

OLEG GARAZ

TRATAT DE CITIRE PARTITURI VOCALE ȘI INSTRUMENTALE



Media
Musica
Cluj-Napoca, 2022

Oleg Garaz
conf. univ. dr. hab.

TRATAT
DE CITIRE PARTITURI
VOCALE ȘI INSTRUMENTALE



© Copyright, 2021, 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 264 591 241

Domnului profesor Ferdinand Weiss,
cu o profundă recunoștință pentru cunoștințele transmise,
cu întreg respectul pentru personalitatea integră și complexă,
cu toată admirația pentru un autentic profesionalism

Adresez mulțumiri colegilor și prietenilor mei care s-au implicat în scrierea acestui volum prin sfaturi, sugestii, prin elaborarea de exemple muzicale și, indirect, prin simplul fapt că am putut recurge la materialele pe care le-au elaborat la disciplina Citire partituri:

Cercetător grad I, dr. Elena Maria Șorban

Conf. univ. dr. muzicolog Adela Bihari

Conf. univ. dr. Mihaela Cesa Goje

Prof. univ. dr. compozitoare și dirijor Iulia Cibișescu

Lect. univ. dr. Ioana Baalbaki

Conf. univ. dr. Gabriel Posdărescu

Asist. univ. drd. compozitor Sebastian Țună

Asist. univ. drd. compozitor Tiberiu Herdlicska

Compozitor Șerban Ursachi

și nu în ultimul rând, ci mai ales

Directorului editurii MediaMusica,

Conf. univ. dr., compozitor Ciprian Pop,

Inițial, capitolele prezentului *Tratat* au fost concepute ca *Pachete de învățare*, scrise și furnizate studenților într-o consecuție săptămânală în perioada pandemiei (2020-2021). De abia ulterior a apărut nevoia de a completa textul cu noi informații, precum și de a organiza aceste *pachete* ca și capitole în structura unui *Tratat* cu o *Prefață*, o *Bibliografie*, cu material repertorial recomandat pentru parcurgere, cu modele de exerciții și teste, precum și cu câteva *Anexe*. Astfel a fost modelat un text în care au fost grupate într-o expunere sistematică opțiunile mele metodologice referitoare la disciplina *Citire partituri*. O problemă, cred, fundamentală s-a constituit în formularea unui ansamblu de aserțiuni cu focalizare concretă anume pe sarcini specifice ca elaborarea abilității de orientare și, respectiv, de lecturare a unei partituri corale sau orchestrale. Diferențierea conținutului, metodei și scopurilor acestei discipline de domenii vecine ca *Știința instrumentelor* sau *Știința orchestrației* s-a constituit într-o problemă suplimentară. În esență, disciplina *Citire partituri* poate fi formulată în caracterele ei principale ca disciplină în egală măsură *sintetică* în premisele ei teoretice, însă una exclusiv *practică* în ceea ce privește singura consecință deziderativă posibilă care este *lectura confortabilă a unor partituri corale și orchestrale*.

Autorul

CUPRINS

Prefața autorului	11
--------------------------------	-----------

Capitolul 1. Disciplina *Citire partituri*:

Definiție, Obiect, Conținut, Metode. Partitura pentru pian versus partitura pentru orchestră: ideea diferențelor specifice	31
--	----

Informații preliminare:

Capitolul 2. Tipurile de ansambluri instrumentale	39
și partituri care le reprezintă	

Capitolul 3. Sensul, utilitatea și specificul lecturii muzicale	60
---	----

Capitolul 4. Imaginea orchestrei între schemă și realitate	80
--	----

Trei teme principale în studiul citirii partiturilor:

Tema 1. Teoria transpoziției:

Capitolul 5. Definiția și mecanismul <i>transpoziției</i>	97
---	----

Capitolul 6. Mecanismul funcționării transpoziției (continuare)	107
---	-----

Capitolul 7. Două metode de sistematizare a transpozițiilor:	
--	--

imaginile *asimetrică* și *simetrică*. Asocierea între

<i>pașii de cvinte</i> și <i>coeficienții transpoziției</i>	115
---	-----

Tema 2. Teoria cheilor:

Capitolul 8. Sistemul <i>cheilor</i> : tipuri, grupuri, sensuri	137
și funcții (ale notației muzicale)	

Tema 3. Teoria interferenței între cele două sisteme:

Capitolul 9. Mecanismul relaționării celor două sisteme:	
--	--

<i>transpozițiile versus cheile</i>	154
---	-----

Capitolul 10. Mecanismul asocierii între chei ca raporturi	
--	--

de echivalență și transpoziție.....	168
-------------------------------------	-----

Informații suplimentare:

Capitolul 11. Tipuri de <i>activități practice</i> la disciplina <i>Citare partituri</i>	180
Capitolul 12. Recomandări practice pentru însușirea instrumentelor transpozitorii	191
Capitolul 13. Antologie de lucrări orchestrale destinate învățării procedeeleor de citire a instrumentelor transpozitorii	191

Informații metodologice:

Capitolul 14. Modele de teste la disciplina Citire partituri	226
--	-----

Bibliografie	246
---------------------------	-----

Anexe:	257
---------------------	-----

Anexă 1. Lista cu audiții pentru disciplina Citire Partituri	260
--	-----

Anexa 2 Transcrieri de corale din culegerea 371 corale de J. S. Bach	274
---	-----

PREFAȚA
AUTORULUI

Disciplina: obiectul, conținutul, metodele și scopul

Pentru o mai mare relevanță, titlul disciplinei intitulată *Citire partituri* ar trebui descifrat într-o formă ceva mai extinsă, precum *Noțiuni elementare de învățare a lecturii partiturilor destinate ansamblurilor vocale și instrumentale*. Astfel ar putea fi definit obiectul acestei discipline, care la rândul-i constă din două secțiuni complementare: teoretică și practică. Aspectul teoretic al metodei poate fi înțeles ca parcurgere și asimilare a informațiilor referitoare la specificul structurării *notației* corale și, în special, a celei orchestrale. Conținutul practic, însă, constă în aplicarea acestor informații cu scopul de elaborare a capacității de *esențializare rezumativă* a textului muzical și a *interpretării la pian a rezultatului obținut*. Scopul disciplinei *Citire partituri* este de a asigura tuturor celor interesați accesul la studiul practic, adică individual, al lucrărilor din tezaurul european al muzicii pentru orchestră.

Prin afirmarea importanței studiului *individual* de interpretare a unei partituri simfonice la pian, este confirmată atitudinea *activă* de însușire ca imperativ, și asta într-o evidentă opoziție cu atitudinea *pasivă* de audiere cu partitura în față. Chiar dacă în prezent pe Youtube este accesibilă o inimaginabilă anterior totalitate de interpretări, chiar și cu partitura afișată pe ecran, rămân la convingerea că nimic nu poate substitui capacitatea de *interpretare individuală* atât ca formă *activă* a abordării, cât și ca formă de *implicare maximă* și, deci, de dezvoltare a mai multor factori de evoluție personală și perfecționare profesională precum atenția, memoria, tehnica de interpretare, capacitatea deductivă și în general analitică, viteza reflexelor motorii și intelectuale, capacitatea de sinteză și, în final, orientarea stilistică și extinderea erudiției, adică a bazei personale de date.

Acestui scop îi servesc în special partiturile pentru orchestră, care spre deosebire de partiturile pentru ansambluri vocale prezintă o *complexitate* exponențial mai *avansată* atât în ceea ce privește organizarea structurii (ca *polifonie orchestrală*), cât și în ceea ce privește însăși organizarea în sincronie a mai multor *tehnici de lectură* a materialului muzical (ca *polifonie semantică*).

Ori, de abia după un studiu laborios și atingerea unui nivel avansat de elaborare a capacității de lectură a unei partituri devine evident caracterul *sintetic* al disciplinei *Citire partituri*, care cumulează informații din alte discipline precum *Orchestrația*, *Armonia*, *Contrapunctul*, *Solfegiul*, *Stilistica muzicală* și *Istoria muzicii*.

De aici reiese cu claritate că prezentul *Curs* este destinat studiului în instituțiile superioare de învățământ muzical. Și asta deoarece doar într-o instituție superioară de învățământ muzical există contextul concomitenței între toate disciplinele însoțitoare menționate mai sus, fapt care asigură starea *activă* a cunoștințelor. Al doilea argument se referă la cumulul experienței și cunoștințelor personale a studenților, care de abia la nivelul superior de învățământ le-ar permite o abordare *diferențiată*, adică *multiplă*, și în același timp *concentrată* a disciplinei *Citire partituri*.

Lumea Nouă a partiturilor orchestrale

Familiarizarea activă cu lumea muzicii se face prin studiul pianului. Instrument melodic, ritmic, armonic și implicit polifonic (melodic multiplu), pianul își justifică importanța formativă prin posibilitatea modelării interpretative a celor patru tipuri fundamentale de scriitură.

Însă în comparație cu multitudinea diferențiată a partiturilor pentru ansambluri, *notația* pentru pian – un sistem compus din doar două portative și prin recursul la doar două chei (Sol vioară și Fa bas) – se dovedește un caz particular, o „insulă” destul de restrânsă ca „geografie”, una camerală, care apare cu atât mai mică stând lângă „continentele” muzicii vocale, vocal-instrumentale și instrumentale pure, acestea trei din urmă mobilizând colective destul de numeroase de interpreți.

Speciile ansamblurilor muzicale, ca grupuri diferențiate după numărul de interpreți și tipuri de instrumente utilizate – componența specifică –, reclamă o titulatură corespunzătoare de gen, dar și un anumit tip de *notare* a numărului și familiei instrumentelor. Astfel, pentru fiecare tip de ansamblu, începând cu *duetul* și până la *orchestra simfonică mare de componență cvadruplă*, există tipul corespunzător de partitură. Spre deosebire de *notația muzicală* ca ansamblu al simbolurilor grafice prin care este fixată sonoritatea unei lucrări muzicale, drept *partitură* poate fi considerată forma (manu)scriptică sau tipărită (ca obiect poligrafic sub

formă de carte), care conține forma integrală a „textului” unei compoziții muzicale.

Iar spre deosebire de partitura pentru pian, cea destinată unui ansamblu instrumental are sarcina de a prezenta totalitatea instrumentelor implicate în interpretare, fiecare cu propria lui partidă pe propriul lui portativ și cu propria lui cheie (cheia *Do alto* în cazul violei, cheia *Sol vioară* a flautului sau cheia *Fa bas* pentru tubă). Pentru comoditatea lecturii instrumentele sunt expuse într-o anumită ordine în funcție de timbrul și registrul caracteristic, aranjarea pe familii de instrumente va respecta în interiorul acestora *criteriul de înălțime*.

Plecând de la această limită însă, lucrurile se prezintă într-un mod diferit. Ajungând la componența orchestrei simfonice mari, instrumentele vor fi grupate grafic mai întâi în conformitate cu criteriul *familiei de instrumente*, iar *criteriul de înălțime* va fi respectat de abia în interiorul fiecăruia dintre cele trei grupuri de instrumente melodice (lemne, alămuri și corzi).

Și apoi, partitura pentru pian este una *fixă* și în egală măsură *simplică* chiar prin notația simetrică evidentă a spațiului celor două mâini – portativul superior (cheia *Sol vioară*) pentru mâna dreaptă și portativul inferior (cheia *Fa bas*) pentru mâna stângă. Prin comparație, partitura pentru orchestra simfonică înfățișează imaginea unor componente *variabile* (nicio simfonie cu o componență identică), și fără nicio indicație privind repartizarea materialului muzical între cele două mâini *pianistice* ale cititorului.

Este o lume complet diferită de tot ceea ce a fost însușit la nivelul învățământului muzical primar și mediu. O lume diferită de rutina confortului atât de familiar și atât de „ambidextru” pe clapele alb-negre. O lume ale cărei „hărți” de fiecare dată prezintă „teritorii” necunoscute, înțesate de „hățișuri” scriiturale ca în simfoniile lui Mahler, „vârcolaci” și „mascați” transpozitorii ca în simfoniile lui Bruckner și dramele muzicale ale lui Wagner și „travestiți” disimulați în spatele unor chei necunoscute sau dedublându-se în nesfârșite „replci” îngemănate ca în *Bolero*-ul lui Ravel. O lume „periculoasă” a partiturii orchestrale.

Astfel, studenților le este oferită posibilitatea reală de a însuși „citirea”, adică parcurgerea interpretativă, de partituri destinate nu doar

unui singur instrument, ci și unor *ansambluri de voci* sau *instrumente*. Abilitatea dezvoltată a *citirii* într-un mod implicit presupune și capacitatea de analiză nu doar a formei sau a componentelor armonice, contrapunctice sau stilistice ale unei lucrări muzicale date, ci în primul rând a *scriiturii propriu-zise corală* sau *orchestrală* în toată complexitatea și specificul acesteea expusă în tipuri de notație diferite de notația și, implicit, scriitura pentru pian. Aici deja ar fi vorba despre identificarea, selectarea și re-„asamblarea” practică a funcțiilor principale ale scriiturii (corale sau orchestrale) care sunt *melodia*, *basul* și *vocile auxiliare* cu rol de completare armonică sau contrapunctică în vederea interpretării la pian.

Partitura de orchestră: o necunoscută cu mai multe variabile

Dacă în cazul unei partituri pentru pian – un sistem format din două portative sau două sisteme a câte două portative în cazul unei reducții la două pianе – partitura corală, dar și cea orchestrală, sunt organizate după principii care nu au nimic în comun cu partitura pentru pian. Cu alte cuvinte, este vorba despre adaptarea la posibilitățile pianului a resurselor unei scriituri „alogene”, care este scriitura orchestrală. Chiar dacă ambele modele – partitura pentru un *singur* interpret-instrumentist (scriitură de tip monodic sau armonic-polifonic), precum și partitura pentru un *grup* de interpreți – prezintă cu maximă fidelitate materialul unei lucrări muzicale, diferențele specifice de organizare grafică a *notației* elimină orice posibilitate a unei asemănări. Cu alte cuvinte, ansamblul *convențiilor de notare* a unei partituri pentru cor sau orchestră impune o altă tehnică de *descifrare* și *lectură coerentă* a acestora.

Considerând notația pentru pian (două portative) drept referință, un prim pas în asimilarea partiturii pentru un *ansamblu* ar fi atât partitura pentru cvartet vocal, care este *corul mixt*, cât și partitura pentru cvartet instrumental, care este *cvartetul instrumental propriu-zis*. Deja aici pot fi observate primele dificultăți de lecturare a acestor două tipuri de partituri: amplificarea câmpului vizual (de la două la patru portative) și drept consecință dispariția oricăror imagini de simultaneitate verticală (armonică). Notația devine una exclusiv *orizontală* și fără nicio posibilitate de a deduce (ca în cazul notației pentru pian) vreun reper de relaționare vertical-armonică între cele patru voci și, implicit, cele trei funcții ale

scriiturii. Notația oferă imaginea unor patru orizontale melodice independente.

Însă lucrurile nu se opresc aici și trecând prin notația pentru cvintet, sextet, septet, octet, nonet, dixtuor și, de asemenea, prin partituri pentru orchestra de corzi și cea de cameră, ajungem la extrema de maximă complexitate structurală și, implicit, vizuală, care este *notația pentru orchestra simfonică mare*. Excluzând grupul instrumentelor de percuție care nu sunt instrumente melodice, obținem schema constituită din trei grupuri instrumentale repartizate pe treisprezece (13!) portative (4+4+5). Cum ar putea fi lecturat un asemenea masiv de informații vizuale?

Iar ceea ce la o primă abordare impresionează prin dimensiunea câmpului notației – întreaga verticală orchestrală distribuită pe cel puțin o pagină de format A4 (într-o versiune lizibilă) –, relevă o amplificare exponențială a scriiturii. Fiecare grup instrumental, și sunt trei, reclamă articularea celor trei funcții scriiturale care sunt *melodia*, *basul* și *vocile auxiliare*. Astfel, se ajunge la trei partide de *bas* (fagot, tubă și contrabas), trei partide cu funcție *melodică* (flaut/oboi, trompetă și viorile I-II) și tocmai șase partide de *voci auxiliare*. Mai mult, în cazul partituri pentru pian, funcția (vocea, linia, partida) basului este situată la extrema inferioară a notației și astfel poate fi ușor identificată. În cazul partituri orchestrale, cele trei partide ale basului sunt aparent „împrăștiate” proporțional în întreaga pagină, chiar dacă și la extrema inferioară a propriului grup instrumental. Evident, ca referință, exemplul notației pentru pian devine irelevant și, în consecință, inutil. Însă lucrurile nu se opresc aici. Dar să le luăm pe rând.

Partitura de orchestră ca abecedar

Reluând cele afirmate chiar la început, singurul scop al disciplinei *Citire partituri* se conține în însăși titlul acesteia și poate fi rezumat exclusiv la *elaborarea abilității de „citire” interpretativă* (la pian) *a unor partituri vocale* (corale) și *instrumentale* (orchestrale). Însă la o primă întâlnire cu o partitură orchestrală, reflexele interpretării la pian nu folosesc la nimic, decât, poate, la reproducerea cu mână dreaptă a liniei melodice (flaut, trompetă sau vioară) și, culmea performanței (!), însoțind-o cu basul (fagot sau contrabas) interpretat cu mâna stângă. Nu mai mult decât doar

atât. Asamblarea celor două voci mediene se prezintă ca o problemă insurmontabilă.

Sensurile determinante care definesc specificul metodei de învățare le prezintă chiar imaginea unei partituri pentru orchestra simfonică *mare*, toate cele necesare învățării fiind deja acolo, direct în fața ochilor. Astfel, studenții au de a face cu o pagină proporțional mai *mare* decât, spre exemplu, o pagină de partitură pentru pian: o pagină cu mai multe *sisteme mici* în cazul pianului în opoziție cu un singur sistem (*enorm!*) pe o singură pagină în cazul notației pentru orchestră. Iar în acest din urmă caz ar fi de presupus că și numărul componentelor structurale constitutive ale notației orchestrale este și el (exponențial) mai mare, componente chiar inexistente în cazul notației pentru pian.

Și atunci, lectura unei pagini *mari*, cu elemente constitutive mai multe și încă neîntâlnite în practica analitică și interpretativă, presupune mai mulți pași succesivi de acomodare a percepției și înțelegerii la noul context vizual.

Iar primul pas constă în ajustarea *câmpului vizual*, extinderea acestuia, la dimensiunea *extinsă* a *câmpului notației*. Aceasta este, practic, condiția fundamentală a posibilității de lecturare a unei partituri orchestrale în calitatea ei de limită extremă a complexității de notare a unui material muzical. Această extindere a câmpului vizual, necesară în cazul lecturii unei pagini de partitură orchestrală, este similară cu tehnica de învățare a lecturii rapide, în diagonală, în cazul unui text noțional.

Următorul pas, al doilea, constă în cunoașterea tipurilor specifice de notație existente în interiorul acestui sistem constituit din 13+ portative. Chiar pornind de la acele trei funcții ale scriiturii – melodie, bas și voci auxiliare – ar fi de presupus o anumită asemănare, dacă nu și identitate, a materialului muzical la cele câte (cel puțin) trei partide ale melodiei și basului, dar și cele șase (de fapt șapte) ale vocilor auxiliare. Această „redundanță” este cu ușurință reductibilă la câte o singură partidă funcțională, ceea ce facilitează într-un mod evident interpretarea la pian. Este vorba despre o lectură asumat lacunară, însă disciplina *Citire partituri* nici nu-și propune realizarea scopului suprem de lectură integrală a tuturor partidelor, ci o lectură doar *relativ* completă și, moment important, comprehensibilă și coerentă. Scopul este de formare a unei imagini sonore

adecvate sonorității originale a lucrării orchestrale. Este vorba despre procedeul *reducției*.

Al treilea pas, ultimul, constă în observarea excepțiilor privind notarea unor partide în tonalități și chei diferite de tonalitatea de bază și cheile referențiale *Sol vioară* și *Fa bas* în care sunt notate majoritatea celorlalte partide instrumentale. În acest caz este vorba despre o notație *eterogenă* în virtutea mecanismului *transpoziției*, articulat fie prin construcția instrumentului, fie prin folosirea unor chei diferite de cele referențiale.

Această *mărime extinsă* a unei pagini de partitură orchestrală impune și o *dificultate avansată* atât în identificarea componentelor scriiturale, cât și în relaționarea acestora. Ori, anume *dificultatea* abordării presupune, întâi de toate și, poate, încă înaintea lecturii directe a unei pagini de partitură, o foarte bună asimilare a tuturor informațiilor privind aranjarea în pagină a instrumentelor pe grupuri și pe registre, diferențierea mai multor tipuri de notație în interiorul paginii de partitură, cunoașterea sistemului și mecanismului transpoziției, familiarizarea cu lectura în toate cele zece chei. Toate aceste cunoștințe asimilate ca *reflexe intelectuale spontane*, contribuie la producerea unor *revelații în cascadă* privind modelul orchestrei simfonice, multiplele înrudiri între grupurile instrumentale, sarcinile scriiturale similare ale instrumentelor aparținând de grupuri diferite, consecințele timbrale ale multiplicării materialului muzical prin procedeul *dublajului*, sensul implicării cheilor *do* în notația unor instrumente care au propria lor cheie de bază (spre exemplu, fagot, trombon și violoncel).

Câteva observații metodologice

A. Despre procedeul *Prima vista*

Dat fiind caracterul cumulativ (menționat anterior) al disciplinei *Citire partituri* și astfel *complexitatea dificilă* a însușirii, practica didactică alege deseori să ignore acest fapt evident și să procedeze printr-o abordare directă a partituri de către studenți încă nepregătiți pentru așa ceva. Numitorul comun al acestei atitudini este rolul central al pianului. Fiind instrumentul de bază, să-l numim *referențial*, pentru învățarea muzicii (disciplinele *Pian special* sau *secundar*, *Solfegiu*, *Armonia* și

Contrapunctul), dar și singurul instrument la care poate fi realizată citirea unei partituri, deseori se recurge la procedeul *prima vista* a unei partituri orchestrale. Are loc o *inversare* pornind de la ideea că dacă totul începe de la pian și până la urmă se ajunge tot la acesta, accentul cade nu pe cunoașterea aprofundată a partiturii, ci *doar* pe extragerea câtorva elemente minim necesare și suficiente pentru a însăila *ceva* aparent coerent și cât de cât recognoscibil.

Este de înțeles practicarea tehnicii *prima vista* la secția *Pian special*, disciplina *Acompaniament* (pentru cântăreți și instrumentiști). În monografia intitulată *The Unashamed Accompanist* (1943), celebrul pianist britanic Gerald Moor a descris în detalii relevante importanța acestei deprinderi pentru orientarea specifică de acompaniator.

Însă nu și în cazul disciplinei *Citare partituri*. Prima abordare a unei partituri corale sau orchestrale nu poate fi una practică, adică una de interpretare la pian. Fără a avea deprinderea natației, oricic aruncat în apă se va îneca. Familiarizarea va începe cu audiții comentate însoțite de partitură. Astfel, testarea *prima vista* nu are niciun sens atâta vreme cât o *prima vista* autentică o pot realiza doar studenții din ani terminali sau deja masteranzi, cu un *Curs de citire partituri* deja parcurs și cu o considerabilă experiență în descifrarea partiturilor orchestrale.

În realitatea didactică este vorba despre o apropiere gradată, fiecare pas următor fiind efectuat doar *după însușirea completă* a informațiilor destinate exersării și creării unor reflexe intelectuale și motorii stabile. Iar ideea abordării gradate a partiturii presupune o *abordare conștientă*, adică o înțelegere deplină a convențiilor de notație, și nu una *empirică*, adică de *învățare a înotului prin aruncarea directă într-o apă adâncă și tulbure*.

O importanță decisivă în acest sens o are *inițiativa personală* a studentului în sensul în care informațiile asimilate i-ar stârni cu atât mai mult *curiozitatea de a încerca* pe cont propriu aplicarea practică a acestora prin abordarea unei partituri orchestrale. Unul dintre scopurile disciplinei *Citare partituri* este, firește, de a trezi *atracția* pentru *lectura unei partituri* ca spațiu familiar și oarecum provocator la acțiune, și nu *respingerea angoasată* a unei notații *agresiv impenetrabile* înțelegerii și mai ales lecturii practice.

Și, bineînțeles, lectura unei partituri orchestrale va presupune un studiu practic prealabil, pentru ca de abia ulterior însușirii și interpretării într-un tempo moderat, lectura unui fragment de partitură orchestrală să fie efectuată la clasă sub supravegherea profesorului.

B. Despre împrumutul de la alte discipline

În acest context, oricât de apropiate ar părea să fie disciplinele *Citare partituri* și *Orchestrație*, împrumutul de informații privind, spre exemplu, taxonomia exhaustivă a instrumentelor muzicale existente nu-și găsește o justificare metodologică. Și asta deoarece învățarea lecturii unei partituri se face prin recursul la notația unor lucrări consacrate, ale căror formule instrumentale deja demult și-au confirmat și și-au și menținut eficiența. Astfel, o partitură de Ceaikovski sau Brahms, Beethoven sau Bizet, Wagner sau Șostakovici vor fi *a priori* considerate drept *cel mai potrivit* sau mai precis *exclusiv* material de studiu, acesta fiind investit cu maxima încredere în corectitudinea și eficiența soluțiilor compoziționale privind orchestrația.

Este de înțeles situația în care profesorul va prezenta modelul expunerii grafice a instrumentelor într-o pagină de partitură, evident recurgând la descrierea mai detaliată a instrumentelor orchestrei. Însă până la un punct. Familiarizarea cu sonoritatea orchestrei, dar și dezvoltarea capacității de a recunoaște sonoritatea specifică a fiecărui instrument va fi practică în decursul audițiilor comentate la curs.

Informațiile privind atât diapazonul și registrele suflătorilor și corzilor, cât și specificul procedeele tehnice de interpretare nu sunt justificate metodologic și nu contribuie la învățarea *citirii* efective a unei partituri orchestrale. Prezentarea acestor informații intră în atribuțiile disciplinei *Orchestrație*. Poate fi admisă o concomitență convergentă a informațiilor atâta timp cât obiectul de studiu este *partitura de orchestră*, însă unghiul de abordare și scopurile perspectivele nu au nimic în comun: cunoașterea registrelor nu folosește la nimic. Scopul disciplinei *Citare partituri* este formarea abilității de *lecturare interpretativă a notației orchestrale*.

Concluzia este evidentă: disciplina *Citare partituri* este una suficientă metodologic, adică având metoda și scopul foarte clar precizate

prin chiar titulatura disciplinei. Cuvântul *citire* nu lasă nici cel mai mic loc pentru interpretări și „completări” prin împrumut de la alte discipline. Este vorba realmente și exclusiv despre învățarea de parcurgere interpretativă a unor tipuri de notație a materialului muzical diferite de tradiționala și „universală” notație pentru pian.

C. Procedul *Bas cifrat*

În egală măsură nu-și găsește nicio utilitate atât de frecventul în practica pedagogică recursul la tehnica *bas cifrat*. Este deja un al treilea caz de împrumut metodologic, însă unul care nu prea își găsește justificarea în învățarea citirii unei partituri orchestrale. Utilitatea acestei metode și, respectiv, a tehnici, se legitimează ca atare mai degrabă în studiul armoniei.

De exemplu, în *Сборник задач (1000) для практического изучения гармонии* (Culegere de probleme (1000) pentru studiul practic al armoniei, Moskva: Muzghiz, 1960) conceput de compozitorul rus A. Arensky, fiecare capitol tematic nu începe cu *sopranul* dat, ca în problemarul lui B. Alexeev, *Задачи по гармонии* (Probleme de armonie, Moskva: Muzîka, 1976), ci cu *basul* dat, urmând linii melodice date pentru armonizare și în celelalte chei (Sol și Do).

În contextul muzicii baroce, interpretarea cifrajului era utilă în învățarea armonizării unui *bas continuu*. Astfel, este vorba despre *reziduul* unei practici componistice-interpretative originare. După cum indică *Wikipedia* în limba franceză, este vorba despre „notația muzicală compusă din cifre arabe care [...] indică interale, acorduri și note străine de acord pentru o mostră de muzică improvizată”¹. Cu alte cuvinte, *basul cifrat* contribuie la dezvoltarea imaginației componistice în plan armonic.

Un al doilea *contraargument* ar consta în ideea simplă și evidentă că învățarea lecturării unei partituri poate începe de la formule de componente orchestrale standardizate drept referențiale în accepția

¹ https://fr.wikipedia.org/wiki/Basse_chiffre%C3%A9e. Sintagma românească *bas cifrat* este preluată direct din limba franceză – *basse chiffrée*, iar varianta în limba engleză aduce o explicitare tehnică suplimentară, care nu este cum ar fi de așteptat *cyphered bass*, ci *figured bas* (sau *thoroughbass*, *bas detaliat*, *completat* sau *explicitat*). Este scos în evidență caracterul explicit *figurativ* al scriiturii suprapuse peste *basul continuu*.

Clasicismului vienez și în special în imaginea orchestrei beethoveniene. Astfel, ca argument de fond, ar fi respectat și *beethovenocentrismul* culturii muzicale europene ca fapt referențial. Iar acest argument funcționează în virtutea situației cunoscute că, spre exemplu, Bach și Händel își scriau lucrări în funcție de ansamblurile de instrumentiști (și cântăreți) disponibile atunci și acolo unde se afla compozitorul, și care de la caz la caz erau diferite ca și componență.

Și atunci, va fi metodologic corect ca învățarea *citirii de partituri* să apeleze la perioada istorică în care a fost formulat *standardul* componenței orchestrale, și, poate, doar într-o fază ulterioară (și superioară) deja de perfecționare să fie apelate atât Barocul (componențe încă nestandardizate), cât și Modernismul muzical al secolului XX (componențe într-o mare măsură deja experimentale). În acest sens, decât descifrarea *basului cifrat* din compoziții baroce, ar fi mult mai indicat de început cu *Londonezele* lui Haydn și doar separat pe grupuri de instrumente.

D. Procedeu *reducție*

Această tehnică de *extracție rezumativă* de material muzical necesar și suficient interpretării la pian vine într-o flagrantă contradicție cu însăși obiectivul fundamental al disciplinei *Citire partituri*: dezvoltarea capacității de lectură *reală* a notației (notațiilor) dintr-o pagină de partitură orchestrală. În principiu, procedeul *reducției scriiturale* reduce însăși înțelegerea notației corale și, mai ales, a celei orchestrale de la receptarea imaginii integrale și astfel autentice și referențiale a *notației multilineare* ca *polifonie orchestrală*, la relevarea unei notații *reduse* care din motive necunoscute este *disimulată* și astfel „îngropată” și ascunsă sub dublaje, transpoziții și diverse chei (*do*).

Apare astfel întrebarea logică: la ce bun învățarea lecturii dintr-o pagină de partitură, atunci când pentru fiecare lucrare simfonică deja există o *reducție* pentru pian? Iar a doua întrebare ar fi: care este, de fapt, obiectivul real al disciplinei *Citire partituri* – învățarea efectuării unei *reducții* pentru pian sau, totuși, exersarea *extinderii* câmpului vizual și învățarea lecturii tuturor tipurilor de notație existente într-o pagină de partitură? Această din urmă varianta apare cu atât mai plauzibilă, cu cât

însuși spațiul notației orchestrale, dar și prominența factorului timbral-sugestiv (mai redus în cazul pianului), determină o mult mai activă interacțiune între partide în sensul deplasării și reatribuirii continue a funcțiilor în special *melodică* și *armonică-polifonică* sau a *basului* (la acestea trei putând fi adăugat și *ritmul*), toate trei (patru) deținând posibilitatea preluării funcției *tematice*.

Concluzia este una paradoxală. Referința procedurii *reducției* este tipul de notație pentru pian. Însă studiul *notației pentru pian* în niciun caz nu este scopul disciplinei *Citire Partituri*, ci doar un *instrument al lecturii*. Scopul disciplinei este lectura *directă, spontană* și până la urmă *facilă* dintr-o pagină de partitură orchestrală, punctul de focalizare *multiplă* și *concentrată* nefiind notația pentru pian, ci învățarea orientării și deplasării practice prin notația orchestrală, pentru ca doar în urma unei *selecții inteligente* (adică, *pertinente*) rezultanta să fie *asamblată* pe pian. Lecturată este *pagina partituri orchestrale* și doar forma esențializată (eufemistic numită *rezumativă*) a acesteea este într-o ultimă secvență a lecturii sonorizată prin intermediul pianului. Acesta ar fi sensul ultim al *lecturii* unei partituri vocale (corale, o lectură eventual *integrală*) sau instrumentale (orchestrale, o lectură explicit *rezumativă*).

E. Problema repertoriului didactic

Arta componistică de tradiție europeană este una *beethovenocentristă*. Considerând creația lui Ludwig van Beethoven (1770-1827) drept un epicentru, istoria muzicii europene este divizibilă în două mari perioade. Prima, *prebeethoveniană*, este arta muzicală a perioadei Barocului (1600-1750). A doua, *postbeethoveniană*, se referă la perioada istorică a Romantismului muzical (aprox. anii 1830-1883+).

Pe lângă importanța determinantă în ceea ce privește concepția *genurilor*, a *schemelor compoziționale* („forme muzicale”), a dramaturgiei muzicale sau a concepției armonice, creația lui Beethoven impune un standard (o formă devenită prin consens cultural și istoric referențială) și în planul componenței ansamblurilor instrumentale (trio, cvartet, cvintet, septet, dixtuor, concert instrumental, orchestră simfonică mare). Astfel, în planul disciplinei *Citire partituri*, descifrarea acestui termen, *beethovenocentrism*, impune drept referențial studiul concepției

orchestrale în special a lui Haydn (cu funcția de formulare) și Beethoven (cu funcția de desăvârșire și consacrare canonică).

Din punct de vedere didactic și, implicit, metodologic, într-o primă etapă ar fi suficient studiul celor douăsprezece simfonii (*Londoneze*, Haydn), a celor *șapte* simfonii (nr. 35-41, Mozart) și a celor *opt simfonii* (exceptând-o pe a IX-a, Beethoven), la care ar adera într-o următoare etapă, a doua, mai multe lucrări concepute în trena tradiției beethoveniene și în orice caz de orientare *neoclasică* (Ceaikovski și Brahms). Este vorba, întâi de toate, despre repertoriul destinat *formării reflexelor de lectură a unei partituri orchestrale*.

Cu referire la spațiul temporal cuprins între Haydn și Brahms, ar fi cât se poate de oportună focalizarea pe studiul *componentei duble* a orchestrei simfonice. Și asta deoarece *dublă* nu este același lucru la Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Schumann și Brahms. De asemenea, *componenta dublă*, presupune o anumită dimensiune, acceptabilă didactic, a lucrărilor simfonice, una care permite chiar de la bun început o asimilare corzile), urmând adăugarea unei partide de la suflători, și în eventualitatea însușirii procedurii *reducție* să se ajungă la posibilitatea unei lecturi satisfăcătoare, însă doar a repertoriului orchestral al clasicilor vienezi. Extinderea înspre repertoriul romantic, prin lucrări tot de *componentă dublă*, ar presupune deja existența percepției și a reflexelor evaluative și manuale deja formate.

Studiul lucrărilor de *componentă triplă* (Wagner, Bruckner, Mahler, Stravinski, Sibelius, Honegger, Respighi) și, respectiv, de componentă *cvadruplă* (Skriabin, Mahler, Richard Strauss, Schönberg, Glier), ar fi recomandabil de tratat ca repertorii suplimentare, cu focalizare susținută pe realizarea de *reducții*, acestea din urmă însoțite de realizarea unei analize tehnice. Aici ar fi vorba nu atât despre componenta *organologică* a lucrării simfonice în cauză, ci mai degrabă despre analiza *scriiturii*, mai precis, a *straturilor funcționale ale scriiturii* și despre interacțiunea acestora. Anume componenta *scriiturală* se prezintă ca diferența calitativă, una specifică, atât în plan tehnic, dar și în plan istoric-stilistic, între lucrările de *componentă dublă* și, respectiv, lucrările de *componentă triplă* și *cvadruplă*.

Și de abia într-o a treia etapă, cu o capacitate deja formată, ar putea fi abordate atât repertoriile Barocului (Bach și Händel), cât și repertoriile Romanticismului și Postromanticismului muzical propriu-zis (Schumann, Mendelssohn, Wagner, Bruckner, Reger, Richard Strauss, Mahler).

Un nivel ultim de abordare ar fi lucrărilor perioadei Modernismului muzical, însă cu referire mai ales la orientarea *tributară* (neoclasică, Glazunov-Prokofiev-Șostakovici-Britten), acest din urmă nivel depășind într-un mod evident pretenția formativă a cursului *Citire partituri*. Cu alte cuvinte, metodologic și, implicit, didactic, *obiectul de studiu* al acestei discipline este situat între limitele Barocului înalt (Bach) și Modernismul incipient (axa Schönberg-Stravinski).

Două concepte afiliate: scriitura și polifonia orchestrală

Chiar de la prima privire asupra unei partituri orchestrale este vizibilă organizarea notației pe *straturi*: atât (macro)straturile mari ale familiilor de instrumente (suflători din lemn, din alamă, percuția și instrumentele cu corzi), cât și (micro)straturile, adică partidele, din interiorul fiecărui grup. Întreaga notație este organizată în imaginea mai multor „fluvii” orizontale care curg, împrumutându-se unele de la celelalte și interferând în diverse feluri. Chiar în interiorul unui singur grup, partidele interacționează între ele, însă unele partide din interiorul unei familii de instrumente interacționează cu partide din alte familii. iar relațiile în care se angajează acestea, fără a mai ține seama de „problemele familiei” sau de „etajul” la care se află, se multiplică și se desfășoară într-o impresionantă sincronie. Astfel, pot exista relații *mimetice* (dublajele), de „întrajutorare” dinamică și timbrală, relații „de comun acord” (armonice), relații de „întrepătrundere”, suport și completare (contrapunctice, melodico-ritmice). În final, importanță are rezultanta cumulativă dinamic-timbrală a sonorității întregii orchestre.

Este vorba despre o a doua accepție, diferită de cea consacrată drept *contrapunctică*, a termenului *polifonie*, care în cazul *polifoniei orchestrale* asta și înseamnă – *multi-* sau *pluri-*fonie. De asemenea, cu o anumită degrevare metaforică, poate fi vorba și despre *contrapunct orchestral* ca relație de cumulare funcțională, iar aceste două accepții – *polifonia* și *contrapunctul* orchestrale – devin *stileme*, deoarece atât la nivel individual

(Haydn, Mendelssohn, Mahler, Hindemith, Prokofiev, Stravinski, Șostakovici ș.a.), la nivel de comunitate etnică (Germania, Franța, Italia, Marea Britanie, Rusia, Spania ș.a.), cât și la scara unei perioade istorice (Clasicism vienez, Romantism, Modernism), materialul muzical al unei lucrări orchestrale va fi organizat într-o imagine specifică perioadei (mentalității și gândirii) de structurare a *polifoniei orchestrale*. Una recognoscibilă ca *tipar stilistic* inconfundabil și propriu unui compozitor, imaginarului unei națiuni sau stilului unei perioade istorice.

Ca factor stilistic determinant funcționează și *scriitura* (în accepția metaforică de „țesătură”), contribuind prin toate cele patru tipologii ale sale – monodia, eterofonia, polifonia și omofonia – la organizarea de această dată pur tehnică a *polifoniei orchestrale*.

Ori, limitele istorice între care funcționează „fabrica muzicală de confecții” sunt trasate chiar dacă și cu o relativă, însă claritate, deoarece este posibilă diferențierea între scriitura contrapunctică a Barocului de scriitura mult mai simplă, clară și limpede, omofonă, a Clasicismului vienez. Chiar în interiorul scriiturii polifone (contrapunctice) nu este dificil de identificat „mătasea” vocală a contrapunctului modal sever al Renașterii de „catifeaua” contrapunctică tonal-funcțională, parcă brodată cu fir auriu, a Barocului. La fel, „dantela” vaporosă a rocoro-ului mozartian diferă flagrant de „lâna” aspră a „mantalelor” simfonice beethoveniene, chiar și dacă ambele sunt omofone. „Cașmirul” curgător al lui Debussy va fi ușor de deosebit de „pânza” dură a „plapumelor” bruckneriene și wagneriene, parcă întrețesute cu „sârma” corurilor de alamă și împletind strâns, dens și gros, partidele instrumentelor. Ori Stravinski va excela, ca și Malevici sau mai degrabă ca și Petrov-Vodkin, în țesături aparent complexe, însă în esență atât de simple, ca inul, bumbacul sau satinul. Ca și Ceaikovski, dar și ca Mussorgski.

Ambele concepte – *scriitura* și *polifonia orchestrală* – fac parte integrantă din cunoștințele necesare pentru practicarea *citirii de partituri*, în primul rând în vederea identificării ferme, a poziționării confortabile, dar și a relaționării familiare cu personalitatea stilistică a lucrărilor studiate. „Luminozitatea jucăușă” a lui Mozart, „duritatea patetică” a lui Beethoven, „eroismul mitologic” al lui Wagner și „psihologia abisului” care îi apropie atât de mult pe Bruckner și Mahler, „solipsismul” lui Skriabin și

„panteismul” lui Sibelius, „cumințenia” lui Mendelssohn și „barbaria” lui Bartók.

Iar înțelegerea va oferi și cea mai potrivită selecție a materialului muzical în vederea realizării unei *reducții* adecvate originalului, deoarece cuvântul *partitura* (cu variantele ei *partidura*, *partita*, *spartitura* sau *partire*, așa cum au fost formulate în italiana secolului al XVI-lea) poate să însemne și *divizare* (notare împreună a mai multor partide în vederea interpretării simultane), dar mai ales *împărtășire* împreună cu *plecare*. Partitura care *împărtășește* cu noi muzica. Iar muzica o putem cunoaște doar *plecând* de la partitură.

Partituri corale versus partituri orchestrale

După cel mai familiar tip de partitură – pentru pian – urmează altele două, care sunt obiect de studiu la disciplinele *Dirijat cor* și, respectiv, *Dirijat orchestră*. De asemenea, acestea din urmă figurează și în titlul prezentului volum, însă aici ar trebui clarificată și explicată proporția pe care o reprezintă, pe de o parte, *partitura pentru cor* și, pe de altă parte, *partitura pentru orchestră*.

De la bun început trebuie precizat că pentru studiu va fi selectată *partitura pentru cor* (mixt). Și asta deoarece spre deosebire de celelalte trei tipuri de coruri *omogene* – de *bărbați* (vocile *tenor* I-II și *bas* I-II), de *femei* (vocile *sopran* I-II și *alto* I-II), și de *copii* (vocea *sopran/discant* și *alto* I și II), anume acest tip de partitură oferă îmbinarea optimă de *timbruri* și *registre* spre deosebire de relativă *monotimbralitate* a celorlalte tipuri.

De asemenea, vor fi evitate diferențierile între cor *academic*, cor *popular* (cu repertoriu din muzica vocală rurală, tradiție inexistentă în România, însă existentă reprezentativă în Rusia) și cor *bisericesc*, precum și cor *cu acompaniament*. În cazul studiului (propedeutic) opțiunea este pentru corul *mixt a cappella* de tradiție *academică*.

În comparație cu partitura pentru pian (două portative și, respectiv, două chei), studiul partiturii pentru *corul mixt a cappella* își relevă utilitatea ca prim model și exercițiu de *extindere a câmpului vizual* de la două portative la cele patru partide vocale (*sopran*, *alto*, *tenor* și *bas*). Trebuie doar avut în vedere faptul că notația partidei *tenor* va fi cu o octavă mai sus decât efectul real al vocii.

În același timp, și partitura pentru *cvartetul instrumental* este constituită tot din patru partide (vioara I, vioara II, violă și violoncel). În acest caz va trebui studiată cheia *do alto* în care este notată partida violei.

În ceea ce privește notația, este necesar de precizat diferențierea între notația *veche* și notația *nouă*. În primul caz este vorba despre trei partide superioare notate în cheile *do* corespunzătoare: vocea *sopran* în cheia *do sopran*, vocea *alto* în cheia *do altă*, vocea tenor în cheia *do tenor*, iar vocea *bas* în cheia *fa bas*. În al doilea caz este vorba despre înlocuirea celor trei chei *do* cu trei chei *sol* vioară:

Notație veche	Notație contemporană
Soprano	Soprano
Alto	Alto
Tenor	Tenor
Bass	Bass

Astfel, studiul partiturilor vocale va fi limitat doar la repertoriul *corului mixt a cappella* de tradiție *academică* și doar ca o primă etapă de „despărțire” de partitura pentru pian. Cu alte cuvinte, împreună cu partitura pentru *cvartet instrumental*, partitura pentru *cor mixt a cappella* va fi utilă într-o primă etapă de exersare a extinderii câmpului vizual și doar în calitate de etapă pregătitoare pentru un următor pas în direcția lecturii unei partituri simfonice (prin partitura pentru *orchestra de corzi*, omogenă timbral, urmând *orchestra de cameră*, eterogenă timbral). Ambele tipuri de sisteme constituite din patru portative reprezintă un exercițiu eficient în cazul transcrierii de corale din culegerea *371 corale de J. S. Bach*.

Însă partitura pentru orchestră simfonică, o a treia tipologie, este diferită de primele două tipuri de partitură (sistem compus din două și, respectiv, din patru portative) nu doar ca dimensiune (sistem din 13/14+

portative), ci și exponențial diferită ca și complexitate *funcțională*, unde în comparație cu partitura pentru cor mixt și cvartet, partidele pur *instrumentale* sunt *triplate*, notația adoptă cel puțin trei tipuri de expunere a materialului muzical, iar relațiile contrapunctice, armonice, ritmice, și (pluri)timbrale, care se stabilesc între partide depășesc, la fel, exponențial, orice este posibil în cazul pianului, cvartetului instrumental și a corului mixt.

Așa poate fi explicată (adică, justificată și legitimată) focalizarea aproape exclusivă pe studiul partiturilor *orchestrale* ca scop perspectival ultim în elaborarea deprinderii de lectură a unei partituri concepute ca model de detaliere grafică maxim posibilă a intenției intuitive a compozitorului.

Încheiere

Obținerea capacității de lecturare a unei partituri orchestrale este accesibilă doar printr-un exercițiu *continuu*. Este vorba despre tehnica de exersare *multiplă* (din mai multe unghiuri de abordare) și *concentrată* (susținută, cu focalizarea exclusivă pe obiectivul perspectival menținut permanent în centrul atenției). Învățarea sistemului transpozițiilor, învățarea lecturii în chei (ca „simulacru” al mecanismului transpozitoriu), identificarea precisă și rapidă a tipurilor de notație (reală, falsă și redundantă), învățarea observării procesului de reatribuire a funcțiilor scriiturale (în special a melodiei și vocilor auxiliare), îmbinarea acestora într-un tot întreg, și, important, exersarea continuă a *extinderii câmpului vizual* sunt tot atâtea „ținte” care pot fi atinse doar în cazul în care fiecare tip de exercițiu urmărește formarea unui *reflex intelectual spontan*. În egală măsură, este vorba atât despre automatizarea reflexului *văd-aud* (ochi-ureche), cât și a reflexului *văd-interpretez* (ochi-degete).

Imaginând partitura ca o entitate întâi de toate complexă și astfel frustrant de „impenetrabilă”, se justifică afirmația devenită celebră a geniului în artele marțiale orientale care a fost Bruce Lee: ”Nu-mi este frică de cel care a încercat câte o dată cele zece mii de lovituri. Îmi este cu adevărat frică de cel care a exersat de zece mii de ori o singură lovitură.”

9 noiembrie 2021 – 30 aprilie 2022

CAPITOLUL 1

(pachet de învățare)

Disciplina Citire partituri:
obiect, conținut, metode



Observație: Materialul expus în pachetele de învățare este conceput pentru a servi mai multor scopuri:

- a. simpla parcurgere și familiarizare cu termenii și logica expunerii;
- b. a doua parcurgere este destinată însușii termenilor și logicii expunerii, pentru
- c. a servi ca model de bază de date proprii ale studentei/studentului și ghid metodologic de formulare a obiectului, scopurilor și conținuturilor disciplinei Citire partituri. Acest din urmă punct presupune acțiunea susținută de completare a acestor pachete (proponeri) atât în direcția repertoriilor (audiție+descifrare), cât și în direcția diversificării și extinderii ca posibile variante ale definițiilor, metodelor și materialului didactic utilizat.

Disciplina Citire partituri: obiect, conținut, metode

1. Definiție: **disciplina Citire partituri se ocupă de elaborarea abilității de lecturare („citire” – interpretare la pian, după cum reiese din titulatura disciplinei) a partiturilor destinate ansamblurilor instrumentale (camerale și orchestrale) și vocale (ansambluri corale).**

În cele ce urmează vor fi enumerate, rând pe rând, *diferențele specifice* în ceea ce privește „citirea” unui text muzical notat, precum și metodele practice de exersare a abilităților de „lectură”.

1.1. **Diferență specifică 1:** Drept referință aici servește tipul *partituri pentru pian*, în comparație cu care partiturile corale (patru, precum și 4+ portative) și cele instrumentale-orchestrale (pornind de la partituri de tip *cvarțet*, 4 portative, și până la *partitura orchestrei simfonice mari*, 14+ portative) vor fi considerate ca tipologii de *partitură extinsă*.

2. Spre deosebire de alte discipline din curricula universitară precum armonie, contrapunct, istoria muzicii, teoria muzicii, orchestrația (cu o subdiviziune precum teoria instrumentelor – organologia), toate având propriul său obiect specific, disciplina *Citire partituri* se prezintă drept una *sintetică*, „împrumutând” drept necesare elemente din toate celelalte discipline ale *nucleului* curricular muzicologic.

2.1. **Diferență specifică 2:** Este evident că pentru a „citi” (a interpreta la pian) o *partitură extinsă* nu vor fi suficiente reflexele „citirii”

unui sistem format din doar două portative (monoinstrumental – pian), unde atât relațiile armonice, cât și cele contrapunctice vor fi detectate și interpretate cu ușurință. Deja în contextul partituri pentru *cvartet* și *cor mixt*, nemaivorbind despre imaginea partituri *orchestrale* (*de cameră*, *de corzi* sau *simfonice mari*), evidența acestor relații scade drastic, amplificând dificultatea unei lecturi coerente până la cota unei evidente imposibilități de interpretare. Doar cunoașterea fermă a structurilor și relațiilor atât în plan armonic, cât și, mai ales, în cel contrapunctic, oferă posibilitatea unei identificări și interpretări corecte.

3. Spre deosebire de imaginea unei partituri pentru *pian*, celelalte două tipuri de partituri – pentru *cor* și, respectiv, pentru *ansambluri instrumentale* și *orchestră* – oferă o cantitate suplimentară de convenții de notație care situează referirea la partitura pentru *pian* într-o anumită irelevanță:

3.1. Diferență specifică 3: prima, și cea mai evidentă, diferență este *diferența spațială* care în comparație cu partitura pentru *pian* este una considerabilă și care impune exersarea focalizată pe *extinderea câmpului vizual*.

Metodă-1: în acest sens, într-o primă etapă ca exercițiu sunt utile *transcrierile* de corale (371 de corale de J. S. Bach): de la partitura pentru *pian* la imaginea partituri pentru *cor mixt* (cu tenorul notat cu octavă mai sus) și, eventual, *cvartet* (cu vocea *alto* în cheia Do *alto*).

3.2. Diferență specifică 4: în special partitura pentru *ansambluri instrumentale* și *orchestrale* se deosebește prin imaginea *multi-* sau *pluri-lineară* sau *-instrumentală*, situație în care dificultatea „lecturării” la pian crește exponențial în virtutea mai multor convenții suplimentare de notație a fiecărui instrument care sunt: a. cheile (și sistemul cheilor), b. transpozițiile (și sistemul transpozițiilor) și c. dublajele (procedeu de replicare sonoră a unei linii melodice, a unui ansamblu armonic sau a unui întreg grup de instrumente).

3.3. Diferență specifică 5: primele două convenții de notație – a. implicarea cheilor *do* și b. implicarea transpozițiilor – produc ceea ce în comparație cu *notația referențială* pentru pian (două portative și două chei) s-ar putea numi **notație „falsă”**. Cu alte cuvinte, este vorba despre o notație „deplasată” de la corespondentul său ca sonoritate reală la un interval ascendent sau descendent. Astfel, „citirea” unei *notații „false”* va presupune atât cunoașterea *coeficienților de deplasare* pe care îl determină sistemul cheilor, cât și mecanismul transpozițiilor. Este evident că aceste două sisteme interferează, aici fiind vorba despre efecte identice.

Chei	Transpoziții
<i>do</i> sopran	<i>in A</i>
<i>do</i> mezzo-sopran	<i>in F</i>
<i>do</i> alto	<i>in D</i>
<i>do</i> tenor	<i>in B</i>
<i>do</i> bariton	<i>in G</i>
<i>sol</i> veche franceză (linia 1)	<i>in Es</i>

(este vizibil faptul că prin intermediul cheilor sunt acoperite toate cele șase transpoziții *referențiale*)

Cunoașterea acestor *coeficienți de deplasare* a înălțimilor notate față de *sonoritatea reală* (referențială) facilitează „citirea” acelor porțiuni ale unei partituri orchestrale „deviate” grafic de la originalul acustic.

Metodă 2: O exersare aprofundată a „citirii” cheilor și, implicit, a transpozițiilor, o oferă aceeași *transcriere de corale* unde „invadării” cu notația în chei vor fi supuse, treptat, tot mai multe linii ale unei partituri pentru cor mixt.

Spre exemplu:

a. după exersarea semitranspoziției (la octavă superioară) la vocea de tenor, următorul pas va consta în notarea unei singure voci – spre exemplu, a vocii de sopran în cheia *do* sopran (*in A*), celelalte trei rămânând în cheile lor originale (alto și tenorul în cheia *sol* vioră, basul în cheia *fa* bas). **Exersarea unei singure linii transcrise într-o cheie *do*.**

b. un următor pas va consta în folosirea simultană a două chei *do* – cheia *do* sopran la vocea sopran, cheia *do* alto la vocea alto.

Exersarea „citirii” a două linii transcrise în două chei *do*.

c. ceilalți pași vor consta, evident, în exersarea „citirii” **în trei linii melodice** transcrise în trei chei *do* diferite, ceea ce înseamnă atât învățarea notației în chei, cât și învățarea lecturii sincrone a celor trei transpoziții.

Astfel, „notația falsă” este operabilă prin intermediul *sistemului cheilor* și a *instrumentelor transpozitorii*.

3.3.1. Cheile și sistemul cheilor. Spre deosebire de sistemul format din două portative (pentru *pian*) cele două chei – *sol vioară* (linia a doua a portativului superior – înălțimea g^1) și *fa bas* (linia a patra a portativului inferior – înălțimea f), deja începând cu partitura pentru *cvarțet* în notația textului muzical încep să fie folosite cheile *do* (pe fiecare din cele cinci linii ale portativului – pe linia 1: cheia sopran; pe linia 2: cheia mezzo-sopran, pe linia 3: cheia alto, pe linia 4: cheia tenor și pe linia 5: cheia bariton).

În planul orchestrei simfonice au devenit deja tradiționale patru cazuri de implicare a cheilor *do*: a. viola: cheia *do* alto; b. fagotul, trombonul și contrabasul: cheia *do* tenor.

3.3.2. Transpozițiile și instrumentele transpozitorii. Între instrumentele unei orchestre simfonice trebuie făcută o diferențiere în două grupuri: a. instrumentele cu notația și sonoritatea *identice* și b. cu notația și sonoritatea *diferite*, acestea din urmă fiind numite *semi-transpozitorii* și *transpozitorii*.

Semi-transpozitorii vor fi considerate instrumentele cu diferența de octavă (ascendentă sau descendentă) între notație și sonoritate (flautul piccolo și contrafagotul).

Drept model al unui instrument transpozitoriu prin definiție poate fi considerat *clarinetul* împreună cu toate derivatele sale (clarinete mici, bas, precum și „neutru”, *in C*) sau *trompeta* și *cornii* (natural și cromatic). De asemenea, transpozitorii pot fi și derivatele unor instrumente netranspozitorii precum Flautul-alto *in G* (flaut), Cornul englez *in F* (oboi).

Cunoașterea acestor particularități specifice prin care „monolitul” unei partituri orchestrale devine, deodată, „stratificat” în grupuri de instrumente cu construcție și, deci, funcționare diferită, facilitează considerabil selectarea și relaționarea elementelor necesare ale materialului muzical de interpretat la pian.

3.4. Diferență specifică 6: spre deosebire de notația într-o partitură pentru pian (doar două portative și două chei), notația într-o partitură orchestrală se impune atât prin *extensia spațială*, cât și prin *diferențierea avansată* în ceea ce privește detaliile scriiturii. Astfel, ca *fidelitate* a imaginii sonore intuitive a compozitorului, anume partitura orchestrală oferă o gamă incomparabil mai extinsă și variată de posibilități, în acest caz putând fi vorba și despre o formă (aproape) *perfectă* a reprezentării grafice a unui material muzical (intuitiv). Însă considerând-o *perfectă*, aceasta (partitura orchestrală) trebuie considerată ca fiind și cea mai *dificilă* formă în ceea ce privește „citirea”.

Ori, un al treilea element care amplifică dificultatea lecturii sunt *dublajele* sau *reluările sincrone* ale aceluiași material muzical de către instrumente din același grup sau din grupuri diferite. Scopul dublajelor constă în diferențierea unor elemente funcționale ale scriiturii (melodia, o succesiune armonică, relaționarea contrapunctică între două sau mai multe voci etc.).

Spre deosebire de *notația falsă* (pur grafic, în cazul cheilor sau notării directe a transpozițiilor în cheile referențiale *sol vioară* și, respectiv, *fa bas*), procedeul *dublajelor* poate fi considerat ca reprezentând tipul de *notație redundantă*.

Această din urmă constatare este de o importanță decisivă în ceea ce privește interpretarea unei partituri orchestrale la pian, deoarece *notația redundantă* reprezintă ansamblul de elemente (partide instrumentale) care în timpul lecturii la pian poate fi *omis* sau *cumulat* în linia unui singur instrument.

În acest caz se pune problema unei identificări vizuale rapide a *materialului muzical identic* „împrăștiat” (distribuit) printre partidele mai multor instrumente și reducerea *multitudinii* (de partide) la *singularitatea* unei singure partide.

Cu alte cuvinte, privirea asupra unei partituri pentru pian și, respectiv, asupra unei partituri pentru orchestră vor fi două priviri diferite:

a. Prima, asupra partituri pentru pian, va fi una „fotografică”, mai degrabă de *constatare* (identificare) a unui material muzical reproductibil imediat, fără niciun fel de proceduri suplimentare de „descifrare”;

b. A doua, asupra unei partituri orchestrale, va fi una de *identificare* prin *diferențiere* (instrumente netranspozitorii de transpozitorii, notația în cheile referențiale de notația în cheile *do*) cu scopul *reducerii* (eliminării dublajelor) la necesarul interpretării la pian.

Metoda 3 o putem numi *metoda reducăției*, aplicabilă în fiecare caz concret de lectură a unei partituri orchestrale.

În acest sens, este vorba despre două modalități de realizare a unei *reducții*: a. scrisă și b. spontană-vizuală.

Este evident, că metoda scrisă este recomandabilă pentru începători în vederea exersării abilității de *eliminare a materialului muzical „redundant”* și de *selectare a necesarului de reprodus la pian*. Tot astfel, a doua metodă este deja proprie unui nivel avansat, atunci când toate tipurile de *convenții* ale notației (chei, transpoziții, dublaje) sunt însușite într-un mod corespunzător.

Concluzii. Disciplina *Citire partituri* (vocale și instrumentale) este o disciplină *sintetică*, de orientare *pur practică*, însă una care presupune însușirea unui ansamblu de *convenții* privind notația (informații teoretice), care fiind asimilate complet la nivel de reflex intelectual-motoric (deprinderi practice) permite "citirea" (lectura) liberă (spontană) a unei partituri orchestrale exact în termenii în care se desfășoară lectura unui text noțional. Este vorba despre capacitatea de a menține, prin analogie, continuitatea, adică fluența „citirii” unei partituri orchestrale.

CAPITOLUL 2

(pachet de învățare)

**Tipurile
de ansambluri instrumentale
și tipurile de partituri
care le corespund**



Observație: Materialul expus în pachetele de învățare este conceput pentru a servi mai multor scopuri:

- a. simpla parcurgere și familiarizare cu termenii și logica expunerii;
- b. a doua parcurgere este destinată însușii termenilor și logicii expunerii, pentru
- c. a servi ca model de bază de date proprii ale studentei/studentului și ghid metodologic de formulare a obiectului, scopurilor și conținuturilor disciplinei Citire partituri. Acest din urmă punct presupune acțiunea susținută de completare a acestor pachete (proponeri) atât în direcția repertoriilor (audiție+descifrare), cât și în direcția definițiilor, metodelor și materialului didactic utilizat.

Tipurile de ansambluri instrumentale și de partituri care le corespund

1. Spre deosebire de alte tradiții ale practicii muzicale (tradiții regionale, în majoritatea lor orale, de transmitere empirică și fără un sistem de notație formulat), în *muzica academică europeană de tradiție componistică* o valoare axială pentru practica muzicală a căpătat-o *notația* strictă și riguroasă a materialului muzical.

(în tradiția muzicii europene drept *inventator* al notației muzicale moderne (notație pe portativ) este considerat preotul benedictin Guido d'Arezzo (991-după 1033): https://fr.wikipedia.org/wiki/Guido_d%27Arezzo).

2. Astfel, o taxonomie a tipurilor de partitură va putea fi realizată într-o strânsă legătură cu tipurile de ansambluri (vocale și instrumentale) referențiale *istoric* sau care prin tradiție au fost consfințite drept standard și supraviețuiesc până în prezent drept *referențiale sistematic*.

3. Ierarhia tipurilor de ansambluri destinate interpretării muzicale:

3.1. Drept o primă formă de partitură pe care o putem considera drept punct de pornire este partitura pentru *instrument solo* (un singur portativ). Spre deosebire de notația pentru *ansambluri* instrumentale, unde funcțiile scriiturii sunt repartizate între mai multe instrumente, notația pentru un singur instrument cumulează, spre exemplu, ceea ce, convențional vorbind, într-o schemă de cvartet ar fi distribuit între cele patru instrumente: vioara I (melodia), violoncelul (basul), precum și două funcții ale vocilor mediene (vioara II și viola).

A. Concepții instrumentale aparținând domeniului *cameral*:

3.1.1. Modelul de componență referențială: lucrări pentru **instrumente solo**

- sonatele și partitele pentru vioară solo de J. S. Bach:
<https://www.youtube.com/watch?v=ekgfPKasoys>
- suitele pentru violoncel solo de J. S. Bach:
https://www.youtube.com/watch?v=D83cMnej_Ig
- sonata pentru vioară solo de Béla Bartók:
<https://www.youtube.com/watch?v=VtdCRPglq-g>
- sonata pentru violă, op. 25, nr. 1, solo de Paul Hindemith:
<https://www.youtube.com/watch?v=ub3jhLbhPiU>
- sonata pentru clarinet solo de Edison Denisov:
<https://www.youtube.com/watch?v=NolAwgNaYA4>
- sequenza IX pentru clarinet solo de Luciano Berio:
<https://www.youtube.com/watch?v=vGogPD1H6YI>

Deja aici ar trebui făcut o diferențiere între instrumente exclusiv monodice (instrumentele de suflat de lemn și alamă) și cele cu potențial armonic-polifonic (instrumentele cu corzi, ghitara, instr. cu clape). Unitatea de evaluare în acest caz va fi numărul de portative: partitura pentru pian este deja compusă din două portative, folosind, respectiv, două chei (*sol* și *fa*).

3.1.1.1. Ca o amplificare a ideii de instrument *solo* este structura de *duo* (instrument solo cu acompaniament):

- *Siciliana* pentru vioară și pian de Maria Theresia von Paradis (1759-1824):
<https://www.youtube.com/watch?v=MDKoQDqWzNQ>
- sonata pentru vioară și pian, nr. 9, op. 47, A-dur, de L. van Beethoven:
https://www.youtube.com/watch?v=5YKmb7_y3E8
- sonata pentru violoncel și pian, nr. 5, op. 102, nr. 2, D-dur, de L. van Beethoven:
<https://www.youtube.com/watch?v=AFUyqvXklVM>

- sonata pentru violoncel și pian, *Arpeggione*, D.821, de Fr. Schubert:
https://www.youtube.com/watch?v=B_k-osomA3M
- sonata pentru vioară și pian în A-dur, de Cesar Franck:
<https://www.youtube.com/watch?v=YCp5XC2rsEM>
- sonata pentru clarinet și pian de Francis Poulenc:
<https://www.youtube.com/watch?v=7r-5NXj2DJA>
- sonatina pentru oboi și pian de Darius Milhaud:
<https://www.youtube.com/watch?v=pLNb55E3CXY>

3.1.2. Urmărind direcția cumulării cantitative de instrumente, următoarea tipologie de ansamblu instrumental este *trio*-ul, consfințit în accepția modernă în perioada clasicismului vienez (Haydn-Mozart-Beethoven).

Însă spre deosebire de următoarea și logica tipologie după *partitură pentru instrument solo* – ***cvartetul*** în accepția lui clasică vieneză, natura interacțiunii între instrumente (ca funcții ale scriiturii - melodie, armonie, bas) în cazul formulei de *trio* este una echivocă – scriitura fiind insuficient de consistentă și existând deschidere atât înspre scriitura de tip *melodie cu acompaniament*, cât și înspre forme pure de *scriitură contrapunctică*. De abia formula de *cvartet* va putea fi considerată drept una cu aplicații într-adevăr *universale*.

Următoarele formule de ansambluri instrumentale camerale – cvintet, sextet, septet, octet, nonet și dixtuor (este de preferat titulatura franceză, spre deosebire de *decet*, *dectet*, *decimette*, *tentet* sau *dezett*):

3.1.2.1. Trio:

- triourile pentru corzi de L. van Beethoven:
https://www.youtube.com/watch?v=s_ebJav--lg
- trio-ul nr. 1, op. 63, de R. Schumann:
<https://www.youtube.com/watch?v=vUaw4eiK5mM>
- trio-ul în a-moll, op. 50, de P. I. Ceaikovski:
<https://www.youtube.com/watch?v=lwy1Pzs--fs>
- *Trio elegiaque*, in g moll, nr. 1, de S. Rahmaninov:
<https://www.youtube.com/watch?v=rN7h3ILAQXo>

3.1.2.2. Al doilea model de componență referențială: Cvartetul

- cvartetul nr. 19, K. V. 465, de W. A. Mozart (din cvartetele „haydniene”):
<https://www.youtube.com/watch?v=kcfDxgfHs64>
- cvartetul nr. 7, op. 59, nr. 1, în F-dur, de L. van Beethoven (ciclul "Razumovski"):
<https://www.youtube.com/watch?v=QQWVICZyrWY>
- cvartetul nr. 2, de A. P. Borodin (în special partea a III-a):
<https://www.youtube.com/watch?v=2YAzUC6LzNk>
- cvartetul nr. 1, de Béla Bartók:
<https://www.youtube.com/watch?v=xaQvPhVvQaY>

3.1.2.3. Cvintet (reprezentând formula de cvartet cu un instrument *solo*), aici putând fi incluse și alte două formule *pure* timbral – cvintetul instrumentelor de suflat de lemn și, respectiv, de alamă:

- cvintetul cu clarinet, K. V. 581, A-dur, de Mozart:
<https://www.youtube.com/watch?v=D4jdFz2AK6I>
- aranjamentul în formulă de cvintet pentru instrumente de suflat de alamă a Sonatei op. 27, nr. 2, în cis-moll, p. I, de L. van Beethoven:
https://www.youtube.com/watch?v=8Sp_VDSWSPQ
- cvintetul în C-dur, op. 163, de Fr. Schubert :
<https://www.youtube.com/watch?v=DJ-vroCJvzo>
- cvintetul cu pian op. 44, în Es-dur, de R. Schumann:
<https://www.youtube.com/watch?v=UQQxpJ7Pn1g>
- cvintetul cu pian op. 34, în f-moll, de J. Brahms:
https://www.youtube.com/watch?v=b-DqO_D1g1g
- cvintetul cu pian op. 57, în g-moll, de D. D. Șostakovici:
<https://www.youtube.com/watch?v=UEPiqK-jqTc>
- *Valsul* nr. 2 din *Suita de varietăți*, de Dm. Șostakovici:
 - pt. cvintet de suflători de lemn:
<https://www.youtube.com/watch?v=IRdPAIJ8H94>
 - pt. cvintet de alamă:
<https://www.youtube.com/watch?v=pv1i8k4vwWg>

3.1.2.4. Sextet (reprezentând, schematic, formula de *trio* dublu):

- sextetul *Verklärte Nacht*, op. 4, de A. Schönberg:

<https://www.youtube.com/watch?v=vqODySSxYpc>

3.1.2.5. Septet (sau *septuor*, reprezentând o formulă mixtă: 4+3):

- septetul în Es-dur, op. 20, de Beethoven:

<https://www.youtube.com/watch?v=7Kl6o3I3eNE>

- *Serenada* pentru ansamblu de suflători, op. 7, de Richard Strauss:

<https://www.youtube.com/watch?v=TH8oWPZsjj4>

3.1.2.6. Octet (sau *octuor*, reprezentând formula unui dublu cvartet):

- octetul pentru suflători de lemn (cu 2 corni), op. 103, de L. van Beethoven:

<https://www.youtube.com/watch?v=RguUoU-hno4>

- octetul pentru corzi, op. 7, de G. Enescu:

<https://www.youtube.com/watch?v=kfxC0j9mbwQ>

3.1.2.7. Nonet (cvartet de sufl. de lemn + corn + cvartet de corzi):

- nonet de L. Spohr (1784-1859):

<https://www.youtube.com/watch?v=StIxuL01mj0>

- nonet de Nino Rota (compozitor italian de muzică pentru film):

<https://www.youtube.com/watch?v=MnJIDDaCxOQ>

- nonet de Bohuslav Martinu:

<https://www.youtube.com/watch?v=Nr0bvd0UZso>

3.1.2.8. Dixtuor (cvintet de corzi + corn + cvartet de sufl. de lemn):

- dixtuor op. 14, pentru instrumente de suflat, de G. Enescu:

<https://www.youtube.com/watch?v=kpXWt2PDF4E>

- dixtuor de Jean Françaix (1912-1997):

<https://www.youtube.com/watch?v=J4XaWHGOcQs>

3.1.3. Până la acest nivel a fost vorba exclusiv despre componente *ansambluri instrumentale camerale*. Ultimele trei scheme de componență (și, respectiv, de partitură – orchestra de corzi, orchestra de cameră și

orchestra simfonică mare) aparțin celui de **al treilea model referențial de componență** care este **modelul orchestral**:

Observație: genul *concert instrumental* nu aduce nicio noutate tipologică pe lângă cele trei modele menționate anterior.

3.1.3.1. orchestra de corzi:

- P. I. Ceaikovski, *Elegia*:

<https://www.youtube.com/watch?v=pgbwlRhxyHk>

- P. I. Ceaikovski, *Serenada*, op. 48:

<https://www.youtube.com/watch?v=MICksKeZoJU>

- A. Dvorak, *Serenada* în E-dur, op. 22:

<https://www.youtube.com/watch?v=7psI60ZCOdw>

- A. Pärt, *Summa*:

<https://www.youtube.com/watch?v=z6eiuSB4pjo>

3.1.3.2. orchestra de cameră (cu includere de instrumente de suflat):

- Ch. Koechlin, *Partita*, op. 205:

<https://www.youtube.com/watch?v=EgUHE3J5ka0>

- I. Stravinsky, concertul *Dumbarton Oaks*, pentru orchestra de cameră:

<https://www.youtube.com/watch?v=l6gqiA8iIMo>

- A. Pärt, *Collage sur B.A.C.H.*, pentru orchestră de cameră:

<https://www.youtube.com/watch?v=tfo4qq-m-i0>

În cazul orchestrei simfonice mari – concepție consacrată în perioada clasicismului vienez (cu aportul determinant al Școlii de la Mannheim) – este vorba despre trei subcategorii care reflectă, implicit, evoluția acestui model de componență pe parcursul a două perioade istorice – clasicismul vienez, romantismul și modernismul: modelul de *componență dublă*, *triplă* și *cvadruplă*.

Acești coeficienți – dublă, triplă, cvadruplă – se referă exclusiv la numărul de partide ale grupului instrumentelor de suflat de lemn.

Astfel, componența *dublă* se va referi la câte două instrumente pentru fiecare partidă din grupul instrumentelor de suflat de lemn: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl. și 2 Fg.

Este componența tip a perioadei clasice vieneze, precum și a perioadei romantice (Haydn-Mozart-Beethoven + Schubert-Schumann-Brahms):

Joseph Haydn (1739-1809),
Simfonia nr. 104, în D-dur (1795)

Adagio molto (♩ = 88)

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in C.
2 Fagotti
2 Corni in C.
2 Trombe in C
Timpani in C-G

I
Violino
II
Viola
Violoncello
Contrabasso

pizz.
f p f p

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791),
Simfonia nr. 35 (*Haffner*), K. 385, în D-dur (1782)

Allegro con spirito

The image displays the first movement of Wolfgang Amadeus Mozart's Symphony No. 35, 'Haffner', K. 385, in D major, Op. 25. The tempo is marked 'Allegro con spirito'. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Flauto I, II** (Flute I, II): Treble clef, D major key signature, 2/4 time signature. The part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Oboe I, II**: Treble clef, D major key signature, 2/4 time signature. The part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Clarinetto I, II** (in La/A): Treble clef, D major key signature, 2/4 time signature. The part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Fagotto I, II**: Bass clef, D major key signature, 2/4 time signature. The part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Corno I, II** (in Re/D): Treble clef, D major key signature, 2/4 time signature. The part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Clarino I, II** (in Re/D): Treble clef, D major key signature, 2/4 time signature. The part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Timpani** (in Re-La/D-A): Bass clef, D major key signature, 2/4 time signature. The part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Violino I**: Treble clef, D major key signature, 2/4 time signature. The part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Violino II**: Treble clef, D major key signature, 2/4 time signature. The part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Viola I, II**: Alto clef, D major key signature, 2/4 time signature. The part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.
- Violoncello e Basso**: Bass clef, D major key signature, 2/4 time signature. The part begins with a forte (*f*) dynamic and a melodic line.

The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

Ludwig van Beethoven (1770-1827),
Simfonia nr. 1, op. 21, în C-dur (1800)

Adagio molto (♩ = 88)

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in C.
2 Fagotti
2 Corni in C.
2 Trombe in C
Timpani in C-G

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

pizz.
f *p* *f* *p*

Franz Schubert (1797-1828),
Simfonia nr. 8, în h-moll, D. 759, p. I, (1822)

Allegro moderato

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti (A)

2 Fagotti

2 Corni (D)

2 Trombe (E)

Tromboni I, II

Trombone III

Timpani

Allegro moderato

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

pp

pp

Detailed description: The image displays two systems of a musical score for Franz Schubert's Symphony No. 8. The first system includes woodwinds (2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets in A, 2 Bassoons), brass (2 Horns in D, 2 Trumpets in E, Trombones I and II, Trombone III), and Timpani. The second system includes strings (Violins I and II, Violas, Violoncellos, and Contrabasses). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system shows rests for most instruments, while the strings in the second system play a melody marked 'pp' (pianissimo).

Johannes Brahms (1833-1897),
Simfonia nr. 4, op. 98, în e-moll, p. I (1884-85)

Allegro non troppo

The image displays the orchestration for the first movement of Johannes Brahms' Symphony No. 4. The tempo is marked 'Allegro non troppo'. The score is written for a full orchestra, with the following instruments listed on the left:

- 2 Flöten
- 2 Oboen
- 2 Klarinetten in A
- 2 Fagotte
- 4 Hörner (in E 1. and 2., in C 3. and 4.)
- 2 Trompeten in E
- Pauken in E u. H
- 1. Violine
- 2. Violine
- Bratsche
- Violoncell
- Kontrabaß

The musical notation shows the first measures of the movement. The woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) play a melodic line marked *p dolce*. The horns play a sustained chord marked *p*. The strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses) play a rhythmic pattern marked *p*. The cellos and double basses have a 'div.' (divisi) marking, indicating they are playing in multiple parts. The score is written in E minor (three flats) and 4/4 time.

Jan Sibelius (1865-1957)

Simfonia nr. 1, în e-moll, op. 39, p. I, (1899-1890)

*Ormandy - Philadelphia Arch.
DM-881.*

Andante, ma non troppo.

2 Flauti.

2 Oboi.

2 Clarinetti in A.

2 Fagotti.

I. II.
4 Corni in F.
III. IV.

3 Trombe in F.

3 Tromboni.

Tuba.

Timpani in G.H.D.

**Gran Cassa
e Piatti.**

I. espressivo
mf
pp
poco cresc

Componența *triplă* (câte trei instrumente de suflat de lemn) este proprie mai mult perioadei romantice (poate, mai mult în jumătatea a doua a secolului al XIX-lea):

Anton Bruckner (1824-1896),
Simfonia nr. 8, în c-moll, WAB 108 (1887/1892)

Allegro moderato

The image displays a page from a musical score for the 8th Symphony by Anton Bruckner. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is written for a large orchestra, with the woodwind section (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons) and strings (Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Euphonium, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses) clearly visible. The woodwind section is marked with 'pp' (pianissimo) and the strings with 'pp' and 'ppp' (pianississimo). The score is in C minor (three flats) and 4/4 time. The woodwind section consists of 3 Flutes, 3 Oboes, 3 Clarinets in B, and 3 Bassoons (Kontrafagott). The string section consists of 8 Horns (I, II, III, IV in F; V, VI in F; VII, VIII in F), 3 Trumpets in F, 1 Alto, 1 Tenor, and 1 Bass Trombone (Alt-, Tenor-Posaune, Baß- u. Kontrabaßtuba), 2 Violins (I, II), 2 Violas (Bratschen), 2 Cellos (Violoncelle), and 2 Double Basses (Kontrabässe). The score shows the first few measures of the piece, with the woodwinds playing a melodic line and the strings providing a harmonic foundation.

Anton Bruckner (1824-1896)

Simfonia nr. 9, în d-moll, WAB 109 (1896/1903):

Feierlich. (Misterioso)

The image displays the first measures of the 9th Symphony by Anton Bruckner, marked 'Feierlich. (Misterioso)'. The score is for a full orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- 3 Flöten.** (Flutes)
- 3 Oboen.** (Oboes)
- 3 Klarinetten in B.** (Clarinets in B)
- 2 Fagotte.** (Bassoons)
- Kontrafagott.** (Contrabassoon)
- 8 Hörner in F.** (French Horns in F), divided into I, II, III, IV and V, VI, VII, VIII.
- 3 Trompeten in F.** (Trumpets in F)
- 3 Posaunen.** (Trombones), divided into I, II and III.
- Kontrabaßtuba.** (Tuba)
- Pauken.** (Timpani), with a note '(in D, A, Es.)'.
- Violinen.** (Violins), divided into I and II.
- Bratschen.** (Violas)
- Violoncelle.** (Cellos)
- Kontrabässe.** (Double Basses), with a note '(darunter 2 fünfsaitige)' (including 2 five-stringed).

The score shows the initial melodic and harmonic development, with many instruments playing in a *pp* (pianissimo) dynamic. The woodwinds and strings have specific melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support.

Igor Stravinski (1882-1971)

Opera-oratoriu *Oedipus Rex* (1927)

ŒDIPUS REX

Opéra-Oratorio en deux Actes d'après Sophocle par

I. STRAVINSKY et J. COCTEAU

Texte de J. COCTEAU
mis en latin par J. DANIELOU

ACTE I

*Après le Prologue, rideau.
En scène: (Œdipe, Le Chœur *)*

M. M. ♩ = 50

FL. PICCOLO
poi FL. GR. 3^e

FL. GR. 1^{re} 2^e

OBOI 1^{re} 2^e

C. INGL.

CLARINETTI
in Sib

FAGOTTI

CONTRA FAGOTTI

CORNI in FA

TROMBE in DO

TROMBONI 1^{re} 2^e

TROMBONE 3^e
= TCBA

TIMP.

TENORI

BASSI

M. M. ♩ = 50

VIOLINI

VIOLE

VIOLONCELLI

CONTRABASSI

Componența *cvadruplă* deja trimite înspre soluții orchestrale postromantice (Mahler-Strauss R.), impresioniste și postimpresioniste (Debussy-Ravel și Respighi) și moderniste (Stravinski, Hindemith, Șostakovici, Bartók, Britten).

Richard Strauss (1864-1949)

Simfonia *Domestică* (poem simfonic), op. 53 (1903)

Kl.Flöte.

3 gr.Flöten.

2 Hoboen.

engl.Horn.

A Clar.

2 B Clar.

Bassclar.(B)

4 Fag

grazioso

fp

fp

Gustav Mahler (1860-1911)

Simfonia nr. 8 (1906), *A celor 1000 interpreți*, în Es-Dur, p. I

16 zu 4

1. 2. 3. 4. Fl.

1. 2. 3. 4. Ob.

Kl. in Es.

1. 2. 3. Kl. in B.

B.-Kl. in B.

1. 2. 3. 4. Fag.

K.-Fag.

1. 2. Trp. in F.

Pk.

Org.

Vollen Werk.

Gustav Mahler (1860-1911)

Simfonia nr. 9 (1908-1909), p. I, *Andante comodo*

Kl. Fl.

1. 2. 3. 4. Fl.

1. 2. 3. Ob.

Englh.

Klar.
in Es.

1. 2. 3.
Klar. in A.

B-Klar.
in B.

1. 2. 3. Fag.

K-Fag.

1. 2.
Hr. in F.

3. 4.

1. Trp.
in F.

1. 2. Pos.

3. Pos.

Gustav Mahler (1860-1911)

Simfonia nr. 10 (1910), în Fis-dur, p. I, *Andante*

136

Fl. 1. 2. 3. 4.

Ob. 1. 2. 3.

Engl. Hr.

Kl. in B. 1. 2. 3.

B. Kl. in B.

Fag. 1. 2. 3.

K. Fag.

Pos. 1. 2.

Pos. 3. 4.

Tu. in C.

f

The image shows a page from a musical score for Gustav Mahler's Symphony No. 10, first movement, measures 136-140. The score is for a woodwind section and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Engl. Hr.), Clarinet in B-flat (Kl. in B.), Bass Clarinet in B-flat (B. Kl. in B.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (K. Fag.), Bassoon (Pos.), and Trombone in C (Tu. in C.). The key signature is F major (one sharp, F#). The tempo is Andante. The score is written for measures 136-140. The Flute part has a melodic line with a slur over measures 136-138 and a sharp sign at the end of measure 140. The Oboe part has a melodic line with a slur over measures 136-138 and a sharp sign at the end of measure 140. The English Horn part has a melodic line with a slur over measures 136-138 and a sharp sign at the end of measure 140. The Clarinet in B-flat part has a melodic line with a slur over measures 136-138 and a sharp sign at the end of measure 140. The Bass Clarinet in B-flat part has a melodic line with a slur over measures 136-138 and a sharp sign at the end of measure 140. The Bassoon part has a melodic line with a slur over measures 136-138 and a sharp sign at the end of measure 140. The Contrabassoon part has a melodic line with a slur over measures 136-138 and a sharp sign at the end of measure 140. The Bassoon part has a melodic line with a slur over measures 136-138 and a sharp sign at the end of measure 140. The Trombone in C part has a melodic line with a slur over measures 136-138 and a sharp sign at the end of measure 140. The dynamic marking *f* (forte) is present in measure 137.

Arnold Schönberg (1874-1951)

Cantata *Gurre-Lieder* (1911), p. III. Întâlnirea în 1903 cu Mahler poate servi ca motiv concludent pentru orchestrația „hiperponderată” a acestei lucrări. Oricum fiind sub influența gândirii orchestrale wagneriene, dar și după scrierea primelor trei lucrări atonale (op. 11, op. 16 și op. 17), Schönberg produce un model unic al orchestrației de tip modernist.

The image displays a page from a musical score for Arnold Schönberg's *Gurre-Lieder*, specifically page III. The score is for a large orchestra, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left include 4 kl. Fl. (4 Clarinet Flutes), 4 gr. Fl. (4 Grand Flutes), 3 Ob. (3 Oboes), 2 E. H. (2 English Horns), 2 Klar. (Es) (2 Clarinet in E-flat), 3 Klar. (B) (3 Clarinet in B-flat), 2 Bss. Klar. (B) (2 Bass Clarinet in B-flat), 3 Fg. (3 Bassoons), and 2 Ktr.-Fg. (2 Contrabassoon). The score is written in a modernist style, characterized by a high density of notes, many accidentals, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *fp* (fortissimo piano). The notation includes various clefs, key signatures, and time signatures, with some staves showing complex rhythmic patterns and articulation marks.

Edgard Varèse (1883-1965)

Lucrare simfonică *Ameriques*. Componenta *pentuplă* arată cu claritate înspre contextul stilistic modernist, unde în cadrul orientării experimentaliste (în cazul dat *bruitiste*) nu mai este vorba despre componente orchestrale standardizate, ci despre componente unice, existente doar în cazul unei singure lucrări și, în orice caz, ca și concepție componistică individuală. În lucrarea *Amérique* pentru orchestră simfonică, Edgar Varèse mobilizează, practic, toate resursele instrumentale existente în prima jumătate a secolului XX.

Moderato poco lento

2 Piccolos	
2 Flutes	
Alto Flute (in G)	
3 Oboes	
English Horn	
Hackelphone	
Clarinet in E♭	
3 Clarinets in B♭	
Bass Clarinet in B♭	
3 Bassoons	
2 Contrabassoons	

Edgard Varèse (1883-1965)

Lucrarea simfonică *Arcana*. Componentă *pentuplă*.

$\text{♩} = 132$

1. 2.
Piccolos

3.
Flûtes

1.
2.
Hautbois

1.
2, 3.
Cor Anglais

Heckelphone

1. 2.
Clarinettes Mi $\flat$

1.
2.
Clarinettes Si $\flat$

Cl. contrebasse Si $\flat$

1.
2, 3
Bassons

1. 2.
Contrebassons

Gustav Mahler (1860-1911)

Simfonia nr. 3 (1896), în d-moll: componență *mixtă*

Kräftig. Entschieden.

1. 2. Flöte.

3. 4. Flöte. (1. 2. Piccolo.)

1. 2. 3. Oboe.

4. Oboe. (engl. Horn.)

1. 2. Clarinette in B.

3. Clarinette in B. (Bassel.)

1. 2. Clarinette in Es.

1. 2. 3. Fagott.

4. Fagott. (Contrafag.)

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Horn in F.

1. 2. 3. 4. Trompete in F.

1. 2. 3. 4. Posaune.

Contra - Basstuba.

Kräftig. Entschieden.

The image shows a page from a musical score for Gustav Mahler's Symphony No. 3. The page lists the instrumentation for the first movement, which is marked 'Kräftig. Entschieden.' (Strongly, Decisively). The instruments listed are: 1. 2. Flöte (Flute), 3. 4. Flöte (1. 2. Piccolo) (Flute (1. 2. Piccolo)), 1. 2. 3. Oboe, 4. Oboe. (engl. Horn.) (Oboe (English Horn)), 1. 2. Clarinette in B. (Clarinet in B), 3. Clarinette in B. (Bassel.) (Clarinet in B (Bass)), 1. 2. Clarinette in Es. (Clarinet in E-flat), 1. 2. 3. Fagott. (Bassoon), 4. Fagott. (Contrafag.) (Bassoon (Contra Bassoon)), 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Horn in F. (Horn in F), 1. 2. 3. 4. Trompete in F. (Trumpet in F), 1. 2. 3. 4. Posaune. (Trombone), and Contra - Basstuba. (Contra Bass Tuba). The score shows the beginning of the first movement, with the Horn in F part starting with a strong, decisive sound, indicated by the 'ff' (fortissimo) marking and the '8' (octave) marking.

CAPITOLUL 3

(pachet de învățare)

**O scurtă introducere despre sensul,
utilitatea și specificul lecturii
muzicale**

Observație: Materialul expus în pachetele de învățare este conceput pentru a servi mai multor scopuri:

- a. simpla parcurgere și familiarizare cu termenii și logica expunerii;
- b. a doua parcurgere este destinată însușii termenilor și logicii expunerii, pentru
- c. a servi ca model de bază de date proprii ale studentei/studentului și ghid metodologic de formulare a obiectului, scopurilor și conținuturilor disciplinei Citire partituri. Acest din urmă punct presupune acțiunea susținută de completare a acestor pachete (propuneri) atât în direcția repertoriilor (audiție+descifrare), cât și în direcția definițiilor, metodelor și materialului didactic utilizat în procesul formării profesionale.

1. Introducere. Sensul, utilitatea și specificul lecturii muzicale

Într-o primă și ideală accepție a cuvântului, *citirea* unei partituri instrumentale ar trebui să însemne *prima vista*, citire la prima vedere, ceea ce în cazul unor începători în ale muzicii ar însemna *descifrare* sau *deshușire* a conținutului partituri. Chiar dacă este folosit termenul *citire* (*partituri*), paralela cu *citirea* unei cărți nu funcționează, deoarece lectura unui text noțional este una *spontană*, liniară, rând după rând, de la stânga la dreapta, de sus în jos adică una care nu presupune o *descifrare* prealabilă.

Într-o a doua accepție, profesarea muzicii presupune, logic, deținerea unei abilități dezvoltate (prin exercițiu) a *citirii* unei notații muzicale, fără de care nu este posibilă asumarea identității profesionale de muzician. Este exact același lucru ca și capacitatea de a *citi* un text noțional ca și condiție a asimilării depline într-o existență comunitară (documente juridice, facturi, scrisori, chat-uri cu rudele și prietenii ș.a.).

Iar această abilitate a *citirii* unui text muzical este inițiată prin familiarizarea cu practica *solfegiului*. La început sub forma de *citire vocală* (sonoră) a unor intervale, înălțări de intervale, acorduri, înălțări (simple sau frânte) de acorduri și în final linii melodice simple (și ulterior tot mai complexe) – la o singură voce, *monodic* –, ulterior fiind adăugate una și două (solfegiu polifonic) sau chiar trei voci suplimentare (solfegiu armonic).

1. *Citirea vocală* o putem considera *citire activă, internalizată*, care implică folosirea propriului corp ca *generator* și *rezonator* sonor.

Tot astfel, este obligatorie și familiarizarea cu *pianul*, instrumentul universal parcă intenționat servind ca și *cheie de lectură* pentru toate

tipologiile existente de partituri (exceptând, poate, doar experimentele grafice ale avangardelor moderniste). Spre deosebire de *citirea sonoră* – vocală,

2. *citirea instrumentală*, și ea sonoră, o putem considera întâi de toate *externalizată*, la care corpul interpretului participă într-un mod pur mecanic, *muscular*, și asta în virtutea faptului că *generatorul* și *rezonatorul*, ambele, sunt situate înafara corpului, *tehnica manuală* fiind una de *mediere*, spre deosebire de cea *vocală* – *nemijlocită*.

Nu este de exclus nici tipul de *citire combinată* – vocal-instrumentală – în cazul unor *solfeгии*, spre exemplu, partituri polifonice pentru pian (invențiuni la două și trei voci de J. S. Bach, o linie cu vocea, cealaltă la pian) sau, caz extrem, așa cum pretindea Heinrich G. Heuhaus (profesorul lui Sviatoslav Richter) – *solfegierea vocală completă* a unei partituri pentru pian, sau un alt celebru profesor de pian – Karl Leimer (profesorul lui Walter Giesecking) – care impunea *mentalizarea* completă a partiturii (memorarea) ca și condiție de a trece, ulterior, la interpretarea manuală (la pian).

2. „Lectura” unei partituri orchestrale – învățarea „privirii” extinse și selective

Fiind alăturate, cele trei modele de lectură – *vocală* (solfegiu), *(mono)instrumentală*, pian, și *(pluri)instrumentală*, orchestrală – relevă imediat faptul că este vorba despre cel puțin două tipuri total diferite de lectură. În cazul lecturii vocale și monoinstrumentale este vorba despre o relaționare *concretă* și o reproducere *fidelă* a textului muzical: corzile vocale, precum și pianul sunt „obiecte” proxime, pe când partitura orchestrală se prezintă drept o *abstracțiune* cu mai multe posibilități de notare *inadecvată* sonorității reale. Mai mult, reproducerea pe pian nici nu are cum să asigure o reproducere *adecvată* a sonorității orchestrale nici în sens timbral, dar nici în sensul completitudinii scriiturale a materialului muzical. .

În acest sens, relevantă ar fi o lucrare scrisă în original pentru pian și ulterior orchestrată – *Tablourile dintr-o expoziție* de Modest P. Mussorgski, pentru pian, și pentru orchestră (varianta Ravel), unde este

vorba despre o „traducere” trans-timbrală a textului pentru pian în forma unei partituri orchestrale.

Cu alte cuvinte, anume această comparație cu primele două modele de lectură prezintă „citirea” unei partituri simfonice drept o ***a șasea diferență specifică a unei partituri orchestrale ca obiect al lecturii.***

Diferența (diferența specifică 7) constă în simplul fapt că primele două modele sunt destinate „citirii” de către o singură persoană, pe când o partitură orchestrală reprezintă forma de notare a unei „lecturi” colective.

Iar dacă, spre exemplu, imaginea unei partituri pentru pian oferă ca imagine două „câmpuri” – portativul superior pentru mâna dreaptă și portativul inferior pentru mâna stângă, asocierea fiind și a cheii *sol vioară* cu mâna dreaptă și, respectiv, a cheii *fa bas* cu mâna stângă, imaginea unei partituri orchestrale nu are nicio referință vizuală la felul concret în care aceasta ar putea fi interpretată de către o singură persoană. Mai mult decât atât, ca *extensie spațială*, incluzând aici *notația falsă* (în chei și instrumentele transpozitorii), precum și *notația redundantă* (dublajele) pun într-o evidentă imposibilitate încercările de *lectură completă*. Altfel spus, partitura orchestrală nu este destinată unei lecturi la pian și cu atât mai puțin presupune o lectură *adecvată* a tuturor elementelor constitutive ale unei asemenea partituri.

Totul „concurează” parcă pentru a scoate în evidență unicitatea partiturii orchestrale și totala ei „inadecvare” pentru lectură:

1. Multitudinea „policromă” (timbru) și „polimorfă” (imaginea extinsă, materialul muzical distribuit multiplu, numărul partidelor) a instrumentelor: contrastul între un *flaut piccolo* și un *contrabas*, între un *clarinet* și o *tubă*, alteritatea evidentă a *aerofonelor* (instrumentele de suflat de lemn și alamă), *cordofonelor* (instrumentele cu corzi) și *membranofonelor* împreună cu *idiofonele* (instrumentele de percuție și nu doar), derutează nelăsând la un prim contact vreo posibilitate de a formula analogii și chiar „înrudiri”;

2. Gruparea acestora în așa-numite „familii de instrumente” conform unor criterii nu neapărat sesizabile la prima vedere: aliajul lucios-metalic al saxofoanelor contrastând flagrant cu reflexiile de negru- sau

cafeniu-mat ale clarinetului sau fagotului, toate trei aparținând grupului instrumentelor de suflat din lemn.

3. Aranjarea diferită a instrumentelor într-o pagină de partitură și pe scenă, două convenții care nu au între ele nimic în comun.

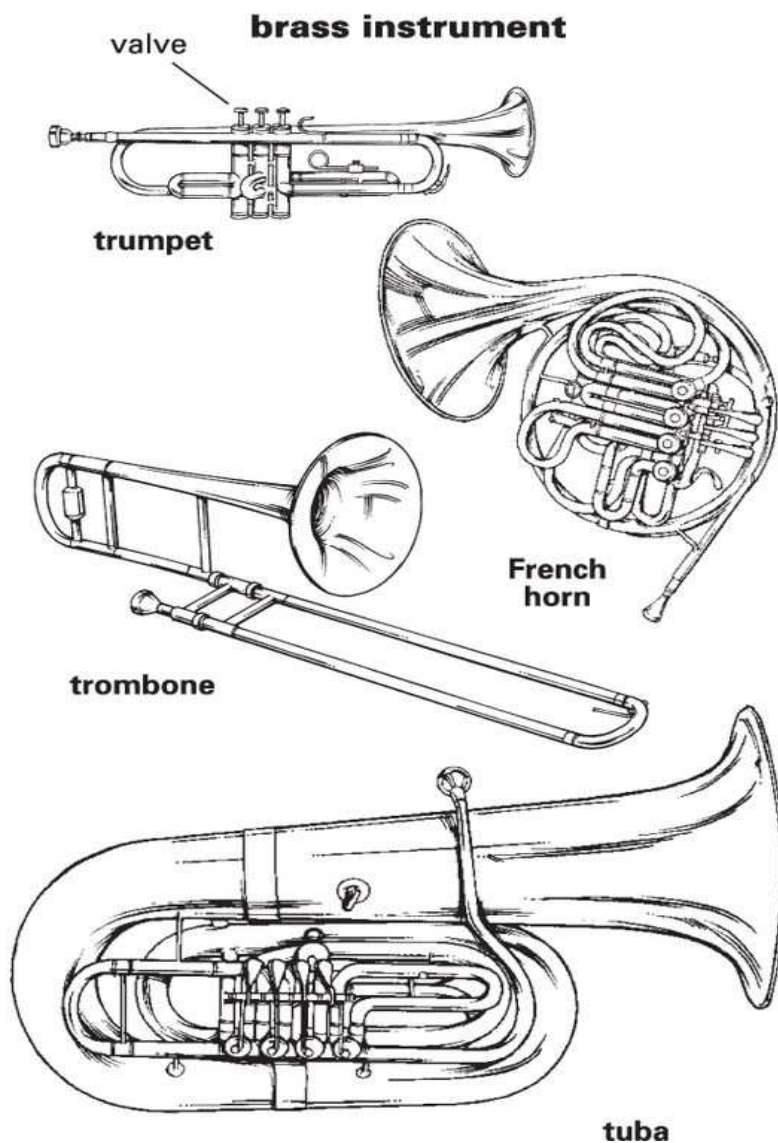
4. Afișarea semnelor de alterație lângă cheie (instrumentele din lemn și cu corzi) și poziționarea acestora direct lângă note (trompeta și cornul).

Însă, mai întâi, ar fi utilă familiarizarea cu „exteriorul” fiecărui instrument și poziționarea în pagina de partitură orchestrală, precum și observarea grupării acestora în familie.

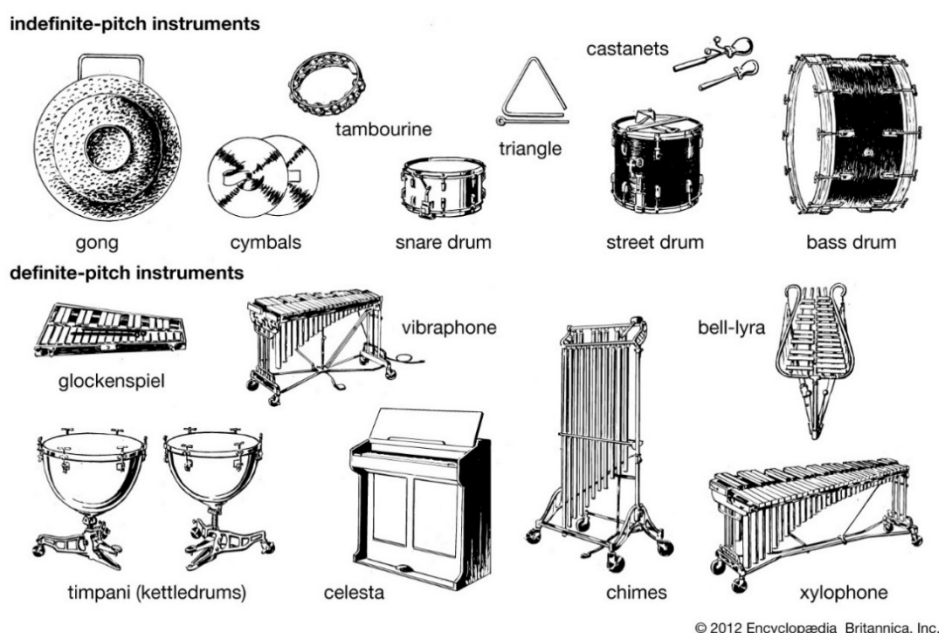
a. Primele patru portative din partea superioară a paginii de partitură sunt distribuite grupului *instrumentelor de suflat de lemn* – Flaut + Oboi + Clarinet + Fagot (Bassoon) + Saxofon. Prezența acestuia din urmă este justificată prin faptul că instrumentul, similar cu oboiul, clarinetul și fagotul (ancie dublă) folosește o *ancie de lemn*:



b. Următoarele patru portative (poziționate în mijlocul paginii de partitură) sunt ocupate de *instrumentele de suflat de alamă*: Corn (French Horn) + Trompetă, urmând pe încă două portative – Trombon și Tubă. Este de remarcat poziționarea Cornilor deasupra Trompetelor.



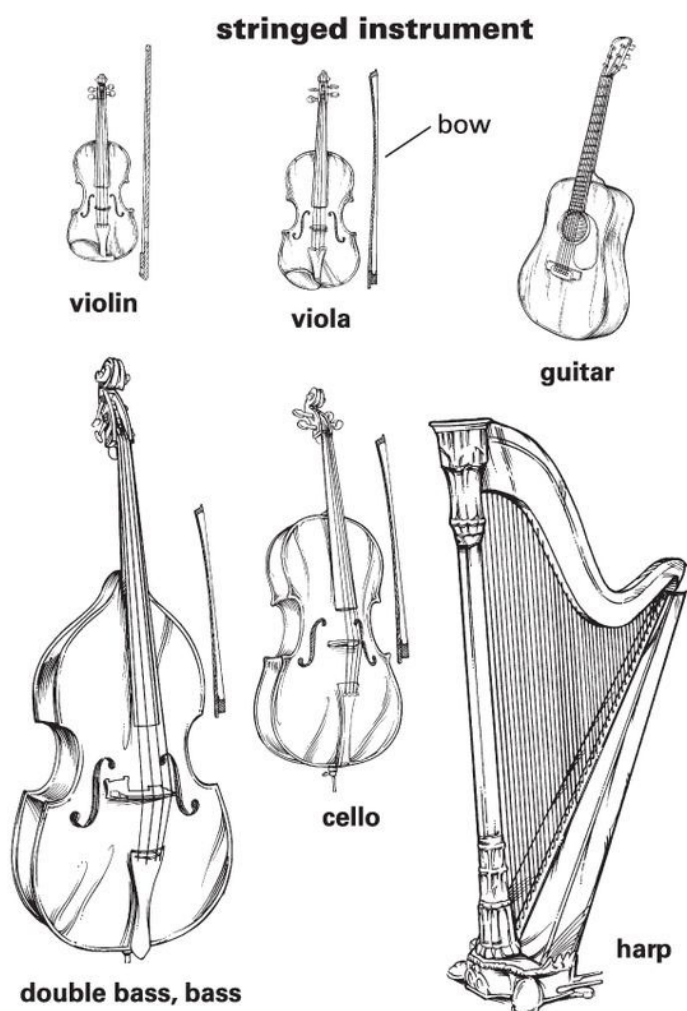
c. Într-un al treilea spațiu (consecutiv descendent) sunt situate *instrumentele de percuție*: în cazul dat Timpanii, la care pe „portative” separate pot fi înșiruite instrumente precum Toba mică, Toba mare, Triunghiul (Triangolo), Tamburina, Xilofonul, Celesta ș.a.



d. O poziție separată, între *instrumentele de percuție* și *instrumentele cu corzi* (situate în josul paginii) sunt situate instrumente *complementare* precum harpa (instrument cu corzi), clavecinul, celesta sau pianul. În cazul pianului sunt două situații care definesc poziționarea scenică a acestuia: 1. prima, atunci când partida pianului face parte constitutive din partitura orchestrală sau 2. a doua, în cazul genului *concert pentru pian și orchestră*, atunci când pianul este instrument-solistic angajat într-o „competiție” concertantă cu orchestra și este situat în prim-plan, exact la mijlocul scenei;

e. Un al patrulea grup îl constituie *instrumentele cu corzi* – Vioara, Viola, Violoncelul și Contrabasul. În fapt, este vorba despre o componentă de *cvarțet* (ca tip de instrument), însă una amplificată prin divizarea

Viorilor în două partide – Vioara I și Vioara II, dar și prin cantitatea instrumentelor de la fiecare partidă.



Cum sunt, însă, aranjate toate aceste „specii” de „vietăți” muzicale într-o pagină de partitură, în care le este notat „graiul” specific al fiecăreia? Ar fi de observat că „înrudirea” este un criteriu determinant de aranjare grafică într-o anumită succesiune, unde grupul *lemnelor* ocupă treimea superioară a paginii, partea inferioară fiind destinată *corzilor*, iar partea mediană *alăturilor*, sub care stau „pitite” instrumentele de *percuție*.

De asemenea, ar fi de observat că fiecare grup de instrumente este indicat printr-o acoladă dreaptă.

Disponerea grupurilor de instrumente într-o pagină de partitură

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Horn in F

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Tuba

Timpani

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Ludwig van Beethoven, Simfonia nr. 5, în c-moll, op. 67

Allegro con brio (♩. 108)

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in B
2 Fagotti

2 Corni in Es
2 Trombe in C

Timpani in C-G

Violino I
Violino II
Violoncello
Contrabasso

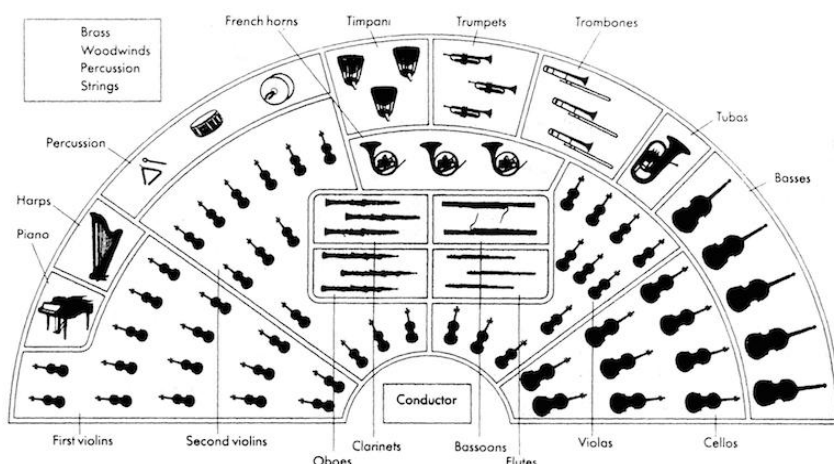
Însă dificultățile nu se opresc doar aici. Imaginea unei pagini de partitură orchestrală nu are nimic în comun cu dispunerea interpreților pe scenă, în acest caz putând fi vorba despre **a opta diferență specifică, de această dată implicită, a partiturii orchestrale față de partitura pentru pian**. Și asta într-o totală opoziție, spre exemplu, cu un interpret-instrumentist pentru care nu are nicio importanță niciun alt factor decât poziționarea corectă și confortabilă față de sau cu propriul instrument.

b. Schema dispunerii scenice a instrumentelor unei orchestre simfonice. În acest caz sunt o observație și o recomandare:

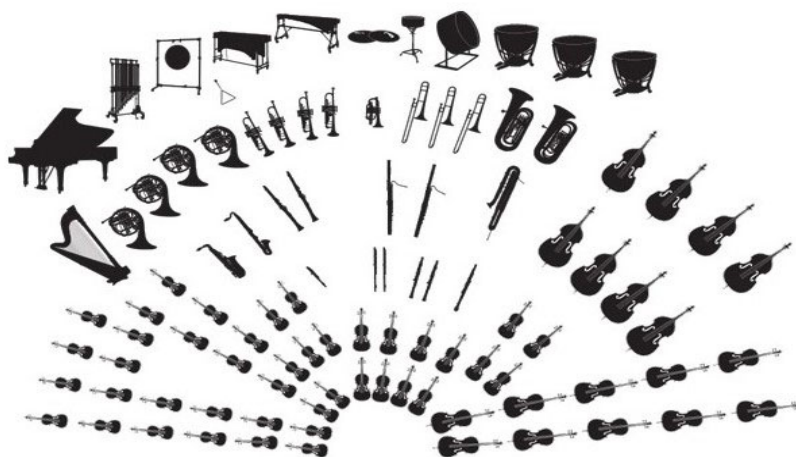
b.1. După cum se poate observa din aceste trei scheme de mai jos, dispunerea instrumentelor pe scenă urmează doar principiiul așezării instrumentelor în „straturi” care asigură o anumită dinamică, dar și o anumită sinteză a sunetului care ajunge până la public:

- instrumentele cu corzi dețin funcția de „filtru” principal, întâi de toate prin numărul de instrumente. Poziționarea este fixă;

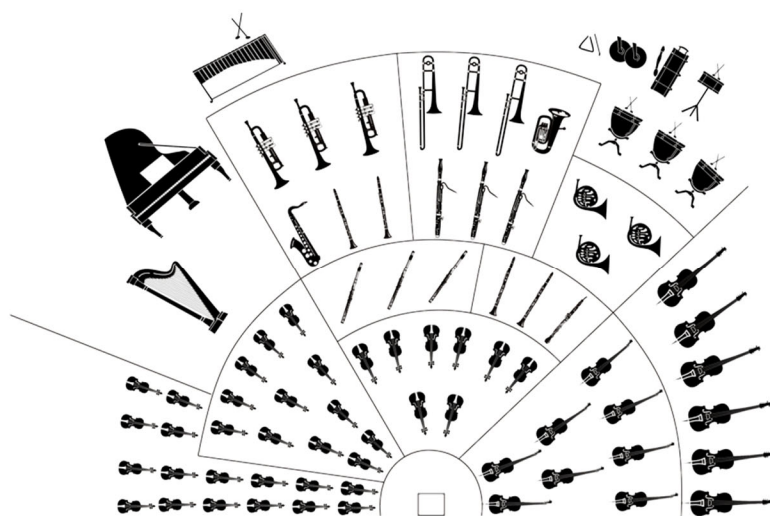
- restul grupurilor – suflătorii din lemn și din alamă, precum și percuția au o mai mare libertate de aranjare pe scenă, deși este vizibil că suflătorii din lemn vor trebui poziționați în fața celor din alamă în virtutea puterii sonore reduse. Astfel, sonoritatea suflătorilor din alamă va trebui să „străbată” deja două filtre dinamice și de timbru.



b.2. În schemele b.1 și b.2 este de observat poziționarea percuției: întotdeauna în spate, având de „străbătut” deja trei filtre dinamice și de timbru. ;

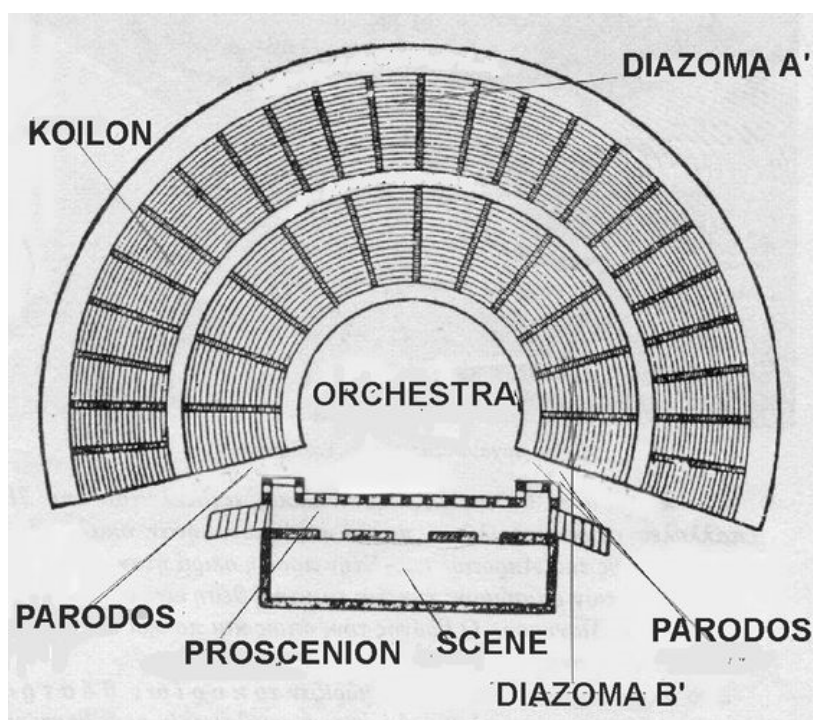


b.3. În toate trei schemele pianul și harpa sunt poziționate în stânga scenei, iar situarea percuției întotdeauna trebuie să asociaze în special cu instrumentele care dețin cea mai mare putere dinamică;



Iar recomandarea este ca asistând la un concert simfonic, de fiecare dată să fie remarcată poziționarea instrumentiștilor pe scenă, deoarece acest *plan* sau *schemă* reflectă (deși nu întotdeauna) specificul acustic al sălii de Filarmonică în care are loc interpretarea.

În toate cele trei imagini este vizibilă dispunerea instrumentelor orchestrei simfonice în conturul de „pâlnie” conică, „evantai” sau „scoică”, ceea ce necesarmente ne duce cu gândul la schema și imaginea arhitecturii unui teatrului antic ca prototip pentru aranjarea scenică a instrumentelor. Chiar dacă imaginea este asemănătoare cu aranjarea instrumentelor orchestrei simfonice pe scenă, este de observat că în cazul teatrului antic grecesc, orientarea sunetului este chiar inversă, iar cuvântul *orchestra* desemna în Antichitate spațiul în care evoluau dansatorii și coriștii.



CAPITOLUL 4

(pachet de învățare)

Imaginea orchestrei simfonice între schemă și realitate

Observație: Materialul expus în pachetele de învățare este conceput pentru a servi mai multor scopuri:

- a. simpla parcurgere și familiarizare cu termenii și logica expunerii;
- b. a doua parcurgere este destinată însușii termenilor și logicii expunerii, pentru
- c. a servi ca model de bază de date proprii ale studentei/studentului și ghid metodologic de formulare a obiectului, scopurilor și conținuturilor disciplinei Citire partituri. Acest din urmă punct presupune acțiunea susținută de completare a acestor pachete (propuneri) atât în direcția repertoriilor (audiție+descifrare), cât și în direcția definițiilor, metodelor și materialului didactic utilizat.

A. Imaginea orchestrei simfonice între schemă și realitate.

În esență, orchestra simfonică tradițională este compusă din patru grupuri de instrumente din care doar trei sunt *melodice*, însă la care pot fi adăugate (doar ca instrumente de percuție individuale) xilofonul, marimbafonul și timpanii, în stare să emită sunete cu înălțime determinată:

1. instrumentele de suflat de lemn (aerofone, patru instrumente de bază)
2. instrumentele de suflat de alamă (aerofone, patru instrumente de bază)
3. instrumentele cu corzi (cordofone) (patru instrumente de bază)
la care se adaugă
4. grupul instrumentelor de percuție (membranofone și idiofone)

Proveniența tuturor instrumentelor unei orchestre simfonice este una naturală în sensul în care la origini, în calitate de *surse acustice* erau folosite materiale obținute în majoritatea lor din activitățile de *vânătoare* și *cultivare/culegere*.

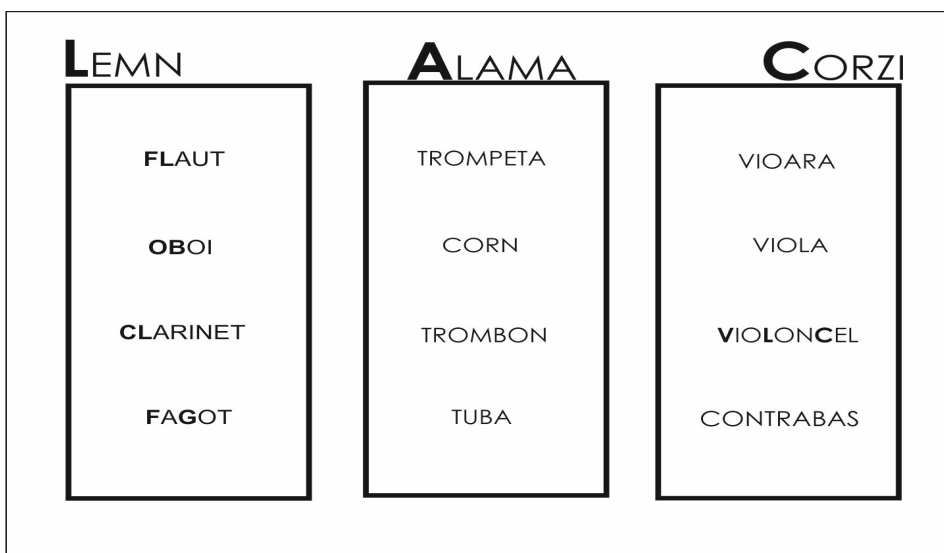
Ca și corp material, instrumentele de suflat se originează în *tulpini* (stuf), *oase* (fluierul neandertal) și *coarne* (de unde și numele instrumentului *corn*). În acest caz, drept *corp rezonator* apare *tubul*. Deloc surprinzător, un instrument precum *orga* este un instrument de suflat, deoarece este construit din mai multe *tuburi* rezonatoare, spre deosebire de *pian*, care este un instrument cu corzi, având la bază *țambalul*, iar la acestea două din urmă sunetul este emis prin acțiunea de *lovire*, ca la instrumentele de percuție.

Instrumentele cu corzi au ca *sursă rezonatoare vene* și *tendoane* (ca prototip servind *arcul*, de unde și cuvântul *arcuș*), la origini întinse între

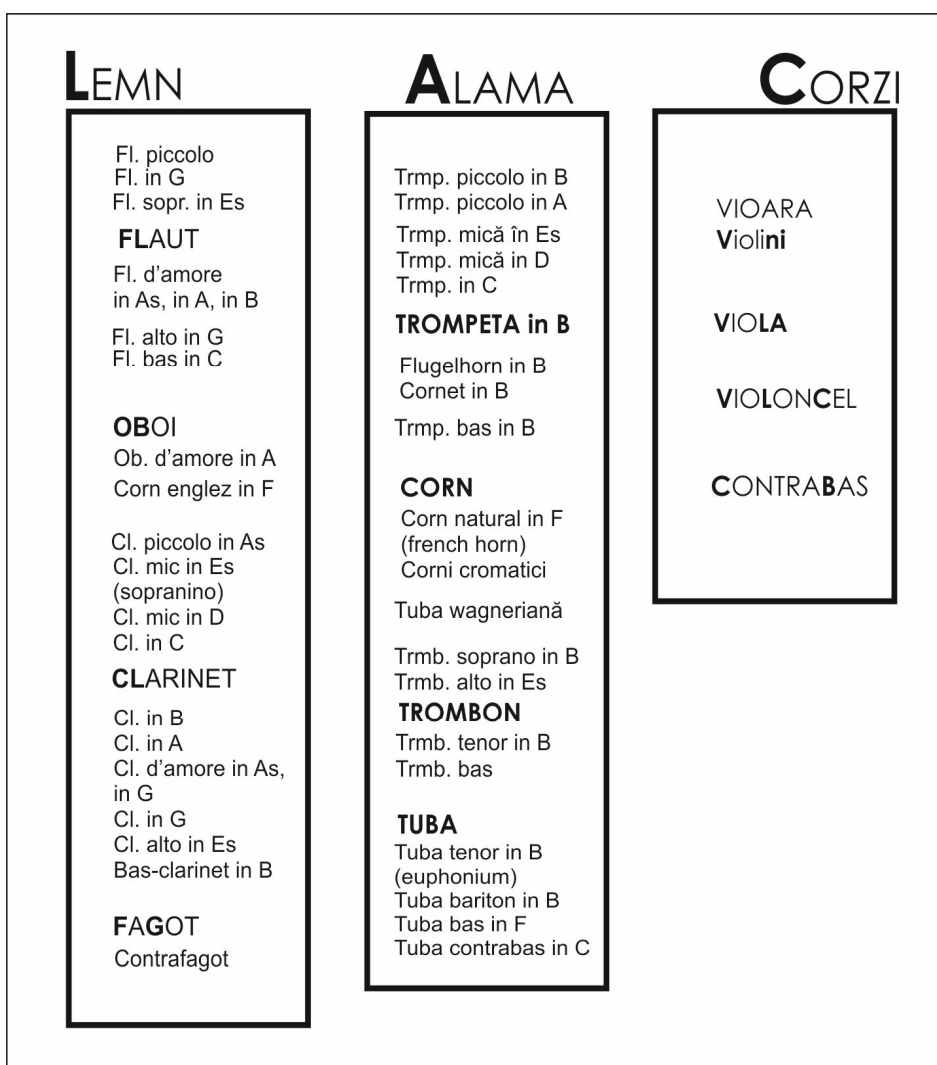
extremitățile unui corn de dimensiuni mai mari. Este vorba despre instrumentele antic cu corzi precum *lira* sau *chitara* (evident, diferită de *chitara* contemporană, acustică sau electrică) ca prototipuri ale *harpei* contemporane.

Iar instrumentele de percuție provin de la *piei* și *membrane întinse*. Împreună cu instrumentele de suflat, sunt, probabil, cele mai vechi instrumente muzicale. Practicile în care erau implicate ar putea fi două: ritualul religios (șamanic) și acțiunile militare. Îndeosebi Antichitatea (asirienii, iudeii și romanii) excelează în invenția și multiplicarea instrumentelor muzicale cu aplicație militară.

Pentru început este de remarcat faptul că în urma unei îndelungate și laborioase selecții, în special cele trei grupuri de *instrumente melodice* sunt structurate în câte *patru* partide de instrumente de bază,



lângă care, în funcție de concepția compozitorului și de uzanțele perioadei istorice, au fost rând pe rând adăugate mai multe instrumente derivate (transpozitorii sau netranspozitorii). La o abordare relativ detaliată a fiecărui grup imaginea parcă „explodează” într-o impresionantă multitudine de instrumente derivate.



Explicații ar putea fi cel puțin două.

Prima, care trimite la *numărul* (cel mai numeros grup) *instrumentelor cu corzi*, care parcă „inundă” prim-planul orchestrei, obturând sau ascunzând undeva în spate instrumentele de suflat (de lemn/pe scenă centru-stânga și alamă/pe scenă centru-dreapta, împreună cu instrumentele de percuție) – nevoia unui echilibru dinamic.

A doua explicație ar trimite la *diferențierea timbrală*, atât în opoziție cu sonoritatea monolită a corzilor, cât și pentru a spori numărul instrumentelor, cu aceeași putere dinamică.

Însă există și o a treia explicație și anume una referitoare la tendința de a acoperi prin resursele unui singur grup întregul diapazon de registre: întinderea *instrumentelor de suflat de lemn* între fl. piccolo și contrafagot, iar a *instrumentelor de suflat de alamă* între trompeta piccolo în B și tuba contrabas în C.

B. Trei criterii de înrudire a instrumentelor orchestrei simfonice.

Percepția sonorității orchestrei simfonice este într-o bună măsură datorată educației primite în virtutea unei tradiții a receptării, în special în muzica europeană: frecventarea concertelor, audițiile la cursul de istorie a muzicii (+ forme muzicale, armonie, contrapunct, orchestrație), la care pot fi adăugate muzica de film sau muzica din jocurile pe computer (în special World of Warcraft – coloana sonoră poate fi găsită pe internet și ca gen reprezintă un autentic vocal-simfonic).

Însă, dincolo de toate acestea există o sumă de criterii care „sudează” sonoritatea instrumentelor orchestrei simfonice într-o imagine organică, unitară.

1. Drept un prim criteriu, cel mai general, însă unul cu funcție de omogenizare, ar fi *criteriul materialului*, în special în folosirea acestuia ca și *material rezonator* din care este confecționat, la rândul său, un *corp rezonator*.

Astfel, instrumentele de suflat de lemn se înrudesesc cu instrumentele cu corzi anume în virtutea numitorului comun care este materialului *lemn*. Fie este vorba despre *ancie* ca și corp rezonator la instrumentele de suflat de lemn (incluzând aici și saxofonul, deloc paradoxal), fie este vorba despre însuși corpul, *cutia de rezonanță*, a instrumentelor cu corzi, materialul este același, drept consecință existând o înrudire timbrală – o sonoritate „lemnasă”, moale, catifelată, deoarece lemnul rezonă prin *absoarbierea* sunetului.

Într-o primă opoziție sunt situate instrumentele de suflat de alamă, metalul ca material rezonator fiind opus lemnului ca stridență, forță și, nu în ultimul rând, omogenitate. Iar această *stridență*, dar și *forță* a sunetului emis, se datorează se datorează interacțiunii *metalului* cu *unde sonore*, care este una de *reflectare* mai degrabă decât de *absorbție*.

The image displays a musical score template for a symphony orchestra, organized into three main sections. Each section contains a bracketed group of staves for different instrument families. The first section (top) includes Flute, Oboe, Clarinet in Bb, and Bassoon. The second section (middle) includes Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, and Tuba. The third section (bottom) includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Timpani part is positioned between the second and third sections. Each staff is empty, with a treble clef for woodwinds and violins, and a bass clef for bassoon, trombone, tuba, cello, and contrabass. The woodwind and string sections are highlighted with a light green background.

Flute

Oboe

Clarinet in Bb

Bassoon

Horn in F

Trumpet in Bb

Trombone

Tuba

Timpani

Violin I

Violin II

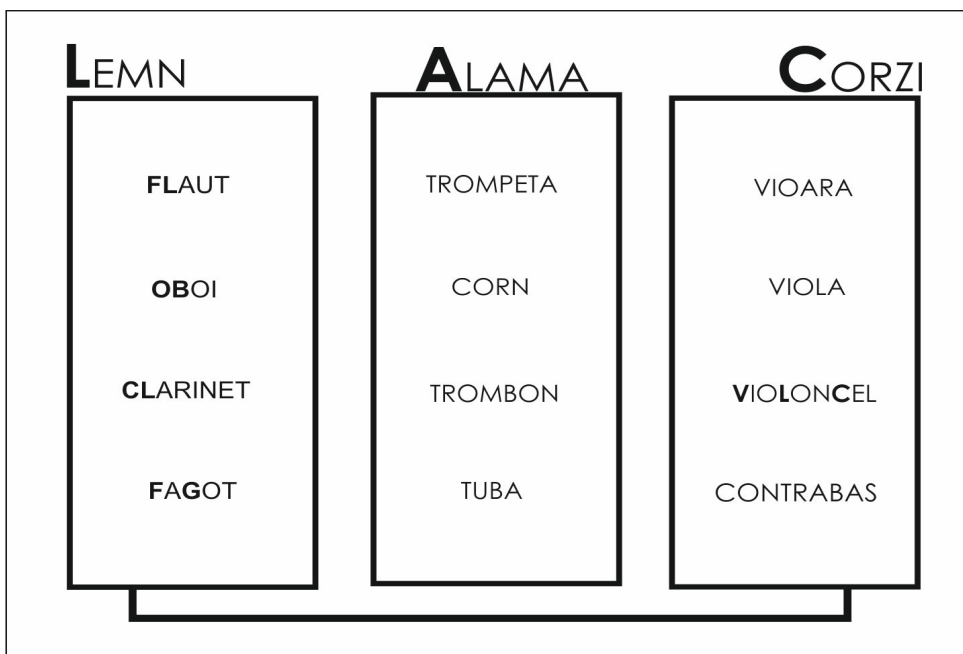
Viola

Violoncello

Contrabass

O a doua opoziție, deja în interiorul grupurilor „înrudite”, este de remarcat procedeul *compensatoriu* în sensul în care numărul mare de partide în cazul instrumentelor cu corzi este „compensat” cu numărul mare al instrumentelor derivate la instrumentele de suflat de lemn.

O a treia opoziție, tot aici, ar fi una funcțională, atâta timp cât instrumentele cu corzi dețin întâietate în ceea ce privește omogenitatea sonoră (ca funcție de suport și „carnăție” a întregii sonorități orchestrale, a se vedea mai ales în cazul simfoniilor lui Mahler), pe când anume instrumentele de suflat de lemn au funcția *diversificării* și ca atare a *îmbogățirii* timbrale.



2. Un al doilea criteriu, unul specific, ține de modul în care este produs sunetul și în acest caz este vorba despre specificul *emisiei*. Expresia comună – *de suflat* – se regăsește în titulatura ambelor grupuri de instrumente – din lemn și din alamă. Altfel spus, prin specificul emisiei, instrumentele de suflat se constituie într-un grup mai mare al instrumentelor *aerofone* și într-o evidentă opoziție cu grupul instrumentelor *cordofone*, care generează sonoritate prin trecerea acrușului peste corzi.

Capitolul 4 (pachet de învățare)

Imaginați-vă că sunați în simfonie și că sunați în simfonie

The image displays a musical score for a symphony orchestra, organized into four systems. Each system contains staves for different instruments, with their names listed to the left of the staves. The staves are empty, showing only the musical notation lines and clefs. The first system includes Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$, and Bassoon. The second system includes Horn in F, Trumpet in B $\flat$, Trombone, and Tuba. The third system includes Timpani. The fourth system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The staves are arranged in a vertical column, with the instrument names to the left of the staves.

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Horn in F

Trumpet in B $\flat$

Trombone

Tuba

Timpani

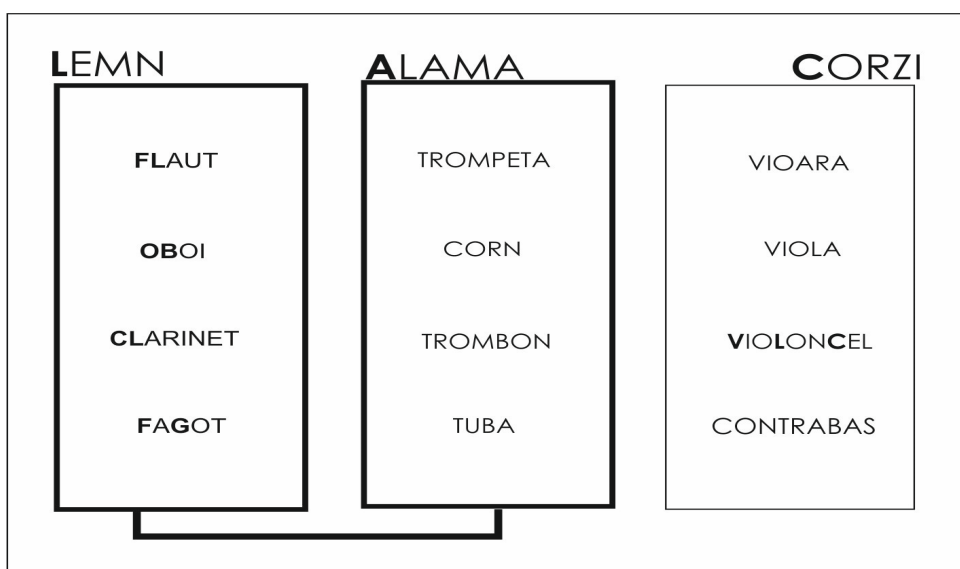
Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass



3. Un al treilea criteriu, unul de această dată sintetic (după 1. cel al materialului și 2. cel specific al emisiei), iar raționamentul merge mai departe anume prin observarea câtorva elemente de specificitate:

a. în fiecare grup de instrumente melodice sunt câte patru instrumente principale, de bază (care, bineînțeles, servesc drept *referențiale* pentru executarea unor instrumente *derivate* necesare);

b. astfel, în fiecare grup sunt instrumente care acoperă una dintre cele patru plaje de înălțime: plaja acută, mediu-superior, mediu-inferior și gravă.

În acest tip de abordare, instrumentele vor fi grupate în funcție de *criteriul de registru*, al treilea criteriu, prin care se vor "înruți" (pentru o a treia oară) instrumente diferite ca material și, evident, emisie. Astfel, poate fi formulată, chiar dacă și mecanic, o distribuție pe *etaje de registru*:

- plaja acută: flaut-trompetă-vioară
- plaja mediu-superioară: oboi-corn-violă
- plaja mediu-inferioară: clarinet-trombon-violoncel
- plaja gravă: fagot-tubă-contrabas

Pentru stimularea imaginației interpreților din orchestră, dirijorul ar putea recurge la metafore (bineînțeles cu o anumită aproximare) precum:

„contrabasul este fagotul sau tuba corzilor”, „cornul este oboiul sau viola alămurilor” și, eventual, „flautul este trompetă sau vioara lemnelor”.

LEMN	ALAMA	CORZI
FLAUT	TROMPETA	VIOARA
OBOI	CORN	VIOLA
CLARINET	TROMBON	VIOLONCEL
FAGOT	TUBA	CONTRABAS

Această imagine „etajată” sau „terasată”, una surprinzătoare într-un prim moment, produce intuiția unei accepții care trimite la un alt tip de ansamblu care este unul vocal și anume la imaginea unui *cor mixt*. În acest caz, cele patru „plaje” de registru pot fi cu ușurință redenumite:

- plaja acută = **Sopran**; plaja mediu-superioară = **Alto**;
- plaja mediu-inferioară = **Tenor**; și plaja gravă = **Bas**

	LEMN	ALAMA	CORZI
Sopran	FLAUT	TROMPETA	VIOARA
Alto	OBOI	CORN	VIOLA
Tenor	CLARINET	TROMBON	VIOLONCEL
Bas	FAGOT	TUBA	CONTRABAS

The diagram illustrates the layout of a symphony orchestra, organized into four main sections, each represented by a different color background:

- Woodwinds (Blue background):** Includes Flute, Oboe, Clarinet in Bb, and Bassoon.
- Brass (Green background):** Includes Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, and Tuba.
- Percussion (Red background):** Includes Timpani.
- Strings (Yellow background):** Includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass.

Each instrument is shown with its corresponding musical staff (treble or bass clef) and a set of four empty measures, indicating the structure of the score.

Cu toate că pare surprinzătoare într-un prim moment, această revelație este adânc înrădăcinată atât în istoria muzicii europene, dar și în specificul percepției însăși, aceasta din urmă fiind "setată" (din chiar primele clipe de după naștere) pe sonoritatea vocii umane.

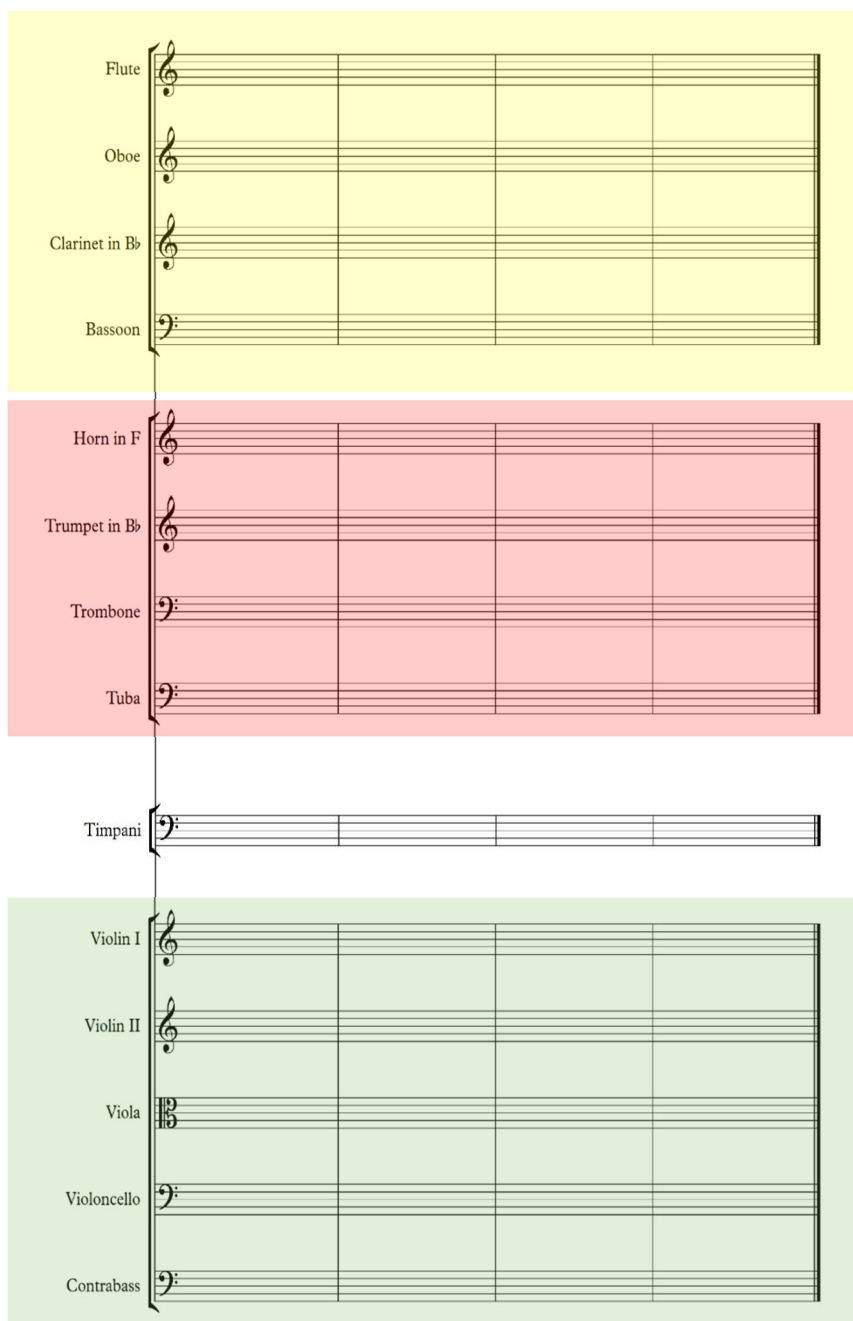
Argument psihologic: pentru conștiința umană *vocea* este transmițătorul principal de informații, iar învățarea vorbirii (și astfel, și a gândirii) este un parametru fundamental atât în formarea *umană* propriu-zisă, cât și în *asimilarea socială* a individului uman. Iar începând din primele clipe prenatale această „setare” (adictivă) se face în funcție de *timbru* și *intonație* (vocea mamei), de această dată doi parametri determinanți ai „muzicalității” pur acustice. În cazul *vocii cântate* (spre deosebire de cea *vorbită*), acești doi parametri devin *funcții active* ale sonorității articulate (spre deosebire de caracterul lor auxiliar de *funcții pasive* în cazul *vorbirii*).

Argument istoric: Orchestra propriu-zis simfonică este o achiziție culturală desăvârșită în perioada *clasicismului vienez* (Haydn, Mozart, Beethoven). Cu un pas în spate, în perioada *barocului muzical* se produce relevarea tot mai puternică a gândirii de tip *instrumental* (spre deosebire de gândirea de tip *vocal*). În acest sens, barocul muzical poate fi perceput drept o *cumpănă*, o *intersecție decizională* în planul gândirii și, în general, al culturii muzicale europene.

Intrând mai în profunzimea istorică, toate perioadele culturale începând cu Renașterea, urmând (într-un sens invers) Evul Mediu și Antichitatea au fost epoci aproape exclusiv *vocale (corale)*. Cu alte cuvinte, începând cu secolul al V-lea î. Chr. (perioada clasică în Grecia antică) și până în preajma anului 1600 (sfârșitul Renașterii) – aproximativ douăzeci și unul de secole – gândirea muzicală a recurs la *vocalitatea corală* ca la o resursă principală în practicarea muzicii: corurile din tragediile grecești, cântarea bisericească medievală (gregoriană și bizantină, ambele de tip monodic) și cântarea corală polifonică renescentistă.

Concluzie: după aproximativ două mii și o sută de ani de practică vocală, aceasta din urmă este considerată a fi singura modalitate *naturală* (propriu-zis muzicală) și ca atare *modelul* cântării corale ajunge să dețină rolul unei *referințe absolute* în materie de interpretare muzicală. Astfel și grupurile instrumentale, este și normal, ajung să fie concepute după

modelul componenței unui *cor mixt* atâta timp cât *partidele* unui astfel de ansamblu sunt considerate și percepute ca *funcții ale scriiturii muzicale*.



	LEMN		ALAMA		CORZI
Sopran	FLAUT		TROMPETA		VIOARA
Alto	OBOI		CORN		VIOLA
Tenor	CLARINET		TROMBON		VIOLONCEL
Bas	FAGOT		TUBA		CONTRABAS
	cor 1		cor 2		cor 3

De aici reiese cu claritate că orchestra simfonică reprezintă, în fapt, organizarea pe grupuri timbrale diferențiate a *trei coruri mixte*, care au ca scop atât egalarea, cât și depășirea posibilităților vocii umane, în intenția extinderii câmpului de posibilități tehnice și expresive.

Este evident că „membrii” fiecărui grup al instrumentelor melodice ajung să-și ocupe locul în urma unei selecții. În acest sens, perioada barocului muzical este determinantă din moment ce această selecție a instrumentelor s-a produs în cadrul dezvoltării genului *opera* (proces inițiat în lucrările scenice ale lui Claudio Monteverdi): *instrumentele ansamblului instrumental care însoțea reprezentațiile muzical-scenice erau selectate ca analogii ale vocilor interpreților de pe scenă*.

Progresia istorică a genurilor determinante (mari, ciclice) arată în felul următor:

- exclusivitatea muzicii vocale-corale (Renașterea): genul *misa*;
- evoluția formulelor mixte vocal-instrumentale (Barocul): genul *opera*;
- exclusivitatea gândirii instrumentale (Clasicismul vienez): genul *simfonia*;

Este de observat această deplasare istorică de la *genul vocal pur* (misa) înspre *genul instrumental pur* (simfonia). Poziția mediană o ocupă

genul *vocal-instrumental-scenic* „impur” (opera), prin al cărei intermediu a și fost coordonată această deplasare și anume: identificarea analogiilor instrumentale pentru fiecare voce și astfel proiectarea *vocalității* în *instrumentalitate*. Spre deosebire de diferențierea pe care o face, spre exemplu, limba engleză pentru *sing* și *play*, limba română are doar verbul *a cânta*, ceea ce în cel mai fidel mod posibil conservă și reproduce sensul acestei „transmutații” istorice: de la cântul vocii la cântul (cantabilitatea) instrumentului.

În tabelul de mai jos sunt prezentate performanțele fiecărui grup instrumental al orchestrei simfonice:

- în câmpul *calităților* (pe verticală) sunt înșiruiți patru parametri evaluați cu valori cuprinse între 1 (superior) și 3 (inferior) puncte;
- în câmpul instrumentelor (pe orizontală) sunt expuse (printr-o singură literă – L-lemne, A-alămuri și C-corzi) grupurile instrumentale propriu-zise ale orchestrei simfonice.

INSTRUMENTE					
CALITĂȚI		(L)		(A)	(C)
PUTERE sonoră		3		1	2
DIVERSITATE timbrală bogăție acustică		1		3	2
OMOGENITATE sonoră omogenitate timbrală		3		2	1
ÎNTĂIETATE în asimilarea orchestrală		2		3	1

CAPITOLUL 5

(pachet de învățare)

Definiția

și mecanismul transpoziției (I)

Observație: Materialul expus în pachetele de învățare este conceput pentru a servi mai multor scopuri:

- a. simpla parcurgere și familiarizare cu termenii și logica expunerii;
- b. a doua parcurgere este destinată însușii termenilor și logicii expunerii, pentru
- c. a servi ca model de bază de date proprii ale studentei/studentului și ghid metodologic de formulare a obiectului, scopurilor și conținuturilor disciplinei Citire partituri. Acest din urmă punct presupune acțiunea susținută de completare a acestor pachete (proponeri) atât în direcția repertoriilor (audiție+descifrare), cât și în direcția definițiilor, metodelor și materialului didactic utilizat.

A. Definiția și mecanismul transpoziției (din lat. – *transpositio*, acțiunea de a transpune, a muta, a re poziționa)

Observație 1: este vorba despre un procedeu care în contextul gândirii muzicale și folosit pentru operarea cu un material muzical (sonor).

Definiție 1 (generală): Numim *transpoziție* deplasarea înălțimii unui/unei/unor sunet-linie melodică-sucesiune armonică-structură contrapunctică (orice ansamblu funcțional de sunete) într-o anumită direcție și la o anumită distanță.

a. ce este o definiție?: descrierea noțională a unui obiect sau fenomen care conține o sumă de însușiri/trăsături minim necesare și suficiente pentru identificarea corectă a acestuia (obiect sau fenomen) sau a modului în care se manifestă (obiectul sau fenomenul). Scopul este evident: accesul la operarea deziderativă cu acest fenomen atunci când s-ar putea ivi nevoia.

b. este de observat că definiția transpoziției este compusă din câteva grupuri de cuvinte-cheie:

- transpoziție: cuvânt-„hibrid” – *trans* = prin, *poziție* = situare, sensul cuvântului constând în faptul că transpoziția este *schimbarea situării*, i.e. (id est – adică) deplasarea acesteia înspre o altă poziție de înălțime (sonoră), superioară sau inferioară;

- în ce constă (transpoziția)? (în) deplasare (i.e. schimbarea poziționării unui material muzical);

- ce este deplasat? înălțimea:

- procedeul *transpoziției* afectează **doar** înălțimea, lăsând nealterați ceilalți trei parametri ai sunetului muzical: durata, intensitatea și timbrul (afectat doar colateral, în virtutea unei schimbării nesemnificative de registru)

- a cui înălțime? a unui sunet (i.e. material muzical)

- în ce fel este realizată deplasarea? într-o anumită direcție și la o anumită distanță

- în contextul diapazonului sunetelor muzicale – ca analogie aici servind claviatura de pian – direcții pot fi doar două: *ascendentă* sau *descendentă*

- prin *distanță* se înțelege *intervalul* la care este efectuată transpunerea materialului muzical.

c. Astfel, aserțiunea cu valoare de definiție oferă accepția conceptului prin descrierea felului în care se manifestă sau trebuie să se manifeste. Asimilând conținutul definiției, căpătăm posibilitatea de a identifica acest proces numit *transpoziție* într-o partitură, precum și posibilitatea să o practicăm noi înșine.

1. Cum se articulează procedeul transpoziției și din ce elemente este constituit?

1.1. *poziționarea inițială* a materialului muzical, așa cum poate fi văzută, spre exemplu, în partitură: este vorba despre *poziționarea fixă*, una *referențială*

1.2. *poziționarea finală* a materialului muzical, după ce a fost deplasat într-o anumită direcție (ascendentă sau descendentă) și la o anumită distanță (interval)

1.3. astfel, putem considera *poziționarea inițială* prin litera N(otație), iar *poziționarea finală* prin litera E(fect)

De aici și

Definiția 2 (specifică): Numim *transpoziție* diferența de direcție și distanță între N(otație) și E(fect). Această formulare deja trimite direct la *instrumentele transpozitorii* în a căror construcție este inclusă această „desincronizare” de direcție și distanță între *Notația* (din partitură, una fixă)

și *Efectul sonor* (posibil în ambele direcții și atât la distanță de intervale simple, cât și la cele complexe).

Pentru înțelegerea ambelor definiții este importantă o vizualizare comparativă a structurii lor prin ordinea de succesiune a cuvintelor-cheie:

Definiție 1

deplasare
înălțime
sunet (ansamblu de sunete)
direcție și distanță

Definiție 2

diferență
direcție și distanță
(între)
N și E

B. Convențiile (europene) de notare a sunetelor muzicale, a semnelor de alterație și a stărilor modale (major-minor):

Observație 2: Înainte de a proceda la edificarea întregului sistem de transpoziții este obligatorie cunoașterea notației *literale* a sunetelor muzicale.

În acest sens este vorba despre potrivirea *literelor alfabetului latin* cu *scara modului frigid de la înălțimea lui La*:

LA	SI ^b	DO	RE	MI	FA	SOL	//	SI
A	B	C	D	E	F	G	//	H

Observație 3: Tot astfel, este necesară cunoașterea convențiilor de notare *silabică* a diezilor și bemolilor (precum și a dublu diezilor și dublu bemolilor):

- pentru *diez* va fi utilizată silaba *is* și, respectiv *isis* pentru dublu diez

- pentru *bemol* va fi utilizată silaba *es* și, respectiv, *eses* pentru dublu bemol

Observație 4: De asemenea, este necesară o bună însușire (la nivel de operare spontană) a îmbinării între *literele* sunetelor și *silabele* semnelor de alterație:

- *is* (diez): c+is=cis (do diez), c+isis=cisis (do dublu diez)
- *es* (bemol): g+es= ges (sol bemol), g+eses=geses (sol dublu bemol)
- în cazul notării sunetelor cu bemol există trei excepții:
 - a + es = **as (la bemol)** (aes - cade *e*, rămâne doar *as*)
 - e + es = **es (mi bemol)** (ees - cade un *e*, rămâne doar *es*)
 - b (+es?) = **si bemol** (b este prin definiție *si bemol*, neexistând notarea *h+es=hes*, însă existând posibilitatea *h+is=his*, si diez)

Observație 5: Cuvintele *major* și *minor* vor notate și ele prin două „vocabule”:

- *dur* (din lat. – *durum*, în rom. – dur, tare) pentru major
- *moll* (din lat. – *mollis*, în rom. – moale) pentru minor
- astfel, vom nota convențional *Do major* prin *C-dur*, *Do diez major* prin *Cis-dur* și, respectiv, *Do bemol major* prin *Ces-dur*. De observat este că pentru tonalitățile majore vor fi folosite *majuscule* (C, A, D, F ș.a.)
- la fel se va proceda și în cazul tonalităților minore: pentru *sol minor* va fi *g-moll*, pentru *sol diez minor* va fi *gis-moll*, iar pentru *sol bemol minor* va fi *ges-moll*
- cele trei excepții pentru tonalitățile cu bemol vor fi următoarele: *As-dur/as-moll*, *Es-dur/es-moll* și *B-dur/b-moll*

Observație 6: Referitor la convențiile de notare literală a transpozițiilor, este de înțeles că, spre exemplu, *in C*, *in D*, *in Es*, *in B*, *in A*, *in G* și *in F* nu va însemna (1) un sunet muzical și nici (2) o tonalitate, ci doar o înălțime convențională (simbolică) al cărei sens va putea fi identificat *doar* în cadrul unui sistem relațional precum *sistemul celor șase transpoziții referențiale*.

În acest ansamblu unde transpoziția *in C* ocupă locul de epicentru și care are valoarea transpozitorie *zero*, sensul celorlalte șase transpoziții *referențiale reale* va fi identificat prin îndepărtarea de acest epicentru.

Astfel, față de transpoziția *in C*, indicatorul transpozitoriu *in B* va arăta *direcția* (descendentă) și *distanța* (secunda mare) îndepărtării de la epicentrul zero. Această relaționare poate fi aplicată oricărui context tonal: G-dur (zero, *in*

C) față de F-dur (*in B*), Es-dur (zero, *in C*) față de Des-dur (*in B*), E-dur (zero, *in C*) față de D-dur (*in B*).

C. Sistemul transpozițiilor (ca și convenții de notare în muzica europeană)

Fiind introduse în discurs accepțiile de N(otație) și E(fect) ca două elemente determinante în procesul *transpoziției*, vor fi necesare următoarele precizări:

1. Ideea de *transpoziție zero*, ca punct de referință absolută în realizarea transpoziției:

- *înălțimea inițială*, fixă, codificată prin litera N(otație) o vom semnifica prin indicativul convențional – *in C* (în Do)

- acest indicativ va însemna (simbolic) identitatea între N și E. Altfel spus, N și E vor fi aceleași, fiind clar că nu este vorba despre *transpoziție*

- în acest caz, transpoziția *in C* o considerăm ca *transpoziție zero*, un punct de reper (de referință) necesar în identificarea cazurilor de *transpoziție reală*

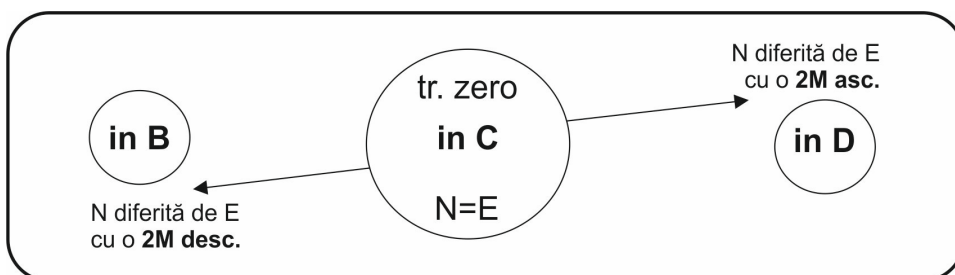
- *înălțimea finală*, codificată convențional prin litera E(fect) va fi identificată în funcție de direcția și distanța de deplasare de la *înălțimea inițială*, fixă, a reperului *in C*

2. Sistemul transpozițiilor *referențiale* în notația muzicii (orchestrale) europene:

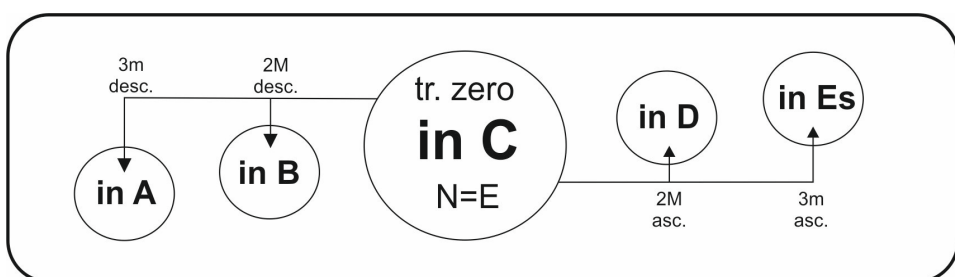
Având ca date de pornire punctul convențional al notației fixe (transpoziția *zero, in C*), precum și cele două direcții (ascendentă și descendentă) împreună cu intervalele aferente de deplasare, putem proceda la construirea succesivă a *sistemului* (tradițional) *de transpoziții*:

- intervalul *prima* determină coincidența N cu E și astfel îl consemnă prin *in C*

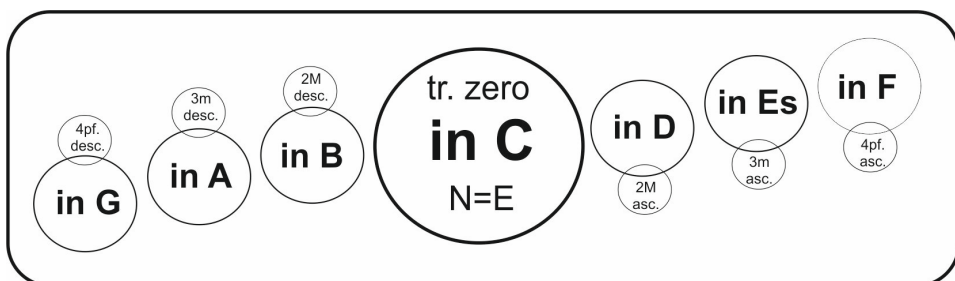
- prin următorul interval – *secunda* (mare) – obținem două transpoziții situate simetric de ambele părți (inferioară și superioară) ale transpoziției *in C*:



- prin intervalul *terța* (mică) obținem alte două transpoziții care în același timp pot fi considerate drept următorul pas – inferior de la transpoziția *in B* și, respectiv, superior de la transpoziția *in D* – transpoziția descendentă *in A* și, respectiv, transpoziția ascendentă *in Es*:



- prin deplasarea la intervalul *cvarta* (perfectă) obținem altele două transpoziții



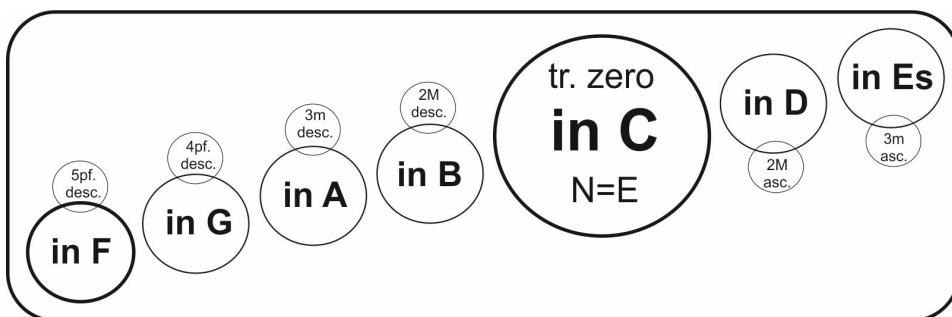
- transpoziția ascendentă *in F* este una folosită destul de rar (ex. *saxofon sopranino in F* în *Bolero* de M. Ravel)

Observație 7: De regulă, cu cât transpoziția este mai *înaltă* sau, respectiv, mai *gravă*, cu atât instrumentele care o dețin sunt mai *mici* și, respectiv, mai *mari* ca dimensiune fizică. În acest sens, toate instrumentele cu transpoziții superioare *transpoziției in C* devin *instrumente mici* – clarinetul mic in D și in Es, trompetă mică in D, ceea ce reflectă atât dimensiunea fizică mică a instrumentului, cât și un registru tot mai înalt (cu alte cuvinte, o sonoritate tot mai „pițigăiată”).

Logica raționării este simplă, deoarece în contextul gândirii muzicale *direcția ascendentă* este asociată cu *amplificarea dinamică a sonorității* (culminațiile de obicei sunt realizate prin atingerea unui nivel de registru înalt, nu există posibilități de realizare a unei culminații în registru grav) și ca atare a unei *încordări* tot mai pronunțate, pe când *direcția descendentă* este asociată cu *relaxarea* și, respectiv, *diminuarea dinamică a sonorității*. În acest sens, este explicabil numărul mai mare al transpozițiilor descendente, în defavoarea celor ascendente.

În consecință, este de preferat transpoziția, totuși, la o *cvintă descendentă* decât la o *cvartă ascendentă*.

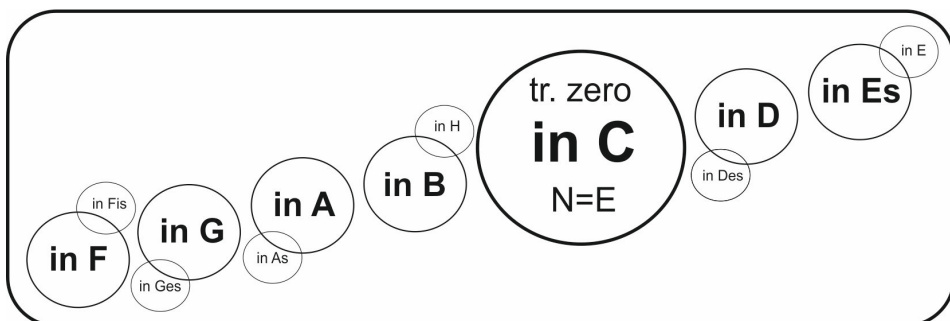
- prin deplasarea la intervalul *cvinta* (perfectă) obținem o singură transpoziție descendentă – *in F*



Astfel, sunt obținute cele **șase (6)** transpoziții considerate *referențiale*: **patru (4)** transpoziții descendente și doar **două (2)** transpoziții ascendente.

În prezent, construcția unui instrument precum *cornul* permite realizarea de transpoziții la oricare înălțime sonoră din totalul cromatic. Acest fapt determină generarea unui *set secund* de transpoziții care spre

deosebire de cele *referențiale* (șase transpoziții), vor reprezenta un ansamblu de *derivate*:



Observație 8: Atunci când folosim *notarea convențională* a unei transpoziții, spre exemplu, prin formula *in C* (sau oricare alta, *in A*, *in Es*, *in Cis* ș.a.), este vorba doar despre o CONVENȚIE de notare, care nu are nimic în comun nici cu SUNETUL DO (sau re, mi, fa diez sau oricare altul) și nici cu TONALITATEA DO MAJOR (sau oricare alta).

Astfel trebuie făcută diferența între:

- notarea *literală* a unui sunet: *c*, *dis*, *as*, *f* ș.a.
- notarea *literală* a unei tonalități: *C-dur*, *fis-moll*, *As-dur*, *b-moll* ș.a. (cu folosirea *majusculelor* în cazul unei tonalități majore și a *minusculelor* în cazul unei tonalități minore) și convenția de notare a transpoziției: *in C* (în Do), *in As* (în La bemol) ș.a.

Ori, toate celelalte convenții de notare a transpozițiilor în afară de cea *zero* (*in C*) cum ar fi tot restul totalului cromatic – *in As*, *in Cis*, *in F*, *in Ges* ș.a. în niciun caz nu reprezintă trimitere nici la *sunetele muzicale* notate *literal* și nici la *tonalități*, ci reprezintă doar coeficientul de îndepărtare (ca direcție și distanță) de la transpoziția *zero* (*in C*).

Cu alte cuvinte:

- atunci când, spre exemplu, apare notarea transpoziției *in D*, aceasta este descifrată prin distanța și direcția de îndepărtare a acestui *D* de *C*: este vorba despre o *secundă mare ascendentă*. Raționamentul este identic în cazul tuturor celorlalte transpoziții ale căror *literă* este doar reprezentarea simbolică a distanței de la nivelul *zero*.

CAPITOLUL 6

(pachet de învățare)

Mecanismul funcționării transpoziției

(cum gândim și ce elemente folosim)

(II)

Observație: Materialul expus în pachetele de învățare este conceput pentru a servi mai multor scopuri:

- a. simpla parcurgere și familiarizare cu termenii și logica expunerii;
- b. a doua parcurgere este destinată însușii termenilor și logicii expunerii, pentru
- c. a servi ca model de bază de date proprii ale studentei/studentului și ghid metodologic de formulare a obiectului, scopurilor și conținuturilor disciplinei Citire partituri. Acest din urmă punct presupune acțiunea susținută de completare a acestor pachete (propuneri) atât în direcția repertoriilor (audiție+descifrare), cât și în direcția definițiilor, metodelor și materialului didactic utilizat.

A. Mecanismul funcționării transpoziției (cum gândim și ce elemente folosim)

1. Este important ca în cazul instrumentelor *transpozitorii* să fie elaborată înțelegerea rapidă, clară și simplă a relaționării între câteva elemente:

a. Înțelegerea diferenței de *direcție* și *distanță* între N(otație) și E(fect) sonor, unde N(otația) = punctul referențial *zero*, iar E(fectul) = sonoritatea rezultată din funcționarea construcției *instrumentului transpozitoriu*, deplasând un material muzical într-o anumită direcție (ascendentă sau descendentă) și la o anumită distanță (un interval). Altfel spus, este vorba despre un *interval* cu o anumită *orientare* (asc. sau desc.) între N(otație) și E(fect):

spre exemplu: N în *D-dur* + E în *F-dur* = intervalul *terță mică asc.*,
sau, spre exemplu: N în *D-dur* + E în *H-dur* = intervalul *terță mică desc.*,

aici este prezentată doar deplasarea de la nivelul N(otației) înspre nivelul E(fectului)

b. Includerea *instrumentului transpozitoriu* în relația N-E:
spre exemplu:

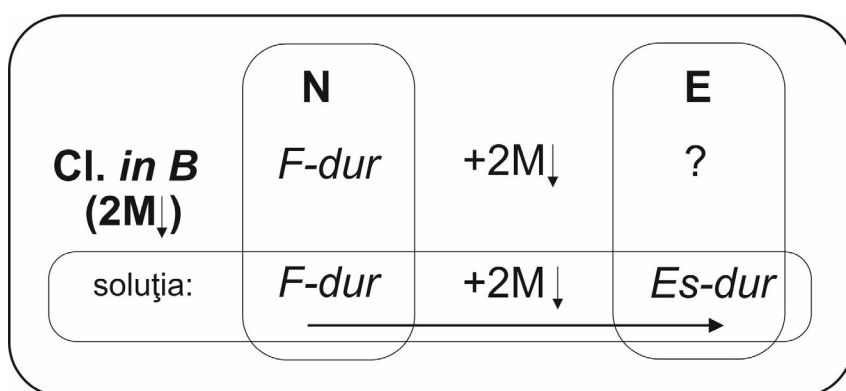
Cl. *in B* = *in B* simbolizează intervalul 2 Mare desc., cu alte cuvinte, prin construcție, Cl. *in B* va deplasa N(otația) la o 2M desc., rezultând E(fectul) anume la această 2M mai jos de nivelul N(otației);

Corn *in F* = *in F* simbolizează intervalul 5p. desc., cu alte cuvinte, prin construcție, Corn *in F* va deplasa N(otația) la o 5p. desc., rezultând E(fectul) anume la o 5p. mai jos de nivelul N(otației)

Însă relația N-E reprezintă doar un *cadru* pentru exemplificarea procesului de deplasare a înălțimii unui material muzical pe care îl determină construcția unui *instrument transpozitoriu*.

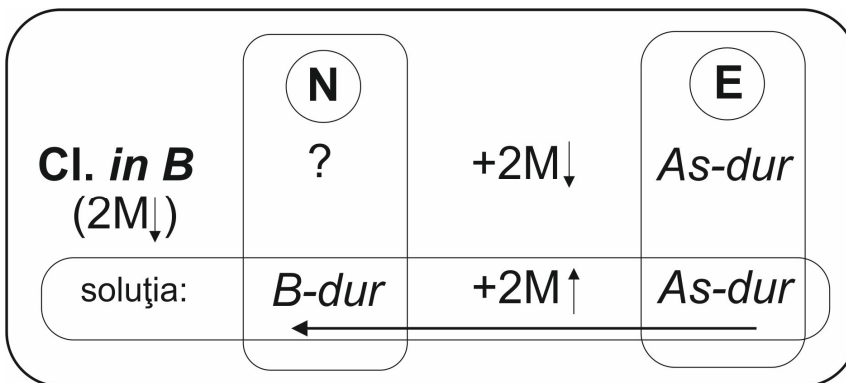
c. Astfel, exercițiul va consta în învățarea identificării rapide fie a tonalității E(fectului), având date *instrumentul transpozitoriu* + tonalitatea N(otației), fie invers – identificarea rapidă a tonalității N(otației), având date *instrumentul transpozitoriu* + tonalitatea E(fectului).

spre exemplu: **Model nr. 1**



Este evident, că atunci când **este dată tonalitatea N(otației)**, tonalitatea E(fectului) va fi căutată aplicând **intervalul** în același sens cu **în direcția** transpoziției, în cazul dat la 2M în jos.

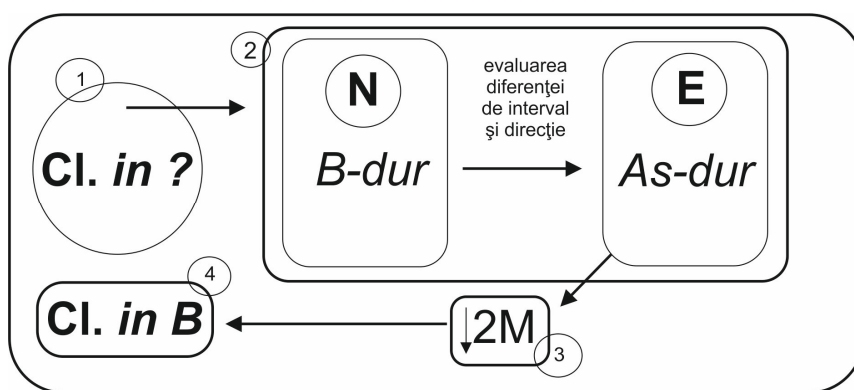
sau – **Model nr. 2**



Este evident, că atunci când **este dată tonalitatea E(fectului)**, tonalitatea N(otației) va fi căutată aplicând **intervalul** într-un sens **contrar (într-un sens invers)** cu **direcția transpoziției**, în cazul dat la o 2M ascendentă.

sau — **Model nr. 3:**

atunci când sunt date și tonalitatea N(otației), și tonalitatea E(fectului), însă **nu este dată transpoziția instrumentului**.



În acest caz, cel mai simplu, pornind de la tonalitatea N(otației) înspre tonalitatea E(fectului) sunt identificate *direcția* și *distanța*, iar *orientarea* și *intervalul* sunt calculate de la punctul zero al transpoziției *in C*, pentru a fi „traduse” în termenii transpoziției, cum ar fi: *in C + 2M desc.* = *in B*, *in C + 3m asc.* = *in Es*, *in C + 4p. desc.* = *in G*, ș.a.

Acest ultim model servește la întărirea legăturii asociative între *interval+direcție* și *numele transpoziției* (particula *in* + litera corespunzătoare a alfabetului latin).

Temă: În ceea ce urmează, vor fi abordate toate celelalte cinci (5) transpoziții, fiecare cu câte două modele situative: a. identificarea tonalității E(fectului) și identificarea tonalității N(otației). Al treilea model va fi prezentat într-un grupaj secund de exerciții. Prin semne de întrebare vor fi prezentate elementele problematice, care vor trebui identificate ca soluție.

GRUPAJ nr. 1 DE EXERCITII: Modelele nr. 1 și nr. 2 (este omis Efectul sau Notația)

1. Transpoziția *in A*:

Model 1.

	N		E
Cl. <i>in A</i>	<i>G-dur</i>	int.+dir.=?	?
Soluția:	_____		

Model 2.

	N		E
Ob. d'amore <i>in A</i>	?	int.+dir.=?	<i>Fis-</i>
<i>dur</i>			
Soluția:	_____		

2. Transpoziția *in G*:

Model 1.

	N		E
Fl. alto <i>in G</i>	<i>Es-dur</i>	int.+dir.=?	?
Soluția:	_____		

Model 2.

	N		E
Fl. contra-alto <i>in G</i>	?	int.+dir.=?	<i>As-dur</i>
Soluția:	_____		

3. Transpoziția *in F*:

Model 1.

	N		E
Sax. sopranino <i>in F</i>	<i>Des-dur</i>	int.+dir.=?	?
Soluția:	_____		

Model 2.

	N		E
Corn englez <i>in F</i>	<i>?</i>	<i>int.+dir.=?</i>	<i>F-dur</i>

Soluția: _____

4. Transpoziția *in D*:

Model 1.

	N		E
Cl.-mic <i>in D</i>	<i>H-dur</i>	<i>int.+dir.=?</i>	<i>?</i>

Soluția: _____

Model 2.

	N		E
Trompetă-mică <i>in D</i>	<i>?</i>	<i>int.+dir.=?</i>	<i>B-dur</i>

Soluția: _____

5. Transpoziția *in Es*

Model 1.

	N		E
Sax. sopranino <i>in Es</i>	<i>E-dur</i>	<i>int.+dir.=?</i>	<i>?</i>

Soluția: _____

Model 2.

	N		E
Clarinet alto <i>in Es</i>	<i>?</i>	<i>int.+dir.=?</i>	<i>Es-dur</i>

Soluția: _____

GRUPAJ nr. 2 DE EXERCITII: Modelul nr. 3 (este omisă transpoziția)

	N		E
Cl. soprano <i>in</i> ?	<i>E-dur</i>	int.+dir.=?	<i>C-dur</i>

(sup.)

Soluția: _____

	N		E
Cl. bas <i>in</i> ?	<i>As-dur</i>	int.+dir.=?	<i>Ges-dur (inf.)</i>

Soluția: _____

	N		E
Fl. d'amore <i>in</i> ?	<i>B-dur</i>	int.+dir.=?	<i>G-dur (inf.)</i>

Soluția: _____

	N		E
Trompetă mică <i>in</i> ?	<i>Des-dur</i>	int.+dir.=?	<i>Es-dur (sup.)</i>

Soluția: _____

	N		E
Trompetă bas <i>in</i> ?	<i>F-dur</i>	int.+dir.=?	<i>As-dur</i>

(inf.)

Soluția: _____

	N		E
Tubă wagneriană bas <i>in</i> ?	<i>H-dur</i>	int.+dir.=?	<i>E-dur</i>

(inf.)

Soluția: _____

	N		E
Flaut piccolo <i>in</i> ?	<i>Des-dur</i>	int.+dir.=?	<i>As-dur (superior)</i>

Soluția: _____

CAPITOLUL 7

(pachet de învățare)

Cele două modele

de sistematizare a transpozițiilor (III)

Observație: Materialul expus în pachetele de învățare este conceput pentru a servi mai multor scopuri:

- a. simpla parcurgere și familiarizare cu termenii și logica expunerii;
- b. a doua parcurgere este destinată însușii termenilor și logicii expunerii, pentru
- c. a servi ca model de bază de date proprii ale studentei/studentului și ghid metodologic de formulare a obiectului, scopurilor și conținuturilor disciplinei Citire partituri. Acest din urmă punct presupune acțiunea susținută de completare a acestor pachete (propuneri) atât în direcția repertoriilor (audiție+descifrare), cât și în direcția definițiilor, metodelor și materialului didactic utilizat.

3. Două modele de sistematizare a transpozițiilor.

La o primă privire, sistemul transpozițiilor poate fi reprezentat drept un „sistem planelar”, fiecare (noua) pereche de transpoziții parcă „înfășurându-se” în jurul epicentrului *in C* (transpoziția zero, a punctului netranspozitoriu, însă prin acest fapt *referențial*).

Astfel, putem considera transpoziția *in C* și drept un punct *neutru*, de *simetrie* pentru transpozițiile care vor fi generate *în cuplu*, adică *în perechi*, câte una de o parte și de cealaltă a punctului neutru:

a. o primă simetrie va fi de *secundă mare*: transpozițiile *in B* și, respectiv, *in D*;

b. o a doua simetrie va fi de *terță mică*: transpozițiile *in A* și, respectiv, *in Es*;

c. o a treia simetrie va fi de *cvartă perfectă*: transpozițiile *in G*, și, respectiv, *in F*, pentru ca până la urmă,

transpoziția ascendentă *in F* fiind rar uzitată, ea să fie „transferată” imediat după transpoziția descendentă *in G*, astfel fiind „dezechilibrat” întreg sistemul transpozițiilor.

Un **prim model de sistematizare a transpozițiilor** va fi unul în imaginea unei *scări a modului mixolidic de pe Fa*:

- *in F + in G + in A + in B + in C + in D + in Es (+ in F)*

acea *simetrie* care s-a prefigurat între primele două și apoi trei perechi de transpoziții a fost „perturbată” și astfel acest prim caz este considerat a fi drept **modelul asimetric de sistematizare a transpozițiilor**.

Este de observat, însă, că distanța *liniară* „măsurabilă” în intervale de *secundă*, *terță*, *cvartă* etc., adică o îndepărtare treptată, succesivă de epicentru *in C* poate fi descifrată și în imaginea *cercului tonal de cvinte*.

Astfel, în termeni de *cvinte succesive* intervalul de *secundă* va însemna și *distanța de două cvinte* (ascendente și descendente):

- distanța de la *Do* până la *Si bemol* presupune două salturi de cvinte: *Do-Fa* și *Fa-Si bemol*; tot așa și în direcția ascendentă: *Do-Re = Do-Sol + Sol-Re*

În același sens, distanța de *terță mică* este, în fapt, desfășurată ca *trei salturi succesive de cvintă*:

- distanța de la *Do* până la *La* (terță mică descendentă sau sextă mare ascendentă) = *Do-Sol*, *Sol-Re* și *Re-La*, iar distanța de la *Do* până la *Mi bemol* (terță mică ascendentă sau sextă mare descendentă) = *Do-Fa*, *Fa-Si bemol* și *Si bemol-Mi bemol*.

Desemnând fiecare pas de cvintă cu câte o cifră – o cvintă = 1, două cvinte = 2, trei cvinte = 3 – obținem astfel câte un coeficient de îndepărtare de la *epicentrul zero*:

$$-. \text{ in } F^1 + \text{ in } G^1 + \text{ in } A^3 + \text{ in } B^2 + \textbf{in } C^0 + \text{ in } D^2 + \text{ in } Es^3$$

Este de observat că prin această atribuire de coeficienți am obținut, de această dată, exact *trei perechi* de transpoziții. În acest caz, aranjând transpozițiile în conformitate atât cu *direcția* (descendentă și ascendentă), cât și conform *coeficienților* (numărul de cvinte de îndepărtare de la epicentrul *zero* – *in C*), obținem **a doua imagine a sistemului de transpoziții**, însă de această dată una **simetrică**:

$$- \text{ in } Es^3 + \text{ in } B^2 + \text{ in } F^1 + \textbf{in } C^0 + \text{ in } G^1 + \text{ in } D^2 + \text{ in } A^3$$

4. Situațiile preferențiale de folosire a transpozițiilor în diverse contexte tonale

Ar putea apărea (bineînțeles, la unii studenți) o legitimă întrebare referitoare la sensul și utilitatea acestor sistematizări permutative, oare nu este vorba despre aceleași transpoziții? Ce s-ar putea schimba dacă modificăm locul transpozițiilor și la ce ar fi utilă această aranjare, mai întâi

asimetrică (în imaginea scării modului mixolidic de pe înălțimea *fa*) și apoi, iată, una *simetrică*. Se poate admite, că ar fi vorba despre un „excedent” de informații, numai bune pentru a produce volume cât „umflate” de text. Însă...

Un alt fel de reprezentare (în cazul dat grafică) ar putea oferi (și chiar oferă, cum se va vedea în cele ce urmează) o deschidere asupra unor aspecte specifice mai puțin vizibile la o primă vedere.

Imaginea *simetrică* a sistemului de transpoziții oferă o imagine clară a acestor *coeficienți* (1, 2 și 3) care indică distanța *în cvinte* între înălțimea referențială *zero* și punctul final al transpoziției.

Astfel:

- *coeficientul 1* semnifică o cvintă distanță de la punctul zero (de la *Do* la *Fa* inferior și, respectiv, la *Sol* superior)

- *coeficientul 2* – două cvinte (de la *Do* la *B* inferior și, respectiv, la *Re* superior)

- *coeficientul 3* – trei cvinte (de la *Do* la *A* inferior și, respectiv, la *Es* superior)

Această *distanțare* calculabilă în cvinte semnifică, în același timp, prin analogie, și acumularea de semne de alterație, unde:

- *coeficientul 1* înseamnă un # sau *b*,

- *coeficientul 2* – 2# sau *b* și

- *coeficientul 3* – 3# sau *b*.

Această sinteză între *pașii* în cvinte (de îndepărtare de la punctul *zero* – *in C*) servesc și drept *coeficienți ai alterațiilor*, fapt care ne permite să admitem o încă ipotetică alăturare între *sistemul transpozițiilor* și *cercul de cvinte a tonalităților*. Ce ar putea însemna această alăturare, atâta timp cât este vizibilă analogia, spre exemplu, între *in Es* și *Es-dur*, în acest caz *Es* servind și *indice al transpoziției*, dar și drept *nume de tonalitate*?

Demonstrație 1: poate fi încercată aplicarea transpoziției *in Es* în contextul tonalității *Es-dur*: Spre exemplu:

- a. este dat instrumentul: Cl. mic *in Es* (transpoziție la terță mică ascendentă), precum și sunetul *Es* (mi bemol), urmând

- b. întrebarea: în ce tonalitate va trebui să *Notez* Cl. mic *in Es* pentru a obține ca *Efect sonor* sunetul *Es* (mi bemol)?

	N	E
Cl. mic in Es^3	? +3m asc. (fundamentala lui Es -dur)	Es

c. Evident, Clarinet-mic in Es va trebui notat cu o *terță mică mai jos*, pentru ca instrumentul efectuându-și transpoziția la o *terță mică ascendentă* să nimerescă exact pe sunetul Es (mi bemol).

	N	E
Cl. mic in Es^3	C -dur +3m asc. 0 alterații	Es -dur 3 bemoli

Concluzie 1: Este evident faptul că N(otația) este mai *simplă* cu trei semne de alterație decât E(fectul).

Demonstrație 2: Se susține oare funcționarea acestui mecanism și în cazul celorlalte transpoziții, spre exemplu, din același grup cu transpoziția in Es – adică, in F și in B ?

a. este dat instrumentul Clarinet in B (transpoziție la *secundă mare descendentă*), precum și sunetul B (si bemol), urmând

. întrebarea: în ce tonalitate va trebui să *Notez* Clarinetul in B pentru a obține ca *Efect sonor* sunetul B (si bemol)?

	N	E
Cl. in B^2	?	Es (fundamentala lui Es -dur)
F -dur 1 bemol	+2M desc.	Es -dur 3 bemoli

Concluzie 2: La fel ca și în primul caz, și aici obținem o N(otație) mai simplă cu un număr de semne pe care îl indică direct *coeficientul* de lângă numele transpoziției, adică *două* semne de alterație.

Urmând firul logic al extrapolării, putem conchide că și în cazul *transpoziției in F^1* , vom obține, respectiv, o N(otație) mai simplă cu *un semn* decât E(fectul) sonor.

	N	E
Corn <i>in F</i> ¹	?	<i>Es</i> (fundamentala lui <i>Es-dur</i>)
<i>B-dur</i>	+5p desc.	<i>Es-dur</i>
2 bemoli		3 bemoli

Concluzie 2bis (provizorie): Această constatare este mai mult decât utilă mai ales în cazul compozitorilor care stau în fața problemei de alegere a tonalității pentru o posibilă lucrare orchestrală, fapt care implică de asemenea și alegerea transpozițiilor care ar determina o **N(otație) mai simplă, într-o tonalitate cu mai puține alterații, decât tonalitatea E(fectului) sonor.**

După cum s-a putut observa mai sus, a fost verificată funcționarea transpozițiilor obținute prin pași succesivi de cvinte descendente în tonalități cu bemoli. Rezultatul a fost impresionant: spre deosebire de interpretii la instrumente netranspozitorii, cei cu instrumente *transpozitorii* se pot bucura de privilegiul de a citi un text muzical notat într-o tonalitate cu mai puține semne (în funcție de *coeficientul* transpoziției) decât în tonalitatea originală.

Ce se întâmplă, însă, dacă folosim aceste trei transpoziții în tonalități cu diezi? Și de la bun început am putea prezuma, evident, ipotetic, că spre deosebire de contextul tonalităților cu bemoli, contextul tonalităților cu diezi va determina încărcarea N(otației) cu un număr de semne suplimentar (egal cu *coeficientul* transpoziției) față de tonalitatea E(fectului) sonor.

Demonstrație 3: poate fi încercată folosirea transpoziției *in Es* în contextul tonalității *A-dur*:

a. este dat instrumentul Clarinet-mic *in Es* (transpoziție la *terță mică ascendentă*), precum și sunetul *A* (la), urmând

. întrebarea: în ce tonalitate va trebui să *Notez* Clarinetul-mic *in Es* pentru a obține ca *Efect sonor* sunetul *A* (la)?

	N	E
Cl.-mic <i>in Es</i> ³	?	<i>A</i> (fundamentala lui <i>A-dur</i>)
<i>Fis-dur</i>	+3m asc.	<i>A-dur</i>
	6#	3#

diferența (inadmisibilă) de trei semne suplimentare la N(otație)

Același efect va fi obținut și în cazul celorlalte transpoziții – *in B* și *in F*

	N	E
Cl. <i>in B</i> ²	?	<i>A</i> (fundamentala lui <i>A-dur</i>)
	<i>H-dur</i>	<i>A-dur</i>
	5#	3#

diferența (inadmisibilă) de două semne suplimentare la N(otație)

	N	E
Corn <i>in F</i>	?	<i>A</i> (fundamentala lui <i>A-dur</i>)
	<i>E-dur</i>	<i>A-dur</i>
	4#	3#

diferența (**inadmisibilă**) de un semn suplimentar la N(otație)

Demonstrație 4. Concluzionând că folosirea transpozițiilor *in F*, *in B* și, respectiv, *in Es* determină o N(otație) mai simplă ca număr de alterații (în funcție de *coeficientul* de cvinte de lângă numele transpoziției) decât E(fectul) sonor **doar** pentru tonalități cu bemoli, putem încerca ipoteza că și folosirea transpozițiilor *in G*, *in D* și, respectiv, *in A doar* în tonalități cu *diezi* va produce aceleași efecte. Deopotrivă, folosirea acestor din urmă transpoziții în tonalități cu *bemoli* va determina situații **inadmisibile** de încărcare a N(otației) cu alterații suplimentare (în funcție de *coeficientul* de lângă transpoziție) în comparație cu E(fectul) sonor.

a. este dat instrumentul Flaut-alto *in G* (transpoziție la *cvarță perfectă descendentă*), precum și sunetul *G* (sol), urmând

b. întrebarea: în ce tonalitate va trebui să *Notez* Flautul-alto *in G* pentru a obține ca *Efect sonor* sunetul *A* (la)?

	N	E
Flaut-alto <i>in G</i> ¹	?	<i>A</i> (fundamentala lui <i>A-dur</i>)
	+4p. desc	
	<i>D-dur</i>	<i>A-dur</i>
	+4p. desc.	
	2 #	3#

N(otația) mai simplă cu o alterație decât E(fectul) sonor

a. este dat instrumentul Clarinet-mic *in D* (transpoziție la *secundă mare ascendentă*), precum și sunetul *A* (la), urmând

b. întrebarea: în ce tonalitate va trebui să *Notez* Clarinetul-mic *in D* pentru a obține ca *Efect sonor* sunetul *A* (la)?

N	E
Cl.-mic <i>in D</i> ² ? +2M asc.	<i>A</i> (fundamentala lui <i>A-dur</i>)
<i>G-dur</i> +2M asc.	<i>A-dur</i>
1#	3#

N(otația) mai simplă cu două semne decât E(fectul) sonor

a. este dat instrumentul Clarinet *in A* (transpoziție la *terță mică descendentă*), precum și sunetul *A* (la), urmând

b. întrebarea: în ce tonalitate va trebui să *Notez* Clarinetul *in A* pentru a obține ca *Efect sonor* sunetul *A* (la)?

N	E
Cl. <i>in A</i> ³ ? +3m desc.	<i>A</i> (fundamentala lui <i>A-dur</i>)
<i>C-dur</i> +3m desc.	<i>A-dur</i>
0 alterații	3#

N(otația) mai simplă cu trei alterații decât E(fectul) sonor

Demonstrație 5: Doar ca verificare a ideii că folosirea transpozițiilor *in G*, *in D* și, respectiv, *in A* în tonalități cu bemoli va duce la situații **inadmisibile** de încărcare a N(otației) cu alterații suplimentare în comparație cu E(fectul) sonor, este propusă următoarea posibilitate:

a. este dat instrumentul Clarinet *in A* (transpoziție la *terță mică descendentă*), precum și sunetul *Es* (mi bemol), urmând

b. întrebarea: în ce tonalitate va trebui să *Notez* Clarinetul *in A* pentru a obține ca *Efect sonor* sunetul *Es* (mi bemol)?

	N		E
Cl. in A^3	?	+3m desc.	<i>Es</i> (fundament. lui <i>Es-dur</i>)
	<i>Ges-dur</i>	+3m desc.	<i>Es-dur</i>
	6 bemoli		3 bemoli
	situația este inadmisibilă , deoarece N(otația) este cu 3 alterații mai încărcată decât E(fectul) sonor.		

Aceeași situație se va repeta și în cazul transpozițiilor *in G* și *in D*, care fiind folosite în tonalități cu *bemoli*, vor determina o încărcare a N(otației) cu un număr de semne egal cu *coeficientul* de lângă numele transpoziției.

Demonstrație 6: Există două situații, să le numim "de hotar", atunci când folosim într-un context tonal nepotrivit transpoziții cu un *coeficient mic*: transpozițiile *in F* și *in G*

	N		E
Flaut-alto <i>in G</i>	?	+4p. desc.	<i>C</i>
	<i>F-dur</i>		<i>C-dur</i>
<i>sau</i>			
Corn <i>in F</i>	?	+5p. desc.	<i>C</i>
	<i>G-dur</i>		<i>C-dur</i>

Situația va fi inacceptabilă dată fiind diferența de alterații și la N(otație) va fi tot o tonalitate cu o alterație la cheie. Oricum, folosirea transpoziției va fi una *improprie* și va servi drept dovadă a ignoranței compozitorului.

5. Situații „excepționale” prin folosirea transpozițiilor derivate

Concluzie generală:

a. Este recomandată folosirea transpozițiilor *in F¹, in B² și in Es³* **doar în tonalități cu bemoli**, atâta timp cât o asemenea situație tonală va determina drept rezultat o N(otație) cu un **minus** de alterații (egal cu *coeficientul* de lângă numele transpoziției) în comparație cu numărul de alterații în tonalitatea E(fectului) sonor;

b. Este recomandată folosirea transpozițiilor *in G¹, in D² și in A³* **doar în tonalități cu diezi**, cu aceleași efecte ca și în primul caz: N(otație) mai simplă decât E(fectul) sonor;

c. Folosirea transpozițiilor *in F, in B și in Es* în tonalități cu diezi, precum și folosirea transpozițiilor *in G, in D și in A* în tonalități cu bemoli, va determina o **situație inadmisibilă**, atâta timp cât va produce o N(otație) mai încărcată cu un număr de semne (în funcție de *coeficientul* de lângă numele transpoziției) decât E(fectul) sonor.

De asemenea, merită remarcat un fapt relevant și anume că **admisibilă este folosirea transpozițiilor în tonalități obținute în aceeași direcție pe cercul cvintelor**. Spre exemplu, transpozițiile obținute prin „rotația” în direcția diezilor: *in G¹, in D² și in A³* sunt admise în tonalitățile cu diezi *G-dur/e-moll, D-dur/h-moll și A-dur/fis-moll*. Tot astfel, transpozițiile obținute prin „rotația” cvintelor în direcția bemolilor: *in F¹, in B² și in Es³* sunt admise în tonalitățile cu bemoli *F-dur/d-moll, B-dur/g-moll și Es-dur/c-moll*.

Astfel, folosirea transpozițiilor obținute prin „rotația” cvintelor în direcția diezilor este **inadmisibilă** în tonalități obținute prin „rotația” cvintelor în direcția bemolilor și invers.

Cea mai eficientă demonstrație a *transpoziției potrivite* ar fi folosirea *transpoziției* și *tonalității Efectului* cu aceeași literă: *in F* în *Fa major*, *in B* în *B-dur*, *in Es* în *Es-dur* și, respectiv, *in G* în *G-dur*, *in D* în *D-dur* și *in A* în *A-dur*. De fiecare dată va fi obținută aceeași *tonalitate a Notației – C-dur*.

Dintre toate transpozițiile de mai sus cea mai puternică impresie o produce transpoziția cu *cel mai mare coeficient*: *in A³* și, respectiv, *in Es³*.

Însă trebuie admisă și posibilitatea de înaintare pe cercul cvintelor, astfel fiind obținute următoarele transpoziții:

- a. în direcția diezilor: *in E*, *in H* și *in Fis*, dar și
- b. în direcția bemolilor: *in As*, *in Des* și *in Ges*

Transpozițiile *in Fis* și *in Ges* reprezintă o identificare *enarmonică*, iar transpoziții precum *in Cis* sau *in Ces* își găsesc corespondentul *enarmonic* în transpoziția *in Des* și, respectiv, *in H*, ceea ce ne permite să nu le luăm pe primele două în considerare din cauza dublării.

Devine evident că este vorba despre încă șase *transpoziții* care sunt cele *derivate* (cu *coeficienți mai mari de 3*), care ar fi patru, cinci și, respectiv, șase, la număr în ambele direcții, a diezilor și a bemolilor:

- a. *in E⁴*, *in H⁵*, *in Fis⁶*, precum și
- b. *in As⁴*, *in Des⁵*, *in Ges⁶*;

Deși este evident că prin egalare enarmonică pot fi eliminate perechi precum *in Cis=in Des*, *in Ces=in H*. În același timp, *in Fis=in Ges* contopindu-se *enarmonic*, acestea nu reprezintă o dublare, deoarece își fac efectul în tonalități (după cum a fost arătat anterior) obținute pe aceeași direcție de „ rotație ” pe cercul cvintelor și asigurând eliminarea de la notație a câte șase semne de alterație.

A. Fiecare transpoziție *derivată* poate fi și ea exemplificată prin câte cel puțin un instrument, după cum urmează:

- a. Trompetă și Trompetă-alto, Clarinet sopranino și Basset-horn *in E*, Corn-alto și Clarinet-soprano *in H* și Corn *in Fis*;
- b. Clarinet mic (sopranino), Corn și Trompetă *in As*, Corn și Flaut-piccolo *in Des* (instrument foarte rar) și Corn *in Ges*;

B. Precum din contră, toate transpozițiile *referențiale* pot fi exemplificate doar prin instrumentele unui singur grup al *clarinetelor*. Astfel, după cum arată Walter Piston în volumul *Orchestrația* (vezi Bibliografia), toate tipologiile clarinetelor sunt următoarele:

1. Clarinet <i>sopranino</i> in <i>As</i> (6m mai sus) (transpoziție <i>derivată</i>)	35,5 cm
2. Clarinet <i>sopranino</i> in <i>Es</i> (3m mai sus)	48 cm
3. Clarinet <i>sopranino</i> in <i>D</i> (2M mai sus)	52 cm
4. Clarinet <i>soprano</i> in <i>C</i> (netranspozitoriu)	57,8 cm
5. Clarinet <i>soprano</i> in <i>B</i> (2M mai jos)	66,7 cm
6. Clarinet <i>soprano</i> in <i>A</i> (3m mai jos)	69,8 cm
7. Clarinet <i>alto</i> in <i>Es</i> (6M mai jos)	96,5 cm
8. Basset-horn in <i>F</i> (5p mai jos) (de asemenea în <i>A</i> , <i>G</i> , <i>E</i> (transp. <i>derivată</i>) și <i>Es</i>)	108 cm
9. Clarinet <i>bas</i> in <i>B</i> (9M mai jos)	139,7 cm
10. Clarinet <i>bas</i> in <i>A</i> (10m mai jos)	139,7 cm
11. Clarinet <i>contrabas</i> in <i>B</i> (16M mai jos)	269, 2 cm

C. La fel se prezintă și imaginea transpozițiilor trompetei, având aceleași două „intruziuni” *derivate* – in *E* și in *As*:

1. Trompetă piccolo in *C* (semitransp., cu o 8p ascendentă)
2. Trompetă piccolo in *B* (7m ascendentă)
3. Trompetă piccolo in *A* (6M ascendentă)
4. Trompetă in *G* (5p ascendentă)
5. Trompetă in *F* (cvartă perfectă ascendentă, frecvență în secolul al XIX-lea)
6. Trompetă in *E* (3M ascendentă, transpoziție *derivată*)
7. Trompetă in *Es* (3m ascendentă)
8. Trompetă in *D* (2M ascendentă, perioada Barocului muzical)

9. Trompetă *in C* (netranspoz., frecventă în orchestra modernă)
10. Trompetă *in B* (2M descendentă, cea mai răspândită în orchestra modernă-contemporană)
11. Trompetă *in A* (3M descendentă, instrument învechit)

12. Trompetă *in As* (3M descendentă, instrument foarte învechit, transpoziție *derivată*)

13. Trompetă-bas *in Es* (6M descendentă)
14. Trompetă-bas *in D* (7m descendentă)
15. Trompetă-bas *in C* (8p descendentă)
16. Trompetă-bas *in B* (9M descendentă)

D. De asemenea, o conformare de această dată selectivă cu grupul *transpozițiilor referențiale* (doar transpozițiile *in Es*, *in B* și *in F*) o arată un grup mai special din familia instrumentelor de suflat din lemn – saxofoanele. În fapt, este o consecuție descendentă – *in Es-in B etc.* – pornind de la Mi b:

1. Saxofonul sopranino *in Es* (transp. ascendentă la 4p) + *in F*
2. Saxofonul sopran *in B* (transp. descendentă la 2M) + *in C*
3. Saxofonul alto *in Es* (transp. descendentă la 6M) + *in F*
4. Saxofonul tenor *in B* (transp. descendentă la 9M) + *in C*
5. Saxofonul bariton *in Es* (transp. descendentă la 13M) + *in F*
6. Saxofonul bas *in B* (transp. descendentă la 16M) + *in C*
7. Saxofonul contrabas *in Es* (transp. descendentă la 20 M) + *in F*
8. Saxof. subcontrabas (bourdon) *in B* (transp. desc. la 23M) + *in C*

E. Într-o logică asemănătoare sunt organizate transpozițiile *fligornului*, instrument din familia tubelor, așa cum le prezintă Alfredo Casella în *Tehnica orchestrei contemporane* (București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1965, p. 135-140):

- E.1. Instrumente cu trei ventile:
1. Fligornul supraacut *in B* (sau *in A*)

2. Fligornul sopranino *in Es* (sau *în F*)
3. Fligornul sopranino *in C* (sau *in D*)
4. Fligornul soprano *in B* sau *in A*
5. Fligornul alto *in Es* sau *in F*
6. Fligornul tenor sau bariton *in B* (*bombardino*)

F.2. Instrumente cu patru ventile:

7. Fligornul bas *in B* (eufoniu)
8. Fligornul bas grav *in Es* (*bombardone*)
9. Fligornul contrabas *in C* (sau *in B*) (*helikon* sau *pelitti*)

Transpozițiile heliconului – aceeași consecuție „cadențată”

- 9.1. Helicon soprano *in Es*
- 9.2. Helicon alto *in B*
- 9.3. Helicon tenor *in Es*
- 9.4. Helicon Bariton *in B*
- 9.5. Helicon Bas *in F*
- 9.6. Helicon contrabass *in A*

F. Iar în opoziție cu această succesiune „cadențată”, a transpozițiilor pentru saxofon – *stânga (in Es)*, *dreapta (in B)*, *stânga (in Es)*, *dreapta (in B)* – sau pentru fligorn, și ca o formă de sinteză a ambelor tipuri de transpoziție – *referențiale* și *derivate* – sunt structurate transpozițiile cornilor, structurate în imaginea *totalului cromatic*:

1. Corn *in C* (*alto*, netranspozitoriu, destul de rar)
2. Corn *in H* (2M desc., *alto*) și *in B* (7m asc. în cheia *fa bas*)
3. Corn *in A* (3m desc. sau 6M asc. în cheia *fa bas*)
4. Corn *in As* (3M desc. sau 6m asc. în cheia *fa bas*)
5. Corn *in G* (4p desc. sau 5p asc. în cheia *fa bas*)
6. Corn *in Ges* (4+ desc. sau 5- asc. în cheia *fa bas*)
7. Corn *in F* (cel mai răspândit, 5p desc. sau 4p asc în cheia *fa bas*)
8. Corn *in E* (6m desc. sau 3M asc. în cheia *fa bas*)
9. Corn *in Es* (6M desc. sau 3m asc. în cheia *fa bas*)

10. Corn *in D* (7m desc. sau 2M asc. în cheia *fa bas*)
11. Corn *in Des* (7M desc. sau 2m asc. în cheia *fa bas*)
12. Corn basso *in C* (8p desc sau așa cum este scris în cheia *fa bas*)
11. Corn basso *in H* (9m desc. sau 2m desc. în cheia *fa bas*)
12. Corn basso *in B* (9M desc. sau 2M desc. în cheia *fa bas*)
13. Corn basso *in A* (10m desc. sau 3m desc. în cheia *fa bas*)

Observație 1.

Instrumentele cu transpoziții *derivate* se prezintă ca „excepții” în interiorul propriilor grupuri – *clarineții* (*in As*, 6m ascendentă și *in E*, 6m descendentă) și *trompetele* (*in E*, 3M ascendentă și *in As*, 3M descendentă) – care respectă schema transpozițiilor *referențiale*.

Astfel, transpozițiile *referențiale* pot fi considerate în calitatea lor de *model generativ* pentru toate celelalte posibilități de organizare atributivă a transpozițiilor.

Observație 2.

Pot fi constatate patru tipuri (sau principii) de structurare pe care la pot avea transpozițiile instrumentelor de suflat din lemn și din alamă:

- a. Consecuția urmând transpozițiile *referențiale* (șase la număr, coeficienții 1-3): *clarineții* și *trompetele*;
- b. Consecuția urmând transpozițiile *derivate* (șase la număr, coeficienții 4-6): „excepțiile” care completează transpozițiile *referențiale* până la imaginea *totalului cromatic*;
- c. Consecuția „cadențată” urmând cercul cvintelor: saxofonul și fligornul;
- d. Consecuția „cromatică”, urmând șirul descendent al semitonurilor și conținând *totalul cromatic*: cornii;

Observație 3.

3.1. De asemenea, este de observat tendința de a structura o întreagă familie de instrumente drept una suficientă, ca o proiectare a imaginii întregului orchestrei în particularul specific (timbral și de registru) al unui singur instrument: „orchestra” flauților, clarinetelor, cornilor ș.a..

3.2. Această proiectare este realizată prin popularea cu cât mai multe instrumente (derivate) a plajei de registru rezervate și chiar forțându-i limitele.

3.3. Însă chiar și în interiorul propriei „plaje” de registru este de remarcat că și multiplicarea tipologică urmează logica celor trei *zone* de înălțime precum (supra)*acut, median, grav* și, eventual, (sub)*grav*.

Cu alte cuvinte, fiecare familie de instrumente tinde să-și multiplice membrii până la dimensiunea unei *mini-orchestre*. Ca exemplu, aici poate servi familia flauților (sau oricare altă familie a instrumentelor de suflat), cu atât mai mult că flautul standard nu este un instrument transpozitoriu:

1. Flaut *piccolo* (semitranspozitoriu, la 8p ascendentă)
2. Flaut *înalt* (*in G*, la 5p ascendentă, instrument rar, ieșit din uz)
3. Flaut *sopran* (*in Es*, la 3m ascendentă)
4. **Flaut de concert** (instrument de referință, *in C*)
5. *Flûte d'amour* (*in B*, *in A*, *in As*, la 2M, 3m și 3M descendente)
6. Flaut *alto* (*in G* și *in F*, 4p și 5p descendente)
7. Flaut *bas* (semitranspozitoriu, la 8p descendentă)
8. Flaut *contra-alto* (*in G* și *in F*, la 11p și 12 p descendentă)
9. Flaut *contrabas* (*in C*, la două octave descendente)
10. Flaut *subcontrabas* (*in G*, 4p peste două octave descendente)
11. Flaut *dublu contrabas* (*in C*, la trei octave descendente)
12. Flaut *hiperbas* (*in C*, la patru octave descendente, instrument foarte rar)

Această tendință *expansivă* poate fi observată și la nivel de concepție componistică, atunci când fie într-o ordine pur experimentală a lucrurilor (lucrări singulare), fie asumat conceptual și stilistic, formula *orchestrală* tradițională este extrapolată prin noi și noi accepții (tipuri de componente). În această situație este vorba despre mai multe posibilități de a organiza mai multe tipuri de componente:

A. Omogene:

A.1. componente omogene (pure) constituite din mai multe instrumente de același tip: spre exemplu, doar flauți alto *in G*, doar clarineți *in A*, doar tromboni-tenor *in B*;

A.2. componente omogene constituite din instrumentele aceleiași familii, fie aparținând grupului suflătorilor din lemn, fie suflătorilor din alamă: spre exemplu – instrumentul de bază (*referențial*) + derivatele (*doar* flauți, doar oboi, doar clarineți sau doar fagoți); sau

A.3. componente omogene constituite din același grup de instrumente: aici pot fi îmbinate doar suflători din lemn (flaut, oboi, clarinet și fagot), fie doar suflători din alamă (trompetă, corni, tromboni și Tube) sau doar instrumentelor cu corzi (orchestra de corzi tradițională). Spre exemplu, adăugarea la „orchestra” suflătorilor din lemn a doi corni în formula de *dixtuor* (decet sau tentet) nu modifică „identitatea” timbrală a ansamblului, acestea având, totuși, rolul de instrumente complementare, cu rol de îmbogățire coloristică.

B. Eterogene:

B.1. componente constituite din instrumentele a cel puțin două grupuri diferite, spre exemplu, în accepția celor două grupuri de suflători: suflătorii din lemn + suflătorii din alamă (mai ales în bazinul muzicii moderne-contemporane) sau chiar instrumente din toate trei grupurile (suflători din lemn + suflători din alamă + corzi);

Ca prim exemplu poate servi lucrarea 5 *Vitralii* pentru 24 flaute și mediu electronic preînregistrat (2003), aparținând compozitoarei Doina Rotaru. Tipul de componență este A.2. Instrumentele sunt organizate în trei grupuri, care corespund celor trei funcții scriiturale:

- | | |
|------------|---|
| Sopran | a. Zece (10) flauți <i>in C</i>
(flautele 1-4 schimbă și în piccolo) |
| Alto/Tenor | b. Șase (6) flauți alto <i>in G</i> |
| Bas | c. Șase (6) flauți bas <i>in C</i>
+ doi (2) flauți (octo/contrabas) <i>in C</i> |

Al doilea exemplu – Concertul nr. 4 pentru flaut și orchestră de flaute (24 instrumente, 1996) de Doina Rotaru. Ca instrumente adiacente

sunt implicate mai multe instrumente de percuție: maracas, clopoțel acordat, temple block, metal chimes, triangu mic și gongo mic. Tipul de componentă este A.2. Funcțiile scriiturale respectă aceeași distriuire conform modelului de *cor mixt*:

Flaut solo	
Sopran	a. 4 Flaute piccolo b. 8 flaute <i>in C</i> (instrument referențial)
Alto/Tenor	b. 6 Flaute-alto <i>in G</i>
Bas	c. 6 flaute-bas <i>in C</i>

Al treilea exemplu îl constituie formula *Octet*, care oferă o apreciabilă varietate pentru modelele de componentă cvasi- sau pre-orchestrale:

- a. Componentă A.2. Octet pentru instrumente cu corzi:
 - a.1. Mendelssohn, F., *Octet pentru corzi*, op. 20, *Es-dur*
 - a.2. Glier, R., *Octet pentru corzi*, op. 5
(Vioară I-II-III-IV-V, Violă I-II, Violoncel I-II)
- b. Componentă A.3 (B.1.). Octet pentru suflători:
 - b.1. Mysliveček, J., *Octet nr. 1, in Es*
(2 Oboi, 2 Clarineți *in B*, 2 Corni *in Es*, 2 Fagoți)
 - b.2. Beethoven, L. *Octet*, op. 103, *Es-dur*
(2 Corni *in Es*, 2 Oboi, 2 Clarineți *in B*, 2 Fagoți)
 - b.3. Schubert, Fr., *Octet pentru suflători*, D.72, *F-dur*
(2 Oboi + 2 Clarineți + 2 Corni + 2 Fagoți)
- c. Componentă B.1. Octet, componentă mixtă:
 - c.1. Hindemith, P., *Oktett*
(Cl. *in B* + Fagot + Corn *in F* + Vioară, Violă
Violoncel, Contrabas)
- d. Componentă A.1. *Octet* pentru clopote tubulare:
 - c.1. Alario Del Rio, V. A.,
Octeto de Campanas Tubulares, nr. 1, op. 18 nr. 12
(+ nr. 2, op. 19 nr. 2 și nr. 3, op. 19 nr. 3)

Al patrulea este *Dixtuor*-ul, op. 14, compus în 1906 de George Enescu. Tipul de componență – A.3, pentru întreg grupul instrumentelor de suflat din lemn, la care în virtutea schemei de *Dixtuor* sunt adăugați doi Corni *in F* și a căror partidă ca *tesitură* îi poziționează în zona funcției Tenor. Funcțiile scriiturale sunt repartizate după cum urmează:

Sopran	a. Flauți I-II
Alto	b. Oboi + Corn englez
Tenor	c. Clarineți I-II, la care aderă Corni <i>in F</i> I-II
Bas	d. Fagoți I-II

Într-o formulă asemănătoare – *Dixtuor* – este compusă și Simfonia (mică, de cameră) nr. 5, *Dixtuor d'instruments à vent*, op. 75 (1922), pentru instrumente de suflat, cunoscută și sub denumirea *Tentet*, de Darius Milhaud. Ar fi de menționat și precedentele patru simfonii mici, de cameră:

- Simfonia de cameră (mică) nr. 1, *Primăvara*, op. 43 (1917) (B.1.);
- Simfonia de cameră (mică) nr. 2, *Pastorala*, op. 49 (1918) (B.1.);
- Simfonia de cameră (mică) nr. 3, *Serenada*, op. 71 (1921) (B.1.);
- Simfonia (mică, de cameră) nr. 4, *Dixtuor*, op. 74 (1921),
pentru instrumentele cu corzi (A.2):
Vioară x4, Viola x2, Violoncel x2 și Contrabas x2.

Spre deosebire de formula adoptată de Enescu – timbruri pure ale instrumentelor de bază, în Simfonia de cameră nr. 5, Milhaud recurge la folosirea perechilor *instrument de bază + instrument derivat*. Tipul de componență este A.2 (A.3). Funcțiile scriiturale rămân aceleași:

Sopran	a. Flaut <i>in C</i> + Flaut piccolo
Alto	b. Oboi + Corn englez <i>in F</i>
Tenor	c. Clarinet <i>in B</i> + Clarinet-bas <i>in B</i> + 2 Corni (cu funcție de tenor)
Bas	d. 2 Fagoți

Al cincilea exemplu îl constituie *Simfonia pentru suflători* (componența B.1.) de Igor Stravinski. Este întreprinsă tentativă a substitui orchestra simfonică mare doar prin instrumentele de suflat (din lemn și din alamă), instrumentele cu corzi și percuția fiind excluse. În același timp, această lucrare este și un model pentru al doilea criteriu de înrudire între instrumentele orchestrei simfonice care este *emisia*. De asemenea, este vizibilă organizarea fiecărui grup de instrumente, la rândul-i, în calitate de mini-„cor” (al treilea criteriu de înrudire – *registrul*) sau mini-„orchestră”:

A. Instrumente de suflat din lemn.

Instrumente de bază

Instrumente derivate

- | | |
|--|--------------------------------|
| 1. Trei flauți (al treilea – <i>Piccolo</i>) | + 2. Flaut <i>alto in G</i> |
| 3. Trei oboi | + 4. Corn englez <i>in F</i> |
| 5. Doi clarineți <i>in B</i> (sau unul <i>in A</i>) | + 6. Clarinet <i>alto in F</i> |
| 7. Trei fagoți (sau și un Contrafagot) | |

B. Instrumente de suflat din alamă.

- | | |
|------------------------------|------------------------------|
| 8. Patru corni <i>in F</i> | |
| 9. Două trompete <i>in C</i> | + 10. O trompetă <i>in A</i> |
| 11. Trei tromboni | |
| 12. O tubă | |

Observație 4.

Este de remarcat faptul că în cazul majorității instrumentelor de suflat, ca indicator de registru servește referința vocilor umane. În planul evoluției istorice această uzanță trimite la două stări de fapt:

4.1. Atât cultura muzicală a Antichității grecești, cât și, ulterior, culturile muzicale (profesioniste) ale Evului Mediu și ale Renașterii, sunt culturi predominant vocale. Se poate conchide că vocea (și corpul, ca și *corp rezonator*) a reprezentat prima sursă emițătoare de sonoritate, dar și primul „instrument” pentru a produce muzica. Ori, instrumentele muzicale, la rândul lor, pot fi considerate ca fiind sau deținând funcția de *mediator* care servește atât *externalizării*, dar și *diversificării*, precum și *amplificării*, oferind un spor de mijloace față de ceea ce poate oferi vocea umană. În acest sens, ca *funcție*, nu există nicio diferență între instrumentele muzicale

și instrumentele – extensiile corporale – destinate oricăror alte activități umane (agricultura, războiul, navigarea, dar și pictura, sculptura ș.a.);

4.2. Dacă toate culturile vocii umane și, în general, ale cântului vocal, pot fi considerate drept surse *referențiale* și în egală măsură *generative*, atunci contextul istoric al Barocului muzical se prezintă drept un *filtru* pentru întreaga taxonomie a instrumentelor muzicale, deoarece o primă selecție a fost realizată în cadrul genului *operă*. Și nu este dificil de observat că instrumentele orchestrei (acompaniatoare) au fost selectate ca *replici* ale vocilor umane (sopran, alto, tenor, bariton, bas) care evoluau pe scenă. Mai mult, până și construcția instrumentelor era focalizată pe obținerea unei calități pur vocale care este *cantabilitatea*, iar constituirea instrumentelor în grupuri, precum și îmbinarea lor (a se vedea, cel puțin, manualul de orchestrație a lui Rimski-Korsakov și schemele de îmbinare a instrumentelor) a fost realizată după modelul *corului mixt*.

Astfel poate fi constatată puterea determinantă pe care au exercitat-o secolele de practică muzicală pur *vocală* și în egală măsură *corală*;

Organizate astfel *instrumentele* și *transpozițiile*, listele de mai sus pot fi folosite în egală măsură ca imagine a „osaturii” orchestrei în zona *instrumentelor transpozitorii*, dar și ca *ancore mnemonice*, facilitând orientarea într-un „hățiș” de instrumente cu notație „falsă”, care la un prim contact produce doar derută și confuzie.

Într-o altă ordine de idei, aceste informații reprezintă, în fapt, o valoroasă *bază de date* în ceea ce privește atât componenta *structurală* a informațiilor (taxonomiile transpozițiilor și instrumentelor, precum și tipologiile de componente orchestrale), cât și componenta *istorică-stilistică*. Mai mult, cunoașterea acestor informații, susținute de un exercițiu constant de parcurgere la pian a mai multor partituri orchestrale, ar putea incita interesul pentru *orchestrația practică*, perfect accesibilă și de această dată un motiv suplimentar pentru practicarea *compoziției*.

CAPITOLUL 8

(pachet de învățare)

Sistemul cheilor:
tipuri, grupuri, sensuri și funcții ale
notației muzicale

Observație: Materialul expus în pachetele de învățare este conceput pentru a servi mai multor scopuri:

- a. simpla parcurgere și familiarizare cu termenii și logica expunerii;
- b. a doua parcurgere este destinată însușii termenilor și logicii expunerii, pentru
- c. a servi ca model de bază de date proprii ale studentei/studentului și ghid metodologic de formulare a obiectului, scopurilor și conținuturilor disciplinei Citire partituri. Acest din urmă punct presupune acțiunea susținută de completare a acestor pachete (proponeri) atât în direcția repertoriilor (audiție+descifrare), cât și în direcția definițiilor, metodelor și materialului didactic utilizat.

Sistemul cheilor:

tipuri, grupuri, sensuri și funcții ale notației muzicale.

O scutură recapitulare. În pachetele anterioare au fost abordate preponderent problemele de *image* a partiturii orchestrale și a *procedeele* specifice *de citire* pe care le presupun:

a. *ansamblurile vocale* (cor mixt) și *instrumentale* (cu focalizare pe *orchestra simfonică*) împreună cu *interferența* lor – orchestra simfonică drept *trei coruri* compuse din instrumentele melodice;

b. *instrumentele muzicale*, distribuirea pe grupuri și așezarea acestora într-o pagină de partitură (cu diferențierea celor *netranspozitorii* de cele *transpozitorii*): de sus în jos – grupul instrumentelor de suflat de lemn, urmând instrumentele de suflat de alamă, apoi instrumentele de percuție, după care – instrumente adiacente, cu corzi (harpa) și cu clape (clavecin, celestă, pian) și în josul paginii – grupul instrumentelor cu corzi;

b.1. explicitarea *scriiturii pentru orchestră simfonică* și introducerea conceptului *notație redundantă* (dublajele);

c. *mecanismul transpoziției* și introducerea conceptului *notație falsă* (Notația diferită ca înălțime de înălțimea Efectului),

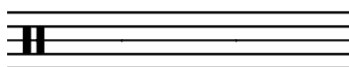
Însă în cazul în care sunt abordate *cheile* în imaginea de *sistem*, explicația este situată în zona exclusivă a *notației muzicale* și a *convențiilor* acesteia.

1. Ce este o *cheie* în contextul gândirii muzicale și cum poate fi definit acest „obiect” necesar al notației sunetelor pe portativ?

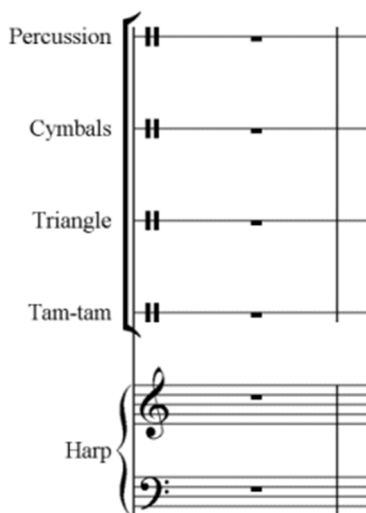
Definiție: Numim *cheie* semnul grafic prin care pe portativ este fixată înălțimea absolută a unui sunet (sub formă de notă ca semn grafic).



cheia *neutră* pentru instrumentele de percuție fără o înălțime sonoră precisă:



model de notare a instrumentelor de percuție într-o partitură orchestrală:



Cu alte cuvinte, este vorba despre *semnul grafic* fără de care notele de pe portativ nu dețin nicio valoare, cu o singură excepție – *cheia neutră* destinată notării instrumentelor de percuție fără înălțime sonoră precisă.

Astfel, *cheia* fixează atât sensul propriu-zis al notei (do, re, mi, fa, sol, la, si), precum și poziționarea acesteia pe un loc bine precizat ca registru (g^1 , c^1 , f, A, D_1 , b^2 , e^3 , fis^4 , c^5 ș.a.) în șirul înălțimilor din totalul *diapazonului* general al sunetelor muzicale. De asemenea, în dreapta cheii sunt poziționate semnele de *alterație* (de *alterare* a înălțimii cu un semiton ascendent sau descendent), urmând măsura (2/4, 3/4, 4/4 ș.a.).

Observație. Reiese o succesiune logică de aserțiuni:

a. fiecare cheie fixează doar o singură înălțime;

b. fiecare cheie stă drept „simbol” pentru o anumită plajă de registru: cheia *sol* pentru registru convențional *acut*, cheia *do* pentru registru convențional *mediu* și cheia *fa* pentru registru convențional *grav*.

Astfel, cheile devin *referențiale* atât pentru înălțimea absolută a sunetului pe care o fixează grafic pe portativ, dar și pentru registrul propriu, deoarece în cazul cheilor *sol* și *fa* este observabil că sunetul g^1 (cheia *sol*) este notat pe linia a doua a portativului, fiind oferită o deschidere (mai mult spațiu) în direcția *ascendentă*, pe când sunetul f (cheia *fa*) este notat pe linia a patra, oferind o deschidere (mai mult spațiu) înspre direcția *descendentă*. Această situație este una evident simetrică – linia *a doua* pe portativul cheii *sol* și linia *a patra* pe portativul cheii *fa*;

c. ambele sunete – g^1 (cheia *sol*) și f (cheia *fa*) – sunt poziționate simetric în jurul sunetului c^1 (cheia *do*), imagine care poate fi interpretată în termenii sistemului tonal-funcțional drept: T(onică) – sunetul c^1 , S(ubdominantă) – sunetul f și D(ominantă) – sunetul g^1 .

2. În acest caz, o explicitare separată necesită **notarea literală a sunetelor** și, concomitent, **notarea numerică a octavelor**:

a. luând ca exemplu totalul de **88** clape ale unui pian drept analogie a diapazonului total al sunetelor muzicale, va fi obținută următoarea distribuție pe octave a întregii claviaturi – de jos în sus:

a.1. registru grav: Subcontraoctava (trei sunete)-Octava mare-Octava mică(registru mediu-grav)

a.2. registru median: Prima octavă (centrală);

a.3. registru acut: A doua octavă(registru mediu-acut), a treia, a patra, a cincea (un singur sunet)

b. Există o convenție în ceea ce privește atât *literele*, cât și *poziționarea numerelor* corespunzătoare octavelor. Drept reper pentru notație va fi considerată alăturarea *octavă mică/octava Mare*, sunetele *octavei mici* fiind simbolizate prin *litere mici* (minuscule), iar sunetele *octavei Mari* prin *litere mari* (majuscule):

spre exemplu: octava mică: c, d, e, f, g, a, h,

octava mare: C, D, E, F, G, A, H

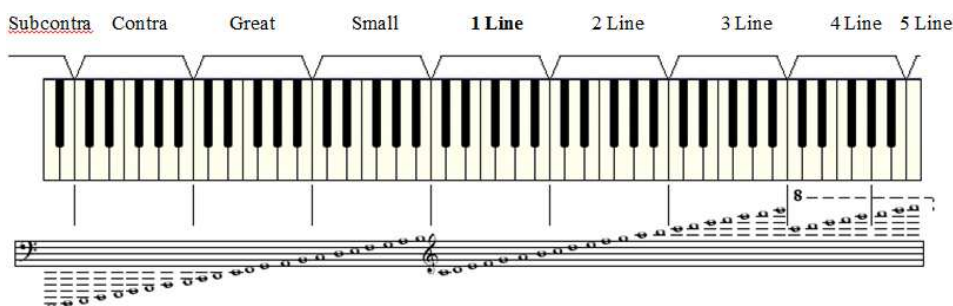
b.1. toate octavele care sunt situate deasupra *octavei mici* primesc câte un *coeficient superior* lângă litera *minusculă*:

spre exemplu: prima octavă (centrală): c^1 , d^1 , e^1 , f^1 , g^1 , a^1 , h^1 , tot astfel, cu numărul următor corespunzător fiind notate sunetele din următoarele octave;

b.2. toate octavele care sunt situate dedesubtul *octavei mari* primesc câte un *coeficient inferior* lângă litera *majusculă*:

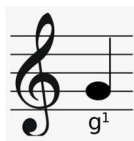
spre exemplu: contraoctava: C_1 , D_1 , E_1 , F_1 , G_1 , A_1 , H_1 , subcontraoctava primind *coeficientul inferior* cifra 2.

Imaginea generală a claviaturii unui pian cu subdiviziunile în octave:



3. În practica muzicală s-au încetățenit trei *tipuri de chei*:

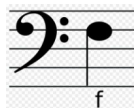
3.1. Cheia *sol*, care fixează înălțimea g^1 (sol octava 1):



3.2. Cheia *do*, care fixează înălțimea c^1 (do octava 1):



3.3. Cheia *fa*, care fixează înălțimea *f* (fa octava mică):



4. Trebuie înțeleasă diferența între *tipul* (specia) de chei și *numărul posibil* de chei în interiorul fiecărui *tip* (specie).

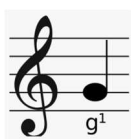
Astfel,

4.1. Există ***două*** varietăți ale cheii *sol*, care sunt *cheia de vioară* (linia doi a portativului) și *cheia veche franceză* (linia unu a portativului):

cheia de vioară

și

cheia veche franceză

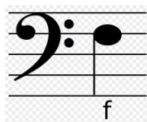


4.2. Există ***trei*** varietăți ale cheii *fa*, care sunt *cheia de bariton* (pe linia a treia), *cheia de bas* (pe linia a patra) și *cheia de bas profund* (pe linia a cincea):

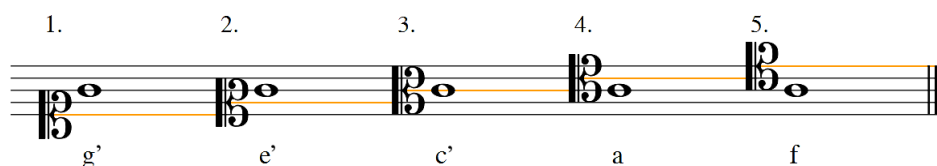
bariton

cheia de bas

bas profund



4.3. Și, în final, există ***cinci*** varietăți ale cheii *do*, care sunt situate câte una pe fiecare linie a portativului (de jos în sus): de *sopran*, de *mezzo-sopran*, de *alto*, de *tenor* și de *bariton*: aceeași notă de pe portativ capătă, rând pe rând, semnificația *g¹*, *e¹*, *c¹*, *a¹* și *f¹*.



- în imagine sunt prezentate cele cinci semnificații diferite pe care le poate avea aceeași notă de pe linia a treia a portativului în funcție de câte o cheie *do* situată de fiecare dată pe altă linie a portativului.

- cu galben este indicată linia care atribuie notei situate pe ea sensul înălțimii c^1 (do din prima octavă).

Imaginea acestor *cinci* chei *do* ilustrează cu toată claritatea ideea de cheie *înaltă* și cheie *joasă* sau *gravă*. În mod spontan, răspunsul la întrebarea – unde este situată pe portativ o cheie *înaltă*? – va fi: *cât* sau *cel* mai sus, pe o ultimă linie, ceea ce va fi *incorrect*. Paradoxal într-un mod vizual, însă ideea este de a observa *cât de mult spațiu pe portativ* și *în ce direcție* (deasupra sau dedesubt) oferă cheia respectivă.

Astfel, cheia nr. 1 din imagine (cheia *do* de sopran) va fi considerată o cheie *înaltă*, și nu cheia nr. 5 (cheia *do* de bariton), deoarece fiind situată pe *prima linie a portativului*, va oferi, practic spațiul întregului portativ *registrului superior* situării sale grafice. Cu cheia *do* de bariton lucrurile stau exact invers, deoarece fiind situată pe linia a cincea a portativului, va fi oferi spațiul întregului portativ *registrului inferior* situării sale grafice. Anume acest indiciu al *spațiului de lectură fără nevoia implicării liniilor suplimentare* și este criteriul de diferențiere între cheile *înalte* și cele *joase* sau *grave*.

Imaginea generală a sistemului cheilor:



Este de observat că totalul celor zece chei este împărțit în trei grupuri inegale ca număr : 2 chei Sol + 3 chei Fa + 5 chei Do. De asemenea, poate fi remarcată și „opозиția” între două grupuri „incomplete” (în comparație cu cheile Do), însă care împreună (2+3) egalează numărul de chei din grupul „complet”, echilibrând astfel sistemul. Acest fapt este de

remarcat până și în poziționarea pe portativ, deoarece fiind „complet”, grupul cheilor Do are câte un „membru” pe fiecare linie a portativului. Ori, „aliindu-se”, cele două grupuri „incomplete” reușesc și ele această performanță, situându-se de ambele părți ale grupului „complet” și ocupând astfel și ele toate cele cinci linii.

Este de remarcat un detaliu suplimentar în înșiruirea „compensatorie” a acestor două grupuri de chei – „complet” și, respectiv, „incomplet”. Trecerea de la cheile *do* înspre cheile *fa* este realizată prin „conexiunea” a două chei de *identitate absolută*, care sunt cheia *do bariton* și cheia *fa bariton*.

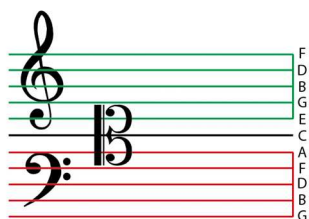
4.4. *Observație.* În virtutea focalizării învățământului muzical primar pe doar două chei – cheia *sol de vioară* și cheia *fa de bas* – acestea deja demult au devenit *chei referențiale* și, practic, singurele chei *operabile* pentru majoritatea covârșitoare a elevilor și studenților din învățământul muzical. Acest atribut – referenția-lă/-le – se relevă cu deplină putere atunci când (la următoarele etape ale învățământului muzical) se pune problema învățării *cheilor do*.

Anume prin relaționarea notației *referențiale* în special în cheia *sol de vioară* și a notației în celelalte cinci chei *do*, este stabilit *intervalul* și *direcția* „transpoziției”, adică a *notației false* a cheilor *do* și doar astfel, pas cu pas, poate fi elaborat reflexul *lecturii spontane* în aceste cinci chei.

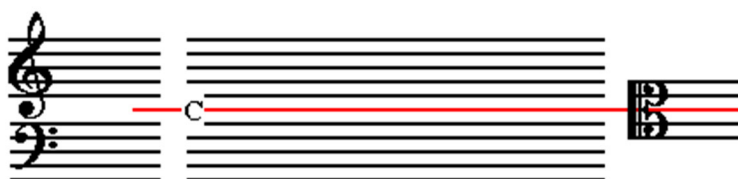
În mod normal, nu poate fi vorba despre nicio „transpoziție” sau *notație falsă* ale cheilor *do*, iar totul se rezumă doar la elaborarea unor reflexe de lectură în acest cinci chei, la exact același nivel ca și lectura în cheile „referențiale” *sol de vioară* și *fa de bas*.

Revenim la ideea expusă mai sus de simetrie a sunetelor corespunzătoare fiecărei chei, și anume:

c. ambele sunete – g^I (cheia *sol*) și f (cheia *fa*) – sunt poziționate simetric în jurul sunetului c^I (cheia *do*), imagine care poate fi interpretată în termenii sistemului tonal-funcțional drept: T(onică) – sunetul c^I , S(ubdominantă) – sunetul f și D(ominantă) – sunetul g^I .



trebuie menționat că, implicit, și *cheile* care simbolizează sunetele respective – *g*, *c* și *f* – se vor înscrie și ele în această imagine simetrică după cum urmează:



La adresa de internet:

<http://www2.siba.fi/mustel/index.php?id=59&la=en>, există o propunere interesantă de învățare a cheilor folosind exact această imagine a unui portativ compus din unsprezece linii, comun pentru toate cele trei chei:



Spre exemplu, poziția cheii *do* rămând imobilă pe portativul comun (poziționare *absolută*), aceasta devine diferită în interiorul dreptunghiului albastru (poziționare *relativă*), mutându-l pe care pe suprafața portativului pot fi obținute toate cele cinci poziții ale cheii *do*, cu tot cu noile sensuri ale notelor.

8. Propunere de învățare a semnificației notelor în diverse chei:

8.1. Exercițiu 1.

Este dată o singură notă – pe linie sau pe spațiu –, care fără o cheie alăturată nu are nicio semnificație (înălțime precisă și registru). Identificați semnificația acestei note atribuind-o, rând pe rând, câte uneia dintre cele zece chei.

Învățarea lecturii în cele zece chei și, implicit, asensului notelor de pe portativ, poate fi distribuită în două etape:

Etapă 1. Lectura este efectuată prin intermediul *transpoziției mecanice*, care constă în raportarea constantă la *referențialitatea* cheii Sol vioară. De fiecare dată este memorat *intervalul de desincronizare* a sensului notei – spre exemplu, nota de pe prima linie a portativului în cheia Do sopran nu este citită ca *mi* în cheia Sol vioară, ci luând în considerare intervalul de terță descendentă, este citit ca *do*.

Lectura este efectuată prin transpunerea la interval de terță descendentă a fiecărei note din cheia Do sopran;

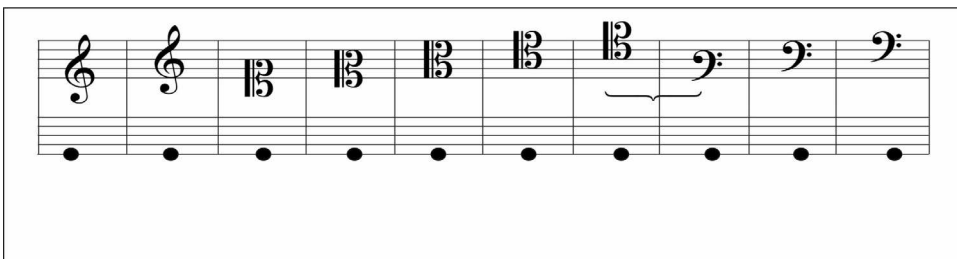
Etapă 2. Lectura *din aproape în aproape*: identificând, spre exemplu, sensul notei de pe a doua linie a portativului în cheia Do mezzo-sopran drept *do*, lectura va fi efectuată prin evaluarea vizuală a poziționării următorului sunet.

Ca și un prim criteriu de evaluare vizuală va servi cunoașterea distanței de terță între liniile portativului. Ca un al doilea criteriu va servi cunoașterea faptului evident că toate cele zece chei sunt potate *pe* liniile portativului, neexistând chei notate în spațiile dintre acestea.

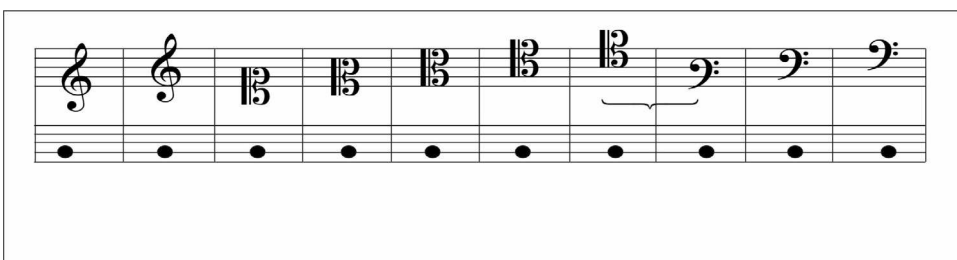
Observație: Este evident că identificarea notelor situate *pe linia* portativului este mai facilă decât a notelor situate *între linii*, prin simpla referire la *chei* care toate sunt notate *pe* o linie, neexistând chei notate *pe* spațiu.

a. Exersarea unei note situate pe linie: semnificația fiecărei note va fi notată dedesubtul portativului.

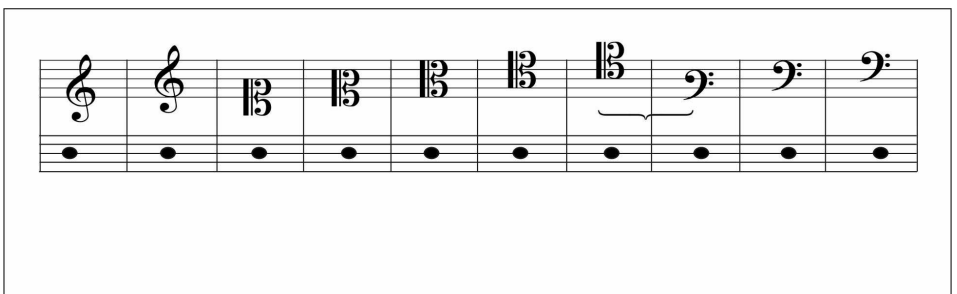
a.1. linia 1



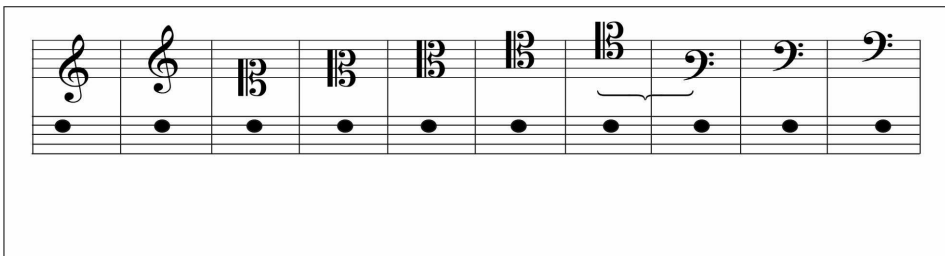
a.2. linia 2



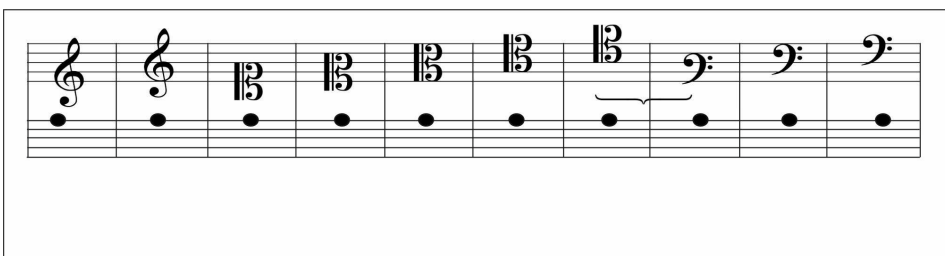
a.3. linia 3



a.4. linia 4

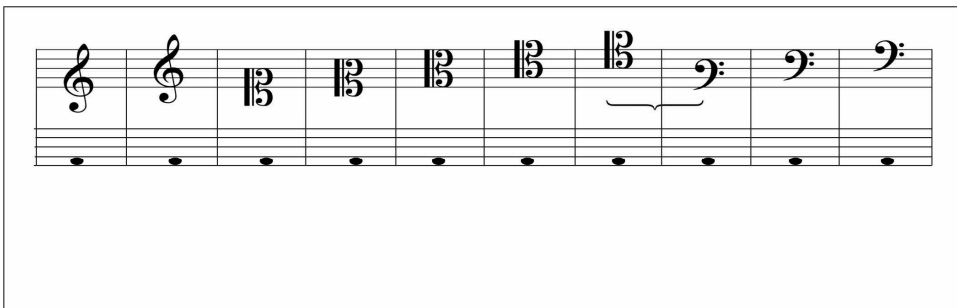


a.5. linia 5

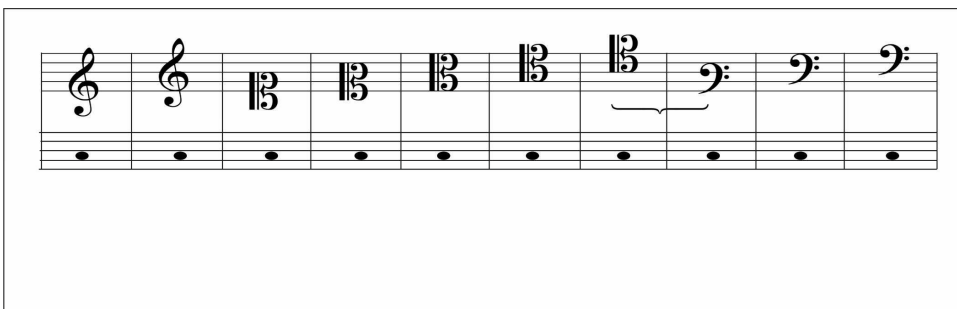


b. Exersarea unei note situate între linii: semnificația fiecărei note va fi notată dedesubtul portativului.

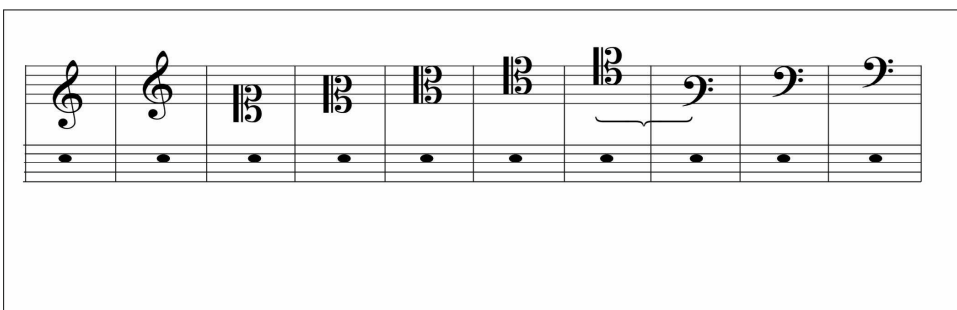
b.1. spațiul 1



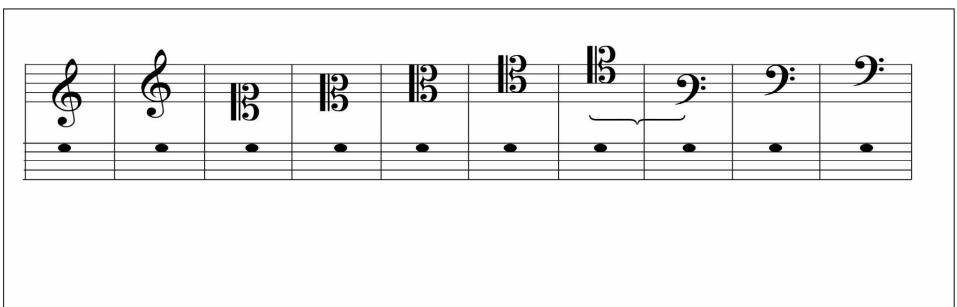
b.2. spațiul 2



b.3. spațiul 3



b.4. spațiul 4



8.2. Exercițiu 2.

Este dat un singur sunet (o singură semnificație), spre exemplu - *h* (*si* octava mică). Poziționați corect pe portativ acest sunet, atribuindu-l, rând pe rând uneia dintre cele zece chei.

Observație: exercițiul poate fi diversificat prin recurgerea la toate celelalte semnificații și poziționări de registru pe care le poate avea un sunet.

a. Exersarea unei *semnificații* și *poziționări de registru* în toate cele zece chei: *h*



8.3. Exercițiu 3. După efectuarea *antrenamentului* în lecturarea unei singure note situate pe și între liniile portativului, urmează exersarea solfegierii unei succesiuni de note. Dacă practica lecturii unei singure note în toate cele zece chei deja produce o diminuare a *referențialității* cheii Sol vioară, atunci se poate recurge la lectura *din aproape în aproape*, folosind procedeul de *evaluare vizuală* a distanței spațiale (grafice) între note, ținând în minte faptul că distanța între liniile portativului este de terță.

Ca sursă pentru exersarea lecturii în cele cinci chei Do este recomandabilă culegerea lui N. Laduhin, *Solfegiu la două voci în cheile Do*, Moskva: Muzika, 1988, cota la biblioteca ANMGD – I.a 153.

În concluzie, învățarea lecturii în toate cele zece chei oferă mai multe avantaje atâta timp cât situația mării majorități ai practicanților se rezumă la nivelul de *începător*, cu o lectură confortabilă doar în cheile *sol vioară* și *fa bas*. Doar însușirea lecturii într-o singură cheie suplimentară – de obicei *do alto* sau *do tenor* – oferă grade de libertate superioare oricărui *începător*, dar și asigură confirmarea certă a posibilității de însușire a lecturii în toate celelalte chei. Este evident faptul că deținerea capacității în

doar două chei *ale începătorului* determină și o anumită atitudine, o anumită optică, dar și un anumit tip de relaționare cu notația, toate trei fiind *restrânse* și *limitate*. Într-o asemenea situație, de la bun început sunt excluse tipurile istorice de notație medievală și renescentistă. Aici se adaugă și reducerea lecturii unei partituri orchestrale doar la partidele notate în cheia *sol vioară* și *fa bas*, cu finalitatea unei lecturi *limitate* doar la grupul instrumentelor cu corzi, cel mai comod, însă fără viola notată în cheia *do alto*. Drept referință la acest nivel primar al abordării servește notația pentru pian. Așa procedează majoritatea *începătorilor*.

Însă încă înainte de a însuși lectura *directă* și *spontană* în cheia respectivă, familiarizarea cu lectura în chei va presupune lectura *indirectă*, una *mecanică*, aplicând principiul *transpoziției intervalice*.

Ori, într-o pagină de partitură orchestrală în care coexistă cel puțin trei tipuri de notație (reală, falsă și redundantă), imaginea este organizată într-un mod spațiat, iar sensul înălțimilor – într-unul diferențiat (ca accepție a înălțimilor) prin intermediul cheilor. Evident, atât câmpul posibilităților de lectură, cât și, respectiv, cel de exersare, este exponențial mai bogat și astfel mult mai ofertant în plan euristic-formativ.

Notația orchestrală folosește cinci chei după cum urmează:

a. Instrumente notate în cheia *sol vioară*:

- a.1. grupul sufl. din lemn: flaut, clarinet, oboi, saxofoane
- a.2. grupul sufl. din alamă: corni (notație acută), trompete
- a.3. grupul corzilor: vioara, viola (notație acută), violoncelul (notație acută), contrabas (notație acută)
- a.4. grupul percuției: xilofon, marimba (notație acută), glockenspiel, clopote, vibrafon

b. Instrumente notate în cheia *fa bas*:

- b.1. grupul sufl. din lemn: fagotul
- b.2. grupul sufl. din alamă: cornul (notație acută), trombon, tuba
- b.3. grupul corzilor: violoncel, contrabas
- b.4. grupul percuției: timpani, marimba (notație gravă)

c. instrumente notate în cheia *do alto*

d. Instrumente notate în cheia *do tenor*:

d.1. grupul sufl. din lemn: fagot (notație gravă)

d.2. grupul sufl. din alamă: trombon tenor (notație acută)

d.3. grupul corzilor: violoncel (notație acută)

e. Instrumente notate în cheia *do alto*:

e.1. grupul sufl. din alamă: trombon alto

e.2. grupul corzilor: viola

f. Instrumente notate în cheia *neutră*: diverse instrumente de percuție cu înălțime nedeterminată

Drept referință pentru *începători* rămâne sistemul format din două portative cu cele două chei: cheia *sol vioară* pentru portativul superior și, respectiv, mâna dreaptă, și cheia *fa bas* pentru portativul inferior și, respectiv, mâna stângă.

Pentru orgă, sistemul este format din trei portative, al treilea (cu cheia *fa bas*) este situat sub al doilea portativ cu cheia *fa bas*.

Finalitatea studiului lecturii (confortabile, adică spontane, naturale) în toate zece chei poate fi înțeleasă drept ridicarea capacității de lectură în două chei deja însușite ca „naturale” – *sol vioară* și *fa bas* – la puterea celorlalte opt chei în vederea lecturii neîngrădite de nicio dificultate de ordin transpozitoriu. Drept analogie aici poate servi învățarea de limbi străine. Mecanismul este similar și poate fi rezumat la proiectarea reflexului de lectură deja stăpânit peste contextul notației într-o nouă cheie, însă prin considerarea celei din urmă drept *referențială*. Existând reflexul lecturii „naturale” în cheile *sol vioară* și *fa bas* ca prototip și, în același timp, ca scop perspectival, exersarea noii chei este susținută până la dobândirea unei stări de confort și lectură spontană identică celei deja cunoscute.

CAPITOLUL 9

(pachet de învățare)

Mecanismul asocierii între sistemul cheilor și transpozițiilor

Observație: Materialul expus în pachetele de învățare este conceput pentru a servi mai multor scopuri:

- a. simpla parcurgere și familiarizare cu termenii și logica expunerii;
- b. a doua parcurgere este destinată însușii termenilor și logicii expunerii, pentru
- c. a servi ca model de bază de date proprii ale studentei/studentului și ghid metodologic de formulare a obiectului, scopurilor și conținuturilor disciplinei Citire partituri. Acest din urmă punct presupune acțiunea susținută de completare a acestor pachete (proponeri) atât în direcția repertoriilor (audiție+descifrare), cât și în direcția definițiilor, metodelor și materialului didactic utilizat.

Mecanismul asocierii între sistemul cheilor și transpozițiilor

Pentru a putea *asocia* cele două sisteme (chei și transpoziții), ar trebui să existe niște elemente comune și acestea sunt *notația falsă* care la rândul ei presupune prezența *transpoziției*.

Ambele cazuri – notația în celelalte opt chei diferite de cele *referențiale* și notația instrumentelor *transpozitorii* – au în comun *faptul notației care nu este identică efectului sonor*.

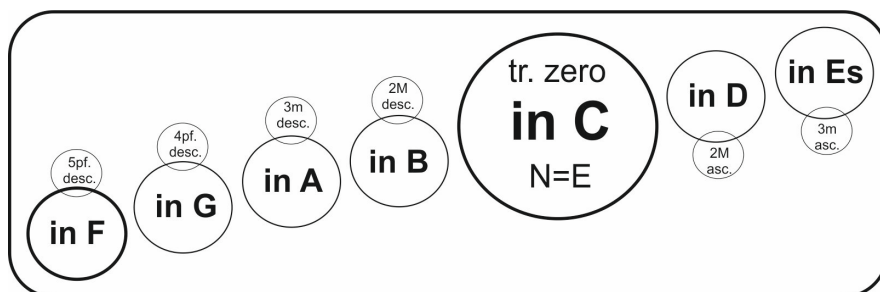
Aici este vorba despre două sensuri ale *transpoziției*:

a. **În cazul cheilor**, diferite de cele două chei *referențiale* (*sol* vioară și *fa* bas) se poate vorbi despre *notație falsă* (sau *relativă*) doar în virtutea educației muzicale focalizate exclusiv pe aceste două chei. În comparație, notația în oricare alta din cele opt chei se va prezenta drept una „falsă”, deși această problemă a „falsității” va exista doar pe timpul perioadei necesare de a însuși celelalte opt chei și a le citi ca atare, fără a mai recurge la comparația cu notația în cele două chei *referențiale* (*Sol* vioară și *Fa* bas). În cazul dat, este vorba doar despre o „transpoziție” propedeutică, de învățare, iar scopul final este citirea liberă a notației în oricare dintre celelalte opt chei.

b. **În cazul instrumentelor transpozitorii**, este vorba despre o *notație falsă* reală, determinată de „distorsiunea” transpozitorie produsă de însăși construcția instrumentelor. O notație *diferită* de *sonoritatea reală* este o autentică *notație falsă* în acest caz, precum și *transpoziția* este una autentică, fără niciun fel de artificiu (fie el și) propedeutic ca în cazul anterior.

Astfel, pentru început sunt date imaginile celor două sisteme:

a. sistemul transpozițiilor:



b. sistemul cheilor:



1. Dat fiind numărul transpozițiilor – șase (6) – este evident că pentru echivalare va fi nevoie de doar șase (6) chei. Din totalul celor zece chei vor trebui eliminate patru (4) pentru a rămâne cu numărul necesar de șase (6).

2. De la bun început vor fi excluse cele trei chei *fa* prin care sunt realizate cele **trei echivalențe**: cheia *fa bariton* = cheia *do bariton* (echivalență absolută = înălțime+registru), cheia *fa bas* = cheia *sol veche franceză* și cheia *fa bas profund* = cheia *sol vioară* (două echivalențe relative = doar înălțimea, registrele fiind diferite).

Un alt motiv al excluderii celor trei chei *fa* de la echivalare este fie obținerea unei *redundanțe* (transp. *in A*), fie a unor transpoziții *inoperante* (*in Ges* și *in C*). Prin echivalarea între cheia *sol de vioară* și cele trei chei *fa* obținem: cheia *fa bariton* = *in Ges* (desc. la 4 mărită peste octavă, duodecimă), cheia *fa bas* = *in Es* (desc. la interval de sextă mare peste octavă, cvartdecimă) și cheia *fa bas profund* = *in C* (semitranspoziție la două octave desc.).

3. Cheia *sol vioară* va fi folosită ca și cheie de *referință*, ceea ce înseamnă că poate fi echivalată cu transpoziția *in C* (N=E). Notăția celor șase (6) chei rămase va fi raportată la *notația referențială* în cheia *sol de vioară*.

4. Astfel, drept „transpozitorii” vor rămâne următoarele șase (6) chei: cheia *do sopran* (pe linia 1), *do mezzo-sopran* (pe linia 2), *do alto* (pe linia 3), *do tenor* (pe linia 4), *do bariton* (pe linia 5) și *cheia sol veche franceză* (pe linia 1).

4.1. Echivalarea propriu-zisă va fi realizată în trei pași:

a. **pas 1**: sensul notei dintr-o cheie „transpozitorie” va fi identificat, mai întâi, cu sensul ei în cheia *sol vioară* și doar apoi în cheia „transpozitorie”;

b. **pas 2**: va fi evaluat *intervalul* și *direcția* diferenței în semnificația notei în cheia *sol* și cheia „transpozitorie”;

c. **pas 3**: diferența de *interval* și *direcție* vor fi aplicate de la *transpoziția zero* – *in C* – astfel fiind identificat numele transpoziției pe care o efectuează cheia „transpozitorie”;

Model 1: este dată cheia „transpozitorie” *do sopran*.



Pas 1: evaluarea comparativă a semnificației înălțimilor notate. În lectura prin cheia *sol de vioară*, nota de pe prima linie (în cheia *do sopran*) apare drept e^1 , deși în realitate este vorba despre c^1 :



Vizual



Sonor

Pas 2: evaluarea *intervalului* și *direcției* pe care o prezintă comparația aceleiași note în cele două chei: diferența între semnificația „falsă” (sau „analogia” ei în cheia *sol de vioară*) și cea *reală*, după cum se vede în imaginile de mai sus, este de **terță descendentă : de la e^1 la c^1** .

Observație: în realitate, diferența este de *terță mare descendentă*. Se va opta pentru cea mai potrivită transpoziție cu *intervalul*.

Pas 3: aplicarea diferenței deja identificate (interval+direcție) de la *transpoziția zero* – in *C* și identificarea numelui transpoziției: aplicarea intervalului de **terță (totuși mică, potrivită cu transpoziția referențială și nu cu una derivată) descendentă** de la nivelul transpoziției in *C* dă drept rezultat transpoziția in *A*.

Concluzie: Sunt asociate direct **cheia do sopran** cu **transpoziția in A** și sunt însușite ca atare. Cu alte cuvinte, orice text muzical care va avea **cheia de sopran**, va fi citit cu **o terță mică descendentă (raportat la cheia sol vioară referențială)**. Această transpoziție rămâne astfel asociată cu imaginea cheii do sopran:

cheia do sopran  = in A

Model 2: este dată cheia „transpozitorie” **do mezzo-sopran**.



Pas 1: evaluarea comparativă a semnificației înălțimilor notate. În lectura prin cheia *sol vioară*, nota de pe a doua linie (în cheia *do mezzo-sopran*) apare drept g^1 , deși în realitate este vorba despre c^1 :



Vizual



Sonor

Pas 2: evaluarea *intervalului și direcției* pe care o prezintă comparația aceleiași note în cele două chei: diferența între semnificația „falsă” (sau analogia ei în cheia *sol vioară*) și cea *reală*, după cum se vede în imaginile de mai sus, este de **cvintă perfectă descendentă: de la g^1 la c^1** .

Pas 3: aplicarea diferenței deja identificate (interval+direcție) de la *transpoziția zero* – în *C* și identificarea numelui transpoziției: aplicarea intervalului de *cvintă perfectă descendentă* de la nivelul transpoziției în *C* dă drept rezultat transpoziția în *F*.

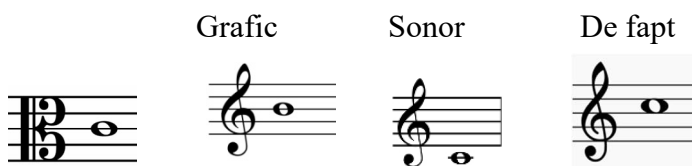
Concluzie: Sunt asociate direct *cheia do mezzo-sopran* cu *transpoziția în F*, și sunt însușite ca atare. Această transpoziție rămâne astfel asociată cu imaginea *cheii do sopran*:

cheia do mezzo-s.  = in F

Model 3: este dată cheia „transpozitorie” *do alto*



Pas 1: evaluarea comparativă a semnificației notelor: În lectura prin cheia *sol de vioară*, nota de pe a treia linie (în cheia *do de alto*) apare drept *h¹*, deși în realitate este vorba despre *c¹*:



Pas 2: evaluarea *intervalului* și *direcției* pe care o prezintă comparația aceleiași note în cele două chei: diferența între semnificația „*falsă*” (sau analogia ei în cheia *sol vioară*) și cea *reală*, după cum se vede în imaginile de mai sus, este de *secundă (mică) ascendentă* (de la *h¹* la *c¹*, ca semnificație a notei, nu și ca registru).

Observație: pur grafic, diferența este de *septimă mare descendentă* (de la nota în cheia *sol vioară* la cheia *do alto*), care la răsturnare produce o *secundă mică*. Alegerea va fi făcută în favoarea distanței mai mici, iar în ceea ce privește *secunda mică*, se va opta pentru cea mai potrivită transpoziție *referențială* și pentru cea *derivată*.

Pas 3: aplicarea diferenței deja identificate (interval+direcție) de la *transpoziția zero – in C* și identificarea numelui transpoziției: aplicarea intervalului de *secundă ascendentă* (totuși *mare*, în funcție de **transpoziția disponibilă care este la o secundă mare ascendentă**) de la nivelul transpoziției *in C* dă drept rezultat transpoziția *in D*.

Concluzie: Sunt asociate direct *cheia do alto* cu *transpoziția in D*, și sunt însușite ca atare. Această transpoziție rămâne astfel asociată cu imaginea *cheii do alto*:

cheia *do alto*  = in D

Model 4: este dată cheia „transpozitorie” *do tenor*



Pas 1: evaluarea comparativă a semnificației notelor:

	Grafic	Sonor	De fapt
			

Pas 2: evaluarea *intervalului* și *direcției* pe care o prezintă comparația aceleiași note în cele două chei: diferența între semnificația „falsă” (sau analogia ei în cheia *sol vioară*) și cea *reală*, după cum se vede în imaginile de mai sus, este de ***secundă (mare) descendentă*** (de la *d¹* la *c¹*, ca semnificație a notei, nu și ca registru).

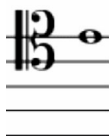
Obvservație: în realitate, diferența este de *nonă mare descendentă*. Alegerea va fi făcută, din nou, în favoarea distanței mai mici (care va implica schimbarea direcției reale a diferenței), iar în ceea ce privește *secunda mare descendentă*, se va opta pentru cea mai potrivită transpoziție atât cu *direcția*, cât și cu *intervalul*.

Pas 3: aplicarea diferenței deja identificate (interval+direcție) de la *transpoziția zero* – in *C* și identificarea numelui transpoziției: aplicarea intervalului de ***secundă (mare) descendentă*** de la nivelul transpoziției in *C* dă drept rezultat transpoziția ***in B***.

Concluzie: Sunt asociate direct ***cheia do tenor*** cu ***transpoziția in B***, și ambele sunt însoțite ca atare. Această transpoziție rămâne astfel asociată cu imaginea *cheii do tenor*:

cheia *do tenor*  = in B

Model 5: este dată cheia „transpozitorie” ***do bariton***



Pas 1: evaluarea comparativă a semnificației notelor:

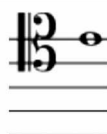


Pas 2: evaluarea *intervalului* și *direcției* pe care o prezintă comparația aceleiași note în cele două chei: diferența între semnificația „falsă” (sau analogia ei în cheia *sol vioară*) și cea *reală*, după cum se vede în imaginile de mai sus, este de **cvartă perfectă descendentă** (de la f^2 la c^2 , **ca semnificație a notei, nu și ca registru**).

Observație: în realitate, diferența este de *duodecimă* (cvartă perfectă peste octavă descendentă: $4+8=12$) *descendentă*. Alegerea va fi făcută în favoarea distanței mai mici (de la duodecimă la cvartă).

Pas 3: aplicarea diferenței deja identificate (interval+direcție) de la *transpoziția zero* – în *C* și identificarea numelui transpoziției: aplicarea intervalului de **cvartă perfectă descendentă** de la nivelul transpoziției în *C* dă drept rezultat transpoziția **în G**.

Concluzie: Sunt asociate direct **cheia do bariton** cu **transpoziția în G**, și sunt însoțite ca atare. Această transpoziție rămâne astfel asociată cu imaginea *cheii do bariton*:

cheia do bariton		= in G
------------------	---	--------

Model 6: este dată cheia „transpozitorie” *sol veche franceză*



Pas 1: evaluarea comparativă a semnificației notelor:

Grafic



De fapt



Pas 2: evaluarea *intervalului* și *direcției* pe care o prezintă comparația aceleiași note în cele două chei: diferența între semnificația „falsă” (sau analogia ei în cheia *sol de vioară*) și cea *reală* este de **terță mică ascendentă** (de la e^1 la c^1).

Pas 3: aplicarea diferenței deja identificate (interval+direcție) de la *transpoziția zero* – în *C* și identificarea numelui transpoziției: aplicarea intervalului de **terță mică ascendentă** de la nivelul transpoziției în *C* dă drept rezultat transpoziția **în Es**.

Concluzie: Sunt asociate direct **cheia sol veche franceză** cu **transpoziția în Es**, și sunt însușite ca atare. Această transpoziție rămâne astfel asociată cu imaginea *cheii do tenor*:

cheia sol veche fr.  = in Es

TABLOU AL ECHIVALENTELOR CHEI-TRANSPOZIȚII

cheia *do sopran*  = in A

cheia *do mezzo-s.*  = in F

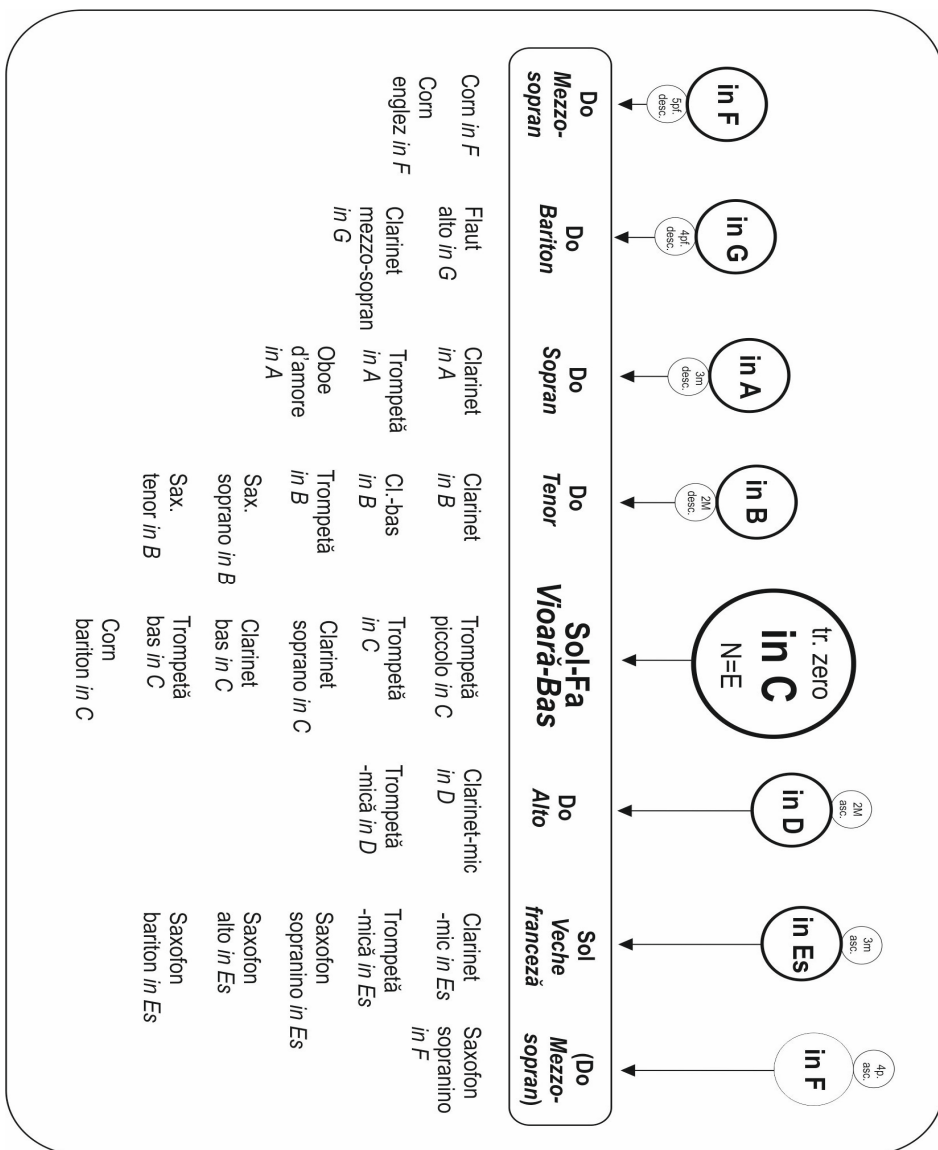
cheia *do alto*  = in D

cheia *do tenor*  = in B

cheia *do bariton*  = in G

cheia *sol veche fr.*  = in Es

TABLOU GENERAL AL TRANSPOZIȚIILOR-CHEILOR-INSTRUMENTELOR



CAPITOLUL 10

(Pachet de învățare)

Relaționarea cheilor ca raporturi de echivalență și transpoziție

Observație: Materialul expus în pachetele de învățare este conceput pentru a servi mai multor scopuri:

- a. simpla parcurgere și familiarizare cu termenii și logica expunerii;
- b. a doua parcurgere este destinată însușii termenilor și logicii expunerii, pentru
- c. a servi ca model de bază de date proprii ale studentei/studentului și ghid metodologic de formulare a obiectului, scopurilor și conținuturilor disciplinei Citire partituri. Acest din urmă punct presupune acțiunea susținută de completare a acestor pachete (proponeri) atât în direcția repertoriilor (audiție+descifrare), cât și în direcția definițiilor, metodelor și materialului didactic utilizat.

Introducere. Problema operării cu notația în cele zece chei

Prin tradiție, începutul învățării muzicii în forma ei notată – practic și teoretic – este înfăptuit prin intermediul cheii *sol vioară* și, respectiv, cheia *fa bas*. Este de la sine înțeles că studiul muzicii va presupune și abordarea unui instrument precum pianul. Partitura acestuia din urmă este concepută în imaginea celor două portative – unul superior, destinat mâinii drepte și, respectiv, cheii *sol vioară*, și unul inferior, destinat mâinii stângi și, respectiv, cheii *fa bas*. Parcurgerea etapei învățământului muzical primar condiționează ancorarea profundă în conștiință (posibil și pentru tot restul vieții) atât a ambelor chei, cât și pianului, drept entități *referențiale* și, în același timp, drept *naturale*: mâna dreaptă „în cheia *sol vioară*”, mâna stângă „în cheia *fa bas*”.

Spre exemplu, pentru nota de pe linia a doua a portativului întotdeauna vor exista două semnificații „naturale”, adică atribuite spontan (fără o pauză de identificare): în cheia *sol vioară* – g^1 (nota *sol* din octava întâia) și pentru cheia *fa bas* – H (nota *si* din octava mare). Această ancorare produce o explicabilă *inertie* de citire a textului muzical notat prin atribuirea acestuia unei chei, preponderent cheii Sol de vioară, chiar și fără cheia afișată. Sensul notelor fiind ancorat în conștiință drept „natural”, lectura involuntar, prin *extrapolare* spontană, este efectuată în sensurile oferite de cheia preferată (de obicei în cheia *sol vioară*).

Contactul cu imaginea integrală a sistemului constituit din cele zece chei surprinde într-un mod nu chiar plăcut. Iar surpriza nu se referă atât la cantitatea acestor simboluri grafice, cât mai degrabă la evidentă „inutilitate” a celorlalte opt, „suplimentare” celor *referențiale* (*sol vioară* și *fa bas*).

Ori, doar printr-o parcurgere treptată a teoriei muzicii, în special a laturii evolutiv-istorice, devine tot mai clară atât genealogia aspectelor grafice – cheia *sol* de la litera G (sunetul *sol*), cheia *fa* de la litera F (sunetul *fa*) și cheia *do* de la litera C (sunetul *do*) –, cât și conjuncturile istorice de aplicare specifică a acestor chei în diverse genuri ale muzicii. Nu întâmplător, spre exemplu, cele cinci chei Do și cele trei chei Fa poartă nume de voci umane (cheile *do*: sopran, mezzo-sopran, alto, tenor și bariton + cheile *fa*: bariton, bas și bas profund), pe când cheia *sol* poartă numele unui instrument. Diferențierea este evidentă: chei vocale versus chei instrumentale.

Consecuția culturilor muzicale în istoria muzicii a constat în preeminența practicii vocale (Antichitatea, Evul Mediu și Renașterea), doar ulterior fiind cristalizată practica instrumentală (Barocul, Clasicismul vienez, Romantismul ș.a.). Acesta ar fi un **prim** argument.

Un **al doilea argument** este al *registrului*. Așa cum a fost indicat anterior, fiecare tip și grup de chei are atribuită o proprie *plajă* de înălțime: cheile *sol* au în responsabilitate plaja acutelor, cheile *fa* – zona gravă, iar cheile *do* – spațiul de mijloc. O analogie potrivită aici ar fi imaginea unui copac: cheile *sol* – coroana, cheile *fa* – rădăcinile și cheile *do* – tulpina.



Al treilea argument pornește chiar de la puținătatea evidentă a celor două chei *referențiale*, raportând-o la imensitatea volumului istoric de timp, diversitatea stilistică de lucrări muzicale, soluții tehnice, concepții componistice, tipologii ale expresiei, ca și tot atâtea *bazine de intonații*. Iar la acestea necesarmente trebuiesc adăugate și sistemele ideologice, estetice și filosofice împreună cu teatrul, literatura, poezia, precum și cu pictura, sculptura și arhitectura ca tot atâtea *bazine de idei*.

Ori, este evident că sistemul celor zece chei reflectă cu fidelitate, chiar dacă și într-un mod „codificat”, evoluția gândirii muzicale europene, care nu poate fi redusă la doar două chei, oricât de *referențiale* ar fi acestea.

Al patrulea argument ar consta în realizarea unei deschideri de la partitura pentru pian înspre partitura pentru orchestra simfonică. Alăturarea între aceste două bazine ale gândirii muzicale se prezintă ca un pârau (bach) sau un fluviu, ambele raportate la un ocean planetar: o mulțime de portative și o mulțime de chei, unele *referențiale* (ca la pian: cheia *sol vioară* și cheia *fa bas*), altele deloc (cheile *do*).

Însă fiind multe, portativele cu tot cu cheile aferente, o lectură ca la pian devine aparent imposibilă. Chiar și lectura unei partituri pentru cor mixt cu toate cele patru vocile chiar și doar în cheia *sol vioară* (sau în trei chei *fa bas*) devine dificilă. Mai mult, inversarea cheilor *referențiale* într-o partitură de pian provoacă o inexplicabilă nevoie de a încrucișa mâinile, deoarece aceste două chei ajung să fie și simboluri pentru două mâini: cheia Sol pentru mâna dreaptă, iar cheia *fa* pentru cea stângă. Lectura unei partituri cu paisprezece portative și, respectiv, paisprezece chei, blochează într-un mod definitiv, iar oricare dintre cele cinci chei *do* se prezintă ca o enigmă insolubilă.

1. Fiind atât de multe, este de presupus că între toate cheile s-ar putea stabili anumite relații. Mai degrabă între înălțimile *sol*, *fa* și *do* pe care aceste semne grafice le fixează într-un loc precis pe portativ. Este clar că învățarea celorlalte înălțimi întotdeauna va porni de la una dintre aceste trei înălțimi în calitatea lor de înălțimi *referențiale*.

Este important de conștientizat că însușirea *citirii în chei* întotdeauna va presupune necesarmente o *înălțime de referință* deținută ca atare, spre exemplu, de cheia Sol de vioară, de la care va și începe însușirea celorlalte chei.

De la bun început trebuie constatată o ierarhie care se stabilește între cele trei chei: cea mai familiară („naturală” pentru pianiști, violoniști, flautiști sau trompetiști) – cheia *sol*, mai puțin cunoscută (însă „naturală” pentru aceiași pianiști, urmând contrabasiști, violonceliști, tubiști sau fagotiști) – cheia *fa*, și necunoscuta cheie *do* (atât de „naturală” pentru violiști, violonceliști, fagotiști și tromboniști).

Iar pentru un dirijor de orchestră simfonică este de presupus că „naturale” sunt toate trei tipurile de chei.

2. O primă posibilitate de relaționare între chei este cea de *echivalență*. Aceasta din urmă constă în fixarea pe portativ a aceleiași note în același loc de către chei diferite.

Așa cum a fost arătat în capitolul (pachetul de învățare) anterior, au fost stabilite relații de *echivalență* între cele șase transpoziții *referențiale* și șase chei, evident, prin raportarea acestora din urmă la cheia *referențială* Sol de vioară. Din această „desincronizare” au rezultat șase posibilități de echivalare:

- Cheia sol vioară →
1. Cheia *do sopran* = transpoziție în *A*
 2. Cheia *do mezzo-sopran* = transpoziție în *F*
 3. Cheia *do alto* = transpoziție în *D*
 4. Cheia *do tenor* = transpoziție în *B*
 5. Cheia *do bariton* = transpoziție în *G* și
 6. Cheia *sol veche franceză* = transpoziție în *Es*

Este de observat că *raporturile de transpoziție* au fost stabilite între chei *eterogene*. Astfel, „neimplicate” rămân cele trei chei *fa*. Ori, în cazul acestora nu este vorba despre relații de „desincronizare” transpozitorie, ci doar despre identificarea unor chei cu notație identică celor trei chei *fa*.

De asemenea, este o primă situație în care drept *referențiale* vor fi folosite doar cheile *fa*.

Primul caz de echivalență este identificabil destul de simplu chiar prin numele identice pe care le pot avea mai multe chei – cheia *bariton*. În acest caz este vorba despre *echivalență absolută*, deoarece atât însăși nota, cât și registrul în care este situată sunt identice:

2.1. Echivalența absolută:

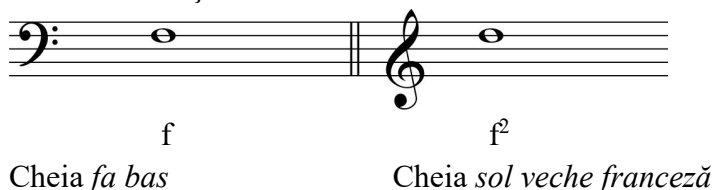
f f

Cheia *fa* bariton Cheia *do* bariton

În al doilea caz de echivalare este vorba despre *echivalență relativă*, deoarece identic este doar locul pe care îl ocupă nota pe portativ, pe când

registrele sunt diferite. În ambele cazuri este vorba despre distanța de două octave între aceeași notație grafică:

2.2. Echivalența relativă *a*:



2.3. Echivalența relativă *b*:



3. Cu totul altceva decurge din relaționarea cheilor *fa* între ele. Selectând cheia *fa bas* drept cheie *referențială* și raportând-o la celelalte două chei *fa* (*bariton* și *bas profund*), este de observat că de această alăturare vor decurge raporturi de *transpoziție* între chei *omogene*.

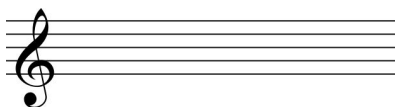
3.1. Echivalare *transpozitorie a*.

Cheie *fa bas* Cheie *fa bariton*



Din alăturarea cheii *fa bas* și cheii *fa bariton* decurge relația transpozitorie *in Es*, pentru care deja există relația *transpozitorie* între cheia Sol vioară și cheia Sol veche franceză. Exemplul de mai sus doar dublează o situație deja existentă.

Cheie *sol veche franceză* (transpoziție *in Es*):



Inversarea acestor două chei – adică, selectarea drept *referențială* a cheii Fa bariton (situată la o terță mai jos), va inversa și *raportul transpozitoriu*, transformându-l în *transpoziția in A*.

3.2. Echivalare transpozitorie b.

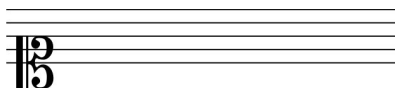
Cheie *fa bas*

Cheie *fa bas profund*



Din această alăturare cu claritate rezultă relația *transpozitorie in A*, pentru care în lista celor șase echivalări *transpozitorii* deja există cazul raportului cheia Sol vioară și cheia Do sopran:

Cheie *do sopran* (transpoziție *in A*)



Iar inversarea cheilor – selectarea drept *referențială* a cheii *fa bas profund* – va produce același efect ca și în primul caz, inversând și direcția transpoziției: va rezulta *transpoziția in Es*.

Ambele cazuri de *echivalare transpozitorie* între cheile Fa nu vor fi folosite, deoarece acestea reprezintă două cazuri de dublare a unor *echivalări transpozitorii* deja existente.

Este de observat că mutarea cheii în direcție ascendentă, pe o linie superioară celei referențiale (adică la o terță superioară) coboară sensul notei la o terță respectivă mai jos. Și invers, deplasarea cheii în direcție

descendentă, pe o linie inferioară celei referențiale (adică, la o terță inferioară), va eleva sensul notei la o terță respectivă mai sus.

4. Însă acest caz de *echivalare* între chei omogene relevă ideea conform căreia drept *referențială* poate servi oricare dintre cele trei tipuri de chei. Cea mai uzitată fiind *referențialitatea* cheii *sol vioară* (mâna dreaptă și, respectiv, registrul mediu și înalt), cel mai neuzitat (în virtutea „arhaismului”) ajunge să fie grupul cheilor *do*.

Astfel, drept exercițiu pot fi folosite fiecare dintre cele cinci chei Do în calitate de *cheie referențială*. În exemplele de mai jos, drept *referențială* este folosită doar cheia *do sopran*, de unde vor rezulta patru situații de *echivalare transpozitorie*.

4.1. Echivalare transpozitorie a.



do sopran

do mezzo-sopran

Pornind de la evaluarea pur vizuală a poziționării cheilor, este clar că sensul notelor va fi relaționat ca transpoziție *in A*. Distanța de terță ascendentă față de *cheia referențială* va însemna poziționarea la terță descendentă față de *nota referențială*.

Inversarea cheilor va determina și inversarea direcției transpoziției: cheia Do mezzo-sopran drept referențială – transpoziția *in Es*. Astfel, ca și în cazul cheilor Fa, avem de a face cu un caz de dublare a transpozițiilor *referențiale* realizate prin intermediul cheii Sol vioară. Tot așa vor sta lucrurile și în cazul celorlalte trei situații transpozitorii de mai jos.

4.2. Echivalare transpozitorie b.



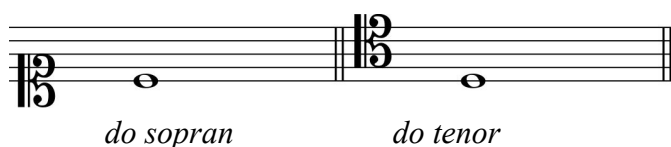
do sopran

do alto

În acest al doilea caz, cheile sunt situate la distanță de *cvintă ascendentă*. Astfel, sensul notelor va apărea în relația de *cvintă descendentă*. Rezultă transpoziția *in F*.

Inversarea cheilor va determina și inversarea direcției transpoziției: cheia Do alto drept referențială – transpoziția *in G* (înalt).

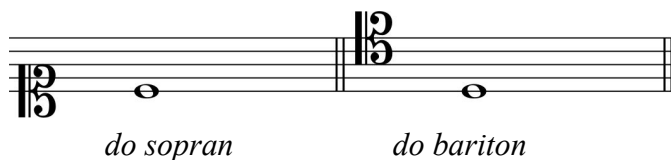
4.3. Echivalare transpozitorie c.



Distanța dintre cheii fiind de septimă ascendentă, va rezulta distanța de septimă descendentă între sensul notelor. Situația este de acceptat pur teoretic, pe când în sensul practic, al exersării la pian, este de preferat răsturnarea intervalului de septimă (descendentă) în intervalul de secundă (ascendentă). Astfel, rezultă transpoziția *in D*.

Inversarea statutului *referențial* determină și inversarea direcției transpoziției: cheia *do tenor* drept referențială – transpoziția *in B*.

4.4. Echivalare transpozitorie d.



Distanța de nonă (interval complex – octava+secundă) între chei va presupune o „reducție” a intervalului complex de nonă la intervalul simplu de secundă. Rezultă transpoziția *in B*.

Ca și în cazurile precedente, inversarea statutului *referențial* va însemna și inversarea direcției transpoziției: cheia *do bariton* drept referențială – transpoziția *in D*.

Ca și în cazul *echivalării transpozitorii* între cheile *fa*, ca legitate a notației, și în aceste patru cazuri de mai sus va funcționa *principiul*

relaționării inverse (de terță) între poziționarea cheii și sensul notei. Cu alte cuvinte, deplasarea ascendentă sau descendentă a cheii pe liniile portativului (din terță în terță în sus sau în jos), va determina deplasarea în sens invers a sensului notei (din terță în terță, însă respectiv în jos sau în sus), contrar direcției de deplasare a cheii.

Toate patru cazurile de *echivalare transpozitorie* între cheile *do* dublează cazurile respective cu *referențialitatea* cheii *sol vioară*.

Ultimile două cazuri – cheia *do sopran*+cheia *do tenor* (în *D*+în *B*) și, respectiv, cheia *do sopran*+cheia *do bariton* (în *B*+în *D*) sunt *replici* identice echivalente între ele:

- a. cheia *do sopran*+cheia *do tenor* (transpoziție în *D*) = cheia *do bariton*+cheia *do sopran* (transpoziție în *D*);
- b. cheia *do tenor*+cheia *do sopran* (transpoziție în *B*) = cheia *do sopran*+cheia *do bariton* (transpoziție în *B*);

Întreg grupul cheilor *do* se prezintă, ca și grupul cheilor *fa*, ca *replici* ale celor șase transpoziții *referențiale*. Însă exercițiul *relaționării de echivalare*, cât și a *relaționării transpozitorii* a tuturor cheilor poate servi drept procedură eficientă de depășire a „blocajului” de lectură determinat de hegemonia (nivelului de învățământ primar) al cheilor *sol vioară* și, respectiv, *fa bas*.

Însăși situarea la nivelul învățământului muzical superior impune ca idee de bază exersarea fiecărei chei în calitatea ei de *cheie referențială* pentru toate celelalte. În consecință, scopul unui asemenea exercițiu este operarea liberă (de preferat, spontană) cu toate cele zece sensuri pe care le poate avea oricare notă situată pe oricare linie a portativului ca și condiție a unei lecturi libere a notației în oricare dintre cele zece chei existente.

Temă: identificați raporturile de transpoziție care se stabilesc între grupuri de *chei omogene* (punctul 1.) și *chei eterogene* (punctele 2. și 3.):

1. alegând drept referențiale, rând pe rând, cheia *do mezzo-sopran*, cheia *do alto*, cheia *do tenor*, cheia *do bariton*;
2. Grupul cheilor *fa* și grupul cheilor *do*
3. Grupul cheilor *do* și grupul cheilor *fa*

CAPITOLUL 11

(pachet de învățare)

Tipuri de *activități practice*
la cursul *Citire de partituri*

Observație: Materialul expus în pachetele de învățare este conceput pentru a servi mai multor scopuri:

- a. simpla parcurgere și familiarizare cu termenii și logica expunerii;
- b. a doua parcurgere este destinată însușii termenilor și logicii expunerii, pentru
- c. a servi ca model de bază de date proprii ale studentei/studentului și ghid metodologic de formulare a obiectului, scopurilor și conținuturilor disciplinei Citire partituri. Acest din urmă punct presupune acțiunea susținută de completare a acestor pachete (proponeri) atât în direcția repertoriilor (audiție+descifrare), cât și în direcția definițiilor, metodelor și materialului didactic utilizat.

Tipuri de activități practice la cursul de Citire de partituri

0. Acestea sunt:

- *extinderea câmpului vizual* prin transcriere de corale dintr-o *partitură de pian* într-o *partitură de cor mixt (vocală)* sau *cvartet (instrumentală)*;
- *învățarea citirii în chei: a unui material transcris în cele cinci chei do* (este folosit același material al coralelor bachiene)
- *învățarea transpoziției: fie prin lectura în chei, fie prin procedeul transpunerii directe* a unui material muzical;
- *învățarea procedeului reducăiei* în cele două forme: fie prin *reducăia scrisă* (didactică, de învățare a procedeului), fie deja prin *reducăia spontană* (lectură directă prima vista);

0.1. Fiecare tip de activitate practică are ca scop acumularea *temelor realizate ca fond didactic propriu* de exemplificări: *titluri de lucrări, segmente relevante didactic de lucrări, audiții orientate cognitiv* (a. pe identificarea/diferențierea instrumentelor unei orchestre, b. identificarea unui tip de scriitură sau c. identificarea unui stil istoric); *teme practice* destinate exersării *extinderii câmpului vizual (realizare de transcrieri din coralele de Bach), citirii în chei, efectuării de reducăii, practicarea transpoziției* în tipologiile ei existente.

1. Practicarea **extinderii câmpului vizual**: transcriere de corale din culegerea *371 corale de J. S. Bach*, cota: IIIa 133, într-o *abordare gradată*. Toate coralele transcrise astfel vor fi păstrate în dubla lor calitate – a. de material pentru exersarea *extinderii câmpului vizual* și a *citirii în chei* și

practicarea transpoziției, dar și ca b. material didactic utilizabil în cadrul unui curs:

1.1. Practicarea **extinderii**:

- transcrierea a câte unui coral pe săptămână, cu învățarea interpretării acestuia (a fiecărui coral transcris) la pian: în imaginea unui cor *mixt* (patru portative), vocea *tenor* este transcrisă cu o octavă mai sus decât sonoritatea reală, trei chei *sol de vioară* și o cheie *fa bas*;

tot aici ar trebui adăugată, ca activitate practică separată, și

2. Practicarea **transpoziției**. În acest sens există două procedee:

2.1. Procedul nr. 1 – *transpoziția prin intermediul cheilor*: practicarea într-o gradație acumulativă a **citirii în chei (într-o transcriere deja extinsă)**:

2.1.1. transcrierea unei serii de corale unde vocea *sopran* va primi *cheia do sopran*;

2.1.2. transcrierea unei serii de corale unde vocea *alto* va primi *cheia do alto* (fie într-o variantă separată: includerea unei singure chei *do*, fie suprapunând-o peste deja există *cheie do sopran* la vocea *sopran*)

2.1.3. transcrierea unei serii de corale unde vocea *tenor* va primi *cheia do tenor*;

2.1.4. Nu va fi afectată prin schimbarea cu o *cheie eterogenă* doar partida *basului*, unde va putea fi practică doar substituirea printr-o *cheie omogenă*: una din celelalte două chei *fa*;

și

2.2. Procedul nr. 2 – *transpoziția directă* a unui text transcris dat la fiecare înălțime (cu direcția aferentă) din totalul cromatic existent (12 înălțimi) ca diversificarea a primelor două procedee (*extinderea* și *transpoziția*), poate fi folosit următorul procedeu:

3. Practicarea **augmentării câmpului vizual** (posibil de extins până la 12 portative), *augmentare simplă* sau una *asociată cu transpoziția*: este un procedeu **opus procedului reducăției**. Ideea și logica aplicării unui asemenea procedeu (în toate trei ipostazele) este una simplă – înainte de a recurge la procedul în egală măsură *complex* și *complicat* al *reducăției* (spontane), care implică deținerea abilităților de operare într-un *câmp*

vizual extins (12+ portative), precum și cunoașterea *cheilor*, dar și a *transpozițiilor notate direct*, este indicat să fie învățată *construirea treptată* a unei pagini de partitură orchestrală impregnată cu toate elementele implicite acesteia, cum ar fi *notația falsă* și *notația redundantă*. Astfel, aceste trei procedee de augmentare sunt focalizate anume pe învățarea și asimilarea conștientă a procedului de *creștere gradată* a **complexității** până la nivelul de *imagine completă* a unei pagini de partitură orchestrală :

3.1. Procedeu nr. 1 – **augmentarea simplă**: constă în adăugarea a *încă unui* portativ (și, treptat, a tot mai multe portative) între patru deja existente.

3.2. Astfel, poate fi practică o augmentare gradată, care pornind de la *modelul cvartet*, să fie amplificată prin *modelul cvintet*, *sextet*, *septet* ș.a., până la nivelul de *dixtuor*. Partidele *adăugate* vor fi situate într-un mod *amestecat*: spre exemplu, partida unei voci superioare va fi situată deasupra sau dedesubtul partidei de tenor etc.;

3.3. Procedeu nr. 2 – **augmentarea asociată cu transpoziția**: constă în adăugarea a *încă unui* portativ (și, treptat, a tot mai multe portative) deja transcrise („transpose”) într-o *cheie do* sau *sol*, tot astfel procedându-se și cu partida *basului*, unde portativului notat în cheia *fa bas* va fi adăugat încă unul, notat într-o altă cheie *fa*;

3.3.1. Este evident, că fiind asimilate informațiile cu implicarea cheilor *do* în notația unei partituri de orchestră simfonică – folosirea cheii *do alto* la violă, precum și a cheii *do tenor* la fagot, trombon și violoncel, în exercițiul *augmentării* deja va putea fi prefigurat, deși într-un mod simplificat, modelul unei pagini de partitură a orchestrei simfonice.

3.4. Procedeu nr. 3: **augmentarea complexă** efectuată prin includerea în transcrierea deja realizată, pe lângă partidele deja transcrise în *cheile do*, a încă unei linii (și, treptat, mai multe) *transpose direct* (fără chei), care într-un mod „mimetic” ar trimite la câte un instrument transpozitoriu existent într-o partitură de orchestră simfonică: de exemplu, poate fi adăugată o partidă transcrisă direct *in B* (mimând clarinetul), *in F*

(mimând cornul sau cornul englez), *in D* sau *in Es* (mimând instrumente mici precum *clarinetul-mic* sau *trompeta mică*);

În final, în urma dezvoltării abilităților de a citi un text muzical cu *notație extinsă* și, în egală măsură, impregnat cu *notație falsă* (chei și material transpus direct) și *redundantă* (dublarea unor linii deja existente în transcrierea efectuată anterior), poate fi permisă recurgerea la procedeul-țintă a disciplinei *Citire partituri*, care este *procedeul reducăției*, mai întâi în ipostaza ei mai simplă, propedeutică, a *reducăției scrise (notate)*, doar mai apoi urmând, procedeul final *al reducăției spontane* ca act de *lectură prima vista* dintr-o partitură orchestrală (și, de asemenea, dintr-o partitură vocală).

Observație: ca material muzical vor servi exclusiv lucrări orchestrale de componență dublă (simfonii de Haydn și Mozart).

4. Practica de **realizare a unei reducății** pentru pian:

4.1. Trei criterii preliminare de selectare a materialului muzical pentru *reducăție*:

4.1.1. Criteriu stilistic: selecția unor lucrări din repertoriile clasic vienez (Haydn, Mozart, Beethoven) și la etape mai avansate, romantic (Mendelssohn, Schumann, Brahms, Wagner), post-romantic (Bruckner, Reger, Mahler) și, eventual, modernist, însă de orientare neoclasică (Prokofiev, Șostakovici);

4.1.2. Criteriu tehnic (tempo): pentru însușirea tehnicii de reducăție, pentru început, vor fi selectate părțile lente ale unor lucrări ciclice precum *simfonia*, dar și lucrări monopartite precum *uvertura* (ca lucrare autonomă sau ca parte introductivă în genul operă);

Exemple: Beethoven, Simf. nr. 7, p. a II-a;
 Beethoven, Uvertura *Coriolan*;
 Beethoven, Uvertura *Egmont*;
 Ceaikovski, Simf. nr. 5, p. I-a;
 Ceaikovski, Simf. nr. 5, p. a II-a;
 Ceaikovski, Suita în Do major pt. orch. de corzi, p. IV-a
 Wagner, Uvertura *Tanhäuser*
 Wagner, Uvertura (*Vorspiel*) la *Tristan și Isolda*

4.1.3. Criteriu tehnic (dimensiunea): pentru efectuarea reducăției vor fi selectate segmente complete *tematic* și porțiuni de text muzical nu mai mici de opt măsuri (dimensiune normativă periodică);

4.2. **Definiția reducăției:** numim *reducție* procedeul de *extragere selectivă* dintr-o partitură orchestrală a unei cantități de material muzical minim necesar și suficient în vederea reproducerii adecvate la pian. Cu alte cuvinte, materialul muzical este *extras* cu focalizare pe constituentele *scriiturale* precum *melodie*, *bas* și *voci mediene*;

4.3. Care sunt elementele *reduse* (adică, *eliminate*) în vederea *simplificării* (adaptării) notației pentru orchestra simfonică la notația pentru pian?:

4.3.1. ținta *prioritară* a reducăției sunt, evident, *dublajele*, prin care înțelegem un material muzical *identic* distribuit la mai multe *partide de instrumente*.

- spre exemplu, în *Manualul de orchestrație* a lui N. A. Rimski-Korsakov (existent în biblioteca ANMGD), există numeroase și foarte precise recomandări în ceea ce privește efectuarea *dublajelor timbrale* (instrumente din diferite grupuri), precum și a *dublajelor de registru* (instrumente din aceeași plajă de înălțime);

- drept exemplu al unui dublaj *eficient* și în egală măsură revelator pentru creația unui compozitor este dublarea *viorilor* cu *clarineții*, o marcă distinctivă a muzicii lui P. I. Ceaikovski;

- astfel, cunoscând faptul că *dublaj* nu înseamnă doar *amplificare* (dinamică), ci și *îmbinare* (timbrală), realizarea unei *reducții* va însemna, evident, adoptarea unui procedeu invers *dublării* – de-dublarea, adică reducerea materialului muzical *redundant* (identic) la o singură „partidă” interpretabilă la pian;

4.3.2. vor fi reduse și *transpozițiile*, care, logic, nu vor mai apărea în *transcrierea adaptată* pentru pian;

4.3.3. vor fi reduse, chiar dacă se vor lua în considerare, *particularitățile de registru*, pentru *transcrierea adaptativă* fiind selectate în primul rând partidele prin care vor fi marcate obligatoriu *limitele superioară* și *inferioară* a materialului muzical implicat în *reducție* (funcțiile *melodie* și *bas*);

4.3.4. doar ulterior se va recurge la *completarea* spațiului dintre extremele scriiturii prin *partidele vocilor mediene* pentru a produce o *reducție de maximă fidelitate (asemănare) auditivă* cu originalul redus;

4.4. Ca *etapă preliminară* va fi practică *evaluarea comparativă* a unor lucrări în cazul cărora pentru *originalul orchestral* există *transcrieri (reducții) pentru pian*: analiza comparativă și audierea unor reducții celebre de lucrări simfonice: Fr. Liszt – transcrierile concertante ale simfoniilor lui L. van Beethoven sau/și transcrierile/parafrazele concertante ale uverturilor lui W. A. Mozart (de exemplu, parafraza uverturii „Don Giovanni”). Este de semnalat faptul că Fr. Liszt a realizat multiple *transcrieri pentru pian* atât din genul lucrărilor *simfonice*, cât și din genul *opera*;

De asemenea, importantă va fi și practicarea unui procedeu invers *reducției*: vor fi audiate lucrări din repertoriul pianistic transcrise pentru orchestră. Este cazul ciclului de piese pentru pian *Tablourile dintr-o expoziție* de Modest P. Mussorgski transcrise pentru orchestră de Maurice Ravel. Aici poate fi recomandată parcurgerea celor *24 Preludii pentru pian* de Claude Debussy orchestrate de Clin Matthews, dar și a *Gnosienelor* de Eric Satie orchestrate de Debussy.

5. Este evident că nu în același fel poate fi realizată reducția unei lucrări *omofone* în comparație cu o lucrare *contrapunctică*, deoarece selecția *elementelor* relevante va fi efectuată în funcție de *tipul organizării sonore* (omofonă sau contrapunctică/polifonă) a unui material muzical dat. În acest sens, este importantă cunoașterea *tipologiilor de scriitură*, fapt care deja implică abilitatea de *orientare diferențiată în specificul stilistic* al lucrărilor din care vor fi selectate segmente în vederea realizării unei *reducții*.

5.1. Tipologiile de scriitură pot fi prezentate într-o ierarhie structurată de la simplu la complex (toate aceste tipologii sunt expuse în monografia *Orchestrația* de Walter Piston, partea a doua – *Analize de orchestrație*. Monografia există în biblioteca ANMGD):

5.1.1. Pentru început este recomandabilă recurgerea la cea mai familiară pentru studenți tipologie de organizare sonoră a materialului muzical ca scriitură, care este *scriitura omofonă*, ceea ce presupune

structurarea materialului muzical cu sprijin pe funcțiile de bas, sopran și cele armonico-ritmice complementare (mediene);

5.1.2. Tipologiile de scriitură sunt următoarele (este recomandabilă lectura părții a doua a volumului lui Walter Piston (*Orchestrația*) și în special analiza fiecărui exemplu muzical de la fiecare subcapitol. Această recomandare se referă la oricare text muzicologic unde sunt prezentate exemple muzicale):

scriitură compusă dintr-un singur element – unison (o voce):

Vincent d'Indy, poemul simfonic *Istar*;

Igor Stravinsky, *Simfonia în trei părți* (începutul),

Claude Debussy, mister în cinci acte *Le Martyre de Saint Sébastien*

George Enescu, *Suita pentru orchestră nr. 1*, în C-dur, op. 9, Partea I : *Preludiu la unison* ;

Manuel de Falla, baletul *El Amor Brujo*

scriitură compusă din două elemente – melodie și acompaniament:

Gustav Mahler, *Simfonia nr. 4*

Claude Debussy, *Prélude à l'après midi d'un faune*

Ludwig van Beethoven, *Simfonia nr. 1*

Wolfgang A. Mozart, uvertura la *Nunta lui Figaro*;

Johannes Brahms, *Simfonia nr. 2*

Robert Schumann, *Simfonia nr. 1*

Claude Debussy, trei schițe simfonice *La Mer*;

scriitură compusă din trei elemente – a doua voce melodică:

Wolfgang A. Mozart, *Simfonia în Mi-bemol major*, K. 543,

Ludwig van Beethoven, *Simfonia nr. 7*, p. a II-a,

Hector Berlioz, uvertura *Carnavalul roman*

Darius Milhaud, *suita simfonică nr. 2* ;

scriitură compusă din patru elemente – expunere pe mai multe voci:

C. Frank, *Simfonia în Re*,

Wolfgang A. Mozart, *Simfonia în C-dur*, K.200

Ludwig van Beethoven, Simfonia nr. 5

Gustav Holst, suita *Planetele* ;

scriitură compusă integral din elemente melodice – scriitură contrapunctică:

Josef Haydn, Simfonia nr. 101, în D-dur, partea a III-a

Wolfgang A. Mozart, Simfonia nr. 40, în g-moll, K. 550,

precum și Simfonia nr. 41, în C-dur, *Jupiter*, K. 551, p. a IV-a;

Richard Wagner, Preludiul la *Tristan și Isolda* (începând cu secțiunea a doua)

Darius Milhaud, Simfonia nr. 2

Bartók Béla, *Concert pentru orchestră*

scriitură complet acordică – *acorduri*: presupune capacitatea de diferențiere clară a funcțiilor *acordice* a vocilor care pot intra în cel puțin patru tipuri de interacțiune: a. suprapunere parțială, b. stratificare, c. înlănțuire și d. încadrare (toate cele patru tipuri de expunere acordică pot fi cercetate în detaliu în sursa citată mai jos):

Carl Maria von Weber, opera *Freischütz*, uvertura

Johannes Brahms, Simfonia nr. 3

Hector Berlioz, Simfonia dramatică *Romeo și Julieta*

Richard Strauss, Poemul simfonic *Don Juan*

Igor Stravinski, *Simfonia pentru instrumente de suflat*

scriitură complexă – este posibil de presupus că acest tip de scriitură nu va intra decât "episodic" în procesul însușirii propedeutice atât a procedurii *reducție*, cât și a *citirii de partituri* în general:

Paul Hindemith, Simfonia *Mathis der Maler*,

Richard Strauss, *Simfonia domestică*.

Bartók Béla, *Concert pentru orchestră*

Igor Stravinski, baletul *Sacre du Printemps*

CAPITOLUL 12

(pachet de învățare/informativ)

**Antologie de lucrări orchestrale
destinate învățării procedeeleor de
citire a instrumentelor transpozitorii**

(completabilă prin aportul individual al studenților)

Observație: Materialul expus în pachetele de învățare este conceput pentru a servi mai multor scopuri:

- a. simpla parcurgere și familiarizare cu termenii și logica expunerii;
- b. a doua parcurgere este destinată însușii termenilor și logicii expunerii, pentru c. a servi ca model de bază de date proprii ale studentei/studentului și ghid metodologic de formulare a obiectului, scopurilor și conținuturilor disciplinei Citire partituri. Acest din urmă punct presupune acțiunea susținută de completare a acestor pachete (proponeri) atât în direcția repertoriilor (audiție+descifrare), cât și în direcția definițiilor, metodelor și materialului didactic utilizat.

A. Instrumente cu transpoziție în Re (in D)

(în tonalități cu diezi)

1. Instrumente din lemn:

1.1. Clarinet mic în Re (la o 2 în sus – transpoziție acută)

- Gluck, C. W., Uvertura *Echo și Narcis*
- Liszt, F., Poemul simfonic *Mazepa*
- Wagner, R., opera *Die Walküre – Feuerzauber*
- R. Korsakov, N., opera *Mlada*
- Mahler, G., Simfonia N.5, p. IV
- Strauss, R., Poemul simfonic *Till Eulenspiegel*, op. 28
Simfonia *Domestica*, op. 53
- Stravinski, I., Baletul *Primăvara sacră*
- Schönberg, A., Opera *Erwartung*, op. 17
- Strauss, R., Opera *Feuersnot*, op. 50, actul I
- Casella, A., Rapsodia *Italia*, op. 11

2. Instrumente din alamă:

2.1. Trompeta mica în Re (la o 2M în sus: transpoziție acută).

- Bach, J. S., Suita nr. 3 (Re), Uvertura, BWV 1009
- Bach, J. S., Oratoriul de Crăciun, BWV 248
- Haydn, J., Simfonia nr. 101, *Ceasul*
- Mozart, W. A., Simfonia nr. 38 (K. V. 504), D-dur
- Mozart, W. A., Uvertura la opera *Nunta lui Figaro*
- Mozart, W. A., Simfonia nr. 31 (K. V. 297), D-dur
- Mozart, W. A., Simfonia nr. 35 (K. V. 385), D-dur

- Beethoven, L. van, Simfonia nr. 2 (op. 36), D-dur, p. I, III, IV
- Beethoven, L. van, Simfonia nr. 7 (op. 92), A-dur, p. II
- Beethoven, L. van, Simfonia nr. 9 (op. 125), d-moll
- Beethoven, L. van, Baletul *Creațiunile lui Prometeu*, op. 43
- Mendelssohn, F., Uvertura *Hebride (Peștera lui Fingal)*, op. 26
- Schumann, R., Simfonia nr. 2, op. 61, B-dur
- Berlioz, H., Uvertura *Carnavalul roman*, op. 9
- Mussorgski, M., *Noaptea pe muntele pleșuv*
- Brahms, J., Simfonia nr. 2, op. 73, D-dur
- Brahms, J., Uvertura *Tragica*, op. 81
- Liszt, F., Poemul simfonic *Mazepa*
- Wagner, R., Opera *Rienzi* (trompeta naturală și cromatică)
- Mendelssohn, F., Simfonia N. 4 (op. 90), *Italiana*
- Flotow, F. von, Uvertura *Alessandro Stradella*
- Satie, E., Baletul *Parada*
- Strauss, R., Poemul simfonic *Till Eulenspiegel*
(3 trompete în Re)
- Strauss, R., Opera *Elektra*
- Stravinsky, I., baletul *Primăvara sacră*
- Stravinski, I., *Simfonia psalmilor*
- Kalinnikov, V., Simfonia nr. 2, A-dur
- Ravel, M., *Bolero*, piesă monopartită pentru orchestra

2.2. Trompetă în Re bemol (*in Des*) (la o 2m în sus: transpoz. acută) (în tonalități cu bemoli)

- Strauss, R., Opera *Guntram*, op. 25, actul I

2.2. Corn în Re

(transpoziție 7 în jos în cheia *sol vioară*, cu o 2 în cheia *fa bas*)

- Bach, J. S., *Magnificat, Gloria*, BWV 243
- Bach, J. S., *Missa în h, Gloria*, BWV 232
- Mozart, Leopold, *Jagdsinfonie*
- Stamitz, K., Concerto, op. 1
- Haydn, J., *Divertimento militare, Sinfonia*
- Haydn, J., Simfonia nr. 101.

- Haydn, J., Simfonia nr. 31, p. IV
- Moyart, W. A., *Divertimento nr. 2*, K. 131
- Mozart, W. A., *Recviem*, d-moll, K. 626
- Mozart, W. A., Uvertura la opera *Don Giovanni*, K. 527
- Mozart, W. A., Simfoniile nr. 31, 35, 38
- Beethoven, L. van, Simfoniile nr. 2, 7, 9
- Rossini, G., Uvertura la opera *Semiramida*
- Schubert, F., Simfonia nr. 8, h-moll, D 759
- Wagner, R., Opera *Maieștrii cântăreți din Nürnberg*
Actul II, prel. la Actul III
- Brahms, J., Simfonia N. 2, D-dur, op. 73
- Bruckner, A., Simfonia N.3, p. III, WAB 103
- Bizet, G., Preludiul la opera *Pescuitorii de perle*
- Strauss, R., Poemul simfonic *Don Quihote*, op. 35
- Strauss, R., Opera *Feuersnot*, op. 50, actul I

2.3. Trompeta-bas în Re

(transpoziție medie, cu o 7 în jos în cheia de vioară).

- Mozart, W. A., Uvertura la opera *Don Giovanni*, K. 527
- Wagner, R., Opera *Rienzi*
- Wagner, R., Opera *Die Walküre*, actul III
- Strauss, R., Poemul simfonic *Makbeth*, op. 23
- Strauss, R., Opera *Elektra*, op. 58

B. Instrumente transpozitorii în Si b (*in B*)

(în tonalități cu bemoli)

1. Transpoziție la o 2 mare și mică în jos:

1.1. Instrumente din lemn:

1.1.1. Clarinetul în Si b (transpoziție medie):

- Mozart, W. A., Simfonia N. 39, Es-dur, K. 543
- Mozart, W. A., Divertismentul în B-dur, Menuetto, K. 254
- Beethoven, L. van, Simfonia nr. 3, Es-dur, op. 55
- Beethoven, L. van, Simfonia nr. 4, B-dur, op. 60
- Beethoven, L. van, Simfonia nr. 5, c-moll, op. 67
- Beethoven, L. van, Simfonia nr. 8, F-dur, op. 93

- Beethoven, L., van, Simfonia nr. 9, d-moll, op. 125
- Schumann, R., Simfonia nr. 2, B-dur, op. 61
- Schumann, R., Simfonia nr. 3, Es-dur, op. 71
- Berlioz, H., *Simfonia fantastică*, op. 14, p. II
- Liszt, F., Poemul simfonic *Tasso*
- Wagner, R., opera *Olandezul zburător*
- Wagner, R., opera *Tristan și Isolda*, actul II
- Wagner, R., misterul *Parsifal*
- Wagner, R., opera *Amurgul zeilor*, a. I
- Wagner, R., tabloul simfonic *Siegfried-idila*
- Brahms, J., Simfonia nr. 1, c-moll, op. 68
- Brahms, J., Simfonia nr. 3, F-dur, op. 90
- Brahms, J., Recviemul german, p. II, op. 45
- Borodin, P., Simfonia nr. 2
- R.-Korsakov, N. A., Simfonia nr. 3, p. I
- Ceaikovskii, P. I., Simfonia nr. 3, p. II
- Strauss, R., Concertino pentru clarinet și fagot, p. II
- Strauss, R., Simfonia *Domestica*
- Korngold, E. W., Uvertura simfonică *Sursum cordal!*, op. 13
- Franck, C., Simfonia în d-moll, p. III
- Gershwin, G., *Rhapsody in Blue*
- Rahmaninov, S., Poem simfonic *Insula morților*, op. 29
- Bartok, B., Suita II, op. 4, p. III
- Hindemith, P., *Kleine kammermusik* (pentru cvintet de suflători), op. 24, nr. 2
- Hindemith, P., *Kammermusik nr. 2*, op. 36 nr. 1
- Janacek, L., Suită pentru sextet de suflători *Mladi*, JW 7/10

1.2. Instrumente din alamă:

1.2.1. Cornul acut (Cornet à piston) în Si b

(se citește cu o oct. mai sus decât în cheia *do tenor*; transpoziție la 2M în jos în cheia *sol vioară*)

- Berlioz, H., Simfonia *Fantastică*, op. 14, p. I
- Ceaikovski, P. I., Fantezia pt. orchestră *Capriciu italian*, op. 45
- Bartók, B., Baletul *Prințul din lemn*, op. 13

- Stravinski, I., *Ragtime* pentru 11 instrumente

1.2.2. Trompetă în Si b (se înlocuiește cheia *sol vioară* cu cheia *do tenor*, totul este citit la 8 în sus, transpoziție medie, este notată fără semne de alterație).

- Beethoven, L. van, Simfonia nr. 4, B-dur, op. 60
- Beethoven, L. van, Simfonia nr. 9, d-moll, op. 125
- Schumann, R., Simfonia nr. 2, B-dur, op. 61, p. I, IV
- Berlioz, H., Simfonia fantastică, op. 14, p. IV
- Ceaikovskii, P. I., Simfonia nr. 6, h-moll, op. 74
- R.-Korsakov, N. A. Suita simfonică *Șeherezada*, p. II
- Mascagni, P., Preludiul la opera *Cavaleria rusticana*
- Mahler, G. Simfoniile N. 1, 4, 5, 9
- Respighi, O., Tabloul simfonic *Pinii din Roma*
- Șostakovici, D., Simfonia nr. 5, op. 47
- Copland, A., *Outdoor Overture*

1.2.2.1. Trompetă în Si (in H)

- Berlioz, H., Simfonia dramatică *Romeo și Julieta*, op. 17

1.2.3. Flugelhorn în Si b

- Vaughan Williams, R., Simfonia nr. 9, în d-moll

1.2.3. Cornet à pistons în Si b

(cu semne la cheie, transpoziție medie)

- Berlioz, H., Simfonia dramatică *Romeo și Julieta*, op. 17
- Berlioz, H., Uvertura *Le Corsaire*, op. 21
- Ceaikovski, P., Uvertura *1812*
- Offenbach, Opereta *Les contes d'Hoffmann*
- Franck, C., Simfonia in D

1.2.4. Tuba-tenor în Si b (cu semne la cheie, transpoziție medie)

- Bruckner, A., Simfonia N. 8, do
- Bruckner, A., Simfonia N. 9, re
- Holst, G., Suita *The Planets*,

- nr. 4, *Jupiter, the Bringer of Jollity*
- nr. 6, *Uranus, the Magician*
- Janacek, L., *Capriccio*, pentru pian și șase instrumente
- Strauss, R., Opera *Die Frau ohne Schatten*
- Strauss, R., Opera *Elektra*
- Strauss, R., Poem simfonic *Don Quijote*
- Stravinski, I., Baletul *Primăvara sacra*
- Bartók, B., Pantomima *Mandarinul miraculous*, op. 19
- Bartók, B., Poem simfonic *Kossuth*

2. Transpoziție la o nonă în jos.

2.1. Instrumente din lemn (sunt notate semnele la cheie, transpoziție gravă: la 9M în jos în cheia *sol vioară*, la 2M în sus în cheia *fa bas*).

2.1.1. Clarinet-bas în Si b

- Wagner, R., opera *Amurgul zeilor*, actul I
- R.- Korsakov, N., *Mlada*, actul II
- Skriabin, A., *Poemul extazului*, op. 54
- Skriabin, A., *Prometeu: poemul focului*, op. 60
- Mahler, G., Simfoniile N. 1, 4, 6, 9.
- Strauss, R., Poemul simfonic *Till Eulenspiegel*
- Strauss, R., Poemul simfonic *Tod und Verklärte*
- Strauss, R., Poemul simfonic *Makbeth*
- Strauss, R., Simfonia *Domestica*
- Elgar, E., Simfonia nr. 1, op. 55
- Strauss, R., Poem simfonic *Don Quijote*
- Schönberg, A., Poem simfonic *Pelleas și Melisande*
- Korngold, E. W., Uvertura simfonică *Sursum cordal!*, op. 13
- Sibelius, J., Poem simfonic *La Dryade*, op. 45, nr. 1
- Sibelius, J., Poem simfonic *Oceanidele*, op. 75
- Puccini, G., Opera *Tosca*
- Sibelius, J., Poem simfonic *Tapiola*, op. 112
- Stravinski, I., Baletul *Primăvara sacra*
- Stravinski, I., Baletul *A Fairy` Kiss*
- Hindemith, P., Concert pentru orchestra op. 38
- Hindemith, P., *Kammermusik nr. 2*, op. 36

- Hindemith, P., *Simfonische Metamorphosen Über Themen Von Carl Maria von Weber*
- Hindemith, P., *Simfonia Pittsburgh*
- Bartók, B., *Opera Castelul lui Barbă albastră*
- Ravel, M., *Daphnis și Chloe*
- Ravel, M., *Bolero*
- Ravel, M., *Rapsodia spaniolă*
- Ciurlionis, M., *Poem simfonic Marea*
- Glazunov, A., *Fantezie finlandeză, op. 88*
- Miaskovskii, N., *Simfonia N. 14, p. II*
- Honegger, A., *Pacific 231*
- Langaard, R., *Tablou musical Sphinx*
- Roussel, A., *Rapsodie flamande, op. 56*
- Holst, G., *Suita The Planets, nr. 2. Venus, The Bringer of Peace*
- Schmitt, Fl., *Simfonia concertantă pt. orch. și pian, op. 82*
- Schmitt, Fl., *Simfonia nr. 2, op. 137*
- Bloch, E., *Simfonia Israel*
- Glier, R., *Poemul simfonic Sirenele, op. 33*
- Bartók, B., *Opera Castelul lui Barbă Albastră*

2.2. Instrumente din alamă.

2.2.1. Trompeta-bas în Si b (transpune la o 9M descendentă în cheia *sol vioară*, la o 2M în sus în cheia *fa bas*, transpoziție gravă).

- Berlioz, H., *Requiem, op. 5*
- Gounod, Ch., *Misă pentru orchestra mare*
- Strauss, R., *Poem simfonic Macbeth*
- Strauss, R., *Opera Elektra*
- Janacek, L., *Simfonieta*

2.2.2. Cornul în Si b

(la transpoziție schimbăm cheia *fa bas* cu o cheie *do* – cheia *do alto*, 9M în jos în cheia *sol vioară*, 2M în sus în cheia *fa bas*).

- Beethoven, L. van *Simfonia nr. 4 (op. 60), Si b*
- Beethoven, L., van *Simfonia nr. 8 (op. 93), Fa*

- Schumann, R. Simfonia nr. 2 (op. 61), Si b
- Liszt, F. Poemul simfonic *Preludele*
- Brahms, J. Simfonia nr. 1 (op. 68), p. III
- Bruckner, A. Simfonia nr. 8, do
- Bruckner, A., Simfonia nr. 9, re

2.2.3. Cornul-bas în Si b (este notat fără semne la cheie).

- Mozart, W. A., Serenada nr. 10, Menuet
- Beethoven, L. van Simfonia nr. 6 (op. 68), Fa
- Beethoven, L., van Simfonia nr. 9 (op. 125), re
- Berlioz, H., Simfonia *Fantastică* (op. 14), p. IV
- Brahms, J., Simfonia nr. 1, c-moll, op.68, Corn H basso
- Brahms, J., Simfonia nr. 2, D-dur, op.73, Corn H basso
- Strauss, R., Suita în B-dur pt. 13 instr. de suflat, op. 4

2.2.4. Tuba-tenor în Si b

- Wagner, R. Opera *Amurgul zeilor*, Preludiu
- Bruckner, A., Simfoniile nr. 7 și nr. 8
- Strauss, R., Poem simfonic *Ein Heldenleben*, op. 40
- Strauss, R., Poem simfonic *Simfonia Alpilor*, op. 64

- Janáček, L., *Simfonieta*
- Stravinski, I., Baletul *Pasărea de foc*
- Holst, G., Suita *The Planets*,
nr. 1. *Mars, the bringer of War*
- Bartók, B., Poem simfonic *Kossuth*

2.2.4. Tuba-bas în Si b (cu semnele la cheie, este citit ca și clarinetul-bas, transpoziție gravă: 9M descendentă în cheia *sol vioară*, 2M în sus în cheia *fa bas*):

- Wagner, R., opera *Die Walküre*, actul II
- Wagner, R., opera *Siegfried*, actul I

C. Instrumente transpozitorii în La (*in A*)

(în tonalități cu diezi)

(cheia *sol vioară* este substituită cu cheia *do sopran*)

1. Transpoziții la o 3m în jos:

1.1. Instrumente din lemn (în cheia *sol vioară*, cu semnele la cheie)

1.1.1. Oboiul mezzo-sopran (oboe d'amore) în La (implicat mai ales în repertorii baroce)

(transpoziție medie – 3m descendentă în cheia *sol vioară*).

- Graupner, Chr., Cantata *Wie wunderbar ist Gottes Güte* (1717)
(prima utilizare a instrumentului)
- Telemann, G. Ph., Concert pentru Oboe d'amore, A-dur TWV 51:A2
- Telemann, G. Ph., Uvertura-suită, TWV 55:E2
- Bach, J. S., Cantata *Christ unser Herr zum Jordan kam*, BWV 7
- Bach, J. S., Cantata *Christus, der ist mein Leben*, BWV 95
- Bach, J. S., Cantata *Was willst du dich betrüben*, BWV 107
- Bach, J. S., Cantata *Christum mir follen loben Schon*, BWV 121
- Bach, J. S., Missa în h-moll, nr. 7, *Et in spiritum Sanctum*, BWV 232
- Bach, J. S., Concertul pentru Oboe d'amore, A-dur, BVS 1055
- Mussorgski-Ravel, *Tablouri dintr-o expoziție, Promenada*
- Strauss, R. Simfonia *Domestică*, op. 53
- Ravel, M. *Bolero*
- Debussy, C. *Gigues*

1.1.2. Clarinet în La

(notat în cheia *sol vioară*, transpoz. Medie 3m desc., cheia *sol vioară*).

- Mozart, W. A., Simfonia nr. 31, D-dur, K. V. 297 (300)
- Mozart, W. A., Simfonia nr. 35, D-dur, K. V. 385
- Mozart, W. A., Cvintetul cu clarinet, p. I

- | | |
|---------------------|---|
| - Beethoven, L. van | Simfonia N. 2, D-dur, op. 36 |
| - Beethoven, L. van | Simfonia N. 7, A-dur, op. 92 |
| - Schubert, F. | Simfonia N. 8, h-moll |
| - Berlioz, H. | Simfonia fantastica, p. I, p. II |
| - Liszt, F. | Simfonia „Faust”, p. II |
| - Wagner, R. | opera <i>Tristan și Isolda</i> |
| - Brahms, J. | Simfonia nr. 1, p. II |
| - Idem. | Simfonia nr. 2 (op. 73), Re |
| - Idem. | Simfonia nr. 4, p. I, II, IV |
| - Idem. | Cvintetul cu clarinet, op. 115, p. I |
| - Bruckner, A. | Simfoniile nr. 6, 9 |
| - R.-Korsakov, N., | <i>Capriciu spaniol</i> |
| - R.-Korsakov, N., | suita simfonică <i>Șeherezada</i> |
| - Ceaikovski, P., | Simfoniile nr. 5, 6 |
| - Ceaikovski, P., | fantezia simfonică <i>Francesca da Rimini</i> |
| - Borodin, A. | Simfonia N. 2, p. IV |
| - Bizet, G. | opera <i>Carmen</i> , preludiul la actul I |
| - Strauss, R. | Simfonia <i>Domestica</i> |
| - Strauss, R., | Serenada pentru instrumente de suflat, op.7 |
| - Reger, M. | <i>Variațiuni pe o temă de Mozart</i> |
| - Hindemith, P., | Concert pentru violoncel și orchestră |
| - Hindemith, P., | Suita de concert <i>Nobilissima visione</i> , p. I |
| - Schmitt, Fl., | Suita nr. 2, <i>Antoniou și Cleopatra</i> , op. 69b |
| - Enescu, G. | Suita <i>Săteasca</i> |
| - Enescu, G., | Dixtuor, p. I, op. 14 |
| - Enescu, G., | Rapsodiile nr. 1 și 2 |
| - Șostakovich, D. | Simfonia nr. 10, p. I |

1.2. Instrumente din alamă:

1.2.1. Trompeta în La:

- | | |
|-------------------|--|
| - Donizetti, G., | Preludiul la opera <i>Elixirul dragostei</i> |
| - Schubert, Fr., | Simfonia nr. 9, p. II |
| - Bizet, G., | Preludiu la opera <i>Carmen</i> , nr. 1 |
| - Ceaikovski, P., | Simfonia nr. 5 |
| - Ceaikovski, P., | Simfonia nr. 6, p. IV |

- Ceaikovski, P., Simfonia nr. 6 (op. 74), p. II, III, IV
- R.-Korsakov, N., *Simfonieta*, op. 31
- R.-Korsakov, N., Suita simfonică *Șeherezada*, p. III
- Elgar, E., Concertul pentru vioară, op. 61
- Rahmaninov, S., Simfonia nr. 2, op. 27
- Glazunov, A., *Uvertura festivă*, op. 73
- Glazunov, A., Simfonia nr. 1, op. 5
- Stravinski, I., Baletul *Pasărea de foc*
- Stravinski, I., *Foc de artificii*

1.2.2. Cornet à pistons în La. (se notează în cheia *sol* vioară, cu semnele la cheie, transpoziție medie - la o 3m în jos în cheia *sol* vioară):

- Berlioz, H., Uvertura *Carnavalul roman*, op. 9
- Berlioz, H., Simfonia dramatică *Romeo și Julieta*, op. 17
- Ceaikovski, P., fantezia simfonică *Francesca da Rimini*
- Ceaikovski, P., *Capriciu Italian*, op. 45

1.2.3. Cornul în La. (se notează și în cheia Sol, și în cheia Fa, fără semne la cheie, transpoziție medie - 3m în cheia Sol):

- Mozart, W. A., Concertul pentru clarinet și orchestra (K. 622)
- Beethoven, L. van Simfonia nr. 7 (op. 92), La, p. I, IV
- Mendelssohn, F. Simfonia nr. 3 (op.), *Scoțiană*
- Idem. Simfonia nr. 4 (op. 70), *Italiana*
- Verdi, G. Recviem, Offertorio
- Bizet, G., nr. 1, Preludiu la opera *Carmen*
- Strauss, R., Opera *Die schweigsame Frau*, op. 80, actul I

2. Transpoziție la o 10m în jos (transpoziție gravă):

2.1. Instrumente din lemn:

2.1.1. Clarinetul-bas în La

(se notează în cheia de bas, la transpoziție la pian are loc înlocuirea cheii *fa* bas prin cheia *sol* vioară):

- Wagner, R. opera *Die Walküre*, actul III, scena III.
- Wagner, R. opera *Tristan și Isolde*

- | | |
|-----------------|--|
| - d'Indy, V., | Opera <i>Fervaal</i> , op. 40 |
| - Mahler, G. | Simfonia nr. 9 |
| - Puccini, G., | Opera <i>Tosca</i> |
| - Liadov, A., | Poem simfonic <i>Kikimora</i> , op. 63 |
| - Glazunov, A., | <i>Primăvara</i> , op. 34 |
| - Delius, Fr., | Nocturna <i>Paris. Ein Nachtstück</i> |
| - Glier, R., | Simfonia nr. 3, <i>Ilya Murometz</i> , op. 42 |
| - Schmitt, Fl., | <i>Salammbô</i> , Suita nr. 1, op. 66, nr. 1 |
| - Strauss, R., | Opera <i>Daphne</i> , op. 82, actul I |
| - Strauss, R., | <i>Ultimile patru lieduri</i> , pt. voce și orch. simfonică, opus postum, nr. 1, <i>Frühling</i> |
| - Bartók, B., | Opera <i>Castelul lui Barbă Albastră</i> |
| - Bartók, B., | Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestra |
| - Bartók, B., | Suita nr. 1 pentru orchestră |

D. Instrumente transpozitorii în Fa (*in F*)

(necesită cheia de mezzo-sopran)

1. Transpoziția la o 4 ascendentă

1.1. Saxofon sopranino:

- | | |
|--------------|---------------|
| - Ravel, M., | <i>Bolero</i> |
|--------------|---------------|

2. Transpoziția la o 5 descendentă.

2.1. Instrumente de lemn:

2.1.1. Flaut alto în Fa

(notat în cheia *sol vioară* cu semnele la armură, transpoziție medie; 5 descendentă în cheia *sol vioară*)

2.1.2. Oboi alto în Fa (Corn englez): transpoziție medie; 5 descendentă în cheia *sol vioară*)

- | | |
|---------------------|---|
| - Beethoven, L. van | Trio op. 87, p. IV |
| - Rossini, G. | Opera <i>Guillaume Tell</i> (este notat în cheia bas) |
| - Berlioz, H. | Simfonia <i>Fantastică</i> |
| - Berlioz, H., | Uvertura <i>Carnavalul roman</i> |
| - Liszt, F. | Poemul simfonic <i>Mazepa</i> |
| - Wagner, R. | Opera <i>Olandezul zburător</i> |

- Wagner, R., *Misterul Parsifal*
- Wagner, R., *Opera Tristan și Isolda*
 (actul III – solo corn engl.)
- Balakirev, M. *Poemul simfonic Tamara*
- Ceaikovski, P., *Suita nr. 3, p. I*
- Ceaikovski, P., *Simfonia Manfred*
- R.- Korsakov, N. *Capriciu spaniol, p. II*
- Mussorgskii, M. *opera Boris Godunov, Prolog*
- Franck, C. *Simfonia în re, p. III*
- Strauss, R. *Poemul simfonic Don-Juan*
- Strauss, R., *Poemul simfonic Till Eulenspiegel*
- Idem. *Poemul simfonic Makbeth*
- Ravel, M., *Bolero*
- Ravel, M., *Rapsodia spaniolă*
- Debussy, C., *Simfonia Marea*
- Enescu, G., *Rapsodia nr. 2*
- Enescu, G., *Dixtuorul, p. I*
- Miaskovskii, N., *Simfonia nr. 27, p. I*
- Roussel, A., *Suita nr. 1 Bacchus et Ariadne*
- Prokofiev, S., *Simfonia nr. 6, op. 111*

2.1.3. Clarinetul alto în Fa (Corno di bassetto, transpoziție medie, 5 descendentă în cheia *sol vioară*):

- Mozart, W. A., *Serenada nr. 10, B-dur, K.V. 361*
- Mozart, W. A. *Recviem, nr. 1 și 8, K.V. 626*
- Stravinski, I., *Simfonie pentru suflători*
- Mendelssohn, F., *Concertstücke nr. 1, op. 113*
- Mendelssohn, F., *Concertstücke nr. 2, op. 114*

2.2. Instrumente din alamă:

2.2.1. Trompeta alto în Fa (transpoziție medie la 5 descendentă)

- Beethoven, L. van. *Simfonia N. 8, F-dur, op. 93*
- Glinka, M., *Fantezia pentru orchestră pe teme spaniole*
 Amintiri despre o noapte de vară la Madrid
- Schumann, R., *Uvertura Iulius Cezar, op. 128*

- | | |
|----------------------|---|
| - Schumann, R. | Simfonia N. 3, op. 97, Mi b, p. II |
| - Wagner, R., | Uvertura la opera <i>Olandezul zburător</i> |
| - Wagner, R., | Preludiu la <i>Maieștrii cântăreți din Nürnberg</i> |
| - Wagner, R., | Preludiu la misterul <i>Parsifal</i> |
| - Brahms, J. | Simfonia N. 3, op. 90, Fa, p. II |
| - Ceaikovski, P. I., | Concertul pentru pian nr. 1 |
| - Ceaikovskii, P. | Simfonia N. 4 (op. 36), fa |
| - Franck, C., | Simfonia in D |
| - Puccini, G., | Preludiu la opera <i>Boema</i> |
| - Fauré, G., | Suita <i>Pélleas et Mélisande</i> , op. 80 |
| - Elgar, E., | Variațiuni <i>Enigma</i> , op. 36 |
| - Sibelius, J., | Uvertura <i>Karelia</i> , op. 10 |
| - Strauss, R., | Simfonia <i>Domestica</i> |
| - Strauss, R., | Poem simfonic <i>Tod und Verklärung</i> , op. 24 |
| - Rahmaninov, S., | Simfonia nr. 3, p. I |
| - Sibelius, J., | Suita <i>Karelia</i> , op. 11 |
| - Glazunov, A., | Simfonia nr. 8, op. 83 |
| - Schönberg, A., | Poem simfonic <i>Pelleas și Melisande</i> |
| - Berg, A., | opera <i>Wozzeck</i> , op. 7 |
| - Janáček, L., | Rapsodia <i>Taras Bulga</i> , p. I |
| - Șostakovici, D., | Simfonia nr. 1, in f-moll, op. 10 |

2.2.2. Cornul în Fa (în muzica contemporană este întrebuițat doar acest corn; pentru a ușura citirea – substituim cheia *fa bas* cu cheia *do sopran*; transpoziție medie: 5 desc. în cheia *sol vioară*, 4 asc. în cheia *fa bas*):

- | | |
|----------------------|---|
| - Mozart, W. A. | Simfonia nr. 41, C-dur, p. II, K. V. 551, p. II |
| - Beethoven, L. van. | Simfonia nr. 6, F-dur, op. 68, Fa, p. I, II |
| - Weber, C. M. | Uvertura la opera <i>Freischütz</i> |
| - Mendelssohn, F. | Simfonia nr. 3 <i>Scoțiana</i> |
| - Brahms, J. | Simfonia nr. 3, F-dur, op. 90, p. I, IV |
| - Liszt, F. | <i>Mazepa</i> |
| - Wagner, R., | misterul <i>Parsifal</i> |
| - Wagner, R., | opera <i>Olandezul zburător</i> |
| - Wagner, R., | opera <i>Maieștrii cântăreți din Nürnberg</i> |

- Borodin, A. Simfonia nr. 2, p. II
- Rimski- Korsakov, N. *Capriciu spaniol*
- Ceaikovski, P., Concertul pentru pian nr. 1, op. 23
- Ceaikovski, P. Simfoniile nr. 2 (p. 2), 4, 5, 6
- Ceaikovski, P., Baletul *Spărgătorul de nuci*
nr.13 – *Valsul florilor*
- Bizet, G. Suita *Arleziana*, N. 2
- Mascagni, P., Preludiul la opera *Cavaleria rusticana*
- Franck, C. Simfonia în re, p. III
- Bruckner, A. Simfoniile nr. 4, 5, 6, 7, 8, 9
- Mahler, G. Simfoniile nr. 1, 4, 5, 6, 9
- Strauss, R. Poemul simfonic *Don Quijote*
- Puccini, G., Preludiu la opera *Boema*
- Szymanowski, K., Simfonia nr. 2, op. 19
- Ravel, M., *Bolero*
- Ravel, M., *Rapsodia spaniolă*
- Debussy, C. Nocturne
- Liapounow, S., Rapsodie pe o team ucrainiană, op. 28
- Enescu, G. Dixtuor
- Holst, G., Suita *Planetele*
- Hindemith, P. Muzică de cameră pentru 5 suflători
(Cornii în Fa# sunt citați ca și cornii în Fa).

2.2.3. Tuba-tenor în Fa (transpoz. medie - 5 desc. în cheia *sol vioară*,
4 asc. în cheia *fa bas*)

- Wagner, R., Opera *Das Rheingold*,
- Strauss, R., Opera *Die Frau ohne Schatten*
- Strauss, R., Poem simfonic *Simfonia Alpilor*, op. 64

2.2.4. Tuba-bas în Fa:

- Bruckner, A., Simfonia nr. 7, p. II
- Bruckner, A., Simfonia nr. 8
- Bruckner, A., Simfonia nr. 9, p. III
- Strauss, R., Opera *Elektra*

3. Transpoziția la o 4 ascendentă.

3.1. Instrumente din alamă:

3.1.1. Trompetă în Fa (transpoziție acută, 4 asc. în cheia *sol vioară*)

Bach, J. S., Concertul Brandenburgic nr. 2, BWV 1047

Debussy, Cl, *Nocturnes, Fêtes*

E. Instrumente transpozitorii în Mi b (*in Es*)

(doar în tonalități cu bemoli)

1. Transpoziția la o 3m. ascendentă:

1.1. Instrumente din lemn:

1.1.1. Clarinetul mic în Mi b

(transpoziție înaltă - 3m. ascendentă, cheia *sol vioară*).

- Berlioz, H., Simfonia *Fantastică*, p. IV
- Mahler, G., Simfonia nr. 1, 9
- Szymanowski, K., Simfonia nr. 3, op. 27
- Szymanowski, K., Simfonia nr. 4, op. 60
- Stravinski, I., Baletul *Primăvara sacră*
- Stravinski, I., Poem simfonic *Chant du Rossignol*
- Ravel, M., *Bolero*, piesă monopartită pentru orchestră
- Ravel, M., Simfonia coregrafică *Daphnis și Chloe*
- Ravel, M., Fantezia lirică *L'enfant et les Sortilèges*
- Ravel, M., Concert pentru mâna stângă
- Strauss, R., Poem simf. *Also sprach Zarathustra!*, op. 30
- Hindemith, P., Concert pentru orchestra op. 38
- Hindemith, P., *Kammermusik nr. 4*, op. 36 nr. 3
- Hindemith, P., opera *Neues vom Tage*
- Respighi, O., Poem simfonic *Fântânile Romei*
- Bartók, B., Suita pentru orchestra nr. 1, op. 3
- Șostakovitch, D., Simfonia N. 10, p. 1
- Roussel, A., *Padmavati*, suită nr. 1 pentru orchestra, op. 18

1.2. Instrumente din alamă:

1.2.1. Trompeta în Mi b

(transpoziție înaltă - 3m ascendentă/cheia *sol vioară*):

- Haydn, J., Simfonia nr. 99, în Es-dur

- Haydn, J., Concert pentru trompetă și orchestră în Es-dur
- Mozart, W. A., Uvertura la *Flatul fermecat*, K.V. 620
- Mozart, W. A., *Requiem*, K.V. 626
- Beethoven, L. Van, Simfonia nr. 3, p. I
- Beethoven, L. van, Simfonia nr. 4, p. II
- Weber, C., M. von, Concert pentru clarinet și orchestră nr. 2, în Es-dur, op. 74
- Schumann, R., Simfonia nr. 3 (op. 97), p. I, IV, V
- Berlioz, H., Simfonia *Fantastică* (op. 14), p. V
- Liszt, F., Poem simfonic *Was man auf dem Berge hört*
- Ceaikovski, P., Uvertura *1812*
- d'Indy, V., Simfonia nr. 2, op. 57
- Strauss, R., Poem simfonic *O viață de erou*
- Strauss, R., Opera *Arabella*, op. 79, actul I

2. Instrumente care transpun la o 6M. în jos:

2.1. Instrumente din lemn:

2.2. Instrumente din alamă:

2.2.1. Trompeta-bas în Mi b, „wagneriană”

(transpoziție medie – 6M descendentă – cheia *sol vioară*).

- Wagner, R., Opera *Aurul Rinului*
- Wagner, R., Opera *Die Walküre*
- Stravinski, I., Baletul *Primăvara sacră*
- Schönberg, A., Cantata *Gurre-Lieder*
- Stravinski, I., Baletul *Primăvara sacră*

2.2.3. Cornul în Mi b

(transpoziție medie - 6M descendentă în cheia *sol vioară*, 3m ascendentă în cheia *fa bas*).

- Haydn, J., Concert pentru trompetă și orchestra în Es-dur
- Haydn, J., Simfonia nr. 99, în Es-dur
- Mozart, W. A., Divertismentul nr. 1, în Es-dur, K.V. 113
- Mozart, W. A., Simf. concertantă pt. patru sufl., K.V. 279b
- Mozart, W. A., Serenada in Es, K.V. 375
- Mozart, W. A., Uvertura la *Flautul fermecat*, K.V. 620

- Beethoven, L. van, Cantata *auf den Tod Kaiser Joseph des Zweiten*
- Beethoven, L. van, Cantata *auf die Erhebung Leopold des Zweiten zur Kaiserwürde*
- Beethoven, L. van, Simfonia nr. 3,
- Beethoven, L. van, Simfonia nr. 4, p. II
- Beethoven, L. van, Simfonia nr. 5, p. I, III
- Beethoven, L. van, Simfonia nr. 6, p. IV
- Beethoven, L. van, Simfonia nr. 9, p. III
- Beethoven, L. van, Uvertura *Coriolan*, op. 62
- Berlioz, H., Uvertura *Regele Lear*
- Berlioz, H., Simfonia *Fantastică* (op. 14), p. I, V
- Schumann, R., Simfonia nr. 2 (op. 61), p. II
- Schumann, R., Simfonia nr. 3 (op.), p. I, III, IV, V
- Liszt, F., Poem simfonic *Was man auf dem Berge hört*
- Brahms, J. Simfonia N. 1 (op. 97), p. I, III
- Verdi, G., nr. 1, Preludiul la opera *Rigoletto*
- Strauss, R., Concert nr. 1 pt. corn și orch., Es-dur, op. 11
- Strauss, R., Suita din baletul *Schlagobers*, op. 70
- Strauss, R., Opera *Arabella*, op. 79, actul I
- Strauss, R., *Divertimento, Klavierstücke von François Couperin für kleines Orchester*, op. 86
- Strauss, R., *Divertimento*, op. 86
- Strauss, R., *Ultimile patru lieduri*, pt. voce și orch. simfonică, opus postum, nr. 4, *Im Abendrot*

3.2. Instrumente din alamă:

3.2.1. Trombon-alto în Mi b (notat în cheia *do alto*)

Albrechtsberger, J., Concert pentru trombon-alto, în B-dur

3.2.2. Trombon-bas în Mi b

- Schönberg, A., Cantata *Gurre-Lieder*

3.2.3. Tuba-tenor în Mi b:

- Wagner, R., Opera *Das Rheingold*

- Wagner, R., Opera *Die Walküre*, a. II
- Wagner, R., Opera *Siegfried*, a. I
- Wagner, R., *Marșul funerar al lui Siegfried (Amurgul zeilor)*
- Bruckner, A. Simfonia N. VII, p. II.
- Bruckner, A., Simfonia N. VIII, p. III.
- Bruckner, A., Simfonia N. IX, p. III.

Instrumente transpozitorii în Mi (*in E*)

(doar în tonalități cu diezi)

1. Instrumente cu transpoziție acută:

1.1. Instrumente de alamă:

1.1.1. Trompetă în Mi:

- Schubert, F. Simfonia N. 8, în h-moll
- Weber, C. M. von *Concertino* pentru Corn și orchestra, op. 45
- Rossini, G., Uvertura la opera *William Tell*
- Berlioz, H., *Requiem*, op. 5
- Berlioz, H., *Roméo et Juliet*, op. 17
- Berlioz, H., *Te Deum*, op. 22
- Berlioz, H., Uvertura *Benvenuto Cellini*, op. 23
- Schumann, R., *Uvertură, Scherzo și Final*, op. 52
- Mendelssohn, F. Simfonia N. 4 (op. 90), *Italiana*
- Mendelssohn, F., Concertul pentru vioară și orchestra, op. 64
- Brahms, J., Simfonia nr. 1, op. 68
- Brahms, J., Simfonia nr. 4, op. 98
- Ceaikovskii, P. *Francesca da Rimini*
- Balakirev, M. Poemul simfonic *Tamara*
- Liszt, Fr. Poemul simfonic *Hamlet*
- Liszt, Fr., Poemul simfonic *Mazepa*
- Ceaikovski, P., *Capriciu italian*
- Grieg, E., Suit *Peer Gynt*, nr. 1. *Mornind mood*
- Dvorak, A., Concert pentru violoncel și orchestra, op. 104
- Dvorak, A., Simfonia nr. 9, *Din Lumea Nouă*
- Bruch, M., Simfonia nr. 3, op. 51
- Saint-Saëns, C., Concertul nr. 3 pt. vioară și orchestra, op. 61
- Strauss, R. Poemul simfonic *Don Juan*

- Strauss, R., Simfonia *Domestica*, op. 53
- Strauss, R., Opera *Salomea*, op. 54, scenele I-III
- Strauss, R., Poem simfonic *Don Juan*, op. 20

2. Instrumente cu transpoziție medie:

2.1. Instrumente din alamă:

2.1.1. Trompetă alto în Mi (6m descendentă în cheia sol vioară)

- Weber, Carl M., Uvertura *Jubiliara*
- Franck, C., *Variațiuni simfonice*, pentru pian și orchestră

2.1.2. Corn în Mi

(notarea în cheia *fa bas*, 6m descendentă în cheia *sol vioară*, 3M ascendentă în cheia *fa bas*):

- Beethoven, L. van Simfonia nr. 2, p. II.
- Beethoven, L., van Simfonia nr. 7, p. II.
- Rossini, G., Uvertura la opera *Coșofana hoată*
- Rossini, G., Uvertura la opera *Bărbierul din Sevilă*
- Rossini, G., Uvertura la opera *Guillaume Tell*
- Berlioz, H., Uvertura *Carnavul roman*, op. 9
- Chopin, F., Concertul pentru pian nr. 1, op. 11
- Mendelssohn, F. Simfonia nr. 3 *Scoțiana*, p. II
- Mendelssohn, F., Simfonia nr. 4 (op. 90), *Italiana*
- Mendelssohn, F., Concertul pentru vioară și orchestra, op. 64
- Verdi, G., Opera *Falstaff*
- Liszt, F., Poemul simfonic *Hamlet*
- Liszt, F., Poemul simfonic *Preludele*
- Verdi, G., nr. 1, Preludiul la opera *Traviata*
- Wagner, R., Uvertura la opera *Tristan și Isolda*
- Wagner, R., Uvertura la opera *Tanhauser*
- Franck, C., *Variațiuni simfonice*, pentru pian și orchestră
- Grieg, E., Suita *Peer Gynt*, nr. 1, *Morgenstemning*
- Brahms, J., Simfonia nr. 1, c-moll, op. 68, p. II, IV.
- Brahms, J., Simfonia nr. 2, D-dur, op. 73, p. I, IV.
- Bizet, G., nr. 1, Preludiu la opera *Carmen*
- d'Indy, V., Simfonie pentru orchestră și pian, op. 25

- Leoncavallo, R., Prologul la opera *Paiațe*
- Puccini, G., Opera *Tosca*, actul III
- Dvorak, A., Concert pentru violoncel și orchestra, op. 104
- Dvorak, A., Simfonia nr. 9, *Din Lumea Nouă*
- Glazunov, A., Simfonia nr. 1, op. 5
- Sibelius, J., Poem simfonic *Tapiola*, op. 112
- Rahmaninov, S., Simfonia nr. 2, p. I
- Szymanowski, K., Uvertură de concert, op. 12
- Strauss, R., Simfonia *Domestică*, op. 53
- Strauss, R., Opera *Der Rosenkavalier*, op. 59
- Strauss, R., Opera *Die ägyptische Helena*, op. 75

F. Instrumente transpozitorii în Sol (in G)

(doar în tonalități cu diezi)

1. Instrumente care transpun la 5 pf. în sus: transpoziție acută.

1.1. Instrumente din alamă:

1.1.1. Trompetă în Sol (transpoziție la 5p. ascendentă):

- Vivaldi, A., Concertul nr. 2 pentru trompetă, în C-dur
- Bach, J. S., Cantata nr. 51
- Mozart, W. A., Simfonia nr. 40, sol
- Mozart, W. A., Casațiunea nr. 1, Sol (K. V. 63)
- Berlioz, H., Simfonia dramatică *Romeo și Julieta*, op. 17
- Ravel, M., Concertul pentru pian în G-dur

2. Instrumente care transpun la o 4 pf. desc.: transpoziție medie.

2.1. Instrumente din lemn

2.1.1. Flautul alto în Sol (notat în cheia *sol vioară* cu semne la cheie).

De regulă, este folosit frecvent în lucrările lui Maurice Ravel și Igor Stravinski:

- R.- Korsakov, N., Opera *Mlada*
- Ravel, M., baletul *Daphnis et Chloé*
- Stravinski, I., baletul *Primăvara sacra*
- Stravinski, I., *Simfonie pentru suflători*
- Prokofiev, S., *Suita scitică*, op. 20
- Webern, A., *Șase piese pentru orchestra*, op. 6

- Șostakovici, D., Simfonia nr. 7 (*Leningrădeana*), op. 60
- Holst, G., Suita *Planetele*, op. 32
- Rotaru, D., Concertul nr. 4, *Florilegium*, pentru flaut și orchestra de flaute (1996)
- Rotaru, D., *Wings of Light*, pentru 24 fl. și percuție (2000)
- Rotaru, D., 5 *Vitralii* pentru 24 fl. și mediu electronic preînregistrat

2.1.2. Corno di bassetto în Sol

- Mozart, W. A., Concert pt. c. di bassetto și orch., K.V. 584b

2.2. Instrumente din alamă:

2.2.1. **Cornul în Sol:** 4p. descendentă în cheia *sol vioară*, 5p. ascendentă în cheia *fa bas*.

(în lucrările clasicilor sec. XVIII, mai rar în sec. XIX)

- Händel, G. Fr., Oratoriul *Judas Maccabaeus*
- Dittersdorf, C. von Simfonia în G-dur, Kr. 75
- Dittersdorf, C. von Simfonia în G-dur, Kr. 65
- Stamitz, C., Sinfonia a 8, în G-dur, S 19
- Gluck, Chr., W., Concert pentru flaut, în G-dur
- Haydn, M., *Divertimento*, G-dur, (Perger nr. 94)
- Haydn, J., *Divertimento in G*, Hob. II:3
- Haydn, J., *Divertimento in G*, Hob. II:G1
- Haydn, J., *Divertimento in G*, nr. V, Hob. X:4
- Haydn, J., Simfonia nr. 100, *Militară*, p. I, III, IV
- Haydn, J., Simfonia nr. 101, *Ceasul*, p. II
- Haydn, J., Simfonia nr. 92, *Oxford*
- Mozart, W. A. Simfonia nr. 17, p. III, K.V. 129
- Mozart, W. A., Simfonia nr. 25, K.V. 183/173dB
- Mozart, W. A., Simfonia nr. 32, K.V. 318
- Mozart, W. A., Simfonia nr. 37, K.V. 444
- Mozart, W. A., Simfonia nr. 38, p. II, K.V. 504
- Mozart, W. A., Simfonia nr. 40, p. III, K.V. 550
- Mozart, W. A., Concertul pt. pian și orch. N. 17, G-dur, p.I, K.V. 453

- Mozart, W. A., Uvertura la opera *Così fan tutte*, K.V. 588
- Beethoven, L. van, Baletul *Creațiunile lui Prometeu*, op. 43
- Beethoven, L. van Concert pentru pian nr. 4, op. 58
- Rossini, G., Uvertura la opera *Bărbierul din Sevilla*
- Schubert, Fr., Uvertura în e-moll, nr. 7
- Berlioz, H., Simfonia dramatică *Romeo și Julieta*, op. 17
- Wagner, R., Opera *Maeștrii cântăreți din Nürnberg*,
actul III, (Cornii I și III – *sol vioară*,
II și IV – *fa bas*)
- Bizet, G., Preludiul la opera *Pescuitorii de perle*
- Ravel, M., *Pavane pour une infante défunte*
- Ravel, M., Suita *Daphnis et Chloe* (Suita N. 1)
- Foss, Lukas, *Baroque Variations*, p. I: *on a Handel*
Larghetto,

G. Familia saxofoanelor:

1. **Saxofonul sopranino** *in F* și *in Es* (transp. ascendentă la 4p și 3m în cheia *sol vioară*):

- Ravel, M. *Bolero* (instrument *in F*)

2. **Saxofonul sopran** *in B* (transp. descendentă la 2M)

- Charpentier, G., Suita *Impressions d'Italie*
- Saint-Saëns, C., *La Jeunesse d'Hercule*
- Strauss, R., Simfonia *Domestica*
- Gershwin, G., Uvertura *Un american la Paris*
- Ravel, M., *Bolero*
- Șostakovici, D., Suita de balet *Evul de aur*: nr. 2 și nr. 3
- Copland, A., Concertul pentru pian și orchestră
- Villa-Lobos, H., *Uirapurú*
- Villa-Lobos, H., *Fantezia* pentru sax. sopran (sau tenor), trei
corni și corzi
- Hummel, B., *Due a due*, pentru sax. sopran și percuție
(1987)

- Nyman, M., *Where the Bee Dances*, Concert pentru sax. sopran și orchestră (1991)
- Nyman, M., *Dublul concert pentru sax. sopran, violoncel și orchestră* (1997)
- Torke, M., *Concert pentru sax. sopran și orchestră* (1993)
- Hovhaness, A., *Concert pentru sax. sopran și corzi*, op. 344
- Aho, Kalevi, *Concert pentru sax. sopran și orchestră de cameră* (2014-15)

3. Saxofonul alto in Es (transp. descendentă la 6M în cheia *sol vioară*):

- Bizet, J., *Arleziانا*, prima și a doua suită (orchestrate de Fritz Hoffman)
- Charpentier, G., *Suita Impressions d'Italie*: nr. 2, 3 și 5
- d'Indy, V., *Choral varié*, op. 55
- Strauss, R., *Simfonia Domestica*
- Debussy, Cl., *Rapsodie pentru saxofon alto și orchestră*
- Ives, Ch., *Simfonia nr. 4*
- Berg, A., *Concertul pentru vioară*
- Berg, A., *opera Lulu*
- Schmitt, Fl., *Légende*, op. 66
- Honegger, A., *Mouvement Symphonique nr. 3*
- Rahmaninov, S., *Dansurile simfonice*, op. 45
- Vaughan Williams, R., *Job, A Masque for Dancing*: Sc. nr. 4 și 6,
- Vaughan Williams, R., *Simfonia nr. 6*, în e-moll: părțile I, III
- Vaughan Williams, R., *Simfonia nr. 9*, părțile I, III
- Glazunov, A., *Concert pentru saxofon alto și orchestră*
- Hindemith, P., *Konzertstück* pentru două saxofoane alto
- Hindemith, P., *Opera Neues vom Tage*
- Carter, E., *Canonic Suite* pentru patru saxofoane alto
- Ibert, J., *Concertino da camera* pt. saxofon alto și 11 instrumente
- Ibert, J., *Poem simfonic Le Chevalier Errant*

- Gershwin, G., *Rhapsody in Blue*, pentru pian și big-band
- Gershwin, G., Tablou simfonic *Porgy and Bess*
- Gershwin, G., Uvertura *Un American la Paris*
- Webern, A., Cantata nr. 2
- Mussogskii-Ravel *Tablouri dintr-o expoziție: Vechiul castel*
- Milhaud, D., Suita pentru orchestră *Le Carnival de Londres* (după *Opera cerșetorilor*)
- Milhaud, D., Baletul *La creation du monde*, op. 81a
- Copland, A., Concertul pentru pian și orchestră
- Kodály, Z., Suita *Háry János*: IV. *Bătălia și înfrângerea lui Napoleon*
- Britten, B., *Sinfonia Da Requiem*: I. *Lacrymosa*, II. *Dies Irae*
- Britten, B., Ciclu vocal pentru voce și orchestră *Our Hunting Fathers*: (B.) *Messalina, Epilogue and Funeral March*
- Maurice, P., *Tableaux de Provence* pentru saxofon alto și orchestră
- Hacıaturian, A., Suita de balet *Gayane* (nr. 1-A): *Trezirea și dansul Ayshei*
- Hacıaturian, A., Suita de balet *Gayane* (nr. 1): *Dansul cu săbiile*
- Babbitt, M., *All Set* pentru saxofon alto și tenor, trompetă, trombon, c-bas, pian, vibrafon și percuție
- Bernstein, L., *Dans simfonic* din *Westside Story*
- Bernstein, L., Simfonia nr. 3 (*Kaddish*)
- Penderecki, K., *De Natura Sonoris*
- Boulez, P., *Polyphonie* (pentru 18 soliști)
- Williams, J., *Escapades* pentru saxofon alto și orchestră
- Stockhausen, K., *Gruppen*
- Salonen, Esa-P., Concert pentru saxofon alto și orchestră (... *auf den ersten Blick und ohne zu wissen...*)

- Kapustin, N., Concert pentru saxofon alto și orchestră
- Yoshimatsu, T., *Cyber Bird Concerto*, op. 59 (1994)
- Maros, M., Concertul nr. 2 pentru saxofon alto și orchestră
- Aho, K., Simfonia de cameră nr. 3 pentru saxofon alto și 20 instrumente cu corzi (1995-96)
- Veldhuis, J. ter, *Tallahatchie Concerto* pentru saxofon alto și orchestră (2002)
- Adams, J., Concert pentru sax. alto și orchestră (2013)

4. Saxofonul tenor in B (transp. descendentă la 9M)

- Ives, Ch., Simfonia nr. 4
- Vaughan Williams, R., Simfonia nr. 9, părțile I și III
- Webern, A., Cvartet pentru clarinet, saxofon tenor și vioară, op. 22
- Albeniz, I., *Iberia*
- Gershwin, G., *Rhapsody in Blue*, pentru pian și big-band
- Gershwin, G., Tablou simfonic *Porgy and Bess*
- Gershwin, G., Uvertura *Un American la Paris*
- Ravel, M., *Bolero*
- Milhaud, D., Simfonia nr. 2
- Prokofiev, S., Cantata *Alexandr Nevski*: nr. 2, nr. 3, nr. 4, nr. 5 și nr. 7
- Prokofiev, S., Suita simfonică *Locotenentul Kijé*, op. 60, nr. 1, nr. 2, nr. 3, nr. 4, nr. 5,
- Prokofiev, S., Suita simfonică nr. 1, op. 64bis, *Romeo și Julieta*: nr. 1, nr. 4, nr. 6,
- Prokofiev, S., Suita simfonică nr. 2, op. 64ter, *Romeo și Julieta*: nr. 1, nr. 2, nr. 5, nr. 6
- Prokofiev, S., Suita *Nopti egiptene*
- Hindemith, P., Opera *Cardillac*

- Carter, E., *Prelude, Fanfare and Polka*
- Cowell, H., *Simfonia nr. 3*
- Wilder, A., *Suitele nr. 1 și 2 pentru saxofon tenor și corzi*
- Bennett, R. R., *Concerto for Stan Getz* pentru saxofon tenor, timpani și corzi
- Birtwistle, H., *Panic* pentru saxofon alto, baterie jazz, suflători din lemn, din alamă și percuție

5. Saxofonul bariton in F și in Es (transp. descendentă la 13M în cheia *sol vioară*)

- Ives, Ch., *Simfonia nr. 4*
- Strauss, R., *Simfonia Domestica*
- Bartók, B., *baletul Prințul din lemn*
- Gershwin, G., *Uvertura Un American la Paris*
- Cage, J., *Concert pentru pian și orchestra*
- Wilder, A., *Suită pentru sax. bariton, corn și cvintet de suflatori*
- Wilder, A., *Suită pentru saxo*
- Beurden, B. van, *Concert pentru sax. bariton și orchestra de suflători* (2007)

6. Saxofonul bas in B (transp. descendentă la 16M)

7. Saxofonul contrabas in Es (transp. descendentă la 20 M)

8. Saxofonul subcontrabas (bourdon) in B (transp. desc. la 23M)

9. Lucrări pentru cvartet de saxofoane și orchestră:

- Adams, J., *Opera Nixon in China*
- Grainger, P., *Ciclul Cartea junglei*
- Flagello, N., *Concerto Sinfonico* (1985)
- Andriessen, L., *De Materie, p. III, De Stijl* (cinci saxofoane)
- Nyman, M., *Concert cvartet saxof. și orchestra* (1991)
- Nyman, M., *Concert cvartet saxof. și orchestra* (2001)
- Gubaidullina, S., *In Erwartung*, pentru cvartet saxof. și șase percuții (1994)

- Gubaidullina, S., *Verwandlung*, pentru trombon, cvartet saxof., violoncel, contrabass și tam-tam (2004)
- Glass, Ph., *Concert cvartet saxof. și orchestră* (1995)
- Bolcom, W., *Concerto grosso* cvartet saxof. și orch. (2000)
- Mackey, St., *Animal, Vegetable, Mineral* (2004)
- Dean, Brett, *Water music*, cvartet sax. și orch. camera
- Say, Fazil, *Patru preludii* pentru cvartet saxof. și orchestra cu percuție, op. 63 (2015)

Concluzii la listele repertoriale

În mod tradițional studiul muzicii este asociat cu asimilarea de informații la disciplina *Teoria și Istoria muzicii*, urmând, le etape mai avansate, familiarizarea cu *Armonia* și *Contrapunctul*, pentru ca în final, la nivelul învățământului muzical superior, să apară și *Orchestrația* împreună cu *Știința instrumentelor*, dar și cu discipline de aplicare practică directă precum *Compoziția* sau *Dirijatul*. La fel de evident este că învățarea informațiilor nu poate fi strictamente teoretică și necesită o confirmare prin demonstrații, fie că este vorba despre înregistrări, fie, mult mai eficient, prin apelarea directă a *pianului* în calitatea lui de instrument universal – melodic, armonic, polifonic și ritmic.

Însă de la bun început, sonoritatea vie a lucrărilor muzicale este prezentă continuu ca și condiție obligatorie cel puțin la disciplina *Istoria muzicii*. Însă oricare dintre disciplinele muzicale curriculare sunt consecința unor acumulări istorice, iar aceste straturi devin tot mai vizibile pe măsură ce studiul muzicii (teoretic și practic) avansează. Chiar parametrii sunetului muzical, toți patru, afișează o îndelungată istorie în care aceste însușiri au fost „inventate” rând pe rând, într-o consecuție univocă de explorare și revendicare tot mai insistentă a sferei sonorului.

(1) În secolul XI, prin strădania călugărului benedictin Guido d'Arezzo sunt „inventate” *înălțimile* și notarea lor precisă pe portativ.

(2) Urmează inventarea duratelor, aici ca exemplu putând servi tratatul *Ars cantus mensurabilis* aparținând teoreticianului german Franco din Köln (Cologne).

(3) Operarea cu *intensitățile* este cea mai veche „invenție” chiar pornind de la cântul liturgic antifonal (*responsorial*) și până la *dinamica terasată* (de „ecou”) a lucrărilor orchestrale baroce. Însă asimilarea profesională, ca și mijloc de expresie manipulat conștient, adică intențional, datează abia de la școala de la Mannheim (asociată cu numele lui Johann Stamitz), încă din prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Așa este „inventat” faimosul *crescendo* orchestral. O realizare de vârf planul *dinamicii* de această dată „stereofonice” (multifonie spațializată) poate fi pe bună dreptate considerată lucrarea *Gruppen* aparținând compozitorului german Karlheinz Stockhausen.

(4) Și de abia în ultimul rând este „inventat” timbrul, care până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea parcă nici nu a existat, deoarece lucrările aparținând lui Haydn, Mozart și Beethoven sunt în egală măsură „inodore” și „incolore”.

Iar la sfârșitul acestei perioade se produce „trezirea” atenției lui Debussy asupra importanței expresive pe care o are timbrul ca element sugestiv („coloristic” în plan emoțional și pur descriptiv). Iar lucrurile nu se opresc doar aici și deja la 1956 (teoreticianul polonez Josef Chominsky) este „inventat” *sonorismul* (practicat de compozitori precum Sierocki, Penderecki ș.a.), concepție componistică în care timbrul (împreună cu scriitura) au un rol nu doar „coloristic”, ci și unul structural.

Ori, pentru o înțelegere aprofundată a fiecărei dintre cele patru etape istorice de „inventare” a sunetului muzical, este necesară parcurgerea unor *repertorii* de lucrări reprezentative în plan stilistic. Cu alte cuvinte, oricare aserțiune *tehnică* sau *concept* își relevă sensul deplin doar prin cunoașterea *istoriei* care a cauzat apariția și evoluția accepțiilor și conținuturilor.

Exact același raționament îi poate fi aplicat și orchestrei simfonice contemporane. Întreg ansamblul instrumental pe care îl putem vedea pe scena unei filarmonici, prin simpla lui prezență în fața publicului, afișează o istorie complexă și în egală măsură incitantă.

Ca și cei patru parametri ai sunetului muzical, și cele patru grupuri (cu familii cu tot) de instrumente, fiecare în parte, dețin o proprie istorie prin care de această dată fiecare instrument își legitimează prezența pe scenă.

Pe de o parte, înțelegerea aprofundată a unei discipline curriculare poate fi obținută doar prin relevarea unei istorii „ascunse” care îi stă în spate, definindu-i fiecare detaliu. Ori, pe de altă parte, *istoria muzicii* poate fi învățată direct și prin abordarea oricărei discipline muzicale academice (Istoria armoniei, Istoria contrapunctului, Istoria teoriei muzicii, Istoria muzicologiei ș.a.). Și toate acestea, deoarece doar cunoașterea *evoluției* conferă normelor, legităților, regulilor și definițiilor, „seci” și „plictisitoare”, un suflu vital, le învie, transformându-le într-un eveniment cognitiv captivant și în același timp prezentându-le drept o entitate organică.

Însă cum stau lucrurile în cazul disciplinei *Citire partituri* ? Nu este vorba nici despre disciplina *Organologie*, orientată înspre *Etnomuzicologie*, și nici despre disciplina *Știința instrumentelor*, orientată înspre *Orchestrație* și, implicit, înspre *Compoziție*.

Chiar de la o primă abordare, este evident că lecturarea unei partituri orchestrale nu este un *exercițiu mecanic*, ci presupune un ansamblu de informații asimilate și deprinderi elaborate.

Cu alte cuvinte, *doar* abordarea unei partituri simfonice *deja* presupune o relativ bună tehnică de interpretare la pian, precum și o cunoaștere a sistemului cheilor și a sistemului transpozițiilor.

Însă nu este suficient, deoarece diferența între o partitură pentru pian și o partitură pentru un ansamblu instrumental mare este exponențială, ceea ce înseamnă în primul rând *reflexe intelectuale* diferite, dar și o *abordare conștientă* atât a *notației* specifice, a *componenței* specifice, dar și un *material muzical* specific unei anumite epoci.

Cu ale cuvinte, sunt obligatorii și informațiile privind aspectul *stilistic*, deoarece oricare epocă istorică este caracterizabilă atât printr-un ansamblu specific de instrumente (cu consecințe în planul notației), cât și o anumită *expresie* strict determinată de posibilitățile instrumentelor, cât și de gradul de elaborare a notării cât mai amănunțite a concepției componistice. Spre exemplu, componența cvadruplă a orchestrei trimite univoc înspre contextul stilistic al post-romantismului. Mai mult, însăși ansamblul orchestral de *componență dublă* are câte un model specific pentru Clasicismul vienez și Romanticism, pe când componența triplă este déjà una tipic romantică. Ori, și în interiorul unui singur câmp stilistic, accepția tipologiei *componență dublă* este una diferită, spre exemplu, la Haydn, Mozart și Beethoven, precum este diferită și și între concepțiile orchestrale ale lui Schubert, Mendelssohn și Brahms. De asemenea, apariția trombonilor sau a clarinetelor într-o partitură simfonică este, la rândul-i, un indicator istoric-stilistic precis și clar.

Și atunci, ca primă idee, chiar și cel mai simplu *exercițiu* de lectură a unei partituri orchestrale poate fi conceput doar ca *împrumut* de material muzical din chiar lucrarea studiată.

Cu alte cuvinte, pentru a ajunge la nivelul de lectură *confortabilă* a unei partituri, condiția fundamentală și, evident implicită, este de a folosi chiar materialul muzical al elementelor din care această partitură este „confeccionată”. Drept exemplu aici poate servi culegerea *371 corale de Johann Sebastian Bach*, al cărei material muzical este folosit în practica didactică în procedura de *transcriere* în sistemul cu patru portative al unui cor mixt sau al unui cvartet, aici fiind implicată și practica sistemului cheilor.

Iar continuarea studiului nu poate fi gândită altfel decât prin abordarea unor *liste repertoriale* ordonate în conformitate cu o ierarhie de criterii:

A. Atâta timp cât notația instrumentelor netranspozitorii este în cheile deja familiare *sol de vioară* și *fa de bas*, exersarea și întreg studiul dificultăților va fi focalizat pe instrumentele *transpozitorii*. Astfel, prima dimensiune, fundamentală, a sistematizării, este una *tipologică* și cu referire la sistemul transpozițiilor atât *referențiale*, cât și *derivate*. Evident, aici nu va fi inclusă așa-zisa „transpoziție” în C;

B. Deja în interiorul „grilei” taxonomice a transpozițiilor, va apărea o a doua „grilă” și anume a transpozițiilor *înalte*, *medii* și *grave*, de ordonare a instrumentelor în funcție de *tessitura*, adică „plaja” de registru proprie unui instrument;

C. De abia în interiorul acestei duble ierarhii vor apărea instrumentele care practică tipul respectiv de transpoziție și într-o ordine descendentă conformă cu aranjarea acestora într-o pagină de partitură: întâi *instrumentele de suflat din lemn*, care sunt urmate de *instrumentele de suflat din alamă* ;

D. Fiind formulate aceste trei criterii *sistematice*, urmează a fi structurată o ierarhie *istorică* (și nu una *alfabetică*, utilă doar la ordonarea bibliografiei). Iar aici apare întrebarea legitimă și logică referitoare la însăși apariția orchestrei simfonice în formule recunoscutibile ca atare, deoarece nu poate fi vorba decât despre componente orchestrale relativ *stabile* și în orice caz relativ *consensuale* (fie *ocasionale*, fie *tradiționale*, specifice) din perioada Barocului muzical.

Astfel, punctul de origine ar trebui situat în contextul Școlii de la Mannheim, cu „ancora” temporală situată ferm în jurul anului 1750, iar compozitorii reprezentativi ar fi, spre exemplu, Johann și Carl Stamitz, Christian Cannabich, Franz Xaver Richter ș.a. Ca argument suplimentar aici pot servi și influența pe care a avut-o, spre exemplu, Cannabich asupra lui Haydn, dar și faptul prieteniei între Cannabich și Wolfgang Amadeus Mozart.

De ce ar fi utilă cunoașterea repertoriilor orchestrale în consecuția lor istorică-stilistică? Deoarece este clar că începutul elaborării deprinderilor de lectură a unei partituri orchestrale ar trebui să fie *sincronizată* cu etapele evoluției gândirii orchestrale. Și exact în acest sens, sunt recomandabile nu atât *Concertele brandenburgice* ale lui Bach sau *Concerti grossi* op. 6 de Händel – etapa propriu-zis *pre-simfonică*, nici simfoniile lui Beethoven, Brahms sau Bruckner – etapa simfonică evoluată, cât, mai degrabă, simfoniile lui Haydn, în special, cele 12 *Simfonii londoneze* – modelul deși primar, însă deja cristalizat a componenței orchestrale și a limbajului simfonic într-o accepție canonică. Și asta deoarece de abia după Haydn începe procesul de extindere a orchestrei simfonice. Și de abia după formarea unor reflexe *spontane* stabile, explorarea poate orientată fie retroversiv – înspre Baroc, fie prospectiv – înspre Clasicismul vienez înalt (Beethoven) și mai departe înspre Romanticism (Schubert, Mendelssohn, Brahms, Bruckner ș.a.).

E. Un criteriu revelator cu referire la *listele repertoriale* este cel *statistic*, în sensul în care devine evidentă atât apariția (sau frecvența tot mai scăzută – oboiul *mezzo-sopran*, d'amore – sau chiar dispariția – instrumentele cu sufixarea *da caccia*, instrumentele *alto* cu transpoziția *in G*, caracteristice Barocului muzical) anumitor instrumente, cât, mai ales, frecvența recursului la anumite tipologii de instrumente (tubele „wagneriene” sau saxofoanele), la instrumente cu o anumită transpoziție într-un anumit cadru stilistic sau chiar statutul „trans-istoric” al unor transpoziții și instrumente (Clarinetul *in B*, Cornul francez și Cornul englez *in F*).

Nota autorului. Listele repertoriale sunt, evident, incomplete și nu este posibil nici măcar de imaginat dimensiunea completă a acestora. Iar recomandarea, una de substanță euristic-explorativă, către toți cei preocupați de disciplinele *Citire partituri*, *Știința instrumentelor* și *Orchestrație* este ca prin aport propriu să practice o cât de mică posibil completare. Spre binele tuturor.

CAPITOLUL 13

(pachet de învățare)

**Modele de teste la disciplina Citire
partituri**

Observație: Materialul expus în pachetele de învățare este conceput pentru a servi mai multor scopuri:

- a. simpla parcurgere și familiarizare cu termenii și logica expunerii;
- b. a doua parcurgere este destinată însușii termenilor și logicii expunerii, pentru
- c. a servi ca model de bază de date proprii ale studentei/studentului și ghid metodologic de formulare a obiectului, scopurilor și conținuturilor disciplinei Citire partituri. Acest din urmă punct presupune acțiunea susținută de completare a acestor pachete (propuneri) atât în direcția repertoriilor (audiție+descifrare), cât și în direcția definițiilor, metodelor și materialului didactic utilizat.

Model 1.

Calcularea transpoziției

1. Cum stabilim tonalitatea Notației în cazul în care este dată tonalitatea Efectului și transpoziția instrumentului?
 - a. în direcția transpoziției
 - b. contrar direcției transpoziției
2. Cum stabilim tonalitatea Efectului în cazul în care este dată tonalitatea Notației și transpoziția instrumentului?
 - a. în direcția transpoziției
 - b. contrar direcției transpoziției
3. Indicați posibila tonalitate a notației, dată fiind tonalitatea efectului – La major și transpoziția instrumentului – (clarinet) în A:
 - a. E-dur b. D-dur c. C-dur d. G dur e. F-dur
4. Indicați posibila tonalitate a efectului, dată fiind tonalitatea notației – Si b major și transpoziția instrumentului – (trompetă) în D:
 - a. As-dur b. A-dur c. G-dur d. C-dur e. D-dur
5. Indicați posibila tonalitate a notației, dată fiind tonalitatea efectului – F-dur și transpoziția instrumentului – (corn) în F:
 - a. B-dur b. C-dur c. H-dur d. Cis-dur e. A-dur
6. Indicați posibila tonalitate a efectului, dată fiind tonalitatea notației – f-moll și transpoziția instrumentului – (clarinet) în B:
 - a. e-moll b. g-moll c. es-moll d. as-moll e. ges-moll

Model 2.

Semnificația indicilor de transpoziție: (in B, in A, in D, in Es, in G etc.)

1. Bifați tonalitățile în care transpoziția *in A* va fi utilizată la modul prioritar:

- a. Mi b major b. La major c. Do major d. Fa major e. Si major

2 Bifați tonalitățile în care transpoziția *in B* va fi utilizată la modul prioritar:

- a. Do major b. Mi b major c. Re major d. Si b major e. Sol major

3. Ce transpoziție ar fi de preferat să fie utilizată în tonalitatea Si major:

- a. in B b. in A c. in F d. in C e. in Es

4. Ce transpoziție ar fi indicată spre utilizare în tonalitatea Mi b major:

- a. in D b. in F c. in Es d. in A e. in C

5. Care este numărul semnelor pe care indicele transpoziției (*in B, in A, in F* etc.) le suprimă sau le adaugă tonalităților în care este utilizat:

- | | | | | |
|----------------------------|---------|---------|----------|---------|
| a. <i>in B</i> : a. patru | b. trei | c. două | d. cinci | e. unul |
| b. <i>in A</i> : a. patru | b. trei | c. două | d. cinci | e. unul |
| c. <i>in F</i> : a. patru | b. trei | c. două | d. cinci | e. unul |
| d. <i>in D</i> : a. patru | b. trei | c. două | d. cinci | e. unul |
| e. <i>in G</i> : a. patru | b. trei | c. două | d. cinci | e. unul |
| f. <i>in Es</i> : a. patru | b. trei | c. două | d. cinci | e. unul |

Model 3.

Echivalarea sistemului cheilor cu sistemul transpozițiilor

Identificați transpoziția corespunzătoare următoarelor chei:

1. cheia *do sopran*:

Fa	Mi b	Si	La	Sol #	Do
<i>in F</i>	<i>in Es</i>	<i>in H</i>	<i>in A</i>	<i>in Gis</i>	<i>in C</i>

2. cheia *do mezzo-sopran* :

La	Si b	Do	Fa	Sol	Si	La b
<i>in A</i>	<i>in B</i>	<i>in C</i>	<i>in F</i>	<i>in G</i>	<i>in H</i>	<i>in As</i>

3. cheia *do alto* :

Mi b	Si	Re	La	Fa	Mi	Sol
<i>in Es</i>	<i>in H</i>	<i>in D</i>	<i>in A</i>	<i>in F</i>	<i>in E</i>	<i>in G</i>

4. cheia *do tenor* :

Fa	Sol	La	Si b	Do	Re
<i>in F</i>	<i>in G</i>	<i>in A</i>	<i>in B</i>	<i>in C</i>	<i>in D</i>

5. cheia *do bariton* :

La b	Mi b	Re	Si b	La	Sol
<i>in As</i>	<i>in Es</i>	<i>in D</i>	<i>in B</i>	<i>in A</i>	<i>in G</i>

6. cheia *sol veche franceză*:

Fa#	Sol	La b	Do	Mi b
<i>in Fis</i>	<i>in G</i>	<i>in As</i>	<i>in C</i>	<i>in Es</i>

Model 4

Correspondența între instrumente și partidele vocale

Indicați printr-o linie cu săgeată corespondența instrumentului cu funcția pe care acesta o are în **schema de principiu a unei orchestre simfonice**.

- | | |
|---------------|---------------|
| 1. Clarinet | |
| 2. Vioară | SOPRAN |
| 3. Trombon | |
| 4. Flaut | |
| 5. Violoncel | ALTO |
| 6. Trompetă | |
| 7. Violă | |
| 8. Oboi | TENOR |
| 9. Tubă | |
| 10. Contrabas | |
| 11. Corn | BAS |
| 12. Fagot | |

Model 5

Corespondența între transpoziția instrumentelor și transpoziții

Indicați printr-o linie cu săgeată corespondența instrumentului cu transpoziția care-i corespunde.

- | | |
|-----------------------|-------|
| 1. Corn englez în... | in C |
| 2. Clarinet-bas în... | |
| 3. Clarinet mic în... | in B |
| 4. Trompetă în... | |
| 5. Violă în... | in Es |
| 6. Flaut-alto în... | |
| 7. Clarinet în... | in F |
| 8. Corn în... | in A |
| 9. Trombon în... | |
| 10. Tuba în... | in D |
| 11. Violoncel în... | |
| 12. Harpa în... | in G |

Model 6

Corespondența între chei și transpoziții

Indicați printr-o linie cu săgeată corespondența între cheile din coloana din stânga și transpozițiile din coloana din dreapta.

- | | |
|---|--------------|
| 1. Cheia Do de tenor (pe linia _____) | |
| 2. Cheia Sol (pe linia 1)
(numele specific al cheii _____) | in F |
| 3. Cheia Fa (pe linia 5)
(numele specific al cheii _____) | in C |
| 4. Cheia Do de alto (pe linia _____) | in B |
| 5. Cheia Fa (pe linia 3)
(numele specific al cheii _____) | in Es |
| 6. Cheia Do de bariton (pe linia _____) | |
| 7. Cheia Sol (pe linia 2)
(numele specific al cheii _____) | in D |
| 8. Cheia Do de sopran (pe linia _____) | in G |
| 9. Cheia Do de mezzo-sopran (pe linia _____) | |
| 10. Cheia Fa (pe linia 4)
(numele specific al cheii _____) | in A |

Model 7

Definiții ale disciplinei, transpoziției și a înrudirii instrumentelor

Formulați o definiție cât mai precisă (logică și concisă) a conceptelor de mai jos:

1. Disciplina *Citire partituri*

Disciplina *Citire partituri* se ocupă de _____

2. *Transpoziție*. Definiția nr. 1: (primul cuvânt-cheie – deplasare)

Numim *transpoziție* _____

3. *Transpoziție*. Definiția nr. 2: (primul cuvânt-cheie – diferența)

Numim *transpoziție* _____

Model 8

Criterii de înrudire între instrumentele orchestrei simfonice

4. Nominalizați cele trei criterii de diferențiere și grupare a instrumentelor într-o orchestră simfonică. Nominalizați familiile de instrumente înrudite:

a. _____

Schema a:

b. _____

Schema b:

c. _____

Schema c:

Model 9

Tipuri de sistematizare a transpozițiilor

1. Conform căror criterii pot fi ordonate cele șase (șapte) transpoziții referențiale? Enumerați mai jos criteriile care vă sunt cunoscute și notați schemele de ordonare care le corespund:

1.1. _____

1.2. _____

2. Reproduceți schemele de sistematizare a transpozițiilor care vă sunt cunoscute:

2.1. Modelul _____ :

2.2. Modelul _____ :

Model 9

Imaginea sistemului tonalităților ca analogie a cadranului de ceas

Este dată echivalența între cadranul de ceas (cu 12 ore) și sistemul tonalităților.

1. Indicați tonalitatea majoră (principală) și relativa acesteia care ar fi poziționate la:

1.1. ora 5/17:

ora 11/23:

1.2. ora 10/22:

ora 4/16:

1.3. ora 8/20:

ora 2/14:

1.4. ora 3/15:

ora 9/21:

1.5. ora 0/12:

ora 7/19:

ora 6/18:

Sugestii:

a. Ancoră mnemonică nr. 1: ora 12/0 referențială - *C-dur/a-moll*

b. Ancoră mnemonică nr. 2: ora 6/18 - punctul de intersecție enarmonică a emisferelor *diezilor* și *bemolilor* - *Firs-dur/Ges-dur* (*des-moll/es-moll*)

c. Ancoră mnemonică nr. 3: emisfera dreaptă a *diezilor*, unde orele nopții/dimineții corespund numărului de semne de alterație - 1=*G-dur* și următoarele

d. Ancoră mnemonică nr. 4: emisfera stângă a *bemolilor* va fi identificată prin raportarea la opusul ei simetric - ora 21=ora 3=3 semne de alterație=*Es-dur*

Model 10

Imaginea scenică a orchestrei simfonice

A. În câte „etaje” sunt poziționate pe scenă grupurile de instrumente? Enumerați succesiunea acestor „etaje” așa cum acestea sunt văzute din public.

A.1. Numărul de „etaje”:

A.2. Succesiunea „etajelor”:

B. Prin analogie cu cifrele orelor de pe cadranul de ceas indicați poziționarea pe scenă a interpreților din fiecare grup instrumental, indicând și „stratul”:

1. ora 9-10: _____

2. ora 11: _____

3. ora 12: _____

4. ora 13: _____

5. ora 14-15:|_____

Model 11

Verificarea cunoașterii transpozițiilor și instrumentelor orchestrei simfonice

Bifați transpoziția/transpozițiile care corespund următoarelor instrumente:
(Sugestie: indicați acolo unde este cazul derivata instrumentului de bază
și transpoziția acestuia)

1. Flaut:	F	G	A	B	C	D	Es
1.1. Flaut-alto	F	G	A	B	C	D	Es
2. Oboi	F	G	A	B	C	D	Es
2.1. Corn englez	F	G	A	B	C	D	Es
3. Clarinet	F	G	A	B	C	D	Es
3.1. Clarinet-mic	F	G	A	B	C	D	Es
4. Fagot	F	G	A	B	C	D	Es
4.1. Contrafagot	F	G	A	B	C	D	Es
5. Trompetă	F	G	A	B	C	D	Es
5.1. Trompetă-mică	F	G	A	B	C	D	Es
6. Corn (natural)	F	G	A	B	C	D	Es
6.1. Corn (cromatic) (?)							

Model 12

Verificarea cunoașterii tipologiilor notației într-o pagină de partitură orchestrală

1. Enumerați tipurile de notație existente într-o pagină de partitură orchestrală:

- a. *Notație referențială* (reală, în *C*, în cheile *sol vioară* și *fa bas*); este deja însușită ca și condiție *minimă* de abordare a *notației muzicale*.

Care sunt celelalte trei tipuri de notație existente într-o partitură orchestrală:

b. *Notație e...* _____

c. *Notație r...* _____

d. *Notație f...* _____

2. Care sunt metodele recomandabile pentru însușirea acestor trei tipuri de notație:

a. _____

b. _____

c. _____

Model 13

A. Verificarea cunoștințelor în domeniul istoriei muzicii (exercițiul atribuției stilistice)

Atribuiți numele compozitorului unei anumite perioade stilistice.

- Este recomandabil ca lângă numele compozitorului să indicați anii de viață, naționalitatea și țara de origine;
- Este recomandabil ca în cazul unor compozitori să fie indicată atribuția stilistică *specifică* pe lângă cea istorică *generală*;
- În cazul în care atribuția corectă lipsește, este recomandabil ca aceasta să fie indicată;

1. Benjamin Britten

- a. Renaștere b. Baroc c. Clasicism d. Romantism e. Modernism

2. Maurice Ravel

- a. Renaștere b. Baroc c. Serialism d. Romantism e. Modernism

3. Richard Wagner

- a. Renaștere b. Baroc c. Clasicism d. Ev Mediu e. Modernism .

4. Arthur Honegger

- a. Renaștere b. Baroc c. Clasicism d. Romantism e. Modernism

5. Piotr I. Ceaikovski

- a. Renaștere b. Baroc c. Sonorism d. Romantism e. Modernism

6. Modest P. Mussorgski

- a. Renaștere b. Baroc c. Clasicism d. Romantism e. Modernism

7. Dimitri D. Șostakovici

- a. Renaștere b. Baroc c. Minimalism d. Romantism e. Modernism

8. Claude Debussy

- a. Renaștere b. Baroc c. Clasicism d. Romantism e. Bruitism

9. Igor F. Stravinsky

- a. Renaștere b. Baroc c. Aleatorism d. Romantism e. Clasicism

10. Johann Sebastian Bach

a. Ev Mediu b. Baroc c. Clasicism d. Romantism e. Modernism

12. Johannes Brahms

a. Renaștere b. Baroc c. Neoclasicism d. Romantism e. Modernism

13. George Enescu

a. Expresionism b. Modernism c. Clasicism d. Romantism e. Verism

13. Gustav Mahler

a. Renaștere b. Baroc c. Clasicism d. Romantism e. Modernism

14. Georg Fr. Händel

a. Renaștere b. Ev Mediu c. Serialism d. Romantism e. Modernism

15. Nikolai A. Rimski-Korsavov

a. Renaștere b. Baroc c. Clasicism d. Romantism e. Modernism

16. Anton Bruckner

a. Ev Mediu b. Renaștere c. Baroc d. Preclasicism f. Modernism

17. Serghei V. Rahmaninov

a. Atonalism b. Baroc c. Clasicism d. Romantism e. Modernism

18. Ottorino Respighi

a. Renaștere b. Spectralism c. Bruitism d. Minimalism e. Modernism

20. Ludwig van Beethoven

a. Baroc b. Romantism c. Modernism d. Realism e. Clasicism

21. Giovanni Pierluigi da Palestrina

a. Modernism b. Clasicism c. Renaștere d. Baroc e. Romantism

22. Wolfgang Amadeus Mozart

a. Renaștere b. Romantism c. Modernism d. Clasicism e. Baroc

23. Giuseppe Verdi

a. Clasicism b. Baroc c. Verism d. Modernism e. Romantism

Model 14

B. Verificarea cunoștințelor în domeniul istoriei muzicii (cunoașterea autorilor cărora le aparțin lucrările studiate la curs)

Printr-o linie cu săgeată „conectați” *numele compozitorului cu lucrarea care-i aparține:*

- | | |
|--------------------------|--|
| 1. Johann Sebastian Bach | 1. Uvertura <i>Tanhäuser</i> |
| 2. Modest P. Mussorgski | 2. Suita <i>Planetele</i> |
| 3. Arthur Honegger | 3. Simfonia nr. 5, p. a IV-a, <i>Adagietto</i> |
| 4. Piotr I. Ceaikovski | 4. 371 Vierstimmige Choralgesänge |
| 5. Gustav Mahler | 5. Tabloul simfonic <i>Pacific 231</i> |
| 6. N. Rimski-Korsakov | 6. Ciclul <i>Tablouri dintr-o expoziție</i> (pian) |
| 7. Maurice Ravel | 7. <i>Serenada pentru corzi</i> , op. 48 |
| 8. Igor Stravinski | 8. <i>Bolero</i> |
| 9. Claude Debussy | 9. Suita simfonică <i>Șeherezada</i> |
| 10. Benjamin Britten | 10. <i>Preludiu la după-amiaza unui faun</i> |
| 11. Richard Wagner | 11. Baletul <i>Primăvara sacră</i> |
| 12. Gustav Holst | 12. Ciclul <i>Tablouri dintr-o expoziție</i> |
| | 13. <i>Variațiuni și fură pe o temă de Purcell</i> |

Model 15

**C. Verificarea cunoștințelor în domeniul istoriei muzicii
(cunoașterea tipurilor istorice ale componenței orchestrale
duble: exercițiu de atribuire stilistică)**

Indicați câte cel puțin două lucrări orchestrale cu componență dublă caracteristice perioadelor stilistice menționate mai jos (alăturarea numelui compozitorului este implicită):

1. Componență dublă clasică A:

2. Componență dublă clasică B:

3. Componență dublă romantică A:

4. Componență dublă romantică B:

5. Componență dublă romantică C:

6. Componență dublă modernistă:

Model 16

**D. Verificarea cunoștințelor în domeniul istoriei muzicii
(cunoașterea tipurilor istorice ale componentei orchestrale
duble, triple și cvadruple: exercițiu de atribuire stilistică)**

Menționați câte cel puțin trei lucrări cu componentă dublă, triplă și cvadruplă.
De asemenea, menționați numele compozitorului, precum și perioada
stilistică pentru care aceste tipuri de componente sunt exemplare.

1. Componentă dublă:

2. Componentă triplă:

3. Componentă cvadruplă:

Model 17 (practic)

Indicați derivatele (câte cunoașteți) ale următoarelor instrumente de bază:

1. Flaut: _____

2. Trombon: _____

3. Trompetă: _____

4. Oboi: _____

5. Clarinet: _____

6. Tubă: _____

7. Fagot: _____

8. Corn: _____

Model 18 (practic)

Transcrieți fragmentul melodic dat pentru instrumentele transpozitorii indicate mai jos. Pentru realizarea *transpoziției scrise* vor fi selectate trei instrumente:

Grupaj A

1. Clarinet mic *in Es*:
2. Oboe d`amore *in ?*:
3. Trompetă *in B*:

Grupaj B

4. Corn *in E*:
5. Corn (englez) *in F*
6. Flaut alto *in ?*

Grupaj C

7. Corn (francez) *in ?*
8. Trompetă mica *in D*
9. Clarinet-bas *in B*

Model 19 (practic)

Indicați în notația literal următoarele sunete și tonalități:

A. Notația literală a sunetelor:

- | | | | | |
|----|------------|-------------|------|------------|
| 1. | Fa | La | Mi | Re dublu b |
| 2. | Sol | Mi b | Do | Si dublu # |
| 3. | La b | Sol dublu b | Do # | Fa # |
| 4. | La dublu b | Fa dublu # | Si b | Do dublu # |

B. Notația literală a tonalităților:

- | | | | | |
|----|------------|------------|-------------|-----------|
| 1. | Re major | do minor | Fa # major | si minor |
| 2. | La b major | Do # major | re b minor | Sol major |
| 3. | mi b minor | Si b major | sol b minor | La major |

Model 20 (practic)

Realizați câte trei transpoziții scrise ale temelor din lucrările audiate la curs:

a. Transpozițiile *in D, in A, in F*:

- tema din Partea a II-a a Simfoniei nr. 7 de Anton Bruckner

b. Transpozițiile *in G, in Es, in B*:

- tema din Partea a II-a a Simfoniei nr. 5 de Piotr I. Ceaikovski

c. Transpozițiile *in H, in E, in As*:

- tema Pelerinilor din Uvertura la opera *Tannhäuser* de Richard Wagner

d. Transpozițiile *in Fis, in Des, in A*

- tema variațiunilor din *Variațiuni și Fugă pe o temă de Purcell*

e. Transpozițiile *in F, in Es, in D*

- tema Promenadei din *Tablouri dintr-o expoziție* de Modest P. Mussorgski

f. Transpozițiile *in G, in H, in E*

- primul segment din tema din *Bolero* de Maurice Ravel

g. Transpozițiile *in Es, in Fis, in B*

- tema din Simfonia nr. 6, *Pastorala*, p. I, de Ludwig van Beethoven

BIBLIOGRAFIE

(cu cotele aferente pentru biblioteca ANMGD)

Cursuri. Material didactic (teoretic):

BIHARI, A., *Citire de partituri. Noțiuni generale*, Cluj-Napoca: Studia, 2009, I.a. 1732

CIBIȘESCU-DURAN, I., *Curs de citire de partituri*, Cluj-Napoca: 2021, I.a. 2250

DICKREITER, M., *Score Reading: A key to the Music Experience*, Portland (Oregon): Amadeus Press, 2000

GARAZ, O., *Semantica partiturii orchestrale* (Ferdinand Weiss: metoda deductivă), Academia de Muzică „Gh. Dima”, 1998, I.a. 1345

MEIER, G., *The Score, The Orchestra, and the Conductor*, New York: Oxford University Press, 2009

STOIANOV, P., *Citire de partituri*, documentul poate fi descărcat de pe Internet de la adresa: <https://pdfcoffee.com/citire-de-partituri-pdf-free.html>

Antologii. Material didactic (practic):

ANOSOV, *Citirea partiturilor simfonice*, Editura Muzicală, București, 1963, I.a. 223

ARENSKI, A. *Culegere de teme (1000) pentru studiul practic al armoniei*, Moskva: Muzghiz, 1960, I.a. 435

BARRY, R., PARKER, R., *Score reading: Twentieth-century music*, Oxford: Oxford University Press, 1987

BATTISTI, F., GAROFALO, R. J., *Guide to score study for the wind band conductor*, Fort Lauderdale, FL: Meredith Music, 1990

CIBIȘESCU-DURAN, I., *Antologie de texte pentru studiul citirii de partiture*, Cluj-Napoca: MediaMusica, 2006, I.a. 1644

CREUZBURG, H., *Partiturspiel: Ein Übungen in vier Bänden*, I/ED4640, London: SHOTT MUSIC GmbH & Co, 1956

CREUZBURG, H., *Partiturspiel: Ein Übungen in vier Bänden*, II/ED4641, Mainz: SHOTT MUSIC GmbH & Co, 1957

CREUZBURG, H., *Partiturspiel: Ein Übungen in vier Bänden*, III/ED4642, Mainz: SHOTT MUSIC GmbH & Co, 1958

CREUZBURG, H., *Partiturspiel: Ein Übungen in vier Bänden*, IV/ED4643, Mainz: SHOTT MUSIC GmbH & Co, 1960

FISKE, R., *Score Reading Book 1: Orchestration (Score reading book 1)*, Oxford: Oxford University Press, 1958

FORTUNATOV, I., BARSOVA, I., *Практическое руководство по чтению симфонических партитур* [Îndreptar practic pentru citirea partiturii simfonice], Moskva: Muzîka, 1966, vol. 1, I.c. 1498

GREFIENS, V., *Curs practic pentru citire de partiture*, București: Editura Muzicală, I.a. 86

LADUHIN, N., *Solfegiu la două voci în cheile do*, Moskva: Muzîka, 1988, I.a 153

MELCHER, R. A., WARCH, W. F., *Music for Score Reading*, Englewood Cliffs (New Jersey): PRENTICE-HALL INTERNATIONAL, INC., 1971

MORRIS, R. O., FERGUSON, H., *Preparatory Exercises In Score Reading*, Oxford: Oxford University Press, 1931 (reeditări în: 1985, 1987, 1988, 1991), documentul poate fi descărcat de pe Interne de la adresa:

https://kupdf.net/download/ferguson-preparatory-exercises-in-score-reading_5a30fa26e2b6f54d637c3fca_pdf

NAGY, O., *Partitúraolvasás, partitúrjáték*, Budapest: Editio Musica, 2014, I.a. 493

REUTER, F., *Praktisches partiturspielen*, Ed. Hofmeister, 1954. Cota la biblioteca ANMGD: I.a. 617

RIEMANN, H., *Anleitung zum Partiturspiel*, Berlin: M. Hesse Verlag, 1922

TAYLOR, E., *An Introduction to Score Playing*, London-New York: Oxford University Press, 1970

VELEHORSKI, A., *Studiul transpoziției*, București: Editura didactică și pedagogică, 1968, I.a. 831

VERMESY, P., *Antologie de citire de partiture* (partea II/a: exemple din literatura universal la trei voci), (anexă la I.b. 1572/I), Cluj-Napoca, Copiat, 1979, I.a. 1053;

WEISS, F., *Exerciții introductive în practica citirii de partitură (Contribuții metodice)*, Cluj-Napoca: Academia de Muzică „Gh. Dima”, 1991, I.a. 1160

WEISS, F., *Îndrumarea și verificarea cunoștințelor la Citire de partituri*, Cluj-Napoca: Academia de Muzică „Gh. Dima”. Cota la biblioteca ANMGD: 1999, I.a. 1395

Monografii. Orchestrație. Știința instrumentelor:

ADLER, S., *The study of orchestration*, New York. London: W. W. Norton and Company, 1982. Cota la biblioteca ANMGD: I.a. 1421/1

AGAFONNIKOV, N., *Partitura simfonică. Problemele orchestrației practice*, Leningrad: Muzika, 1967. Cota la biblioteca ANMGD: I.a. 337

ALEXANDER, P. L., *How Ravel Orchestrated: Mother Goose Suite*, Petersburg: Alexander Publishing, 2008

ALEXANDER, P. L., WAGNER, J., *Seria Professional Orchestration*:

<https://www.alexanderpublishing.com/Departments/Orchestration.aspx>

Vol. 1: *The First Key: Solo instruments & Instrumentation Note*

Vol. 2A: *The Second Key: Orchestrating the Melody Within the String Section*

Vol. 2B: *The Second Key: Orchestrating the Melody Within the Woodwinds & Brass*

BABII, V., *Studiu de organologie* (ediția a II-a), Chișinău: „Elena V. I.”, 2012, documentul poate fi descărcat de pe Internet de la adresa:

<http://tinread.usarb.md:8888/tinread/fulltext/babii/studiu.pdf>

BERLIOZ, H., STRAUSS, R., *Instrumentationslehre*, Vol. I-II, Ed. Peters, Leipzig, I.a. 555

BERLIOZ, H., *Trattato di istrumentazione e d'orchestrazione moderne*, Ed. Ricordi, Cotele la biblioteca ANMGD: vol. I – Ia 1455D, vol. II – Ia 1456D, vol. III. Cota la biblioteca ANMGD: I.a. 1457D

CARSE, A., *Musical Wind Instruments*, London: MacMillan and Co. Ltd., 1939)

CARSE, A., *The Orchestra in the XVIII Century*, Cambridge: W. Heffer and Sons Ltd., 1950

CARSE, A., *History of Orchestration*, New-York: Dover Publication, 2012

De asemenea, este de interes prezentarea apariției și evoluției istorice a orchestrei simfonice, una sistematică, dar cu o expunere simplă și bogată în detalii relevante, intitulată *The Idiomatic Orchestra* de Karl Aage Rasmussen și Lasse Laursen (traducere: Thilo Reinhard). În special este de interes secțiunea nr. 14, ultima: *Orchestra size and setting*. Textul este postat pe Internet la adresa: <http://theidiomaticorchestra.net/14-orchestra-size-and-setting/>

CASELLA, A., MORTARI, V., *Tehnica orchestrei contemporane*, Ed. Muzicală, București, 1965, I.a. 736

- CIULAKI, M., *Инструменты симфонического оркестра* [Instrumentele orchestrei simfonice], Moskva: Muzika, 1972
- DEL MAR, N., *Anatomy of the orchestra*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981
- DEMIAN, W., *Teoria instrumentelor*, Ed. didactică, București, 1968, I.a. 752
- DENISOV, E., *Ударные инструменты в современном оркестре* [Instrumentele de percuție în orchestra contemporană], Moskva: Sovetski Kompozitor, 1982
- ELY, M. C., VAN DEUREN, A. E., *Wind Talk for Brass*, Oxford: Oxford University Press, 2009
- FILLERUP, J., *Magician of Sound: Ravel and the Aesthetics of Illusion*, Oakland: California University Press, 2021
- HERBERT, T., WALLACE, J. (ed.), *The Cambridge Companion to Brass Instruments*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997
- MANCINI, H., *A practical guide to professional orchestration*, USA: Northridge Music Inc., 1986
- MILLER, R. J., *Contemporary Orchestration. A Practical Guide to Instruments, Ensembles, and Musicians*, New York, London: Routledge, 2015
- MONTAGU, J., *Origins and Development of Musical Instruments*, Lanham (Maryland), Toronto, Plymouth (UK): The Scarecrow Press, Inc., 2007
- PISTON, W., *Orchestration*, London: Victor Gollancz LTD, 1969
- RIMSKI-KORSAKOV, N. A., *Principii de orchestrație*, vol. I, București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1959,
- SCHULTZ, H. *Instrumentenkunde*, Breitkopf, 1954, I.a., 804;

Conceptul Polifonie orchestrală:

- SCHNITTKE, A., *Заметки об оркестровой полифонии в четвертой симфонии Д. Д. Шостаковича* [Observații asupra polifoniei orchestrale în simfonia a patra de D. D. Șostakoviči], în: *Музыка и современность* [Muzica și contemporaneitatea], vol. 4, Moskva: 1966, p. 127-160
- SCHNITTKE, A., *Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского* [Particularitățile conducerii vocilor orchestrale în lucrările timpurii ale lui Stravinski], în: *Музыка и современность* [Muzica și contemporaneitatea], vol. 5, Moskva: 1967, p. 209-260

SCHNITTKE, A., *Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Д. Шостаковича* [Despre anumite particularități alel conducerii de voci în lucrările simfonie de D. D. Șostakovici], în: *Дмитрий Шостакович*, Moskva, 1967, p. 499-532

SCHNITTKE, A., *Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева* (на materiale его симфоний) [Particularitățile conducerii vocilor orchestrale la S. Prokofiev: pe materialul simfoniilor lui], *Музыка и современность* [Muzica și contemporaneitatea], vol. 8, Moskva: 1974, p. 202-228

SLONIMSKI, S., „*Песнь о земле*” *Малера и вопросы оркестровой полифонии* [„Cântul pământului” de Maler și problemele polifoniei orchestrale], în: *Вопросы современной музыки* [Problemele muzicii contemporane], Leningrad: Editura muzicală de stat, 1964

Conceptul Scriitură (textură, factură, sintaxă, tip de organizare sonoră)

NICULESCU, Șt., *O teorie a sintaxei musicale*, în: *Reflecții despre muzică*, București: Editura muzicală, 1980, p. 279-292

TIULIN, I., *Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации* [Doctrina scriiturii și a figurației muzicale], vol. I, *Музыкальная фактура* [Factura muzicală], Moskva: Muzîka, 1976

HOLOPOVA, V., *Фактура* [Factura], Moskva: Muzîka, 1979

KRASNIKOVA, T., *Фактура в музыке* [Factura în muzică], teză de doctorat (cuprinsul și rezumatul), textul poate fi procurat la adresa de Internet:

<https://www.dissercat.com/content/faktura-v-muzyke-xx-veka>

BRADY, S., GOTHAM, M., *Texture* (articol):

<https://viva.pressbooks.pub/openmusictheory/chapter/texture/>

*** TEXTURE (articol), materialul poate fi găsit la adresa de Internet:

<https://www.musictheoryacademy.com/understanding-music/musical-texture/>

ANEXE

**Nr. 1: Lista cu audiții și material didactic
la disciplina *Citire partituri***

Nr. 2: J. S. Bach, 371 corale, selecție pentru transcriere

**Nr. 3: Informații despre componente-tip ale orchestrei
simfonice**

Observație: Materialul expus în pachetele de învățare este conceput pentru a servi mai multor scopuri:

- a. simpla parcurgere și familiarizare cu termenii și logica expunerii;
- b. a doua parcurgere este destinată însușii termenilor și logicii expunerii, pentru
- c. a servi ca model de bază de date proprii ale studentei/studentului și ghid metodologic de formulare a obiectului, scopurilor și conținuturilor disciplinei Citire partituri. Acest din urmă punct presupune acțiunea susținută de completare a acestor pachete (propuneri) atât în direcția repertoriilor (audiție+descifrare), cât și în direcția definițiilor, metodelor și materialului didactic utilizat.

ANEXA 1

Lista cu audiții și material didactic pentru disciplina Citire partituri

A. Familiarizare cu imaginea partiturii orchestrale, tipurile de instrumente, distribuirea pe grupuri și sonoritatea acestora:

1. Benjamin Britten, *Variațiuni și fugă pe o temă de Purcell*, op. 34 (1946)
(doar Variațiunile): <https://www.youtube.com/watch?v=Exz7u7-0u-A>

2. Maurice Ravel, *Boléro* (integral) (1928):

<https://www.youtube.com/watch?v=pNIXrdJFTAM>

Ambele lucrări (de la pct. 1 și 2) pot fi considerate drept două modele eficiente de familiarizare cu sonoritatea orchestrei simfonice. Prima, lucrarea lui Britten, este intenționat (cu scop propedeutic) compusă ca și *Ghid*, pe când a doua, lucrarea lui Ravel, prin concepție, adică neintenționat, este construită ca o introducere gradată a noi și noi instrumente și timbruri.

Asemănarea fundamentală între cele două lucrări se rezumă la *concepția expunerii acumulative* de orchestrație și, implicit, de scriitură. Anume în aceste două cazuri devine vizibil însăși procedeul de modelare a creșterii organice și a relevării tot mai puternice a *polifoniei orchestrale* ca intensificare a interacțiunii între noi și noi membri timbrali ai orchestrei. În ceea ce privește lucrarea lui Britten, această observație nu se referă la

Variațiuni, ci la *Fugă*. Însăși logica structurării procesului constă în introducerea și, astfel, suprapunerea a noi și noi instrumente, pe de o parte, ca și funcții („personaje” constitutive) ale orchestrației și, pe de altă parte, ca funcții („straturi” constitutive) ale scriiturii.

3. Ottorino Respighi, *Trilogia romană*, compusă din trei poeme simfonice (fiecare în câte patru părți, audiere integrală): un model de concepție orchestrală (post)impresionistă, o autentică „bibliotecă” de instrumente, timbruri și, implicit, soluții orchestrale:

Fontane di Roma (P. 106, 1917) (recomandare)

Pini di Roma (P. 141, 1924):

<https://www.youtube.com/watch?v=BBcNFcMZmEg>

Feste Romane (P. 157, 1928) (recomandare)

4. Serghei Prokofiev, *Suita Petrică și Lupul* (1936):

<https://www.youtube.com/watch?v=ki0xu6GI9Nc>

Lucrării lui Prokofiev îi poate fi alăturată și o altă narațiune care îl are ca personaj comun pe Lup: *Studiul-tablou* op. 39 nr. 6 (*Scufița Roșie și Lupul*) de Serghei Rahmaninov. Suita reprezintă nararea unei *povești* în care drept „personaje” sunt exclusiv temele-melodiile și timbrurile instrumentelor care le „personifică”.

B. Model de construire sonoră (orchestrală-timbrală-dinamică) a unor imagini și caractere:

5. Arthur Honegger, *Pacifiqué 231* (1923): locomotivă

<https://www.youtube.com/watch?v=wS6XAjd-9h8>

Aparținând explicit genului *muzică programatică*, această lucrare poate servi drept model pentru descrierea *onomatopeică* a mișcării în spațiu a unui mecanism. În cazul dat, o locomotivă, pasiunea compozitorului. Însă Honegger nu este singurul cu o

asemenea pasiune. Au împărtășit-o și Bruckner împreună cu Dvořak.

Cea mai apropiată ca expresie de *Paciifique 231* este lucrarea compozitorului brazilian Heitor Villa-Lobos, intitulată *The Little Train of the Caipira*:

<https://www.youtube.com/watch?v=8mZSm1TfQHM&t=9s>

De asemenea, despre trenuri au mai scris și Charles Ives – *From Hannover Square North*, și Benjamin Britten – *Night Mail* (muzică pentru film), și Hector Berlioz – *Le chant des Chemins de fer*, și Mihail Glinka – *Попутная песня* (Cântec de drumetie), și Johann Strauss I – *Eisenbahn Lust-Walzer*, op. 89, și compozitorul australian Percy Grainger în piesa pentru pian *Arrival Platform Humlet*, dar mai ales Charles-Valentin Alkan în studiul pentru pian *Le chemin de fer*.

6. Modest P. Mussorgski, ciclul *Tablouri dintr-o expoziție*: stări și caractere umane, imagini, interacțiune, situații:

varianta pentru pian (1874):

<https://www.youtube.com/watch?v=kxg2R0Pqb3c>

varianta Ravel pentru orchestră (1922):

<https://www.youtube.com/watch?v=O31KPk5xnBg>

Lucrarea lui Mussorgski și transcrierea acesteea pentru orchestră de către Ravel a devenit uzuală mai ales în secolul XX, chiar după ce Debussy a orchestrat *Gimnopediile* nr. 1 și nr. 3 ale „criticului” său care a fost Eric Satie.

Într-un paralelism evident, lucrărilor lui Mussorgski și, respectiv, Mussorgski-Ravel, li se aliniază Robert Schumann cu al său *Carnaval* op. 9 (21 miniaturi-portrete pentru pian solo), dar și Camille Saent-Saëns cu al său *Carnavalul animalelor* (Suită compusă din 14 miniaturi pentru două pianе și ansamblu/orchestra de cameră).

7. Claude Debussy, tabloul simfonic *Prélude à l'après-midi d'un faun*, L. 86 (1894): <https://www.youtube.com/watch?v=vnz4T33Jl7I>

Mult mai detaliat, concepția programatică de substanță impresionistă a putut fi desfășurată de compozitor în 24 *Preludii* pentru pian (în două caiete, câte 12 preludii în fiecare). Este un ciclu de miniaturi pentru pian care poate fi alăturat lucrărilor lui Mussorgski, Schumann și Saint-Saëns. Mai degrabă decât *portretistic* sau *de caracter*, în acest *Preludiu* compozitorul concepe un tablou de atmosferă, o stare specifică a *magicului* și în egală măsură a *mitologicului*.

8. Serghei Prokofiev, Suita *Petrică și Lupul*, op. 67 (1936) :

<https://www.youtube.com/watch?v=ki0xu6Gl9Nc&t=353s>

Deja demult devenită un „șlagăr”, această suită suportă învecinarea cu lucrarea lui Benjamin Britten – *Variațiuni și fugă pe o temă de Purcell*. Concepută într-un programatism portretistic și de caracter, *Petrică și Lupul* debordează peste funcția pur informativ-ilustrativă, ca la Britten, constituindu-se într-o adevărată „operă”, una pur *timbral-instrumental-orchestrală*. Tot aici ar putea fi amintită și Simfonia a VI-a, *Pastorală*, p. I, de Beethoven, unde flautul ține locul privighetorii, oboiul reprezintă prepelița, iar clarinetul – un cuc. Li se alătură și Ottorino Respighi, cu „vocaliza” privighetorii din *Pinii din Roma*,

9. Paul Dukas, *The Sorcerer's Apprentice* (1897):

<https://www.youtube.com/watch?v=U4yH4B9deok>

Lucrarea poate fi atribuită unui programatism mai degrabă pur descriptiv, referitor la context, la o anumită situație, precum și la evoluția acesteea. Lucrarea lui Dukas poate fi considerată pe bună dreptate o bijuterie a științei orchestrației, unde aceste aproximativ unsprezece minute de muzică se prezintă ca o

„bibliotecă” de mijloace și tehnici de asamblare melodică, armonică, timbrală, contrapunctică.

10. Camille Saint-Saëns, *Le Carnaval des animaux* (1866):

<https://www.youtube.com/watch?v=60HSGDGPYp0>

Concepute atât într-o intenție pur descriptiv-portretistică și, implicit, de caracter, aceste 14 piese dețin și un subtext ironic, producând un evident efect comic.

11. Maurice Ravel, *Ma mère l'Oye* (1910, 14 piese), duet pentru pian:

11.1. varianta două pianе:

<https://www.youtube.com/watch?v=5D5aunE1ICQ>

11.2. varianta la patru mâini:

<https://www.youtube.com/watch?v=kfJqf40vyn8>

11.3. varianta orchestrală (1911):

https://www.youtube.com/watch?v=N_ENSdLOblk

Toate cinci piese ale acestei Suite sunt concepute urmând cinci povești, muzica urmând firul narațiunii noționale. Astfel,

(a) nr. 1, *Pavane de la Belle au bois dormant* (Frumoasa din pădurea adormită) și nr. 2, *Petit Poucet* (Degețelul mare a lui Tom) are ca sursă două povești ale lui Charles Pierrault ;

(b) nr. 3, *Laideronnette, impératrice des Pagodes* (Mica fetiță urâtă, imperatrița Pagodelor) trimite la povestea *Șarpele verde* scrisă de Madame d'Aulnoy;

(c) nr. 4, *Les entretiens de la belle et de la bête* (Frumoasa și bestia) are la bază povestea lui Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont ;

(d) nr. 5, *Le jardin féerique*, sursa nu este cunoscută, iar subiectul descrie trezirea Frumoasei Adormite de către Prinț ;

12. Gustav Holst, Suita *Planets*, op. 32 (1914-1916):

<https://www.youtube.com/watch?v=K0YwUd870-4>

Aici trebuie amintit din nou ciclul *Carnaval* op. 9 al lui Robert Schumann, deoarece Suita de tablouri simfonice *Planetele* este, la rândul ei o „galerie” de portrete-caractere. Însă în acest caz nu este vorba despre portretizarea unor persoane reale ca la Schumann (*Chiarina* sau *Chopin*), ci despre portretizarea divinităților din panteonul roman, care în sens caracterologic se prezintă drept adevărate arhetipuri.

C. Modele de „narațiune” orchestrală formulată ca *dramaturgie personificată* instrumental-timbrală – timbrurile instrumentale ca personaje:

13. Nikolai A. Rimski-Korsakov, Suita simfonică *Șeherezada*, op. 35 (1888, doar p. I): personajele Șeherezada-Șahriar

https://www.youtube.com/watch?v=p_iPn1GbUUU

În întreaga lucrare compozitorul recurge la cel puțin două modele narative. Primul, este modelul programatismului descriptiv-portretistic: partea a II-a – *Prințul Kalender*, partea a III-a – *Tânărul prinți și tânăra prințesă*, partea a IV-a – *Sărbătoare la Bagdad* și nu excelează prin „abateri” de originalitate. Însă în partea I-a, *Marea și corabia lui Sinbad*, sub programul conceput de compozitorul însuși este disimulată o adevărată „psihodramă”, care prin mijloace orhcestrale (melodice-tematice, timbrale și scriiturale) narează atât comunicarea între Șeherezada și Șahriar, dar și o spectaculoasă transformare a celui din urmă.

14. Richard Wagner, Uvertura la opera *Tanhäuser* (1845): personaje sunt cavalerul Tanhäuser-zeița Venus

https://www.youtube.com/watch?v=3_Eq9H4bSdQ

Această lucrare este concepută mult mai unidirecțional și oarecum dramaturgic mai simplu decât partea I-a din *Șeherezada* lui Rimski-Korsakov: două personaje-teme și o evoluție armonic-tonală. Însă exact în epicentrul Uverturii – întâlnirea cu zeița Venus

– are loc un dialog între cele două personaje. Ca și la Rimski-Korsakov, personajul feminin este atribuit viorii, asemănătoare fiind și încărcătura expresivă – blândețe, gingășie, tandrețe.

15. Richard Wagner, Uvertura la opera *Tristan și Isolda* (1857-59): drept „personaje” aici servesc stările emoționale ale lui Tristan și ale Isoldei. Este vorba mai degrabă despre tipologia programatică descriptivă, decât despre una portretistică:

https://www.youtube.com/watch?v=3_Eq9H4bSdQ

26. Compoziții pentru pian în transcrieri orchestrale:

26.1. Robert Schumann, Ciclul pentru pian *Carnaval*, op. 9

26.1.1. originalul pentru pian:

<https://www.youtube.com/watch?v=zK8v0HkzKzc>

26.1.2. varianta orchestrată (Schumann-Ravel):

<https://www.youtube.com/watch?v=hEUdesxwdT0>

26.2. Robert Schumann, *Album pentru tineret* op. 68 (43 piese):

26.2.1. originalul pentru pian:

https://www.youtube.com/watch?v=67mqFfqXh6k&list=RD67mqFfqXh6k&start_radio=1

26.2.2. varianta pentru orchestră (Henrique Franke Mangoni):

26.3. Franz Liszt, *Rapsodia ungară nr. 2*:

26.3.1. originalul pentru pian:

<https://www.youtube.com/watch?v=v95I6kGghmk>

26.3.2. varianta pentru orchestră:

<https://www.youtube.com/watch?v=goeOUTRy2es>

26.4. Piotr I. Ceaikovski, Ciclul pentru pian *Anotimpurile*, op. 37a:

26.4.1. originalul pentru pian:

https://www.youtube.com/watch?v=ryxAe4B_3Pg

26.4.2. varianta pentru orchestră (Ceaikovski-Alexander Gauk):

Partea I: <https://www.youtube.com/watch?v=qcr2Hf98evI>

Partea II: <https://www.youtube.com/watch?v=Pt0lXa7VlpM>

26.5. Piotr. I. Ceaikovski, *Albumul pentru copii* op. 39:

26.5.1. originalul pentru pian:

<https://www.youtube.com/watch?v=DtwTew1ogB8&list=PL-EbSmbfX83yBDz6Bo7kp5zUgzv5xILPP&index=1>

26.5.2. varianta pentru orchestra de corzi (Mihail Hohlov):

<https://www.youtube.com/watch?v=Tx7DhiL1OgQ>

26.6. Johannes Brahms, *Intermezzo op. 118, nr. 2*

26.6.1. originalul pentru pian:

<https://www.youtube.com/watch?v=4iF4Rn2b4T8>

26.6.2. varianta pentru orchestră:

<https://www.youtube.com/watch?v=wOl bqOh8NeQ>

27.5. Claude Debussy, *Preludii* (caietele I și II),

26.7.1. originalul pentru pian:

<https://www.youtube.com/watch?v=FcnYbpJhpN4>

26.7.2. varianta pentru orchestra (Colin Matthews):

https://www.youtube.com/watch?v=OtidHte_vN8

26.8. Claude Debussy, Suita *Bergamasque*,

26.8.1. originalul pentru pian

<https://www.youtube.com/watch?v=EwtHt9Qe8tU>

26.8.2. orchestrație Gustav Cloëz și André Caplet:

<https://www.youtube.com/watch?v=jMqhzuM3Js>

26.9. Claude Debussy, *Colțul copiilor*,

26.9.1. originalul pentru pian:

https://www.youtube.com/watch?v=1k_OLrK4ZuE

26.9.2. orchestrație André Caplet:

<https://www.youtube.com/watch?v=tmEHVr03qCQ>

26.10. Eric Satie, *Gimnopediile* nr. 1 și nr. 3,

26.10.1. orchestrație Claude Debussy:

<https://www.youtube.com/watch?v=kVQCo3jTNrw>

<https://www.youtube.com/watch?v=CLaWsZcc0Nk>

26.10.2. Eric Satie, Idem., cu imaginea partiturii orchestrale:

https://www.youtube.com/watch?v=q_z6GlytlfY

26.11. Serghei Rahmaninov, *Studii-tablouri* op. 33 (8 piese) și op. 39 (9 piese). Compozitorul italian Ottorino Respighi selectează și orchestrează cinci piese din ambele cicluri: op. 39 nr. 2, op. 33 nr. 4, op. 39 nr. 7, op. 39 nr. 6 și op. 39 nr. 9:

26.11.1. *Studiul-tablou* op. 39 nr. 2 (*Marea și Pescărușul*):

<https://www.youtube.com/watch?v=yvYqiN23zFw>

26.11.2. *Studiul-tablou* op. 33 nr. 6 (*Iarmarocul*)

<https://www.youtube.com/watch?v=ILWgdc0vfbs&t=1037s>

26.11.3. *Studiul-tablou* op. 39 nr. 7 (*Marș funebru*)

<https://www.youtube.com/watch?v=8L6CxUpBZIY&t=1504s>

26.11.4. *Studiul-tablou* op. 39 nr. 6 (*Scufița Roșie și Lupul*)

<https://www.youtube.com/watch?v=8L6CxUpBZIY&t=1504s>

26.11.5. *Studiul-tablou* op. 39 nr. 9 (*Marș*)

<https://www.youtube.com/watch?v=8L6CxUpBZIY&t=1504s>

26.11.2. Varianta pentru orchestră:

<https://www.youtube.com/watch?v=yvYqiN23zFw>

26-bis. Compoziții orchestrale „re-aranjate” pentru pian:

26-bis.1. Paul Dukas, *L'Apprenti Sorcier*,

26-bis.1.1. originalul pentru orchestră:

<https://www.youtube.com/watch?v=U4yH4B9deok>

26-bis.1.2. varianta pentru două pianе:

<https://www.youtube.com/watch?v=ohpBJHlgMJQ>

Toate lucrările prezentate la punctul 26 sunt modele procedurale opuse procedeului *reducție*, ilustrat prin lucrarea de la punctul 26-bis. Astfel, concomitent cu posibilitatea lecturii unei partituri prin *extragerea selectivă* de partide pentru asamblarea și interpretarea acestora la pian, există și procedura inversă, a *augmentării* unei lucrări concepute pentru pian în forma unei partituri pentru orchestră.

Ambele proceduri – *reducția* și *augmentarea* – funcționează cu drepturi depline, ilustrând „convertibilitatea” oricărui material muzical în oricare model de componență. Evident, *reducția* este un procedeu constitutiv al disciplinei *Citire partituri*, pe când *augmentarea* trimite la disciplina *Orchestrație*. Prima se prezintă ca o procedură de *informare*, pe când a doua este orientată înspre relevarea potențialului sugestiv pe care l-ar putea deține, spre exemplu, o lucrare concepută pentru pian sau pentru un ansamblu instrumental cameral.

Este evident că toate lucrările prezentate în lista de mai sus sunt lucrări aparținând genului programatic, ceea ce într-o bună măsură simplifică procesul de realizare a unui aranjament orchestral, chiar în virtutea unui anumit *etos* pe care ajung să-l dețină instrumentele ca și *caractere* timbrale sau tehnice: flautul – „copilăresc” sau „ornitologic”, însă extraordinar de abil, vioara, la fel de abilă, însă „feminină” în opoziție cu violoncelul „masculin”, fagotul împreună cu trombonul, tuba și contrabasul, poate mai puțin abile, și personificând ceva fie „greoi”, „matur” sau, poate, chiar „amenințător”, oboiul fiind asociat, spre exemplu, cu „fluierul” (Simfonia *Fantastică* de Berlioz), iar trompeta și cornul trimițând înspre proveniența lor militară sau vânătorească (dar și poștală).

În acest sens, este recomandabilă practicarea ambelor tehnici de relaționare cu partitura orchestrală, fie în calitatea ei de *sursă*, fie în calitatea ei de *țintă*. Ambele proceduri vor contribui atât la stimularea, cât mai ales la aprofundarea cunoașterii nu doar a unui anumit repertoriu didactic de lucrări obligatorii, ci și la elaborarea conștientă și asumată a noi și noi deprinderi de operare cu diverse tehnici de formulare a unui material muzical.

D. Exerciții de citire a partiturii:

16. Piotr I. Ceaikovski, *Serenada pentru corzi*, op. 48 (doar p. I, audiție – lucrarea integral):

<https://www.youtube.com/watch?v=MICksKeZoJU>

16.1. Simfonia a III-a (partea I-a)

<https://www.youtube.com/watch?v=lw7vrcGhYJI>

16.2. Simfonia a V-a (partea I-a)

<https://www.youtube.com/watch?v=nEM8NKcGcMk>

16.3. Simfonia a VI-a (începutul părții a IV-a, de la '36"31)

<https://www.youtube.com/watch?v=UyQl6qLn7a4>

17. George Bizet, Suita *Jeux d'Enfants*, p. a XI: evaluare comparativă a celor două variante – pian și orchestră

varianta pian: <https://www.youtube.com/watch?v=8Nww0HfsB2s>

(de la '18"07)

varianta orchestră: <https://www.youtube.com/watch?v=AABsvKMCaQU>

(de la '6"26)

18. Anton Bruckner, Simfonia a VII-a (doar p. I, prima temă, audiție – lucrarea integral): <https://www.youtube.com/watch?v=Ue3Sdrg3Hnw>

19. Gustav Mahler, Simfonia a V-a, p. IV – *Adagietto* (audiție – lucrarea integral): <https://www.youtube.com/watch?v=Q8-kz5pHM-E>

20. Igor Stravinsky, baletul *Primăvara sacră* (doar Preludiul, recomandabilă audiția integrală a lucrării):

<https://www.youtube.com/watch?v=rP42C-4zL3w>

21. Dimitri D. Șostakovici, Simfonia a X-a, p. III (expunerea integrală a primei teme): https://www.youtube.com/watch?v=pv78iEfjJ_M

(Opțional)

E. Familiarizarea detaliată cu creația orchestrală universală (în mod obligatoriu asistată de partitura lucrării audiate): *The Most Beautiful Passages* (Cele mai frumoase fragmente orchestrale din creația simfonică europeană) (audio-video blogul lui Richard Atkinson):

a. Adresa blogului:

<https://www.youtube.com/channel/UCfKkxQanmo83tRY1gEKacPw>

b. Cele mai frumoase momente din muzica lui Gustav Mahler:

<https://www.youtube.com/watch?v=ylfWo2DoFyo>

22. Ludwig van Beethoven:

<https://www.youtube.com/watch?v=cEngfWfL10k&list=RDylfWo2DoFyo&index=9>

23. Gustav Mahler:

https://www.youtube.com/watch?v=ylfWo2DoFyo&list=RDylfWo2DoFyo&start_radio=1&t=362

24. Informații de interes:

24.1. Reducția pentru pian a partiturii orchestrale:

<https://www.youtube.com/watch?v=P2OSXvWtZm0&t=97s>

<https://peterjfolliard.com/2017/03/15/score-reading-at-the-piano-a-graduated-method/>

<https://alanbelkinmusic.com/site/en/index.php/reduction/>

https://www.youtube.com/channel/UCUQ0TcIbY_VEk_KC406pRpg/vid eos

<http://www.kevinclass.com/on-the-creation-and-performance-of-orchestral-reductions>

https://www.nats.org/_Library/JOS_On_Point/JOS-074-2-2017-225_-_Collab_Corner_-_Frank_Corliss.pdf

<https://kevinpadworski.com/2015/08/20/the-art-of-the-piano-reduction/>

<https://kevinpadworski.com/2015/08/20/the-art-of-the-piano-reduction/>

<https://www.youtube.com/watch?v=X9Xn78V9TCQ>

(reducție – Ravel, *Bolero*)

24.2. Informații auxiliare de interes general (sugestii):

<https://musiciandevlopment.com/2017/07/04/introduction-to-score-reading/>

https://orchestrationonline.com/wp-content/uploads/2014/05/Score_Reading.pdf

<https://andrewhugill.com/OrchestraManual/layouts.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=Wi9VwSq-vbo>

(blogul OrchestrationOnline)

https://www.youtube.com/watch?v=rIEAqKIIJ_U

(blogul OrchestrationOnline, recomandări pentru studiu citirii de partituri)

<https://www.youtube.com/channel/UCe9lqQ22Tue0n-Gab4Dvv9g>

(blogul lui Anthony O'Toole)

[https://www.youtube.com/watch?v=Nqu2rQ-](https://www.youtube.com/watch?v=Nqu2rQ-71c4&list=PLSntcNF64SVXBSwQx7kDHiF7V49lABSxC&index=2)

[71c4&list=PLSntcNF64SVXBSwQx7kDHiF7V49lABSxC&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=Nqu2rQ-71c4&list=PLSntcNF64SVXBSwQx7kDHiF7V49lABSxC&index=2)

(blogul lui Alan Belkin, tema „Applied Orchestration”, 22 episoade)

De asemenea, două episoade – nr. 20 și nr. 21 – despre procedeul reducere:

nr. 20:

<https://www.youtube.com/watch?v=33MjoiOVhWA&list=PLSntcNF64SVXBSwQx7kDHiF7V49lABSxC&index=21>

nr. 21:

<https://www.youtube.com/watch?v=zFKhB2I2Eps&list=PLSntcNF64SVXBSwQx7kDHiF7V49lABSxC&index=22>

25. Bază de date cu partituri orchestrale în format PDF:

25.1. <http://en.instr.scorser.com/SS/All/All/Symphony.html>

25.2. https://www.free-scores.com/free-sheet-music.php?artist=0&instrument_ID=6051&CATEGORIE=240

25.3. <https://primanota.ru/> (în limba rusă)

Observație: Materialul expus în pachetele de învățare este conceput pentru a servi mai multor scopuri:

- a. simpla parcurgere și familiarizare cu termenii și logica expunerii;
- b. a doua parcurgere este destinată însușii termenilor și logicii expunerii, pentru
- c. a servi ca model de bază de date proprii ale studentei/studentului și ghid metodologic de formulare a obiectului, scopurilor și conținuturilor disciplinei Citire partituri. Acest din urmă punct presupune acțiunea susținută de completare a acestor pachete (propuneri) atât în direcția repertoriilor (audiție+descifrare), cât și în direcția definițiilor, metodelor și materialului didactic utilizat.

ANEXA 2

(transcrieri de corale din culegerea 371 corale de J. S. Bach)

Sursa: 371 Corale de J. S. Bach (IIIe 33/? - cota de bibliotecă)

Condiția selectării coralelor pentru exersarea interpretării și transcrierii: **nu mai extinse de 8 măsuri.**

În cazul unor soluții interesante (tipologii de scriitură acordică, modele de figurație melodică, voci contrapunctice suplimentare) pot fi selectate și corale mai extinse.

a. *Corale nr. 1-100:* nr. 6, 28, 35, 40, 42, 44, 54 (10 măsuri), 57, 62, 65 (10 măs.), 68 (9 măs.), 72, 93 (scriitură acordică simplă)

b. *Corale nr. 100-200:* nr. 104, 111, 112 (9 măs.), 131 (10 măs.), 136, 146 (9 măs.), 148 (10 măs.), 149 (10 măs.), 151 (9 măs.), 154, 156, 157, 168 (9 măs.), 170, 175 (9 măs.), 176 (10 măs.), 180, 185, 187, 189, 199 (figurație melodică - întârzieri)

c. *Corale nr. 200-300:* nr. 217 (scriitură interesantă), 224, 228, 236, 240, 245, 287 (10 măsuri), 295

d. *Corale nr. 300+:* nr. 300 (10 măs.), 308, 310, 327, 328 (10 măs.), 338, 339 (9 măs.), 344, 353 (10 măs.), 368 (scriitură interesantă)

Datele problemei:

1. Vor fi selectate un număr de 10 corale dintre cele recomandate mai sus;
2. Primele cinci corale (din cele 10 selectate) vor fi transcrise în modelul de partitură de tip *cor mixt*: vocile S(opran), A(lto) și T(enor) vor fi transcrise în cheia Sol, vocea de B(as) - în cheia Fa:

Observație: este de luat în seamă specificul notării vocii T(enor), care în modelul *partituri pentru cor mixt*, întotdeauna va fi notată cu o octavă mai sus (Tenorul fiind un "sopran" al vocilor masculine);

Astfel, cele patru voci ale unei scriituri acordice (tip *problemă de armonie* sau *scriitură tip coral*) vor fi transcrise conform funcției pe care fiecare "etaj" acordic (armonic) îl are ca *voce*. Distribuite de jos în sus, vocile vor fi transcrise fiecare pe câte un portativ separat pentru fiecare voce, care va avea în dreptul ei denumirea rolului în *scriitura pentru cor mixt*: B(as), T(enor), A(lto) și S(opran).

3. Transcrierea de la tipul *partitură pentru pian* la tipul *cor mixt* presupune o notare diferită a codițelor de la note, deoarece vocile armonice nu vor mai fi grupate câte două pe câte un portativ din cele două, ci câte una pe câte un portativ din cele patru. Și atunci:

Va fi respectată și *regula liniei a treia* a portativului: toate notele situate sub linia a treia vor fi scrise cu codițele în sus și, respectiv, cele scrise deasupra - cu codițele în jos.

În funcție de gruparea notelor într-o măsură, sunt admise "abateri" de la această *regulă*, orientarea codițelor fiind decisă de grupul majoritar al notelor (deasupra sau dedesubtul liniei a treia).

Material didactic A: J. S. Bach, *Arta fugii* (în chei):

1. <http://en.instr.scorser.com/D/504269.html>:

transcriere trei chei *do*+cheie *fa bas*

2. <http://en.instr.scorser.com/D/469177.html>:

transcriere trei chei *do*+cheie *fa bas* (însoțită de partitura pentru pian)

3. <http://en.instr.scorser.com/D/121927.html>:

trei chei *do*+cheie *fa bas*

4. <http://en.instr.scorser.com/D/23444.html>:

trei chei *do*+cheie *fa bas* (prima ediție a lucrării, în trei chei *do* – sopran, alto, tenor, și cheia *fa bas*)

5. <http://en.instr.scorser.com/D/504803.html>:

trei chei *sol vioară*+cheie *fa bas*

6. <http://en.instr.scorser.com/D/521888.html>:

cheie *sol vioară*, două chei *do alto*, cheie *fa bas*

Material didactic B: J. S. Bach, Corale:

7. 371 Vierstimmige Choralgesänge (partitură pentru pian):

<https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=25752>

8. 185 Corale transcrise în prtitură pentru cor mixt (trei chei Sol vioară + Fa bas): <https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=7780#>

9. Corale transcrise în partitură pentru cor mixt (trei chei Do + Fa bas):

https://www.academia.edu/6619305/Bach_Chorales_Original_Clefs





Lumea partiturii simfonice este o lume complet diferită de tot ceea ce a fost însușit la nivelul învățământului muzical primar și mediu. O lume diferită de rutina confortului atât de familiar și atât de „ambidextru” pe clapele alb-negre. O lume ale cărei „hărți” de fiecare dată prezintă „teritorii” necunoscute, înțesate de „hățișuri” scriiturale ca în simfoniile lui Mahler, „vârcolaci” și „mascați” transpozitorii ca în simfoniile lui Bruckner și dramele muzicale ale lui Wagner și „travestiți” disimulați în spatele unor chei necunoscute sau dedublându-se în nesfârșite „replici” îngemănate ca în Bolero-ul lui Ravel. O lume „periculoasă” a partiturii orchestrale.

Oleg Garaz

ISMN 979-0-707664-92-6

ISBN 978-606-645-225-0