natural, caracterizat de suplețe și lejeritate. Reluăm și în această direcție ideea de omogenitate. Este de dorit ca instrumentiștii ansamblului să obțină o sonoritate apropiată. În acest sens, unele formații folosesc instrumente de aceeași marcă, altele consideră că este suficient ca instrumentiștii să dobândească o tehnică de suflat asemănătoare. În orice situație, scopul urmărit trebuie să fie omogenitatea sonoră.

O altă componentă în coloristica sonoră a lucrării, în părțile a doua și a treia, este folosirea a două tipuri de surdine: *Straight* și *Wow*. Dar despre acestea cât și despre efectul sonor de *glissando* vom vorbi ceva mai târziu.

Interpretarea cvintetului de Dieter Acker presupune în principal, din punct de vedere tehnico-interpretativ, o foarte atentă marcare a atacurilor care trebuie să fie sincronizate în condițiile unei metrice continuu fluctuante, și a unor evenimente muzicale extrem de concentrate, care necesită o dinamică sonoră schimbată rapid. Realizarea caracterului contrastant a ideilor muzicale precum și a unei agogici vii, dinamice, asigură lucrării succesul de public.

Dan Dediu, Cvintet pentru corn, 2 trompete, 2 tromboni

Cvintetul pentru corn două trompete și 2 tromboni de Dan Dediu a fost compus în 1987 și poartă un motto semnat de Miron Costin, sugerând acele semnificații ale sonorității alămurilor ce au străbătut veacurile, legate fiind de apocalipsa biblică.

„Și voi lumini de aur, soarele și luna,

Întuneca-veți lumini, veți da gios cununa

Voi, stele iscusite, ceriului podoba,

Vă așteaptă groaznică trâmbița și doba” (Miron Costin - *Viața lumii.*)

Lucrarea se raportează în esență la o semnificație escatologică referitoare la o anume stare interioară, un sfârșit al unei stări, a unei trăiri, a unei etape a ființării, ce se va revela în finalul piesei. Structurată pe alternanța contrastantă de tempo, caracter, dinamică, sintaxă sonoră: consonant-disonant, repede-lent, textură-monodie, aglomerat-rarefiat, rubato-giusto, tutti-solo, și altele, lucrarea reprezintă un adevărat compendiu de scriitură pentru interpretarea unui cvintet de alămuri. Compozitorul folosește o gamă largă de efecte sonore de modalități de atac, o dinamică și o agogică situate între limitele extreme, precum și efecte nesonorizate ale instrumentelor, mergând până la recitare, solicitând astfel instrumentiștilor o lărgire a gamei expresivității personale.

Lucrarea se deschide prin structuri melodico-ritmice bazate pe un material sonor modal-cromatic a cărui desen melodic configurează un joc melodic oscilatoriu de secunde, formând un tricord cromatic. Materialul sonor se pliază pe spații de exploatare expresivă solistică atribuit cornului în debut, apoi alternând cu tutti, în texturi eterofonice, ostinate, poliritmice.

Cele trei evenimente sonore ale primei secțiuni ale mișcării Vivo, aduc o exacerbare a dinamicii, până la *f*, *ff*, *sf* ajungând într-un climax sonor ce se instaurează în urma unei gradații tensionale manifestate printr-o curbă ascendentă a materialului melodic precum și o diversificare a ritmicii pornind de la structuri suprapuse de una, două-trei-patru valori punctate și diviziuni excepționale în sextolete.

Ex. primele 3 sisteme





Compozitorul uzitează de o paletă diversificată de atacuri și articulări în glissando, precum și accente, staccato-uri, portato, tenuto, apogiaturi triple.

Evenimentele sonore ce se derulează în cel de-al doilea segment al mișcării *Vivo*, sunt în funcție de modalitățile de structurare a sintaxei sonore următoarele:

- polifonie de atacuri pe două sunete fa și mi (secundă mică)
- monodie solistică a cornului pe structuri ritmice simetrice 4-3-2-1-2-3 valori, sau repetitive.
- textură poliritmică pe celule oscilatorii de tip torculus sau porectus.

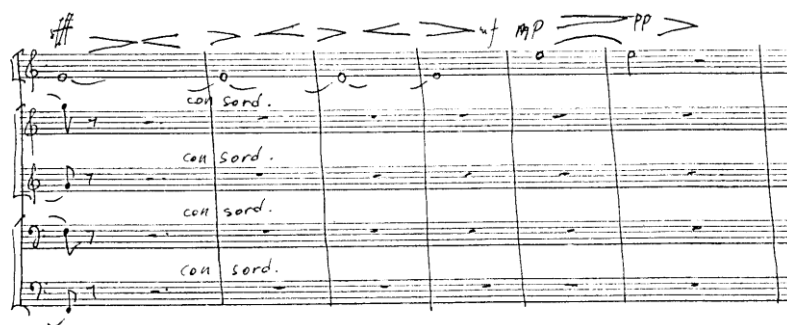
Ex. pg 2





Ca un murmur înăbușit, textura în *pp*, va crește în intensitate până la revenirea polifoniei de atacuri și finalizarea într-un ison al cornului în surdină ce realizează o undulare dinamică în crescendo-descrecendo de mare efect coloristic, ce antcipă atmosfera din secțiunea secundă a lucrării, *Moderato*.

Ex sist 2 pg 3



Secțiunea a II-a, *Moderato*, este „dedicată” duetului de trompete a căror scriitură solistică și alcătuire ritmico-melodică amintește de recitativul de factură rubato al cântecului lung. Rezonanțele improvizatorice și aluziv modale, se găsesc într-o mare varietate de întorsături melodice, triluri, diminuții ritmice aducând ideea de melismă, apogiaturi, efecte de frullato. Dinamica generală este introspectivă, estompată în culori „stînse” pînă la *ppp*.

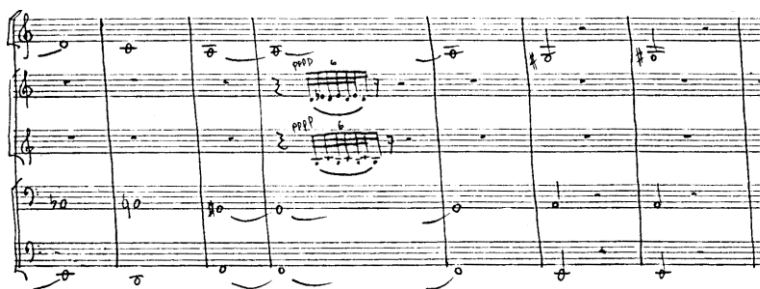
Ex, De la Moderato, pg 3 sist- 2 ultimele 2 măsuri, 3 și 4

Handwritten musical score for three systems. The first system shows a trumpet part with a triplet and a piano (pp) dynamic. The second system features a complex melodic line with various dynamics including p, pp, and cresc. The third system continues the melodic development with dynamics like p, pp, and a final ppp marking.

În duetul solistic al trompetelor intervine efectul de pedală triplă susținut de tromboni și corn pe un acord major, sonoritate ce „estompează” efectul disonant pe alocuri al secundelor ce apar în dialogul trompetelor, aluziv creându-se iluzia unui ison.

Ex pg 4 sist 1 și 2.

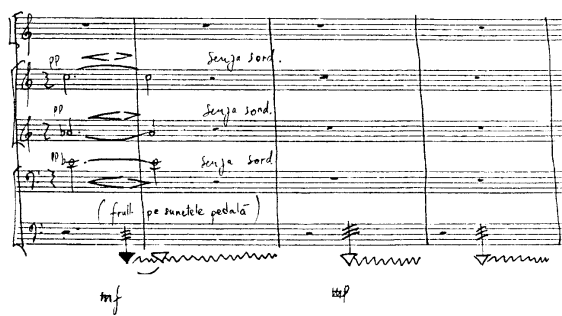
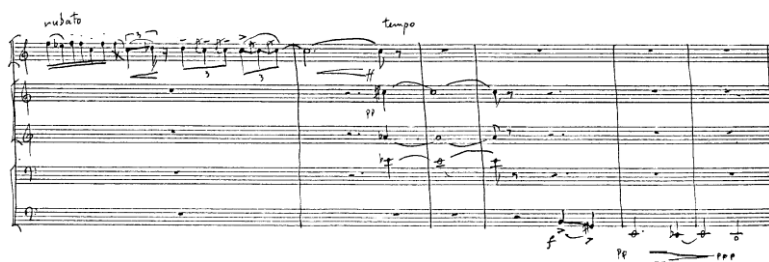
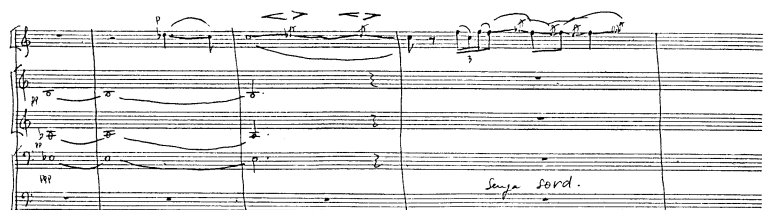
Handwritten musical score for two systems. The first system shows a complex melodic line with various dynamics including p, pp, and a final ppp marking. The second system continues the melodic development with dynamics like p, pp, and a final ppp marking.



Începând cu reperul C efectele solistice sunt tot mai spectaculoase, apar apogiaturile, acciaccature, intonația pe microintervale, frullato, textura aglomerându-se și creând un nou climax dinamic.

Secțiunea *Moderato* se încheie cu un moment solistic al cornului care atacă apogiaturile din glissando realizând un moment de rubato de cea mai intensă expresivitate. Tuba finalizează acest moment solistic reamintind în desfășurarea melodică descendentă de acordul major pe care-l intonează apoi trombonul întâi și trompetele.

Ex. pg 5 sist 2 și sist. 3 4



Secțiunea a III-a, Tempo Vivo, pornește de la efecte sonore realizate prin suflarea în instrument fără a emite sunete.

Ex sist 4 pg 5 măs 3-6



Trecerea de la zgomot la sunet se produce treptat, prin apariția celulelor oscilatorii și a texturii care se împlinește prin „acapararea” tuturor vocilor. Este cea mai densă și extinsă textură eterofonică atingând intensități maxime ale sonorității generale până la *ffff* în final. Menținerea continuă a acestor nuanțe extreme presupune o rezistență fizică și psihică sporite, o atenție în coordonarea intrărilor asimetrice ale intervențiilor fiecărei partide a cvintetului.

Ex. pg 8 sist 3-4 până la măsură 4 inclusiv



Un acord major figurat în arpegii, anticipă reintroducerea secțiunii a IV-a , *Moderato*. Scriitura rarefiată, intervențiile scurte, imitative ale trompetelor sunt însoțite de un recitativ rostit, și șoptit, de partidele cornului și trombonilor. Cadrul se mută de pe conotațiile escatologice pe cele ale intimității unui sentiment introspectiv nostalgic: *Ții minte cântul trist al trompetei/ Stropii de ploaie în penumbra înserării*. Ansamblul se coagulează în jurul unor sonorități estompate până la nuanța extremă de *pppp*, și a unor intonații major-minore.

Ex sist. 1 și 2

Un *Presto* intempestiv și cu efect de paroxistic întrerupe brusc, agresiv finalul ce readuce atmosfera de nostalgie a ultimei secțiuni.

Ex. pg 9 sist ultim

Un ultim acord de septimă completează tabloul înserării, a tristeții, a disperării care trece de la forme apocaliptice exasperante, la forma unei melancolii și resemnări în fața implacabilului.

Glisando-urile cu apogiatură ascendentă sau descendentă la secundă reamintesc de materialul tematic, dar exprimă și un efect de tânguitor.

Din punct de vedere tehnico-interpretativ, *Cvintetul pentru corn, 2 tompete, 2 tromboni* al lui Dan Dediu este o provocare extraordinară pentru orice formație, lucrarea reprezentând după cum spuneam, un adevărat compendiu de scriitură pentru interpretarea unui cvintet de alămuri.

Compozitorul folosește o coloratură sonoră foarte bogată, o gamă largă de efecte sonore caracteristice muzicii moderne, glissando-uri, frullato pe pedale, frullato fără sunet, suflat în instrument fără sunet, recitativ rostit și șoptit, precum și o dinamică și o agogică situate între limitele extreme.

Glissando-ul este procedeul de trecere, prin alunecarea de la un sunet la altul, un element tehnic de un efect expresiv foarte bogat care a pătruns adânc în muzica contemporană, ocupând un loc meritat în tehnica instrumentelor, în special la trombon, fiind un efect caracteristic trombonului de culisă (NEAMȚ-GILOVAN 2005, 79).

Instrumentele de alamă pot executa *glissando* atât la intervale apropiate (până la terța mare) cât și *glissando* la intervale îndepărtate (începând cu cvarta perfectă).

În general tehnica executării *glissando*-ului se divide în următoarele etape: se emite sunetul de pornire, apoi se trece la sunetul de alunecare (prin intermediul buzelor) și a unei poziții speciale a degetelor pe clape (așa numita poziție oblică), în cazul trombonului, a culisei, după care se fixează pe sunetul de oprire. Poziția oblică rezultă din apăsarea degetelor pe clape (pistoane), astfel: degetul 1 puțin, degetul 2 până la jumătatea cursei, iar degetul 3 aproape de punctul terminus. Această poziție realizând o deschidere inegală a tuburilor respective, determină coloana de aer să pătrundă în ele în mod progresiv, producând alunecarea sunetului.

La trombon, datorită culisei, *glissando* se pretează foarte natural. Execuția lui este determinată de lungimea culisei (cele 7 poziții), care cuprinde un ambitus până la intervalul de cvintă micșorată (5-). În aplicarea *glissando*-ului este recomandabil să nu se depășească limitele acestui interval, deoarece execuția *glissando*-ului va deveni anevoioasă.

Un efect cu totul special, produce o formă de *glissando* specifică cornului. Este vorba despre trecerea de la sunetul deschis (ouvert) la sunetul închis (bouché), care urcă acordajul cornului cu un semiton. Această tehnică se realizează prin intermediul mâinii drepte, care închide treptat pavilionul instrumentului, imprimând sunetului un colorit (timbru) deosebit.

În lucrarea de față compozitorul valorifică *glissando*-ul în multiple moduri, cum ar fi *glissando* de pe un sunet determinat pe un sunet final cu valoare de apogiatură, *glissando* la semiton, *glissando* cu crescendo-descrescendo sau *glissando* pornind de la o apogiatură.

Frullato sau “tremolo dental” este un efect caracteristic la toate instrumentele de suflat. A intrat în practica muzicală la începutul secolului 20 datorită unor compozitori ca

Cl. Debussy, M. Ravel, I. Stravinski, B. Bartok și a fost aplicat ulterior, pe scară largă în literatura muzicală modernă. *Tremolo dental* se realizează prin repetarea frecventă a unui sunet sau a unui grup de sunete, printr-o tehnică specială a limbii, care, în momentul introducerii coloanei de aer în instrument, oscilează pe dantură, pronunțând consoanele: “drr”, “trr”. sau “fir”. În lucrarea de față, compozitorul Dan Dediu folosește atât frullato pe pedale cât și frullato fără sunet și suflatul în instrument fără sunet, valorificând aceste efecte prin diferențieri dinamice. Efectele nesonorizate ale instrumentelor, mergând până la recitare, solicită instrumentiștilor o gamă largă a expresivității personale.

De realizarea acestor efecte sonore depinde în mare măsură reușita interpretativă a lucrării iar din punct de vedere tehnic aceasta presupune din partea instrumentiștilor o excelentă stăpânire a mijloacelor de expresie instrumentale, folosite cu precădere în muzica secolului 20.

Răzvan Metea, Cvintet pentru alămuri

Tânărul compozitor clujean Răzvan Metea aduce în cele cinci părți ale lucrării sale o viziune polistică asupra unui material muzical ce se raportează divergent atât la valorile autohtone ale folclorului românesc, cât și la ipostazele jazzistice ale acestuia, ale timbrei alăturilor valorificate prin sugestia big band-ului consacrat de tradiția acestei muzici.

„Lucrarea pentapartită, concepută în forme de exprimare concise, miniaturale”, se exprimă în primele două părți printr-un limbaj „impregnat de un modalism diatonic de tip folcloric, de structuri ritmice ostinate, ak-sak, în prima parte, în a doua discursul muzical fiind caracterizat de un lirism evocator întrerupt de scurte episoade dinamice, pentru ca în părțile trei și patru discursul să fie deconstruit, dezmembrat și rearticulat în partea a cincia într-un limbaj cu vădite aluzii și intenții intonaționale de jazz-rock. Compozitorul exploatează astfel toate resursele stilistice timbrale ale alăturilor: cele în vogă prin anii '50, când se cultiva o muzică folclorizantă dedicată acestui tip de ansamblu, și coloristicii formației de big-band” (TÂRC 2005, 17).

Partea întâia, în mișcare rapidă pătrimea = 120 se construiește pe o pedală ritmică ostinată a tubei, peste care planurile cornului și trompetei, în final al trombonului, se suprapun treptat în maniera quasi imitativă. Structurile modal-cromatice prezente în melodica acestora conferă discursului muzical un efect coloristic folcloric. Pg. 1

$\text{♩} = 120$ Răzvan Metea

Trumpet 1 in C

Trumpet 2 in C

Horn in C

Trombone

Tuba

mf

4

C Tpt.

C Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

p

sf

Suprapunerea unor planuri diferite din punct de vedere ritmic și expresiv este de asemenea una dintre particularitățile interpretative ale acestei părți.

Pg. 4 ex. măs 9 24

19

C Tpt.

C Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

f

p

mf

mf

mf

22

C Tpt.

C Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

Preluările solistice în dialog complementar de la un instrument la altul sunt de asemenea caracteristice discursului interpretativ ce trebuie să sublinieze aceste intervenții în spiritul dialogului polifonic conceput de compozitor.

Ex. pg. 7 sist. 1 și 2

37

C Tpt.

C Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

40

C Tpt.

C Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

Partea a II-a, este scrisă în mișcare lentă și construită pe intonații folclorice de cântec ardelenesc.

Melodica originală transpare fragmentar și în prelucrări variaționale libere în care partidele sunt implicate solistic pentru a realiza acel lirism specific melopeei reper.

Ex. Pg. 9

♩ = 110

Răzvan Metea

Trumpet 1 in C

Trumpet 2 in C

Horn in C

Trombone

Tuba

C Tpt.

C Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

Alternanța dintre momentele monodice susținute de pedale-ison și momentele de tutti omofon-acordice în dialog tubă-ansamblu, aduc acel contrast de scriitură ce dinamizează percepția lirismului, a cantabilității create. Polimodalismul rezultat din paralelisme melodice situată la toate planurile discursului, precum și mixturile de cvarte-cvinte creează acea atmosferă specific neomodală pe care compozitorul o vizează în această parte. Ex pg 10 măs. 9-11

C Tpt.

C Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

sf

Dialectica evoluției materialului tematic converge înspre reconstruirea treptată a melodiei-citat.

Acest moment constituie partea centrală și în același timp culminația tematică și dinamică a părții printr-un caracter maestuos în tutti.

Pg 13 măs. 28-36

28 *maestoso*

C Tpt.

C Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

f

31

C Tpt.

C Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

34

C Tpt.

C Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

Prelucrarea finală în stretto este un moment de dificultate pentru coordonarea ansamblului. Marcarea intrărilor fiecărei voci în discursul polifonic nu trebuie exagerată, scriitura permițând punerea în valoare a fiecărei partide. Menținerea sonorității pline condiționează o bună susținere a intensității sonore a ansamblului.

Ex finalul

48

C Tpt.

C Tpt.

Hn.

Tbn.

Tba.

50

Partea a III-a este axa de simetrie a întregului cvintet; părțile a II-a și a IV-a – părțile lente – au similitudini clare, bazate pe o ritmică și o scriitură comune, iar prima parte și a V-a, rimează de asemenea datorită ostinato-urilor ritmice pregnante, elementelor folclorice și al tempoului mișcat (METEA 2008, 7).

În contrast cu părțile anterioare, partea a III-a este clădită pe un material sonor cromatic, utilizând din plin organizarea intonațională a traseelor melodice în manieră atonală. Îmbinarea materialului muzical total cromatic și a profilelor melodice atonale cu o ritmică liberă „fărămițată” prin pauze, dă naștere unui discurs fragmentat, punctualist uneori, scris în stilul avangardei anilor 60-70 ai muzicii românești.

Ex pg 18

♩ = 68 Răzvan Metea

4

Prin aceeași modalitate de a ordona sintaxa sonoră compozitorul construiește gradat un discurs imitativ liber în care partidele cvintetului sunt pe rând protagoniste în

combinații ca: trompetă 2 - trombon, (măsurile 3-10), trompetă 1 - corn, (măs. 10-13), trompetă 1 - trompetă 2, (măs. 12-13-14) etc.

„Melopeele” solistice conțin formule intonaționale tot mai cromatizate precum și valori ritmice divizate până la sextolet, ceea ce presupune o bună stăpânire a motricității și agilității interpreților.

Ex. pg. 20, sist 1 și 2

The musical score for Example 20, systems 1 and 2, is written for a woodwind and brass ensemble. System 1 (measures 12-14) features a C Trumpet 1 part with a sextolet (6) and a C Trumpet 2 part. System 2 (measures 14-16) features a C Trumpet 1 part with triplets (3) and a C Trumpet 2 part. The ensemble includes Horns (Hn.), Trombones (Tbn.), and Tubas (Tba.).

Finalul scurt, scris în manieră punctualistă necesită o bună coordonare a atacurilor individuale pentru a realiza efectul dorit de compozitor.

Ex finalul, pg. 21 de la măs. 18

Partea a IV-a se poate considera ca fiind o introducere lentă a părții finale. Materialul melodic este distribuit treptat la toate instrumentele, fie în strettii coborător, ca în deschiderea părții, fie ascendent, după prima cezură.

Ex. pg 22

Astfel întreaga desfășurare muzicală se bazează pe continua fluctuație melodică la secundă mare sau mică a unor sunete lungi ca niște pedale, întrerupte uneori de atacuri

în tutti ce pot fi asociate cu apogiaturi. Șase astfel de incizii sonore acordice marchează segmentele frazărilor și respirațiilor în comun.

Ex pg 24 incizia nr. 3

Musical score for Example 24, Incizia nr. 3, measures 13-16. The score is for a brass quintet: C Tpt., C Tpt., Hn., Tbn., and Tba. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked *mf* (mezzo-forte). The score shows a series of chords and melodic lines across five staves. Measure 13 starts with a *mf* dynamic. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The score is divided into two systems, with measures 13-15 in the first system and measures 16-18 in the second system.

Din punct de vedere dinamic, pornind de la pianissimo, cu fiecare nouă incizie se produce o gradație tensională în care punctul de climax este un tutti în *ff*, ce anticipă o cvasirepriză marcată de intrări în stretto.

Ex. pg 25

Musical score for Example 25, measures 19-22. The score is for a brass quintet: C Tpt., C Tpt., Hn., Tbn., and Tba. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked *ff* (fortissimo). The score shows a series of chords and melodic lines across five staves. Measure 19 starts with a *ff* dynamic. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The score is divided into two systems, with measures 19-21 in the first system and measures 22-24 in the second system.

Linia melodică ce se conturează la trompeta 1 amintește de un recitativ de cântec propriu zis, „ascuns” însă în armonizarea densă, politonală (acorduri de cvarte/cvinte, și acorduri de septime și none cu colorit quasi jazzistic).

Revenirea curbei tensionale dinamice la *pp* în final reiterează atmosfera lirică a începutului. Atacurile moi, și sigure, pot conferi părții un farmec timbral aparte.

Partea a V-a reconfigurează mișcarea rapidă a lucrării și ritmul ostinat. În segmentul A, pornind de la un solo al trompetei, textura muzicală se aglomerează prin intervențiile tuturor instrumentelor exceptând tuba (care a deschis însă prima parte a lucrării). Ex. pg 29 sist. 1-2

Discursul ostinat contratimpic va fi înlocuit cu o a doua ipostază a sintaxei care aduce pe ostinato-ul tubei, o melodie în mixturi de cvarte izoritmice la celelalte partide, modalitate de constituire a materialului sonor ce alternează cu evenimentele ostinate, notate cu B.

Ex. pg 32

The musical score for Example pg 32 consists of two systems of staves. The first system, starting at measure 19, includes staves for C Tpt., C Tpt., Hn., Tbn., and Tba. The second system, starting at measure 21, includes the same instruments. The score features complex rhythmic patterns, including ostinato and mixed rhythms, and dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes various musical symbols like notes, rests, and slurs.

În cel de-al treilea segment al părții, are loc o sinteză realizată prin suprapunerea celor două tipuri de scriitură: ostinato-mixtural, A/B în care planul mixtural trece de la trompetele 1 și 2 la corn și trombon realizând o culminație poliritmică și politematică ce se împlinește într-un discurs mixtural izoritmnic în *ff* ce finalizează triumfal lucrarea.

Ex. Pg. 34

The musical score consists of two systems, measures 30-33. The instruments are C Tpt., C Tpt., Hn., Tbn., and Tba. Measures 30-33 show complex rhythmic patterns with accents and staccato markings. Dynamics include mp and mf.

Din punct de vedere tehnico-interpretativ, interpretarea cvintetului necesită o concentrare sporită asupra sincronizărilor, tempo-ului, caracterului părților, o mare importanță fiind acordată ritmului și structurilor ostinate ale acestuia.

Și în această lucrare, realizarea articulațiilor este de o importanță majoră. Cel mai important rol în cadrul articulației îl au accentele care sunt bogat reprezentate în părțile cvintetului. În partea I și partea a V-a, de exemplu, construcția ritmică este stilizată de accent, pe staccato și pe combinații de accent cu staccato. Dificultatea sincronizării atacurilor constă în special în asimetria accentelor, precum și în interpretarea pauzelor care intervin în ritmica ostinato-urilor (pauze complete ale ritmului). Remarcăm importanța și diversitatea ritmului, bazat pe multe ostinato-uri ritmice. Discursul din partea a V-a, în care intrările în contratimp precum și marcato-urile intervin punctând jumătăți slabe de timpi, poate crea dificultăți unui ansamblu neexperimentat în ceea ce privește ritmica și pulsația muzicii pentru big-band. În partea a III-a întâlnim valori ritmice divizate până la sextolet, ceea ce presupune o bună stăpânire a motricității și agilității interpreților pe când în partea a II-a și a IV-a articulația predominantă este *legato*-ul.

O altă caracteristică a acestei lucrări ar fi aceea că partida tubei este scrisă cu precădere în registrul grav. Doar cinci măsuri din partea I-a sunt scrise în registrul mediu iar registrul acut este inexistent. Deși poate părea un avantaj, în fapt este dificil pentru orice suflător de alamă să execute o partitură scrisă doar în registrul grav. În special la tubă, unde registrul grav presupune un consum mare de aer. Pe lângă o rezistență fizică sporită și o dozare atentă a aerului, se impune un foarte bun control al emisiei din cauza tendinței de a mări orificiul buzelor. De asemenea este necesară o atenție deosebită în ce privește acuratețea intonației, cunoscut fiind faptul că la tubă, sunetele din registru grav și ultragrav sunt inexacte ca intonație, deseori instrumentiștii apelând la poziții ajutătoare ale grifurii.

Din punct de vedere interpretativ, rafinamentul și finețea trebuie să fie coordonate interioare pe care se construiește întregul discurs muzical al *Cvintetului pentru alămuri* compus de Răuvan Metea. Pentru aceasta este necesară o acomodare prealabilă cu tehnicile interpretative specifice muzicii secolului 20. Sonoritățile împrumutate din muzica de jazz, expuse în cadrul sonor general modal-cromatic, pledează pentru filiații post-moderne.

Dumitru Bughici, Cvintet pentru instrumente de suflat de alamă

Cvintetul pentru alămuri, compus de Dumitru Bughici, publicat în 1979, a fost dedicat ansamblului de alămuri *Armonia*. Autorul a interpretat această lucrare în anul 1993 la concursul internațional de muzică de cameră “Gheorghe Dima”, alături de cvintetul *Armonii*, formație care a și obținut locul al 3-lea.

Lucrarea, concepută în cele patru părți ale ciclului sonato-simfonic păstrează spiritul unui neobaroc declarat reliefat în formele și genurile preclasice pe care le reclamă titlul fiecărei părți: 1. Preludio, 2. Fughetta, 3. Variazioni su un accordo di nona, 4. Toccata. Materialul muzical tematic este însă organizat pe principiile unui modalism extrem cromatizat, discursul muzical fiind conceput preponderent polifonic.

Partea întâi prezintă caracteristicile unui preludiu lent purtând semnificațiile originare ale acestei forme introductive. Compozitorul concepe un material tematic continuu variat și imitat neriguros în care materialul sonor, ritmica și metrica alternativă, amintește de parlando-rubato-ul cântecului lung folcloric în ipostază „transfigurată”¹⁰ cromatic (cadența trompetei poate fi asemănată cu o cadență frigidă).

¹⁰ Formulele idiomatice din folclor își găsesc în noul limbaj o proiecție nouă luată din „unghiul” cromaticii...are loc așa zisa „transfigurare” a intonațiilor folclorului...” Vasile Herman, *Formă și stil în noua creație muzicală românească*, Ed Muzicală București, 1977, pg 95

Ex. pg 3

1. Trombe in Si b
2. Corno in Fa
3. Trombone
4. Tuba

Larghetto $\text{♩} = 60$

espress. *mp*

mp

mp

mp

mp

Această parte se constituie din valuri de prelucrări bazate pe motive, idei muzicale diferite, imitate continuu în maniera ricercarului, sau pur și simplu contrapunctate liber.

Aceste idei muzicale prefigurează materialul tematic al următoarelor părți, ideea ciclică fiind prezentă în cadrul acestei piese cum de altfel apare și în alte lucrări camerale ale maestrului. Dacă constructele tematice monodice, imitate polifonic, anticipă tematica fughetei (parte a II-a), în finalul părții, momentele în tutti prefigurează apariția tocattei (partea a IV-a).

Ex pg 5 de la măs. 4

mf cresc. molto

mf cresc. molto

mf cresc. molto

mf cresc. molto

mf cresc. molto



Partea mediană a Fughetei prezintă o variaționare de factură evolutiv-dezvoltătoare a materialului tematic, în care apar elemente de tocată din scurtele episoade expoziționale precum și imitații libere în stretto. Ex. pg. 8



Ex pg 10

13

mf cresc. f

mf cresc. f

mf cresc. f

mf cresc. f

4 frull.

frull.

frull.

4

3 14

rit. poco a poco rit. molto

mp

mp

mp

mp

mp calmo

110

sunetele ce formează un acord de nonă, în esență un pentaton hemitonic și variantele sale cromatizate. Pornind de la un stretto al atacurilor pe o asemenea structură sonoră, compozitorul construiește diferite posibilități de prelucrare a materialului sonor: stretto a unor idei motivice, suprapunere omofonă de tip coral, acorduri figurate ostinat, ș.a.

Ex pg 11

4 Adagio $\text{♩} = 56$
con sord.

p calma, espressivo
con sord.
p
con sord.
p
con sord.
p
con sord.
p

The score consists of five staves. The first staff is marked with a 4/4 time signature and the tempo 'Adagio' with a quarter note equal to 56 beats. The first measure is marked 'con sord.' and the dynamic is *p*. The second measure is marked with a 3/4 time signature. The third measure is marked with a 4/4 time signature. The fourth measure is marked with a 4/4 time signature. The fifth measure is marked with a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Intervalul de nonă este prezent atât în ambitusul unor desfășurări melodice cât și pe verticala armonică sau în alte combinații rezultate din travaliul transformațional.

Ex . pg 11

15 3 4 un poco accel. 2

senza sord.
senza sord.
senza sord.
senza sord.
senza sord.

mf
mf
cresc.
cresc.
mf

The score consists of five staves. The first staff is marked with a 4/4 time signature and the tempo 'un poco accel.'. The first measure is marked with a circled 15. The second measure is marked with a 3/4 time signature. The third measure is marked with a 4/4 time signature. The fourth measure is marked with a 4/4 time signature. The fifth measure is marked with a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Discursul interpretativ este supus unei mari varietăți de articulări și efecte sonore de la glissando la creșteri și descreșteri bruște a intensității sonore, de la triluri, și accente la o agogică foarte mobilă și dinamică. Structurile ritmice complexe generează de asemenea o polifonie la fel de densă în care fiecare element are o importanță maximă.

Ex. pg 12

Partea a IV- a Toccata este construită pe o succesiune de idei muzicale expuse într-o ritmică de factură motorică amintind de cea a toccatei baroce. Exploatarea tuturor partidelor alăturilor într-o manieră polifonic imitativă impune o sinteză între stilul de scriitura toccate și cel al fugii.

Ex. sist 1 și 2 pg 14



Atacurile în stretto la valoare de jumătate de timp sau pe timp presupun o coordonare foarte bună a atacurilor ansamblului a cărei sincronizare este pusă la încercare și prin momentele de tutti.

Ex. pg 17



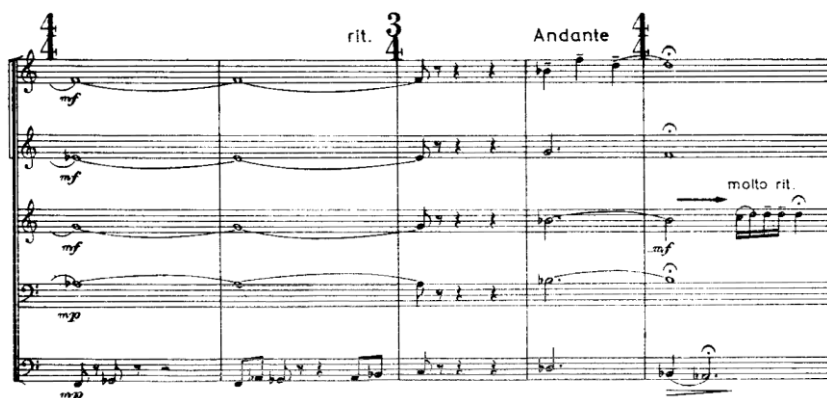
Finalul *Allegro* reînnoadă firul dramaturgic al lucrării printr-o reluare ciclică a temei fughettei precum și a momentelor de ostinato în tutti accentuate după modelul ritmic al băuturilor maramureșene.

Ex. pg 20



După o spectaculoasă evoluție a scriiturii pentru ansamblu, Coda *Pesante*, readuce atmosfera introducerii, rememorând schițat elementele expresive și de conținut ale acesteia. Este afirmată astfel unitatea ciclică a acestei lucrări emblematice pentru evoluția măiestriei interpretative în cadrul formației de cvintet de alămuri.

Ex. ultimul sistem



Lucrarea reprezintă o piatră de încercare pentru oricare ansamblu profesionist de alămuri atât din punct de vedere al interpretării sensurilor conținutului și caracterului, a semnificațiilor muzicii în general, cât și din punctul de vedere al interpretării (execuției) propriu-zise, cerințele stăpânirii unei tehnici instrumentale bune precum și a experienței în ansamblul cameral specific impunându-se cu necesitate.

Un element de coloratură pe care-l întâlnim frecvent în muzica pentru cvintet de alămuri, utilizat de Dumitru Bughici dar și de compozitorii ale căror lucrări le-am analizat mai sus, este folosirea surdinelor. În muzica secolului 20 surdina se utilizează ca element cu ajutorul căreia se poate obține un puternic efect coloristic. Efectul surdinelor imprimă sunetului, culori (timbre) de la cele estompate până la cele mai pregnante, precum și o variată atmosferă, de la umor și grotesc până la tristețe, nostalgie. Surdinele au fost preluate, din muzica de jazz, de către compozitorii secolului 20, unele dintre ele fiind folosite atât în muzica de cameră cât și în muzica simfonică.

Surdinele folosite cel mai frecvent în muzica de cameră sunt surdinele *Straight*, *Wow* și *Cup Mute*.

Straight este o surdină în formă de con, construită din material fibros și produce un sunet strident (în toate registrele instrumentului). Coloana de aer iese din instrument pe lângă plutele care o mențin în pâlnia instrumentului.

Wow, *Wa-wah* și *Buzz-wow*, formează familia de surdine *Wow*, dintre care *Wow* și *Wa-wah* sunt construite din metal, iar *Buzz-wow* este construit din material fibros. Cele construite din metal (*Wow* și *Wa-Wah*) sună puțin mai aspru decât *Buzz-wow* care, fiind construită din material fibros, sună mai catifelat.

Surdinele *Cupmute*, *Mic-a-mute*, și *Tonalcolor*, formează o altă familie de surdine. Au formă de con, la baza cărora s-a adăugat un trunchi de con inversat (cu baza în sus). Sunt construite din material fibros, cu excepția surdinelor *Cup* și *Tonalcolor* ale căror trunchiuri de con inversate sunt din metal. Surdinele din această familie, datorită formei lor de construcție, au calitatea de a filtra (voala) de două ori coloana de ar.

Alte surdine întâlnite mai rar în muzica simfonică și de cameră sunt: *Hush*, *Clear tone*, *Solo tone*, *Plunger*, *Vel-ve-tone*, *Song* și *Derby*.

Dieter Acker în *Quintet for Brass Wind Instruments nr. II* folosește atât surdina *straight* cât și surdina *wow*. Dan Dediu folosește și el, ca și Dumitru Bughici, surdina *straight*. Atunci când în lucrări apare indicația *con sordina* fără să fie specificat în mod expres un anumit tip de surdină, instrumentiștii folosesc surdina *straight*.

În paginile de mai sus am tratat, pe lângă analiza propriu-zisă a lucrărilor, și principalele aspecte tehnico-interpretative întâlnite de instrumentiști în procesul de realizare artistică. Realizarea unor probleme ce țin de dinamica, agogică, articulații, sincronizare, evidențierea planurilor sonore, omogenitate sonoră, coloristica sonoră, sunt extrem de importante în vederea redării corecte a conținutului, a caracterului și a semnificațiilor muzicii pentru cvintet. Într-o formulă instrumentală în care rolurile

interpretative sunt aproximativ egale și responsabilitatea interpretativă îi revine fiecărui instrumentist în parte, este de o importanță majoră cunoașterea și însușirea tuturor elementelor de tehnică instrumentală cât și abordarea unei maniere interpretative camerale, însușirea unei viziuni interpretative comune, unitare, omogene. De realizarea acestor aspecte ține în mod esențial reușita unei activități camerale și interpretarea cu succes a unor lucrări de cea mai înaltă valoare artistică.

Lucrările pentru cvintet de alămuri ale compozitorilor români

Acker, Dieter (1940-2006)

Quintet for Brass Wind Instruments nr. II "

Quibbles", 1983, manuscript

Alexandra, Liana (1947)

Collages for brass quintet, 1977

Four Sequences for Brass

Bughici, Dumitru (1921)

Cvintet pentru instrumente de suflat de alamă (1975), Ed. Muzicală, București, 1979

Cvintet pentru alămuri op. 43 no 2

Four Miniatures

Toccata

Ciorteza, Tudor (1903-1982)

Cvintet pentru suflători de alamă (Quintette pour cuivres), (1970)

Scherzino

Dediu, Dan (1967)

Cvintet pentru corn, 2 trompete, 2 tromboni, (1987), manuscris

Dinescu, Violeta (1953)

Alternanzen, for brass quintet (1982)

Enescu, Adrian (1948)

Inventions of Jazz style for 5 brass instruments

Fatyol, Tiberiu (1935)

Concertante Music No. 3 for brass quintet (1979)

Ghenadie, Ciobanu (1957)

Brass Quintet (1991)

Marina, Ion (1980)

"Lost on the Broad Street" – In Romanian Style (2009),

Metea, Răzvan (1978)

Cvintet pentru alămuri

Miereanu, Costin (1943)

Cuivres ce'lestes 1981

Cuives do-re 1979

Quintafeira 1974

Nichifor, Serban (1954)

Signalis (1979) for Brass Quintet and Magnetic Tape. Munich, Edition Modern, 1979.

Commissioned by the New Mexico Quintet(U.S.A)

Popa, Aurel (1917-1981)

Cvintetul nr.1 pentru instrumente de suflat din alamă (1952)

Cvintetul nr.2 pentru instrumente de suflat din alamă (1977)

Rațiu, Adrian (1928-2005)

Cvintet pentru două trompete, corn, trombon și tubă (Sonata a cinque) 1973-1984

Sarchizov, Sergiu (1924)

Nocturnă și Toccată pentru cvintet de alămuri (1982)

Spirea, Andrei

Music for Brass

Șuteu, Anton (1947)

Quintet for two trumpets, horn, trombone and tuba (1973) 1979?

Szabó, Csaba (1936)

Sonata for Brass Quintet and Magnetic Tape (1975).

Tausinger, Jan (1921-1980)

Quintet 1968

Urmuzescu, Paul

Fanfare pentru cvintet de suflători (2001)

Vrabie, Cristinel (1950)

Cvintet pentru alămuri 1999

Xenakis, Iannis (1922)

Eonta,

Khalperr 1983

CONSIDERAȚII FINALE

Motivațiile abordării unei teme în domeniul muzicii de cameră cu titlul „Cvintetul de alămuri în muzica secolului XX” sunt multiple, ele constituind forța motrice a acestui tip de demers. Dintre cele esențiale amintim doar: lipsa unui material informativ elaborat pe această temă în literatura de specialitate românească, elaborarea unei metodici de predare a muzicii de cameră, stimularea creației componistice românești pentru această „specie” camerală.

Desigur că abordarea unui asemenea subiect cu o deschidere destul de largă în ceea ce privește punerea în lumină a aspectelor concrete ale apariției existenței și evoluției acestei formații camerale, a repertoriului muzical existent, a cadrului social-istoric în care a evoluat ș.a.m.d., presupune elaborarea unei strategii de abordare și structurare a informațiilor.

Abordarea unui asemenea subiect implică o concepție care integrează judecăți de conexiune și cauzale privind existența istorică a acestui gen cameral, privind aspectele organologice ale formației camerale, ale apariției și dezvoltării literaturii muzicale, ale particularităților stilistice ale acestei literaturi, ale relațiilor compozitor-interpret care în epoca contemporană sunt reciproc stimulative, ale rolului cvintetului de alămuri în procesul educațional.

Astfel în ceea ce privește o prezentare a cvintetului de alămuri, am inclus o definiție precum și elemente de organologie și de iconografie care surprind aspecte specifice de funcționare și construcție a fiecărui instrument în parte. Definiția include și aspecte legate de terminologia caracteristică folosită în cazul cvintetului de alămuri traduceri ale termenului, etimologie.

Istoricul formării și evoluției cvintetului de alamă precum și a genului muzical al cvintetului a implicat aplicarea metodelor de cercetare documentaristică și arhivistică neexcluzând cercetarea iconografiei în domeniu. Cu toate că documentele atestă existența unor ansambluri de cinci instrumentiști suflători încă din secolele XVI-XVII, care interpretau celebra Turmmusik (muzică cântată în turnurile castelelor nobiliare cu diverse ocazii, ceremonii) precum și a unor instrumentiști-compozitori care au scris muzică pentru aceste formații, (cum ar fi Stadtpfeiferul german J.C.Pezel care a scris 116 lucrări), documentele sunt destul de puține și greu de procurat.

Acceptarea cvintetului de alămuri ca formație camerală standard s-a produs de-abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea în urma eforturilor organizatorice depuse înainte și imediat după cel de-al doilea război mondial în primul rând de către instrumentiști, apoi de către compozitorii care au creat muzică pentru acest tip de formație camerală. De aceea documentarea în acest domeniu are oarecum un caracter de pionierat.

Abordarea repertoriului pentru cvintetul de alămuri în muzica secolului XX a impus o cercetare documentaristică apoi o selectare și clasificare a lucrărilor după criterii

sistemice clare. O primă departajare în sistematizarea repertoriului a fost în cele două categorii mari: lucrări originale și prelucrări. În prima categorie analizele stilistice sunt definitorii prin departajările în funcție de limbaj sau tehnica de compoziție, tematică sau partiție, etc în funcție de caracteristicile repertoriului. În cea de-a doua categorie, o clasificare ar putea fi în legătură cu apartenența la genurile muzicii culte concretizate în: prelucrări, adaptări după opusuri celebre ale muzicii universale cum ar fi suite baroce, muzica de turn medievală, părți sau sonate celebre sau, adaptări pentru cvintet de alămuri ale unor muzici venite din zona de divertisment, de consum, muzici comerciale, de dans.

O deschidere înspre zona cauzalităților istoric-sociale, a implicațiilor derivate din relația interpret-compozitor asupra repertoriului pentru alămuri precum și impactul psihologic asupra receptării muzicii pentru cvintet de alamă sperăm că a constituit un demers de substanță fenomenologică ce a completat corpusul strategiilor de abordare din prezenta lucrare.

Rolul cvintetului de alămuri în procesul educațional este o temă aflată în strânsă legătură cu strategii de educare a auzului, a simțului artistic, a deprinderilor și aptitudinilor cântatului în formație camerală a sincronizării, omogenității, sonorității, frazărilor în comun. Am încercat prin acest demers să expunem metode ale pedagogiei interpretării camerale printr-o prismă a experienței personale la curs sau pe podiumul de concert.

BIBLIOGRAFIE

- BAMBULA 1960 Bambula, Alois, *Die Posaune*, VEB Friedrich Hofmeister, Leipzig, 1960
- BASHFORD 2001 Bashford, Christine, *Chamber Music*, The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, vol. 5, ed. Stanley Sadie, 2001
- BĂRBUCEANU 1999 Bărbuceanu, Valeriu, *Dicționar de instrumente muzicale*, Editura Teora, București, 1999
- BEVAN 2001 Bevan, Clifford, *Tuba*, The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, vol. 25, ed. Stanley Sadie, 2001
- CARSE 1945 Carse, A - *Adolphe Sax and the Distin Family* - The Music Review, 6 (1945)
- COZMA 1989-2006 Cozma, Viorel, *Muzicieni din România, Lexicon biobibliografic*, Vol. 1-9, Editura Muzicală, București, 1989-2006
- CHUMOV 1994 Chumov, Leonid. "*History of Russian Brass Ensembles*", Journal of the International Trumpet Guild 19, no. 1, 1994
- DEMIAN 1968 Demian, Wilhelm, *Teoria instrumentelor*, Editura didactică și pedagogică, București, 1968
- DEX 1998 *Dicționarul explicativ al limbii române*, red: Burnei, Ciobanu, et. al, ed. a II-a, Academia Română, Institutul de Lingvistică "Iorgu Iordan", Editura Univers Enciclopedic, 1998
- DTM 1984 *Dicționar de termeni muzicali*, red: Bucșan, Popescu et. al, Editura științifică și enciclopedică, București 1984
- EVERET 1974 Everett, Thomas G. „*An Interview with Robert King*”, The Brass World, November 2, 1974
- HANCI 1969 Hanci, T., „*Brass bands in Czechoslovakia*”, Journal of Band Research 6/1, 1969, 42-45
- JONES 2001 Jones, Bill, *Brass Quintet*, The New Grove, Dictionary of Music and Musicians, vol. 4, ed. Stanley Sadie, 2001
- JONES 1998 Jones, William Lalverse, JR. "*The Brass Quintet: An Historical and Stylistic Survey*." DMA dissertation, University of Kentucky, 1998
- LÁSZLÓ 2006 László, Francisc, *Gen, specie și formă în muzica de flaut a lui J. S. Bach*, ed. a II-a, Cluj-Napoca, Arpeggione, 2006, 93-94
- LÁSZLÓ 2007/2008 László, Francisc, *Introducere în organologie*, Curs pentru studenții ciclului masteral, anul I, 2007-2008, ms.
- MARC 2006 Marc, Alexandru, *Tehnica de suflat*, Editura MediaMusica 2006, Cluj-Napoca

- MARC 2006 Marc, Alexandru, *Cornul, evoluție și perspective*. Cluj-Napoca, Academia de muzică "Gh. Dima" 2006
- METEA 2008 Metea, Răzvan, *Interferențe stilistice în creația contemporană*, Cluj-Napoca, Academia de muzică "Gh. Dima" 2008
- NEAMȚ 2005 Neamț-Gilovan, Mircea-Florin, *Valențe tehnice și expresive ale trombonului. Exploatarea lor în muzica celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea*. Cluj-Napoca, Academia de muzică "Gh. Dima" 2005
- REED 1979 Reed, David F. "Victor Ewald and the Russian Chamber Brass School." DMA dissertation, University of Rochester, 1979.
- SARKISSIAN 2001 Sarkissian, Margaret, *Trumpet*, The New Grove , Dictionary of Music and Musicians, vol. 25, ed. Stanley Sadie, 2001
- TARR 2001 Tarr, Edward H., *Trumpet*, The New Grove , Dictionary of Music and Musicians, vol. 25, ed. Stanley Sadie, 2001
- TÂRC 2005 Țarc, Mirela, *Al VI lea festival de muzică contemporană, Cluj-Modern*, 2005, în revista Filarmonia, nr. 3, 2005
- TMI 1978 Terminorum musicae index septem linguis redactus, redacteur en chef. Horst Leuchtmann, Budapest : Akademiai Kiado, 1978

<http://www.trumpetguild.org>
http://www.hornplanet.com/hornpage/museum/history/horn_history1.html
http://www.hornplanet.com/hornpage/museum/history/horn_history3.html
<http://www.geocities.com/Vienna/1452/history.html>
<http://en.wikipedia.org/wiki/Trombone#Construction>
<http://www.music.iastate.edu/antiqua/serpent.htm>
<http://www.serpentwebsite.com/>
<http://www.jwpepper.com/history/sousa.html>
http://www.allfreeessays.com/student/Giovanni_Gabrielli.htm
<http://mail.rochester.edu/~js015k/old%20site/history.html>, „Historz and heritage of the choir”
<http://www.trombone.org/articles/library/shl-alta.asp>
<http://mail.rochester.edu/~js015k/old%20site/history.html>, Marcellus
<http://www.goldbergweb.com/en/history/composers/11801.ph>
<http://www.answers.com/topic/johann-christoph-pezel>, Johann Christoph Pezel
<http://www.chisham.com/tips/bbs/jan2001/messages/43696.html>
http://www.geocities.com/somethingbrassuk/links/perf_b5.htm
<http://www.polished-brass.com/brasslnk.htm>
http://www.trumpetguild.org/links/brass_ensembles.htm