

2247/6/14
2247/2

N. A. RIMSKI - KORSAKOV

**PRINCIPII
DE
ORCHESTRATIE**



EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.

N. A. RIMSKI-KORSAKOV

P R I N C I P I I
DE
ORCHESTRATIE

Cu exemple din partiturile lucrărilor proprii

In redacția lui
MAXIMILIAN STEINBERG

I
(text)

Traducere din limba rusă de
LIVIU RUSU și BOGDAN MOROIANU

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
1959

PREFAȚĂ LA EDIȚIA ROMÎNEASCĂ

În vechiul plan de învățămînt al conservatoarelor noastre nu figura orchestra ca obiect de studiu obligator. În forma sa de organizare, învățămîntul artistic de dinainte de 23 August 1944 nu prezenta numai această lacună. Ceea ce frîna îndeosebi dezvoltarea procesului de învățămînt era lipsa totală de lucrări didactice, atît originale, cît și traduse.

Reforma învățămîntului muzical, cît și transformările conținutului acestuia în anii regimului de democrație populară — au pus ca sarcină editarea de manuale și tratate care să corespundă necesităților culturale noi.

Sub acest semn apare pentru prima oară în limba romînă tratatul de orchestrație de N. A. Rimski-Korsakov, considerat în literatura didactică universală ca o lucrare fundamentală, alături de cele de Hector Berlioz și François Auguste Gevaert.

Traducătorii s-au străduit să redea cît mai fidel, față de textul original rus, considerațiile precise ale lui Rimski-Korsakov, fapt pe care alți tălmăcitori, ca de pildă autorul versiunii franceze, nu l-au respectat, mergînd pînă la o liberă repovestire a textului și dînd astfel loc la confuzii de termeni și denaturări de sens.

Ținînd seamă de precizările Academiei R.P.R., traducătorii speră să contribuie la întrebuițarea corectă a unor termeni muzicali care se pronunță greșit în vorbirea obișnuită, ca de exemplu: timbre, în loc de timbruri; flauți, oboi, clarineți fagoți, tromboni — în loc de flaute, oboaie, clarinete, fagoturi, tromboane etc. Altor termeni, care nu și-au găsit pînă în prezent corespondențe în limba romînă, traducătorii și-au dat silința să le găsească formulări adecvate spiritului limbii noastre, ca de pildă „zona cîntatului expresiv” a unui instrument — noțiune introdusă de Rimski-Korsakov, folosită curent în muzicologia sovietică și care are alt sens decît ceea ce înțelegem prin registrul, întinderea sau ambitusul unui instrument.

Autorii versiunii romînești au renunțat — în această ediție — la traducerea textelor literare ce însoțesc exemplele din volumul II. O traducere arbitrară a acestor fragmente de libret, ce conțin numeroase propozițiuni și cuvinte trunchiate, ascunde primejdia unor grave denaturări. S-au păstrat însă unele indicații de regie privind coloritul și pitorescul orchestral.

Apariția în limba romînă a **PRINCIPIILOR DE ORCHESTRAȚIE** de Rimski-Korsakov are menirea de a pune pe muzicienii romîni în legătură cît mai strînsă nu numai cu procedeele tehnice, dar mai ales cu ideile realiste ale școlii muzicale ruse, a căror înrîurire a determinat drumuri noi în muzica universală.

LIVIU RUSU
BOGDAN MOROIANU

PREFAȚA REDACTORULUI LA EDIȚIA II

Principiile de orchestratie ale lui N. A. Rimski-Korsakov, editate pentru prima oară în anul 1913 și traduse într-o serie de limbi străine, sînt în prezent o carte cunoscută compozitorilor și muzicologilor din lumea întreagă. Necesitatea publicării unei noi ediții la noi, față de interesul imens pentru educația muzicală în domeniul teoriei și compoziției, nu știu dacă urmează să fie demonstrată.

Redactorului i s-a pus problema: să publice cartea în acea formă în care a fost editată mai întii, sau să aducă o serie de completări, mai mult sau mai puțin însemnate, diferitelor părți, dezvoltate în mică măsură sau cu totul neatinse de către autor? După o seamă de ezitări, m-am hotărît să las lucrarea lui N. A. Rimski-Korsakov neatinsă, pe de o parte ca monument istoric, pe de alta ca un manual ce nu are după caracterul său unul analog în literatura muzicală pedagogică, întrucît este întemeiat pe experiența creatoare a autorului însuși, pe exemplele din lucrările sale proprii. În felul ei, această „automonografie” apare ca un document al unei anumite epoci, exprimat printr-o metodă creatoare precisă.

Fără îndoială, însă, că tinerii noștri muziceni sovietici vor învăța foarte mult din aceste îndrumări pe care ni le-a lăsat marele compozitor, pe baza imensei sale experiențe personale.

În ediția de față, exemplele date în volumul I sînt mult mai sistematic distribuite; volumului II i se adaugă un indice al exemplelor privind părțile separate ale cărții și un indice al operelor. Toate acestea ușurează simțitor folosirea volumului II.

M. STEINBERG

PREFAȚA REDACTORULUI LA EDIȚIA I

Rimski-Korsakov a fost multă vreme preocupat în decursul activității sale muzicale de un manual de orchestrație. S-a păstrat un caiet gros de 200 de pagini acoperite cu un scris mărunț, care datează din anii 1873—1874. Caietul acesta conține o introducere cu privire la problemele generale de acustică, apoi o clasificare a instrumentelor de suflat și, în sfârșit, o descriere amănunțită a structurii și a digitației flautelor de diferite sisteme, a oboiului, a clarinetului și a cornului.¹

În *Cronica vieții mele muzicale* (ediția I, p. 120), găsim dedicate acestei lucrări următoarele rânduri:

„... Mi-am propus să alcătuiesc, în limita posibilităților, un manual complet de instrumentație și, în acest scop, am făcut diferite schițe, însemnări și planuri, relative la o descriere amănunțită a tehnicii instrumentelor. Vroiam să împărtășesc lumii, în acest domeniu, nici mai mult, nici mai puțin decât *totul*. Alcătuirea unui astfel de manual sau, mai bine zis, a schițelor lui mi-a luat nu puțină vreme din întregul sezon al anilor 1873—1874. După ce am citit câte ceva din Tyndall și din Helmholtz, am scris o introducere la lucrarea mea, în care m-am străduit să expun legile acustice privitoare la principiile fundamentale ale instrumentelor muzicale. Lucrarea trebuia să înceapă cu monografiile detaliate ale instrumentelor pe grupuri, cu schițe și tabele, cu descrierea tuturor sistemelor întrebuintate astăzi. Nu mă gândisem încă la o a doua parte a lucrării, care trebuia să fie consacrată combinărilor de instrumente. Dar am văzut curînd că mersesem prea departe. Îndeosebi pentru suflătorii de lemn, existau o mulțime incalculabilă de sisteme, datorită faptului că fiecare maestru constructor, sau fiecare fabrică, își avea sistemul propriu. Prin adăugarea vreunei clape de prisos, fabricantul prevede instrumentul său fie cu un trîl nou, fie îi ușurează un pasaj oarecare, dificil pe instrumentele altor constructori. Nu era nici o posibilitate să mă descurc în această problemă. În grupul suflătorilor de alamă, am întîlnit instrumente cu trei, patru și cinci pistoane, construcția acestor pistoane nefiind totdeauna aceeași la instrumentele diverselor firme. Puterile mele, evident, nu ar fi fost suficiente să descrie toate acestea; și prin aceasta ce utilitate ar fi putut oferi cititorului manualul meu? Toate aceste descrieri detaliate ale diferitelor sisteme, ale avantajelor și inconvenientelor ar fi încurcat pînă la sfîrșit pe cel dornic cît de cît să se instruiască. Firește că el s-ar fi întrebat: Pentru care din aceste instrumente să scrie? Ce este posibil și ce nu este practic? Și, decepționat, ar fi aruncat voluminosul meu tratat. Aceste considerații îmi slăbiră din ce în ce entuziasmul pentru lucrare și, după ce m-am frămîntat cu ea un an, am abandonat-o“.

¹ Acest manuscris se găsește în prezent în arhiva familiei Rimski-Korsakov.

În 1891, N. A.¹, devenit un artist desăvârșit și recunoscut, autor al *Fetei de zăpadă*, al *Mladei*, al *Șeberazadei*, maestru al tuturor procedeelor tehnicii orchestrale și avînd în urma sa o experiență pedagogică de douăzeci de ani — se întoarce din nou la ideea unui tratat de instrumentație. S-au făcut schițe, se pare, la diferite epoci, în cursul anilor 1891—1893, perioadă în care, după reprezentarea *Mladei*, Nikolai Andreevici și-a întrerupt lucrările de compoziție. Schițele sale, asupra cărora nu găsim în *Cronică* nimic în afară de scurte aluzii, s-au păstrat în trei caiete de muzică. Din ele a fost luată prefața neterminată de autor (1891), reprodusă în cartea de față și cuprinzînd idei foarte importante și ingenioase.²

După cum se arată în *Cronică* (p. 297), starea generală de deprimare a autorului, legată de diferite evenimente din acea perioadă, s-a răsfrint și asupra atitudinii lui Rimski-Korsakov față de lucrarea sa. Nemulțumit de schițele sale, N. A. a distrus o mare parte din ele și a abandonat din nou manualul.

În 1894, N. A. compune *Noaptea de Ajun*, și de atunci începe perioada cea mai rodnică a activității sale creatoare. În decursul acestei perioade, N. A. este absorbit în întregime de creație. Nici nu termină bine o operă și concepe planurile celor următoare. Abia în anul 1905, tot sub influența evenimentelor externe, activitatea de compozitor a lui N. A. se întrerupe din nou și din nou iese la suprafață problema manualului de instrumentație. Încă din 1891, după cum arată schițele păstrate, planul lucrării a fost alcătuit cu totul altfel decît fusese conceput mai înainte. Ideea de a descrie în amănunt diferitele instrumente din punct de vedere tehnic a fost părăsită, iar atenția principală a fost îndreptată asupra studierii timbrurilor și a combinațiilor lor.

Planul lucrării a suferit, în ceea ce privește detaliile, numeroase modificări; printre hîrțile lui N. A., acest plan s-a păstrat în mai multe forme. În vara anului 1905, N. A. a trecut la realizarea intenției sale vechi și schiță în cîrnă șase capitole ale manualului care formează baza cărții de față. Cu aceasta, însă, lucrul s-a oprit din nou; schițele manualului au fost puse de o parte. În *Cronică*, N. A. atribuie aceasta lipsei de entuziasm și sentimentului de oboseală: „Munca asupra manualului de orchestrație a fost lăsată în suspensie. Pe de o parte, forma lui nu mergea cum trebuie, iar pe de altă parte voiam să aștept reprezentarea *Kitejului*, spre a scoate din această lucrare cîteva exemple“ (p. 360).

Așa a trecut timpul pînă în toamna anului 1906. Din nou se produse un reviriment al forțelor sale creatoare: compunerea *Cocoșului de aur*, începută toamna, înainta repede și absorbi în întregime pe N. A. în tot cursul iernii și verii anului 1907. O dată sfîrșită partitura, în toamna anului 1907, N. A. începe din nou să se gîndească la manual. Totuși, lucrul nu merge bine; N. A. avea îndoieli în ceea ce privește utilitatea planului adoptat și, cu toate insistențele prietenilor și elevilor săi, nu se hotăra să treacă la terminarea definitivă a cărții. O indispoziție persistentă, prevestitoare a unei boli grave, începută în decembrie 1907, stînjenea munca sa energetică. O mare parte a timpului trecea în recitirea vechilor schițe și în clasificarea exemplilor. Pe la 20 mai, pleacă în vilegiatură de vară la proprietatea sa de la Liubensk, gubernia Sankt-Peterburg, și, abia restabilit după al treilea atac chinător de angină pectorală, N. A. trecu, în sfîrșit, la prelucrarea și transcrierea pe curat a celui dintîi capitol al manualului.

¹ Nikolai Andreevici (nota trad.)

² Această prefață fusese tipărită mai înainte. (N. A. Rimski-Korsakov, *Articole și însemnări muzicale*. SPB 1911).

Acest capitol a fost terminat la 7 iunie¹, pe la orele 4 după amiază; iar în aceeași noapte se produse un al patrulea, cel mai puternic atac al bolii, care i-a provocat moartea.

Mi-a revenit fericirea să pregătesc pentru tipar această *ultimă* lucrare a lui Nikolai Andreevici. Acum, cînd apar aceste *Principii de orchestrație*, găsesc necesar să spun cîteva cuvinte despre trăsăturile esențiale ale acestei cărți, cît și despre munca redacțională pe care a trebuit să o îndeplinesc.

Voi trece repede peste prima chestiune. După cum va vedea cititorul în tabla de materii, lucrarea de față, în afară de exemple, se deosebește de alte manuale mai ales prin sistematizarea materialului, nu pe grupuri orchestrale (ca, de exemplu, la Gevaert) ci după *elementele constitutive ale muzicii, luate separat*. Orchestrarea elementelor melodice și a elementelor armonice (cap. II și III) face obiectul unei examinări speciale, ca și (cap. IV) diversele cazuri particulare ale facturii orchestrale generale. Ultimele două capitole sînt consacrate muzicii de operă; al șaselea din ele constituie oarecum o anexă și nu se referă direct la expunerea precedentă.

N. A. a schimbat de mai multe ori titlul lucrării, spre a nu adopta pînă la urmă nici unul. Titlul de față mi se pare a corespunde cel mai bine conținutului acestei cărți. Ea cuprinde într-adevăr „principii” în sensul deplin al cuvîntului. Nimeni să nu se aștepte să desprindă din carte revelația „secretelor” marelui instrumentator: „instrumentația este creație, iar creația nu se poate învăța”, o spune însuși autorul în prefața lucrării sale.

Totuși, în măsura în care elementele creației, ca în orice artă, sînt strîns legate de elementele tehnicii, această carte va putea revela foarte multe celui care studiază orchestrația. N. A. Rimski-Korsakov a repetat de multe ori că de fapt *o orchestrație bună înseamnă o conducere bună a vocilor*.

În afară de aceasta, mai poate fi învățată cea mai simplă artă a întrebunătățirii diferitelor timbruri izolate și a combinațiilor lor; mai departe însă, domeniul studiului se termină. În acest sens, cartea de față oferă aproape tot ce este necesar elevului care studiază orchestrația, dacă nu ar fi să ținem seamă de unele probleme pe care N. A. nu a putut să le atingă. Printre astfel de probleme, enumer orchestrarea unei lucrări muzicale polifonice, precum și figurația armonică și melodică. Totuși, pînă la un anumit grad, soluționarea acestor probleme se desprinde din cuprinsul capitolului II și III ale lucrării de față. Nu am vrut să încarc cu adăugiri excesive prima ediție a lucrării; dacă acestea vor fi găsite necesare, ele vor putea fi incluse într-o ediție ulterioară. Astfel, a trebuit înainte de toate să elaborez și să prepar pentru tipar schițele lui N. A. făcute în vara anului 1905. Aceste schițe formează o expunere destul de încheată a tuturor celor șase capitole ale cărții. Primul capitol, după cum am arătat mai sus, a fost terminat de autor chiar în preziua morții; capitolul acesta a apărut în această lucrare intact, în afară de cîteva mici schimbări de stil, fără nici o importanță. În celelalte cinci capitole, m-am străduit să păstrez peste tot — unde aceasta a fost posibil — textul schițelor originale, nefăcînd decît să schimb pe alocuri ordinea expunerii și să aduc cîteva mici completări acolo unde ele s-au vădit a fi indispensabile. Schițele din 1891—1893 aproape că nu le-am întrebunătățit; ele sînt prea fragmentare, iar, după conținut, corespund, în general, redactării ulterioare.

Consider că trebuie să mă opresc ceva mai mult asupra exemplurilor muzicale din lucrarea de față. După proiectul original, exemplele trebuiau să fie

¹ 20 stil nou (N. R.).

din lucrările sale orchestrale. Nikolai Andreevici revenea adeseori în discuții asupra importanței pedagogice pe care o are examinarea unor astfel de momente. Dar el nu a realizat această parte a planului său. Redactînd cartea de față, eu nu am crezut posibil să-mi asum alegerea exemplelor de acest fel și, de aceea, mă voi mulțumi să citez numai două exemple pe care le-a indicat autorul însuși: 1. *Povestea țarului Saltan* 220, măsura 7 — tema reiese prea puțin la alături, din cauza pauzelor de la tromboane (ușor de corijat dacă lăsăm să cînte tromboanele); 2. *Cocoșul de aur* 233, măsurile 10—14 — dacă se respectă nuanțele dinamice atribuite grupului alăturilor, contratema de la viole și violoncele, dublate de către lemne, aproape că nu se aude. Se poate semnala de asemenea exemplul Nr. 75 din această carte, la care se referă nota de la pag. 69 din text.¹ Mă limitez la aceste trimiteri.

În încheierea rîndurilor de față, țin să exprim profunda mea recunoștință față de Nadejda Nikolaevna Rimski-Korsakova, care a binevoit să-mi încredințeze redactarea acestei cărți, dîndu-mi de asemenea prilejul de a îndeplini, într-o slabă măsură, datoria sfîntă față de memoria neuitatului meu învățător.

Petersburg, decembrie 1912.

MAXIMILIAN STEINBERG

¹ În ediția prezentă, pag. 55.

EXTRAS DIN PREFAȚA AUTORULUI (1891)

Epoca noastră — epoca postwagneriană — este cea a coloritului strălucitor și pitoresc în orchestră. H. Berlioz, M. Glinka, Fr. Liszt, R. Wagner, compozitorii francezi cei mai noi, — Delibes, Bizet și alții — noua școală rusă — Borodin, Balakirev, Glazunov și Ceaikovski — au împins această latură a artei pînă la limitele extreme ale strălucirii, ale expresivității și frumuseții sonore, aruncînd în umbră, din acest punct de vedere, pe coloriștii ce i-au precedat — Weber, Meyerbeer și Mendelssohn, față de al căror geniu ei rămîn, desigur, îndatorați în progresul lor. Alcătuiind cartea mea, am avut drept scop principal de a elucida cititorului deja instruit principiile esențiale ale orchestrației pitorești și expresive din vremea noastră, consacrînd o parte importantă studierii sonorităților (timbruri) și combinațiilor orchestrale.

M-am străduit să arăt felul de a obține o anumită sonoritate, omogenitatea dorită și forța necesară, apoi să elucidez caracterul mișcării figurilor, desenelor, ornamentelor cele mai adecvate fiecărui instrument sau fiecărui grup orchestral, generalizînd toate acestea sub forma unor reguli cît mai scurte și mai clare, într-un cuvînt — să ofer celui interesat un material cît mai bine pus la punct. Cu atît mai puțin pretind să învăț pe cineva de a utiliza acest material în scopuri artistice, în limbajul poetic al artei muzicale. După cum un tratat de armonie, de contrapunct sau de forme dă elevului un material armonic sau contrapunctic, arhitectonic și formal, precum și procedee tehnice corecte fără să învețe pe nimeni să creeze cu talent, tot astfel un manual de instrumentație poate să învețe pe cineva doar să emită un acord de un anumit timbru, dispus sonor și omogen, să reliefeze melodia pe fondul armonic, să dea fiecărui grup mișcarea convenabilă, într-un cuvînt să reelucideze toate problemele similare, dar el nu poate să învețe pe nimeni să instrumenteze artistic și poetic. Instrumentația este o creație, iar creația nu se poate învăța.

Cît de greșit gîndesc unii care spun: cutare compozitor instrumentează admirabil, sau cutare compoziție (orchestrală) este excepțional instrumentată. Or, instrumentația este unul din aspectele *sufletului însuși al lucrării*. Lucrarea însăși este gîndită orchestral și cuprinde în însăși concepția ei anumite culori orchestrale, proprii numai ei și numai autorului ei. Este oare posibil să se separe muzica lui Wagner de orchestrația sa? Aceasta ar fi ca și cum am spune: cutare tablou al cutărui pictor este admirabil *colorat* în culori.

Printre compozitori, vechi și noi, cîți nu sînt căroră le lipsește coloritul, în sensul unui sunet pitoresc; acesta, ca să spunem așa, este în afara orizontului lor creator și totuși se poate oare spune că ei *nu cunosc* orchestrație? Poate că mulți dintre aceștia o cunosc mai bine decît unii coloriști. Oare Brahms nu știe să orchestreze? Însă el nu are o sonoritate strălucitoare și pitorească; aceasta

înseamnă că în însăși facultatea inerentă creației sale nu există nevoia și tendința spre ea.

Există aici un secret, pe care nimeni nu-l va putea învăța, iar cel ce-l posedă este dator să-l păstreze cu sfințenie și să nu încerce a-l scădea prin vulgarizări scolastice.

Se cuvine să vorbesc aici despre un fenomen frecvent întâlnit: orchestrarea de lucrări străine după schițele unui compozitor. Cel ce orchestrează după astfel de schițe trebuie să fie pătruns de ideea creatorului, să-i ghicească intențiile nerealizate și, îndeplinindu-le, să dezvolte și să desăvârșească ideea creată de autorul însuși și așezată la temelie lucrării sale. O asemenea orchestrație este tot o creație, deși subordonată altuia, unui străin. Dar a orchestra o compoziție pe care autorul ei nu a destinat-o orchestrei este, dimpotrivă, partea proastă și nedorită a chestiunii. Totuși, mulți muzicieni au căzut și cad în această greșală.¹ În orice caz, aceasta este ramura cea mai de jos a orchestrației: ceva asemănător cu colorarea fotografiilor sau a gravurilor. De bună seamă, și colorarea se poate face mai bine sau mai rău.

Am avut parte de o practică multilaterală și de o bună școală în materie de orchestrație. Mai întâi, toate compozițiile mele am putut să le ascult executate de orchestra model a Operei ruse din Petersburg; apoi, în al doilea rînd, deoarece am cunoscut diferite curente muzicale, am orchestrat pentru diferite formații orchestrale, începînd cu cele mai simple (în opera mea *Noapte de mai* am scris pentru trompete și corni naturali) și sfîrșind cu cele mai somptuoase; în al treilea rînd, am dirijat în decurs de cîțiva ani corurile muzicii militare a Departamentului Marinei și astfel am putut să studiez instrumentele de suflat; în al patrulea rînd, am format o orchestră de elevi foarte tineri pe care i-am învățat să poată interpreta satisfăcător lucrări de Beethoven, Mendelssohn, Glinka etc. Toate acestea m-au determinat să prezint lucrarea ca un rezultat al întregii mele practici.

La baza acestei lucrări am acceptat următoarele principii fundamentale:

I. *Într-o orchestră nu există sonorități urite.*

II. *O compoziție trebuie să fie scrisă în așa fel încît să poată fi executată ușor:* cu cit partidele executanților sînt mai ușoare, mai practic realizate, cu atît se obține mai bine expresia artistică a gândirii compozitorului.²

III. *Lucrarea trebuie să fie scrisă pentru efectivul orchestral real* pe care se contează sau cel puțin *pentru efectivul realmente dorit* (dacă autorul are în vedere să introducă ceva nou) și nu pentru un efectiv iluzoriu, astfel cum persistă încă a face mulți compozitori care introduc în partiturile lor instrumente de alamă cu acordaje inutilizabile, ale căror partide sînt executabile numai datorită faptului că nu se cîntă în acordajele indicate de autor.

Este greu să oferim vreo metodă pentru învățarea orchestrației fără profesor. În general, este de dorit o trecere treptată de la o orchestrație simplă la una din ce în ce mai complicată.

¹ În manuscris, este așezat un semn de întrebare la marginea acestei fraze (nota redactorului rus).

² A. Glazunov a caracterizat cu ingeniozitate diferitele grade ale calității orchestrației, pe care o divide în trei categorii principale: 1. Orchestrație care sună *bine* la o execuție aproape corectă, și *admirabil* cînd s-a repetat îndeajuns. 2. Orchestrație ale cărei efecte nu se realizează bine decît după mari griji și eforturi ale dirijorului și ale executanților. 3. Cu toate eforturile orchestrei și ale dirijorului, orchestrația nu se vedește niciodată satisfăcătoare. Evident, orchestrația trebuie să aibă ca ideal unic prima din aceste categorii. (Nota autorului)

În cea mai mare parte, cel ce studiază orchestrația trece prin următoarele faze de dezvoltare: 1. perioada tendinței către instrumentele de percusiune — treapta cea mai de jos; în ele, el presupune întregul farmec al sunetului și în ele își pune toate speranțele sale; 2. perioada pasiunii pentru harpă — orice acord îi apare necesar să fie dublat cu sunetul acestui instrument; 3. perioada următoare — adorarea instrumentelor de suflat de lemn și de alamă, tendința către sunete astupate, iar coardele se prezintă fie cu surdină, fie în *pizzicato*; 4. perioada dezvoltării unui gust superior, coincidând totdeauna cu preferința pentru grupul coardelor în locul celui alt material, ca fiind cel mai bogat și mai expresiv. Împotriva acestor rătăcirii ale perioadelor I, II, III, urmează să lupte autodidacții. Cel mai bun manual va fi totdeauna citirea partiturilor și audierea execuțiilor cu partitura în mână. Aci este greu de stabilit o ordine oarecare. Trebuie să ascultăm și să citim totul, iar de preferință — muzica cea mai nouă; ea singură ne va învăța cum trebuie să orchestrăm, cea veche ne va furniza exemple folositoare în sens negativ. Weber, Mendelssohn, Meyerbeer (în *Prophetul*), Berlioz, Glinka, Wagner, Liszt și compozitorii cei mai noi ai școlilor franceză și rusă — iată exemplele cele mai bune. Zadarnic Berlioz și Gevaert se străduiesc din toate puterile să arate exemple extrase din lucrările lui Gluck. Idiomul acestor exemple este prea vechi și străin urechii noastre muzicale de astăzi, de aceea nu poate fi util. Se poate spune același lucru despre Mozart și Haydn (un mare orchestrator și părinte al orchestrației contemporane).

Gigantica figură a lui Beethoven rămîne aparte. Întilnim la el clanurile leonine ale unci fantezii orchestrale profunde și nesecate, dar execuția, în amănunt, rămîne cu mult înapoia intențiilor sale mari. Trompetele sale pătrunzătoare, intervalele greu de executat și incomode ale cornilor, alături de trăsăturile geniale ale grupului coardelor și adeseori întrebuintarea plină de culoare a suflătorilor de lemn, se reunesc într-un tot, în care elevul se va izbi de milioane de contradicții.

Degeaba se crede că începătorul nu ar putea găsi în orchestrația contemporană a lui Wagner și a altora exemple instructive simple; din contră, sînt acolo mai multe, mai clare și mai desăvîrșite decît în așa-zisa literatură clasică.

EXTRAS DIN PREFAȚA ULTIMEI REDACTĂRI

Scopul meu, întreprinzînd această lucrare, este de a elucida principiile orchestrației contemporane oarecum sub un alt aspect decît se face aceasta de obicei în manuale. Aceste principii m-au condus la orchestrarea propriilor mele lucrări și, dorind să împărtășesc compozitorilor tineri și elevilor cîteva idei, redau exemple extrase din propriile mele partituri sau fac trimiteri la ele, străduindu-mă să arăt în mod deschis și obiectiv atît momentele lor reușite, cît și cele nereușite. Nimeni nu ar putea cunoaște atît de aproape ca autorul însuși impulsurile și intențiile ce-l călăuzesc în timpul creației. Dimpotrivă, adeseori explicarea unor atari intenții, făcută de către mulți cercetători, onorabili și serioși, este după părerea mea extrem de nesatisfăcătoare. Multor fenomene simple li se acordă uneori o semnificație peste măsură de filozofică, alte ori excesiv de poetică. Adesea, atitudinea de venerație față de nume de autori din trecut (cîteodată depărtat, iar altă dată destul de apropiat) determină prezentarea exemplelor nereușite drept bune, în timp ce cazuri de neglijență sau de ignoranță, ușor explicabile prin imperfecțiunea temporară a tehnicii etc., provoacă pagini întregi de explicații forțate pentru apărarea, iar uneori și pentru proslăvirea exemplului nereușit.

Această carte este destinată celor care au deja cunoștințe cu privire la tehnica instrumentală, după excelentul manual al lui Gevaert sau după oricare alte tratate existente la noi, precum și celor care cunosc întrucîtva partiturile compozițiilor orchestrale. De aceea, mă voi preocupa numai superficial, în treacăt, de problemele tehnicii (digație, întindere, procedee de emisiune a sunetelor etc.)¹. Lucrarea de față va cuprinde mai ales: combinațiile de instrumente, atît în grupurile luate separat cît și în întreaga orchestră; obținerea sonorității, a forței, a omogenității, reliefația vocilor, varietatea coloritului și expresivitatea în orchestrație, cu aplicație în special la muzica de operă.

¹ O scurtă privire a acestor probleme formează astăzi conținutul capitolului întâi al acestei cărți. (Nota redactorului)

PRIVIRE GENERALĂ ASUPRA GRUPURILOR ORCHESTRALE

A. Coardele

Componența cvartetului de coarde și numărul de interpreți în orchestra contemporană de operă sau de concert se prezintă sub forma următoare:

	Orchestra mare	Orchestra mijlocie	Orchestra mică
Violini I	16	12	8
Violini II	14	10	6
Viole	12	8	4
Violoncelli	10	6	3
Contrabbasi	8—10	4—6	2—3

Numărul violinelor prime ajunge pînă la 20 și pînă la 24 în orchestrele mari, față de care se majorează în mod corespunzător și celelalte instrumente cu coarde. Un asemenea efectiv totuși copleșește componența normală a grupului instrumentelor de suflat de lemn, al căror număr într-un astfel de caz trebuie dublat. Dar mai des întîlnim orchestre cu numărul violinelor I mai mic de opt, ceea ce nu este de dorit, deoarece echilibrul dintre grupurile coardelor și suflătorilor se rupe cu totul. Se poate da compozitorului sfatul de a ține seama în orchestrație de forța sonorității grupului coardelor unei orchestre de formație mijlocie. În cazul executării partiturii sale de către o formație mai mare, el va avea numai de cîștigat; în cazul interpretării de către una mai mică, va pierde mai puțin.

În cazul cînd dispunem de cinci partide în grupul coardelor, numărul vocilor armonice poate fi sporit — pe lîngă folosirea, în fiecare partidă, a coardelor duble, triple și cvadruple — prin divizarea fiecărei partide în două, trei, patru și chiar mai multe părți sau voci independente (*divisi*). Cea mai frecventă este împărțirea uneia sau a mai multor partide principale, de ex. a violinelor prime ori secunde, a violelor sau a violoncelor, în 2 voci, iar execu-tanții se împart fie pe pupitre, — pupitrele 1, 3, 5 etc. execută vocea superioară,

iar 2, 4, 6 etc. cea inferioară — fie partea dreaptă a fiecărui pupitru execută partea superioară, iar cea stângă — vocea inferioară. Diviziunea pe trei voci (*a 3*) este mai puțin practică, deoarece numărul executanților fiecărei partide nu este întotdeauna divizibil integral cu 3, iar o împărțire egală devine întrucîtva dificilă. Totuși, sînt cazuri în care, pentru menținerea uniformității timbrului, diviziunea în trei nu poate fi evitată și atunci sarcina dirijorului constă în a veghea ca ea să fie realizată cum se cuvine. În împărțirea partidelor pe 3 voci, cel mai bine este să se menționeze în partitură că pasajul respectiv urmează să fie executat de trei sau de șase pupitre (*Viol. I — p. 1, 2, 3*), ori de șase sau de doisprezece executanți (*6 V-celii div. a 3*) și așa mai departe. Divizarea fiecărei partide în patru sau mai multe voci se întâlnește rar și de preferință în *piano*, întrucît o astfel de divizare reduce în mod considerabil forța sonorității grupului coardelor.

Notă. În orchestrele cu un număr insuficient de coarde, execuția partiturilor în care abundă o divizare migăloasă a cvartetului devine extrem de anevoioasă și nu produce efectul dorit.

Divisi oferă posibilitatea formării următoarelor grupări speciale ale coardelor:

- a) *Viol. I div.* b) *Viol. II div.* c) *Viole div.* d) *V-celii div.*
 Viol. II div. *Viole div.* *V-celii div.* *C-bassi div.*

Sînt posibile și alte combinații, întîlnite mai rar:

- e) *Viol. I div.* f) *Viol. II div.* g) *Viole div.*
 Viole div. *V-celii div.* *C-bassi div.* etc.

Notă. Este evident că timbrul grupărilor *b* și *e* este asemănător, dar este preferabilă gruparea *b* deoarece, în felul acesta, numărul executanților de la *Violini II* (14—10—6) și de la *Viole* (12—8—4) este aproape egal la ambele instrumente: în formația orchestrală generală, rolurile acestor instrumente corespund mai bine unul cu altul și, în sfîrșit, interpreții violinelor secunde sînt amplasați de obicei mai aproape de violiști decît de violoniști primi, de unde se obține mai multă egalitate în forță și unitate în execuție.

Cititorul va găsi exemple de toate felurile de divizare a coardelor în numeroasele extrase din partituri ale cărții de față; explicațiile indispensabile, în ceea ce privește felul meu de a folosi *divisi*, le voi prezenta la locul lor. Mă opresc aci la acest procedeu orchestral, numai spre a arăta schimbările survenite prin acesta în componența obișnuită a cvartetului orchestral.

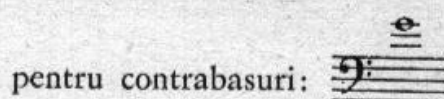
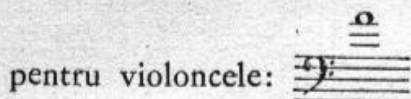
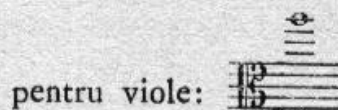
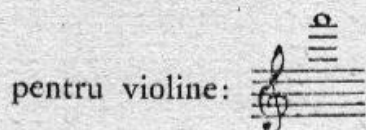
Din toate grupurile orchestrale, cel al coardelor este mult mai bogat prin procedeele variate de a produce sunetul; de asemenea, este cel mai capabil de a realiza tot felul de treceri de la o nuanță la alta. Numeroasele trăsături de arcuș ca *legato*, *détaché* (*sciolto*), *staccato*, *spiccato*, *portamento martellato*, *staccato ușor*, *saltando*, *du talon*, *a punto d'arco*, $\Pi\P\P$ și VVV în diferite alternanțe și grupări, toate nuanțele posibile de intensitate, de la *fortissimo* pînă la *pianissimo*, *crescendo*, *diminuendo*, *sforzando*, *morendo* — sînt proprii grupului coardelor.

Posibilitatea de a recurge la intervale ușor de executat (coarde duble) și chiar la acorduri (de trei și patru note) face ca exponenții grupului coardelor să fie nu numai instrumente melodice ci și armonice (fără a se recurge la *divisi*)¹.

După gradul de mobilitate și de suplețe, violinele ocupă primul loc între instrumentele din grupul coardelor; după ele urmează violele, apoi violoncelele

¹ Enumerarea acordurilor ușor de executat, inclusiv explicarea felului în care se execută trăsăturile de arcuș, nu intră în cadrul lucrării de față.

și, în sfârșit, contrabasurile care dispun de aceste caracteristici într-un grad mai mic. Limitele extreme ale unei execuții orchestrale total nestinjenite, ce trebuie avute în vedere, sînt:



Sunetele înalte care urmează după aceste limite, redată în tabloul anexat al întinderii instrumentelor cu coarde, trebuie să fie întrebuițate cu prudență, adică în note ținute, în *tremolo*, în desene melodice lente și curgătoare, în succesiuni în formă de gamă de viteză moderată, în pasaje cu note repetate, evitînd pe cît posibil salturile.

Notă. La instrumentele cu coarde este necesar să se evite, din numărul pasajelor rapide, gamele cromatice peste măsură de precipitate și de lungi, precum și figurile bazate pe ele, care sînt greu de executat și sună înghesuit și neclar, lăsîndu-le pe seama instrumentelor de suflat de lemn.

Limita extremă acută a unei execuții orchestrale comode trebuie considerată, pe fiecare din cele trei coarde grave ale violinelor, violelor și violoncelelor, aproximativ poziția a patra (adică octava ori nona coardei libere).

Noblețea, moliciunea, căldura timbrului și omogenitatea sonorității pe toată întinderea fiecărui exponent al grupului coardelor, constituie una din superioritățile esențiale ale acestui grup față de alte grupuri orchestrale. De altfel, fiecare coardă a instrumentului cu arcuș oferă într-o oarecare măsură un caracter deosebit, la fel de greu de explicat prin cuvinte ca și caracteristica generală a timbrurilor lor. Coarda acută a violinei (*mi*) se distinge prin strălucire; coarda acută a violei (*la*) printr-un timbru ceva mai strident și de o nuanță nazală; coarda superioară a violoncelului (*la*) — prin claritate și este asemănătoare cu timbrul vocii de piept. Coardele *la* și *re* ale violinelor și coardele *re* ale violelor și violoncelelor sînt ceva mai slabe și mai gingașe decît celelalte. Coardele învelite ale violinelor (*sol*), ale violelor și violoncelelor (*sol* și *do*) dispun de un timbru relativ aspru. În general, contrabasurile oferă o sonoritate destul de omogenă, puțin cam surdă pe cele două coarde inferioare (*mi* și *la*) și oarecum stridentă pe cele două superioare (*re* și *sol*).

Notă. Cu excepția punctelor de orgă, contrabasurile joacă foarte rar un rol independent, apărînd de obicei în octave cu violoncelele, iar uneori și la unison cu acestea, sau dublînd fagoturile; de aceea, nici timbrul lor izolat și nici caracterul propriu al fiecărei coarde în parte nu poate fi remarcat.

Această prețioasă facultate de a realiza o succesiune legată de sunete și o vibrație a coardelor apăsate face din grupul instrumentelor cu coarde exponentul prin excelență al cantabilității înaintea celorlalte grupuri orchestrale, la care contribuie și calitățile menționate mai sus: căldură, moliciune și noblețe a tim-

TABLOUL A. GRUPUL COARDELOR

(Aceste instrumente dau toate intervalele cromatice)

Violino (I-II)

Viola

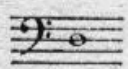
Violoncello

Contrabbasso

Linile pline indică la fiecare coardă întinderea întrebuintată în scriitura orchestrală; liniile punctate indică registrele: grav, mediu, acut, supraacut.

brului. Totuși, sunetele instrumentelor cu coarde situate în afara limitelor vocilor omenești — de pildă notele înalte ale violinei, care trec dincolo de limitele

acute ale sopranului, aproximativ mai înalte decât  și notele inferioare ale contrabasurilor, mai grave decât cele de bas profund, aproximativ mai joase

decît  (sunet scris) — pierd din puterea lor de expresie și din căldura

timbrului. Sunetele coardelor libere, avînd o sonoritate mai clară și ceva mai puternică în comparație cu cea a coardelor apăsate, nu dispun de expresivitate, din care cauză, pentru a da cîntului puterea de expresie, executanții preferă totdeauna coardele apăsate.

Comparînd întinderile fiecărui instrument cu coarde cu întinderile vocilor omenești, trebuie să recunoaștem: violinelor — întinderea de alto-sopran+un registru supraacut; violoncelelor — întinderea bas-tenor+un registru supraacut, iar contrabasurilor — întinderea basului grav (*basso profondo*)+un registru subgrav.

Întrebuințarea flageoletelor, a surdinei și a pozițiilor speciale excepționale ale arcușului determină unele modificări esențiale de timbru și de caracter în sonoritatea instrumentelor cu coarde.

Flageoletele, foarte întrebuințate în prezent, schimbă considerabil timbrul grupului coardelor. Rece și transparent în *piano*, rece și strălucitor în *forte*, timbrul acestor sunete, nepermițînd o interpretare expresivă, face din ele în orchestrație un element decorativ și nu unul esențial. O forță redusă a sonorității impune prudență în întrebuințarea lor, spre a nu fi acoperite. În general, li se încredințează în cea mai mare parte note prelungite, *tremolando*, sau scurte ornamente izolate și, din cînd în cînd, melodii de o simplitate extremă. O oarecare asemănare a timbrului lor cu sunetele flautului face din flageolete un fel de tranziție înspre instrumentele de suflat.

O altă schimbare esențială în timbrul coardelor provine din întrebuințarea surdinelor. Sonoritatea clară și cantabilă a coardelor devine, prin folosirea surdinelor, mată în *piano*, puțin șuierătoare în *forte*, iar forța sonorității slăbește simțitor.

Punctul coardei unde se aplică arcușul influențează de asemenea caracterul timbrului și forța sonorității. Poziția arcușului lingă căluș (*sul ponticello*), întrebuințat mai ales în *tremolando*, dă o sonoritate metalică, iar poziția arcușului pe limbă (*sul tasto*, *flautando*) — o sonoritate ștearsă.

Notă. O schimbare totală în caracterul sonorității o aduce cîntatul cu lemnul arcușului (*col legno*). Acest procedeu apropie instrumentul cu coarde mai mult ca orice de xilofon sau de un *pizzicato* surd și îl voi trata în capitolul instrumentelor cu sunete scurte.

Toate cele cinci partide ale grupului coardelor, cu numărul relativ de executanți indicați mai sus, se prezintă orchestratorului ca voci *aproximativ de aceeași forță*. Cea mai mare sonoritate o dau în orice caz violinele prime, în primul rînd din cauza poziției lor armonice: ca orice voce superioară, ele se aud mai sonor decât celelalte; în al doilea rînd, violoniștii primi de obicei dispun de un ton mult mai mare decât cei secunzi; în al treilea rînd, în cea mai mare parte a orchestrelor se atribuie un pupitru în plus violoniștilor primi față de cei secunzi, ceea ce se face tot în scopul de a asigura vocii superioare cea mai mare

sonoritate, ca una ce are cel mai frecvent o semnificație melodică principală. Violinle secunde și violele, în calitate de voci intermediare ale armoniei, se aud mai puțin. Violoncelele și contrabasurile, care execută în majoritatea cazurilor vocea basului pe două octave („în octave“), se aud mai clar.

Ca încheiere a privirii generale asupra grupului coardelor, urmează să se spună că natura acestui grup o constituie cîntatul de diferite caractere, tot felul de fraze rapide și fragmentate, motive, figuri și pasaje diatonice și cromatice — ca element melodic. Capacitatea de a prelungi sunetele fără oboseală, în legătură cu o diversitate de nuanțe, cîntatul în acorduri, posibilitatea divizării multiple a partidelor (*divisi*) fac din grupul coardelor un bogat element armonic.

B. Suflătorii

Lemnele

Dacă componența grupului coardelor, abstracție făcînd de numărul executanților, se prezintă unitară prin cele cinci partide principale care corespund cerințelor oricărei partituri orchestrale, grupul instrumentelor de suflat de lemn este foarte diferit, atît în numărul vocilor cît și în alegerea sonorităților în raport cu dorința orchestratorului. La grupul suflătorilor de lemn se pot recunoaște trei componente tipice principale: componența dublă, componența triplă și componența cvadruplă.

Componența dublă	Componența triplă	Componența cvadruplă
(II — Flauto piccolo)	(III — Flauto piccolo)	1 Flauto piccolo (IV)
2 Flauti I. II	3 Flauti I. II. III	3 Flauti I. II. III
	(II — Flauto contralto)	(III — Flauto contralto)
2 Oboi I. II	2 Oboi I. II	3 Flauti I. II. III
(II — Corno inglese)	1 Corno inglese (III)	1 Corno inglese (IV)
	(II — Clarinetto piccolo)	(II — Clarinetto piccolo)
2 Clarinetti I. II	3 Clarinetti I. II. III	3 Clarinetti I. II. III
(II — Clarinetto basso)	(III — Clarinetto basso)	1 Clarinetto basso (IV)
2 Fagotti I. II	2 Fagotti I. II	3 Fagotti I. II. III
	1 Contraffagotto (III)	1 Contraffagotto (IV)

Cifrele arabe indică numărul executanților fiecărei categorii sau specii; cifrele romane — partidele pe care le interpretează. Sînt puse între paranteze speciile de instrumente care nu necesită mărirea numărului de executanți, dar pe care același instrumentist le ia pentru un timp sau chiar pentru toată durata unei bucăți, lăsînd la o parte instrumentul *principal* pentru cel *special*. De obicei flautistul prim, oboistul prim, clarinetistul prim și fagotistul prim nu-și schimbă instrumentele lor cu cele speciale, avînd în vedere că este necesar să-și păstreze neșchimbată ambușura, deoarece partidele lor dețin adesea o foarte mare răspun-

dere. Partidele flautelor mic și alto, ale cornului englez, ale clarinetelor mic și bas și ale contrafagotului cad în seama interpreților secunzi și terți care, schimbând total sau temporar instrumentele lor principale, se exersează în acest scop în cântatul pe instrumentele speciale.

Adesea, componența dublă se întrebuintează cu adăugirea unui flaut mic ca instrument permanent. Mai rar se întâlnește utilizarea a două flaute mici, ori a doi corni englezi etc., fără ca pentru aceasta să sporească numărul executanților ceruți de componența originară triplă ori cvadruplă.

Nota I. Unii autori, folosind în cursul unei lucrări mari, de ex. oratorii, opere sau simfonii, componența dublă obișnuită, introduc, pentru perioade de durată mai mult sau mai puțin lungă, instrumentele speciale sau — cum sînt denumite în asemenea cazuri — *suplimentare*, necesitînd fiecare prezența unor terți executanți în plus, nefolosindu-se de serviciile acestora din urmă în cursul întregii lucrări, cum făcea de ex. Meyerbeer. Alții, dimpotrivă, cum ar fi Glinka, se străduiesc să nu majoreze numărul executanților prin introducerea unor instrumente suplimentare (cornul englez în *Ruslan*). La R. Wagner se întîlnesc toate cele trei tipuri de componență (dublă în *Tannhäuser*; triplă în *Tristan*; cvadruplă în *Nibelungi*).

Nota II. Din lucrările mele, singura în care a fost întrebuintată componența cvadruplă este *Mlada, Pskoviteanca, Sadko, Povestea țarului Saltan, Legenda orașului nevăzut Kitej și Cocosul de aur* comportă componența triplă; în toate celelalte, se întîlnește componența dublă, cu un număr mai mult sau mai puțin mare de instrumente suplimentare, și numai *Noaptea de Ajun* cuprinde — alături de două oboae și două fagoturi — trei flaute și trei clarinete, oferind astfel un tip de componență intermediară între cea dublă și cea triplă.

Chiar dacă grupul coardelor dispune de o anumită diversitate de timbruri, corespunzătoare diferiților săi exponenți, și de o varietate de registre, corespunzătoare diverselor coarde ale instrumentului, această varietate și diversitate este de calitate mult mai subtilă și mai puțin vizibilă. În grupul suflătorilor de lemn, dimpotrivă, diversitatea timbrurilor diferiților săi exponenți: flaute, oboae, clarinete, fagoturi, este cu mult mai sensibilă, ca de altfel și varietatea registrelor fiecăruia din exponenții amintiți. În general, grupul suflătorilor de lemn dispune de mai puțină suplețe decît cel al coardelor, în sensul mobilității, al capacității de nuanțare și al trecerii subite de la o nuanță la alta, din care cauză el nu dispune și de acel grad de expresivitate pe care o observăm la grupul coardelor.

La fiecare din instrumentele de suflat de lemn, cu disting o *zonă a cîntatului expresiv*, adică aceea unde instrumentul respectiv se vedește cel mai în stare să abordeze toate nuanțele posibile, gradate ori subite, de forță și intensitate sonoră (*forte, piano, cresc., dimin., sforzando, morendo* etc.), ceea ce dă posibilitate executantului să cînte expresiv în sensul cel mai strict al cuvîntului. Totuși, dincolo de limitele zonei cîntatului expresiv, instrumentul posedă mai degrabă o frumusețe (culoare) a sunetului decît expresivitate. Termenul „zonă a cîntatului expresiv“, introdus probabil pentru prima oară de mine, nu este aplicabil exponenților din limita extremă acută și nici din cea extremă gravă a scării muzicale orchestrale generale, adică flautului mic și contrafagotului, care nu posedă de loc o astfel de zonă și aparțin categoriei instrumentelor de culoare și nu celor de expresie.

Toți cei patru exponenți principali ai grupului lemnelor: flautul, oboiul, clarinetul și fagotul, pot fi, în general, considerați ca instrumente de forță egală. La fel trebuie considerați și exponenții lor speciali: flautele mic și alto, cornul englez, clarinetele mic și bas și contrafagotul. La fiecare din aceste instrumente se observă cîte patru registre numite grav, mediu, acut și supraacut și posedînd o oarecare diferență de timbru și de forță. Este greu să se stabilească limitele precise ale registrelor, deoarece registrele vecine aproape că se confundă în ceea

TABLOUL B. GRUPUL SUFLATORILOR DE LEMN
cu toate intervalele cromatice

Flautul mic
(Fl. piccolo)



Flautul
(Flauto)



Flautul alto
(Fl. contralto F-G)



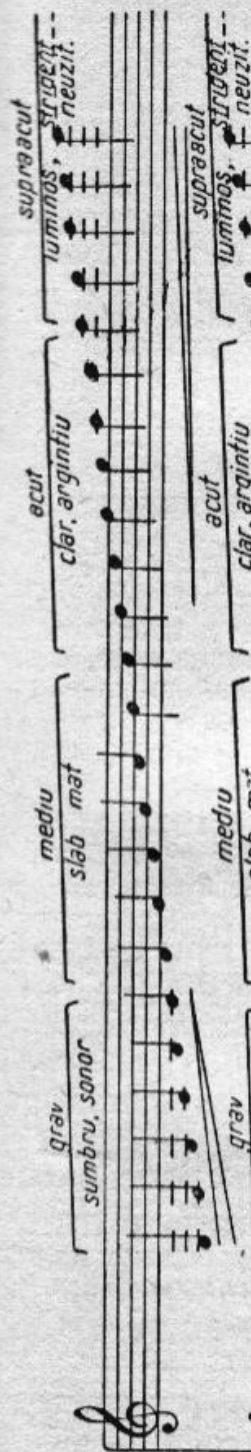
Oboiul
(Oboe)



Cornul englez sau oboiul alto
(Corno inglese, Oboe c. alto F)



Clarinetul mic (Clar. piccolo Es—D)



Clarinetul (Clarinetto B—A)



Clarinetul bas (Clar. basso B—A)



Fagotul (Fagotto)



Contrafagotul (Contraffagotto)



NOTĂ LA TABLOUL B

În tabelul alăturat, ultima notă acută a fiecărui registru coincide cu cea extremă gravă din registrul următor, întrucât limitele registrelor sînt în realitate foarte imprecise.

Pentru ca limitele registrelor să fie mai ușor de reținut, ele au fost fixate la *sol* pentru flaute și oboaie, iar pentru clarinete și fagoturi la notele *do*. Registrele supraacute sînt notate numai pînă la limitele lor utilizabile; celelalte sunete, inutilizabile din cauza dificultății de emisie sau din cauza insuficienței lor valorii artistice, nu sînt notate. Numărul sunetelor din registrele supraacute, posibile de a fi emise în realitate, este foarte imprecis pentru fiecare instrument și depinde de calitatea însăși a instrumentului sau de particularitățile ambușurii interpretului.

Semnele — nu indică un *diminuendo* sau un *crescendo* artificial ci corespund noțiunilor de creștere și descreștere a sonorității, în raport cu calitățile caracteristice ale timbrului.

Zona cîntatului expresiv este indicată, pentru fiecare instrument principal, printr-o linie pusă sub instrumentele principale; această linie corespunde acleiași zone a fiecărui instrument special.

ce privește forța și timbrul, trecînd pe nesimțite de la unul la altul; dar diferența de forță și timbru peste un registru, de pildă între grav și acut, este destul de vizibilă.

Cei patru exponenți principali ai grupului lemnelor pot fi înfățișați în general în două categorii: a) instrumente cu timbru nazal, de o sonoritate oarecum întunecată — oboaie și fagoturi (cornul englez și contrafagotul) — și b) instrumente cu timbru de piept, cu o sonoritate oarecum luminoasă — flautele și clarinetele (flautele mic și alto, clarinetele mic și bas). O astfel de caracteristică, prea elementară și rigidă, a timbrurilor poate fi atribuită mai degrabă registrelor medii și acute ale acestor instrumente. Registrele grave ale oboaielor și fagoturilor, fără a-și pierde timbrul lor nazal, dobîndesc o anumită densitate și asperitate, iar cele supraacute se disting comparativ prin timbrul lor uscat și gol. Timbrul de piept și luminos al flautelor și clarinetelor capătă în registrele grave o nuanță nazală și întunecată, iar în cele supraacute vădește o stridență remarcabilă.

Notă. Definițiile verbale ale calității timbrurilor sînt extrem de dificile și imprecise. Ele trebuie împrumutate din domeniul vizual, tactil, chiar gustativ. Legătura dintre reprezentările luate din aceste domenii, oarecum străine muzicii, și reprezentările auditive este totuși pentru mine certă. Asemenea imagini de împrumut sînt inerente tuturor celor ce doresc să-și comunice impresiile muzicale. În general, aceste definiții verbale, împrumutate de la impresiile din domeniile vizual, tactil și gustativ, fiind aplicate la muzică, devin excesiv de rudimentare. Nu trebuie ca unele din ele să fie luate în sens direct reprobabil. Întrebuînd expresiile: gros, strident, gol, uscat etc., eu înțeleg caracterizarea unui sunet artistic acceptabil și nicidecum sensul cotidian reprobabil. Sunetele instrumentelor care nu mai oferă vreo semnificație artistică sînt clasate de mine în categoria *sunetelor inutilizabile*, semnălîndu-le prin această denumire, cu arătarea cauzelor. Cu excepția acestora, rog a socoti toate celelate sunete și timbruri orchestrale drept frumoase din punct de vedere artistic, însă numai cînd slujesc diferitelor scopuri.

Instrumentele cu timbru luminos, de piept — flautul și clarinetul — sînt mult mai mobile; în această privință, primul loc îl ocupă flautul; dar după bogăția și maleabilitatea nuanțelor, ca și după capacitatea de expresie, prioritatea o are fără îndoială clarinetul, capabil să susțină sunetul pînă la stingerea și dispariția totală.

Instrumentele cu timbru nazal, — oboiul și fagotul — avînd în vedere particularitatea pe care o oferă de a emite sunetul printr-o ancie dublă, dispun comparativ de o mai mică mobilitate și maleabilitate a nuanțelor. Destinate adeseori, la fel ca flautele și clarinetele, să execute tot felul de game și de pasaje rapide, aceste instrumente sînt totuși melodice prin excelență, în sensul larg al cuvîntului — adică instrumente de o mult mai calmă cantabilitate; pasaje și fraze cu caracter ceva mai vioi li se încredințează mai frecvent în cazul dublării lor cu flautele, clarinetele sau instrumentele din grupul coardelor, în timp ce frazele ori pasajele rapide apar la flaute și clarinete adeseori în mod independent.

Cele patru instrumente principale, ca și cele speciale, posedă în același grad capacitatea atît pentru *legato* și *staccato*, cît și pentru gruparea variată a acestor maniere; dar *staccato*-ul oboaielor și fagoturilor, foarte penetrant și precis, este îndeosebi preferabil, în timp ce flautele și clarinetele excelează în *legato*, ușor și lung, la oboaie și fagoturi sînt preferabile fraze mixte și *staccato*, la flaute și clarinete — fraze mixte și *legato*. Caracteristica generală arătată aici nu trebuie, totuși, să împiedice pe orchestrator să recurgă la întrebuițarea lor în sens invers.

Comparînd particularitățile tehnice ale instrumentelor de suflat de lemn, este necesar să indicăm următoarele diferențe esențiale:

a) Repetarea rapidă a unei singure note prin lovituri de limbă *simple* este proprie tuturor suflătorilor de lemn; o repetare încă și mai deasă se poate efectua, cu ajutorul *dublei* lovituri de limbă (tu-cu-tu-cu), numai la flaute, ca instrumente ce nu posedă ancie.

b) Clarinetului, datorită construcției lui deosebite, i se potrivesc mai puțin salturi rapide de octavă, proprii flautelor, oboaielor și fagoturilor.

c) Acordurile arpegiate și intervalele melodice ondulate în *legato* sînt frumoase numai la flaute și clarinete, nu însă la oboaie și fagoturi.

Din cauza necesității de a respira, nu trebuie să se încredințeze instrumentelor de suflat note prea mult prelungite sau un cîntat fără răgazul măcar cîtorva pauze scurte, ceea ce, dimpotrivă, este pe deplin posibil la grupul cordelor.

Încercînd să caracterizez timbrul celor patru exponenți principali ai grupului lemnelor din punct de vedere psihologic, îmi asum curajul să formulez aproximativ următoarele definiții generale pentru două registre — mediu și acut:

a) Flautul. — Timbru rece, cel mai adecvat, în major, melodiilor cu caracter grațios și ușor, iar în minor celor cu o nuanță de tristețe superficială.

b) Oboiul. — Timbru naiv și vesel la melodiile în major, duios și trist în minor.

c) Clarinetul. — Timbru flexibil și expresiv, adecvat, în major, melodiilor cu caracter visător și vesel; în minor — celor cu caracter visător și trist, sau pasionat și dramatic.

d) Fagotul. — Timbru bătrînesc și mucalit în major, bolnăvicios și trist în minor.

În registrele extreme, grav și supraacut, timbrul acestor instrumente se reprezintă pentru mine în chipul următor:

In registrul grav

- a) Flaut. — Mat, rece
- b) Oboi. — Sălbatic
- c) Clarinet — Răsunător
- d) Fagot — Sinistru

In registrul supraacut

- Strălucitor
- Uscat
- Strident
- Incordat

Notă. Fără îndoială că o anumită atmosferă muzicală, veselă sau tristă, ușoară sau profundă, vioaie sau visătoare, mucalită sau bolnăvicioasă, nu poate fi evocată numai prin timbruri ci depinde în special de conturul melodic, de armonie, de ritm, de tempo și de nuanțele dinamice, adică de constituția generală a unei bucăți muzicale date. Alegerea instrumentului cu timbrul său depinde pe deasupra de locul pe care-l ocupă melodia sau armonia în cele șapte octave ale scării generale orchestrale; de pildă, o melodie de un caracter ușor și vesel, cu o țesătură de tenor, nu poate fi încredințată flautului, iar o melodie de un caracter bolnăvicios și trist, cu o țesătură de sopran acut — fagotului. Totuși nu trebuie să se uite proprietatea pe care o au timbrurile de a se adapta atmosferei melodice, și nu se poate să nu fim de acord că, în primul caz, caracterul mucalit al fagotului va căpăta lesne o nuanță de veselie ușoară; iar, în cel de-al doilea — caracterul tristeții superficiale a timbrului flautului se va apropia de atmosfera bolnăvicioasă și tristă a melodiei. Cazul cînd caracterul melodiei coincide efectiv cu caracterul timbrului instrumentului pe care este executată, trebuie considerat deosebit de prețios din punct de vedere al impresiei produse de acesta. În afară de aceasta, sînt cazuri în care sentimentul artistic pretinde întrebuințarea unui timbru de caracter cu totul opus atmosferei melodiei (comicul, ironia, fantasticul, bizarul etc.).

Cu privire la caracterul, timbrul și importanța instrumentelor speciale, voi spune următoarele:

Importanța flautului mic și a clarinetului mic constă mai ales în prelungirea în sus a scării muzicale a exponenților lor principali, — a flautului mare și a clarinetului mare. Pe lângă aceasta, particularitățile caracteristice ale registrelor cele mai înalte ale instrumentelor principale apar oarecum într-o formă exagerată la instrumentele speciale. Astfel, timbrul șuierător din registrul supraacut al flautului mic atinge o forță și o strălucire uimitoare, dar nu este potrivit pentru nuanțe cu mult mai potolite. Registrul supraacut al clarinetului mic este mai strident decât al clarinetului obișnuit. Registrele grave și medii ale ambelor instrumente mici corespund mai palid cu registrele flautului și clarinetului obișnuit și de acce aproape nu joacă nici un rol în domeniul orchestrației.

Importanța contrafagotului constă în prelungirea în jos a scării muzicale a fagotului obișnuit; deosebirile caracteristice ale registrului grav al fagotului se regăsesc încă mai accentuate în registrul corespunzător al contrafagotului, iar registrele mediu și acut ale acestuia din urmă își pierd însemnătatea lor în comparație cu instrumentul principal. Registrul subgrav al contrafagotului se distinge prin densitatea timbrului său amenințător, pe lângă o considerabilă forță în *piano*.

Notă. Astăzi când limitele scării orchestrale s-au extins considerabil, mai întâi în acut (până la *do* din octava a 5-a) și mai târziu în grav (până la *contra-do* inclusiv), flautul mic a devenit un instrument indispensabil al grupului suflătorilor de lemn, iar în urma lui, ca o anexă tot așa de utilă apare și contrafagotul. În ceea ce privește clarinetul mic, acesta nu se întrebuințează deocamdată decât ca instrument de culoare în cazuri relativ mult mai rare.

Cornul englez sau oboiul alto (*Oboe contralto*), asemănător, în ceea ce privește caracterul sonorității, cu exponentul său principal, dispune totuși de o gingășie mai mare a timbrului său leneș și visător; cu toate acestea, registrul său grav rămâne destul de strident. Clarinetul bas, cu toată asemănarea sa cu clarinetul obișnuit, este, după timbrul registrului grav, mai sumbru și mai mohorât decât acesta din urmă, iar în registrul acut nu oferă strălucirea sa argintie și se potrivește oarecum puțin cu stările de bucurie și veselie. În ceea ce privește flautul alto, un instrument astăzi încă destul de rar, ce păstrează în general caracterul flautului obișnuit, are un timbru cu mult mai rece și oarecum sticlos în registrul său mediu și acut. Toate aceste trei instrumente speciale, în afară de faptul că servesc la prelungirea în jos a scărilor muzicale corespunzătoare exponenților principali ai grupului lemnului, au în plus o semnificație de culoare și sînt întrebuințate adesea ca instrumente *solo*.

Notă. Din cele șase instrumente speciale examinate aici, flautul mic și contrafagotul au fost întrebuințate în orchestră mai devreme decât altele; totuși, acesta din urmă dispăre pentru multă vreme în perioada post-beethoveniană și apare din nou abia la sfîrșitul secolului XIX. Cornul englez și clarinetul bas, apărute în prima jumătate a veacului trecut în lucrările lui Berlioz, Meyerbeer și ale altora, se mențin multă vreme în calitate de instrumente suplimentare, iar în urmă se stabilesc ca elemente permanente, mai întâi ale orchestrei de operă, iar mai târziu și ale celei de concert. Foarte rare au fost încercările de a introduce în orchestre clarinetele mici (Berlioz și alții); acest instrument, de altfel ca și flautul alto, a fost introdus de mine în opera-balet *Mlada* (1892), iar apoi folosit în ultimele mele opere — *Noaptea de Ajun* și *Sadko*; flautul alto se găsește în *Legenda orașului nevăzut Kitej* și în versiunea remaniată a operei *Pskoviteanca*.

În timpul din urmă, a început să se aplice surdine grupului suflătorilor de lemn, care constau dintr-un tampon moale, introdus în pavilion, sau înlocuit cîteodată cu o bucată de stofă făcută ghem. Innăbușind sonoritatea oboaielor, a cornului englez și a fagoturilor, surdinele permit acestor instrumente să atingă limita celui mai mare *piano*, inabordabilă fără concursul lor. Aplicarea surdinelor

la clarinete nu are nici un sens, deoarece și fără ele aceste instrumente pot ajunge la un *pianissimo* deplin. Până în prezent, nu reușește aplicarea surdinei la flaute, cu toate că aceasta ar fi foarte de dorit, mai ales pentru flautul mic. Surdina face imposibilă producerea notei cele mai joase a instrumentului



Asupra registrului supraacut al instrumentului, surdinele nu au efect.

Alămurile

Componenta grupului suflătorilor de alamă, ca și cea a grupului lemnelor, nu oferă o omogenitate absolută și poate varia după cerințele partituri. Totuși, la grupul alămurilor se pot observa în timpul de față trei componente tipice — corespunzătoare celor trei componente ale lemnelor — dublă, triplă și cvadruplă.

Dau mai jos următorul tabel:

Corespunzând cu componenta dublă a lemnelor	Corespunzând cu componenta triplă a lemnelor	Corespunzând cu componenta cvadruplă a lemnelor
2 Trombe I. II	3 Trombe I. II. III (III — Tromba c -alta) sau	(II — Tr. piccola) 3 Trombe I. II. III (III — Tr. c -alta sau Tromba bassa)
4 Corni I. II. III. IV	[2 Cornetti I. II 2 Trombe I. II 4 Corni I. II. III. IV	6 sau 8 Corni I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII
3 Tromboni I. II. III	3 Tromboni I. II. III.	3 Tromboni I. II. III
1 Tuba	1 Tuba ¹	1 Tuba

Indicațiile sînt aceleași ca în tabelul suflătorilor de lemn.

Evident că cele trei componente pot să-și schimbe aspectul după dorința orchestratorului. În muzica de operă, ca și în cea simfonică, se întîlnesc numeroase pagini și chiar părți fără participarea tubei, a tromboanelor sau a trompetelor, sau un instrument oarecare nu apare decît temporar, în calitate de instrument suplimentar.

În tabelul de mai sus m-am străduit să redau componentele cele mai tipice și mai întrebuintate în timpul de față.

Nota I. În afară de instrumentele indicate în tabel, trebuie amintit că Wagner a introdus în *Nibelungii* săi cîteva noi, și anume un cvartet de tube (mici) tenor și bas și un trombon contrabas; introducerea unor astfel de instrumente, pe de o parte, apasă fără îndoială destul de greu asupra componentei grupului coardelor și al suflătorilor de lemn, iar pe de altă parte duce la o oarecare depersonalizare a timbrurilor grupului alămurilor. Se pare că din aceste cauze,

¹ În ultima vreme, se întrebuintează uneori două tube, de pildă la A. K. Glazunov (*Fantezie finlandeză*). (Nota red.)

introducerea acestor instrumente nu s-a extins la compozitorii cei mai noi; de altfel nici R. Wagner însuși nu s-a folosit de ele în al său *Parsifal*. În ultima vreme, în schimb, întâlnim la câțiva compozitori (Richard Strauss, Scriabin) până la cinci partide de trompete.

Nota II. De la jumătatea veacului trecut, instrumentele de alamă naturale au dispărut complet din orchestre, cedând locul celor cromatice; cu toate acestea, am întrebuințat în *Noapte de mai* — a doua din operele mele în ordine cronologică — cornii și trompetele naturale, schimbând acordajele lor și întrebuințând cu eficacitate, în afară de notele bune astupate, sunetele naturale. Introducând astfel de instrumente în partitura mea, am făcut acest lucru în mod conștient, pentru practica mea personală.

Posedind mult mai puțină mobilitate în comparație cu grupul lemnelor, cel al suflătorilor de alamă este superior celorlalte grupuri orchestrale prin forța sonorității sale. Luând în considerație forța relativă a sonorității fiecăruia din exponenții principali ai acestui grup, din punct de vedere practic pot fi socotite ca fiind egale: trompetele, tromboanele și tuba contrabas. Ca forță, cornetele le sînt puțin inferioare, sonoritatea cornilor în *forte* este aproape de două ori mai slabă, iar în *piano* abia pot să sune la egalitate cu ele. Posibilitatea unei astfel de egalizări se bazează pe introducerea la corni a unor nuanțe dinamice superioare cu un grad față de ceilalți exponenți ai alăturilor; de pildă, dacă la trompete sau tromboane este indicat *pp*, cornii urmează să aibă *p*. Dimpotrivă, pentru a se realiza în *forte* un echilibru de sonoritate între corni și trompete ori tromboane, vor trebui să se dubleze cornii: 2 Corni = 1 Trombone = 1 Tromba.

Fiecare instrument de alamă posedă destulă egalitate în întinderea scării sale muzicale și în unitatea timbrului său, ca să nu mai fie nevoie de o împărțire a lor pe registre. În general, la fiecare instrument de alamă, timbrul devine mai luminos și sonoritatea mai puternică în suire și, dimpotrivă, în coborîre timbrul se întunecă, iar sonoritatea descrește întrucîtva. În *pianissimo*, sonoritatea lor este moale, iar în *fortissimo* puțin cam aspră și trosnitoare. Capacitatea intensificării treptate a sunetului de la *pianissimo* la *fortissimo* și, invers, a diminuării acestuia este considerabilă, *sf* $\longrightarrow$ *p* este deosebit de frumos.

Se pot spune următoarele despre diferenții exponenți ai grupului suflătorilor de alamă, luați în parte, cu privire la caracterul și timbrul lor:

a) 1. Trompetele (*Trombe in si bemolle — la*). Sonoritate clară și oarecum stridentă, evocatoare în *forte*; în *piano*, sunetele acute sînt dense, argintii, iar cele grave, oarecum comprimate.

2. Trompeta alto (*Tromba contralta in fa*). Instrument inventat de mine și întrebuințat pentru prima dată în partitura primei mele opere-balet *Mlada*. Scopul folosirii ei: obținerea sunetelor grave (dintre armonicele 2 și 3 ale trompetei naturale obișnuite), de o densitate și de un farmec comparativ mai mare. Îmbinarea pe trei voci a două trompete obișnuite cu o a treia alto sună mai omogen decît trei trompete cu un acordaj unitar. Convinși fiind de frumusețea și utilitatea trompetei alto, am continuat s-o întrebuințez în multe din operele mele ulterioare cu o componentă triplă a lemnelor.

Notă. Spre a evita dificultățile în întrebuințarea trompetei alto în orchestrele teatrelor particulare sau în eventualele execuții la concerte, am evitat să dau acestui instrument cele patru note mai grave ale scării sale cu intervalele lor cromatice; datorită acestui fapt, execuția partidei de trompetă alto a devenit posibilă și pentru trompete obișnuite (în *si bemol* ori în *la*).

3. Trompeta mică (*Tromba piccola in mi bemolle — re*) este inventată de mine și întrebuințată pentru prima oară tot în partitura *Mladei*, cu scopul de a obține execuția cu totul comodă a unor sunete supraacute cu timbru

de trompetă. Instrumentul, după acordaj și întindere, se aseamănă cu cornetul mic al orchestrelor militare.

Notă. Trompeta mică (*Tromba piccola in si bemolle — la*), cu o octavă mai sus decît trompeta obișnuită, încă nu a primit o aplicație în lucrările artistice muzicale.

b) **Cornetul** (*Cornetto in si bemolle — la*). Timbrul se apropie de cel al trompetei, dar este întrucîtva mai slab și mai moale. Este un instrument splendid, comparativ puțin întrebuințat astăzi în orchestra de operă sau în cea de concert. Executanții buni știu să imite la trompete timbrul cornetului și la cornete caracterul trompetelor.

c) **Cornul** (*Corno in fa*). Destul de sumbru în regiunea inferioară și luminos, oarecum rotund și plin, în cea superioară, timbrul său este moale și pătruns de frumusețe poetică. În notele sale medii, instrumentul acesta se arată foarte convenabil și asemănător cu timbrul fagotului, din care cauză și servește de tranziție sau legătură între grupurile alăturilor și lemnului. În general, el este, fără să avem în vedere mecanismul pistoanelor, un instrument puțin mobil și oarecum leneș în ceea ce privește emisiunea sunetului.

d) **Trombonul** (*Trombone*). Timbrul este sumbru, amenințător în sunetele grave, solemn și strălucitor în cele mai înalte. Dens și apăsător în *piano*, este sonor și puternic în *forte*. Tromboanele cu mecanism de pistoane posedă mai multă mobilitate decît cele cu culise, totuși acestea din urmă sînt fără îndoială preferabile pentru egalitatea și noblețea sunetului, cu atît mai mult cu cît cazurile în care se folosește sonoritatea tromboanelor, după caracterul lor, au puțină nevoie de mobilitate.

e) **Tuba bas sau contrabas** (*Tuba c.-bassa*). Timbrul este dens și aspru, mai puțin caracteristic în comparație cu cel al tromboanelor, dar prețios pentru forța și marea frumusețe a sunetelor sale grave. La fel ca și contrabasul și contrafagotul, tuba are însemnătate mai ales pentru a dubla la octava inferioară vocea de bas a grupului ei. Datorită mecanismului pistoanelor, mobilitatea este suficientă.

Grupul alăturilor, posedînd mai multă omogenitate a sonorității la fiecare din exponenții săi în comparație cu grupul lemnului, este mai puțin propriu unui cîntat expresiv în sensul strict al acestui cuvînt. Totuși, se poate și în acest grup urmări pînă la un anumit grad o zonă a cîntatului expresiv la mijlocul scărilor lui. Ca și flautului mic și contrafagotului, trompetei mici și tubei-contrabas nu li se poate aproape de loc atribui noțiunea de cîntat expresiv. Repetarea rapidă a unei și aceleiași note (figurație ritmică rapidă) prin lovituri *simple* de limbă este proprie tuturor instrumentelor de alamă, dar lovitura *dublă* de limbă nu este aplicabilă decît la instrumentele cu muștiacuri mici, adică la trompete și cornete, unde repetările sunetului pot atinge fără dificultate rapiditatea unui *tremolando*.

Cele spuse despre cerințele respirației la grupul lemnului se referă pe deplin și la cel al alăturilor.

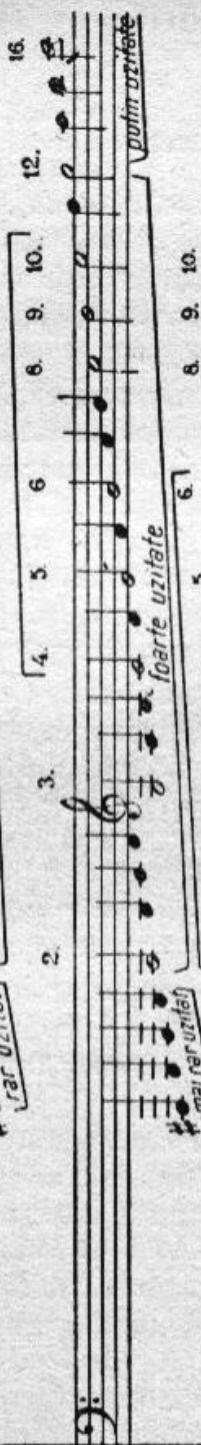
Din întrebuințarea suncetelor astupate și a surdinei rezultă schimbări în caracterul timbrului grupului alăturilor; cele dintîi nu se practică decît la trompete, cornete și corni, deoarece forma tromboanelor și a tubelor nu permite astuparea pavilionului cu mîna. Surdinele se aplică ușor la oricare din instrumentele de alamă; totuși se întîlnesc foarte rar în orchestră tubele-bas cu surdină. Timbrurile notelor astupate și cele ale notelor asurzite cu surdine sînt asemănătoare între ele. La trompete, sunetele obținute prin surdină sînt mai agreabile

TABLOUL C. GRUPUL ALĂMURILOR
cu toate intervalele cromatice

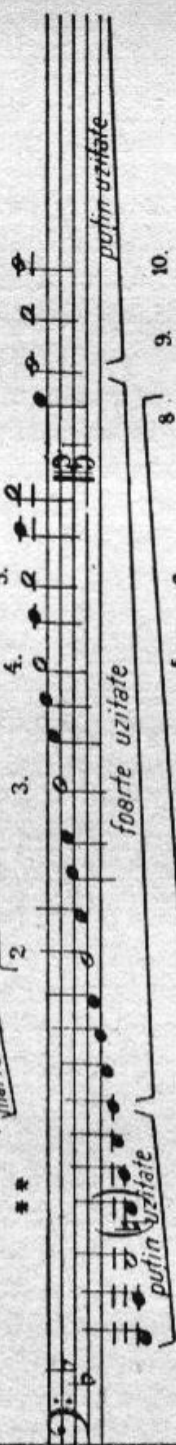
Tromba (Cornetto)
(B—A, *contralta* F)



Corno (F-E)



Trombone
(*tenore-basso*)



Tuba
(*contrabbassa*)



Notele naturale sînt indicate prin doimi. Acoladele superioare delimitează zona cîntatului expresiv.

* Armonicul natural 7 este omis pretutîndeni, ca inutilizabil, la fel și pentru corni sunetele: 11, 13, 14 și 15.

** Si din contra-octavă nu există la tromboane.

decît sunetele astupate; pentru corni, însă, se întrebuintează deopotrivă ambele procedee: sunetele astupate — pentru note izolate și fraze scurte, surdine — pentru pasaje muzicale mai lungi. Nu încerc să descriu prin cuvinte o anumită diferență între sunetele astupate și sunetele obținute prin surdină, lăsînd cititorului grija de a dobîndi o cunoaștere efectivă în practică și de a-și forma din observațiile proprii o părere despre valoarea acestei diferențe; voi spune numai că, în general, timbrul asurzit, într-un fel sau altul, capătă în *forte* un caracter sălbatic și trosnitor, iar în *piano* rămîne gîngăș și mat, cu sonoritatea mult mai slabă, pierzînd cu această ocazie orice strălucire argintie și apropiindu-se de timbrul oboiului sau al cornului englez. Sunetele astupate sînt însemnate cu semnul + deasupra notei, după care, în cazul încetării acestui procedeu, se așază uncori deasupra primei note deschise semnul o. Punerea și scoaterea surdinelor sînt marcate prin mențiunea: *con sordino* și *senza sordino*. Sunetele alăturilor cu surdine produc oarecum o impresie de depărtare.

C. Instrumentele cu sunete scurte

Coardele ciupite

Cînd cvartetul orchestral, în componența sa obișnuită (*Viol. I, Viol. II, V-le, V-celli, C-bassi*), cîntă fără ajutorul arcușului, prin atingerea coardelor cu vîrfurile degetelor, nu pot să-l consider altfel decît ca un nou grup independent, cu un timbru ce-i aparține *exclusiv*, pe care îl denumesc, împreună cu harpa la care sunetele se produc prin același mijloc, grupul instrumentelor sau al coardelor ciupite.

Notă. Acestui grup aparțin fără îndoială și chitarele, țiterile, balalaicile, precum și cele cîntate cu un plectron — domrele, mandolinele etc. care, chiar dacă se întîlnesc din cînd în cînd în partiturile orchestrale, nu intră în cuprinsul cărții de față.

Pizzicato

Deși dispune de o întreagă rezervă de nuanțe dinamice, de la *ff* la *pp*, *pizzicato*, totuși, se pretează puțin la expresivitate, fiind prin excelență un element de culoare. Sonor și posedînd oarecare durată pe coardele libere, pe coardele apăsate devine în mod simțitor mai scurt și mai surd, iar în pozițiile înalte este cam uscat.

La aplicarea unui *pizzicato* în execuția orchestrală, se observă două maniere principale: a) cîntatul pe o singură voce și b) în acorduri. Repeziciunea mișcării degetelor mîinii drepte, în scopul de a cînta note *pizzicato*, este simțitor mai mică decît repeziciunea arcușului și, de aceea, pasajele ce trebuie executate *pizzicato* nu pot fi niciodată la fel de rapide cu cele executate *arco*. În plus, grosimea coardelor influențează la rîndul ei asupra repeziciunii cîntatului *pizzicato*, din care cauză, pe contrabasuri, acesta necesită o alternanță de note mult mai lentă decît la violine.

În alegerea acordurilor *pizzicato*, totdeauna sînt preferate pozițiile unde se pot întîlni coardele libere, a căror sonoritate este mai clară. Acordurile din patru note (de patru sunete) permit să fie atacate deosebit de puternic și hotărît, deoarece teama de a agăța o coardă de prisos este aici exclusă. *Pizzicato* pe notele

flageoletelor naturale este plin de farmec, dar foarte slab în ceea ce privește sonoritatea (este deosebit de bun la violoncele).

Tabloul de mai jos arată scara tuturor sunetelor *pizzicato* întrebuințate pe fiecare din exponenții cvartetului.

TABLOUL D
Pizzicato

Notele cuprinse în linia punctată sînt seci, fără sonoritate și nu se pot întrebuința fără dublarea lor de către suflători.

Harpa

În calitate de instrument orchestral, harpa (*Arpa*) este un instrument aproape exclusiv armonic și de acompaniament. Majoritatea partiturilor cuprinde numai o singură partidă de harpă; în ultimul timp, totuși, se întîlnesc din ce în ce mai mult partituri cu două sau chiar trei partide de harpe, care din cînd în cînd se reunesc într-una singură.

Notă. Orchestrele complete și bogate cuprind cite 3 și 4 harpe. Partiturile operelor mele *Sadko*, *Legenda orașului nevăzut Kitej* și *Cocoșul de aur* sînt dispuse pentru două partide de harpă, iar partitura operei-balet *Mlada* — pentru 3.

Rolul principal al harpelor constă în execuția acordurilor și a figurațiilor lor. Permițînd fiecărei mîini numai acorduri de cel mult patru sunete, harpa necesită o dispoziție strînsă a lor și o distanță neînsemnată de la o mîină la alta. Acordurile harpei se execută totdeauna frînte (*arpeggiato*): dacă autorul nu dorește aceasta, trebuie să menționeze: *non arpeggiato*. Luate în octavele medii și inferioare, sună întrucîtva prelung, stingîndu-se încetul cu încetul. Cînd armonia se schimbă, executantul oprește de obicei vibrația de prisos a acordului, aplicînd mîina pe coarde. În schimbările de acorduri rapide, acest mijloc se arată impracticabil, iar sunetele acordurilor alăturate, amestecîndu-se unul cu altul, pot produce o cacofonie nedorită. De aceea, execuția clară și distinctă a desenelor melodice mai mult sau mai puțin rapide se dovedește posibilă numai în octavele superioare ale harpei, ale căror sunete sînt mult mai scurte și mai seci.

În general, din întreaga întindere a acestui instrument:



aproape totdeauna se întrebuițează numai octavele mare, mică, întâia și a doua, lăsînd zonele extreme grave și acute pentru cazuri speciale și dublări la octave.

Harpa este prin natura ei un instrument diatonic, deoarece orice cromatism al ei se obține prin acțiunea pedalelor; din aceeași cauză, și modulațiile rapide nu sînt proprii acestui instrument, iar orchestratorul este obligat să aibă totdeauna acest lucru în vedere. Evident că, prin întrebuițarea a două harpe ce cîntă pe rînd, se pot înlătura dificultățile în această privință.

Notă. Reamintesc cititorului că la harpă nu sînt nici dubli-diezi, nici dubli-bemoli, din care cauză anumite modulații, care par învecinate, nu pot fi efectuate decît cu ajutorul enarmonici. De exemplu, trecerile de la tonalitățile *do* bemol major, *sol* bemol major și *re* bemol major la tonalitățile sau la acordurile subdominantelor lor minore sînt impracticabile din cauza dubli-bemolilor; prin urmare, astfel de treceri trebuie să se facă de la tonalități echivalente enarmonic, adică de la tonalitățile *si* major, *fa* diez major sau *do* diez major. Invers, nu sînt posibile, din cauza dubli-diezilor, trecerile de la *la* diez minor, *re* diez minor și *sol* diez minor la tonalitățile sau la acordurile dominantelor lor majore, trebuind schimbate cu trecerile de la *si* bemol minor, *mi* bemol minor și *la* bemol minor.

Un procedeu tehnic absolut propriu harpei este *glissando*. Presupunînd că cititorului îi sînt cunoscute amănuntele reaccordării harpei cu ajutorul pedalelor ei duble în acorduri de septimă de diferite specii, ca și în gamele diatonice majore și minore ale tuturor tonalităților, voi remarca numai că la *glissando* în formă de game, datorită prelungirii vibrației fiecărei coarde, se produce un amestec cacofonic de sunete; de aceea, nu pot fi întrebuițate ca efect *pur muzical* decît în octavele superioare ale întinderii harpei, în condițiile unui *piano* deplin, unde sunetul coardelor se prelungește puțin și rămîne suficient de precis; folosirea gamelor *glissando* în *forte*, cu participarea coardelor grave și mijlocii, poate fi admisă doar ca efect muzical decorativ.

Glissando pe acorduri de septimă sau de nonă, obținute enarmonic, se întîlnește mai des și, cum nu implică îndeplinirea condițiilor prevăzute mai sus, permite orice fel de nuanțe dinamice.

Din toate sunetele flageolete, nu se întrebuițează la harpă decît cele la octavă¹, o mișcare rapidă în flageolete este dificilă. Printre acordurile în flageolete sînt posibile numai cele cu trei voci, în dispoziție strînsă, cu două note pentru mîna stîngă și una pentru cea dreaptă.

Timbrul gîngăș și poetic al harpei se potrivește tuturor nuanțelor dinamice, dar nu are o forță considerabilă, de aceea orchestratorul va trebui să fie foarte precaut și numai cu trei sau patru harpe la unison poate să înfrunte un oarecare *forte* al întregii orchestre. În *glissando* se obține o intensitate simțitor mai mare a sonorității, în raport cu rapiditatea executării sale. Sunetele flageolete, cu timbru

¹ Sînt bune mai ales cele în limitele octavelor mare, mică, întâia și a doua (scrise). (Nota red. ruse)

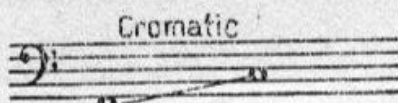
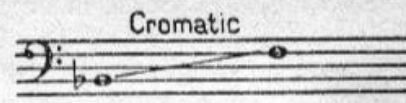
gingaș și de un farmec încântător, au o sonoritate foarte slabă și pot fi utilizate numai în *piano*. În general, ca și *pizzicato*, harpa nu este un instrument de expresie ci de culoare.

Instrumentele de percusiune și sonore, cu sunet determinat și cu clape

Timpanele

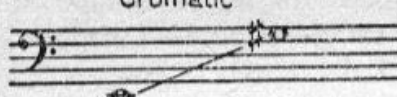
Dintre toate instrumentele de percusiune și sonore, timpanele — element indispensabil al oricărei orchestre de operă sau de concert — ocupă primul loc. O pereche de timpane (*Timpani*), acordate în tonica și dominantă tonalității principale a lucrării, a constituit de mult un patrimoniu obligatoriu al ansamblului orchestral pînă în epoca beethoveniană inclusiv; de la mijlocul secolului trecut însă, atît în Apus cît și în partiturile școlii ruse, s-a simțit din ce în ce mai mult nevoia de trei sau chiar de patru sunete de timpan în cursul aceleiași lucrări sau chiar părți muzicale. Dacă în zilele noastre, timpanele cu pîrghie, pentru re acordarea instantanee, sînt relativ rare din cauza scumpetei lor, în schimb 3 timpane cu piulițe se găsesc în orice orchestră bună. Orchestratorul poate de asemenea conta și pe faptul că un executant cu experiență care dispune de trei timpane cu piulițe va găsi întotdeauna, în timpul unor pauze suficient de lungi, posibilitatea de a schimba pe orice notă acordajul dintre timpane.

Zona schimbărilor posibile, pentru o pereche de timpane din perioada beethoveniană, se socotea în felul următor:

Timpanul mare		Timpanul mic	
---------------	---	--------------	---

Astăzi însă este greu de spus ceva precis despre limita superioară a scării muzicale a timpanelor, deoarece această limită depinde pe de-a întregul de mărimea și de calitatea timpanului mic, ale cărui dimensiuni sînt de mărimi diferite. Recomand orchestratorului să se limiteze la întinderea:

Cromatic



Notă. Pentru lucrarea mea opera-balet *Mlada*, s-a construit un timpan superb de dimensiuni deosebit de reduse, care dădea pe *re* bemol din octava întâi.

Timpanele sînt un instrument care dau tot felul de nuanțe dinamice, de la un *fortissimo* extrem, tunător, pînă la un *pianissimo* abia perceptibil, iar în *tremolo*, el se pretează la formele cele mai gradate de *crescendo*, *diminuendo*, *sfp* și *morendo*.

Drept surdină, pentru asurzirea sunetului timpanelor, se întrebuițează de obicei o bucată de stofă așezată pe membrană, indicată în partitură cu mențiunea: *Timpani coperti* (timpane acoperite).

Pianul și celesta

Întrebuițarea timbrului pianului în lucrările orchestrale (în afară de concertele pentru pian cu acompaniament de orchestră) se întîlnește aproape

exclusiv în lucrările școlii ruse. Aplicația aceasta are un rol dublu: timbrul pianului, pur sau asociat cu cel al harpei, se întrebuințează pentru a reproduce pe cel al unui instrument popular, — guzla — după exemplul lui Glinka; sau este întrebuințat în felul unui joc de clopoței sau de clopote, cu o sonoritate foarte gingașă. Ca element al orchestrei, iar nu ca instrument *solo*, pianina este preferabilă pianului cu coadă.

Astăzi, mai ales în al doilea din cazurile de aplicare amintite, pianul începe să cedeze locul instrumentului cu clape numit *celesta*¹ (sau piano Mustel), introdus de Ceaikovski. Încântător prin timbrul lamelor metalice, care la acesta înlocuiesc coardele, instrumentul are o sonoritate întrutotul asemănătoare celei a clopoțelilor cu un sunet foarte gingaș, dar nu se găsește decât în orchestrele bogate; acolo unde lipsește, va fi înlocuit printr-o pianină și nu prin clopoței.

Clopoțelii, clopotele, xilofonul

Garnitura de clopoței sau metalofonul (*Campanelli, Glockenspiel*) poate fi simplă sau cu clape. Desigur, din lipsa unei perfecționări, acesta din urmă este de obicei mai palid în sonoritate decât primul. Întrebuințarea se aseamănă considerabil cu cea a celestei, dar timbrul este fără îndoială mai clar, mai sonor, mai strident.

Garniturile de clopote mari, făcute în formă de calote metalice sau de tuburi suspendate², uneori chiar sub formă de clopote de biserică de dimensiuni

Clopoței, celestă și xilofon

* TABLOUL E

Campanelli
(cu clape)

Campanelli
(simpli, de percusiune)

Celeste

Silofono

sună rău

sună bine pe toată întinderea

foarte bine

bine pe toată întinderea

sunet neclar

* Acest sunet lipsește adeseori

¹ În italiană *Celeste*. (Nota trad.)

² În anii din urmă au apărut clopote sub formă de bare metalice suspendate. Ele dau (lucru de altfel foarte rar) sunete destul de curate și fiind portabile, sînt potrivite pentru a fi utilizate pe estrada orchestrelor de concert. (Nota red. ruse)

reduse, reprezintă mai degrabă un atribut al scenelor de operă, iar nu al orchestrelor.

Garnitura de lemnișoare sonore, peste care se lovește cu două ciocănele, se numește xilofon (*Xylophone*)¹. Timbrul său este ca o pocnitură răsunătoare, iar sonoritatea destul de stridentă și puternică.

Pentru completarea enumerării sonorităților și timbrurilor, trebuie să amintim procedeul de a cânta la instrumentele cu coarde cu lemnul arcușului răsturnat, numit *col legno*. Sonoritatea uscată de *col legno* amintește în parte pe a unui xilofon slab, în parte de un *pizzicato* liniștit, cu un amestec de pocnitură. Sună cu atât mai bine, cu cât numărul executanților este mai mare.

Instrumente de percusiune și sonore cu sunet nedeterminat

Grupul instrumentelor de percusiune și sonore fără sunet determinat: 1. trianqlul (*Triangolo*), 2. castanietele (*Castagnetti*), 3. zurgălăii (*Sonagli*), 4. tamburina (*Tamburino*), 5. vergelele (*Verghe*), 6. toba mică (*Tamburo*), 7. talgerele (*Piatti*), 8. toba mare (*Cassa*) și 9. tam-tamul (*Tam-tam*), nepretindu-se nici la armonie, nici la melodie și neputînd juca decît un rol ritmic, pot fi socotite în rîndul instrumentelor *ornamentale*. Neavînd de loc importanță muzicală intrinsecă, aceste instrumente vor fi menționate în această carte doar în treacăt; aici voi semnala numai faptul că, din instrumentele ornamentale enumerate, 1, 2 și 3 pot fi considerate ca instrumente *acute*, 4, 5, 6 și 7 ca instrumente cu un registru *mediu*, 8 și 9 ca instrumente *grave*, înțelegînd prin aceasta capacitatea lor de a se asocia, în zonele corespunzătoare ale scării muzicale orchestrale, cu instrumentele cu sunete de înălțime determinată.

Comparație între forța sonorității grupurilor orchestrale și combinarea timbrurilor

Comparînd între ele forța sonorității fiecărui grup cu sunete lungi, se poate ajunge la următoarele rezultate, deși destul de aproximative:

Dintre exponenții grupului alămurilor, cel mai puternic ca sunet, trompetele, tromboanele și tuba dispun de cea mai mare forță. În *forte*, cornii sînt de două ori mai slabi: $1 \text{ Tromba} = 1 \text{ Trombone} = 1 \text{ Tuba} = 2 \text{ Corni}$.

Suflătorii de lemn, în *forte*, sînt în general de două ori mai slabi decît cornii: $1 \text{ Corno} = 2 \text{ Clarinetti} = 2 \text{ Oboi} = 2 \text{ Flauti} = 2 \text{ Fagotti}$.

În *piano*, toate instrumentele de suflat, lemne sau alămuri, pot fi considerate ca fiind egale.

Este mai greu de comparat forța instrumentelor de suflat cu aceea a instrumentelor cu arcuș, deoarece depinde de efectivul de interpreți al celor din urmă, dar, bazîndu-ne pe componența mijlocie a unui cvartet de coarde, se poate spune că în *piano*, fiecărei partide a coardelor (adică tuturor violinelor prime, sau tuturor celor secunde etc.) urmează să i se socotească la egalitate cîte un suflător de lemn, de exemplu un flaut, un oboi, un clarinet sau fagot ($\text{Violini I} = 1 \text{ Flauto ș. a. m. d.}$).

¹ În limba italiană se numește *Silofono*. (Nota trad.)

Este însă mai greu de stabilit o comparație între forța instrumentelor cu sunet scurt și cea a instrumentelor cu sunet lung, din cauză că atît mijloacele de a produce și emite sunetul, cît și caracterul acestuia la o categorie sau alta se deosebesc prea mult între ele.

Forțele reunite ale grupurilor cu sunet lung înnăbușe ușor sonoritatea proprie coardelor ciupite, îndeosebi sunetele gingașe ale pianinci, ale celestei și *col legno*. În ceea ce privește clopoțelii, clopotele și xilofonul, sunetele stridente ale acestora din urmă străbat fără greutate forțele reunite ale grupurilor cu sunet lung. Același lucru urmăzează să se spună despre timbrurile sonore, zgomotoase, fremătătoare, trosnitoare și tunătoare ale timpanelor și ale tuturor celorlalte instrumente ornamentale.

Influența timbrurilor unui grup asupra altuia se manifestă în dublările exponenților unuia cu exponenții celuilalt, în felul următor: timbrurile grupurilor suflătorilor de lemn se contopesc strîns cu timbrul coardelor pe de o parte, cu timbrul alăturilor pe de alta. Întărind pe unele ca și pe altele, ele condensează timbrul coardelor și înmoaie timbrul suflătorilor de alamă. Timbrul coardelor se pretează mai puțin la o contopire cu timbrul alăturilor; în reunirea acestora, ambele timbruri se aud oarecum separat. Reunirea la unison a celor trei timbruri dă o sonoritate condensată, moale, compactă.

Unisonul tuturor sau al cîtorva dintre suflătorii de lemn absoarbe în timbrul său o partidă de coarde adăugată lui, de ex.:

2 Fl. + 2 Ob. + Viol. I sau 2 Ob. + 2 Cl. + Viole sau 2 Cl. + 2 Fg. + V-celli.

Timbrul unui instrument cu coarde, adăugat la unisonul lemnului, transmite acestuia din urmă doar o mai mare coerență și moliciune, predominarea timbrului rămînînd de partea suflătorilor.

Dimpotrivă, adăugarea unui lemn la unisonul tuturor sau cîtorva partide ale coardelor, de ex.:

Viol. I + Viol. II + 1 Ob. sau Viole + V-celli + 1 Cl. sau V-celli + C-bassi + 1 Fag., transmite unisonului coardelor doar o densitate mai mare, impresia generală obținîndu-se de la coarde.

Timbrul coardelor cu surdină se contopește mai puțin favorabil cu timbrul suflătorilor de lemn, ambele timbruri auzindu-se separat.

În ceea ce privește grupurile coardelor ciupite și cel de percusiune sonoră la unirea lor cu grupurile instrumentelor cu sunete lungi, timbrurile lor manifestă următoarea acțiune reciprocă: grupurile suflătorilor, lemne și alături, întăresc și redau oarecum mai clar sonoritatea unui *pizzicato*, a harpei, a timpanelor și a instrumentelor de percusiune, acestea din urmă ca și cum ar înăspri și reliefa sunetele suflătorilor. Asocierea instrumentelor ciupite și a celor de percusiune cu grupul coardelor este mai puțin compactă, iar timbrurile unora și altora sună disociat. Asocierea grupului de instrumente ciupite cu cel de percusiune și sonore este totdeauna strînsă și mulțumitoare în sensul întăririi și reliefării sonorității ambelor grupuri.

O oarecare asemănare de timbru a flageoletelor instrumentelor cu arcuș cu timbrul flautelor (obișnuit și mic) face ca cele dintîi să apară ca o tranziție către instrumentele de suflat în octavele cele mai înalte ale scării orchestrale. În afară de aceasta, dintre instrumentele grupului coardelor, viola oferă prin timbrul

său oarecare analogie, deși depărtată, cu timbrul registrului mediu al fagotului și al registrului grav al clarinetului, stabilind astfel între coarde și suflătorii de lemn un punct de contact al timbrurilor în octavele medii ale scării orchestrale.

Legătura dintre grupul lemnului și grupul alămurilor o realizează fagoturile și cornii care, în *piano* și în *mezzoforte*, oferă oarecare asemănare de timbruri, și de asemenea și registrul grav al flautului care amintește de timbrul trompetelor în *pianissimo*. Notele astupate sau cu surdină ale cornilor și ale trompetelor amintesc de timbrul oboaielor și al cornului englez și se leagă cu ele destul de strâns.

Spre a sfârși această trecere în revistă a grupurilor orchestrale, socotesc necesar să fac următoarele considerații generale:

Rolul muzical esențial aparține mai ales celor trei grupuri ale instrumentelor cu sunet lung, ca exponenți ai tuturor celor trei factori principali ai muzicii — melodie, armonie și ritm. Grupurile instrumentelor cu sunet scurt, deși uneori apar în mod independent, nu au cu toate acestea, în majoritatea cazurilor, decît un rol ornamental, de culoare; grupul instrumentelor de percusiune fără sunet determinat nu poate avea nici semificație melodică și nici armonică ci numai una ritmică.

Ordinea în care sînt privite aici cele șase grupuri orchestrale — coarde, suflători de lemn, suflători de alamă, instrumente ciupite, de percusiune și sonore cu sunete determinate, de percusiune și sonore cu sunete de înălțime nedeterminată — indică în mod evident rolul acestor grupuri în arta orchestrației, ca exponenți ai factorilor de al doilea ordin — culoarea și expresia. Ca exponent al expresiei, grupul coardelor stă pe locul întii. În grupurile ce-i urmează în ordinea arătată, expresivitatea slăbește treptat, iar la sfîrșit, în ultimul grup, al percusiunii, rămîne numai culoarea singură.

De asemenea, în aceeași ordine stau grupurile orchestrale și în raport cu impresia generală pe care o produce orchestrația. Grupul coardelor poate fi ascultat vreme îndelungată fără oboseală, datorită variatelor sale proprietăți (cu titlu de exemple, poate sluji muzica cvartetelor de coarde și de asemenea existența unor piese destul de lungi, numeroasele suite, serenade etc. compuse pentru orchestră de coarde). Este de ajuns introducerea unei singure partide din grupul coardelor ca să se împrășteze un fragment muzical menit a fi cîntat numai de grupurile suflătorilor. Timbrurile suflătorilor, dimpotrivă, aduc mult mai repede o saturație; acestora le urmează instrumentele de ciupit și, în sfîrșit, instrumentele de percusiune și sonore de toate genurile, care necesită însemnate pauze pentru folosirea lor.

De asemenea, este în afară de orice îndoială că asocierea frecventă a timbrurilor (dublare, triplare etc.), producînd timbruri complexe, duce la o oarecare depersonalizare a fiecăruia din ele și la o monotonie a culorii generale și că întrebuițarea timbrurilor izolate sau simple dă, dimpotrivă, posibilitatea unei mai mari varietăți a culorilor orchestrale.

7 (20) iunie 1908

MELODIA

Melodia, fie scurtă sau lungă, motiv sau frază, trebuie neapărat să se degajeze în cazul cînd este acompaniată de alte voci. Degajarea poate fi artificială sau naturală. Prima nu depinde de caracterul timbrului melodiei și se realizează cu ajutorul unor nuanțe dinamice mai accentuate decît la celelalte voci. Dimpotrivă, a doua — degajarea naturală a melodiei — se obține printr-o selecție, adică prin contrastul unui timbru, sau prin întărirea sonorității cu ajutorul dublării, triplării etc., sau încă prin încrucișarea instrumentelor (de exemplu, violoncelele deasupra violelor sau violinelor, clarinetele sau oboaiele deasupra flautelor, fagoturile deasupra clarinetelor).

Melodia situată la vocea superioară se reliefează prin însăși poziția sa; melodia la bas — într-o oarecare măsură pentru același motiv. La vocea mijlocie, melodia se desprinde cel mai puțin și de aceea se impune în special folosirea procedeeleor menționate mai sus. Aceleași procedee se întrebuintează și la melodiile pe două voci (în terțe sau sexte), precum și la combinarea melodiilor, adică în structura contrapunctică.

Melodia la instrumentele cu arcuș

Nenumărate sînt cazurile întrebuintării variate în sens melodic a instrumentelor cu arcuș; cititorul le va găsi în multiplele exemple ale manualului de față. În afară de contrabasuri, cu sonoritate surdă și puțin suplă, care în mod obișnuit se utilizează unite (la octavă sau la unison) cu violoncelele, celelalte elemente ale grupului coardelor — violinele, violele și violoncelele — sînt exponenții de sine stătători ai *conducerii melodiei*.

a) Violinele

Melodia de țesătură alto-sopran + un registru supraacut revine mai ales violinelor prime (*Viol. I*), uneori celor secunde (*Viol. II*) sau chiar amîndorora asociate la unison (*Viol. I + II*), ceea ce dă melodiei o sonoritate mai densă, fără să altereze moliciunea timbrului.

Exemple:

Nr. 1. *Șeherezada*, partea II [B]. Melodie *piano* (*Viol. I*), de caracter grațios.

Nr. 2. *Legenda orașului nevăzut Kitej* [283].

Nr. 3. *Capriciu spaniol* [F]. Violinele prime în registrul de sus, nedublate, se situează cu o octavă mai sus decît suflătorii de lemn. Sonoritate foarte rafinată.

Antar [12]. Melodie ușoară, grațioasă, de origine orientală, cu caracter de dans (*Viol. I con sord.*). Surdinele îi dau un timbru mat, o ușurință aeriană.

Antar, înainte de [70]. Frază melodică descendentă, *Viol. I con sordini, piano*.

Logodnica țarului [84] — Melodie *pianissimo* (*Viol. I*) de caracter dramatic, neliniștit. Acompaniament armonic (*Viol. II* și *viol. tremolando* — voci intermediare; la bas — *V-celli*).

b) Violele

Melodia de țesătură tenor-alto + un registru supraacut este apanajul violelor. Totuși, melodiile largi, cantabile se încredințează mai rar violelor decât violinelor sau violoncelelor, pe de o parte din cauza timbrului oarecum nazal al violelor, mult mai potrivit pentru fraze ori motive scurte și de caracter, iar pe de altă parte, avînd în vedere efectivul lor mai mic. În majoritatea cazurilor, melodia încredințată violelor se dublează cu alte coarde sau cu suflători.

Exemple:

Nr. 4. *Pan-Voievod*, duet din actul II [145]. Melodie largă, cantabilă la viole, *dolce*, la unison cu partida de *mezzo-sopran*.

Nr. 5. *Cocoșul de aur* [193]. Melodie curgătoare, cantabilă.

Nr. 6. *Sadko*, tablou muzical [12] — *Viole con sord.* Motiv scurt, cu caracter de joc, *piano*, în *re* bemol major. (Aceași muzică în *mi* major, în tabloul 6 al operei *Sadko*, are o sonoritate ceva mai stridentă).

c) Violoncelele

Violoncelul, ca exponent al conducerii melodiilor de țesătură bas-tenor +, un registru supraacut, dimpotrivă, este mult mai des întrebuințat în melodiile cantabile cu o atmosferă pasionată și încordată, decât în desene melodice și fraze caracteristice și rapide. Cîntul melodic se încredințează în majoritatea cazurilor coardei superioare (*la*), avînd în vedere farmecul timbrului ei cantabil de piept.

Exemple:

Nr. 7. *Pan-Voievod* [134], nocturna „Clar de lună”. Melodie largă, cantabilă *dolce ed espressivo*, evoluînd mai departe în octave cu *Viol. I*.

Nr. 8. *Fata de zăpadă* [231] (de la măsura 5). Melodie cantabilă pe coarda *la*, *cantabile ed espress.*, imitînd melodia *Clar. I*.

Nr. 9. *Fata de zăpadă* [274]. Frază cantabilă, cu mici fiorituri ornamentale.

Antar [56]. Melodie cantabilă pe coarda *la*.

Antar [63]. Aceași melodie în *re* bemol major, pe coarda *re* (dublată de fagot).

d) Contrabasurile

Țesătura *basso profundo* + un registru subgrav, împreună cu o sonoritate înăbușită, fac ca contrabasurile să se preteze puțin la interpretarea frazelor și melodiilor cantabile. În mod obișnuit, astfel de melodii se încredințează contrabasurilor,

la unison sau în octavă cu violoncelele. Mă străduiesc să găsesc între compozițiile mele orchestrale exemple de fraze cât de puțin corespunzătoare, încredințate contrabasurilor fără sprijinul violoncelor sau al fagoturilor.

Exemple:

* Nr. 10. *Legenda orașului nevăzut Kitej* [306]. Contrabas solo, dublat mai întâi de contrafagot, apoi de fagot. Caz rar de notare a partidei de contrabas în cheia de alto (la sfârșitul frazei).

* Nr. 11. *Cocoșul de aur* [120]. C-bassi + C-fag.

Asocierile la unison

a) *Violini I + Violini II*. Evident că asocierea la unison a violinelor prime cu cele secunde nu poate să aducă vreo schimbare în timbrul de violină, imprimându-i doar mai multă densitate și în același timp moliciune, ca urmare a măririi numărului interpreților. Cel mai des se întâlnește asocierea la unison a ambelor partide ale violinelor cu dublarea în același timp a melodiei de către unul din instrumentele de suflat de lemn. Numărul considerabil al violinelor unite împiedică în acest caz timbrul instrumentului de suflat să predomină în sonoritatea complexă ce se formează, care continuă să reprezinte un timbru violonistic, de cea mai mare densitate și suculență.

Exemple:

Nr. 12. *Șeberazada*, partea III, la început. Melodie cantabilă (*Viol. I + II*), mai întâi pe coarda *re*, apoi pe coarda *sol*.

Nr. 13. *Cocoșul de aur* [70]. *Viol I + II con sord*.

Noapte de mai, uvertura [D]. Melodie *piano*, animată; la început cantabilă, apoi evoluind în octave $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \end{array} \right] 8$, capătă o structură figurativă.

b) *Violini + Viole*. Conducerea violinelor la unison cu violele, similară cu asocierea precedentă, nu oferă vreun caracter deosebit. Predomină timbrului violinii. Ca și în asocierea precedentă, sonoritatea obținută este densă și moale.

Exemple:

Nr. 14. *Sadko* [208]. *Viol. I + Viol. II + V-le sul G*. Melodie cantabilă și liniștită *pianissimo*, la unison cu cîntul artiștilor și tenorului din cor.

Cocoșul de aur [142]. Aceași asociere.

c) *Viole + Violoncelli*. Asocierea violelor cu violoncelele dă o sonoritate densă, suculentă, în care predomină timbrul de violoncel.

Exemple:

Nr. 15. *Fata de zăpadă* [5] — Apariția *Primăverii*. *V-le + V-celli + Cor. ingl.* Aceași frază cantabilă, *mezzo forte cantabile*, ca în exemplul Nr. 9, dar situată cu o terță mai sus și într-o tonalitate mai clară și mai luminoasă; sună deosebit de strălucitor și de intens. Alipirea cornului englez nu schimbă esențial timbrul general complex în care predomină violoncelele.

Nr. 16. *Cocoșul de aur* [71]. *V-le + V-celli con sord*.

d) *Violini+Violoncelli*. Asociere asemănătoare cu cea precedentă, în care predomină timbrul violoncelor. Sonoritatea este încă și mai condensată.

Exemple:

Nr. 17. *Fata de zăpadă* [288] — *Primăvara* coboară pe lac. *Viol. I+Viol. II+V-cell+Cor. ingl.* Frază cantabilă, identică cu Nr. 9 și 15. Cornul englez se pierde în timbrul general complex. Timbrul predominant este cel al violoncelor. Sonoritate încă și mai clară.

Nr. 18. *Noapte de mai*, actul III [L], corul rusalcelor. Adăugarea unui violoncel la melodia violinelor imprimă acestora din urmă o nuanță a timbrului de violoncel.

e) *Violini I+II+Viole+Violoncelli*. Conducerea la unison a violinelor, violelor și violoncelor, posibilă numai pentru melodiile de țesătură tenor-alto, concentrează întreaga forță a sonorității acestor instrumente într-un singur timbru complex, atingând o mare forță și intensitate în *forte* și o neobișnuită densitate și moliciune în *piano*.

Exemple:

Nr. 19. *Șeberazada*, partea II [P]. Frază energică, *fortissimo*.

Mlada. Dans lituanian, înainte de [36].

Mlada, actul III [40] — Dansul și mimica Cleopatrei. Melodie cantabilă cu ornamente colorate de proveniență orientală.

f) *Violoncelli+Contrabbasi*. — Asociere care, dînd în regiunea basului profund o sonoritate densă și moale, poate fi întrebuintată, prin însăși natura ei, numai rareori în fraze de bas și în motive de țesătură gravă.

Exemple:

Nr. 20. *Sadko* [260]. Un motiv figurat persistent, *forte*, de caracter și sonoritate aspre.

Nr. 21. *Legenda orașului nevăzută Kitej* [240]. Frază *pianissimo*, de caracter sinistru, monstruos.

Conducerea coardelor în octave

a) *Conducerea în octave a violinelor I cu II*

Conducerea în octave a violinelor prime cu cele secunde este un procedeu obișnuit și foarte des întrebuintat pentru desenele melodice de toate genurile și în special pentru cele a căror țesătură depășește țesătura sopranului acut. După cum am mai atras atenția, timbrul coardei acute (*mi*), ieșind din limitele sopranului înalt, pierde din ce în ce mai mult expresivitatea și suculența sa. În plus, desenele melodice ale violinelor în registrul supraacut, cînd nu sînt conduse în octave, sună oarecum separat, mai mult de cît ar fi de dorit. Prin conducerea în octave, se restabilesc expresivitatea, suculența și echilibrul timbrului. Cititorul va găsi în modelele cărții de față numeroase exemple de conducere a violinelor în octave; voi da aici cîteva, mai ales dintre cele cantabile:

Exemple:

Nr. 22. *Logodnica țarului* [166]. Melodie cantabilă *piano*.

Nr. 23. *Povestea țarului Saltan* [227]. Melodie cantabilă, cu note repetate, *dolce, espr. e cantabile*.

Nr. 24. *Sadko*, operă [207]. Exemplu, poate unic în felul său, de țesătură extremă acută la violinele prime.

Notă. Execuția este dificilă, dar pe deplin posibilă. Sînt suficiente, pentru execuția vocii superioare a melodiei, unul sau două pupitre ale violinelor prime; celelalte violine prime pot fi reunite cu cele secunde. În felul acesta, se diminuează caracterul strident al timbrului octavei superioare, execuția devine mai agreabilă și mai curată, iar timbrul mult mai expresiv al octavei inferioare se întărește.

* Nr. 25. *Pskoviteanca*, actul III [63].

Logodnica țarului [206]. Melodie amplă, cantabilă, *mezzo piano*; vocea inferioară la unison cu cîntul sopranei.

Șeberazada, partea III [J]. Melodie cantabilă în *sol* major, *dolce e cantabile* (identică cu nr. 12).

Sadko, tablou muzical [12] $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \end{array} \right] 8 \text{ on sord.}$ Scurt motiv de dans, *pianissimo*, pe care violinele îl reiau după viole (vezi nr. 6).

* *Cocoșul de aur* [156].

* *Cocoșul de aur* [165].

* *Antar*, partea I [11].

b) Conducerea în octave a violinelor divizate (*divisi*)

Conducerea în octave a violinelor prime sau secunde, divizate în două părți, slăbește fără îndoială sonoritatea melodiei, micșorînd numărul executanților fiecărei voci la jumătate, ceea ce cu deosebire se resimte în orchestrele mici. Totuși, acest procedeu este întrebuintat din cînd în cînd, dacă melodia este situată într-o regiune suficient de înaltă și cel mai adesea cu dublarea ei de către suflătorii de lemn.

Exemple:

Nr. 26. *Fata de zăpadă* [283], corul florilor — $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Viol. soli} \\ \text{Viol. I+Fl. I} \end{array} \right] 8$. Frază cantabilă *pianissimo*, în octave, mergînd împreună cu cîntul corului de femei (*Sopr. I*), preluată de la *Corno inglese*. La octava inferioară sînt toate violinele prime+flautul; la cea superioară — numai două violine *soli*. Vocea superioară se aude suficient, deoarece într-un *pianissimo* general totdeauna executanții de la primul pupitru au posibilitatea să cînte cu ton mai mare.

Fata de zăpadă [166] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \end{array} \right] 8 \text{ mezzo forte espressivo}$. Dublare parțială a cîntecului Kupavei (*Soprano*). Melodia dublată de către flaut și oboi.

c) Conducerea în octave a violinelor cu violele.

Conducerea în octave a violinelor prime sau secunde cu violele este un procedeu obișnuit, mai ales în acele cazuri cînd melodia octavei inferioare depășește limita coardei cele mai grave a violinei—*sol*.

1) $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. (I sau II)} \\ \text{Viole} \end{array} \right] 8$.

Exemple:

Fata de zăpadă [132], finalul actului I. Melodie animată, agitată, *piano*.

$$2) \begin{array}{l} \text{Viol. I+II} \\ \text{Viola} \end{array} \Big] 8 \quad \text{și} \quad 3) \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II+Viola} \end{array} \Big] 8$$

Aceste două dispoziții nu sînt întrutotul egale. Prima se întrebuițează cînd dorim să asigurăm mai multă strălucire vocii superioare; cea de a doua, pentru a atribui vocii inferioare mai multă densitate și cantabilitate.

Exemple:

Nr. 27. *Sadko*, înainte de [181] — $\begin{array}{l} \text{Viol. I+II} \\ \text{Viola} \end{array} \Big] 8$. Pasaj animat, *forte*, cu note repetate.

Nr. 28. *Fata de zăpadă* [137], finalul actului I — $\begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II+V-le} \end{array} \Big] 8$. Frază cantabilă, transmisă apoi la flaut și la clarinet (vezi de asemenea Nr. 8).

d) *Conducerea în octave a violelor cu violoncelele.*

Acest procedeu se întrebuițează mai ales atunci cînd violinele sînt ocupate cu altceva.

Exemple:

* *Legenda orașului nevăzut Kitej* [59] — $\begin{array}{l} \text{Viola} \\ \text{V-celli} \end{array} \Big] 8$ cu dublarea de către fagoturi.

e) *Conducerea în octave a violinelor cu violoncelele.*

Se întrebuițează mai ales pentru fraze cantabile și expresive, dacă melodia violoncelor se situează pe coardele *la* și *re*. Acest procedeu, ca sonoritate, este preferabil celui precedent; exemplele sînt numeroase.

Exemple:

Nr. 29. *Antar* [43] — $\begin{array}{l} \text{Viol. I+Viol. II} \\ \text{V-celli} \end{array} \Big] 8$. Melodie cantabilă de proveniență orientală.

* Nr. 30. *Șeherezada*, p. III, înainte de [P] — $\begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II+V-celli} \end{array} \Big] 8$ și $\begin{array}{l} \text{Viol. I+II} \\ \text{V-celli} \end{array} \Big] 8$. Primul din aceste două cazuri se întâlnește foarte rar.

Șeherezada, p. III [H] — $\begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{V-celli} \end{array} \Big] 8$. Melodie cantabilă, *mezzo forte appassionato* (vezi de asemenea Nr. 1).

Pan-Voievod [134], nocturna „Clar de lună” — $\begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{V-celli} \end{array} \Big] 8$. Continuarea melodiei cantabile de către violoncele (vezi Nr. 7).

Noapte de mai, actul III [B,C,D] — $\begin{array}{l} \text{Viol. I+II} \\ \text{V-celli} \end{array} \Big] 8$. Frază melodică *forte*.

f) *Conducerea în octave a violinelor cu contrabasurile.*

Este un procedeu obișnuit de a conduce vocea basului, precum și desenele melodice cu țesătură de bas. Exemplele sînt nenumărate.

Uneori desenul melodic la contrabasuri apare simplificat față de cel al violoncelor.

Exemplu:

Fata de zăpadă [9], aria *Primăverii*.

g) *Conducerea în octave a violelor cu contrabasurile*.

Procedeu destul de rar; se întrebuițează când violoncelele sînt ocupate cu altceva.

Exemplu:

Nr. 31. *Legenda orașului nevăzut Kitej* [223] (măsurile 6—8).

h) *Conducerea în octave cu dublarea la unison a fiecărei voci*.

Pentru melodii a căror țesătură se desfășoară în octavele mijlocii, conducerea violinelor prime și secunde în octave cu violele și violoncelele formează o sonoritate frumoasă, puțin cam aspră. Se întrebuițează destul de frecvent.

Exemplu:

Fata de zăpadă [58], [60], [65] și [68]. Una și aceeași melodie, de două ori *pianissimo*, fără dublări, apoi *mezzo forte* și *forte*, dublată de către suflătorii de lemn.

Mlada, actul II, dans lituanian, începutul. Temă animată, *piano*.

Pskoviteanca actul II [28].

Nota I. Mi se pare util să atrag atenția asupra faptului că melodiile situate în limita acută extremă a scării muzicale orchestrale (de la jumătatea octavei a 3-a) sînt de obicei dublate la octava inferioară; dimpotrivă, melodiile concepute în limitele grave extreme (aproximativ de la mijlocul octavei mari) vor fi dublate de octava superioară.

Exemplu:

Sadko [207] (vezi Nr. 24).

Nota II. Conducerea în octave a instrumentelor de același gen (afară de violine), de exemplu a violelor, a violoncelor sau a contrabasurilor divizate $\left. \begin{array}{l} V-le\ I \\ C-bassi\ I \end{array} \right] 8$, $\left. \begin{array}{l} V-le\ II \\ C-bassi\ II \end{array} \right] 8$, $\left. \begin{array}{l} V-cell\ I \\ V-cell\ II \end{array} \right] 8$ în general nu este de dorit, căci în acest caz vocile care constituie octava se vor executa pe diferite coarde, și nu va exista corespondența necesară în caracterul timbrurilor.

Nota III. Se întilnește uneori conducerea în octave după schema următoare:

$$\left. \begin{array}{l} V-le + V-cell\ I \\ C-bassi + V-cell\ II \end{array} \right] 8.$$

Conducerea melodiilor pe două octave

a) $\left. \begin{array}{l} Viol.\ I \\ Viol.\ II \\ V-le \end{array} \right] 8$ sau $\left. \begin{array}{l} Viol.\ I \\ Viol.\ II \\ V-cell\ I \end{array} \right] 8$ se întrebuițează pentru melodii ample, cantabile, cu un caracter de extremă intensitate, de preferat în *forte*.

Exemple:

Nr. 32. *Antar* [65] — $\left. \begin{array}{l} V-ni\ I \\ V-ni\ II \\ V-le + V-cell\ I \end{array} \right] 8$

b) $\left. \begin{array}{l} V-le \\ V-cell\ I \\ C-bassi \end{array} \right] 8$ sau $\left. \begin{array}{l} Viol.\ I + II \\ V-le + V-cell\ I \\ C-bassi \end{array} \right] 8$ sau $\left. \begin{array}{l} Viol.\ I + II + V-le \\ V-cell\ I \\ C-bassi \end{array} \right] 8$.

Se aplică în condițiile utilizării registrelor grave ale fiecărui instrument, de preferință în motive și fraze cu caracter aspru sau brutal.

Exemple:

Nr. 33. *Fata de zăpadă* [215], Dansul saltimbancilor.

Legenda orașului nevăzut Kitej [66], începutul actului II.

Notă. Inegalitatea dublării în cazul:
$$\begin{array}{l} \text{Viol. I+II+V-le} \\ \text{V-celli} \\ \text{C-bassi} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} \text{Viol. I+II+V-le} \\ \text{V-celli} \\ \text{C-bassi} \end{array}} \right\} 8$$
 nu este de mare importanță, deoarece în conducerea pe mai multe octave, sunetele armonice ale unei octave susțin în mod reciproc sonoritatea celeilalte.

Conducerea melodiilor pe trei și patru octave

Dispoziția
$$\begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \\ \text{Viole} \\ \text{V-celli} \\ \text{C-bassi} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \\ \text{Viole} \\ \text{V-celli} \\ \text{C-bassi} \end{array}} \right\} 8$$
 se întâlnește foarte rar și de obicei cu susținerea de către instrumentele de suflat.

Exemple:

Legenda orașului nevăzut Kitej [150] (*allargando*).

* *Șeberazada*, partea IV, începînd de la măsura 10 —
$$\begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \\ \text{V-le+V-celli} \\ \text{C-bassi} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \\ \text{V-le+V-celli} \\ \text{C-bassi} \end{array}} \right\} 8.$$

Conducerea melodiilor în terțe și sexte

Conducerea melodică a coardelor în terțe necesită mai frecvent timbruri egale la ambele voci; dar la conducerea în sexte, se pot întrebuița deopotrivă și timbruri deosebite. De aceea, la mersul terțelor în octave, se întâlnește procedeul conducerii violinelor prime și secunde *divisi*, fiecare în terțe; neluînd în seamă o oarecare diferență între numărul unora și altora, terțele capătă o sonoritate egală. Se poate adopta același procedeu la asocierea violelor cu violoncelele. Pentru conducerea în sexte nu există necesitatea să se recurgă la acest procedeu.

Exemple:

* Nr. 34. *Legenda Kitejului* [34] —
$$\begin{array}{l} \text{Viol. I div.) 3} \\ \text{Viol. II div.) 3} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} \text{Viol. I div.) 3} \\ \text{Viol. II div.) 3} \end{array}} \right\} 8.$$

* *Legenda Kitejului* [39] —
$$\begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viole} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viole} \end{array}} \right\} 6.$$

Vezi de asemenea *Legenda Kitejului* [223] —
$$\begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \\ \text{Viole I} \\ \text{Viole II} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \\ \text{Viole I} \\ \text{Viole II} \end{array}} \right\} 3 \left. \vphantom{\begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II} \\ \text{Viole I} \\ \text{Viole II} \end{array}} \right\} 8 \text{ (nr. 31).}$$

Conducerea în octave, terțe și sexte se face de obicei în ordinea normală a dispoziției țesăturilor fiecărui instrument, cu evitarea unei sonorități căutate, în stare să apară prin încălcarea ei. Totuși, se întîlnesc astfel de încălcări în cazuri speciale. Astfel, în exemplul de mai jos, vocea superioară, condusă în sexte, este

interpretată de violoncele, iar cea inferioară pe coardele grave ale violinelor, ceea ce produce o sonoritate de un caracter cu totul original.

Exemplu:

Nr. 35. *Capriccio spaniol* [D] — $\begin{matrix} V\text{-celli} \\ Viol. I+II \end{matrix}$] 6.

Melodia la suflătorii de lemn

* Alegerea unui instrument sau altul pentru melodii de caracter și de dispoziții diferite, este determinată de proprietățile instrumentelor, examinate în amănunt în capitolul precedent, și este lăsată într-o foarte largă măsură la gustul personal al instrumentatorului. În secțiunea de față, vor fi semnalate numai mijloacele cele mai bune, din punct de vedere al sonorității și al timbrului, de a asocia lemnele la unison și în octave, precum și de a conduce melodia în terțe, în sexte și amestecat. Cititorul va găsi în orice partitură exemple de întrebuințarea lemnului solo. Aci se impune cu necesitate să ne mărginim la exemplele cele mai caracteristice.

Exemple de lemne întrebuințate solo:

1. *Flauto piccolo*: Nr. 36. *Povestea țarului Saltan* [216]; *Fantezia sîrbă* [6]; *Fata de zăpadă* [54]. * *Legenda Kitejului* [356] (vezi Nr. 126).

2. *Flauto grande*. Nr. 37. *Șeberazada*, partea IV, înainte de [A] (Fl. a 2 în registru grav). *Antar* [4]; *Servilia* [80]; *Fata de zăpadă* [79], [183]; *Poveste* [L]; *Noaptea de Ajun* [163]; * vezi de asemenea și exemplele Nr. 122, 136, 176, 276, 279, 280.

Flauto (dublă lovitură de limbă): Nr. 38. *Pskoviteanca*, actul III, după [10]; *Pan-Voievod* [72]; *Șeberazada*, partea IV, după [V].

3. *Flauto contralto*: Nr. 39. *Legenda Kitejului* [44].

4. *Oboe*: Nr. 40. *Șeberazada*, partea II [A]; Nr. 41. *Fata de zăpadă* [50]; Nr. 42 și 43. *Cocoșul de aur* [57] și [97]; * *Noapte de mai*, actul III [Kk]; *Logodnica țarului* [108] (vezi Nr. 284); *Fata de zăpadă* [112], [239] (vezi de asemenea exemplele Nr. 121, 252).

5. *Corno inglese*: Nr. 44. *Capriccio spaniol* [E]; Nr. 45. *Cocoșul de aur* [61]; *Fata de zăpadă* [97], [283] (vezi Nr. 26); * vezi de asemenea Nr. 252, 289, 290.

6. *Clarinetto piccolo*: Nr. 46 *Mlada*, actul II [33]; *Mlada*, actul III [37] (vezi Nr. 299).

7. *Clarinetto*: *Fantezia sîrbă* [G]; *Capriccio spaniol* [A]; *Fata de zăpadă* [90], [99], [224], [227], [231] (vezi Nr. 8); *Noapte de mai*, actul I, înainte de [X]; *Șeberazada*, partea III [D]; *Poveste* [M]; *Logodnica țarului* [50], [203]; *Cocoșul de aur* [97] (în registrul grav, vezi Nr. 43). * Vezi de asemenea Nr. 23, 104, 118, 126, 177, 190; figurație la Cl. — Nr. 2, 18, 152, 171.

8. *Clarinetto basso*: Nr. 47 și 48. *Fata de zăpadă* [243] și [246—247]; * vezi de asemenea Nr. 292.

9. *Fagotto*: Nr. 49. *Boieroaica Vera Șeloga* [36]; Nr. 50. *Cocoșul de aur* [249]; Nr. 51. *Mlada*, actul III, după [29]; *Antar* [59]; *Șeberazada*; p. II, începutul (vezi Nr. 40); vezi de asemenea Nr. 78.

10. *Contraffagotto*: *Legenda Kitejului*, înainte de [84], [289]; vezi de asemenea Nr. 10 (*C-fag. + C-basso solo*).

Ordinea sonoră cea mai naturală a suflătorilor de lemn, din punct de vedere al țesăturii lor în cadrul întregii scări muzicale orchestrale, este următoarea, începînd de sus: *Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti* (așa cum s-a acceptat să fie dispusă în partiturile orchestrale). Intervertirea acestei ordini, de pildă a face să cînte fagoturile deasupra clarinetelor sau oboaielor, sau flautele dedesubtul oboaielor și clarinetelor — și chiar fagoturile deasupra flautelor — duce la afectarea și rafinarea sunetului, deși în unele cazuri speciale poate să fie întrebuințată cu folos și să servească unor scopuri artistice. Totuși, recomand elevului să nu abuzeze de acest procedeu.

Asocierea la unison

Reunind două tipuri de instrumente de lemn la unison, se obțin următoarele timbruri complexe:

✓ a) *Flaut + oboi*. Timbru mai dens decît al flautului și mai moale decît al oboiului. În *piano*, timbrul flautului va predomina în grav și cel al oboiului — în acut. Exemplu de întrebuințare: Nr. 52. *Fata de zăpadă* [113].

✓ b) *Flaut + clarinet*. Timbru mai dens decît al flautului, mai mat decît al clarinetului. În grav, predomină timbrul flautului; în acut, cel al clarinetului. Exemple: Nr. 53. *Legenda Kitejului* [330]; de asemenea [339] și [342].

c) *Oboi + clarinet*. Timbru mai dens decît timbrul fiecărui instrument separat. În grav, predomină timbrul nazal și întunecat al oboiului; în acut, timbrul de piept și luminos al clarinetului. Exemple: Nr. 54. *Fata de zăpadă* [19], [115]. Vezi de asemenea *Legenda Kitejului* [68], [70], [84] — 2 *Oboi* + 3 *Clar.* (Nr. 199—201).

✓ d) *Flaut + oboi + clarinet*. Timbru foarte dens. În grav, predomină flautul; în mediu, oboiul; în acut, clarinetul. Exemple: *Mlada*, actul I [1]; * *Sadko* [58] (2 *Fl.* + 2 *Ob.* + *Cl. picc.*).

✓ e) *Fagot + clarinet*. Timbru de o densitate considerabilă. În grav, predomină timbrul posac al clarinetului, în acut timbrul morbid al fagotului. Exemple: * *Mlada*, actul II, după [49].

✓ f) *Fagot + oboi* și

✓ g) *Fagot + flaut*.

Combinățiile de la f și g, precum și: *fagot + clarinet + oboi* și *fagot + clarinet + flaut* sînt foarte rare, în afară de anumite cazuri de *tutti* orchestral, în care ele servesc exclusiv să întărească forța sunetului și nicidecum scopul de a forma un nou timbru complex. În toate asocierile asemănătoare, a căror țesătură este foarte restrînsă (limitată aproximativ la întinderea octavei I), va reieși în treimea ei inferioară timbrul notelor grave ale flautului, iar în treimea mijlocie, timbrul sunetelor înalte ale fagotului. Clarinetul, datorită faptului că-i sînt proprii numai unele note medii cu mult mai slabe, se reliefează puțin prin timbrul său în astfel de asocieri.

h) *Fagot + clarinet + oboi + flaut*. Combinație de asemenea foarte rară. Timbru dens, greu de definit prin cuvinte. Timbrurile instrumentelor separate

care-l compun se degajează mai mult sau mai puțin în conformitate cu principiile enunțate mai sus. Exemple: Nr. 55. *Fata de zăpadă* [301] ; *Noapte de mai*, actul III [Qqq] ; uvertura *Sărbătoarea luminoasă*, începutul.

Asocierea la unison a două sau a mai multor timbruri, care dă îmbinării acel farmec cunoscut al densității, al moliciunii și al forței sunetului, duce în același timp la o anumită depersonalizare a coloritului și a expresivității timbrului complex, față de cel simplu. Particularitățile timbrurilor simple, datorită suprapunerii, pierd din caracteristica lor. De aceea, nu trebuie să se recurgă la astfel de asocieri decât cu o prudență extremă, spre a se evita să se ajungă la o lipsă nedorită de varietate și de caracter. Pentru melodii și fraze, care pretind exclusiv o suplețe a expresiei, urmează să se prefere instrumentele *solo*, adică timbruri simple. Se poate exprima aceeași idee și cu privire la asocierea la unison a două timbruri egale: 2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete, 2 fagoturi. În asemenea cazuri, timbrul, nepierzînd nimic din particularitățile sale caracteristice și cîștigînd numai în forță și densitate de sunet, pierde totuși din suplețea expresiei, deoarece instrumentul *solo* se simte din acest punct de vedere totdeauna mai liber decât unul dublat. În general, în virtutea lucrurilor, în *forte* s-a recurs mai dese ori la dublări și la un amestec de timbruri decât în *piano*, și de asemenea atunci cînd caracterul coloritului și al expresiei este mai de grabă de ordin general, masiv, decorativ, decât special, personal și intim.

Asupra acestui punct nu mă pot opri să nu-mi exprim dezaprobarea față de procedeul dublării întregii componente a suflătorilor de lemn, făcută de unii dirijori în fața unei nemăsurate mărimi a componentei cvartetului de coarde, care este determinată adesea de dimensiunile exagerate ale sălilor de concert. Sînt convins că, atît dimensiunile sălii de concert, cît și efectivul orchestrei trebuie să aibă limitele lor cunoscute pentru o muzică artistică. Concertele-monstre trebuie să aibă un program alcătuit din lucrări destinate special acestui scop și, prin urmare, scrise în condiții artistice deosebite, de care nu mă voi preocupa aci.

Conducerea în octave

Pentru conducerea unei melodii în octave, ordinea normală a instrumentelor este preferabilă din cauza naturalei mai mari a sonorității.

$$8 \left[\begin{array}{cccccc} Fl. & Fl. & Fl. & Ob. & Ob. & Clar. \\ Ob. & Clar. & Fag. & Clar. & Fag. & Fag. \end{array} \right] 8.$$

Asocierea în octave a flautului cu fagotul se întîlnește rar, din cauza prea marii necorespondențe a registrelor. Intervertirea ordinii de mai sus, de ex. așezarea fagotului deasupra clarinetului sau oboiului, a clarinetului deasupra oboiului sau flautului, a oboiului deasupra flautului, produce o sonoritate naturală, afectată, din cauza confuziei registrelor, întrucît instrumentul cel mai grav trebuie să cînte în registrul acut, iar instrumentul cel mai acut — în registrul grav, și lipsa de corespondență dintre timbruri se face atunci simțită.

Exemple:

Nr. 56. *Capriccio spaniol* [O] — $\left[\begin{array}{c} Fl. \\ Ob. \end{array} \right] 8.$

Nr. 57. *Fata de zăpadă* [254] — $\left[\begin{array}{c} Fl. \\ Cor. ingl. \end{array} \right] 8.$

* Nr. 58. *Șeberazada*, p. III [E] — $\left[\begin{array}{c} Fl. \\ Clar. \end{array} \right] 8.$

Nr. 59. *Boieroaica Vera Șeloga* [30] — $\begin{matrix} \text{Clar.} \\ \text{Fag.} \end{matrix} \Big] 8.$

Sadko [195] — $\begin{matrix} \text{Fl.} \\ \text{Cor. ingl.} \end{matrix} \Big] 8.$

Pan-Voievod [132] — $\begin{matrix} \text{Fl.} \\ \text{Clar.} \end{matrix} \Big] 8.$

Legenda țarului Saltan [39] — $\begin{matrix} \text{Clar.} \\ \text{Fag.} \end{matrix} \Big] 8$, precum și alte numeroase exemple în indiferent care partitură.

Conducerea în octave a instrumentelor cu timbru identic, ca, de pildă, 2 flaute, 2 oboaie, 2 clarinete sau 2 fagoturi, nu se poate exclude, dar nici recomanda, deoarece instrumentele, cîntînd în diferitele lor registre, par a nu corespunde pe deplin unul cu altul. Totuși, procedeul acesta se întrebuițează cu folos în dublarea de către instrumentele cu arcuș sau în *pizzicato*, în special dacă, în acest caz, instrumentele nu se depărtează prea mult de registrul lor mediu. Procedeul este foarte bun pentru notele ținute și repetate.

Exemple:

Noapte de mai, actul I [T] — $\begin{matrix} \text{Cl. I} \\ \text{Cl. II} \end{matrix} \Big] 8.$

* *Sadko*, după [159] — $\begin{matrix} \text{Ob. I} \\ \text{Ob. II} \end{matrix} \Big] 8$, dublate în *pizz.*

* *Servilia*, după [21] — $\begin{matrix} \text{Fag. I} \\ \text{Fag. II} \end{matrix} \Big] 8 + \text{pizz.}$

Octavele cu instrumente din aceeași specie, de ex.:

8 $\left[\begin{matrix} \text{Fag.} & \text{Clar.} & \text{Ob.} & \text{Cl. picc.} & \text{Flauto} & \text{Fl. picc.} \\ \text{C-fag.} & \text{Cl. basso} & \text{Cor. ingl.} & \text{Clar.} & \text{Fl. c-alto} & \text{Flauto} \end{matrix} \right] 8$ sînt totdeauna bune.

Exemple:

✓ Nr. 60. *Mlada*, actul III, înainte de [44] — $\begin{matrix} \text{Ob.} \\ \text{C. ingl.} \end{matrix} \Big] 8.$

✓ *Fata de zăpadă* [5] — $\begin{matrix} \text{Fl. picc.} \\ \text{Fl.} \end{matrix} \Big] 8$ (vezi nr. 15).

✓ *Logodnica țarului* [133] — $\begin{matrix} \text{Fl. picc.} \\ \text{Fl.} \end{matrix} \Big] 8.$

Legenda țarului Saltan [216] — $\begin{matrix} \text{Fl. picc.} \\ \text{Fl.} \end{matrix} \Big] 8$. (vezi nr. 36).

✓ *Sadko*, după [59] — $\begin{matrix} \text{Cl. picc.} \\ \text{Clar.} \end{matrix} \Big] 8.$

✓ *Legenda Kitejului* [240] — $\begin{matrix} \text{Fag.} \\ \text{C-fag.} \end{matrix} \Big] 8$ (vezi nr. 21).

La fel ca în grupul coardelor, în general este preferabil să se dubleze la octavă melodiile situate în octavele extreme acute sau în cele extreme grave, adăugînd în primul caz octava inferioară, iar celui de al doilea octava superioară: de pildă, se va dubla melodia flautului mic la octavă de către flautul mare, oboi sau clarinet; melodia contrafagotului, a fagotului sau a clarinetului bas se

va dubla la octava superioară de către fagot, de clarinetul bas sau de clarinetul obișnuit.

$$8 \left[\begin{array}{ccc} Fl. \text{ picc.} & Fl. \text{ picc.} & Fl. \text{ picc.} \\ Fl. & Ob. & Clar. \end{array} \right] 8.$$

$$8 \left[\begin{array}{ccccc} Fag. & Cl. \text{ basso} & Clar. & Clar. & Fag. \\ C-fag. & Fag. & Fag. & Cl. \text{ basso} & Fag. \end{array} \right] 8.$$

Exemple:

* Nr. 61. *Mlada*, actul II, dans lituanian [32] — $\left. \begin{array}{l} Fl. \text{ picc} \\ Cl. \text{ picc} \end{array} \right] 8.$

* *Legenda țarului Saltan* [39] — $\left. \begin{array}{l} Fl. \text{ picc} \\ Ob. \end{array} \right] 8.$

Sadko [150] — $\left. \begin{array}{l} Fl. \text{ picc} \\ Cl. \text{ picc} \end{array} \right] 8.$

* La conducerea în octave, se poate recurge și la timbruri mixte, tot ce a fost spus mai sus se referă și la cazuri de această natură.

Exemple:

Nr. 62. *Servilia* [168] — $\left. \begin{array}{l} 2 Fl.+Ob. \\ 2 Cl.+C. \text{ ingl.} \end{array} \right] 8.$

Nr. 63. *Logodnica țarului* [120] — $\left. \begin{array}{l} 3 Fl.+Ob. \\ 2 Cl.+Fag.+C. \text{ ingl.} \end{array} \right] 8.$

Pan-Voievod [134] — $\left. \begin{array}{l} Cl.+Ob. \\ Cl.+Cor. \text{ ingl.} \end{array} \right] 8$ (vezi Nr. 7)

Mlada, actul III [41] — $\left. \begin{array}{l} Fl.+Fl. \text{ c-alto} \\ Cl.+Cl. \text{ basso} \end{array} \right] 8.$

Conducerea pe 2, 3 și 4 octave

Și în acest caz urmează să ne călăuzim după principiile precedente, respectând ordinea normală a dispoziției instrumentelor:

Pe 2 octave: $\left. \begin{array}{cccc} Fl. & Ob. & Fl. & Fl. \\ Ob. & Cl. & Cl. & Ob. \\ Cl. & Fag. & Fag. & Fag. \end{array} \right] 8.$

Pe 3 octave: $\left. \begin{array}{l} Fl. \\ Ob. \\ Cl. \\ Fag. \end{array} \right] 8.$

Se aplică de asemenea și amestecul timbrurilor.

Exemple:

Nr. 64. *Capriccio spaniol* [P] — melodie pe 3 octave:

$\left. \begin{array}{l} Fl. \text{ picc} \\ 2 Fl. \\ 2 Ob.+Cl. \\ Fag. \end{array} \right] 8.$

- * Nr. 65. *Antar*, p. III, începutul — $\begin{array}{l} Fl. \text{ picc.} + 2 Fl. \\ 2 Ob. + 2 Clar. \\ 2 Fag. \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} Fl. \text{ picc.} + 2 Fl. \\ 2 Ob. + 2 Clar. \\ 2 Fag. \end{array}} \right] \begin{array}{l} 8 \\ 8 \end{array}$; de asemenea
- [C] — pe 3 octave (*Fl. picc.* cu o octavă mai sus).
- * Nr. 66. *Șeberazada*, partea III [G] — $\begin{array}{l} Fl. \text{ picc.} \\ Cl. I \\ Cl. II \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} Fl. \text{ picc.} \\ Cl. I \\ Cl. II \end{array}} \right] \begin{array}{l} 8 \\ 8 \\ 8 \end{array}$.
- Logodnica țarului* [141] — melodic pe 2 octave.
- * *Legenda Kitejului* [212] — $\begin{array}{l} 2 Clar. \\ Clar. \text{ basso.} \\ Contraffag. \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} 2 Clar. \\ Clar. \text{ basso.} \\ Contraffag. \end{array}} \right] \begin{array}{l} 8 \\ 8 \\ 8 \end{array}$.
- * *Mlada*, actul III, după [42] — $\begin{array}{l} Fl. \\ Ob. \\ C. \text{ ingl.} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} Fl. \\ Ob. \\ C. \text{ ingl.} \end{array}} \right] \begin{array}{l} 8 \\ 8 \\ 8 \end{array}$.

Conducerea melodiei în terțe și în sexte

Sucesiunile melodice în terțe sau în sexte pretind fie două instrumente de același timbru (2 *Fl.*, 2 *Ob.*, 2 *Cl.*, 2 *Fag.*), fie timbre diferite, dar distribuite în ordinea normală:

$\begin{array}{l} Fl. \quad Fl. \quad Ob. \quad Clar. \quad Ob. \\ Ob. \quad Clar. \quad Clar. \quad Fag. \quad Fag. \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} Fl. \quad Fl. \quad Ob. \quad Clar. \quad Ob. \\ Ob. \quad Clar. \quad Clar. \quad Fag. \quad Fag. \end{array}} \right] 3 (6).$

Dacă se răstoarnă ordinea normală, de ex. $\begin{array}{l} Ob. \quad Cl. \quad Fag. \\ Fl. \quad Fl. \quad Cl. \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} Ob. \quad Cl. \quad Fag. \\ Fl. \quad Fl. \quad Cl. \end{array}} \right] 3 (6)$, se obține o sonoritate stranie și afectată. Pentru mersurile în terțe, cel mai bun procedeu, din punct de vedere al egalității sunetului, constă în folosirea unor perechi de instrumente identice; pentru succesiunile în sexte, se potrivesc mai bine instrumentele de timbruri diferite. Totuși, ambele procedee sînt bune și utile. Pentru succesiuni mixte din terțe și sexte sau din terțe, cvinte și sexte, ca de exemplu:



ambele procedee sînt la fel de potrivite.

Exemple:

Nr. 67. *Capriccio spaniol*, înainte de [V] — diferiți suflători în terțe.

Legenda Kitejului [24] — diferite lemne în mod succesiv.

Noapte de mai, actul III [G] — $\begin{array}{l} Clar. \\ Clar. \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} Clar. \\ Clar. \end{array}} \right] 3.$

Sadko [279—280] — $\begin{array}{l} Fl. \\ Fl. \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} Fl. \\ Fl. \end{array}} \right] 3 (6).$

Servilia [228] — $\begin{array}{l} Fl. \\ Fl. \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} Fl. \\ Fl. \end{array}} \right] 3$ și $\begin{array}{l} Cl. \\ Cl. \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} Cl. \\ Cl. \end{array}} \right] 3.$

Cocoșul de aur [232] — $\begin{array}{l} 2 Fl. \\ 2 Ob. \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} 2 Fl. \\ 2 Ob. \end{array}} \right] 6.$

* *Sadko* [43] — toate lemnele pe rînd; timbruri pure.

În cazurile conducerii în terțe sau în sexte a unor voci dublate, se preferă procedeul următor:

$\begin{matrix} Fl.+Ob. \\ Fl.+Ob. \end{matrix} \Bigg] 3 (6) \text{ sau } \begin{matrix} Fl.+Cl. \\ Fl.+Cl. \end{matrix} \Bigg] 3 (6) \text{ etc., de asemenea:}$

$\begin{matrix} Fl.+Ob. \\ Fl.+Cl. \end{matrix} \Bigg] 3 (6) \text{ sau } \begin{matrix} Ob.+Fl. \\ Fl.+Cl. \end{matrix} \Bigg] 3 (6) \text{ etc.}$

În caz de triplare a vocilor, sînt posibile procedeele următoare:

$\begin{matrix} Fl.+Ob.+Cl. \\ Fl.+Ob.+Cl. \end{matrix} \Bigg] 3 (6) \text{ sau } \begin{matrix} Ob.+2 Fl. \\ Ob.+2 Cl. \end{matrix} \Bigg] 3 (6) \text{ etc.}$

Exemple:

* Nr. 68. *Noaptea de Ajun* [187] — $\begin{matrix} Ob.+Cl. \\ Ob.+Cl. \end{matrix} \Bigg] 3.$

* *Legenda Kitejului* [202—203] — diverse timbruri mixte.

Conducerea simultană în terțe și sexte



Fl. *Ob.*

Ob. sau *Cl.*, există procedee complexe cu dublarea vocilor:

Cl. *Fag*

Vocea superioară *Ob.+Fl.*

Vocea medie *Fl.+Clar.*

Vocea inferioară *Ob.+Clar.*

Exemplul următor arată un procedeu complex, de caracter oarecum nedefinit:

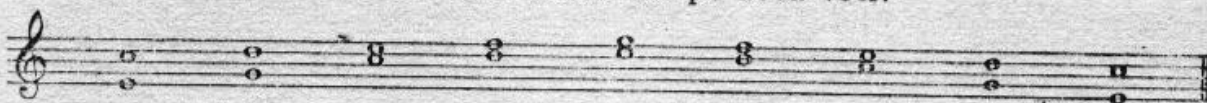
Nr. 60. *Legenda Kitejului* [35] — $\begin{matrix} Ob. & Fl. \\ Ob.+Cl. & \text{și} & Fl.+Ob. \\ Cl. & Ob. \end{matrix}$

Melodia la suflătorii de alamă

Scara naturală de care suflătorii de alamă s-au folosit în mod exclusiv pînă la inventarea pistoanelor,



și din care s-a format următoarea succesiune pe două voci:



a dat naștere cu ajutorul ritmului unei categorii întregi de motive și de fraze numite de obicei fanfare, semnale sau apeluri de trompete.

În muzica cea mai nouă, datorită întrebuințării pistoanelor, această scară a devenit accesibilă, în orice tonalitate, fiecărui instrument de alamă cromatic, fără schimbarea acordajului instrumentului. Nu se poate să nu convenim că frazele și motivele cu astfel de caracter de fanfară sînt cele care se potrivesc cum nu se poate mai bine caracterului și timbrului instrumentelor din grupul alămurilor. Adăugirea citorva note ce nu aparțin scării naturale, pe care le pot executa toate alămurile cromatice, a îmbogățit categoria motivelor în formă de fanfară și a dus la o însemnată varietate. Motivele de fanfară la una, două sau trei voci sînt de preferință apanajul trompetelor și al cornilor, dar pot apărea uneori și la tromboane. Categoria melodiilor cu caracter de fanfară și a celor apropiate lor este cea mai potrivită, după părerea mea, în vederea obținerii unei sonorități pline, deschise și clare a notelor medii și acute ale cornilor și trompetelor.

Exemple:

Nr. 70. *Legenda Kitejului* [65] și altele — 3 *Tr-be*, 4 *Cor*.

Servilia [20] — *Tr-be*.

Noaptea de Ajun [182] — *Cor.*, *Tr-be*.

Boieroaica Vera Șeloga, începutul uverturii și după [45] — *Cor.*, *Tr-be*.

Pskoviteanca, actul III [3] — *Cornetti*.

Fata de zăpadă [155] — *Tr-be*.

* *Sadko* [264] — *Tr-be con sord.* (vezi Nr. 252).

Pan-Voievod [191] — 2 *Tr-bni*, *Tr-be*.

* *Cocoșul de aur* [20] — 2 *Cor.* și $\left. \begin{matrix} \textit{Tr-be} \\ \textit{Corni} \end{matrix} \right] 8$ (vezi mai departe).

După melodiile cu caracter pur de fanfară, cele care se pretează cel mai bine timbrului alămurilor sînt melodiile diatonice fără modulații, de caracter triumfal sau îndrăzneț și evocator în major, sumbru și funebru în minor.

Exemple:

Nr. 71. *Sadko* [342] — *Tr-ba*. * *Sadko* [49] — *Tr-ba* (vezi Nr. 120).

Nr. 72 *Fata de zăpadă* [71] — *Tr-ba*.

Sadko, înainte de [181] — *Tr-bni* (vezi nr. 27).

Uvertura Sărbătoarea luminoasă [M] — *Tr-bni*.

Capriccio spaniol [E] — Alternanță de sunete deschise și închise la corn (vezi nr. 44).

Pskoviteanca, actul II, înainte de [17] — *Tr-ba c-alta*, ceva mai departe — 3 *Corni*.

Mlada, actul II [33] — *Tr-ba c-alta* (vezi nr. 46).

Timbrul poetic și duios al cornului în *piano* permite mai multă latitudine în alegerea melodiilor și a frazelor de structură diatonică sau cu caracter de fanfară.

Exemple:

* Nr. 73. *Antar* [40].

Noapte de mai, uvertura [13].

Noaptea de Ajun [1].

Fata de zăpadă [86].

Pan-Voievod [37].

* *Pskoviteanca*, uvertura [12] (vezi nr. 191).

Melodiile de structură cromatică și enarmonică se potrivesc cel mai puțin cu caracterul alăturilor, dar totuși se întâlnesc nu rare ori, mai ales în muzica wagneriană și constituind un abuz deplorabil în orchestrația celor mai noi compozitori verși italieni. Totuși, frazele energice cu caracter de fanfară, dar comportând note cromatice, sună la alături ciudat de frumos.

Exemple:

Nr. 74. *Șeherezada*, part. II [D]; * vezi de asemenea nr. 234.

În general, pasiunea și duioșia își găsesc cel mai puțin expresia în timbrul suflătorilor de alamă, transformându-se într-unul dulceag și fad. Dimpotrivă, forța și energia, reținute sau libere, precum și o oarecare simplitate elocventă constituie calitățile principale și neprețuite ale grupului descris.

X Conducerea la unison, în octave, în terțe și în sexte

Exigențele mai mici de expresie ce se ivesc la instrumentele de alamă în virtutea a înseși naturii lor, permit asocierea la unison a instrumentelor de același gen tot atât de bine ca și folosirea lor *solo*. Conducerea a 3 tromboane la unison și de asemenea a 4 corni se întâlnește frecvent, dând timbrului instrumentelor reunite gradul cel mai înalt de plenitudine și de forță.

Exemple:

Nr. 75. *Sadko* [305]¹ — 3 *Tr-bni*.

Nr. 76. *Noapte de mai*, începutul actului III — 1, 2, 3, 4 *Corni*.

Nr. 77. *Șeherezada*, partea IV, p. 204 — 3 *Tr-bni*.

Fata de zăpadă [5] — 4 *Corni* (vezi nr. 15).

Fata de zăpadă [199] — 4 *Corni* + 2 *Tr-be*.

Sadko [175] — 1, 2, 3 *Tr-be*.

Legenda Kitejului, sfârșitul actului I — 4 *Corni* (vezi nr. 70).

Mlada, dans lituanian — 6 *Corni* (vezi Nr. 61).

Datorită egalității de timbru descrise mai sus și forței sonorității fiecărui exponent al grupului de alamă, ca și unei treceri treptate de la timbrul întunecat al notelor grave la timbrul luminos al celor înalte, conducerea melodică a alăturilor de același gen, reunite în octave, în terțe sau în sexte, dă totdeauna rezultate

¹ Autorul a introdus în partitura operi modificarea următoare: de la a 5-a la a 9-a măsură după [305], precum și de la a 5-a la a 9-a după [306], partidele de *Clar. I* și *Clar. III* se vor citi la unison cu *Clar. I*, trompeta cîntă *f* în loc de *fortissimo*; în ex. 75, primul din pasajele semnalate este rectificat în felul acesta. (Nota red. ruse)

strălucite. Din aceeași cauză, întrebuințarea unor instrumente diferite, în ordinea normală a țesăturii lor, de pildă:

Tr-ba *Tr-ba* *Tr-bne* 2 *Tr-bni* 2 *Tr-be* 2 *Corni*
 2 *Corni* *Tr-bne* *Tuba* *Tr-bne+Tuba* 2 *Tr-bni* *Tuba*

dublate sau nedublate, sună totdeauna foarte bine. Numai într-o mai mică măsură se poate recomanda conducerea în octave a cornilor deasupra tromboanelor:

$\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Corni} \\ 1 \text{ Tr-bne} \end{array} \right] 8$ sau $\left. \begin{array}{l} 4 \text{ Corni} \\ 2 \text{ Tr-bni} \end{array} \right] 8.$

Exemple:

Sadko, înainte de [120] — $\left. \begin{array}{l} \text{Tr-ba} \\ \text{Tr-ba} \end{array} \right] 8.$

Sadko [5] — $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Tr-be} \\ 4 \text{ Corni} \end{array} \right] 8.$

Fata de zăpadă [222] — $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Tr-bni} \\ \text{Tr-bne+Tuba} \end{array} \right] 8.$

Pskoviteanca, actul III [10] — $\left. \begin{array}{l} 1 \text{ Tr-bne+Tr-ba} \\ 2 \text{ Tr-bni} \end{array} \right] 8$ (vezi nr. 38).

Cocoșul de aur [125] — $\left. \begin{array}{l} \text{Tr-ba} \\ \text{Tr-bne} \end{array} \right] 8.$

Vezi de asemenea *Fata de zăpadă* [325—326] — $\left. \begin{array}{l} \text{Tr-bne} \\ \text{Tr-bne} \end{array} \right] 8$ (nr. 95).

Reunirea grupurilor în melodie

A. Reunirea la unison a suflătorilor de lemn cu alămurile

Reunirea unui instrument de suflat de lemn cu unul de alamă produce un sunet complex, cu predominarea timbrului de alamă, de o sonoritate vădit mai puternică decât aceea a fiecăruia separat, dar în același timp puțin mai moale în comparație cu sonoritatea instrumentului de alamă. Timbrul instrumentului de lemn se pierde în timbrul celui de alamă și, transmitându-i o moliciune mai mare, îl depersonalizează în același timp într-o oarecare măsură, la fel cum s-a remarcat cu ocazia contopirii a două timbruri diferite în grupul lemnurilor. Exemplele unor astfel de dublări în melodie sînt totuși destul de numeroase. Trompeta este instrumentul care dublează cel mai des: *Tr-ba+Clar.*, *Tr-ba+Ob.*, *Tr-ba+Fl.*, la fel ca *Tr-ba+Clar.+Ob.+Fl.*; mai rar se întîlnesc dublări ale cornilor: *Cor.+Clar.*, *Cor.+Fag.* Se întîlnesc de asemenea cu dublări tromboanele și tuba: *Tr-bne+Fag.*, *Tuba+Fag.* Reunirea timbrurilor cornului englez, al clarinetului bas și al contrafagotului cu timbrurile alămurilor — de țesătură corespunzătoare — arată de asemenea proprietățile descrise mai sus.

Exemple:

Legenda Kitejului [56] — *Tr-ba+Cor. ingl.*

* *Mlada*, actul III, înainte de [34] — 3 *Tr-bni+Clar. basso.*

În general, reunirea la unison a unui instrument de lemn cu unul de alamă imprimă melodiei o mai multă coerență (*legato*) în comparație cu un instrument de alamă *solo*.

B. Conducerea în octave a lemnelor cu alăturile

Conducerea în octave a cornilor cu clarinetele, cu oboaiele sau cu flautele se întrebuintează destul de des în locul combinării $\left. \begin{array}{l} 1 \text{ Tr-ba} \\ 1 \text{ Cor. (sau 2 Cor.)} \end{array} \right] 8$, în acele cazuri cînd dorim să imprimăm octavei superioare o moliciune pe care trompeta nu o poate atinge. Dacă nu se dublează cornul, atunci la partea superioară este de dorit dublarea clarinetelor, a oboaielor sau a flautelor. Dar dacă în grav cîntă 2 corni la unison, atunci pentru egalitatea forței sînt de dorit trei sau patru instrumente de suflat de lemn, mai ales în *forte*:

$$8 \left[\begin{array}{l} 2 \text{ Ob. sau 2 Clar. sau 2 Fl.} \\ 1 \text{ Cor.} \end{array} \right. \text{ de asemenea } \left. \begin{array}{l} 1 \text{ Ob.} + 1 \text{ Clar.} \\ 1 \text{ Cor.} \end{array} \right] 8;$$

$$\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Fl.} + 2 \text{ Clar.} \\ 2 \text{ Cor.} \end{array} \right] 8.$$

Pentru conducerea unei voci cu o octavă mai sus decît trompetele, sînt de dorit trei sau patru suflători de lemn. În registrele acute, ne putem mulțumi și cu două flaute:



Suflătorii de lemn în octave cu tromboanele sînt puțin de dorit pentru vocea superioară și urmează să se dea preferință trompetelor.

Exemple de conducere în octave

* *Fata de zăpadă* [71] — $\left. \begin{array}{l} \text{Ob.} + \text{Cl.} \\ \text{Cor.} \end{array} \right] 8$.

* *Legenda țarului Saltan*, înainte de [180] — $\left. \begin{array}{l} \text{Ob.} + \text{Cl.} \\ \text{Ob.} + \text{Cl.} \\ \text{Cor.} \\ \text{Cor.} \end{array} \right] \begin{array}{l} 6 \\ 6 \end{array} \right] 8$.

* Trebuie de asemenea menționată conducerea în octave a timbrurilor mixte ale suflătorilor de lemn cu alăturile.

Exemple:

* Nr. 78. *Mlada*, actul III, după [25] — $\left. \begin{array}{l} 2 \text{ Clar.} + 2 \text{ Cor.} + \text{Tr-bne} \\ \text{Cl. basso} + 2 \text{ Cor.} + \text{Tr-bne} \end{array} \right] 8$.
(registru grav)

* Nr. 79. *Mlada*, actul III, înainte de [35] — unison general.

Mlada, actul III, începutul scenei 3 — $\left. \begin{array}{l} \text{Tr-bne} + \text{Cl. basso} \\ \text{Tuba} + \text{C-fag.} \end{array} \right] 8$.

În conducerea melodiei pe două sau trei octave, este greu să se obțină o dispoziție cu totul egală; trebuie să ne limităm, în octavele superioare, la un flaut mic sau la două flaute, fără dublări cu oboaiele sau clarinetele.

Exemple:

- * *Șeberazada*, p. IV, a 15-a măsură după $\overline{W}$ — $\begin{array}{l} Fl. \text{ picc.} \\ 2 Fl.+2 Ob. \\ 2 Tr-be \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} Fl. \text{ picc.} \\ 2 Fl.+2 Ob. \\ 2 Tr-be \end{array}} \right] 8.$
- * *Legenda țarului Saltan* $\overline{228}$ — $\begin{array}{l} Fl. \text{ picc.} \\ 2 Fl.+2 Ob. \\ Tr-ba+Cor. \text{ ingl.} \end{array} \left. \vphantom{\begin{array}{l} Fl. \text{ picc.} \\ 2 Fl.+2 Ob. \\ Tr-ba+Cor. \text{ ingl.} \end{array}} \right] 8.$

C. Reunirea coardelor cu suflătorii de lemn

Din punct de vedere al celor examinate în prezenta secțiune, — ce se referă atât la melodie, cât și la armonie, figurație și polifonie — socotesc necesar a expune următoarele principii fundamentale.

Toate asocierile sau dublările timbrurilor din grupul coardelor cu timbrurile din grupul suflătorilor de lemn trebuie socotite bune; un instrument de lemn, mergînd la unison cu unul cu coarde, întărește și condensează sonoritatea celui din urmă; dimpotrivă, timbrul acestuia din urmă înmoaie timbrul instrumentului de suflat. Într-o astfel de reunire, va predomina caracterul instrumentului cu coarde în cazul cînd forțele instrumentelor reunite sînt egale, de pildă: cînd partida violinelor este dublată cu un oboi sau partida violoncelelor cu un fagot. Dacă mai multe lemne sînt reunite la unison numai cu o singură partidă a cvartetului de coarde, vor triumfa suflătorii. În general, asocierile depersonalizează întrucîtva caracterul pe care-l oferă fiecare instrument separat, în care caz instrumentul de suflat pierde mai mult, iar nu cel cu coarde.

Dublarea la unison

Trebuie socotite drept cele mai bune și mai naturale acele asocieri între instrumente ale căror țesături coincid sau corespund mai mult sau mai puțin între ele:

Viol.+Fl. (Fl. c-alto, Fl. picc.), Viol.+Ob., Viol.+Clar. (Clar. picc);
Viole+Ob. (Cor. ingl.), Viole+Cl., Viole+Fag.;
V-celli+Cl. (Cl. basso), V-celli+Fag.;
C-bassi+Cl. basso, C-bassi+Fag., C-bassi+C-fag.

Aceste asocieri se întrebuintează: a) spre a se obține un timbru nou, de un anumit gen; b) pentru a întări sonoritatea coardelor; c) pentru a înmuia timbrul suflătorilor.

Exemple:

- Nr. 80. *Noapte de mai*, actul III $\overline{Bb}$ — *V-le+Clar.*
- Nr. 81. *Sadko* $\overline{311}$ — *Viol.+Ob.*
- Nr. 82. *Sadko* $\overline{77}$ — *V-le+Cor. ingl.*
- Nr. 83. *Sadko* $\overline{123}$ — *V-le+Cor. ingl.*
- Nr. 84. *Povestea țarului Saltan* $\overline{30}$, măs. 10 — *V-celli+V-le+3 Cl.+Fag.*
- Fata de zăpadă* $\overline{5}$ — *V-celli+V-le+Cor. ingl.* (vezi Nr. 15).
- Fata de zăpadă* $\overline{28}$ — *V-le+Ob.+Cor. ingl.*

- Fata de zăpadă* [116] — Viol. I+II+Ob.+Cl.
Fata de zăpadă [288] — Viol. I+II+V-celli+Cor. ingl. (vezi Nr. 17).
Servilia [59] — Viol. sul G+Fl.
Povestea țarului Saltan [30] — Viol. I+II+2 Clar.
Povestea țarului Saltan [156—159] — Viol. detaché+Fl. legato
Logodnica țarului [10] — V-le+V-celli+Fag.
Antar, partea IV [63] — V-celli+2 Fag.
Șeherezada, p. III [H] — V-le+Ob.+Cor. ingl.

Conducerea vocilor dublate în octave

Cazurile de conducere în octave la instrumentele cu coarde, împreună cu dublările de către suflători ale ambelor voci, sînt multiple și nu necesită explicații deosebite, deoarece aplicarea lor decurge din tot ce s-a spus mai sus. Aici se aduc exemple de conducere a melodiei în octave, cu dublarea fiecărei voci, și chiar pe 2 și 3 octave.

Exemple:

- Nr. 85. *Pskoviteanca*, începutul uverturii — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I+II+2 Cl.} \\ \text{V-le+V-celli+2 Fag.} \end{array} \right\} 8.$
 Nr. 86. *Sadko* [3] — $\left. \begin{array}{l} \text{V-celli+Cl. basso} \\ \text{C-bassi+C-fag.} \end{array} \right\} 8.$
Sadko [166] — $\left. \begin{array}{l} \text{V-celli+Fag.} \\ \text{C-bassi+C-fag.} \end{array} \right\} 8.$
Sadko [235] — $\left. \begin{array}{l} \text{V-le+2 Cl.} \\ \text{V-celli+C-bassi+2 Fag.} \end{array} \right\} 8.$
Logodnica țarului [14] — $\left. \begin{array}{l} \text{V-celli+Fag.} \\ \text{C-bassi+Fag.} \end{array} \right\} 8.$
Logodnica țarului [81] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I} \\ \text{Viol. II div.} \end{array} \right\} \begin{array}{l} +\text{Fl.} \\ +\text{Ob.} \end{array} \left. \right\} 8.$
Logodnica țarului [166] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I+Fl.} \\ \text{Viol. II+Ob.} \end{array} \right\} 8 \text{ (vezi Nr. 22).}$

Pe două și trei octave:

- Nr. 87. *Kaşcei* [105] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I+Fl. picc.} \\ \text{Viol. II+Fl.+Ob.} \\ \text{V-le+V-celli+2 Cl.+Cor. ingl.+Fag.} \end{array} \right\} 8.$
Servilia [93] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol.+3 Fl.} \\ \text{V-le+2 Ob.} \\ \text{V-celli+2 Fag.} \end{array} \right\} 8.$
Șeherezada, p. III [M] — $\left. \begin{array}{l} \text{Viol. I+Fl.} \\ \text{Viol. II+Ob.} \\ \text{V-celli+Cor. ingl.} \end{array} \right\} 8.$

Exemple de conducere a melodiei în terțe și în sexte

Nr. 88. *Servilia* [111] — Coarde și lemne în terțe.

Nr. 89. *Servilia* [125] — Aceeași, în terțe și sexte.

Servilia [44] — $\left. \begin{array}{l} Fl. + Ob. + Cl. + Viol. \\ Fl. + Ob. + Cl. + Viol. div. \end{array} \right\} 3.$

Kașcei nemuritorul [90] — De asemenea în terțe și sexte.

Merită a se acorda mai multă atenție cazurilor în care, din două voci ce merg în octave, numai una este dublată. La astfel de asocieri, în melodiile cu țesătură de sopran este preferabilă conducerea în octave a suflătorilor, cu dublarea numai a vocii inferioare de către un instrument cu coarde, de exemplu:

$\left. \begin{array}{l} Fl. picc. \\ Fl. + Viol. \end{array} \right\} 8, \left. \begin{array}{l} Fl. \\ Ob. (Cl.) + Viol. \end{array} \right\} 8.$

Exemple:

* Nr. 90. *Șeherezada*, partea IV [U] — $\left. \begin{array}{l} 2 Cl. \\ V-cell + 2 Cor. \end{array} \right\} 8.$

Povestea țarului Saltan [102] — $\left. \begin{array}{l} 2 Fl. + Fl. picc \\ Viol. I + II + 2 Ob. \end{array} \right\} 8$ (vezi Nr. 133).

În melodii cu țesătură de bas, sau când dorim să imprimăm o sonoritate mult mai moale basului în octave, este preferabil să conducem în octave violoncelele cu contrabasurile, dublând violoncelele cu un fagot, și lăsând contrabasurile fără dublare: $\left. \begin{array}{l} V-cell + Fag. \\ C-bassi \end{array} \right\} 8.$ De altfel, uneori obligă la aceasta și țesătura gravă a vocii contrabasului — dacă în componența orchestrei nu există un contrafagot.¹

Exemplu:

Nr. 91. *Povestea țarului Saltan* [92] — $\left. \begin{array}{l} V-le + Fag. \\ V-cell + Fag. \\ C-bassi \end{array} \right\} 8.$

D. Reunirea coardelor cu suflătorii de alamă

Totala neasemănare a timbrurilor grupurilor coardelor și suflătorilor de alamă este cauza care face ca din asocierea lor la unison să nu rezulte o unire atât de contopită ca cea pe care o întâlnim la dublările coardelor cu lemnele. Instrumentele de alamă și cele cu coarde reunite la unison le auzim separat, necontopindu-se în

¹ Procedul dublării în octave a instrumentelor cu coarde de către suflătorii de lemn (de ex. $\left. \begin{array}{l} Fl. \\ Viol. \end{array} \right\} 8, \left. \begin{array}{l} Ob. \\ V-cell \end{array} \right\} 8$ etc.), adesea întrebuițat de clasici în vederea obținerii unei egalități a sunetului, este evident puțin de dorit, având în vedere că timbrele respective ale celor două grupuri nu corespund pe deplin; în ultimul timp totuși, în tendința către un colorit cât mai mare, procedeul a început să se întâlnească în partituri (la compozitorii francezi). (Nota red. ruse).

timbrul complex general. În modul cel mai natural se reunesc instrumentele înrudite prin țesătură, de pildă: *Viol.+Tr-ba*; *Viole+Corno*; $\begin{matrix} V-celli & Tr-bni \\ C-bassi & Tuba \end{matrix}$ (pentru efecte brutale și masive).

Asocierea cornilor cu violoncelele, foarte întrebuințată și frumoasă, are ca rezultat un timbru complex, moale.

Exemple:

* Nr. 92. *Cocoșul de aur* [98] — *V-le con sord.+Cor.*

Legenda țarului Saltan [29] — *Viol. I+II+Cor.*

E. Reunirea tuturor celor trei grupuri

Reunirea la unison a exponenților tuturor celor trei grupuri se întâlnește mai des decât cea precedentă, deoarece, în urma participării unui instrument de suflat de lemn, timbrul general complex ni se prezintă întreg și mai contopit. În raport cu numărul instrumentelor ce participă la reunirea unuia sau altui grup, se obține predominarea unuia din cele trei timbruri. Combinațiile cele mai naturale și mai întrebuințate sînt următoarele: *Viol.+Ob. (Fl., Cl.)+Tr-ba*; *Viole (sau V-celli)+Clar. (C. ingl.)+Corno*; $\begin{matrix} V-celli \\ C-bassi \end{matrix} + 2 \text{ Fag.} + 3 \text{ Tr-bni e Tuba.}$

Aceste reuniri se utilizează de preferință în *forte* sau într-un *piano* dens, masiv.

Exemple:

Nr. 93. și 94. *Fata de zăpadă* [218] și [219] — *Viol. I+II+Clar+Cor.* și *Viol. I+II+Clar+Tr-ba.*

Nr. 95. *Fata de zăpadă* [325] — $\begin{matrix} V-celli+V-le+Fag.+Tr-bne \\ C-bassi+Fag.+Tuba \end{matrix} \Bigg] 8.$

* Nr. 96. *Pskoviteanca*, actul III, înainte de [66] — $\begin{matrix} Cl. basso+Corno \\ C-bassi+C-fag.+Tuba \end{matrix} \Bigg] 8.$

Pan-Voievod [224] — *Viol.+Fag.+Cor.* și *Viol.+Cl.+Tr-ba* (sunete astupate la alămuri).

* *Mlada*, actul III, după [23] — *Viole+2 Cl.+Tr-ba c-alta.*

Servilia [168] — $\begin{matrix} V-le+Tr-bni \\ V-celli+Tr-bne+Cl. basso \\ C-bassi+Tuba+Fag. \end{matrix} \Bigg] 8. \quad \Bigg] 8 \text{ (vezi Nr. 62).}$

* *Pskoviteanca*, uvertura, a 4-a măsură după [9] — *Viole+V-celli+Cor. ingl.+2 Cl.+Cl. basso+2 Fag.+4 Cor.* (La corni, melodia este într-o formă simplificată).

ARMONIA

Considerații generale

Arta orchestrației cere o dispoziție echilibrată și frumoasă a acordurilor constitutive ale armoniei. În afară de aceasta, condițiile necesare pentru obținerea unei sonorități bune sînt, într-o piesă muzicală dată, claritatea, corectitudinea, puritatea conducerii vocilor. Nu se poate obține o sonoritate frumoasă acolo unde mersul vocilor este rău și neglijent.

Notă. Unii înțeleg prin orchestrație numai alegerea instrumentelor și a timbrurilor și presupun că bucata dată sună rău numai ca urmare a nereușitei acestei alegeri; totuși, adesea cauza proastei sonorități constă exclusiv în conducerea proastă a vocilor și bucata respectivă, oricare ar fi instrumentele care ar interpreta-o, va suna rău. Dimpotrivă, în multe cazuri, fragmentul în care acordurile sînt bine dispuse și vocile corect conduse va suna bine în transpunerea la oricare grup orchestral: coarde, suflători de lemn sau de alamă.

Instrumentatorul trebuie să aibă în mintea sa o analiză armonică exactă a bucății ce urmează să fie orchestrată. Dacă există în schița pregătitoare anumite confuzii în ceea ce privește numărul vocilor armonice și mersul lor, ele trebuie lămurite și puse în ordine. De asemenea, trebuie să se observe aici că instrumentatorului îi este necesară o înțelegere limpede a formelor sintactice ce constituie structura bucății muzicale date, adică împărțirea ei în motive, fraze, perioade, precum și o reprezentare clară a limitelor acestora. Trecerea de la un număr de voci armonice la altul, de exemplu de la armonia pe patru voci la aceea pe trei voci, de la cea pe cinci voci la unison etc., trebuie să coincidă cu o schimbare a motivelor, a frazelor sau a perioadelor; în caz contrar, instrumentatorul se va lovi de greutăți numeroase și de netrecut; de pildă, dacă în mijlocul unui pasaj de acorduri cu patru voci se nimerește unul pentru cinci voci, va trebui la un moment dat să intervină încă un instrument care, prin prezența sa, poate strica sonoritatea acordului, sau nu va da posibilitatea să se obțină rezolvarea bună a unei disonanțe sau un mers armonic corect.

Numărul vocilor armonice și dublările

Prin firea lucrurilor, armonia în imensa majoritate a cazurilor este la patru voci, atît în acorduri izolate, de sine stătătoare, și succesiuni de acorduri, cît și în cazurile cînd formează un fond armonic. O armonie care la prima vedere pare să cuprindă 5, 6, 7 și 8 voci, în mod obișnuit se compune din voci armonice principale și suplimentare. Vocile armonice suplimentare nu sînt

altceva decât repetarea sau dublarea la octava vecină a uneia a două sau a tuturor celor trei voci superioare ale armoniei autentice la patru voci; basul poate fi dublat sau repetat numai la octava superioară. Voi lămuri faptul prin exemplul schematic:

A. Dispoziție strânsă

B. Dispoziție largă

Notă. În dispoziția largă, se pot dubla la octavă numai vocile de sopran și alto ale armoniei. Dublarea tenorului nu este de dorit, întrucât dă o dispoziție strânsă în loc de una largă. Dublarea basului la octavă produce, în dispoziția largă, un efect greoi, nedorit.

Vocea basului nu trebuie în nici un caz să intre în mijlocul celor trei voci superioare:

Rău:

În raport cu depărtarea mai mare sau mai mică a vocii basului față de celelalte trei voci superioare, dublarea acestora din urmă poate să nu fie totală:

Bun:

Notă. Unisonurile, rezultând din dublări corecte, cu toate că sonoritatea lor nu este pe deplin egală, totuși nu trebuie evitate, deoarece, în asemenea cazuri, urechea noastră apreciază mersul corect al vocilor.

Octavele consecutive, ce încadrează vocile superioare, ca în exemplul de mai jos, sînt cu totul de nedorit:



Cvintele paralele, rezultînd din dublarea celor trei voci superioare ce progresează prin acorduri de sextă, nu au nici o importanță:



Basul acordurilor de septimă răsturnate nu trebuie niciodată dublat în cele trei voci superioare:



Același lucru se referă la acordurile de septimă ale sensibilei și la cel micșorat:



Regulile armonice privind întîrzierile rămîn pe deplin valabile în scriitura orchestrală; în ceea ce privește notele de trecere și de schimb, precum și anticipațiile, în cazul unor timbruri diferite și la o anumită rapiditate a mișcării pot fi permise multe libertăți, de ex.:





Următoarele figurații și altele asemănătoare pot fi de asemenea întrebuințate simultan cu formele lor simplificate:



Pedalele superioare și interioare sau sunetele ținute sînt, datorită varietății timbrurilor, cu mult mai libere într-o compoziție pentru orchestră decît într-una pentru pian, cvartet sau oricare alta:



Se vor găsi în extrasele de partitură ale cărții de față multe exemple de întrebuințare a unor asemenea procedee.

Dispoziția acordurilor

Ordinea naturală a sunetelor (gama naturală):



poate servi ca model pentru dispoziția acordurilor într-o lucrare pentru orchestră, ea indicînd folosirea intervalelor largi în grav și a celor cu mult mai strînse, pe măsura ascensiunii, în octavele superioare:



Vocea basului trebuie să se depărteze extrem de rar mai mult de o octavă de vocea medie superioară (vocea de tenor a armoniei). Omiterea sunetelor acordului la vocile superioare nu este de dorit:



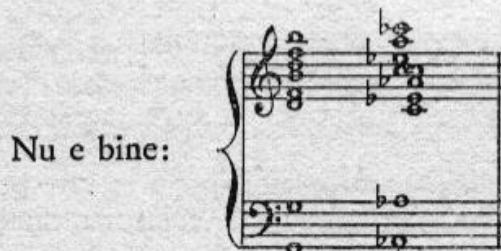
De altfel, sexta deasupra, precum și dublarea la octavă a vocii armonice superioare pot fi uneori bune:



Atunci când mersul corect al vocilor duce în mod inevitabil la un interval larg în partea superioară a unui acord, ca de exemplu în succesiunea acordurilor treptelor V și VI, o astfel de dispoziție trebuie să fie acceptată:



Ar fi dimpotrivă foarte rău ca, într-un astfel de caz, să se adauge voci de umplură acordului treptei VI, introducând pentru aceasta o nouă voce:



Din cele de mai sus, se vede că umplerea regiunii mijlocii într-o compoziție pentru orchestră are o mare importanță. Nimic nu ar putea fi mai rău decât acordurile având partea de sus și de jos depărtate una de alta printr-o regiune mijlocie goală, mai ales în *forte* (în *piano*, asemenea cazuri încă pot fi întâlnite). De aceea, mersurile prin mișcare contrară, în care cele trei voci superioare se depărtează

încetul cu încetul de basul ce coboară, trebuie să fie umplute treptat, prin intervenția unor voci intermediare.

Exemplu schematic:



Mersurile contrare, care se apropie între ele, pretind la început dublarea, iar pe măsura apropierii — suprimarea vocilor intermediare care dublează:

Exemplu schematic:



Armonia la coarde

Necesitatea unei sonorități egale a vocilor ce constituie armonia este în afară de orice îndoială. Totuși, echilibrul deplin al forței lor se va remarca mai puțin în acordurile scurte și sacadate, decât în acordurile prelungite și legate. Cele două cazuri vor fi examinate separat; după cum, în primul caz, se pot întrebuința coarde duble, triple sau cvadruple pentru mărirea numărului de voci armonice la fiecare exponent al coardelor, în cel de-al doilea caz pentru același scop nu sînt potrivite decât coardele duble și divizarea partidelor (*divisi*).

A. *Acordurile scurte*. Coardele triple și cvadruple, cu alte cuvinte acordurile de trei și patru voci, nu pot fi atacate decât scurt la instrumentele cu arcuș.

Notă. Precum se știe, două sunete superioare ale unor astfel de acorduri pot fi ținute și prelungite; acest caz, mult mai complex, îl las deocamdată la o parte.

Acordurile scurte, luate *arco*, sună bine numai în *forte* (*sf*) și aproape totdeauna cu condiția de a fi susținute de instrumentele de suflat. Egalitatea poziției sunetelor, ca și cursivitatea conducerii vocilor, sînt de ordin secundar în executarea de către instrumentele cu coarde a acordurilor scurte, compuse din note duble, triple sau cvadruple; dimpotrivă, pe primul plan apar aici comoditatea execuției și sonoritatea. Urmează să fie folosite numai acele coarde duble,

triple și cvadrupe care sînt ușoare și comode execuției. Acordurile cu participarea coardelor libere sînt preferate pentru sonoritatea lor mai mare. La astfel de acorduri participă de obicei violinele prime, secunde și violele, diferitele note fiind repartizate între ele în conformitate cu ușurința execuției și cu cerințele sonorității. Țesătura violoncelului fiind mai gravă, acest instrument, pentru considerențele enunțate în partea generală a capitolului de față, apare mai rar cu acorduri, el executînd de obicei, împreună cu contrabasul, notele inferioare ale acordurilor. Numai în cazuri rare se întîmplă ca să fie atribuite contrabasului coarde duble, triple sau cvadrupe, ci mai adesea — octave cu o coardă liberă.

Exemple:

Nr. 97. *Fata de zăpadă* [171]; vezi de asemenea înainte de [140] și înainte de [200].

* Nr. 98. *Povestea țarului Saltan* [135]; vezi de asemenea [141] și înainte [182].

* *Capriccio spaniol*, înainte de [V] (vezi nr. 67).

Șeberazada, p. II [P] (vezi nr. 19)

Adeseori, acordurile izolate se leagă cu un desen melodic al vocii superioare, subliniind cu un *sforzando* separat anumite momente armonice.

Exemplu:

Nr. 99. *Fata de zăpadă*, înainte de [126]; vezi de asemenea [326].

B. *Acordurile ținute și tremolando*. Acordurile ținute sau prelungite mai mult sau mai puțin timp, ca și cele *tremolando*, care în multe cazuri le înlocuiesc pe acestea, cer egalitate în distribuirea forței sonore. În sensul considerențelor exprimate, conform cărora toți exponenții grupului coardelor — cu o distribuire a sunetelor în ordinea normală a țesăturilor — pot fi considerați egali în ceea ce privește forța sonorității (vezi capitolul I), este evident că un pasaj la patru voci în dispoziție strînsă, cu dublarea în octave a basului, va avea o sonoritate suficient de omogenă. Cînd — în urma depărtării de bas a celor trei voci superioare — urmează să se recurgă la mărirea numărului de voci spre a umple golurile regiunii intermediare a armoniei (vezi cele de mai sus), atunci o astfel de înmulțire a numărului vocilor se face prin întrebuițarea coardelor duble la violine sau viole, sau dacă este nevoie, la ambele. Procedul divizării partidelor (*divisi*), întrebuițat cîteodată, este de evitat în astfel de cazuri, deoarece asocierea unor voci divizate într-unul și același acord, la un loc cu altele nedivizate nu va da o sonoritate omogenă. Dimpotrivă, dacă o asociere de șase sau șapte voci este în întregime încredințată coardelor divizate în mod egal, omogenitatea sonorității se obține fără îndoială, de ex.

$$\begin{array}{l} \text{div. } \left\{ \begin{array}{l} \text{Viol I} \\ \text{Viol I} \end{array} \right. \\ \text{div. } \left\{ \begin{array}{l} \text{Viol. II} \\ \text{Viol. II} \end{array} \right. \\ \text{div. } \left\{ \begin{array}{l} \text{V-le I} \\ \text{V-le I} \end{array} \right. \end{array}$$

Dacă armonia celor trei voci superioare, astfel întărită, este încredințată instrumentelor divizate, vocea de bas, executată de către violoncelele și contra-

basurile nedivizate, se va dovedi cam greoaie, din care cauză ea trebuie să fie atenuată, fie impunând nuanțe dinamice cu un grad mai mic decât cele atribuite vocilor superioare, fie indicînd o micșorare a numărului executanților.

În acordurile ținute sau *tremolando*, executate *forte* pe coarde duble, conducerea vocilor nu este totdeauna respectată ci, dimpotrivă, se aleg intervalele cele mai comode pentru execuție.

Exemple:

Nr. 100. *Noaptea de Ajun* [161] — *Divisi* mare.

Nr. 101. *Noaptea de Ajun* [210] — $\left\{ \begin{array}{l} V-le \text{ div.} \\ V-celli \text{ div.} \end{array} \right.$ — patru voci armonice.

Nr. 102. *Fata de zăpadă* [187—188] — patru voci armonice, *Viol. I*, *Viol. II*, *V-le*, *V-celli*.

Nr. 103. *Legenda Kitejului* [8] — Fond armonic la coarde.

Nr. 104. *Cocoșul de aur* [4] — Fond la coarde.

Cocoșul de aur [125] — Fond ondulat, la coarde (vezi nr. 271).

Șeherezada, p. II, începutul — 4 *C-bassi soli div.* (vezi nr. 40).

Fata de zăpadă [243] — 4 *V-celli soli divisi*.

Logodnica țarului [179] — Acorduri cu toate coardele (vezi nr. 243).

Legenda Kitejului [240] — (vezi nr. 21).

Legenda Kitejului [283] — Fond armonic la coarde (vezi nr. 2).

Dacă într-un acord cu sunete multiple, în *forte* sau în *sfp*, în care se folosesc coarde triple sau cvaduple, una sau două note superioare se mențin la fiecare instrument sub forma sunetelor prelungite sau *tremolando*, atunci distribuirea sunetelor trebuie să fie egală, de exemplu:

Armonia la suflătorii de lemn

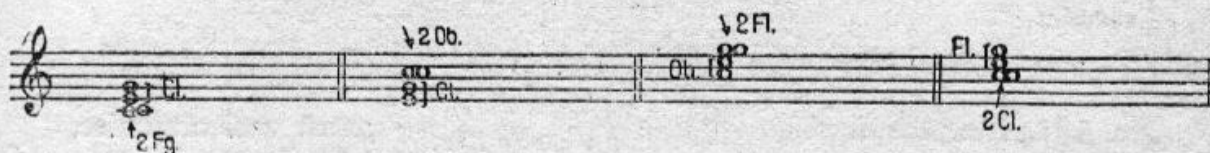
Trecînd la tratarea secțiunii de față, reamintesc încă o dată cititorului cele spuse la începutul capitolului.

Constituția armonică, atît în formulările de acorduri de sine stătătoare, cît și în alcătuirăa unui fond armonic din perioade omofonice sau contrapunctice, nece-

sită mai întâi de toate o sonoritate egală. Se ajunge la aceasta în felul următor:

1°. Instrumentele, care formează acordurile, trebuie să fie întrebuințate în același fel, adică fie mereu dublate, fie mereu fără dublare, afară de cazurile unde este indispensabil să se reliefeze o voce oarecare.

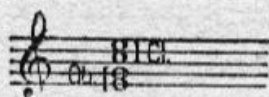
De evitat:



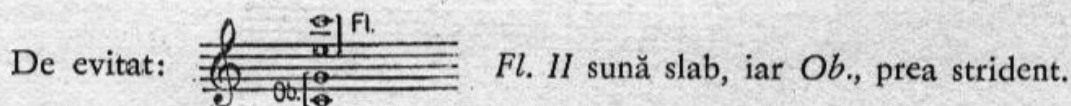
2°. Ele urmează să fie folosite, respectând în general ordinea normală a țesăturilor, afară de cazurile de încrucișare și de încadrare despre care se va vorbi mai departe:



* De altfel, așezarea oboaielor sub clarinete nu se întrebuințează rar, mai ales în *forte*:



3°. Este de dorit folosirea lor în registre identice sau vecine, exceptându-se doar cazurile când se urmărește realizarea unui colorit căutat:



4°. Este preferabil să se încredințeze instrumentelor de aceeași specie sau timbru intervalele consonante și moi (octave, terțe și sexte) și nu pe cele stridente sau disonante (cvinte, cvarte, secunde și septime), afară de cazurile când vrem să scoatem în relief și să subliniem aceste disonanțe. Această regulă este deosebit de importantă pentru scriitura oboaielor, cu timbrul lor incisiv:

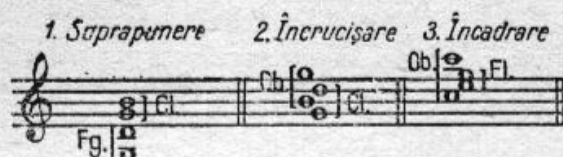


Armonia pe patru și pe trei voci

Formarea armoniei la grupul suflătorilor de lemn va fi privită de mine din două puncte de vedere: a) prin componența dublă: 2 Fl., 2 Ob., 2 Clar., 2 Fag., și b) prin cea triplă: 3 Fl., 2 Ob. + Cor. ingl., 3 Clar., 2 Fag. + C-fag.

A. *Componenta dublă*. Pentru formarea unei armonii din patru sunete la suflătorii de lemn, apar în mod evident trei procedee de distribuire a timbrurilor:

1° *prin suprapunere* (ordinea riguros normală a țesăturilor), 2° *prin încrucișare* și 3° *prin încadrare*. Ultimele două procedee implică numai într-o anumită măsură o abatere de la ordinea normală a țesăturilor:



Aplicind unul din aceste trei procedee, trebuie să se aibă în vedere: a) în cazurile formării acordurilor izolate — țesătura acordului, spre a nu se întrebuița simultan registrele moi și slabe ale unor instrumente cu cele puternice și stridente ale altora:



b) În cazurile succesiunilor de acorduri, se ia în seamă mersul general al vocilor: în majoritatea cazurilor se va atribui vocilor ce se mișcă un timbru, și celor ce stau pe loc — altele:



În dispoziția largă a vocilor, acordurile de patru sunete se pot încredința unor perechi de timbruri numai cu condiția unei ordini normale a țesăturii lor, adică aplicându-se suprapunerea:



Încrucișarea și încadrarea în cazul acesta aduc cu ele în mod inevitabil o lipsă supărătoare de corespondență între registre:



Pentru a aplica într-un asemenea caz procedeul încadrării, sînt necesare trei feluri de timbruri:



Este posibil să se întrebuițeze patru timbre diferite pentru un acord cu patru sunete în dispoziție largă, deși acordul nu prezintă o omogenitate de timbru. Pe măsură ce se urcă, registrele diferitelor instrumente corespund mult mai bine unul cu altul:



Intr-o dispoziție strînsă, acordurile de patru sunete cu patru timbruri diferite sînt puțin aplicabile, din cauza unei insuficiente corespondențe între registre:



Notă. În *Mozart și Salieri*, unde componența lemnului cuprinde 1 Fl., 1 Ob., 1 Cl. și 1 Fag., se întîlnesc, prin forța lucrurilor, acorduri de patru sunete cu patru timbruri diferite.

În asocierile unor acorduri cu trei sunete, — cel mai des întrebuițate pentru construirea unui fond armonic, al cărui bas apare adesea exprimat de instrumentele altui grup (de pildă, de către coarde *arco* sau *pizzicato*) — urmează să ne conducem după aceleași considerente. Acordurile cu trei sunete se încredințează de obicei unei perechi de instrumente de același timbru și unuia de alt timbru, și nu la trei timbre diferite. Procedul suprapunerii este cel mai adaptabil:



Procedul încrucișării sau al încadrării (în cazul dat este unul și același lucru) se aplică în dependență de mersul vocilor:



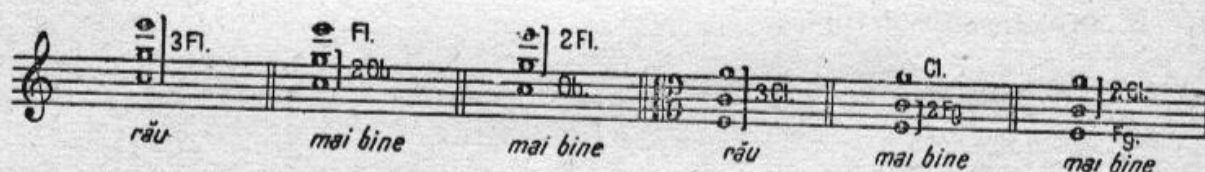
B. *Componența triplă*. Dispoziția unei armonii strinse pe trei voci, la efectul unei componente triple a suflătorilor de lemn, este clară de la prima vedere: orice reunire de trei instrumente aparținînd unuia și aceluiași timbru sună totdeauna minunat:



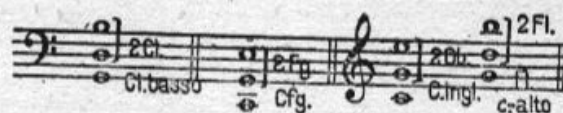
Pentru acordurile cu patru sunete în *dispoziție strînsă*, se va întrebuița mai ales procedeul suprapunerii, adică trei instrumente de un timbru și al patrulea de altul; sînt posibile încrucișarea și încadrarea. Este necesar să se țină seama de corespondența timbrurilor și de mersul ulterior al vocilor:



Este mai puțin de dorit întrebuițarea a trei instrumente de același timbru pentru o armonie cu trei sunete în *dispoziție largă*:



Prin folosirea în calitate de al treilea instrument a *Fl. c-alto*, *C. ingl.*, *Clar. basso* sau *C.-fag.*, dispoziția largă a celor trei sună bine:



Pentru acordurile cu patru sunete, la trei instrumente de același timbru se va adăuga încă unul:



Armonia pe mai multe voci

La formarea acordurilor cu 5, 6, 7 și 8 sunete, independente sau reprezentînd un fond armonic, urmează să ne conducem după considerentele enunțate în secțiunea precedentă cu privire la conducerea suflătorilor de lemn în octave. Intrucît al 5-lea, al 6-lea, al 7-lea și al 8-lea sunet etc. nu sînt altceva decît repetarea la alte octave a celor trei voci superioare esențiale ale armoniei pe patru voci, trebuie să se aleagă, în măsura posibilului, instrumentele care se pretează cel mai bine să formeze între ele cele mai bune octave. Se va putea de asemenea recurge la încrucișare și la încadrare:

A. În componența dublă (dispoziție strînsă):

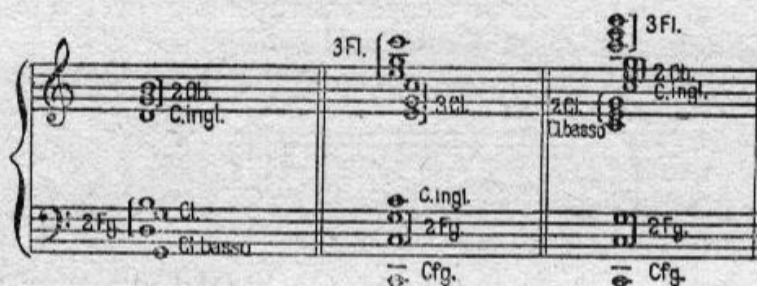
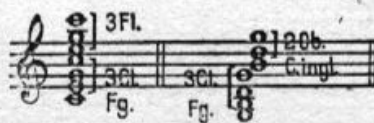


Acordurile cu sunete multiple în dispoziție largă sînt puțin de dorit, deoarece intervalele strînse apar în acestea alături de cele largi:

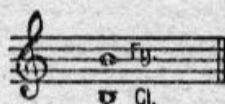


Notă. În majoritatea cazurilor, o astfel de dispoziție este întrebuițată cînd cele două voci superioare ale armoniei (*sau vocea de mijloc, aflată în alt grup) au o semnificație melodică.

B. În componența triplă:



Procedeul suprapunerii este forma cea mai convenabilă pentru dispoziția strînsă a trei instrumente. Întrebuițarea a trei instrumente (încrucișarea vocilor) este mai puțin avantajoasă, deoarece formează unele octave în ordinea anormală a țeșăturilor, de ex:

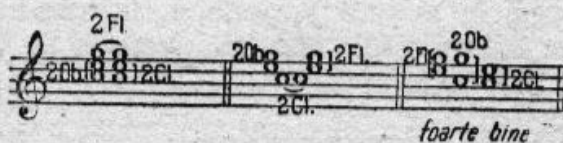


In exemplul dat, nu e bine:



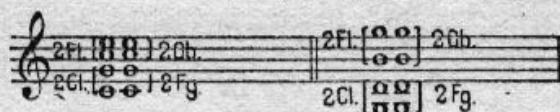
Timbruri dublate

A. În componența dublă a lemnurilor este de dorit ca timbrurile dublate să fie pe cît posibil amestecate unele cu altele:

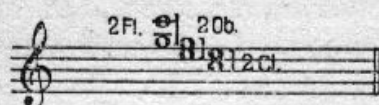


foarte bine

de asemenea și:

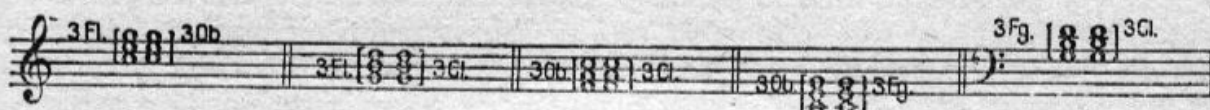


În acordurile cu patru sunete se poate întrebuița de asemenea și procedeul clasicilor:



În exemplul dat, dacă sunetul *do* superior, datorită registrului acut al flautului, este destul de puternic, sunetele *sol* și *mi* ale oboaielor sînt înmuiate prin dublările de către flautul II și clarinetul I; atunci *do* de la clarinetul II nedublă, se arată mai slab în comparație cu sunetele vecine dublate *mi* și *sol*. În orice caz, ambele voci extreme (cea superioară și inferioară) apar cu mult mai slabe și mai străvezii, iar cele două intermediare — mult mai puternice și mai dense.

B. Componenta *triplă* permite să se obțină, pentru acordurile cu trei sunete, timbruri complexe foarte egale:



Sînt posibile și triplări de timbruri:



Observații generale

1. Orchestratorii cei mai recentî nu admit omisiuni de intervale în dispoziția strînsă a acordurilor cu sunete multiple, ceea ce la clasici se întîlna adeseori:



Asemenea omisiuni sînt de un efect rău mai ales în *forte*. Din această cauză, dispoziția largă, bazată în esență pe omisiuni de intervale, poate fi întrebuițată în rare cazuri și numai în *piano*. Dispoziția strînsă este mijlocul cel mai răspîndit de a folosi armonia la instrumentele de suflat, atît în *forte*, cît și în *piano*.

2. În general, dispoziția unui acord cu sunete multiple și de întindere mare se face după ordinea sunetelor scării muzicale naturale, necesitînd în grav intervalele largi — octave sau sexte; la mijloc, intervale de mărime mijlocie — cvinte și cvarte; iar în acut, intervale strînse — terțe și secunde:



3. În multe cazuri, corectitudinea conducerii vocilor pretinde o dublare temporară a uneia din vocile armonici, cu toate că celelalte voci rămân nedublate. În asemenea cazuri, urechea noastră se împacă cu întărirea temporară a uneia dintre voci, apreciind corectitudinea și rațiunea conducerii vocilor. Voi explica printr-un exemplu schematic:



În măsura a 2-a a acestui exemplu, sunetul *re* apare dublat la unison din cauza atingerii grupului celor trei voci superioare cu grupul celor trei voci inferioare; în măsura a 4-a, sunetul *fa* se găsește dublat în ambele grupuri.

4. Fondul armonic fiind în esență pe patru voci, nici pe departe nu se încreștează totdeauna cu toate cele patru voci ale sale grupului suflătorilor. Adeseori, una din vocile sale este atribuită instrumentelor cu arcuș sau coardelor *pizzicato*; cel mai frecvent, basul este cel ce rămâne izolat, iar armonia prelungită a suflătorilor se află la cele trei voci superioare. Dacă însă melodia vocii superioare este încredințată tot unui instrument din grupul coardelor, atunci de partea armoniei ținute rămân în total două voci intermediare. În primul caz, armonia celor trei voci ale suflătorilor trebuie să fie plină prin ea însăși, adică fără participarea vocii basului; pentru aceasta, intervalele goale — cvintele și cvartele — se evită. În cazul al doilea, este preferabil să se imprime celor două voci intermediare cea plenitudine impusă de scriitura pe două voci,* adică folosirea de preferință a acelor intervale care formează o armonie deplină cu vocea melodică.

Tot ce a fost spus cu privire la întrebuintarea grupului suflătorilor de lemn în armonie și la repartizarea timbrurilor simple și dublate se referă mai ales la acordurile ținute și la succesiunile de acorduri sau la seriile de acorduri *staccato*, alternate rapid. Pentru acordurile scurte, separate unul de altul prin pauze apreciabile, o dispoziție sau alta a acordului și amestecul timbrurilor sînt pe de o parte mai puțin perceptibile pentru ureche, iar pe de alta și legătura acordurilor în ceea ce privește mersul vocilor este mai puțin remarcată. Nu este cu puțință și nici necesar să se examineze nenumăratele cazuri posibile de asociere a timbrurilor, de dublări și de dispoziție a acordurilor. Am avut în vedere să arăt doar principiile generale ale procedeeleor și considerentele călăuzitoare. Însușindu-și tot ce s-a spus, cititorul sau elevul, examinînd cu grijă partiturile orchestrale cele mai noi și ascultînd execuțiile lor, va înțelege în ce anume cazuri trebuie să se aplice un procedeu sau altul. În general, trebuie să sfătuim pe elev să se conducă după ordinea normală a distribuției suflătorilor; să aibă grijă ca în acord să participe numai voci nedublate sau numai voci dublate (afară de cazurile ce decurg din conducerea vocilor); să întrebuinteze procedeele de încrucișare și de încadrare a timbrurilor cu bună știință și, în sfîrșit, să aibă în vedere în majoritatea cazurilor dispoziția strînsă a acordurilor.

Exemple de armonie la suflătorii de lemn:

a) Acorduri independente.

Nr. 105. *Noaptea de Ajun* [148] — Cl., 2 Fag.

Nr. 106. *Noaptea de Ajun*, începutul — Ob., Cl., Fag. (încrucișare).

- * Nr. 107. *Fata de zăpadă* [197] — *Fl. picc.*, 2 *Fl.* (*tremolando*).
- Nr. 108. *Fata de zăpadă* [204] — 2 *Fl.*, *Ob.* (registru acut).
- Nr. 109. *Șeberazada*, începutul — Toate lemnele, în diferite dispoziții.
- Nr. 110. *Povestea țarului Saltan*, înainte de [115] — Timbruri mixte.
- Nr. 111. *Povestea țarului Saltan* [115] și alte pasaje analoge — Efect foarte moale al lemnelor în triolette.
- Nr. 112. *Sadko* [72] — Acorduri cu trei voci, de timbruri pure și mixte.
- Nr. 113. *Logodnica țarului* [126] — Toate lemnele.
- Nr. 114. *Legenda Kitejului*, înainte de [90] — Încadrare. (*Ob.* în registrul supraacut).
- Nr. 115. *Legenda Kitejului*, înainte de [161] — Alternanța lemnelor cu alăturile.
- Nr. 116. *Legenda Kitejului* [167] — Toate lemnele (afară de *Oboi*) împreună cu corul.
- Nr. 117. *Cocoșul de aur*, înainte de [236] — Timbru mixt; la bas — 2 *Fag.*
- Fata de zăpadă* [16] — 2 *Cl.*, *Fag.*
- Fata de zăpadă* [79], măs. a 5-a — 2 *Ob.*, 2 *Fag.* (vezi Nr. 136).
- * *Uvertura Sărbătoarea luminoasă* [A] — 3 *Fl. tremolando* (vezi nr. 176).
- * *Povestea țarului Saltan* [45] — *Ob.*, 2 *Fag.*
- Sadko*, tablou simfonic [9] — *Ob.*, 2 *Clar.*, *Fag.*
- * *Sadko*, operă [4] — *Cor. ingl.*, 2 *Cl.*
- Sadko*, operă, înainte de [5] — Toate lemnele.
- Legenda Kitejului* [269] — *Fl.*, *Cl.*, *Fag.*
- Cocoșul de aur* [125] — Diferite lemne, acorduri cu patru voci (vezi nr. 271).
- Cocoșul de aur* [218] — *Ob.*, *Cor. ingl.*, *Fag.*, *C-fag.*; vezi de asemenea [254].
- * *Servilia* [93] — Acorduri la lemne în registrul grav (vezi nr. 137).

b) Fondul armonic (la care participă uneori cornii).

- Nr. 118. *Fata de zăpadă* [292] — Dispoziție largă a lemnelor (voci dublate).
- Nr. 119. *Fata de zăpadă* [318–319] — 2 *Flauti*.
- Nr. 120. *Sadko* [49] — *Ob.*, *Clar.*, *Cor.*, *Fag.*
- Nr. 121. *Sadko* [144] — *Clar.*, *Fag.*
- Nr. 122. *Sadko* [195–196] — 2 *Clar.*, *Cl. basso*.
- * Nr. 123. *Kașcei nemuritorul* [80] — *Ob.*, *Fag. con sord.*
- * Nr. 124. *Legenda Kitejului* [52] — *Fl.*, *Fag.*
- * Nr. 125. *Legenda Kitejului* [247] — 2 *Clar.*, *Cl. basso*.
- * Nr. 126. *Legenda Kitejului* [355] — *Cor. ingl. con sord.*, *Cl.*, 2 *Fag.*
- * Nr. 127. *Cocoșul de aur* [3] — *Cl.*, *Clar. basso*, 2 *Fag.*, *C-fag.*

* Nr. 128. *Cocoșul de aur* [156] — Voci mobile: *Fl.* și *Cl.*
Noapte de mai, actul III [L] — 2 *Fag.*, *Cor. ingl.* (vezi nr. 18).
Antar [68] — 3 *Flauti*.
Fata de zăpadă [20] — 2 *Clar.*, registru acut.
Fata de zăpadă, înainte de [50] — 2 *Fl.*, *Fag.*
Fata de zăpadă [187] — 2 *Ob.*, 2 *Fag.*
Fata de zăpadă [274] — 2 *Cl.*, registru grav (vezi nr. 9).
Fata de zăpadă [283] — *Fl.*, *Cor. ingl.*, *Cl.*, 2 *Fag.* (vezi nr. 26).
Șeberazada, p. II [B] — 2 *Clar.*, *Fag.* (notă ținută la *Cor.*) (vezi nr. 1).
Noaptea de Ajun [1] — 3 *Clar.*
Sadko [1] — *Clar.*, *Cl. basso*, *Fag.*, *C-fag.*
Sadko [99] — 2 *Clar.* (vezi nr. 289, 290).
Logodnica țarului [80] — *Clar.*, *Fag.*
Logodnica țarului [166] — Voci armonice mobile: *Fl.* și *Clar.* (vezi nr. 22).
Servilia [59] — *Clar.* (registru grav), *Fag.*
Legenda Kitejului [55] — *Fl.*, *Ob.* (vezi nr. 197).
Legenda Kitejului [68] — *Cor. ingl.*, *Fag.*, *C-fag.* (vezi nr. 199).
Legenda Kitejului [118] — Timbru mixt: 2 *Ob.*, *Cor. ingl.* + 3 *Clar.*
Legenda Kitejului [136] — Voci mobile: *Fl.* și *Cl.*
Legenda Kitejului, înainte de [185] — 3 *Fl.* (reg. grav) și 2 *Cl.*
Legenda Kitejului [223] — *Fl.*, *Ob.*, *Clar.* (vezi nr. 31).
Legenda Kitejului [273] — *Cor. ingl.*, 2 *Cl.* și *Cl. basso*, *Fag.*
Cocoșul de aur [40–41] — *Cl. basso*, *Fag.*; *Fl.*, *Clar.*; *Cl.*, *Cl. basso*.

Armonia la alămuri

Scriitura armonică a acordurilor necesită, ca și la grupul suflătorilor de lemn, o dispoziție strânsă fără omiterea intervalelor.

Scriitura pentru patru voci

Este evident că cvartetul de corni prezintă toate înlesnirile unei sonorități echilibrate a acordurilor cu patru voci, fără conducerea basului în octave:



Notă. În exemplele schematică din secțiunea de față, am scris, pentru mai multă simplitate, cornii și trompetele așa cum trebuie să sune în realitate, ca într-o transpunere pentru pian.

Atunci cînd dorim să conducem vocea de bas în octave, se recurge rareori la participarea trombonului sau a tubei, din cauza sonorității mult mai puternice a acestora din urmă, iar dublarea vocii de bas se încredințează fagotului, după cum se va arăta mai tirziu.

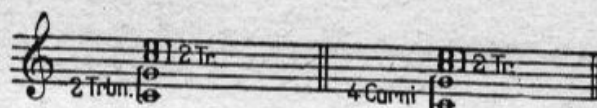
Cvartetul de tromboane și tubă apare relativ rar la patru voci, într-o dispoziție strînsă a acordurilor. Cel mai adesea, trombonului cel mai grav și tubei li se încredințează conducerea vocii de bas în octave, iar cele trei voci superioare vor fi preluate de celelalte două tromboane superioare, cu adăugirea unei trompete, sau a doi corni reușiți la unison pentru echilibrarea sonorității:



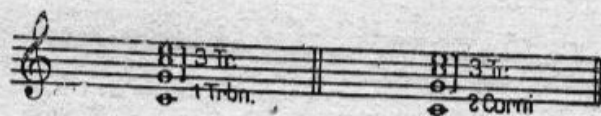
Socotesc ca deosebit de reușită dispoziția pe care am întrebuintat-o adesea, în care basul, în octave, este încredințat la doi corni și tubă, iar celelalte trei voci — celor trei tromboane:



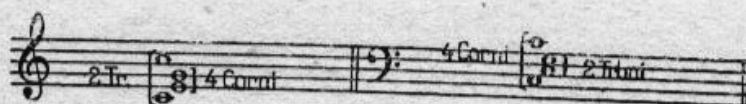
În octavele cu mult mai acute, o asociere de patru voci cu două trompete se va completa prin două tromboane, sau prin patru corni dispuși cîte doi la unison spre a echilibra sonoritatea:



Cînd dispunem de trei trompete, a patra voce va fi încredințată unui trombon sau la doi corni la unison:



Se poate de asemenea, pentru acorduri izolate, să se recurgă la procedeul încadrării timbrurilor:



sau ținînd seama de cerințele conducerii vocilor:



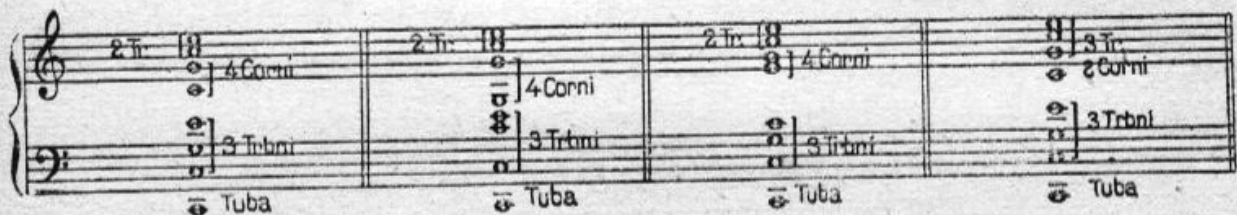
Scriitura pentru trei voci

Cele mai bune asocieri sînt obținute cu trei tromboane, trei corni sau trei trompete. Dacă se folosesc două timbruri diferite, se va dubla numărul cornilor:

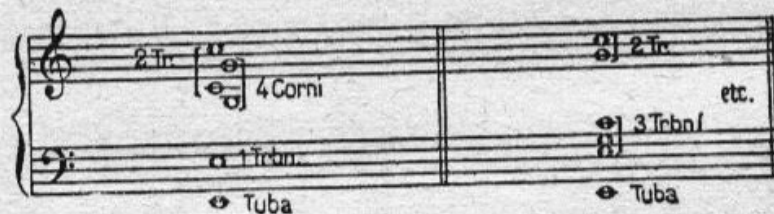
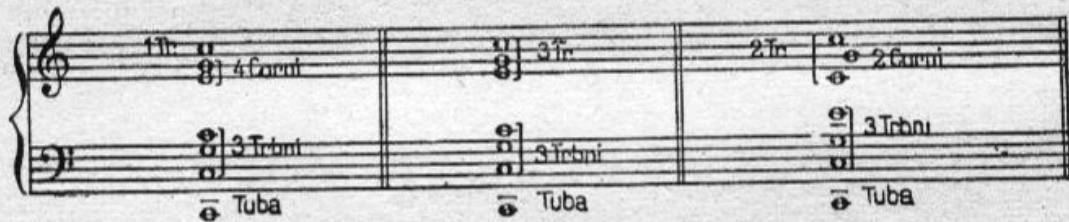


Acorduri cu voci multiple

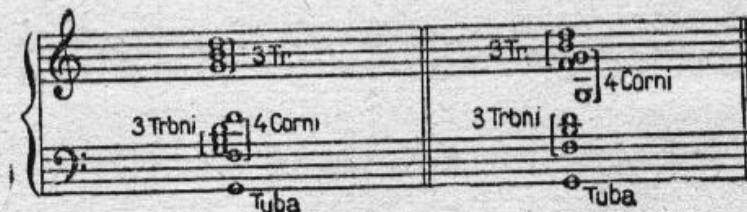
Cînd participă toți exponenții grupului, se dublează numărul cornilor:



În asocierile de șapte, șase sau cinci voci, trebuie să se lase anumite instrumente de o parte:

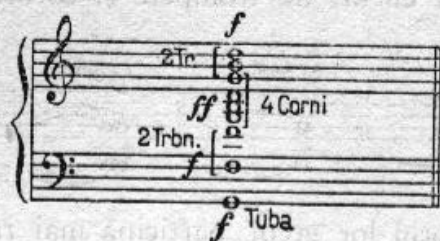


În asocierile disonante, secunde și septimele sînt de preferat la timbruri diferite:



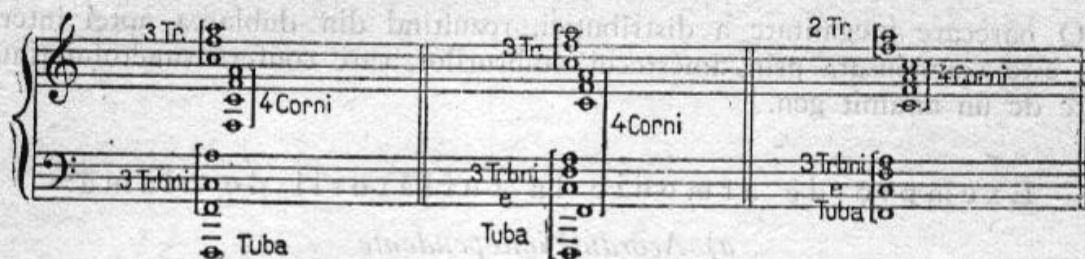
În acordurile distribuite unei formații cu două trompete, dublarea numărului cornilor nu este suficientă. Se va recurge atunci la dispoziția următoare, în care,

pentru ca să li se echilibreze forța, se atribuie cornilor o nuanță dinamică superioară cu un grad față de celelalte instrumente:



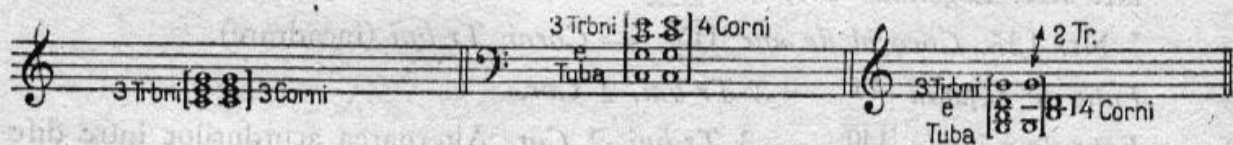
În toate cazurile, unde o egalitate a forței sonorității vocilor unui acord al alăturilor nu poate fi obținută prin dublarea cornilor, urmează să se recurgă la același procedeu, cerându-li-se o nuanță dinamică superioară cu un grad față de cea a tromboanelor și a trompetelor.

Atunci când acordurile în dispoziție largă sînt dispuse pe mai multe etaje armonice, etajul cornilor va putea rămîne nedublat, și dispoziția generală a acordului se va prezenta ca și cum ar fi *corală*,¹ de exemplu:

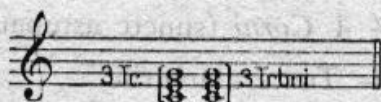


Dublarea alăturilor

Cele mai frecvente dublări de timbruri între exponenții grupului alăturilor constau în juxtapunerea unui acord al cornilor la un acord identic al trompetelor sau tromboanelor. Timbrul moale și rotund al cornilor, care întărește sonoritatea unor astfel de combinații, înmoaie în același timp într-o măsură apreciabilă timbrurile mai stridente ale tromboanelor și ale trompetelor:



Cazul juxtapunerii unui acord al tromboanelor la un acord identic al trompetelor:



se poate întîlni extrem de rar, din cauza reunirii unor sonorități de cea mai mare forță.

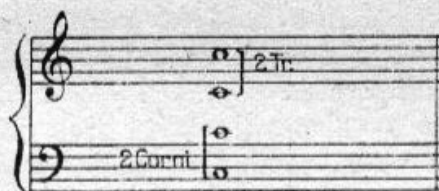
Dat fiind că alăturile se întrebuintează foarte frecvent în factura generală orchestrală pentru note ținute pe una sau pe două octave, socotesc indispensabil

¹ Adică pentru cor dublu sau triplu.

să iau astfel de cazuri în considerație. Notele ținute se distribuie cel mai des la două trompete și, de asemenea, la doi sau la patru corni dispuși în octave. Această octavă este ținută uneori de trompete și corni:



Tromboanele, cu timbrul lor greoi, participă mai rar în astfel de combinații. Pentru notele ținute pe două octave, se întâlnește cel mai des procedeul următor:



O oarecare inegalitate a distribuției, rezultând din dublarea notei intermediare, este compensată prin amestecul timbrurilor, care conferă sunetului ținut o unitate de un anumit gen.

Exemple de armonie la suflătorii de alamă:

a) Acorduri independente

Nr. 129. *Fata de zăpadă*, înainte de [289] — 4 Corni.

Nr. 130. *Sadko* [175] — Timbruri mixte (juxtapunere) — 3 Cor.+3 Tr-be.

Nr. 131. *Sadko* [191—193] (Cintecul oaspetelui vareg) — Toate alăturile.

Nr. 132. *Noaptea de Ajun*, înainte de [180] — Toate alăturile cu surdine.

* Nr. 133. *Povestea țarului Saltan* [102], măs. a 7-a — 2 Tr-be, 2 Tr-bni + 4 Corni (juxtapunere).

Nr. 134. *Legenda Kitejului* [199] — Acorduri scurte (juxtapunere).

* Nr. 135. *Cocoșul de aur* [115] — Corni, Tr-bni (încadrare).

Fata de zăpadă [74] — 3 Tr-bni, 2 Cor.

Fata de zăpadă [140] — 3 Tr-bni, 2 Cor. Alternarea acordurilor între diferite grupuri (vezi nr. 244).

Fata de zăpadă [171] — Toate alăturile; mai departe 3 Tr-bni (vezi nr. 97).

Fata de zăpadă [255] — 4 Corni (sunete astupate).

Fata de zăpadă [289] — Toate alăturile.

Noaptea de Ajun [181] — 4 Cor.+3 Tr-bni e Tuba (vezi nr. 237).

* *Logodnica țarului* [178] — Alternanță a alăturilor cu coardele (vezi nr. 242).

* *Sadko*, înainte de [9] — Toate alăturile (încadrare).

Sadko, înainte de [338] — Toate alăturile, fără tubă.

Povestea țarului Saltan [230] — Toate alăturile, sonoritate foarte densă (vezi Tabloul II de acorduri de la sfârșitul volumului II, ex. 12).

* *Servilia* [154] — Diferite alături.

* *Legenda Kitejului* [130] — 3 *Tr-be*, *Tr-bni e Tuba*.

b) Fond armonic

Nr. 136. *Fata de zăpadă* [79] măs. 6 — 4 *Corni*.

Nr. 137. *Servilia* [93] — Toate alăturile.

* Nr. 138. *Povestea țarului Saltan* [127] — 4 *Cor. con sord.* + 3 *Tr-bni e Tuba con sord. pp.*

* Nr. 139. *Legenda Kitejului* [158] — *Tr-be*, *Tr-bni*.

Nr. 140. *Legenda Kitejului* [248] — 3 *Tr-bni*.

Legenda Kitejului, înainte de [362] — Toate alăturile.

Fata de zăpadă [231] — 3 *Tr-bni* — fond moale (vezi nr. 8).

Antar [64—65] — 4 *Corni*, mai departe 3 *Tr-bni* (vezi nr. 32).

* *Șeberazada*, p. I [A], [E], [H], [K], [M] — Fond armonic de o forță diferită și timbru diferit (vezi nr. 192—195).

Povestea țarului Saltan, înainte de [147] — Toate alăturile *ff.* (2 *Ob.* și *Cor. ingl.* nu au vreo importanță deosebită).

* *Pan-Voievod* [136] măs. 9 — 4 *Cor.*, apoi *Tr-bni*, 2 *Cor.*

Reunirea grupurilor în armonie

A. Reunirea grupurilor suflătorilor: lemne cu alături

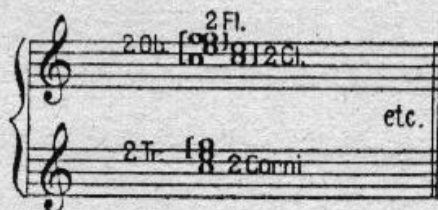
Se întâlnește fie sub forma juxtapunerii unui acord de un anumit timbru la același acord de alt timbru (adică asocierea la unison), fie sub forma suprapunerii, încrucișării și încadrării.

1. Reunirea la unison (juxtapunerea timbrurilor).

Acest fel de asocieri de acorduri oferă aceleași proprietăți ca și asocierile melodice corespunzătoare (vezi Cap. II). Timbrul lemnurilor, pierzându-se în timbrul alăturilor, le întărește pe acestea din urmă, dar le înmoaie și le atenuează intrucitva caracteristica proprie. Asocierile pot fi următoarele:

2 *Tr-be* + 2 *Fl.*; 2 *Tr-be* + 2 *Ob.*; 2 *Tr-be* + 2 *Clar.*;
3 *Tr-be* + 3 *Fl.*; 3 *Tr-be* + 3 *Ob.*; 3 *Tr-be* + 3 *Clar.*

Sint posibile și astfel de asocieri:



Mai departe: 2 Corni+2 Fag.; 2 Cor.+2 Clar.;
3 Corni+3 Fag.; 3 Cor.+3 Clar.,

precum și: 2 Cor.+2 Fag.+2 Clar. etc.

Combinatiile: 3 Tr-bni+3 Fag., sau 3 Tr-bni+3 Clar. se întâlnesc cel mai rar.

Un acord încredințat tuturor alăturilor, cu juxtapunerea aceluiași acord de la toate lemnele în componență dublă, dă o sonoritate excelentă și omogenă.

Exemple:

Nr. 141. *Logodnica țarului* [50] — 4 Cor.+2 Cl., 2 Fag.

Nr. 142. *Logodnica țarului* [142] — Juxtapunerea tuturor lemnurilor la alături.

Nr. 143. *Noaptea de Ajun* [165] — 4 Cor.+Fl., Cl., Fag.

* Nr. 144. *Sadko*, înainte de [79] — Cor., Tr-be+lemne dublate¹.

Nr. 145. *Sadko* [242] — Toate alăturile+Fl., Clar.

* Nr. 146. *Legenda Kitejului* [10] — Cor. ingl., 2 Cl., Fag. legato+4 Cor. non legato.

* Nr. 147. *Cocoșul de aur* [233] — $\left. \begin{array}{l} \text{Tr-be+Ob} \\ \text{Cor. +Clar.} \end{array} \right] 8$.

Pskoviteanca, actul II [30] — Juxtapunere și încadrare. (vezi Tabloul II al acordurilor, ex. 8).

Legenda Kitejului [324] — Toate alăturile+lemne.

Legenda Kitejului, începutul — Cor., Tr-bni+Clar., Fag. (vezi de asemenea [5] — nr. 249).

Fata de zăpadă [315] — 2 Cor.+2 Cl. și 2 Cor.+2 Ob. (vezi nr. 236).

Notele astupate sau înăbușite cu surdine ale trompetelor și ale cornurilor, din cauza unei oarecare asemănări cu timbrul oboaielor și al cornului englez, produc, într-o asociere cu ele la unison, o sonoritate excelentă.

Exemple:

Nr. 148. *Uvertura Sărbătoarea luminoasă*, p. 11 — Cor.(+), Tr-be (registru grav)+Ob., Clar.

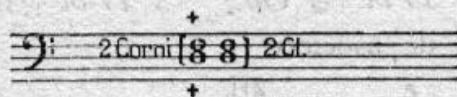
* Nr. 149. *Povestea țarului Saltan* [129] — 2 Ob., Cor. ingl.+3 Tr-be con sord. (dedesubt — 3 Clar.).

* Nr. 150. *Legenda țarului Saltan* [131] măs. 17 — Acceași, cu corni.

* Nr. 151. *Antar* [7] — Ob., Cor. ingl., 2 Fag.+4 Cor.(+).

* *Noaptea de Ajun*, înainte de [154] — Toate alăturile cu surdine+lemne.

Dublarca la unison a notelor astupate mijlocii ale cornurilor de către notele registrului grav al clarinetului dă o frumoasă sonoritate sumbră:



Asociate cu sunetele fagotului, efectul este mai puțin caracteristic.

¹ Greșeala de tipar de la clarinete din partitura operei este corectată în extrasul dat. (Nota red. ruse)

Exemple:

* Nr. 151 a. *Noaptea de Ajun*, p. 249 — *Clar.*, *Fag.*+3 *Cor.*(+).

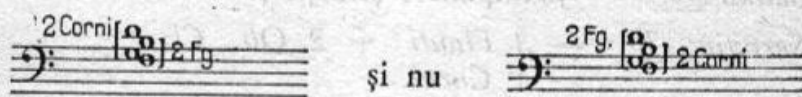
* *Kaşcei nemuritorul* [29] măs. 11 — 2 *Ob.*, 2 *Clar.*+4 *Cor.*(+).

Kaşcei nemuritorul [107] măs. 6 — 2 *Clar.*, *Fag.*+3 *Cor.*(+).

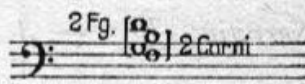
* *Mlada*, actul III [19] — 3 *Cor.*(+)+3 *Fag.* și 3 *Cor.*(+)+3 *Ob.* (vezi nr. 259).

2. Suprapunere, încrucișare și încadrare

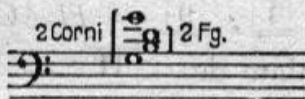
Fagoturile și cornii, astfel cum s-a arătat mai sus, au timbruri care apropie cel mai mult între ele cele două grupuri: alăturile și lemnele. Armonia pe 4 voci, efectuată cu două fagoturi și doi corni, mai ales în *piano*, sună egal și frumos, amintind o armonie de patru corni, cu o nuanță de mai mare transparență. În *forte*, cornii încep să domine fagoturile și este preferabilă armonia cu patru corni. Asocierea a doi corni cu două fagoturi se întrebuintează de obicei în poziția încrucișată, pentru o mai mare contopire a timbrurilor. * În acest caz, este mai bine să se încredințeze cornilor intervalele consonante, iar fagoturilor — pe cele disonante, de exemplu:



și nu



Procedul *încadrării* este de asemenea aplicabil, în care caz cornii încadrează fagoturile și nu invers:



Același procedeu al *încadrării* îl întrebuintăm și pentru octavele ținute ale trompetelor. În *piano*, terțele flautelor în registrul lor grav, uneori reunite cu clarinetele, plasate în interiorul octavelor trompetelor, produc o impresie excelentă, puțin cam misterioasă.

Intr-o serie de succesiuni de acorduri, este preferabil să se atribuie alăturilor vocile care rămân pe loc, și lemnelor pe cele care se mișcă.

Timbrul clarinetelor nu permite de loc ca acestea să fie încadrate de corni, dar în registrul lor acut și sub forma de etaj superior al armonicii, ele completează la fel de bine ca oboaiile și flautele acordul a patru corni *piano*; dublarea notei basului va putea fi încredințată fagotului:



În *forte*, cornii predomină suflătorii de lemn și, din această cauză, etajul superior al armonicii urmează să fie dublat:



Exemple:

a) Suprapunere

Nr. 152. *Antar* [56] — 3 Fl., 4 Cor. (fond).

* Nr. 153. *Noaptea de Ajun* [212] măs. 10 — Lemne și corni; mai departe cu tromboane și trompete.

Nr. 154. *Sadko* [338] — Juxtapunere și suprapunere.

Nr. 155. *Servilia* [73] — 3 Flauti + 2 Ob., Cl.
4 Corni.

Nr. 156. *Legenda Kitejului*, înainte de [157] — Flauti, 3 Tr-bni.

Legenda Kitejului, acordul final (vezi Tabloul III al acordurilor, ex. 15).

Cocoșul de aur, înainte de [219] — Timbrul mixt al lemnelor, 4 corni.

* *Sadko*, tablou simfonic, [1], [9] — Fl., Ob., Cl., Cor. (fond).

Sadko, tablou simfonic, înainte de [14] — 2 Fl., Cl., Corni.

Sadko, tablou simfonic, acordul final — Fl., Cl., Cor.

* *Antar* [22] — Fl., Cl., Corni (fond).

* *Fata de zăpadă* [300] — Toate lemnele și cornii.

* *Șeberazada* — Acordurile finale ale părților I și IV.

* *Uvertura Sărbătoarea luminoasă* [D] — Fl., Cl., Cor., cu adăugarea trompetelor și tromboanelor (vezi nr. 248).

Noaptea de Ajun [215] — $\left. \begin{array}{l} 3 \text{ Fl.} + 3 \text{ Cl.} \\ 3 \text{ Cor.} \end{array} \right] 8.$

* *Sadko*, opera [165] — Juxtapunere și suprapunere.

b) Incrucișare

* Nr. 157. *Antar*, înainte de [30] — Lemne, corni și apoi trompete.

* *Noaptea de Ajun*, înainte de [53] — Cor., Fag.

Noaptea de Ajun [107] — Clar., Cor., Fag.

* *Povestea țarului Saltan*, înainte de [62] — Cor., Fag.

* *Cocoșul de aur* [220] — 3 Tr-bni, 2 Fag., C-fag. (vezi nr. 232).

c) Incadrare

Nr. 158. *Pskoviteanca*, actul I [33] — Flaute încadrate de corni; mai departe, corni încadrați de fagoturi.

Nr. 159. *Fata de zăpadă* [193] — $\begin{matrix} Tr-ba \\ Fl., 2 Cl. \\ Tr-ba \end{matrix}$

* Nr. 160. *Sadko*, opera, înainte de [155] — Flaute încadrate de trompete.

* Nr. 161. *Povestea țarului Saltan* [50] — Trompete încadrate de lemne.

Nr. 162. *Povestea țarului Saltan* [59] — Flaute încadrate de trompete; clarinete încadrate de corni.

* Nr. 163. *Legenda Kitejului* [82] — Oboaie și clarinete încadrate de trompete.

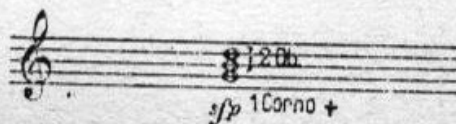
* *Sadko*, opera [105] — Fond armonic; oboaie încadrate de trompete (vezi nr. 260).

* *Logodnica țarului*, sfârșitul uverturii — Fagoturi încadrate de corni (vezi Tabloul III al acordurilor, ex. 14).

* *Sadko*, tablou simfonic [3] — $\begin{matrix} Cl.+Fag. \\ 4 Cor. \\ Cl.+Fag. \end{matrix}$

* *Antar*, înainte de [37] — $\begin{matrix} Fag. \\ 2 Cor.(+) \\ Clar. \end{matrix}$

Asemănarea, semnalată mai sus, dintre timbrul cornilor astupați și timbrul oboaielor și al cornului englez permite ca acestea să se asocieze într-un acord, de preferință *piano* sau puțin *sforzando*:



Exemple:

* Nr. 164. *Legenda Kitejului*, înainte de [256] — $\begin{matrix} 2 Ob., Cor. ingl. \\ 3 Cor.(+) \end{matrix}] 8.$

* *Noaptea de Ajun* [75] — 3 Cor.(+) + Oboe.

Logodnica țarului [123] — Ob., Cor. ingl., Cor. (+) (vezi nr. 240).

* *Legenda Kitejului* [244] — Cl., 2 Fl., + 2 Ob., Cor ingl., 3 cor (+);
vezi de asemenea *Povestea țarului Saltan*, înainte de [115] — $\begin{matrix} Corno (+) \\ 2 Fl.+ 2 Fag. \end{matrix}$
(nr. 110).

Dacă la un acord participă tromboanele și trompetele, atunci flautele, oboaiele și clarinetele se vor întrebuița de preferință spre a constitui etajul

armonic situat deasupra trompetelor. Astfel, vor găsi loc următoarele cazuri de dispoziții ale suflătorilor de lemn și de alamă:

The image displays three musical staves, each representing a different orchestral configuration of woodwind and brass instruments. The first staff shows a configuration with 2 Tr., 2 Ob.+2 Fl., 2 Cl., 4 Corni, 3 Trbni, and Tuba. The second staff shows a configuration with 3 Tr., 3 Fl.+3 Ob.+3 Cl., 2 Ob., 2 Fl., 2 Cl., 4 Corni, 3 Trbni, and Tuba. The third staff shows a configuration with 2 Tr., 2 Fl.+2 Ob., 2 Cl., 2 Corni, 3 Trbni, 2 Fg., Tuba, 2 Fg., Tuba, 2 Fl., 2 Ob.+2 Cl., 4 Corni, 2 Tr., 2 Fl.+2 Ob.+2 Cl., 3 Trbni, 4 Corni, Tuba, and 2 Fg.

Exemple:

* Nr. 165. *Noapte de mai*, actul I [Ee] — 3 Tr-bni, 2 Ob.+2 Cl., 2 Fag.

* Nr. 166. *Fata de zăpadă* [198]; vezi de asemenea [200] și înainte de [210].

* Nr. 167. *Noaptea de Ajun* [205]; vezi de asemenea [161], [212], măs. 14 (nr. 100, 153).

Nr. 168—169. *Sadko*, opera, înainte de [249], [302]; (vezi de asemenea nr. 120).

Nr. 170. *Sadko*, opera [244] — Acord de țesătură foarte întinsă; fagoturile la limita gravă extremă.

Sadko, opera [142], [239]; vezi și [3] (nr. 86).

* *Logodnica țarului* [179] (vezi nr. 243).

* *Antar* [65] — Armonii ondulate ale cornilor și lemnelor, pe acorduri stabile ale tromboanelor (vezi nr. 32).

* *Sadko*, tablou simfonic [20].

Noapte de mai, pag. 325. Acordul final, *do* major (vezi Tabloul I al acordurilor, ex. 1).

* *Mlada*, sfîrșitul actului I (vezi Tabloul II al acordurilor, ex. 13); actul II [20].

* *Șeberazada*, partea I [E], partea II [P], partea III [M], partea IV, pag. 203 (vezi nr. 195, 19, 209, 77).

Observații generale. Nu se poate atinge totdeauna o egalitate ideală a distribuției în folosirea tuturor instrumentelor de suflat ale orchestrei, mai ales că într-o serie succesivă de acorduri, schimbîndu-se poziția lor melodică, dispoziția se stabilește în dependență de mersul vocilor; în practică, totuși, se compensează o oarecare inegalitate în repartiția forței prin fenomenul acustic următor: vocile unui acord ce sună în octave se completează reciproc în urma coincidenței rezonanțelor sunetului cel mai grav cu sunetul cel mai acut, iar vocile superioare își găsesc în acest chip un sprijin în rezonanțele armonice ale vocilor grave. Totuși, depinde în întregime de instrumentator ca să ajungă la cea mai mare egalitate posibilă în repartizarea sonorităților care, în anumite cazuri dificile, trebuie să egaleze sonoritatea acordului prin distribuirea nuanțelor dinamice, indicînd pentru suflătorii de lemn, ca fiind mai slabi în privința sonorității, nuanțe cu un grad mai puternice decît ale celor de alamă.

B. Reunirea coardelor cu suflătorii

1. Reunirea *coardelor cu suflătorii de lemn*, sub forma *juxtapunerii* în acorduri a unui timbru la altul, se întîlnește foarte des, atît sub formă de note ținute, cît și sub forma *tremolando* la coarde.

* În afară de dublarea totală sau parțială a partidelor cvartetului de coarde, foarte obișnuită, cazurile cele mai des întîlnite și mai naturale sînt următoarele:

Fl. Clar.
Ob. (Cl) + Viol. div; Fag. + V-cellî e Viole div. etc.

Exemple:

* Nr. 171. *Antar* [57] — Viol. II, V-le div.+Fl., Cor (figurație la clarinet).

* *Legenda Kitejului* [295] — la fel; mișcare ritmică la lemne și armonie ținută la coarde (vezi nr. 213).

* *Sadko*, tablou simfonic, înainte de [4], și [4], măs. 9.

* *Șeberazada*, partea I [M] — 6 Viol. soli+2 Ob. (2 Fl.), Cl.

* *Antar* [7] — întregul cvartet *divisi*+lemne (vezi nr. 151).

2. Reunirea *coardelor cu suflătorii de alamă*, ca urmare a unei totale neasemănări a timbrurilor lor, este puțin recomandabilă în procedeul juxtapunerii unui timbru la altul și mai ales în procedeele încrucișării și încadrării.

Cu toate acestea, cazul reunirii acestor grupuri se poate întrebuița cînd armonia coardelor se execută sub formă *tremolando*, iar armonia alămurilor sub formă de note ținute, precum și în cazurile cînd coardele execută acorduri scurte și întretăiate *sforzando*. În afară de aceasta, apar excepții la corni, ale căror acorduri dublate de violoncele sau de viole *divisi*, sună admirabil.

Exemple:

Fata de zăpadă [242] — Toate alăturile + coarde *tremolando* (vezi Tabloul I al acordurilor, ex. 6).

* *Legenda Kitejului*, înainte de [240] — la fel (*Cor.*, *Tr-ba* +).

* *Sadko*, operă, înainte de [34] — *Cor.* + *V-le div.*, *Tr-bni* + *V-celli div.*¹

C. Reunirea tuturor celor trei grupuri

Reunirea sub forma *juxtapunerii* de timbruri a grupului coardelor, al lemnurilor și al alăturilor dă o armonie consistentă și suculentă.

Exemple:

Nr. 172. *Logodnica țarului*, înainte de [145] — *Ob.*, *Fag.* + *Corni* + *coarde*.

* Nr. 173. *Sadko*, sfârșitul tabloului 1 — Acorduri scurte.

* Nr. 174. *Noaptea de Ajun* [22] — Lemne + alături *c. sord.* + *tremolo* la coarde.

Logodnica țarului, acordul final (vezi Tabloul I al acordurilor, ex. 5).

Sadko, acordurile finale ale tablourilor 2, 3 și 7 (vezi Tablourile I și III ale acordurilor, ex. 9, 10, 18).

Legenda Kitejului [162] (vezi nr. 250).

Fata de zăpadă — sfârșitul operei (vezi Tabloul III al acordurilor, ex. 17) și o mulțime de alte exemple.

Observație generală. Echilibrul sonorității și repartizarea intensității joacă rolul cel mai important în acordurile ținute sau în cele figurate ritmic, unde sonoritatea este, așa zicând, la vedere; în acorduri scurte, nelegate între ele, egalitatea sonorității are o mai mică semnificație, deși aici se poate recomanda compozitorului să nu fie neglijent față de ea.

Prin sfaturile și precizările făcute aici, m-am străduit să arăt de care anume considerente generale și esențiale trebuie să țină seamă compozitorul, nesocotind posibil să trec în revistă toate cazurile ce se pot ivi în practica orchestrației. După ce am dat câteva exemple de acorduri cu sonoritate bună, trimit pe cititor la partituri, a căror examinare conștiincioasă poate singură să-l facă să cunoască temeinic principiile dispoziției instrumentelor și ale dublărilor lor.

¹ Se va găsi de asemenea un excelent exemplu de asociere între coarde și alături în antracul ce precedă tabloul 2 din actul IV al *Hovanshinei* de Musorgski, orchestrată de Rimski-Korsakov. (Nota red. ruse)

FACTURA GENERALĂ ORCHESTRALĂ

Orchestrarea diferită a unuia și aceluiași conținut muzical

Sînt cazuri, în care sensul și atmosfera unei perioade date sau ale unui moment sînt atît de clare și de indiscutabile, încît felul în care trebuie să fie orchestrate nu provoacă nimănui nici un dubiu, și oricare alt procedeu în alegerea timbrurilor și în repartitia rolurilor se va dovedi inadecvat și necorespunzător. Voi da un exemplu elementar: Să luăm o perioadă scurtă în care o frază cu caracter de fanfară se desenează pe unul sau mai multe acorduri *tremolando*. Este în afară de orice îndoială că orice orchestrator va încredința, în cazul dat, *tremolo*-ul cvartetului de coarde, iar desenul melodic cu caracter de fanfară trompetei, și nu invers: armoniile ținute — grupului alăturilor în figurație armonică rapidă, iar fraza cu caracter de fanfară, unuia din exponenții cvartetului. Dar și în primul procedeu, în aparență singurul adecvat și rațional, se pot ivi îndoieli și probleme. Nu cumva *tremolo*-ul coardelor urmează să fie dublat prin acorduri ținute la suflători? Nu cumva fraza cu caracter de fanfară este de țesătură atît de înaltă sau de joasă încît să nu poată fi încredințată trompetei? Oare fraza aceasta nu trebuie scrisă pentru două sau trei trompete la unison, sau pentru alte cîteva instrumente? Putem oare întrebuița în cazul dat ambele procedee enumerate mai sus, fără denaturarea sensului și atmosferei muzicale? Voi încerca să răspund la întrebările puse. Dacă fraza este, prin țesătura ei, prea joasă pentru trompetă, ca trebuie să fie încredințată cornului sau trombonului, ca instrumente înrudite cu trompeta; dacă însă este înaltă, atunci rămîne să fie atribuită oboaielor și clarinetelor reunite la unison, deoarece un astfel de timbru complex va fi cu mult mai înrudit cu trompeta prin caracter și forță decît oricare altul. Problema dacă, pentru desenul de fanfară, este necesar să se întrebuițeze o trompetă sau două, unul, doi sau patru corni, un oboi cu un clarinet sau două oboaie cu două clarinete, — trebuie rezolvată în dependență de gradul de intensitate destinat fragmentului respectiv. Dacă dorim să obținem o mai mare forță de sonoritate, instrumentele se vor putea dubla, tripla sau cvadrupla; pentru o intenție contrară, este preferabil un *solo* la alături și două lemne (1 *Ob.* + 1 *Clar.*). Chestiunea dacă un acord *tremolando* poate să fie dublat cu un acord al suflătorilor se rezolvă în raport cu intenția autorului, care lui însuși trebuie să-i fie clară, iar de către instrumentatorul străin — ghicită.

Dacă autorul dorește o diferență mult mai accentuată între fondul armonic și desenul melodic, atunci acordul nu trebuie să se încredințeze suflătorilor ci să se echilibreze într-o măsură oarecare forța sonorității fondului cu forța sonorității desenului prin ajutorul nuanțelor dinamice artificiale: *pp*, *p*, *f* sau *ff*. Dacă,

dimpotrivă, autorul vrea să realizeze o mai mare densitate a fondului armonic și o mai mică strălucire a desenului melodic, atunci acordul urmează să fie atribuit suflătorilor. Problema: cărui grup al suflătorilor trebuie încredințat un acord, se rezolvă astfel: *culoarea sonoră a fondului trebuie să fie, în afară de forța și densitatea sa, totdeauna alta decât culoarea sonoră a desenului*; de aceea, dacă fraza cu caracter de fanfară este încredințată instrumentelor de alamă (trompete sau corni), armonia ținută trebuie încredințată suflătorilor de lemn; dacă însă fanfara este încredințată lemnului (oboaie și clarinete), atunci este mai bine ca acordul să fie încredințat cornilor. Așadar, pentru a soluționa definitiv problema ce-și propune, autorul trebuie să fie conștient de intențiile sale, iar instrumentatorul străin să fie pătruns de intențiile autorului. Aci apare o nouă problemă: care trebuie să fie intențiile autorului? Această problemă este mult mai complexă. Intențiile orchestrale ale autorului trebuie să fie legate de problemele de formă ale lucrării sale și de semnificația estetică a perioadei sau a momentului respectiv, izolat și în raport cu întregul. Alegerea unui procedeu orchestral este în legătură cu conținutul muzical și cu coloritul fragmentului, ca și cu cel al fragmentului următor, și depinde de faptul dacă perioada sau momentul respectiv prezintă o concordanță sau un contrast față de conținutul muzical precedent sau cel următor, și de asemenea, dacă reprezintă un punct culminant sau o treaptă în mersul general al gândirii muzicale. Evident, este cu neputință să ne gândim la examinarea tuturor cazurilor de astfel de corelații ale fiecărui exemplu dat în cartea mea, atît față de ceea ce precede, cît și față de ceea ce urmează. De aceea sfătuiesc pe cititor să nu se limiteze la exemplele date aci ci, căutîndu-le în partituri, să se străduiască să-și explice relația lor cu întreaga lucrare. Totuși, în măsura posibilităților, am să caut să ating aceste probleme în expunerea ce va urma. Aici voi spune că autorii tineri și fără experiență nu au totdeauna o conștiință clară și limpede a propriilor lor intenții și că succese în această direcție se pot obține numai prin citirea partiturilor bune și prin audierea executării lor, avînd o cît mai mare atitudine critică față de conținutul acestora. Îndrăzneala însă și chiar rafinamentul procedeele de orchestrație sînt ceva foarte diferit de capriciile autorului. *Nu este de ajuns să vrei: există lucruri pe care nu trebuie să le vrei.*

Ideile muzicale cele mai simple sau mai potrivite: fraze melodice pe o singură voce la unison, de asemenea pe una sau mai multe octave, sau acorduri fără vreo semnificație melodică a vocilor se orchestrează în diferite feluri, ținînd seama doar de țesătura fragmentului respectiv, de necesitatea dinamică, de gradul dorit de expresivitate și de calitatea culorii. În multe cazuri, la apariția aceluiași idei muzicale, se aplică de fiecare dată o nouă selecțiune de instrumente. În continuarea expunerii mele, cînd voi aborda chestiuni mai complexe, voi avea deseori prilejul să mă întîlnesc cu asemenea cazuri și de aceea nu face să mă opresc asupra lor acum.

Exemplu:

* *Fata de zăpadă* [58], [65] și înainte de [68] — unison cu o notă ținută.

Pentru ideile muzicale mult mai complexe ca factură, — melodice și armonice, figurate și contrapunctice — numărul diferitelor procedee de orches-

trație se reduce simțitor și adeseori nu admite mai mult de două, căci fiecare din elementele primordiale, ca melodia, armonia, figurația și contrapunctul, comportă cerințele lor speciale în ceea ce privește alegerea instrumentelor și a timbrurilor. Ideile muzicale mult mai complexe, oferind un caracter special, marcat cu precizie, nu admit de multe ori decât un singur procedeu de orchestrație, cu cel mult câteva variante posibile în detalii, aproape imperceptibile dacă nu se depune o atenție încordată.

Exemplului de factură foarte simplă, pe care-l redau aici, voi încerca să-i dau o altă orchestrație:

Exemplu:

Nr. 175. *Boieroaica Vera Șeloga*, înainte de [35] — a) orchestrație existentă, * b) alt procedeu.

Fără îndoială că și cel de al doilea procedeu ar fi produs o sonoritate satisfăcătoare; dar un al treilea, un al patrulea și alte procedee ar fi mai puțin satisfăcătoare, și prin mărirea numărului unor astfel de procedee, ușor se ajunge în scurt timp la absurd. Astfel, atribuind acordurile la grupul alăturilor, întreaga perioadă s-ar îngreuna în mod simțitor și, în afară de aceasta, s-ar innăbuși recitativul sopranului în notele grave și medii. Dacă scurtul *fa* diez de la bas ar fi atribuit coardelor *arco*, ar rezulta un accent de o asprime nedorită; atribuirea sa la fagoturi — o notă scurtă cu un caracter comic; iar la alături — un efect brutal și greoi etc. ...

Orchestrarea diferită a perioadelor sau momentelor cu același conținut se face în scopul de a modifica fie coloritul, fie forța sonorității. Și într-un caz, și într-altul, se recurge fie la intervertirea rolului pe care-l joacă fiecare grup de instrumente în factura bucății respective, fie la dublări, fie la ambele reunite la un loc. Intervertirea rolurilor este un procedeu departe de a fi totdeauna aplicabil. În capitolele precedente, m-am străduit să explic caracterul rolurilor potrivite fiecărui instrument al orchestrei, precum și al fiecărui grup orchestral. Pe de altă parte, există multe procedee de dublare nerecomandabile, despre care de asemenea am vorbit în capitolele precedente, după cum multe instrumente, din cauza diferenței caracterelor lor, nu pot fi asociate în vederea diferitelor procedee de orchestrație. Vor trebui deci aplicate, în problemele de factură generală orchestrală, indicațiile dobândite din capitolele precedente ale acestei cărți.

Un mijloc cu mult mai potrivit de a ajunge la o orchestrație diferită a aceleiași idei muzicale este *adaptarea* în acest scop a conținutului muzical respectiv. Procedeele de realizare a unei astfel de adaptări urmează să fie enunțate: a) trecerea totală sau parțială a conținutului muzical la alte octave; b) transpunerea într-o altă tonalitate; c) extinderea țesăturii sale generale prin adăugirea de octave superioare sau inferioare; d) schimbări de aspect parțiale și generale sau variante în factura sa (cazurile cele mai frecvente) și e) schimbarea nuanței generale dinamice: de pildă, aceeași muzică în *forte* și *piano*. Aceste procedee, destinate să realizeze un alt colorit muzical, sau apărute spontan din cauze ale căror rădăcini se găsesc în problema și forma însăși a lucrării, duc totdeauna la rezultate ferice în ceea ce privește aplicarea unei orchestrații variate.

Exemple:

Nr. 176, 177. *Uvertura Sărbătoarea luminoasă* [A] și [C].

Nr. 178—181. *Logodnica țarului*, uvertura, începutul [1], [2], [7].

Nr. 182—186. *Povestea țarului Saltan* [14], [17], [26], [28], [43].

Nr. 187—189. *Povestea țarului Saltan* [181], [246], [220].

* Nr. 190—191. *Pskoviteanca*, uvertură [5] și [12].

* Nr. 192—195. *Șeberazada*, p. I — începutul din *Allegro* [A], [E], [M].

* Nr. 196—198. *Legenda Kitejului* [55], [56], [62].

* Nr. 199—201. *Legenda Kitejului* [68], [70], [84].

* Nr. 202—203. *Cocoșul de aur* [229], [233] (vezi de asemenea nr. 205—206, 207—208, 213—214).

Noaptea de Ajun [158] și [179].

Sadko [99—101] și [305—307] (vezi nr. 289, 290, și 75).

Capriccio spaniol — să se compare părțile I și III.

Șeberazada, p. III — începutul [A], [I].

Șeberazada, p. III — [E], [G], [O].

O astfel de orchestrare variată a unor perioade sau momente cu un conținut muzical identic sau apropiate constituie în sine principiul unui mare număr de procedee muzicale, precum *crescendo*, *diminuendo*, alternanța timbrurilor, schimbările de colorit etc. și, în plus, limpezește considerabil esența stilului orchestral.

Tutti general

Prin termenul *tutti* se subînțelege în mod obișnuit cîntatul general în comun al tuturor instrumentelor orchestrei. Expresia *toate* instrumentele din orchestră este desigur convențională și participarea tuturor instrumentelor, fără excludere, nu este necesară pentru realizarea unui *tutti*. Spre a simplifica unele lămuriri ce vor urma, voi distinge două feluri de *tutti*: *mare* și *mic*, aceasta independent de componența orchestrei — dublă, triplă sau mărită. Voi denumi un *tutti* mare participarea tuturor grupurilor cantabile ale orchestrei: coarde, suflători de lemn și de alamă. Prin *tutti* mic, înțeleg participarea grupului alăturilor nu în componența sa deplină, de exemplu: fără tromboane, tubă și trompete, sau numai cu doi corni și două trompete, sau cu doi corni și unul sau trei tromboane, însă fără trompete, tubă și perechea cealaltă de corni, etc.

$$\left[\begin{array}{ccc} 4 \text{ Corni,} & 2 \text{ Corni} & 2 \text{ Corni} \\ \dots\dots\dots \text{ sau } 2 \text{ Tr-be} & \text{sau} & \dots\dots\dots \text{ etc.} \\ \dots\dots\dots & \dots\dots\dots & 3 \text{ Tr-bni} \end{array} \right].$$

În ambele genuri de *tutti*, componența grupului suflătorilor de lemn poate fi completă sau incompletă după conținutul muzical al bucății respective și țesătura sa; astfel, de exemplu, în cazul unei țesături înalte, participarea flautului mic va putea fi indispensabilă, iar în cazul unei țesături grave, flautele mari pot deveni de prisos, fără să schimbe, prin lipsa lor, denumirea generală de *tutti*. Participarea timpanelor, a harpei și a celorlalte instrumente cu sunete scurte și, de asemeni, a unui număr mai mare sau mai mic de instrumente de percusiune, nu le iau în considerare în definiția denumirii generale de *tutti*.

Participarea unui mare număr de instrumente în *tutti* indică varietatea extremă a procedeeleor ce i se pot aplica. Diversitatea devine atât de mare, încît sub acest raport nu se pot face nici un fel de generalizări sau indicații verbale; de aceea, eu consider cel mai potrivit lucru să dau cîteva exemple de diferite *tutti*, mici și mari, care vor permite cel mai bine cititorului să cunoască și să-și însușească procedeele cuvenite. Voi da unele exemple sub formă dublă de *tutti* mic și mare. Voi observa în general că *tutti*, prin însăși esența lui, se întrebuintează cel mai des în *forte* și în *fortissimo*, în cazuri rare în *pianissimo* și în *piano*.

Exemple:

Nr. 204. *Fata de zăpadă* [216] — *Tutti* mare.

Nr. 205—206. *Sadko* [173], [177] — *Tutti* mari, cu cor, într-o orchestrație diferită.

Nr. 207—208. *Noaptea de Ajun* [184] și [186] — *Tutti* mari, într-o orchestrație diferită, cu și fără cor.

* Nr. 209. *Șeberazada*, p. III [M]; vezi de asemeni p. I [A], [E], [H]; p. II [K], [P], [R]; p. III [G], [O]; p. IV [G], [P], [W]; și mai departe pînă la [Y] (nr. 193, 194, 19, 66, 77).

Logodnica țarului, uvertură, [1], [2] și [7] — *Tutti* mic și mare (vezi nr. 179—181).

* *Logodnica țarului* [141] — *Tutti* mare.

* *Logodnica țarului* [177] — *Tutti* mare.

Pan-Voievod [186] și [188] — *Tutti* mare.

Fata de zăpadă [61] și [62] — *Tutti* mic și mare.

Fata de zăpadă [231] — *Tutti* mic, fără trompete (vezi nr. 8).

Fata de zăpadă [325—326] — *Tutti* mare cu cor (vezi nr. 95).

Sadko [3], [223], [239] — *Tutti* mari (vezi nr. 86).

Antar [65] — (vezi nr. 32).

* *Capriccio spaniol* [B], [F], [J], [P], [V]; [X—Z] (vezi nr. 3).

* *Uvertura Sărbătoarea luminoasă* [F], [J], înainte de [L], [Y], pînă la sfîrșit.

* *Simfonia III*, p. I [D], [R—T], [X]; p. II [A], [E]; p. IV [A], [H], [S].

* *Sadko*, tablou simfonic [20—24].

* *Mlada*, actul III [12] (vezi nr. 258).

* Pentru exemplele de acorduri în *tutti*, vezi tablourile speciale de la sfîrșitul volumului II.

Tutti la grupurile suflătorilor

Grupurile suflătorilor de lemn și de alamă pot în multe cazuri să-și asume singure un *tutti* pentru perioade mai mult sau mai puțin lungi. Uneori aceste *tutti* speciale sînt formate numai din grupul lemnurilor, cu toate că în majoritatea

cazurilor, se face cu participarea cornilor; alteori se găsesc alăturile singure, fără participarea lemnelor; iar câteodată însă, un *tutti* la suflători se formează cu participarea ambelor grupuri, mai mult sau mai puțin complete. Acompanierea cu timpane și cu alte instrumente de percusiune a unor astfel de *tutti* se întâlnește foarte des („muzică ienicerească“, după expresia muzicienilor germani). Un *tutti* de suflători se acompaniază destul de frecvent cu un *pizzicato* al violoncelor și al contrabasurilor, mai mult sau mai puțin semnificativ, iar uneori și al celorlalte coarde sau al harpei, care dă o precizie ceva mai mare vocilor susținute de suflători. Un *tutti* al lemnelor și al cornilor nu atinge o putere destul de însemnată în *forte*; un *tutti* al alăturilor dezvăluie, dimpotrivă, o mare forță de sonoritate. Participarea coardelor sau a lemnelor la producerea pedalelor sau notelor ținute nu aduce, în exemplele de mai jos, nici o schimbare în esența acestor *tutti*:

Exemple:

Nr. 210—211. *Fata de zăpadă* [149], [151] (a se compara).

Nr. 212. *Pskoviteanca*, actul II [19]; vezi de asemenea actul III [5].

* Nr. 213—214. *Legenda Kitejului* [294], [312] (a se compara).

* Nr. 215. *Cocoșul de aur* [116]; vezi de asemenea [82] și [84].

* *Antar* [37] (vezi nr. 65).

Pan-Voievod [57], [186], [262].

Povestea țarului Saltan [14], [17], [26] (vezi nr. 182—184).

Pizzicato mare (tutti pizzicato)

Un *pizzicato* al întregului grup al coardelor, căruia i se adaugă uneori harpa și pianina, formează în anumite cazuri un caz special de *tutti*, condiționat, pentru o sonoritate mai mare, de participarea suflătorilor. Sonoritatea este mijlocie, iar strălucirea suficientă.

Exemple:

Nr. 216. *Fata de zăpadă*, înainte de [128]; vezi de asemenea [153] și înainte de [305].

* Nr. 217. *Uvertura Sărbătoarea luminoasă* [K]; vezi de asemenea [U] și [V].

* Nr. 218. *Noapte de mai*, actul I, cântecul lui Golov, asociere de *arco* și *pizzicato*.

* *Capriccio spaniol* [A], [C], înainte de [S], înainte de [P]; vezi de asemenea [O] (nr. 56).

Mlada, actul II [15].

* *Sadko* [220] (vezi nr. 295).

* *Legenda Kitejului* [101].

Tutti la una, două și trei voci

Sînt foarte frecvente cazurile cînd la execuția unor pasaje avînd una sau două voci pe una sau mai multe octave, participă un ansamblu orchestral mai mult sau mai puțin complet. Frazele melodice, care se formează, se instrumentează mai mult sau mai puțin simplu, prin mijlocul dublărilor obișnuite sau în stil înflorit, cu aplicarea alternării diferitelor timbruri, uneori acompaniate de note ținute.

Exemple:

* Nr. 219—221. *Legenda Kitejului* [142], [144], [147] — *Tutti* pe trei voci în orchestrație diferită.

* *Legenda Kitejului* [138], [139] — *Tutti* pe o singură voce.

Cocoșul de aur [215].

Fata de zăpadă, înainte de [152], [174], [176].

Logodnica țarului [120—121] (vezi 63).

Solo la instrumentele cu coarde

Pe cît sînt de frecvente la fiecare pas în orice piesă orchestrală melodiile, frazele sau motivele scurte executate de un *instrument de suflat solo* (un *solo* de acest fel, cînd este mai mult sau mai puțin de lungă durată revine de obicei instrumentului prim al lemnului sau cornului prim), pe atît de rară este întrebuintarea *coardelor* în *solo*. Cazurile în care violina primă sau violoncelul prim se întrebuintează *solo* sînt relativ mai dese; un *solo* de violă este destul de rar, iar unul de contrabas constituie o raritate extremă. Se încredințează instrumentelor *solo* acele fraze care cer o expresivitate individuală deosebită sau pasajele care, prin dexteritatea și finețea execuției, depășesc nivelul tehnicii cîntatului orchestral și pretind din partea executantului un studiu prealabil. Sonoritatea relativ slabă a unui *solo* la coarde pretinde ca acompaniamentul să fie moale și transparent. Totuși, trebuie să se evite un *solo* deosebit de dificil, în stil concertant, căci acesta transpune oarecum centrul de greutate al atenției asupra instrumentului solist. Coardele în *solo* se întrebuintează de asemenea și în momente care nu necesită o expresie viguroasă sau o tehnică înaltă, spre a obține un timbru deosebit și original, mult diferit de cel al coardelor ce cîntă împreună. Sînt cazuri cînd se întrebuintează două instrumente *sol*i la unison, de pildă 2 *Viol. soli*, etc. Se poate semna de asemenea, ca un caz foarte rar, întrebuintarea unui cvartet de coarde *solo*.

Exemple:

Violino solo

Nr. 222—223. *Fata de zăpadă* [54], [275].

* Nr. 224. *Legenda Kitejului* [310] — *V-no solo*, pe fondul lemnului și al coardelor *sul ponticello*.

Noapte de mai, p. 64—78.

Mlada, actul I [52]; actul III, înainte de [19].

* *Poveste* [W] .

* *Șeberazada*, p. I [C], [G]; de asemenea, cadențele de la începutul fiecărei părți.

* *Capriccio spaniol* [H], [K], [R] și cadența de la pagina 38.
Fata de zăpadă [274], [279]. — 2 *Viol. soli* (vezi nr. 9).

Viola sola:

Nr. 225. *Fata de zăpadă* [212].

* Nr. 226. *Cocoșul de aur* [163]; vezi de asemenea [174], [177].
Sadko [137].

Violoncello solo:

Fata de zăpadă [187] (vezi nr. 102).

Noaptea de Ajun, înainte de [29], [130].

Mlada, actul III [36].

* *Cocoșul de aur* [177], [180], (vezi nr. 229).

Contrabbasso solo:

* Nr. 227. *Mlada*, actul II [10—12] — caz special cu modificarea acordajului coardei acute.

Quartetto solo:

* Nr. 228. *Povestea țarului Saltan* [248] — *V-no I*, *V-no II*, *V-la*, *V-cello*.
Noaptea de Ajun [222] — *Viol.*, *V-la*, *V-cello*, *C-basso*.

* Nu trebuie să se omită aici cazurile în care un instrument cu coarde în *solo* se asociază la unison cu unul de lemn. O astfel de dublare se întrebuintează în scopul de a obține o mai mare puritate și plenitudine a sunetului, cu păstrarea timbrului *solo* (mai ales în registrele acute și grave), sau pur și simplu ca efect de culoare.

Exemple:

* Nr. 229. *Cocoșul de aur* [179] — *V-no + Fl. picc.*; *V-cello + Cl. basso*

* *Mlada*, actul II [52] — *Viol. + Fl.*; actul IV [31] — *Viol. + Fl. + Arpa*.

* *Noaptea de Ajun* [212] — 2 *Viol. + Fl. + Cl. picc.* (vezi nr. 153).

* *Pan-Voievod* [67] — 2 *V-ni + 2 Ob.*; 2 *V-le + 2 Cl.*

* *Legenda Kitejului* [306] — *C-basso + C-fag.* (vezi nr. 10).

Legenda Kitejului [309] — *V-no + Fl.*

* După cum s-a spus în capitolul II, 2 *Violini soli* sau *Viol. solo + Fl. (Fl. picc.)* se dovedesc adeseori suficiente pentru dublarea unei melodii în registrul acut.

Exemple:

* Nr. 230. *Uvertura Sărbătoarea luminoasă*, p. 32 — 2 *Viol. soli* (flageolete).

* Nr. 231. *Legenda Kitejului* [297] — 2 *Viol. soli + Fl. picc.*

Sadko [207] — vezi Cap. II, p. 42 și ex. nr. 24.

Limitele extreme inferioare și superioare ale scării muzicale orchestrale; distanțele mari

Se întâlnește rar concentrarea întregii gândiri muzicale în limitele superioare extreme ale scării orchestrale (în octavele III și IV); și încă și mai rar concentrarea întregii țesături în limitele ei inferioare extreme (octava mare și contra-octava), unde intervalele strînse nu sînt bine percepute de auz. În primul caz, nu se întrebuițează decît suflătorii înalți, flautele și flautul mic, precum și sunetele cele mai acute ale violinelor *solo* sau *divisi*; în al doilea caz — contrafagotul și registrele grave ale fagoturilor, clarinetului bas, cornilor, tromboanelor și tubei. Primul caz produce un colorit deosebit de luminos, al doilea unul excesiv de sumbru. Fenomenul invers este prin firea lucrurilor, imposibil.

Exemple:

- Nr. 232. *Cocoșul de aur* [220]; vezi de asemenea [218], [219] } țesătură gravă.
Pan-Voievod [122], [137]
Servilia [168], măsura 8 (vezi nr. 62).
- * Nr. 233. *Cocoșul de aur* [113], [117] }
* Nr. 234. *Șeberazada* p. II p. 59—62. } țesătură înaltă.
* *Fata de zăpadă*, înainte de [25]
* *Legenda Kitejului*, înainte de [34]

Momentele și perioadele cu o distanță însemnată între vocile grave și cele înalte, fără ca octavele intermediare să fie umplute, reprezintă cazuri extrem de rare, fiind cu totul în contradicție cu principiul fundamental al unei dispoziții corecte a acordului. Totuși, sonoritatea lor stranie, neobișnuită, bizară, poate fi utilizată în momente fantastice. În primul exemplu dat mai jos, motivul figurat al flautului mic, dublat de harpă și de efectele jocului de clopoței, se găsește la distanță de aproape patru octave de voca basului, cîntată de un contrabas *solo* și tubă; cu toate acestea, cvartele mărite și cvintele micșorate de la cele două flaute din octava I, umplind oarecum mijlocul, micșorează distanța dintre vocile extreme, ca și cum le-ar lega între ele. Impresia generală este cu totul de domeniul fantasticului.

Exemple:

- Nr. 235. *Fata de zăpadă* [255].
* Nr. 236. *Fata de zăpadă* [315], măs. 5 și 6.
Fata de zăpadă [274] (vezi nr. 9).
Poveste [A].
Cocoșul de aur [179], măs. 9 (vezi nr. 229).

Transmiterea pasajelor și a frazelor

Procedeul transmiterii pasajelor și frazelor de la un instrument la altul se întrebuițează foarte des. Spre a lega mai bine între ele fragmentele cîntate de diverse instrumente, nota cu care se termină fragmentul primului instrument

trebuie să coincidă cu nota cu care se începe fragmentul al doilea. Se recurge la acest procedeu pentru pasaje și frazele de țesături prea întinse ca să convină aceluiași instrument, sau în cazul în care dorim să repartizăm o frază la două timbre diferite.

Exemple:

* *Fata de zăpadă* [137] — Transmiterea melodiei de la violine la flaut și clarinet (vezi nr. 28).

* *Fata de zăpadă*, înainte de [191] — *Viol. solo* — *V-cello solo*.

Pan-Voievod [57] — *Tr-bni* — *Tr-be*; *Cor.* — *Ob.* + *Cl.*

Se întrebuințează un procedeu similar celui precedent la orchestrarea frazelor sau pasajelor ce traversează toată scara orchestrală sau o însemnată parte a ei. În timp ce un instrument termină partea unui astfel de pasaj, convenabil lui ca țesătură, alte două instrumente alternează, înlănțuind fragmentele lor, printr-una sau mai multe note comune. Schimbul instrumentelor trebuie făcut cu prevederea de a asigura echilibrul sonorității întregului pasaj.

Exemple:

* Nr. 237. *Noaptea de Ajun*, înainte de [181] — Figurație la coarde.

Nr. 238. *Cocoșul de aur*, înainte de [9] — Suflători de lemn.

* *Cocoșul de aur* [5] — *Fag.* — *Cor. ingl.* (+*V-celli pizz.*).

Fata de zăpadă [36], [38], [131] — Coarde.

Logodnica țarului [190] — Suflători de lemn.

Sadko [72] — Coarde (vezi nr. 112):

Sadko [223] — Coarde.

Noaptea de Ajun, înainte de [180] — Coarde, suflători de lemn și cor (vezi nr. 132).

* *Servilia* [111] — Coarde (vezi nr. 88).

Servilia [29], măs. 5 — *Ob.* — *Fl.*; *Cl.* — *Cl. basso*, *Fag.*

Alternanța acordurilor de diferite timbruri

1. Simpla *alternanță a acordurilor atribuite diverselor grupuri* este un procedeu foarte răspândit. Dacă există diferențe de țesătură între acorduri, adică dacă unul este în grav, iar celălalt în acut etc., este recomandabil să observăm ca mersul vocilor, deși rupt prin trecerea de la un grup la altul, să se păstreze totuși ca și cum ar fi într-o singură octavă, mai ales în cazul mersului cromatic, spre a se evita relațiile false.

Exemple:

Nr. 239. *Pskoviteanca*, actul II [29].

Nr. 240—241. *Logodnica țarului* [123], înainte de [124].

* Nr. 242—243. *Logodnica țarului* [178], [179].

* *Notă.* De altfel uneori, în vederea obținerii unui contrast și mai mare de timbruri între două acorduri alăturate, se poate neglija mersul obișnuit al vocilor.

Exemple:

* *Șeberazada*, începutul, măs. 8 (mersul cromatic în măsura 12 se efectuează la aceleași instrumente, de aceea la început *Cl. II* apare deasupra *Cl. I* — vezi nr. 109).

* *Noaptea de Ajun*, începutul (vezi nr. 106).

2. Un alt procedeu excelent constă în trecerea ușoară a unuia și aceluiași acord, sau chiar a rezolvării sale, de la un grup orchestral la altul. Acest procedeu cere o cursivitate perfectă în mersul vocilor, precum și o țesătură identică. Primul grup atacă acordul în valori scurte, iar celălalt grup îl preia simultan, în aceeași poziție și dispoziție, fie la aceeași octavă, fie la alta. Nuanțele dinamice atribuite grupurilor să fie diferite.

Exemple:

Nr. 244. *Fata de zăpadă* [140].

Pskoviteanca, începutul uverturii (vezi nr. 85).

Adăugiri și suprimări de timbruri

Procedul așezării sonorităților unui grup lângă ale altuia (* sau chiar a timbrurilor unuia și aceluiași grup), întrebuințat atît pentru notele prelungite cît și pentru acorduri, transformă brusc sau treptat un timbru simplu într-unul complex; procedeul acesta coincide în mare parte cu intenția de a realiza un *crescendo*. În timp ce primul grup efectuează treptat un *crescendo*, al doilea intră *pianissimo* sau *piano* și efectuează un *crescendo* mai rapid. Un *crescendo* general cîștigă în intensitate odată cu schimbarea timbrului. Procedeul invers, al trecerii de la un timbru complex la unul simplu, prin intermediul suprimării unui grup, coincide de fapt cu *diminuendo*.

Exemple:

Nr. 245. *Fata de zăpadă* [313].

Nr. 246. *Servilia* [228]; vezi de asemenea [44].

Nr. 247. *Logodnica țarului*, înainte de [205].

* Nr. 248. *Uvertura Sărbătoarea luminoasă* [D].

* Nr. 249—250. *Legenda Kitejului* [5], [162].

Fata de zăpadă [140] (vezi nr. 244).

Poveste [V].

Șeberazada, p. II [D] (vezi nr. 74).

* *Șeberazada* p. IV, pag. 221.

Noaptea de Ajun [165] (vezi nr. 143).

Repetări de fraze, imitație, ecou

Frazele care se imită unele pe altele sînt supuse, în ceea ce privește alegerea timbrurilor, regulii invocate deseori, a ordinii normale a țesăturilor. Dacă fraza dată este imitată la intervale sau octave superioare, imitația aceasta se va

încredința de preferință unui instrument cu țesătură mai înaltă și invers. Dacă răsturnăm ordinea normală, sonoritatea devine afectată, ca atunci, de pildă, când unei fraze din registrul grav al oboiului îi va răspunde de sus clarinetul în registrul acut etc. Când alternează fraze diferite, dar asemănătoare prin caracter, se va recurge la același procedeu; în cazul alternării unor fraze de caracter diferit, ne vom conduce după timbrurile adecvate lor.

Exemple:

* Nr. 251. *Capriccio spaniol* [S].

Logodnica țarului [157], [161].

Legenda Kitejului [40—41].

Așa-numitul *ecou*, adică imitația la primă, cu o sonoritate mult mai slabă și apoi cu un efect ca din depărtare, pretinde de la al doilea instrument un timbru mult mai slab, dar asemănător sau înrudit cu primul instrument. Un astfel de ecou sau răsunet, produs de suflătorii de alamă cu surdină după fraza unui instrument de alamă fără surdină, sună efectiv ca din depărtare. Trompetele cu surdină răspund admirabil frazelor de la oboi, iar flautele — frazelor de la clarinete și oboaie. Ecoul printr-un suflător de lemn, la fraza unui instrument cu arcuș și invers, dezvăluie diferență prea mare de timbruri pentru un astfel de scop. Imitația la octavă (cu o mult mai slabă sonoritate) dă ceva analog cu un ecou.

Exemple:

Nr. 252. *Sadko* [264].

Pskoviteanca, actul III [3].

* *Capriccio spaniol* [E] — Acest exemplu nu reprezintă exact un ecou, dar se apropie cu totul de caracterul acestuia (vezi nr. 44).

* *Șeberazada*, partea IV, înainte de [O].

Acorduri sforzando-piano și piano-sforzando

În afară de modul de a obține aceste nuanțe pe cale naturală, adică dinamică, dependentă de executanți, orchestrația oferă pentru acestea un procedeu artificial.

a) În momentul când suflătorii cîntă un acord *piano*, grupul coardelor atacă același acord scurt și tare (*sf*), de preferință cu ajutorul coardelor duble, triple și cvadruple, după dorință. Pentru cazul invers, acordul *sf* de la coarde coincide cu sfîrșitul acordului suflătorilor. Este vădit că primul caz servește de asemenea și pentru *sf-dim.*, iar al doilea pentru *cresc.-sf*.

b) Procedeu de a atribui grupului coardelor un acord prelungit, iar suflătorilor unul scurt este mai puțin frumos și mai rar întrebuițat. * Cu mult mai des, în astfel de cazuri, acordul prelungit se execută de către coarde *tremolando*.

Exemple:

* Nr. 253. *Legenda Kitejului*, înainte de [15—16].

* *Șeberazada*, p. II [P], măs. 14.

Boieroaica Vera Șeloga, înainte de [35]; [38], măs. 10.

Sublinierea unor momente izolate

În afară de nuanțele dinamice $\gg$ și $s/$, pentru evidențierea sau sublinierea unor momente izolate servesc acordurile coardelor cu două, trei și patru voci, aplicate cu ajutorul conducerii melodice a fiecărei partide, acordurile scurte ale grupului suflătorilor, precum și unele desfășurări în formă de game (avînd cel mai frecvent trei sau patru note), atît la coarde cît și la suflătorii de lemn. Aceste desfășurări în formă de gamă, ca un fel de alunecări, sînt întrebuițate cel mai des de jos în sus, cu toate că de multe ori se întilnesc și în sens invers; ele se scriu mai frecvent cu note mici. *Legato* le unește de obicei cu nota principală a acordului. La instrumentele cu coarde, ele nu trebuie să se termine pe coarde triple sau cvadrule, fiind incomode pentru trăsătura de arcuș.

Exemple:

Nr. 254. *Logodnica țarului* [142] — desfășurări la coarde.

* Nr. 255. *Șeberazada*, p. II [C] — acorduri scurte *pizz.*

* *Șeberazada*, p. II [P] — acorduri scurte la suflători (vezi Nr. 19).

* Vezi de asemenea exemplul nr. 293 — sublinierea unor momente izolate ale melodiei la coarde, cu clarinetele și fagoturile.

Crescendo și diminuendo

Scurte *crescendo* și *diminuendo* sînt în majoritatea cazurilor de natură dinamică, adică naturale. Cele mai mult sau mai puțin lungi se obțin prin mijloace artificiale de orchestrație, în reunire cu procedeele dinamice. În afară de grupul coardelor, cel mai simplu în ceea ce privește nuanțele sonore, *crescendo* cel mai bun îl realizează acordul alăturilor, ducîndu-l pînă la un *sforzando* strălucitor. Cel mai bun *diminuendo* se obține la clarinete, care efectuează o stingere totală a sunetului (*morendo*). Un *crescendo* orchestral prelungit se introduce prin adăugirea treptată de instrumente, în ordinea următoare a grupurilor: coarde, lemne, alături. *Diminuendo* se formează prin suprimare în ordinea: alături, lemne, coarde. Lungimea prea mare a unor *crescendo* și *diminuendo* treptate nu permite să cităm exemple. Trimițînd pe cititor la partituri, semnez modelele următoare:

Exemple:

* *Șeberazada*, pp. 5—7, 92—96, 192—200.

* *Anțar* [6], [51].

* *Noaptea de Ajun* [183].

* *Sadko* [165—166].

* *Logodnica țarului* [80—81].

Cititorul va găsi cu ușurință *crescendo* și *diminuendo* cu mult mai scurte, în numeroase exemple citate în această carte.

Sucesiuni divergente și convergente

În majoritatea cazurilor, esența armonică a succesiunilor divergente de acorduri constă în urcarea treptată a celor trei voci superioare, în timp ce basul coboară. Astfel, distanța dintre cele trei voci superioare și bas, la început neînsemnată, se mărește din ce în ce mai mult. Succesiunile convergente oferă un fenomen invers: cele trei voci superioare, aflându-se la o distanță însemnată față de bas, se apropie de el din ce în ce mai mult. Uneori, astfel de succesiuni cer simultan și intensificarea sau slăbirea sonorității, începând cu *piano* spre a ajunge la *fortissimo*, sau invers. Completarea necesară a regiunii intermediare în succesiunile divergente de acorduri se obține prin introducerea treptată de voci noi, pe măsura distanțării, astfel încât armonia celor trei voci superioare se dublează și se triplează. Dimpotrivă, în succesiunile convergente, armonia dublată și triplată a celor trei voci superioare dispare încetul cu încetul prin reducerea treptată la tăcere a vocilor ce dublează. În plus, dacă armonia permite, se va păstra în mijloc, pe tot parcursul succesiunii divergente sau convergente, unul și același acord ținut, sau una și aceeași notă prelungită, ceea ce asigură întregii succesiuni o deosebită coerență. Dau mai jos câteva exemple duble de asemenea succesiuni. Primul exemplu reprezintă unul și același mers divergent în *piano*, cu participarea vocii omenești și sub forma unui *crescendo* pur orchestral. Al doilea exemplu reprezintă două succesiuni divergente identice, una *crescendo* cu adăugirea treptată de instrumente, cealaltă *diminuendo*, în cursul căreia coardele trec treptat într-un *divisi* pe mai multe voci, iar suflătorii tac succesiv. Prima formă corespunde apariției fantomei Mladei, iar a doua — dispariției ei. Atmosfera și coloritul sînt pe de-a-ntregul fantastice. Al treilea exemplu prezintă o succesiune convergentă. Prima lui formă — un *pianissimo* fantastic din povestea prințesei Volhova despre minunățiile lumii submarine; a doua formă, pur orchestrală — apariția Regelui mărilor, într-un *crescendo* viguros. În ambele succesiuni apare, ținut pe loc, un acord de septimă micșorată. Prelucrarea orchestrală a unor succesiuni de acest fel cere o mare atenție din partea creatorului.

Exemple:

Nr. 256—257. *Logodnica țarului* [102] și [107].

Nr. 258—259. *Mlada*, actul III [12] și [19].

Nr. 260—261. *Sadko* [105] și [119].

* Nr. 262. *Antar*, sfîrșitul părții III.

Sadko [72] (vezi nr. 112).

Sadko, înainte de [315].

* *Noaptea de Ajun*, începutul (vezi nr. 106).

Notă. Nota ținută între vocile divergente permite să evităm umplerea intervalelor ce se formează.

Exemplu:

Nr. 263. *Cocoșul de aur*, înainte de [106].

Timbrurile ca factori ai armoniei

Fondul armonic

Figurația melodică, cu desenele ei bazate pe sunetele străine de armonie, — note de trecere, de schimb și anticipații — dacă acestea au o durată oricât de puțin însemnată, nu permite existența ei concomitentă cu baza sa melodică inițială în forma sa primitivă, lipsită de ornamentație, de pildă:



Dacă baza inițială se transpune la octava inferioară, asperitatea întâlnirilor dintre sunetele străine de armonie și cele reale sînt atenuate. Asperitatea sunetelor străine de armonie se micșorează pe măsură ce mișcarea este mai rapidă și se mărește pe măsura încetării ei, de unde rezultă că nimic nu poate fi mai greu decît a se stabili vreo regulă în ceea ce privește durata admisibilă sau neadmisibilă a acestor note. De asemenea, este fără îndoială că sunetele armonice care reprezintă terța bazei primitive (*mi*) sînt cele mai sensibile în ceea ce privește ciocnirea cu sunetele străine de armonie. Dacă se mărește numărul notelor figurate, de exemplu, prin figuri în terțe, acorduri de sexte etc., fenomenul se complică și mai mult prin apariția la baza armonică primitivă sau pe fondul armonic a unor acorduri aparținînd altor trepte, în contradicție cu aceasta.

Totuși, în domeniul orchestrației, în întîmpinarea tuturor caracteristicilor amintite ale sunetelor străine de armonie, se ridică, ca un factor de importanță extremă, diversitatea timbrurilor. Cu cît este mai mare deosebirea de timbruri între fondul armonic și ornamentațiile figurației sau desenul melodic, cu atît mai moale sună orice ciocniri cu sunetele străine de armonie. O astfel de deosebire de timbruri o prezintă, mai întîi, vocile cîntăreților în raport cu orchestra, apoi diferitele grupuri ale orchestrei: al coardelor, al suflătorilor, al instrumentelor ciupite și al celor de percusiune și sonore, în raport unul față de altul. O diferență mai puțin însemnată se observă între grupurile suflătorilor de lemn și de alamă și, de aceea, între acestea din urmă se întîlnește mai des o distanță de o octavă între fondul armonic și desenele melodice sau ornamentele figurației. Fondul armonic necesită o sonoritate mai mică sau o nuanță dinamică mult mai slabă în comparație cu ornamentele sau desenul.

Exemple de fond armonic în acorduri

Nr. 264. *Pan-Voievod*, introducerea.

Legenda Kitejului, introducerea (vezi de asemenea nr. 125 și 140).

* *Mlada*, actul III [10].

Fondul armonic poate fi descompus într-o figurație armonică, a cărei mișcare este de dorit să fie alta decît mișcarea concomitentă a figurației melodice.

Exemple:

* Nr. 265—266. *Legenda țarului Saltan* [103—104], [128], [149], [162—165] (vezi mai jos).

Cel mai simplu și imobil fond armonic: acordul perfect al tonicii, sau cel de septimă micșorată, permite întrebuințarea acordurilor cele mai diferite ale altor trepte.

Exemple:

Nr. 267. *Legenda Kitejului* [326—328] — Suflători de lemn și harpe pe fondul coardelor.

Nr. 268—269. *Kaşcei nemuritorul* [33], [43].

* Nr. 270. *Mlada*, actul II, înainte de [17], [18], [20].

* Nr. 271. *Cocoșul de aur* [125] — Acorduri de septimă micșorată, pe un fond ondulat al unui acord mărit de trei sunete.

Ciocnirile nearmonice în anumite momente între două desene figurate ce merg simultan, ca, de pildă, întârzierea unuia față de celălalt sau mișcarea simultană a unui desen prin augmentare cu unul prin diminuare etc., devin inteligibile, sau se înmoaie pentru auz, cu ajutorul unui fond armonic ținut de alt timbru.

Exemple:

Nr. 272—274. *Legenda țarului Saltan* [104], [162—165] (vezi de asemenea [147—148]).

Uvertura Sărbătoarea luminoasă, înainte de [V].

Legenda Kitejului [34], [36], [297] (vezi nr. 34 și 231).

În general, permisiunea ciocnirii cu sunetele străine de armonie este o problemă foarte spinoasă în domeniul compoziției; limitele duratei lor sînt foarte imprecise. În lipsă sau în caz de insuficiență a simțului artistic, compozitorul, care se bazează doar pe singura deosebire dintre timbruri, va cădea ușor într-o cacofonie nedorită. Încercările de inovație în acest domeniu, făcute în muzica post-wagneriană cea mai recentă, sînt deseori extrem de îndoielnice, cultivînd lipsa de discernămint a auzului muzical și a simțului estetic și ducînd la o concluzie monstruoasă: două lucruri bune separat sînt bune și împreună.

Efectele decorative

Numesc decorative acele procedee de orchestrație care se bazează pe un anumit grad al imperfecțiunii auzului și a atenției. Renunțînd la enumerarea unor asemenea procedee și la prevederea celor ce ar putea lua naștere, mă voi referi la un mic număr ce mi-a căzut în mină în practica creatoare. Astfel sînt: arpegiile și gamele la harpă *glissando*, care nu coincid cu arpegiul și gamele altor instrumente, întrebuințate numai datorită preferinței pentru sonoritatea și strălucirea unor *glissando* lungi față de cele scurte.

Exemple:

Nr. 275. *Pan-Voievod* [128].

Fata de zăpadă [325] (vezi nr. 95).

* *Șeberazada*, p. III [M] măs. 5 (vezi nr. 209).

* *Uvertura Sărbătoarea luminoasă* [D] (vezi nr. 248).

* Aici se mai poate cita efectul de *glissando* al flageoletelor la instrumentele cu coarde, de ex.:

Nr. 276. *Noaptea de Ajun* [180]. măs. 13 — *Violoncelli glissando*.

Instrumentele de percusiune în legătură cu ritmul și coloritul

Folosirea instrumentelor de percusiune este totdeauna de dorit, în legătură cu desenul ritmic al oricărei voci din piesa orchestrală dată. Un ritm mărunț, ingenios, este apanajul triunglului, tamburinei, castanietelor și al tobei mici; un ritm viguros și simplu aparține tobei mari, talgerelor și tam-tamului. Loviturile *forte* ale acestor instrumente coincid aproape totdeauna fie cu timpii tari sau cu sincopile clar exprimate, fie, în sfârșit, cu niște *sforzando* izolate ale orchestrei; motivele ritmice ale triunglului, ale tobei mici și ale tamburinei sînt foarte diferite. Există cazuri cînd instrumentele de percusiune se întrebuițează pentru un ritm independent, atribuit lor fără să fie susținute de vreun instrument cu înălțime determinată a sunetului.

* De asemeni, nu sînt rare cazurile cînd instrumentului de percusiune i se încredințează un motiv ritmic, simplificat în raport cu motivul ritmic al altor instrumente orchestrale.

Din punct de vedere al coloritului, grupurile care se pretează cel mai bine la asocierea cu percusiunea sînt cel al suflătorilor de alamă și de lemn. Triunglul, toba mică și tamburina se armonizează cel mai bine cu sunetele înalte; talgerele, toba mare și tam-tamul cu cele grave; trilul (*tremolo*) triunglului și ale tamburinei — cu trilurile suflătorilor de lemn sau ale violinelor; trilul tobei mici sau al talgerelor cu baghete (*colla bacchetta*) — împreună cu acorduri ținute la trompete și corni; trilurile (*tremolo*) tobei mari și ale tam-tamului, împreună cu acordurile tromboanelor sau cu sunetele grave ținute ale violoncelelor și ale contrabasurilor, se prezintă ca asocierile cele mai potrivite. Nu trebuie să uităm că toba mare cu talgerele, tam-tamul și *tremolo* de toabă mică, folosite în *fortissimo*, sînt capabile să înnăbușe orice *tutti* orchestral.

* Cititorul va găsi, în orice partitură, precum și în numeroasele extrase din prezenta lucrare, exemple de întrebuițare a diferitelor instrumente de percusiune. Aici se indică exemplele cele mai caracteristice de *tutti* la instrumentele de percusiune.

Exemple:

Șeberazada, pp. 107—119, de asemenea și numeroase locuri din partea IV.

* *Antar* [40], [43] (vezi nr. 73, 29).

* *Capriccio spaniol* [P] (vezi nr. 64); de asemenea a se îndrepta atenția asupra cadențelor din partea IV, acompaniate de diferite instrumente de percusiune.

* *Uvertura Sărbătoarea luminoasă* [K] (vezi nr. 217).

* *Logodnica țarului* [140].

* *Legenda Kitejului* [196—197]. — „Bătălia de la Kerjenț”.

* *Pan-Voievod* [71—72].

Instrumente pe scenă și în culise

Întrebuințarea instrumentelor orchestrale pe scenă sau în culise se face din timpuri depărtate (Mozart, *Don Juan*, orchestră de coarde în finalul actului I). La mijlocul secolului trecut apar pe scenă orchestre de suflători de alamă și mixte (alămuri și lemne) — Glinka, Meyerbeer, Gounod și alții. Compozitorii cei mai noi lasă la o parte această formație orchestrală grosolană, care reprezintă în sine un spectacol ciudat, în cadrul decorativ antic, medieval sau legendar, al punerii în scenă a celor mai multe opere. În calitate de instrumente de scenă încep să se întrebuințeze numai cele adecvate într-adevăr condițiilor reale, ce le întruchiează scena. Cu instrumentele din culise, invizibile pentru spectator, chestiunea stă mai simplu. Totuși, alegerea aceasta în muzica contemporană este condiționată de cerințe estetice mai mari decât întrebuințarea orchestrei militare de suflători. Partida instrumentului de pe scenă se execută cel mai adesea în culise, iar instrumentul de pe scenă aparține recuzitei. Uneori, instrumentele destinate să apară pe scenă se comandă special în forma potrivită condițiilor de existență și epocii scenice, de pildă cornii sacri (*Mlada*).

După caracterul propriu al instrumentului ce cîntă în culise, acompaniamentul orchestral al partidei reale poate fi cu mult mai puternic sau cu mult mai transparent. Nu văd posibilitatea de a introduce în această carte exemple de întrebuințare a fiecărui instrument descris mai jos, cu acompaniamentul corespunzător, și de aceea, dînd exemple în unele cazuri, mă voi limita numai la indicarea partiturilor de consultat:

a) **Trompete:**

Servilia [12], [25].

* *Legenda Kitejului* [53], [55], [60].

* *Povestea țarului Saltan* [139] și mai departe.

b) **Corni**, sub formă de corni de vînătoare:

Pan-Voievod [38—39].

c) **Tromboane**, părăsind orchestra pentru a se plasa în culise:

Pan-Voievod [191].

d) **Cornete:**

Pskoviteanca, actul III [3], [7].

e) **Corni sacri** (instrumente naturale de alamă în diverse acordaje):

Mlada, actul II, p. 179 și mai departe.

f) **Clarinete mici și flaute mici:**

Nr. 299, 300. *Mlada*, actul III [37], [39].

g) *Naiul sau fluierul lui Pan*, instrument de suflat, special comandat, cu numeroase orificii, ce se mișcă pe dinaintea buzelor. În exemplul dat, este acordat într-o gamă enarmonică specială (*si* bemol, *do*, *re* bemol, *mi*, *fa* diez, *sol*, *la*), sunînd ca un *glissando*:

Mlada, actul III [39], [43], (vezi nr. 300).

h) *Harpa*, servind să producă efectul unei *harpe eoliene*:
Kaşcei nemuritorul [32] şi mai departe (vezi nr. 268, 269).

i) *Lire*. Instrumente fabricate special, acordate în acorduri de septimă micşorată pentru a reda *glissando*:

Mlada, actul III [39], [43], (vezi nr. 300).

k) *Pianină* sau *pian*:

Mozart şi Salieri [22—23].

l) *Tam-tam*, pentru ca să imite clopotul de biserică:

Pskoviteanca actul I [57] şi mai departe.

m) *Toba mare* (fără talgere), ca să imite o salvă de tun:

Povestea ţarului Saltan [139] şi mai departe.

n) *Timpanul mic* — aici în *re* bemol (din octava I):

Mlada, actul III [41] şi mai departe (vezi nr. 60).

o) *Clopoţe* în diverse acordaje:

Nr. 301. *Legenda Kitejului* [181] şi mai departe. A se vedea de asemenea [241], [323] şi mai departe.

* *Povestea ţarului Saltan* [139] şi mai departe.

Sadko [128] şi [139].

p) *Orgă*:

Nr. 302. *Sadko* [299—300].

Suflătorii de lemn şi instrumentele cu coarde se recomandă relativ puţin pe scenă sau în culise. În literatura de operă rusă, coardele se găsesc întrebuinţate la Rubinstein (*Goriuşa*) şi — într-o manieră excelentă şi caracteristică — la Scrov (*Puterea vrăjmaşă*); se va găsi acolo clarinetul mic în *mi* bemol, imitînd fluierul sau trişca, întrebuinţat în procesiunea de carnaval.¹

Economia culorilor orchestrale

Urechea şi sentimentul estetic nu pot suporta deopotrivă fără oboseală, vreme îndelungată, grupurile orchestrale şi instrumentele. În această privinţă, pe primul plan stă grupul coardelor; după el, cel al suflătorilor de lemn, apoi cel al alămurilor, şi în sfîrşit timpanele, harpa şi *pizzicato*; după ele urmează instrumentele de percusiune în ordinea următoare: triangu, talgere, tobă mare, tobă mică, tamburină şi tam-tam. Încă mai departe se plasează celesta, clopoţei şi xilofonul, care deşi melodice, datorită exclusivităţii timbrului lor, se întrebuinţează în

¹ Nu trebuie să se omită menţionarea întrebuinţării fericite a unei mici orchestre în culise (2 *Fl. picc.*, 2 *Clar.*, 2 *Cor.*, 1 *Tr-bne*, *Tamburino*, 4 *V-ni*, 2 *V-le*, *C-basso*) ce se găseşte în *Noapte de mai* (actul II, tabloul I [M—P]).

cazuri extrem de rare. Între astfel de instrumente rar întrebuințate trebuie socotite și pianina, precum și castanietele. În plus, se mai poate introduce în orchestră o întreagă listă de instrumente populare, necuprinse în prezenta lucrare, precum chitara, domra, balalaica, țitera, mandolina, toba mică orientală, tamburinele etc., folosite din cînd în cînd de anumiți compozitori cu scopuri etnografico-estetice.

Astfel, gradul relativ mai mare sau mai mic de întrebuințare a instrumentelor este în funcție de ordinea arătată mai sus. Tăcerea mai mult sau mai puțin îndelungată a unui anumit grup sau a unui instrument face ca intrarea sa să fie indeosebi remarcată și plină de prospețime. Tromboanele cu tuba și trompetele tac uneori multă vreme; instrumentele de percusiune se întrebuințează numai din cînd în cînd, în cea mai mare parte nu în toată componența lor ci cîte unul, cîte două sau cîte trei. Muzica populară de jocuri și cîntece obligă să se recurgă la ele mai des.

Intrarea după o tăcere îndelungată a unui grup oarecare, cu toată componența sa, sau a cvartetului de corni și a cvartetului de tromboane și tubă trebuie să fie hotărîtoare în sensul nuanței dinamice, adică trebuie să se facă fie *fortissimo*, fie *pianissimo*; *piano* și *forte* sînt de un efect mai mic, iar *mezzo piano*, ca nuanțe de intensitate medie, produc o intrare necaracteristică și fără relief. Este cazul să se spună același lucru și despre nuanțele dinamice de la începutul și sfîrșitul oricărei piese; aceleași cauze fac ca nuanțele *mf* și *mp* să fie aici puțin dorite. Dimensiunile extraselor de partituri din această carte nu permit să se dea exemple cu privire la problema economiei culorilor orchestrale și a intrărilor pline de efect după pauze prelungite. Cititorul trebuie să observe aceste exemple în partituri.

ASOCIEREA CÎNTULUI CU ORCHESTRA

Acompaniamentul orchestral al soliștilor

Considerații generale

Acompaniamentul orchestral al cîntului trebuie să fie atît de transparent, încît un cîntăreț să poată rămîne liber să imprime cîntării sale, fără încordarea vocii, nuanțele dinamice și expresivitatea necesară. În momentele care necesită un mare elan liric și deplină sonoritate vocală (*a piena voce*), acompaniamentul trebuie să susțină pe cîntăreț printr-un elan corespunzător și prin intensificarea sonorității orchestrale.

În cîntul de operă se deosebesc două tipuri fundamentale: cîntul *arioso* și declamația recitativă. Cîntarea *arioso*, cu sunete lungi, în notele ei mai mult sau mai puțin prelungite se potrivește simțitor mai mult emiterii sunetului, decît declamația, cu sunetele ei scurte. Cîntul ornamental (cu fiorituri), pe de altă parte, nu permite o mare intensitate a sunetului. În afară de aceasta, cu cît melodia vocală este mai mișcată sau cu cît este mai mărunță structura ritmică a oricăreia din părțile sale, cu atît mai mult trebuie, din punct de vedere ritmic, să se dea libertate cîntului, și cu atît mai puțin trebuie să existe în acompaniament dublări corecte ale desenului melodic vocal sau ale figurilor ce coincid ritmic cu ritmul cîntului. Iată exigența de care urmează să țină seamă compozitorul în elaborarea unui acompaniament orchestral, cu mult mai înainte de problema alegerii culorilor orchestrale. Un acompaniament incilcit, greoi, înăbușe și omoară cîntul; pe de altă parte, un acompaniament prea simplu nu este suficient de interesant, iar unul mai slab nu susține vocea.

În formele contemporane de operă, orchestra nici pe departe nu reprezintă totdeauna un acompaniament al cîntului, în sensul exact al cuvîntului. Dimpotrivă, factura orchestrală, prin conținutul ei, adesea concentrează ideea principală în întregime, cu toate că devine destul de complexă. În astfel de momente, din contră, cîntul este cel care acompaniază orchestra, pierzînd independența sa muzicală, și păstrîndu-și, ca să spunem așa, o independență literară. Firul melodic și armonic al cîntului declamator sau *arioso* se dovedește dependent și subordonat în astfel de momente facturii orchestrale și apare ca și cum ar fi suprapus peste factura orchestrală sau scris după elaborarea ei. Evident că factura orchestrală a unor astfel de momente trebuie să fie gîndită în funcție de exigențele intenționate față de complexitatea și forma sonorității, pentru ca nu numai vocea cîntărețului ci și textul exprimat de el să poată fi auzite clar, altminteri firul literar, care

străbate lucrarea, va fi rupt, iar expresia sau pitorescul facturii orchestrale va rămâne fără înțeles. Sînt momente muzicale care cer fără îndoială o forță de sonoritate considerabilă, fără de care impresia va fi nereală. Forța necesară a sonorității va putea fi de așa natură, încît nici chiar un cîntăreț cu o voce fenomenală nu s-ar putea lupta permanent cu ea, nu numai în cîntul declamator ci și în notele susținute. În astfel de cazuri, și chiar dacă vocea se aude într-o oarecare măsură, lupta peste puteri cu sonoritatea orchestrei se dovedește fără folos pentru impresia estetică generală. Avînd în vedere aceasta, compozitorul trebuie să concentreze momentele de intensitate ale forței sonore ale orchestrei în timpul pauzelor pe care le are vocea, amestecînd partida vocală cu pauzele ei într-un fel potrivit cu conținutul ei literar, astfel încît cîntul să poată rămîne nestingherit și natural, folosindu-se pentru aceasta de *piano* orchestral, *diminuendo* etc. Cazurile unui *forte* prelungit al orchestrei, trebuie să coincidă cu posibilitatea conducerii scenelor de mimică. Atenuarea artificială a forței sonore a orchestrei, contrară sensului momentului, cu scopul exclusiv de a permite vocii să fie auzită, este cu totul nedorită, lipsind partea orchestrală de strălucirea și reliefurile cuvenite. Este necesar de notat că o diferență prea mare între sonoritatea strălucitoare și puternică a momentelor pur orchestrale și sonoritatea slabă a celor vocale provoacă o comparație dezavantajoasă din punct de vedere estetic; de aceea, alegerea mijloacelor de întărire a orchestrei: a componentei triple și cvadruple a suflătorilor de lemn, precum și mărirea numărului alămurilor, necesită multă prudență și artă în economia culorilor și a forțelor orchestrale.

În secțiunile precedente ale acestei cărți am afirmat nu o dată ideea legăturii dintre factura orchestrală și factura conținutului muzical însuși. Orchestrarea unei lucrări vocale dezvăluie într-un mod clar această legătură, ceea ce reiese din observațiile făcute mai sus. Exprimîndu-mă pe scurt, voi spune: *bine orchestrat poate fi numai ceea ce e bine compus*.

Transparența acompaniamentului. Armonia

Grupul coardelor trebuie considerat ca fiind cel mai transparent, care nu umbrește cîntul prin intermediul armoniei; urmează apoi grupul suflătorilor de lemn; după aceea — grupul alămurilor, în ordinea: corni, tromboane și trompete. Timbrurile sonore orchestrale: *pizzicato* și harpa, prin sonoritatea scurtă și flexibilitatea în nuanțe, reprezintă fără îndoială mijlocul care favorizează relieful cîntului. În general, sunetele prelungite, mai mult decît sunetele scurte, sînt în stare să întunece desenul vocal. Coardele dublate de suflătorii de lemn sau de alămă, grupul alămurilor dublat de cel al lemnurilor formează mediul armonic care poate considerabil să întunece și să acopere vocea. *Tremolo* de la timpane și de la toate instrumentele de percusiune întunecă vocea în cel mai înalt grad, după felul cum acesta întunecă și toate celelalte grupuri orchestrale. Dublările între suflătorii de lemn și alămuri, ca, de exemplu, întrebuintarea a două clarinete, două oboaie sau doi corni reușiți la unison pentru a forma o partidă armonică, par de asemenea indezirabile, ca un procedeu ce întunecă cîntul. Neconvenabilă pentru voce este și întrebuintarea frecventă a notelor profunde și prelungite, ca, de exemplu, notele contrabasului, care prin vuietul lor înnăbușe vocea cîntăreților.

Suprapunerea timbrurilor grupului coardelor peste timbrurile suflătorilor, care întunecă cîntul sau declamația, pierde această proprietate dacă unuia din grupuri i se încredințează armonia prelungită, iar instrumentelor celuilalt grup — figurația; de pildă, dacă armonia prelungită este încredințată clarinetelor și

fagoturilor, sau fagoturilor și cornilor, iar figurația — violinelor sau violelor — sau invers, dacă armonia prelungită este încredințată violelor și violoncelelor *divisi*, iar figurația armonică — clarinetului.

Armonia prelungită în limitele octavei mici și ale jumătății octavei I nu întunecă vocile *femeiești* ale căror desene melodice evoluează în afara unei astfel de armonii. Dar ea nu întunecă nici vocile *bărbătești* care evoluează înăuntrul ei, deoarece vocile bărbătești sună ca și la octava superioară, mai ales tenorul. În general, vocile femeiești se întunecă mai mult decât cele bărbătești din contactul cu o armonie de țesătură aproape egală cu a lor. Fiecare grup orchestral întrebuițat aparte, cu observarea unei forțe moderate de sonoritate, convine fiecărei voci. Chiar reunirile a două sau trei grupuri pot fi avantajoase numai atunci când fiecare din aceste grupuri are rolul său independent, iar grupurile izolate nu participă în componența lor întreagă ci numai parțial. Nu este de dorit o armonie la patru voci fără întrerupere. Numai dacă este întreruptă de pauze, trecând la un număr mai mic de voci și chiar la note izolate prelungite, această armonie, când concentrată în limitele unei octave, când trecută la alte octave, când dublată la octavele superioare, va produce impresia cuvenită.

Întrebuințarea acestor procedee permite compozitorului să vină în ajutorul cîntului, slăbind sau chiar suprimînd cu totul o armonie greoaie la coborîrile vocii sau la trecerea cîntului în declamare, pe măsură ce slăbește sonoritatea vocii, și, dimpotrivă, să susțină vocea în elan și în cîntul amplu.

Ornamentele figurate și desenele contrapunctice ale acompaniamentului nu trebuie să fie prea complicate, deoarece acestea necesită îngrămădirea unui mare număr de instrumente. De altfel, se întîlnesc și desene complexe; în astfel de cazuri, este mai bine să fie încredințate, o parte din ele, la *pizzicato* sau la harpă, ca sonorități ce întunecă mai puțin cîntul. Adaug cîteva exemple de acompaniamente ale cîntului *arioso*.

Exemple:

Nr. 277. *Fata de zăpadă* [45].

Nr. 278. *Sadko* [143].

Sadko [204—206]. — Cîntecul oaspetelui venețian.

Logodnica țarului, aria intercalată a lui Likov (actul III).

Logodnica țarului [16—19]. — Aria lui Griazoni.

* *Legenda Kitejului* [39—41], [222—223] (vezi nr. 31).

Fata de zăpadă [187—188], [212—213], două cavatine ale lui Berendei (vezi extrasele nr. 102 și 225).

* *Cocoșul de aur* [153—157], [163].

Cîntul ornamentat (cu fiorituri), care cere o emisiune ușoară a sunetului, necesită de asemenea un acompaniament cît mai ușor și mai simplu, fără desene căutate și fără dublări de timbruri.

Exemple:

Nr. 279. *Fata de zăpadă* [42—48]. — Aria Fetei de zăpadă în prolog (fragment).

* *Sadko* [195—197] — Cîntecul oaspetelui indian (vezi nr. 122).

* *Noaptea de Ajun* [45—50] — Aria Oksanei.

* *Cocoșul de aur* [131—136] — Aria reginei din Șemahan.

Dublarea vocilor

Dublările melodice ale vocii de către instrumentele orchestrei, atât la unison cât și sub forma conducerii în octave, sînt foarte frecvente, dar dublarea neînteruptă a unei oricît de lungi perioade vocale nu este nicidecum de dorit ci admisibilă numai pentru fraze izolate. Cele mai naturale dublări la unison ale vocilor femeiești le dau violinele, violele și oboaiele; dublările vocilor bărbătești — violele, violoncelele, fagoturile și cornii. Conducerea în octave se dispune de obicei deasupra vocii. Tromboanele și trompetele, înnăbușind sonoritatea vocii, sînt puțin potrivite pentru dublări vocale. Dublarea neînteruptă sau prea frecventă nu este de dorit, pentru că aceasta nu dă cîntărețului libertatea cîntului și a expresiei, precum și datorită faptului că în locul sunetului și timbrului vocii omenеști, prețioase prin ele înșile, impune să se asculte un oarecare alt timbru, complex. Dublarea însă a anumitor fraze, dimpotrivă, înfrumusețează, colorează și susține vocea. Dublările trebuie făcute numai cînd se cîntă *in tempo*: execuția simultană a *piacere*, la unison sau în octave, este dificilă și urîtă.

Exemple:

Fata de zăpadă [50—52]. Arieta Fetei de zăpadă (vezi nr. 41).

Sadko [309—311] — Cîntecul de leagăn al Volhovci (vezi nr. 81).

În afară de dublările făcute cu scopul de a colora melodia vocală, există cazuri în care aceste dublări se formează datorită faptului că vocii i se încredințează numai un anumit fragment al frazei melodice, dată în întregime numai instrumentului orchestral. În astfel de cazuri, vocea dublează mai degrabă instrumentul, și nu instrumentul este cel ce dublează vocea.

Exemplu:

Boieroaica Vera Șeloga [30], [36] (vezi nr. 49).

Un mare elan liric al cîntatului a *piena voce* sau ridicarea dramatică a vocii, pe notele situate în afara limitelor octavei normale a vocii, necesită o susținere melodică și armonică de către orchestră atât în regiunea țesăturii vocale în momentul respectiv, cât și în alte octave. Adesea, o astfel de culme melodică se acompaniază prin intrarea sau atacul subit al grupului tromboanelor sau al altor instrumente de alamă, și printr-un elan considerabil al coardelor. Întărirea sonorității acompaniamentului, în armonie cu întărirea sonorității vocii, îi imprimă acesteia moliciune.

Exemple:

Nr. 290. *Logodnica țarului* [206].

Nr. 281. *Sadko* [314].

Boieroaica Vera Șeloga [41].

Servilia [126—127].

Servilia [232].

Dimpotrivă, culmile melodice de contururi și culori gingașe este mai bine să fie lăsate fără elanul și susținerea orchestrei. Uneori însă, o susținere ușoară și transparentă, armonică sau melodică, produce, cu ajutorul instrumentelor de suflat moi, un efect fermecător.

Exemple:

Nr. 282. *Logodnica țarului* [214].

Fata de zăpadă [188].

Fata de zăpadă [318] (vezi nr. 119).

Dublările melodice și susținerea armonică a vocilor în ansambluri: ducte, triouri, cvartete, etc. se practică foarte mult, deoarece aduc cîntatului în comun o mare claritate și precizie.

Exemple:

Nr. 283. *Logodnica țarului* [169] — sextet.

Logodnica țarului [117] — cvartet.

Fata de zăpadă [292–293] — duet (vezi nr. 118).

Sadko [99–101] — duet (vezi nr. 288 și 290).

Legenda Kitejului [341] — cvartet și sextet (vezi nr. 305).

Nu poate fi considerat urit procedeul acompanierii cîntului *arioso* de către un instrument *solo*. Instrumentele *solî*, întrebuințate în astfel de cazuri sînt: violina, viola, violoncelul, de asemenea flautul, oboiul sau cornul englez, clarinetul, clarinetul bas, fagotul, cornul și harpa. Un astfel de acompaniament este în mare parte contrapunctic sau contrapunctic-figurativ. Instrumentul *solo* cîntă, în astfel de împrejurări, fie singur, fie ca voce principală, dominînd vocea melodică din acompaniamentul orchestral general. Asociat în felul acesta cu cîntul unuia din personaje sau cu o situație scenică, un instrument *solo* poate deveni în mîinile compozitorului o unealtă excelentă pentru caracterizare. Exemple de acest gen de acompaniament sînt numeroase.

Exemple:

Nr. 284. *Logodnica țarului* [108] . — Sopran, violoncel și oboi.

Fata de zăpadă [50] — Sopran și oboi (vezi nr. 41).

Fata de zăpadă [97] — Contralto și corn englez.

Fata de zăpadă [243], [246] — Bariton și clarinet bas (vezi nr. 47—48).

* *Cocoșul de aur* [163] — Sopran și alto (vezi nr. 226).

Este relativ rar ca instrumentele de percusiune să participe la acompaniamentul cîntului. Triunghiul este destul de des întrebuințat, talgerele — ceva mai rar. Sînt cazuri de acompaniament cu o figură sau cu un *tremolo* de timpane.

Exemple:

* Nr. 285. *Cocoșul de aur* [135]; vezi de asemeni [161], [197].

Fata de zăpadă [97], [224], [247] (primul și al treilea cîntec al lui Lel).

Povestea țarului Saltan, înainte de [5].

Exemplele următoare pot servi ca modele ale unor mari elanuri de expresie și de sonoritate în timpul pauzelor cîntului, despre care am vorbit mai sus:

Nr. 286. *Logodnica țarului* [81].

* *Legenda Kitejului* [282], [298].

* *Servilia* [130].

* *Kașcei nemuritorul* [105] (vezi nr. 87).

Recitativul și declamația

Acompaniamentul scenelor cu recitative și al frazelor melodice declamatoare trebuie să fie transparent, pentru ca declamația să se poată efectua fără forțarea vocii, față de un text care să se distingă cu claritate. Acordurile ținute ale coardelor sau ale suflătorilor de lemn, precum și *tremolo*, sînt procedeele cele mai adecvate, lăsînd recitativului toată libertatea de a se produce nestingherit din punct de vedere ritmic (*a piacere*). Acordurile scurte ale coardelor, din cînd în cînd dublate în diferite combinații cu suflătorii, formează de asemenea un procedeu excelent. Acordurile scurte și schimbarea acordurilor prelungite sînt totdeauna preferabile în decursul frazelor vocale, în timpul pauzelor, deoarece în astfel de cazuri, la executarea recitativelor *a piacere*, dirijorul și orchestra vor putea urmări mai comod devierile față de ritm ale cîntărețului. Momente mult mai complexe, melodice, cantrapunctice și figurate impun cîntărețului executarea recitativului *in tempo*. Frazele interpretate după conținutul textului se disting printr-o mai mare cantabilitate a recitativului și necesită o susținere orchestrală mai puternică. Formele contemporane ale operelor, împreună cu cerințele textului, mai exigente în raport cu trecutul, constituie adesea un amestec continuu și o alternare între cîntul declamat și *arioso*, față de țesătura muzicală a orchestrei, mobilă și schimbătoare, efectuată în corelație cu conținutul textului și cu mersul acțiunii scenice. Procedeele de scriitură orchestrală și orchestrația scenelor de acest fel pot fi apreciate numai cu ocazia examinării fragmentelor muzicale de o durată mai însemnată, incomodă de a fi cuprinsă printre exemplele acestei lucrări; de aceea, trimițînd pe cititor la partiturile de operă, mă limitez în a reda aci doar exemple scurte.

Exemple:

Nr. 287. *Fata de zăpadă* [16].

Nr. 288. *Logodnica țarului* [124—125].

Următoarele exemple duble, egale din punct de vedere al conținutului muzical, pot arăta foarte limpede diferența în orchestrație a momentelor instrumentale și vocale:

Exemple:

Nr. 289—291. *Sadko* [99—101] și [305—307] (să se compare cu nr. 75).

Boiéroaica Vera Șeloga [3—7] și [28],

Cîntul în culise trebuie să fie acompaniat deosebit de transparent.

Exemple:

* Nr. 292. *Sadko* [316], [318], [320].

* *Legenda Kitejului* [286—289], [304—305].

Acompaniamentul orchestral al corului

Corul, fiind o unitate sonoră simțitor mai puternică decît vocea soliștilor, pretinde mai puțină precauțiune în ceea ce privește acompaniamentul orchestral. Dimpotrivă, o prea mare finețe și gingășie din partea orchestrei ar putea să dăuneze sonorității corului. În general, orchestrarea lucrărilor corale se reduce la orches-

trarea celor pur instrumentale. Este evident că orchestrația în aceste cazuri trebuie să urmărească nuanțele dinamice indicate pentru cor și să fie în concordanță cu ele. Dublarea unui grup orchestral de către altul, asocierile la unison între instrumentele identice, ca 2 *Ob.*, 2 *Clar.*, 4 *Cor.*, 3 *Tr-bni* etc. sînt pe de deplin posibile după cerințele artistice ale conținutului muzical.

Dublările vocilor corului de către instrumente sînt în majoritatea cazurilor binevenite. În momentele cantabile, dublările pot fi melodice, în care cazuri desenul melodic al instrumentelor orchestrale este adesea mai bogat și mai înflorit decît cel al vocilor corale.

Exemple:

Pskoviteanca, actul II, [3—8]; actul III [66—69].

Noapte de mai, actul I [X—Y]; actul III [L—Ee], [Ddd—Fff].

Fata de zăpadă [61—73], [147—153], [323—328].

Mlada, actul II [22—31], [45—63]; actul IV [31—36].

Noaptea de Ajun [59—61], [115—123].

Sadko [37—39], [50—53], [79—86], [173], [177], [187], [189], [218—221], [233], [270—273].

Logodnica țarului [29—30], [40—42], [50—59], [141].

Povestea țarului Saltan [67—71], [91—93], [133—145], [207—208].

Legenda Kitejului [167], [177—178].

Cocoșul de aur [237—238], [262—264].

* Cititorul va găsi, de asemenea, exemple de acompaniamente orchestrale ale corului în multe extrase referitoare la alte secțiuni ale acestei cărți.

Cînd este vorba de exclamații izolate sau de fraze în recitativ melodic, dublările melodice nu sînt totdeauna oportune; adesea se recurge la dublări armonice, care formează numai o susținere instrumentală a cîntului.

Repetările de note în declamație, care nu fac parte integrantă din structura ritmică a frazei sau din figurația ritmică a unui acord, nu se vor orchestra, dublîndu-se numai baza lor melodică sau armonică. Uneori se simplifică structura ritmică a frazei corale în raport cu dublarea sa orchestrală.

Exemple:

Nr. 293. *Logodnica țarului* [96].

Nr. 294. *Pskoviteanca*, actul I, înainte de [75].

Perioadele corale, al căror conținut muzical este complet prin el însuși și care formează ca un fel de cor *a cappella*, adesea nu se dublează de către orchestrație ci se acompaniază doar prin notele ținute ale instrumentelor sau printr-un contrapunct oarecare orchestral, de sine stătător.

Exemple:

Nr. 295. *Sadko* [219].

* *Povestea țarului Saltan* [207].

* *Legenda Kitejului* [167] (vezi nr. 116).

* *Cocoșul de aur* [296].

Corurile generale mixte, care depășesc prin efectivul numeric pe cele bărbătești și femeiești, se orchestrează mai viguros. Orchestrația corurilor bărbătești și, mai ales, a celor femeiești trebuie să ofere ceva mai multă transparentă. În general, compozitorul trebuie totdeauna să aibă în vedere componența și efectivul corului în momentul respectiv al lucrării sale, deoarece condițiile scenice pot reclama uneori un cor redus. Efectivul aproximativ al corului în astfel de cazuri trebuie să fie indicat de către compozitor în partitură, și după ea urmează să se conducă în orchestrație.

Example:

Nr. 296. *Pskoviteanca*, actul II [37].

Sadko [17], [20].

* *Legenda Kitejului* [62] (vezi nr. 198)

Notă. Trebuie să se aibă în vedere de asemenea că un *fortissimo* al unei orchestre întărite, cu o componență cvadruplă a suflătorilor de lemn și cu o componență mărită a alăturilor (uneori chiar cu o componență triplă), este în stare să acopere și un foarte mare cor mixt.

Orchestrarea corurilor în culise trebuie să fie tot atât de transparentă ca și orchestrarea cîntului *solo* pe scenă.

Example:

* Nr. 297. *Sadko* [102].

* *Pskoviteanca*, actul I [25—26], [90]; actul III [13—14].

* *Noapte de mai*, actul I, înainte de [X]; actul III [Bbb—Ccc].

* *Legenda Kitejului* [54—56] (vezi nr. 196—197).

Solo cu cor

Cîntul melodic sau recitativul declamat al soliștilor, executat împreună cu corul, pretinde o mare prudență în scriitura corală. Pe fondul unui cor bărbătesc, vocile feminine *sole* se desprind liber; la fel se poate spune și despre vocile bărbătești peste fondul unui cor de femei, deoarece, în ambele cazuri, țesătura soliștilor nu coincide cu țesătura corului. Cîntul sau declamația soliștilor împreună cu un cor de același gen cu vocile lor sau mixt reprezintă însemnate dificultăți. În astfel de cazuri, corul trebuie să se scrie în țesătură gravă, iar vocea solistului — în cea înaltă. Corul trebuie să cînte *piano*, iar solistul *a piena voce*. Este un avantaj considerabil ca solistul să fie plasat cît mai aproape de rampă, iar corul spre fundul scenei. Orchestrația trebuie să corespundă cerințelor de *solo* și nu celor ale corului.

Example:

Nr. 298. *Fata de zăpadă* [143].

Pskoviteanca, actul II [37] (vezi nr. 296).

Cînd corul cîntă în culise, cîntul sau declamația soliștilor se aud totdeauna bine.

Example:

Pskoviteanca, actul I [25—26].

* *Noapte de mai*, actul III [Ccc].

* *Sadko* [102], [111].

VOCILE

Termeni tehnici

Din toți acei termeni confuzi și încurcați, ce se întrebuintează în practica vocală spre a indica întinderea, țesătura și caracterul vocilor omenești, se desprind patru tipuri fundamentale: sopran (*soprano*), alto sau *contralto*, tenor (*tenore*) și bas (*basso*). Această diviziune este acceptată pretutindeni pentru componența corală, cu subdiviziuni în primi și secunzi, în funcție de felul cum se interpretează de cîntăreț fiecare voce superioară și inferioară în cazul subdivizării partidei sale pe două voci (*Sopr. I, Sopr. II* etc.). Pe cît de exact poate fi determinată întinderea unui instrument, în raport cu factura lui în genere acceptată, pe atît întinderea exactă a vocii unui cîntăreț depinde de calitățile sale personale. În acest fel, este posibil să se determine limitele precise ale fiecărei voci-tip. Pentru împărțirea vocilor corale în prime și secunde, la formarea unui cor ne orientăm, evident, după calitățile individuale ale cîntăreților adunați, și vocile unui tip cu o țesătură ceva mai înaltă se repartizează la primi, iar cele cu una mai gravă — la secunzi.

Pentru vocile soliștilor, există încă, în afară de termenii principali amintiți, termeni pentru țesăturile intermediare: mezzo-sopran (*m. sopr.*) — între sopran și alto — și bariton (*baritono*) — între tenor și bas.

Notă. Astfel de voci intermediare sînt reprezentate în coruri: mezzo-soprano de către sopranele secunde și de altistele prime, iar baritonul — de către tenorii secunzi sau bașii primi — după calitățile individuale ale cîntăreților și după caracterul timbrurilor lor vocale, potrivite mai mult sau mai puțin cu o voce-tip sau alta.

În afară de cei șase termeni stabiliți, în felul acesta, pentru a desemna vocile soliștilor, mai există o mulțime de denumiri ce caracterizează în parte întinderea, în parte timbrul, în parte gradul de agilitate. Astfel de termeni sînt: *soprano leg-giero*, *soprano giusto*, *soprană înaltă*, *soprană de coloratură* sau de *fioritură*, *soprană lirică*, *dramatică*, *tenor lejer*, *tenore altino*, *tenor baritonal*, *tenor liric* și *dramatic*, *basso cantando*, *basso profondo* etc. La toată această lungă listă de termeni se mai adaugă încă unul: *mezzo carattere*, adică intermediar, de pildă, între soprana lirică și dramatică etc. Observînd cu atenție semnificația unor astfel de termeni, se vede ușor că ei se referă la noțiuni foarte diferite; de pildă, termenul de *soprană de coloratură* indică numai suplețea și agilitatea vocii, termenul de *tenor dramatic* — caracterul unei voci capabile să exprime intense emoții dramatice sufletești; iar termenul de *basso profondo* (bas profund sau grav) — doar aptitudinea de a emite sunete grave.

Examinarea amănunțită a procedeeleor de atac și de emisiune a sunetului, capabile numai să încurce pe compozitor, privește în întregime pe profesorul de

cînt. Limitele și poziția exact determinată a registrelor vocale (la vocile de femei: de piept, medium, de cap; la vocile de bărbați: de piept, mixt și falset) constituie problema profesorului, al cărui scop constă în a egaliza scara muzicală vocală a cîntărețului, astfel ca trecerile de la un registru la altul să fie cu desăvîrșire neobservate. Preocuparea sa trebuie de asemenea să fie o egalizare pe cît posibil mai bună a emisiunii sunetului pe fiecare din vocalele: *a, o, e, i, u*. Există voci de la natură egale, suple și agile. Preocuparea profesorului trebuie să fie dezrădăcinarea defectelor înnăscute ale respirației, determinarea precisă a țesăturii vocii, așa-numita pozare a vocii, egalizarea sunetului, pronunțarea vocalelor, atribuirea supleței și aptitudinii de nuanțare și frazare etc. Compozitorul, însă, trebuie să conteze pe voci suple și egale, fără să se preocupe de calitățile sau de defectele individuale ale cîntăreților. Pe de altă parte, cazurile compunerii unei partide speciale pentru un anumit interpret se întîlnesc rar; pe de altă parte, compozitorii și libretiștii acestora simt din ce în ce mai rar necesitatea specializării unui anumit personaj al acțiunii în vederea cîntatului cu fiorituri, păstrînd pe altul exclusiv pentru momente dramatice și puternice și privîndu-l de cîntatul liric și lejer. Condițiile poetice și artistice ale timpului de față cer mai multă varietate în mijloacele întrebuintate pentru fiecare personaj al acțiunii sau interpret vocal în general.

Soliștii

Intindere și țesătură

Recomand compozitorului să se conducă după întinderea aproximativă a celor șase voci de soliști, arătată în Tabloul F. Pentru fiecare, o acoladă indică o octavă pe care o voi denumi normală, sau registrul vocal normal. În limitele acestei octave, compozitorul poate fi liber să conducă melodia vocală fără obosirea urechii cu sunete extreme și fără surmenarea cîntărețului. Întrebuintarea acestei octave normale se poate recomanda și pentru cîntul declamator al recitativelor. Notele ce urmează în sus constituie acel registru de rezervă de care se poate folosi compozitorul pentru *punctele culminante* ale melodiei; notele ce urmează în jos la fiecare voce, dincolo de registrul normal, constituie registrul grav de rezervă, pentru redarea inflexiunilor grave melodice sau a profunzimilor. Menținînd vreme îndelungată o melodie vocală în registrele de rezervă, este obositor pentru cîntăreț și apăsător pentru auz; este de dorit să ne folosim de ele pentru scurt timp sau pentru un moment ce iese din limitele octavei normale, deoarece, în caz contrar, melodia vocală s-ar strîmtora și s-ar limita în cuprinsul acestei octave. Pentru lămurire, voi da exemple de melodii vocale pentru diferite voci:

Exemple:

* *Logodnica țarului* [102—109] (fragmente, vezi nr. 256, 280, 284) — Aria Marfei (soprană).

* *Logodnica țarului* [16—18] — Aria lui Griaznoi (bariton).

* *Fata de zăpadă* — Cele trei cîntece ale lui Lel (alto).

Sadko [46—49] (fragment, vezi nr. 120) — Aria lui Sadko (tenor).

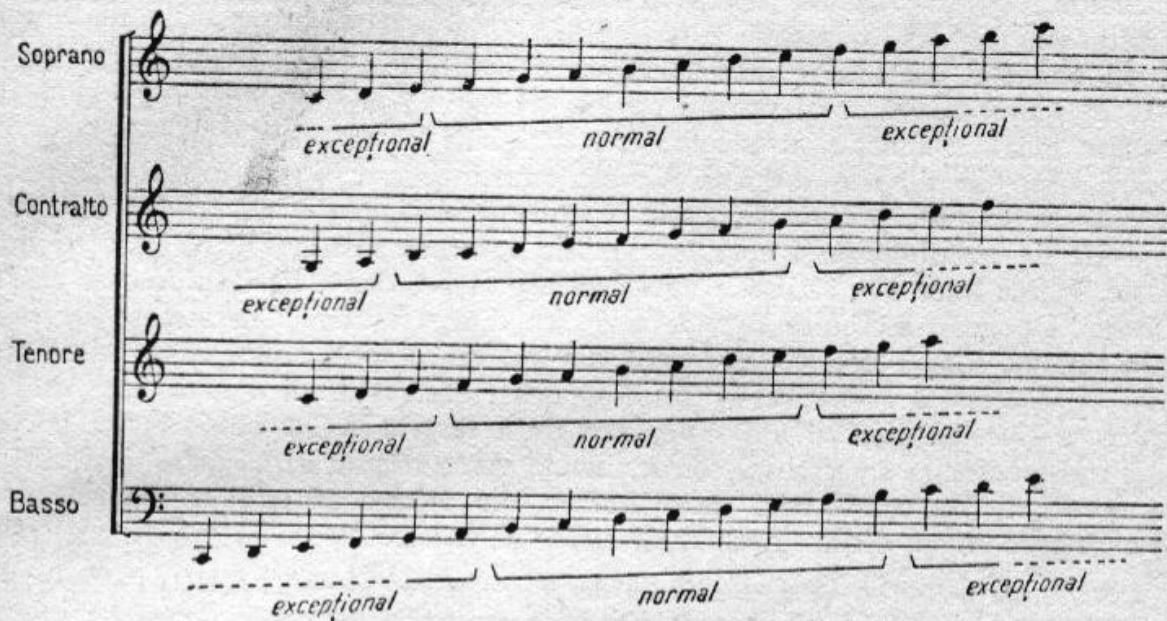
Sadko [129—131] — Aria Liubașci (mezzo-soprană).

Sadko [191—193] (fragment, vezi nr. 131) — Cîntecul oaspetelui vareg (bas).

Tabloul F

COR

Score for the COR section, featuring four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenore, and Basso. The music is divided into three sections: *exceptional*, *normal*, and *exceptional*.



The score consists of four staves, each with a vocal part. The Soprano staff is in treble clef, while the Contralto, Tenore, and Basso staves are in bass clef. The music is written in a single melodic line across all parts. The first section is labeled *exceptional*, the second *normal*, and the third *exceptional*. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

SOLIȘTI

Score for the SOLIȘTI section, featuring six vocal parts: Soprano, Mezzo-Soprano, Contralto, Tenore, Baritono, and Basso. The music is divided into three sections: *exceptional*, *normal*, and *exceptional*.



The score consists of six staves, each with a vocal part. The Soprano, Mezzo-Soprano, and Contralto staves are in treble clef, while the Tenore, Baritono, and Basso staves are in bass clef. The music is written in a single melodic line across all parts. The first section is labeled *exceptional*, the second *normal*, and the third *exceptional*. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests.

Vocalizarea

O bună melodie vocală trebuie să conțină note de durate diferite (cel puțin trei valori, de pildă: doimi, pătrimi și optimi, sau pătrimi, optimi și șaisprezecimi). O structură ritmică monotona este nepotrivită pentru o melodie vocală și constituie apanajul melodiilor instrumentale în cazuri excepționale. Melodia cantabilă, în sensul adevărat al acestui cuvânt, trebuie să conțină un număr suficient de note lungi în funcție de tempo; este mai bine să se schimbe notele lungi în același timp cu silabele textului. Notele scurte singure, care se schimbă odată cu silabele textului, precum și notele repetate în declamație, nu produc suficientă impresie de cantabilitate și apar în execuție oarecum sacadat. Două sau trei note scurte, legate între ele, atribuite unei aceleași silabe, dau deja impresia de cantabilitate. Desenele melodice *legato*, alcătuite dintr-un număr mai mare de note pe o singură silabă, necesită prudență din partea compozitorului la folosirea textului în vederea declamației — iar din partea executantului o mai mare artă și suplețe a cîntului (fiorituri). Posibilitatea de a respira la loc potrivit este o condiție indispensabilă a melodiei vocale. Nu se poate respira în mijlocul unui cuvânt, iar uneori nici în cursul unei fraze literare, din pricina sensului ei. Pauzele apar de asemenea ca un atribut necesar al melodiei vocale.

Notă. Nu trebuie să uităm că nu orice cuvânt admite vocaliza sau figura de două, trei sau mai multe note, cum sînt, de pildă, multe substantive, pronumele, numerele, prepozițiile, conjuncțiile și multe din părțile de vorbire. De pildă, este cu totul imposibil și caraghios vocalizarea cuvintelor: „care”, „el”, etc. Pentru vocalizare se potrivesc acele cuvinte, care parcă singure cuprind în ele o anumită dispoziție lirică.

Exemple:

Nr. 303. *Sadko* [236] — Aria lui Sadko (tenor).

Sadko [309—311], fragment (vezi nr. 81) — Cîntecul de leagăn al Volhovei (soprană).

Fata de zăpadă [9] — Aria Primăverii (mezzo-soprană).

Fata de zăpadă [187—188], [212—213] (fragment, vezi nr. 102 și 225).

Cele două cavatine ale lui Berendei (tenor).

Fata de zăpadă [247] — *Arioso* al lui Mizghir (bariton).

Vocale

Pentru desenele melodice, vocalizate pe o silabă, precum și pentru notele acute și ținute lung, alegerea vocalei nu este de mică însemnătate. Diferența de poziție a buzelor și a gurii pentru emisiunea vocalei deschise *a* și a celei închise *u* este cunoscută fiecăruia. Așezînd vocalele în ordineă progresivă a deschiderii lor mai mari sau mai mici, începînd cu cea mai deschisă, obținem seria: *a, o, e, i, î, u* (diftoongii *ia, io, iu* nu pot fi prelunghiți fără să se transforme în *a, o, u*). Pentru notele acute ale tuturor vocilor de femei, este preferabilă înaintea celorlalte vocala *a*; pe notele înalte ale vocilor bărbătești sînt preferate vocalele *o* și *e*. Vocalele *i* și *u* înmoaie stridența notelor înalte la bași, iar vocala *a* este potrivită pentru emisiunea de către aceștia a sunetelor cele mai grave. Fioriturile ornamentale lungi sînt scrise adeseori pe interjecțiile *ah*, sau simplu pe vocala *a*.

Este evident că un compozitor, avînd în vedere condițiile literare și scenice, va trebui să țină seama de acestea numai într-o anumită măsură.

Exemple:

Nr. 304. *Sadko* [83].

Fata de zăpadă [293], [318—319], (vezi nr. 119).

Suplețea și agilitatea

Fiecare voce dispune de cea mai mare suplețe și agilitate în octava normală. În general, vocile de femei se disting printr-o mai mare agilitate în comparație cu cele bărbătești. Dar pentru fiecare gen de voci, cele înalte sînt mai agile decît cele grave. Astfel, soprana este cea mai suplă dintre vocile femeiești, iar tenorul — dintre cele bărbătești. Deși au posibilitatea folosirii unor fiorituri ornamentale destul de ingenioase și a frazării lor în sensul unei alternanțe dintre *staccato* și *legato*, agilitatea vocii omeniești este considerabil mai mică în comparație cu cea a instrumentelor muzicale. Într-o succesiune oricît de puțin rapidă, mai comodă decît toate este mișcarea diatonică prin trepte, apoi mișcarea prin terțe (*arpeggio*). Salturile mai mari decît cvarta sînt, într-o succesiune rapidă, peste măsură de dificile. Foarte dificil este și cromatismul. Salturile de octavă și mai mari, de la note scurte, sînt cu totul nedorite. Notele supraacute urmează să fie pregătite fie printr-un mers prin trepte, fie printr-un salt hotărît de cvartă, de octavă etc. De altfel, nu sînt rare cazurile în care se întrebuintează note acute fără o astfel de pregătire.

Exemple:

Fata de zăpadă [46—48] (fragment, vezi nr. 279). — Aria Fetei de zăpadă (soprano).

Fata de zăpadă [96—97] — Primul cîntec al lui Lel (alto).

Sadko [196—198] (fragment, vezi nr. 122) — Cîntecul oaspetelui indian (tenor).

Sadko [203—206] — Cîntecul oaspetelui venețian (bariton).

Pan-Voievod [20—26] — Cîntecul de leagăn al Mariei (soprană).

Coloritul și caracterul vocilor

Coloritul timbrului vocii, strălucitor sau mat, sonor sau surd, privit ca însușire individuală a fiecărui cîntăreț, nu poate intra în calculul compozitorului atunci cînd compune și aparține de domeniul execuției, ca și de o alegere potrivită a interpreților. În ceea ce privește caracterul vocii, din punct de vedere al supleții și al capacității de expresie, se ivesc aici neapărat două tipuri fundamentale de voci: *dramatice* și *lirice*; cele dintîi sînt mult mai puternice ca forță și mai bogate ca întindere; cele de-al doilea sînt mult mai gingașe și mai suple din punct de vedere al agilității și al nuanțelor dinamice. Desigur, asocierea rar întîlnită a calităților unora și altora este fenomenul pe care compozitorul trebuie să-l dorească cel mai mult; totuși, acesta, cînd compune, va trebui să țină seama mai mult sau mai puțin de acele însușiri necesare scopului său artistic și poetic. În lucrările vocale mari și complexe, compozitorul poate fi sfătuit să se țină mai mult sau mai puțin, pentru fiecare din vocile alese, de un tip sau de altul; în afară de aceasta, dacă se folosesc în lucrare două voci cu aceeași denumire, de pildă: două soprane sau doi tenori etc., se va menține diferența amintită mai sus a caracterelor lor, precum și o

oarecare diferență de întindere și de țesătură pentru fiecare voce omonimă, scriind în general pe una din ele ceva mai sus decât alta. Nu rareori se întâlnește un caracter de voce mixt sau intermediar, numit *mezzo carattere*, care reunește proprietățile vocilor dramatice și lirice într-o măsură ceva mai mică. Vocile de acest fel sînt totdeauna utile compozitorului, avînd în vedere caracterul mixt al anumitor roluri, mai ales în partidele mici. În timpul de față, în afară de partidele de tip dramatic sau liric, se pun pe primul plan din ce în ce mai mult partidele *legate de viața însăși*. În aceste partide, necesitatea unui timbru mai mult sau mai puțin puternic sau gingaș, o țesătură mai mult sau mai puțin gravă, o agilitate mai mare sau mai mică sînt determinate de însuși scopul artistic. Pentru partide situate pe al doilea și al treilea plan, compozitorul poate fi sfătuit să se mențină la o întindere vocală moderată, precum și la cerințe tehnice moderate.

Notă. După Meyerbeer, care a făcut să apară în lucrările sale voci ample de mezzo-soprană și de bariton, R. Wagner creează pentru cerințele lui un tip amplu și puternic de soprană dramatică, reunind în el întinderea și calitățile sopranei cu cele de mezzo-soprană, precum și un tip amplu de tenor dramatic, posedînd întinderea și calitățile atît ale tenorului cît și ale baritonului. Pretinzînd de la aceste voci atît cîlmi puternice cît și profunzimi sonore considerabile, o respirație amplă și o nemaipomenită rezistență la obosală (*Siegfried, Parsifal, Tristan, Brunnhilde, Kundry, Isolda*), el contează pe voci fenomenale. Se întîlnesc într-adevăr astfel de voci, dar mulți cîntăreți și cîntărețe înzestrați cu mijloace vocale excelente, dar nefenomenale, străduindu-se, prin practica repertoriului wagnerian, să crească întinderea și puterea vocii lor, și-o strică, zdruncinînd-o și pierzînd justetea intonației, precum și capacitatea cantabilității și supleței nuanțelor. Eu cred că cerințe mai moderate și mai mult discernămint cu privire la ele, întrebuițarea iscusită a notelor acute și grave, a unui *cantabile*, precum și lipsa unei sonorități orchestrale strivitoare vor fi întotdeauna mai avantajoase pentru compozitor — nu numai din punct de vedere practic, dar și artistic — decât procedeul decorativ wagnerian.

Asocierile vocilor

Conducerea armonică și contrapunctică a vocilor este cel mai bun mijloc de a le păstra caracterul melodic și individualitatea în ansamblu. O compoziție exclusiv contrapunctică și una pur armonică nu se întîlnesc decât rareori. Cea dintîi tulbură și obosește oarecum auzul; a doua, foarte des întrebuițată în cor, simplifică prea mult conducerea vocilor și depersonalizează caracterul melodic propriu fiecărei voci.

În general, vocile sînt conduse în ordinea normală a țesăturilor. Încrucișarea vocilor se folosește foarte rar și trebuie să fie făcută în scopul degajării melodice a vocii ce trece deasupra vocii vecine ca țesătură, de pildă, tenorul mai sus de contralto, mezzo-sopranul mai sus de sopran etc.

Reunirea a două voci

Combinările cele mai ușoare din punct de vedere al tratării a două voci se obțin în cazul conducerii unor voci ce se găsesc una față de alta în raport de octavă: 8 $\left[\begin{array}{l} \text{Sopr., M.-sopr., C.-alto} \\ \text{Ten., Barit., Basso} \end{array} \right.$. Conducerea în decime, sexte, iar uneori în terțe și octave (aceasta din urmă se întrebuițează foarte rar) dă totdeauna combinaări suficient de sonore, iar o conducere contrapunctică nu reclamă în mod necesar nici o depărtare frecventă a vocilor mai mare de o decimă, nici încrucișarea vocilor, totdeauna nedorită fără motive deosebite pentru aceasta.

Exemple:

Sadko [99—101] — Sopran și tenor (vezi nr. 289 și 290).

Servilia [143] — Sopran și tenor.

Pskoviteanca, actul I [48—50] — Sopran și tenor.

Kașcei nemuritorul [62—64] — Mezzo-sopran și bariton.

Vocile aflate una față de alta în raport de *cvartă sau de cvintă*, ca: $5 \left[\begin{smallmatrix} Soprano \\ C.-alto \end{smallmatrix} \right]$, $4 \left[\begin{smallmatrix} C.-alto \\ Ten. \end{smallmatrix} \right]$, $5 \left[\begin{smallmatrix} Ten. \\ Basso \end{smallmatrix} \right]$ trebuie conduse ceva mai aproape una față de alta; mer-surile în decime se întilnesc rar, cele în sexte și în terțe — frecvent; asocierile la unison sînt posibile. Distanța dintre două voci depășește rareori octava, dar se pot ivi cazuri care reclamă încrucișarea, permisă numai pentru o scurtă durată.

Exemple:

Fata de zăpadă [263—264] — Sopran și alto.

* *Noaptea de Ajun* [78—80] — Alto și tenor.

* *Legenda Kitejului* [338] — Tenor și bas.

Vocile, aflate în raport de *terță*: $3 \left[\begin{smallmatrix} Sopr. \\ M.-sopr. \end{smallmatrix} \right]$, $\left[\begin{smallmatrix} M.-sopr. \\ C.-alto \end{smallmatrix} \right]$, $\left[\begin{smallmatrix} Ten. \\ Barit. \end{smallmatrix} \right]$, $\left[\begin{smallmatrix} Barit. \\ Basso \end{smallmatrix} \right]$ necesită conducerea în terțe, în sexte și la unisonuri, și permit încrucișarea într-o măsură considerabilă. Dimpotrivă, distanța ce depășește octava se întilnește pentru momente scurte și în general este puțin de dorit.

Exemple:

* *Logodnica țarului* [174] — Sopran și mezzo-sopran.

* *Povestea țarului Saltan* [5—6] — Sopran și mezzo-sopran.

La o conducere a vocilor aflate în raport de *duodecimă*: $12 \left[\begin{smallmatrix} Sopr. \\ Basso \end{smallmatrix} \right]$, inter-valele apropiate nu sînt prea bune, deoarece un astfel de caz face ca vocca supe-rioară să cînte în registrul grav, iar vocca inferioară în registrul ei acut. În acest fel, conducerea la unison dispare; terțele nu sînt de dorit; cel mai des, conducerea se manifestă în decime. Distanța depășește adeseori decima, iar o încrucișare este de neconceput.

Exemplu:

* *Povestea țarului Saltan* [254—255].

Relațiile de *decimă* $10 \left[\begin{smallmatrix} Sopr. \\ Barit. \end{smallmatrix} \right]$ sau $\left[\begin{smallmatrix} M.-sopr. \\ Basso \end{smallmatrix} \right]$ se întilnesc destul de frecvent. Presupun că explicațiile precedente sînt pe deplin suficiente pentru aplicarea lor în aceste asocieri.

Exemplu:

Fata de zăpadă [291—300] (fragment, vezi nr. 118). — Sopran și bariton.

Întrebuințarea a două voci omonime $\begin{smallmatrix} Sopr. Ten. \\ Sopr. Ten. \end{smallmatrix}$ etc., impune terțe și uni-sonuri, distanțări ce depășesc rareori sextele și în mod inevitabil încrucișările, fără de care mersul vocilor nu ar putea avea nici o amploare.

Notă. Alte combinații posibile ale vocilor: *C-alto*, *M-sopr.*, *Barit.*, *Ten.* nu necesită comentarii speciale.

Exemple:

* *Noapte de mai*, actul I, pp. 59—64 — Mezzo-sopran și tenor.

* *Sadko* [322—324] — Mezzo-sopran și tenor.

În general, un duet frumos necesită o conducere clară a vocilor, o pregătire a disonanțelor printr-o notă comună sau printr-un salt comod și rezolvarea lor corectă; se vor evita intervalele goale: cvartele, cvintele, undecimele și duodecimele perfecte pe timpii tari, mai ales cele oarecum prelungite. Dacă una din voci este condusă melodic, iar alta recită folosind notele armonice ale acompaniamentului, procedul evitării intervalelor goale poate să nu fie strict obligatoriu.

Notă. În lucrarea de față nu este locul să intrăm mai adânc în regulile și procedeele conducerii vocilor, căci acestea sînt apanajul unui manual de contrapunct liber. Aici urmează să spunem că vocile omenеști acompaniate de orchestră se aud totdeauna separat, ca ceva încheat și independent de acompaniamentul orchestral; de aceea, nu trebuie să contăm pe ajutorul orchestrei ca pe un mijloc pentru a umple un gol sau alte neajunsuri în conducerea vocilor. Regulile armonice și contrapunctice trebuie să fie aplicate vocilor în întregime și în amănunt, factura lor nefiind dependentă niciodată de acompaniamentul orchestral.

Reunirea a trei, patru și mai multe voci

Tot ce s-a arătat mai sus cu privire la relațiile reciproce a două voci se aplică și combinațiilor de trei, patru, cinci și mai multe voci. O lucrare pe mai multe voci este rareori pur contrapunctică; de obicei, în afară de conducerea contrapunctică a unei voci, se întâlnește la celelalte voci o conducere în terțe, sexte, decime sau terțiadecime: se întîlnesc de asemenea și partide declamatorii armonice. Această diversitate în procedeele de conducere simultană a vocilor ușurează auzului perceperea întregului și permite să se atribuie anumitor voci desenul sau culoarea caracteristică adecvată, fără ca să se confunde cu desenul sau culoarea altor voci. O distribuie ingenioasă a pauzelor și a intrărilor vocilor face mai ușoară perceperea întregului și imprimă detaliilor relieful necesar.

Exemple:

Fata de zăpadă [267] — Trioul final din actul III.

Logodnica țarului [116—118] — Cvartetul din actul II.

Logodnica țarului [168—171] — Sextet din actul III (fragment, vezi nr. 283).

Servilia [149—152] — Cvintetul din actul III.

Se întâlnește mai rar o conducere pur armonică a vocilor soliștilor, cu predominarea omofonică a vocii superioare. Contopirea tuturor vocilor într-un tot armonic, fără reliefaarea partidelor izolate și a individualității lor ca în stilul coral, se întrebuintează cel mai adesea în cîntece sau ansambluri scenice în formă de cîntări, cum sînt imnurile, rugăciunile etc. Examinînd o astfel de conducere pentru patru

Sopr.

voci *Alto*, nu se poate să nu observăm că acestei componente de patru voci în

Ten.

Basso

mod natural i se potrivește dispoziția largă (mai ales în *forte*), deoarece în acest caz, vocile se dovedesc a fi aproximativ în aceleași registre: grav, mediu sau acut, în timp ce în dispoziția strînsă, vocile se pot găsi la un moment dat în registre

absolut diferite; totuși, ambele procedee trebuie să fie întrebuințate, fără de care nu se poate evita cît de cît o succesiune continuă de acorduri.

Exemple:

Nr. 305. *Legenda Kitejului*. [341].

Fata de zăpadă [178] — Imnul supușilor lui Berendei.

A doua jumătate a acestui model din urmă poate servi ca exemplu de conducere armonică a unui ansamblu de șase voci cu predominarea vocii superioare, față de care celelalte voci dau impresia că o acompaniază.

Corul

Întindere și țesătură

Întinderea vocilor corului este ceva mai limitată decît a vocilor soliștilor. Registrul de rezervă al fiecăruia (vezi Tabloul F.) se limitează numai la două trepte care depășesc în acut octava normală; două trepte în grav de la octava normală constituie registrul de rezervă inferior. Liniile prelungite punctate arată limitele pe care compozitorul poate să le întrebuințeze în cazuri rare, deoarece în orice cor mare trebuie să se întâlnească cîteva voci capabile să depășească limitele în general acceptate, apropiindu-se în acest fel de întinderea vocilor soliștilor. În multe coruri se întîlnesc în numărul bașilor unul sau mai mulți cîntăreți capabili să coboare în mod sensibil mai jos decît limita registrului inferior de rezervă (așa-numiții pedaliști).

Notă. Totuși, întrebuințarea unor astfel de sunete grave este posibilă numai într-un *piano* absolut al corului, cu condiția unor note ținute lung, ceea ce își găsește aplicația aproape exclusiv în corurile fără acompaniament (*a cappella*).

Diferența de întindere între vocile prime și cele secunde se poate determina aproximativ în felul următor: octava normală și adaosul de rezervă inferior constituie domeniul vocilor secunde, iar adaosul de rezervă superior, împreună cu octava normală — domeniul vocilor prime.

Componenta efectivă a corurilor se prezintă aproximativ în felul următor: pentru un cor *mare*, treizeci și două de persoane pentru fiecare din cele patru voci (sopran, alto, tenor și bas); pentru un cor *mijlociu* — de la 16 la 20; pentru unul *mic* — de la 8 la 10 persoane. În general, vocile de femei sînt adesea ceva mai numeroase decît cele bărbătești. Vocile prime ale fiecărei voci omonime sînt totdeauna ceva mai numeroase decît cele secunde.

Condițiile scenice impun adeseori o divizare a corului în două sau chiar în trei coruri separate, ceea ce pentru un cor mic este în orice caz extrem de dificil, fiecare corist fiind într-un asemenea caz aproape transformat în solist.

Procedeele scriiturii corale de operă sînt extrem de variate. În afară de practica fundamentală a scriiturii armonice și contrapunctice pe patru voci, ce concentrează gîndirea muzicală în întregul ei, corul se întrebuințează și sub forma unei intrări melodice sau declamate ale unor voci separate, cu fraze sau motive mai mult sau mai puțin lungi sau scurte; se întrebuințează de asemenea conducerea pe o singură voce a melodiei, la unison sau în octave; notele repetate în declamație la una din voci sau în acordurile întregului cor (recitare); reliefarea

melodică a unei voci (de preferință a celei superioare) față de acompaniamentul armonic al celorlalte; exclamații izolate ale corului întreg sau ale anumitor voci și, în sfârșit, folosirea pur armonică sau în acorduri a corului, atunci când ideea principală melodică sau figurația aparține orchestrei. După ce am indicat astfel principalele procedee tipice scriiturii corale, recomand cititorului, pentru cunoașterea și asimilarea lor, să se refere la partiturile de operă și la reducățiile pentru pian, în care se pot întâlni încă multe altele ce nu au putut fi cuprinse în generalizările și enumerările făcute aici.

În afară de tot ce s-a spus, mai apare încă un procedeu important: subdivizarea unui cor în formații corale distincte. Principala și cea mai naturală este divizarea în coruri de *bărbați* și coruri de *femei*. Se întâlnesc de asemenea, deși mai rar, coruri formate din voci de alto, tenori și bași, precum și din soprani, alto și tenori. Atât în corul mix (general) cât și în cel de bărbați și femei, precum și în celelalte formații corale amintite, apare încă un procedeu important: diviziunea fiecărei voci în două sau chiar în trei partide (*divisi*). Corurile de bărbați și de femei, apărând ca unități corale independente, oferă pretext de a le alterna fie unul cu altul, fie cu corul mixt. Astfel, subdiviziunile fac și mai bogate și mai complexe procedeele de scriitură corală, enumerate mai sus. Repet: numai prin lectura și studierea partiturilor corale, elevul poate să-și dezvolte tehnica scriiturii corale, în cartea de față fiind posibil de a lămuri numai principiile ei fundamentale.

Melodia

Melodia corală este mai restrinsă decât melodia *solo*, în sensul întinderii și mobilității. În pozarea și prelucrarea vocii, cântăreții sau cântărețele din cor sînt mai prejos decât soliștii. Uneori, melodia corală poate oferi, prin caracterul ei, destulă asemănare cu melodia unui *solo* vocal de întindere mijlocie și de agilitate neînsemnată, dar adesea melodia corală poate fi considerabil mai monotonă ca ritm și mai puțin liberă, datorită folosirii unor fraze și perioade mai mult sau mai puțin scurte, care se repetă și se succed una după alta, în timp ce melodia *solo* necesită perioade construite mult mai liber și mult mai lungi. În acest sens, melodia corală în general se apropie mai degrabă de melodia instrumentală. Pauzele și momentele schimbării respirației nu joacă un rol tot atât de important în melodia corală ca în melodia *solo*, deoarece schimbarea respirației poate fi făcută nu cu toți cântăreții în același timp, iar posibilitatea unei odihniri scurte a fiecărui cântăreț în parte elimină necesitatea pauzelor. Grija unor vocale potrivite trece în cor, de asemenea, pe planul al doilea.

Tot ce s-a spus mai sus despre dobîndirea cantabilității în melodie, despre alternanța notelor scurte cu cele lungi, despre vocalizarea pe o silabă etc., are valoare și pentru melodia corală, dar nu apare aici cu atita strălucire ca în *solo*. În melodiile corale este preferabil să nu se atribuie mai mult de două sau de trei note pentru vocalizarea uneia și aceleiași silabe, spre a se evita anumite stîngăcii de execuție. Excepțiile, totuși, se întâlnesc mai ales în vederea unor efecte comice sau bizare.

Exemplu:

Nr. 306. *Cocoșul de aur* [262]; vezi, de asemenea, înainte de [123].

A. Corul mixt

Asocierea la unison

Cele mai simple și mai naturale asocieri la unison sînt între soprani și altiști, precum și între tenori și bași. Aceste asocieri imprimă vigoare și densitate timbrului complex ce rezultă și sînt utile pentru scoaterea în relief a melodiei la o voce acută sau gravă; pe lângă aceasta, adeseori se recurge la divizarea celorlalte voci pentru obținerea unei plenitudini armonice. Unisonul dintre tenori și altiști dă un timbru complex, de un caracter particular și oarecum fantastic, și se întrebuițează destul de rar.

Exemple:

Fata de zăpadă [64].

Sadko [208] (vezi nr. 14).

Conducerea în octave

Combinarea naturală și foarte frumoasă a vocilor în octave o reprezintă: sopranii cu tenorii $8 \begin{bmatrix} \text{Sopr.} \\ \text{Ten.} \end{bmatrix}$ și altiștii cu bașii $8 \begin{bmatrix} \text{Alti.} \\ \text{Bassi} \end{bmatrix}$, dînd o sonoritate puternică și strălucitoare. Conducerea în octave a sopranelor cu altiștii $8 \begin{bmatrix} \text{Sopr.} \\ \text{Alti.} \end{bmatrix}$, precum și a tenorilor cu bașii $8 \begin{bmatrix} \text{Ten.} \\ \text{Bassi} \end{bmatrix}$, se întrebuițează mai rar, fiind apanajul corurilor de femei sau de bărbați și permit numai o melodie de întindere foarte limitată. Diferența de registre în care cîntă vocile amestecate prin acest procedeu nu dă o sonoritate așa de egală cum se obține prin octavele vocilor de gen diferit.

Exemple:

Fata de zăpadă [60], [61] — Procesiunea Carnavalului.

Fata de zăpadă [113] — Cereemonia nupțială.

Sadko [37] — Corul oaspeților din tabloul I.

Octavele unei voci omonime divizate, de pildă $8 \begin{bmatrix} \text{Sopr. I} \\ \text{Sopr. II} \end{bmatrix}$ etc. se întrebuițează puțin și se întîlnesc mai ales la bași $8 \begin{bmatrix} \text{Bassi I} \\ \text{Bassi II} \end{bmatrix}$, la care-i obligă uneori circumstanțele mersului vocilor și de asemenea dorința de a avea partida de bas în octave.

Exemple:

* *Pskoviteanca*, actul III [68] — Corul final (vezi nr. 312).

Sadko [341] — Corul final.

Conducerea în octave a vocilor dublate de bărbați și de femei $8 \begin{bmatrix} \text{Sopr.} + \text{Alti.} \\ \text{Ten.} + \text{Bassi} \end{bmatrix}$, dă o sonoritate foarte frumoasă și densă.

Exemplu:

Fata de zăpadă [323] — Corul final.

Se obține o sonoritate plină de vigoare și de strălucire din terțele efectuate de soprani cu altiști, dublate la octavă de terțele tenorilor cu basii: $8 \begin{bmatrix} \text{Sopr.} \\ \text{Alti.} \\ \text{Ten.} \\ \text{Bassi} \end{bmatrix} \begin{matrix} 3 \\ 3 \end{matrix}$.

Exemple:

Mlada, actul I [24]; actul II, înainte de [31].

Cocoșul de aur [235].

Conducerea vocilor întregului cor în octave duble se întrebuintează rareori și, în cea mai mare parte a cazurilor, formează asocierile următoare:

$$8 \begin{bmatrix} \text{Sopr.} + \text{Alti.} \\ \text{Ten.} \\ \text{Bassi} \end{bmatrix} 8 \text{ sau } 8 \begin{bmatrix} \text{Sopr.} \\ \text{Alti.} + \text{Ten.} \\ \text{Bassi} \end{bmatrix} 8.$$

Exemple:

Fata de zăpadă [319].

Sadko, înainte de [182].

Diviziunea vocilor (*divisi*) și întrebuintarea armonică a corului mixt

Structura pur armonică a corului mixt pe patru voci devine mai naturală și mai sonoră dacă armonia este în dispoziție largă, în care forța sonorității celor patru voci diferite se repartizează cit mai egal.

Exemple:

Nr. 307. *Sadko* [144] — Începutul tabloului 3

În exemplul dat mai sus, se vede întrebuintarea celor patru voci în dispoziție largă, susținând un fond armonic, în timp ce ideea muzicală melodică este concentrată în orchestră. În exemplul 308, cu un conținut muzical asemănător, desenul melodic se găsește la sopran, iar printre celelalte voci care dau armonia acompaniatoare, partida tenorilor este divizată.

Exemplu:

Nr. 308. *Sadko* [152].

Spre a se obține un acord în dispoziție strânsă cu o sonoritate plină și egală, mai ales în *forte*, se recurge la diviziunea vocilor în felul următor:

$$\begin{bmatrix} \text{Sopr. I} \\ \text{Sopr. II} \\ \text{Alti} \\ \text{Ten. I} \\ \text{Ten. II} \\ \text{Bassi I} \\ \text{Bassi II} \end{bmatrix}$$

Trei voci armonice superioare, distribuite între doi soprani și altiști, se dublează la octava inferioară de către doi tenori și basul prim, iar vocea inferioară a armoniei revine basului secund; așadar, tenorii cântă în octave cu sopranul, basul prim cu alto, iar basul secund în mod independent. Se obține o sonoritate plină și puternică.

Exemple:

Fata de zăpadă [327] — Sfârșitul operei.

Mlada, actul II [20] — Corăegiuł prinților.

Pskoviteanca, actul II [19] (vezi nr. 212).

Se recurge la diviziunea partidelor în cazurile cînd unei voci i se atribuie o semnificație melodică, pentru a completa la celelalte voci armonia ei acompaniatoare. În funcție de țesătura vocii superioare, divizarea se aplică la diferite voci. Nu sînt rare cazurile cînd un motiv armonico-melodic, repetat în diverse tonalități, sau pe diferite trepte, necesită, pentru menținerea aproximativ egală a tăriei corului, de fiecare dată o distribuție deosebită a vocilor și diferitele lor subdivizări. Ca exemplu, voi da două fragmente al căror conținut muzical este identic, dintre care cel de al doilea (*fa* major) se află cu o terță mai sus decît primul (*re* major). În primul fragment sînt asociați la unison soprani cu alțiști spre a întări melodia, deoarece melodia, dacă ar fi distribuită sopranelor singuri, ar fi prea slabă; tenorii și bașii, executînd armonia, sînt divizați. În cel de al doilea caz, melodia, găsindu-se cu o terță mai sus, este destul de puternică la soprani; iar alțiștii participă la armonia acompaniatoare, din care cauză vocile inferioare sînt altfel divizate.

Exemple:

Nr. 309—310. *Pskoviteanca*, actul I [77].

Sadko [173] și [177] (vezi nr. 205 și 206); a se compara de asemenea cu [189] (aceeași muzică în *sol* major).

În momentele contrapunctice cu mai mult de patru voci, divizarea partidelor se face în funcție de necesitățile polifoniei pentru obținerea unui număr suficient de voci reale. Se întîlnesc subdivizări ale aceleiași voci în trei partide, de exemplu: 3 soprani, 3 alțiști etc.

Exemple:

Nr. 312. *Pskoviteanca*, actul III [69] — Corul final.

Servilia [233] — Corul final.

Mlada, actul IV [35—36] — Corul final.

Totuși un *fugato* și imitațiile fugate pentru cor mixt se scriu de obicei la patru voci; un număr de voci mărit se întrebunțează mai degrabă în creșterile vocale, conforme cu exemplele citate mai sus. Cînd sînt întrebunțate astfel de procedee, compozitorul trebuie să aibă o deosebită grijă mai ales la dispunerea ultimului acord, spre care tinde creșterea vocilor, ca spre o culme și un scop al ei. Mersul unei asemenea creșteri, după intrarea fiecărei voci, trebuie să fie astfel orientat, încît să asigure ultimului acord cea mai bună dispoziție din punct de vedere al sonorității. Pe lîngă aceasta, plenitudinea armoniei, ce se formează între fiecare voce subdivizată sau în fiecare grup, se dovedește foarte prețioasă, iar dacă acordul final este disonant, dorința de a scoate în relief notele disonante caracteristice poate reclama necesitatea unei încrucișări oarecare a vocilor. Recomand cititorului să examineze cu grijă mersul vocilor și dispoziția acordurilor finale din exemplele precedente.

În general, procedeul încrucișării vocilor nu trebuie să fie întîmplător. Dispoziția partidelor corale, totdeauna preferabilă în ordinea normală a țesăturilor,

poate fi încălcată numai pentru scurtă vreme, spre a reliefa frazele melodice sau declamate ale unei voci situate mai sus decît vocea ei vecină.

Exemplu:

Pskoviteanca, actul I [79]; actul II [5]; actul III [67].

B. Corurile de femei și bărbați

Pentru a realiza trei voci în corurile de femei, se divid fie sopranele, fie altistele: *Sopr. I* *Sopr.* *Ten. I*
Sopr. II sau *Alti I*; în corurile de bărbați — tenorii sau bașii: *Ten. II*
Alti *Alti II* *Bassi*
Ten.
sau *Bassi I*. Se alege unul sau alt procedeu de divizare, ținînd seama de vocea *Bassi II*

care trebuie să fie reliefată sau de țesătura grupării pe trei voci. Ambele procedee de divizare alternează, trecîndu-se liber de la unul la altul. Cînd corul este la patru voci, procedeul de divizare este evident:

<i>Sopr. I</i>	<i>Ten. I</i>
<i>Sopr. II</i>	<i>Ten. II</i>
<i>Alti I</i>	<i>Bassi I</i>
<i>Alti II</i>	<i>Bassi II</i>

Spre a se reliefa un mers melodic la o voce intermediară a unui ansamblu de trei voci, se va putea aplica procedeul următor:

<i>Sopr. I</i>	<i>Ten. I</i>
<i>Sopr. II + Alti I</i>	<i>Ten. II + Bassi I</i>
<i>Alti II</i>	<i>Bassi II</i>

În scriitura pe trei voci cu predominarea melodică a vocii superioare, dispoziția acordului poate fi largă sau strînsă.

Exemple:

Nr. 311. *Sadko* [270—272] — Cor de femei.

Pskoviteanca, actul I, [25—26], [28—31] (cor de femei).

Sadko, înainte de [181] — Cor de bărbați (vezi nr. 27).

În scriitura pe patru voci, dispoziția acordurilor este de preferință strînsă, altminteri poziția vocii superioare va fi prea înaltă, iar cea inferioară — prea joasă.

Exemple:

Sadko [181] — Cor de bărbați.

Pskoviteanca, actul II [36—38] — Cor de femei (vezi nr. 296).

Cazurile unei scriituri pe două voci, în special cele contrapunctice, nu necesită lămuriri deosebite, ca și corurile la o singură voce (la unison).

Exemple:

Sadko [50] — Cor de bărbați.

Mlada, începutul actului I.

Pskoviteanca, actul III [13—15].

Servilia [26].

} Cor de femei

Cînd corurile de bărbați și de femei sînt tratate pur armonic, dispoziția vocilor trebuie să fie strînsă, deoarece numai printr-o dispoziție strînsă poate fi obținută o sonoritate egală a acordului cu voci de același gen. Succesiunile de acorduri cu trei voci sînt mai frecvente decît cele cu patru voci; uneori trebuie să ne limităm numai la cele pe două voci.

Exemple:

Fata de zăpadă [19] — Corul păsărilor.

Fata de zăpadă [281—285] — Corul florilor (vezi nr. 26).

Într-un *fugato* sau în imitațiile fugate la trei voci, la corurile de același gen se întrebuintează procedeul tratării temei principale (subiect și răspuns) de către două voci, iar contrasubiectele de către una din voci, procedeu grație căruia tema dublată reiese mult mai puternic și mai reliefată decît contrasubiectul.

Exemple:

Sadko [20—21].

* *Logodnica țarului* [29—30].

Corurile de femei și de bărbați, în afară de rolul lor de unități corale independente, apar și ca grupuri separate ale corurilor mixte, intrînd în alternanță cu ele.

Exemple:

Fata de zăpadă [198] — Imnul supușilor lui Berendei (vezi nr. 166).

În majoritatea cazurilor, corurile de femei nu conțin efectiv în structura lor basul armoniei; dacă această voce de bas se găsește în regiunea gravă, să nu se conducă vocea inferioară a corului în octave cu aceasta. Armonia încredințată unui cor de femei cuprinde de obicei cele trei voci superioare ale acordurilor, iar basului i se acordă acompaniamentul singur. Trebuie să se observe că în acordurile de sextă, această regulă poate determina formarea unor cvarte și cvinte goale în armonia corală, lucru ce trebuie evitat. În exemplul Nr. 311 (*Sadko* [270]), acest lucru este remediat printr-o conducere înaltă a basului; mai departe, intervalul gol ($\frac{4}{5}$) apare numai pentru un scurt moment, iar și mai departe este evitat prin întîlnirea tuturor vocilor în octave ($\frac{8}{1}$). În exemplul Nr. 304 (*Sadko* [83]), basul armonic grav este evitat cu scrupulozitate în corul de femei, iar în poziția înaltă este dublat.

Pentru încheierea acestui capitol, găsesc necesar să formulez următoarele considerații:

1. Procedeul divizării vocilor trebuie să slăbească fără îndoială sonoritatea lor în comparație cu a vocilor nedivizate; totuși, cum a putut cititorul vedea în capitolele precedente, egalitatea de sonoritate în dispoziția acordurilor la orchestră este una din condițiile unei bune orchestrații. Dar în ceea ce privește corul, lucrul se prezintă întrucîtva altfel. Orchestra, chiar după numeroase repetiții, cîntă totuși *după note*, deoarece nu este cu puțință pentru un instrumentist să memoreze toate partidele pînă în cele mai mici detalii. Corul, la operă, dimpotrivă, este instruit să cînte pe dinafară, iar pentru execuțiile la concerte aproape pe de rost. Maestrul de cor poate să realizeze, într-un fel sau într-altul, diviziunile indicate de autor, mărinind sau micșorînd numărul executanților oricărei partide. În afară de aceasta, el are de asemenea posibilitatea deplină să egalizeze forța vocilor divizate și

neditivate, modificînd întrucîtva nuanţele dinamice. În orchestră, compozitorul are de a face cu o mare diversitate de timbruri, în ceea ce priveşte caracterul şi forţa. În cor — în afară de diferenţa dintre cele patru timbruri corale, el întâlneşte uniformitate. În sfîrşit, nuanţele pe care le execută un cor ce se mişcă pe scenă cîteodată nu pot fi atît de fine ca nuanţele variaţiilor timbruri ale orchestrei care stă pe loc. În virtutea a tot ce s-a spus, se poate afirma că un compozitor, în problema divizării în partide a vocilor corale, poate să procedeze mai hotărît, în timp ce în domeniul orchestrei i se cere cea mai mare prudenţă şi precauţie.

II. Urmărind o distribuire cît mai egală cu putinţă a forţei vocilor în acordul din corurile de bărbaţi şi de femei pe trei voci, eu recurg adeseori la dublarea vocii mijlocii, indicată la pag. 132. Într-o astfel de distribuire, maestrul de cor are deplină posibilitate să egalizeze sonoritatea corului, făcînd să treacă un anumit număr de voci de la o partidă la alta. În acelaşi timp, voi observa că atunci cînd vocile unui cor sînt divizate în trei partide, maeştrii de cor atribuie partida superioară sopranelor prime sau tenorilor primi, divizînd pe din două sopranele secunde sau tenorii secunzi, spre a le încredinţa celelalte două partide rămase. Consider o astfel de distribuire ca fiind extrem de greşită, deoarece acordul sună inegal. Este necesar, în general, să se atragă atenţia maeştrilor de cor asupra întăririi sonorităţii vocilor intermediare, deoarece tendinţa de a subdiviza vocea superioară favorizează numai melodia singură şi nicidecum armonia.

III. Conducerea corectă şi ingenioasă a vocilor în coruri este o mare garanţie că execuţia va fi curată şi fidelă. Deficienţele în conducerea vocilor fac studiul foarte dificil, iar adesea corul cel mai bun şi mai experimentat nu poate evita să distoneze dacă mersul vocilor este nesatisfăcător. Dacă mersul vocilor este corect şi dacă disonanţele sînt preparate, combinaţiile cele mai stridente şi neobişnuite, modulaţiile subite şi depărtate se interpretează relativ uşor şi convingător, ceea ce nici pe departe nu intră în socoteala compozitorilor, dar în schimb este totdeauna simţită şi apreciată de cîntăreţi. Ca exemplu, voi indica o modulaţie foarte dificilă în acorduri disonante ce se găseşte în exemplul Nr. 169 (*Sadko* [302]), care cu un alt mers al vocilor este îndoielnic să poată fi executată. Este mai bine să se străduiască compozitorul cu o problemă, decît interpreţii în mod steril.

31 iulie (13 august) 1905

TABLA DE MATERII

Prefața la ediția românească	3
Prefața redactorului la ediția II	4
Prefața redactorului la ediția I	5
Extras din prefața autorului (1891)	10
Extras din prefața ultimei redactări	13

Capitolul I. Privire generală asupra grupurilor orchestrale

A. Coardele	15
B. Suflătorii	20
Lemnele	20
Alămurile	27
C. Instrumentele cu sunete scurte	31
Coardele ciupite	31
Pizzicato	31
Harpa	32
Instrumentele de percusiune și sonore cu sunet determinat și cu clape	34
Timpanele	34
Pianul și Celesta	34
Clopoței, Clopotele, Xilofonul	35
Instrumentele de percusiune și sonore cu sunet nedeterminat	35
Comparație între forța sonorității grupurilor orchestrale și combinarea timbrelor	36

Capitolul II. Melodia

Melodia la instrumentele cu arcuș	39
Asocierile la unison	41
Conducerea coardelor în octave	42
Conducerea melodiei pe două octave	45
Conducerea melodiilor pe trei și patru octave	46
Conducerea melodiilor în terțe și sexte	46
Melodia la suflătorii de lemn	47
Asocierea la unison	48
Conducerea în octave	49
Conducerea pe două, trei și patru octave	51
Conducerea melodiei în terțe și în sexte	52
Conducerea simultană în terțe și sexte	53
Melodia la suflătorii de alamă	53
Conducerea la unison, în octave, în terțe și în sexte	55
Reunirea grupurilor în melodie	56
A. Reunirea la unison a suflătorilor de lemn cu alămurile	56
B. Conducerea în octave a lemnurilor cu alămurile	57
C. Reunirea coardelor cu suflătorii de lemn	58
D. Reunirea coardelor cu suflătorii de alamă	60
E. Reunirea tuturor celor trei grupuri	61

Capitolul III — Armonia

Considerații generale	62
Numărul vocilor armonice și dublările	62
Dispoziția acordurilor	65
Armonia la coarde	67
Armonia la suflătorii de lemn	69
Armonia pe patru și pe trei voci	70
Armonia pe mai multe voci	73
Timbruri dublate	74
Observații generale	75
Armonia la alămuri	78
Scriitura pentru patru voci	78
Scriitura pentru trei voci	80
Acorduri cu voci multiple	80
Dublarea alăturilor	81
Reunirea grupurilor în armonie	83
A. Reunirea grupurilor suflătorilor (lemne cu alămuri)	83
1. Reunirea la unison (juxtapunerea timbrurilor)	83
2. Suprapunere, încrucișare și încadrare	85
B. Reunirea coardelor cu suflătorii	89
C. Reunirea tuturor celor trei grupuri	90

Capitolul IV. — Factura generală orchestrală

Orchestrarea diferită a unuia și aceluiași conținut muzical	91
<i>Tutti</i> general	94
<i>Tutti</i> la grupurile suflătorilor	95
<i>Pizzicato</i> mare (<i>Tutti pizzicato</i>)	96
<i>Tutti</i> la una, două sau trei voci	97
<i>Solo</i> la instrumentele cu coarde	97
Limitele extreme inferioare și superioare ale scărilor muzicale orchestrale; distanțele mari	99
Transmiterea pasajelor și a frazelor	99
Alternanța acordurilor de diferite timbruri	100
Adăugiri și suprimări de timbruri	101
Repetări de fraze, imitații, ecou	101
Acorduri <i>sforzando-piano</i> și <i>piano-sforzando</i>	102
Sublinierea unor momente izolate	103
<i>Crescendo</i> și <i>diminuendo</i>	103
Succesiuni divergente și convergente	104
Timbrurile ca factori ai armoniei. Fondul armonic	105
Efectele decorative	106
Instrumentele de percusiune în legătură cu ritmul și coloritul	107
Instrumente pe scenă și în culise	108
Economia culorilor orchestrale	109

Capitolul V. — Asocierea cântului cu orchestra

Acompaniamentul orchestral al soliștilor	111
Considerații generale	111
Transparența acompaniamentului. Armonia	112
Dublarea vocilor	114
Recitativul și declamația	116
Acompaniamentul orchestral al corului	116
<i>Solo</i> cu cor	118

Capitolul VI. (anexă) — Vocile

Termeni tehnici	119
Soliștii	120
Întindere și țesătură	120
Vocalizarea	122
Vocale	122
Suplețea și agilitatea	123
Coloritul și caracterul vocilor	123
Asocierile vocilor	124
Reunirea a două voci	124
Reunirea a trei, patru și mai multe voci	126
Corul	127
Întindere și țesătură	127
Melodia	128
A. Corul mixt	129
Asocierea la unison	129
Conducerea în octave	129
Diviziunea vocilor (<i>divisi</i>) și întrebuințarea armonică a corului mixt	130
B. Corurile de femei și bărbați	132

Responsabil de carte: Bogdan Moroianu
Tehnoredactor: Mircea Arsenescu

*Dat la cules 18.09.59. Bun de tipar 09.11.59. Tiraj 1320.
Hirtie semivelină mată de 80 g/m². Ft. 700×1000/16.
Coli ed. 9,8. Coli de tipar 8,25. Ediția I. Comanda 88.
A. nr. 0.1314. Pentru bibliotecile mici indicele de
clasificare 78.*

Tiparul executat sub comanda nr. 2125 la
Întreprinderea Poligrafică Sibiu, str. I. V. Stalin 15
R. P. R.