

Dinu-Mihai Ștefan

***CONCERTELE 3, 4 și 5 PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ
DE LUDWIG VAN BEETHOVEN:
O CONCEPȚIE ARTISTICĂ***

VOLUMUL III

Dinu-Mihai Ștefan

***CONCERTELE 3, 4 și 5 PENTRU PIAN
ȘI ORCHESTRĂ DE LUDWIG VAN
BEETHOVEN:
O CONCEPȚIE ARTISTICĂ***

VOLUMUL III

**Editura Muzicală
București, 2021**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

ȘTEFAN, DINU-MIHAI

Concertele 3, 4 și 5 pentru pian și orchestră de Ludwig van Beethoven : O concepție artistică / Dinu-Mihai Ștefan. - București : Editura Muzicală, 2021
3 vol.

ISMN 979-0-69491-202-4

Vol. 3. - 2021. - Conține bibliografie. - ISMN 979-0-69491-205-5. -
ISBN 978-973-42-1195-1

78

© Dinu-Mihai Ștefan
Toate drepturile rezervate

EDITURA MUZICALĂ, 2021
Editură recunoscută CNCS
Calea Victoriei nr. 141, sector 1, București
Tel./fax: 021.312.9867
www.edituramuzicala.ro
em@edituramuzicala.ro

ISMN (gen.) 979-0-69491-202-4
ISMN (vol. III) 979-0-69491-205-5
ISBN (vol. III) 978-973-42-1195-1

În memoria Profesorului Universitar Doctor, Doctor Honoris Cauza,
muzicologului, criticului muzical și mentorului numeroșilor muzicieni
Grigore CONSTANTINESCU (1938-2020)

CUPRINS

CAPITOLUL IV - CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ NR. 5, OP. 73 ÎN MI BEMOL MAJOR „IMPERIALUL”	9
1. INTRODUCERE.....	9
2. SCHEMA STRUCTURALĂ A PĂRȚII ÎNTÂI.....	15
3. ANALIZA LA NIVEL MICROSTRUCTURAL A PĂRȚII ÎNTÂI, REALIZARE SONORĂ ȘI SUGESTII INTERPRETATIVE.....	20
a. EXPOZIȚIA ORCHESTREI.....	22
b. EXPOZIȚIA SOLISTULUI.....	45
c. DEZVOLTAREA.....	70
d. REPRIZA (REEXPOZIȚIA).....	82
e. CODA.....	86
4. SCHEMA STRUCTURALĂ A PĂRȚII A DOUA.....	98
5. ANALIZA LA NIVEL MICROSTRUCTURAL A PĂRȚII A DOUA, REALIZARE SONORĂ ȘI SUGESTII INTERPRETATIVE.....	99
a. SECȚIUNEA A.....	100
b. SECȚIUNEA B.....	104
c. SECȚIUNEA A'.....	112
d. CONCLUZIE.....	115
6. SCHEMA STRUCTURALĂ A PĂRȚII A TREIA.....	117
7. ANALIZA LA NIVEL MICROSTRUCTURAL A PĂRȚII A TREIA, REALIZARE SONORĂ ȘI SUGESTII INTERPRETATIVE.....	120
a. EXPOZIȚIA.....	120
b. DEZVOLTAREA.....	146
c. REPRIZA (REEXPOZIȚIA)	155
d. CODA.....	163
CAPITOLUL V - CONCLUZII.....	168
BIBLIOGRAFIE.....	179
ANEXĂ (EXEMPLELE MUZICALE)	183

CAPITOLUL IV

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ NR. 5, OP. 73 ÎN MI BEMOL MAJOR „IMPERIALUL”

1. INTRODUCERE

Concertul datează din 1811, atunci când a avut loc prima interpretare a sa în public la Gewandhaus în Leipzig. Acesta nu a fost interpretat de către Beethoven ci de către Friedrich Schneider în calitate de solist. Schneider a declarat că „acest concert este unul dintre cele mai originale ale compozitorului, dar și cel mai dificil dintre toate concertele existente, lucruri ce au contribuit la satisfacția deplină a publicului numeros din sala de concert.”¹ Czerny a cântat și el acest concert la Viena în februarie 1812 la un eveniment caritabil unde s-au expus tablouri ce au fost descrise în cronica *Wahlverwandschaften* de către Goethe, dar unde interpretarea concertului a fost privită cu indiferență de către public, și nu s-a mai bucurat de succesul de la prima audiție din 1811.² La fel ca și în cazul Concertului nr. 4 pentru pian și orchestră, *Imperialul* fusese deja publicat la Londra și la Leipzig înainte ca acesta să fie prezentat publicului în primă audiție.³ Această situație marchează o schimbare a atitudinii lui Beethoven față de genul concertant.⁴

De obicei el nu trimitea imediat spre publicație partiturile concertelor sale, precum în cazul primelor trei opere de gen ale sale, ci le păstra pentru a fi prezentate publicului de către el. Dar *Imperialul* a fost gândit de la început pentru a fi interpretat de altcineva decât compozitorul, probabil datorită deteriorării profunde a auzului maestrului și de imposibilitatea acestuia de a conduce orchestra din fața pianului.⁵

¹ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 272

² Ibidem.

³ Ibidem, pag. 273-276

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

Acest lucru este evident și în faptul că aici Beethoven nu a mai oferit interpretului libertatea de a-și construi cadența proprie, așa cum a obișnuit până acum în concertele sale și după cum se practica în epocă, el marcând la sfârșitul reprizei indicația *No si fa una Cadenza, ma s'attacca subito il seguente* (Nu cântați cadența ci treceți direct la următoarea). Acest lucru nu indică însă că practica de a improviza cadențele pentru celelalte concerte timpurii trebuie să dispară, dar atrage atenția interpretului că deși poate fi liber în interiorul cadențelor, acesta trebuie să fie foarte atent și fidel notațiilor precise ale compozitorului. Aici probabil că apare și primul paradox în creația concertantă pentru pian a lui Beethoven deoarece el nu a dorit ca alții să se folosească de libertățile pe care el și le permitea în cadrul acestor lucrări, după cum a amintit Czerny în cazul Concertului pentru pian și orchestră nr. 4 în sol major, a cărui premieră a fost foarte diferită de partitura ce fusese definitivată de maestru cu luni bune înainte. Beethoven a realizat astfel cadențe pentru toate cele patru concerte timpurii ale sale în 1809, ce au devenit un reper pentru fiecare interpret asupra modului în care compozitorul obișnuia să-și construiască discursul muzical în pauza orchestrală dinaintea codei.⁶

Circumstanțele în care acest concert a luat viață în 1809 au fost foarte departe de cele ideale, datorită invaziei armatei franceze a lui Napoleon asupra Vienei. Acum, față de invazia din 1805, austriei i-au opus rezistență lui Napoleon, dar orașul a fost cucerit în cele din urmă de către armata franceză mult superioară celei austriece. După spusele lui Ferdinand Ries, Beethoven a fost nevoit să se adăpostească în pivnița fratelui său unde și-a acoperit urechile foarte fragile cu perne datorită zgomotelor foarte puternice ale tunurilor.⁷

În iulie, la două luni de la capitularea Vienei, Beethoven i-a scris editorului său căruia i-a prezentat nemulțumirile personale asupra erorilor din partiturile sale: „aud o viață dezordonată și nimicitoare împrejurul meu, nimic altceva decât tobe, tunuri și mizerie umană în toate formele ei.”⁸ Din acest context se pot deduce sugestiile intense de marș militar și cu ale sale tropote de cai asociate caracterului părților exterioare ale concertului.⁹

Supranumirea concertului, *Imperialul*, nu-i poate fi atribuită compozitorului și cele câteva povești din jurul acestei denumiri nu sunt demne de încredere. Este posibil ca acest stil milităresc să fi fost recunoscut și aprobat de audiențele vieneze, ce și-au arătat un entuziasm nemăsurat în 1814 față de

⁶ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 273-276

⁷ Ibidem, pag. 251-256

⁸ E. Anderson, *The Letters of Beethoven*, W.W. Norton & Co Inc, New York, 1986

⁹ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 251-256

lucrarea mult mai puțin sofisticată a lui Beethoven, *Victoria lui Wellington*, după prima înfrângere a lui Napoleon. Cu toate acestea, să considerăm că un compozitor care a rupt pagina de titlu a Simfoniei *Eroica*, acolo unde se afla și celebra dedicație către Napoleon, consternat de atitudinea despotică a acestuia, s-a întors acum la acest stil în anul invaziei este oarecum surprinzător.¹⁰

Se poate deduce de aici că acest concert este mai mult o atitudine împotriva imperialismului napoleonian unde Beethoven nu se limitează doar la a expune acest spirit al vremii în părțile exterioare ale concertului, el extinzând orizontul filosofic-muzical în cadrul reflecției meditative din partea mediană, ce este văzută de unii analiști drept o introducere a finalului, poate și datorită sugestiei de *attacca* de la sfârșitul părții a doua a concertului. Totodată, anul 1809, mai sus menționat, a marcat și apariția unor lucrări precum Sonata pentru pian op. 81a *Les Adieux* și Cvartetul *Harpelor* op. 74, lucrări cu un profund spirit romantic.¹¹

În partea întâi, strategiile de lucru ale lui Beethoven în acest concert au fost similare cu cele din cadrul Concertului nr. 4, după cum remarcă Plantinga și Rosen, cu toate că efectul acestora este complet opus din punct de vedere al trăirilor afective și al stării emoționale evocate din debutul *Imperialului* față de predecesorul său, Concertul în sol major, la toate nivele expresive, precum cel tonal, tematic, ritmic, dinamic și agogic. Solistul apare din nou în primele măsuri ale concertului după ce orchestra expune acorduri în *fortissimo*, realizând cadențe ample pe treptele principale armonice I, IV și V, dar efectul acestora este unul impozant, maiestuos, și nu unul intim precum în celălalt concert. Și cu toate că înfloriturile virtuozice din debutul concertului, punctate de ample acorduri orchestrale, invocând progresele armonice mai sus amintite, sunt libere și în caracterul unei improvizații, Beethoven nu lasă nimic la voia întâmplării, alegând să scrie explicit din punct de vedere ritmic fiecare pasaj de acest fel, și obligând astfel interpretul să se gândească foarte atent la realizarea muzicală a acestor improvizații, foarte clar delimitate, și la fiecare timp din cadrul unei măsuri.

Expoziția orchestrală este mult mai puțin aventuroasă din punct de vedere tonal față de aceleași momente din concertele precedente, și expune cele două grupuri tematice contrastante în limitele tonalității tonicii lui mi bemol major. Tema a doua este prezentată la omonima lui mi bemol major, mi bemol minor, pentru a se realiza contrastul tonal necesar dar aceasta nu părăsește sfera tonalității mi bemol până în debutul intervenției solistului. Grupul tema-

¹⁰ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 251-256

¹¹ Ibidem.

tic principal evocă un marș militar și tropote de cai, și anumite ritmuri specifice de optime-triolet de șaisprezecimi și optime cu punct-șaisprezecime, este exteriorizat și foarte dramatic și prezentat de către toată orchestra, în timp ce grupul tematic secund este opus acestuia, este meditativ și interiorizat și evocă sentimente de melancolie și apatie, și este prezentat doar de către partida de corzi și într-un ritm mai lent format din optimi în contratimp pe fiecare timp.

Toate sugestiile muzicale din cadrul acestui concert au consecințe importante asupra modului de desfășurare al discursului muzical precum gama cromatică ascendentă simplă ce introduce solistul după expoziția orches-trală, și devine baza unei elaborări cromatice aproape obsesive din cadrul concluziei expoziției dar și al codei părții de concert. Analog cu aceasta, acordurile din debutul concertului și improvizația ce le urmează se dovedesc a fi mai mult decât niște pasaje prin care pianistul își încălzește degetele, ele fiind utilizate din nou în repriza concertului, de data aceasta scrise cu grijă și măsurat, în tempo, prin ritmuri rapide de treizeci-doimi ascendente, constrângându-l astfel pe interpret în execuția sa.

Similar cu ceea ce s-a auzit în Concertul nr. 4 (în măsura 105 unde debutează o nouă temă în si bemol major), planul tonal al expoziției solistului realizează o trecere surpriză la medianta coborâtă, sol bemol major, în măsura 133, caracterul acestei modulații neașteptate fiind în cazul acesta unul mult mai exteriorizat și luminos față de cel din interiorul celui alt concert. Un alt moment structural semnificativ este trecerea în continuare în si minor a planului tonal din cadrul grupului tematic secund al expoziției solistului din măsura 148, tonalitate ce va fi explorată la adevăratele ei proporții în cadrul părții a doua a concertului.¹²

Deși din punct de vedere al caracterului și al sentimentelor evocate cele două concerte, cel în sol major și *Imperialul*, se află la poluri opuse unul față de celălalt, ele folosind procedee tehnice asemănătoare atunci când ne referim la dialogul dintre instrumentul solist și orchestră, ambele utilizând o inovație simplă beethoveniană și anume alternanța acordurilor energice dintre pian și orchestră. În Concertul în sol major acest procedeu a fost folosit în debutul reprizei, iar în *Imperial* este folosit într-un moment de climax al părții de concert în interiorul dezvoltării. Niciodată până acum nu a mai încercat un singur instrument (pianul) să combată o întreagă orchestră cu o neînfricată

¹² L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 256-265

sfidare de unde ne putem imagina că acest contrast era cu atât mai puternic cu cât instrumentele din timpul lui Beethoven erau mai mici în dimensiuni.¹³

După cum am menționat mai sus, acest si major implantat în cadrul grupului tematic secund al solistului din partea întâi, este preluat într-un *Adagio* asemănător unui imn religios în partea a doua. Starea de intens dramatism și disconfort psihic a unei bătălii zdrobitoare din partea întâi este reconciliată în această parte ce aduce o stare interiorizată de calm și de meditație, indispensabilă pentru a realiza contrastul necesar dintre părți.¹⁴

Czerny, atunci când a oferit prima audiție a lucrării în Viena a afirmat că „atunci când Beethoven a scris acest *Adagio*, cântecele religioase ale unor pelerini dedicați credinței lor au fost prezente în mintea sa și interpretarea acestei părți trebuie să evoce perfect starea de calm și dedicarea sfântă pe care o asemenea imagine o stimulează în mod natural.”¹⁵ Din punct de vedere al structurii aceasta este o formă de lied tripartit A-B-A cu o concluzie decorată ce are rol de punte spre partea a treia. Adevărata semnificație a tonalității lui si major este dezvăluită în legătura părții a doua cu finalul, unde în măsurile 79-80 si becarul se mișcă cu o jumătate de semiton mai jos la si bemol, nota ce evocă tonalitatea dominantei lui mi bemol major și reprezintă totodată prima notă a finalului concertului beethovenian.¹⁶

În pasajul tranzitiv din măsurile 81-82, Beethoven prefigurează noua temă a finalului într-o formă ezitantă ce ascunde adevăratele intenții ale sale, din care solistul va exploda în *fortissimo* în debutul părții a treia cu o formulă ce pare că sfidează metrica prin accentele din două în două optimi într-o măsură ternară de 6/8, ale mâinii drepte, în timp ce acompaniamentul mâinii stângi marchează timpii din trei în trei în cadrul măsurii de 6/8, și sugerează astfel semnale de luptă și tropote de cai, o posibilă partidă de vânătoare evidențiată și prin pedala cornului din debutul acestei teme, și ce evocă o stare emoțională foarte dramatică asemănătoare cu cea din partea întâi a concertului.¹⁷

Tradiționala desfășurare a tensiunii dramatice către finalul părții de concert este dezvoltată cu un mare efect, Beethoven apelând la o adevărată secțiune de dezvoltare, ce ne prezintă tonalități distante precum do major, la bemol major și mi major, până la revenirea temei de vânătoare a refrenului din cadrul reprizei formei de rondo-sonată.¹⁸

¹³ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 256-265

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

După acest intens galop neîntrerupt, Beethoven readuce din nou razele soarelui în codă și îi permite avântului neobosit al pianului de până acum să dispară cu toată acumularea de energie din trecut redusă la o memorie distantă a timpanului dinaintea ultimului asalt asupra baricadei inamice. Așa se încheie concertul pe care Beethoven, din câte este cunoscut, nu l-a cântat niciodată în public.¹⁹

¹⁹ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 272

2. SCHEMA STRUCTURALĂ A PĂRȚII ÎNTÂI (ANALIZĂ LA NIVEL MACROSTRUCTURAL²⁰)

Partea întâi – formă de sonată cu dublă expoziție, cadență a solistului și o codă amplă

Mă-sura	Secțiuni mari	Teme	Perioade-Strofe	Fraze/Pro-poziții	Motive – Celule motivice	Tonalitate (str. mod.)
1 3 5	Expoziția orchestrei (107)	Introdu-cere (7)	3 cadențe ale pianului	P1 P2 P3		mi b major la b major si b major 7
8 14		Grup Tematic Principal (T1) (30)	P1(12)	F1 F2	6(2+2+2)+ 6(2+2+2)	mi b major
20 26			P2(18)	F1 F2	6(2+2+2)+ 12[8(4+4)+ 4]	mi b major modulatoriu
38 46 (U)		Grup Tematic Secund (T2) (16)	P1(16)	F1 F2	8(4+4)+ 8(4+4)	mi b minor mi b major
54		Punte(5)		F1	5	modulatoriu
59 67		Reluare a Grupului Tematic Principal (T1) (16)- tratare prin secvențe și pro-gresii	P1(16)	F1 F2	8(4+4)+ 8(4+4)	mi b major
75 83		Reluare a Grupului Tematic Secund (T2) (12)	P1(12)	F1 F2	8[4(2+2)+4 (2+2)] 4(2+2)	mi b major
87		Concluzie	P1(21)	F1	8[4(2+2)+	mi b major

²⁰ Vezi Bencioiu.

95		(21)		F2	$4(1+3)] + 7[2+2+3(1+2)]$	si b major
102				F3	$6(2+2+2)$	modulatoriu
108	Expoziția solistului (expoziția proprie- zisă) (165)	Grup Tematic Principal (T1) (31)	P1(15)	F1	$9[4(2+2)+3(2+1)+2]$	mi b major
117				F2	$6[4(2+2)+2]$	modulatoriu
123			P2(18)	F1	$10[4(2+2)+4(2+2)+2]+$	mi b major-
133				F2	$8[4(2+2)+4(2+2)]$	mi b minor- sol b major
141		Punte (7)			7	modulatoriu
148		Grup Tematic Secund (T2) (16)	P1(16)	F1	$8[4(2+2)+4(2+2)] +$	si minor
155				F2	$8[4(2+2)+4(2+2)]$	do b major- (si major)
164		Punte(17)	P1	F1	$7(2+2+3)+$	si b major-
171				F2	$6(2+2+2)+$	fa major-
177				F3	$4(2+2)$	si b major modulatoriu
181		Reluare a Grupului Tematic Principal (T1) (21)- tratare prin secvențe și pro- gresii	P1(11)	F1 F2 F3	$11[4(2+2)+4(2+2)+3(1+1+1)]$	si b major
192			P2(10)	F1 F2	$10[4(2+2)+6(2+2+2)]$	si b major- modulatoriu
202		Reluare a Grupului Tematic Secund (T2) (22) (conti- nuare)	P1(12)	F1	$4(2+2)+$	si b minor-
206				F2	$8[4(2+2)+4(2+2)]$	si b major
214			P2(10)	F1	$4(2+2)+$	si b major-
218				F2	$6[4(2+2)+$	fa major 9

					2]	
224 228 235		Concluzia expoziției (41)	C1(15)	F1 F2 F3	4(2+2)+ 7(4+3)+ 4(2+2)	si b major
239 243 247			C2(13)	F1 F2 F3	4(2+2)+ 4(2+2)+ 5(2+2+1)	si b major
252 259			C3(13)	F1 F2	7[4(2+2)+ 3]+ 6(2+2+2)	sol major- modulatoriu (re major 7)
265 269		Punte(8)	P1	F1 F2	4(2+2)+ 4(2+2)	sol major
273 281 289	Dezvol- tarea		D1(28)	F1 F2 F3	8(4+4)+ 8(4+4)+ 12(4+4+4)	do minor/ sol major 7/ do minor sol minor/ re major 7/ sol minor fa minor/ si micșorat/ la b major/ modulatoriu
301 308			D2(29)	F1 F2	7(3+4)+ 22(12+10)	mi b minor/ modulatoriu
330 347			D3(29)	F1 F2	17[6(3+3)+ 5(3+2)+6(3+3)]+ 12[6(3+3)+ $3\frac{1}{2} + 2\frac{1}{2}$]	sol major/ modulatoriu modulatoriu
359	Repriza (Reexpozi- ția) (122)	Introdu- cere (10)	P1		4+4+2	mi b major la b major si b major 7
369 379		Grup Tematic Principal (T1) (36)	P1(21)	F1 F2	10[4(2+2)+ 6(2+2+2)]+ 11[4(2+2)+ 7(5+2)]	mi b major modulatoriu
390			P2(8)	F1	4(2+2)+ 4(2+2)	la b major
398		Punte (7)	P1(7)		7	modulatoriu
405 412		Grup Tematic Secund (T2) (16)	P1(16)	F1 F2	8[4(2+2)+ 4(2+2)]+ 8[4(2+2)+ 4(2+2)]	la major re b major

421 428 434		Punte(17)	P1	F1 F2 F3	$7(2+2+3)+$ $6(2+2+2)+$ $4(2+2)$	mi b major/ si b major/ mi b major/ si b major 7
438		Reluare a Grupului Tematic Principal (T1) (21)-tratare prin secvențe și progresii – (idem expoziție)	P1(11)	F1	$11[4(2+2)+$ $4(2+2)+3$ $(1+1+1)]$	mi b major/ la b major
449			P2(10)	F1	$10[4(2+2)+$ $6(2+2+2)$	mi b major/ mi b minor
459 463		Reluare a Grupului Tematic Secund (T2) (22) (continuare) (idem expoziție)	P1(12)	F1 F2	$4(2+2)+$ $8[4(2+2)+$ $4(2+2)]$	mi major/ modulatoriu/ si b major
471 475			P2(10)	F1 F2	$4(2+2)+$ $6[4(2+2)+$ $2]$	mi b major/ si b major 9
481 493 (U)	Coda(98)		C1(24)	F1 F2 (Cadența pianului)	$13[4(2+2)+$ $9(3+3+3)]+$ $12(\text{Cadența pianului})$	mi b major modulatoriu
505 513			C2(16)	F1 F2	$8[4(2+2)+$ $4(2+2)]+$ $8[4(2+2)+$ $4(2+2)]$	mi b minor/ mi b major
521			C3(18)	F1	$5(2+3)+$	si b minor/

526				F2	$13[4(2+2)+4(2+2)+5(3+2)]$	mi b major/ do minor/ modulatoriu
539			C4(19)	F1	$10[6(2+2+2)+4(2+2)]+$	mi b major/ modulatoriu
549				F2	$9[4(2+2)+5(3+2)]$	si b major 7/ modulatoriu
558			C5(21)	F1	$8[4(2+2)+4(2+2)]+$	modulatoriu
566				F2	$8[4(2+2)+4(2+2)]+$	mi b major/ si b major
574				F3	$5(3+2)$	mi b major

3. ANALIZA LA NIVEL MICROSTRUCTURAL A ELEMENTELOR CONSTITUTIVE ALE DISCURSULUI MUZICAL ȘI ASUPRA SENSULUI LOR ÎN CADRUL ACESTUIA

Modelul analitic propus aici aduce în discuție elementele microstructurale²¹ ale discursului muzical, dar și imaginile²² pe care acestea le formează în conștiința ascultătorului precum și elemente interpretative și tehnico-pianistice în formatul de mai jos:

1. Melodie și Ritm
2. Planul dinamic (dinamica)
3. Armonia
4. Țesătura melodică/textura
5. Pauzele
6. Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:
 - a. Starea psihică comunicată de muzică (gama de emoții sau stări sufletești)/dispoziția psihică evocată ascultătorului prin imaginea sonoră
 - b. Frazarea
 - c. Realizarea tehnico-pianistică a imaginii sonore

Mai jos voi folosi câteva argumente preluate din Pascal Bentoiu pentru a susține validitatea argumentului necesității acestui demers teoretic parcurs de către mine pentru a înțelege mai bine fenomenul muzical și efectul pe care acesta îl are asupra ascultătorului:

„Sensul este o realitate psihică de o complexitate și coloratură variabilă care există inițial într-o organizație psihică și care, prin intermediul materialului, este transmisă altei organizații psihice.”²³[...]

„Patrimoniul cultural popular ne arată diferența dintre euforic și depresiv, ritual și cotidian, acțiune și contemplație. Aceste expresii sunt acceptate pe o arie largă și ne forțează să admitem că aceasta nu poate fi efectul convenției (sau exclusiv al convenției) ci că expresia a fost acceptată pentru că

²¹ Vezi Bentoiu.

²² Ibidem.

²³ P. Bentoiu – *Imagine și sens*, Eseu asupra fenomenului muzical, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, pag. 76

limbajul materialului era deosebit de elocvent (expresiv și convingător – exprimă ceva foarte clar sau clar).”²⁴ [...]

„Într-o zonă psihică complexă pot fi comunicate noțiuni ca violent și calm, exuberant și depresiv, simetric și asimetric, deschis și închis.”²⁵ [...]

„Recepționarea sensului se face în dinamica parcurgerii unui traseu sonor și elementele decisive, din care până la urmă se încheagă pentru ascultător sensul, sunt următoarele:

- a. Profilul caracteristic – rezultat din durate și înălțimi
- b. Viteza absolută (agogica) – decisivă pentru ca fiecare element de durată (relativă) și de înălțime să dobândească o anumită greutate în cadrul discursului
- c. Intensitățile – menite a da relief imaginii, prin crearea unor zone mai puse în evidență (mai solicitante) prin raport cu altele
- d. Calitatea materialului (vocal sau instrumental) – importantă și ea pentru gradul solicitării exercitate de imaginație.”²⁶[...]

„Devine esențială întrebarea *la ce ne invită muzica?* La distracție, la contemplație, la meditație, la mișcare, la împărtășirea unui sentiment de un fel sau altul (durere, bucurie, nostalgie, exuberanță, tandrețe, mânie, resemnare, entuziasm, etc.) la încercarea de vizualizare a unor imagini exterioare, la deriziune, la blazare sau pur și simplu la parcurgerea unui material?”²⁷[...]

„Muzica are un sens etic și ne invită la contemplarea inconsistentului și informalului din personalitatea autorului, unde pare a nu mai fi rămas nimic concret în afară de gustul pentru insolit (sau un caracter neobișnuit) și dorința de a transmite și altora acest gust și eventual nevoia de a fi admirat pentru acțiunea sa.”²⁸”

²⁴ P. Bentoiu – *Imagine și sens*, Eseu asupra fenomenului muzical, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, pag. 83

²⁵ Ibidem, pag. 85

²⁶ Ibidem, pag. 86-87

²⁷ Ibidem, pag. 96-97

²⁸ Ibidem, pag. 98

Expoziția

a. Expoziția orchestrei

Introducere - măsurile 1-7:

Melodia, ritmul, armonia, planul dinamic, țesătura melodică/textura:

Partea de concert debutează cu trei cadențe ale instrumentului solist ce sună întotdeauna după cele trei acorduri placate în nuanță mare, *fortissimo*, ale întregii orchestre din măsurile 1, 3 și 5, în ritm de notă întreagă prelungită peste bara de măsură întotdeauna cu un timp, ce urmăresc un contur armonic al unei cadențe autentice perfecte realizând mersul de tonică (I) – subdominantă (IV) – dominantă cu septimă (V7) rezolvată la tonică (I) în măsura 8. (ex. 1, vezi anexă)

Țesătura melodică al acordurilor orchestrei este una densă fiind prezente toate partidele instrumentale prin reprezentanții lor, corzi, suflători de lemn, suflători de alamă și timpan.

Pianul aduce o figurație virtuoasă în măsura 2, prima măsură de cadență liberă a solistului, ce sună arpeggiul lui mi bemol major cu un contur melodic mixt, atât ascendent cât și descendent la nivel celular, de tip undulat, contur care urmărește o traiectorie ascendentă la nivel motivic, până la nota si bemol. Aici se realizează un mordent în ritm de șaisprezecimi scris pe patru timpi ce aduce un contur melodic de tip zimțat ce stabilizează mersul melodic precedent. (ex. 1)

Acest moment este urmat de un mers melodic de tip val undulat ce sună arpegii frânte ale mâinii drepte cu note ale armoniei lui si bemol major pe prima formulă descendentă, un acord micșorat cu septimă mică pe a doua formulă, la bemol major cu septimă micșorată pe a treia formulă, tipar melodic ce va fi repetat și pe formulele a patra, a cincea, a șasea și a șaptea (si bemol, acord micșorat 7, la bemol major 7 și si bemol major) până la nota întreagă notată cu un tril deasupra lui mi bemol ce este urmată de o gamă cu un contur de tip val undulat al tonalității de bază în ritm de șaisprezecimi ce este rărită apoi printr-un mers de optimi descendent al aceleiași tonalități, pregătind astfel auditiv, atât dirijorul cât și membrii orchestrei, pentru noua tonalitate a subdominantei la bemol major din măsura 3 ce aparține orchestrei. (ex. 1)

Pianul sună și el pe timpul 1 al măsurii 3 un acord de la bemol major de opt sunete notat în pedală alături de intervenția orchestrei. Acest acord reprezintă o sonoritate mare de tip bloc ce imită partidele instrumentale ale orchestrei și sugerează o țesătură melodică densă, fiind un procedeu preferat în muzica pentru pian a compozitorului. (ex. 1)

În măsura 4, o altă măsură de cadență liberă a pianului, acesta aduce o figurație melodică și ritmică similară cu cea din măsura 2 la început al unui arpeggiu de la bemol major cu un contur de tip val ondulat, ce se oprește pe nota do unde realizează un mordent de numai un timp de data aceasta urmat de o formulă de tril al ambelor mâini. Aici mâna stângă se alătură mâinii drepte la o distanță de o sextă mică, cu un contur zimțat până la oprirea acestora pe notele do și respectiv la bemol ce aduce un ritm al unei note întregi notat cu tril dublu sunat de către ambele mâini. (ex. 1)

După acest moment melodia urmărește un mers treptat ascendent al ambelor mâini pe parcursul unei octave ce sună notele gamei mi bemol major, urmată de încă un tril dublu în ritm de notă întreagă format pe notele do și la bemol și apoi de un mers melodic de tip val ondulat pe notele gamei mi bemol major în ritm de șaisprezecimi ce sunt rărite apoi în ritm de pătrimi vreme de trei timpi și apoi accelerate din nou în optimi pe ultimul timp al măsurii 4. (ex. 1)

Mâna dreaptă sună intervale duble pe parcursul acestui mers de pătrimi de cvarte perfecte, iar apoi sună o sextă mică urmată de o cvartă perfectă în ritm de optimi pe ultimul timp al măsurii 4. Mâna stângă sună un acompaniament simplu în ritm de pătrimi. (ex. 1)

Armonic prima pătrime a acestei răriri sună la bemol major în răsturnarea întâi (6), a doua pătrime sună sol minor în răsturnarea întâi (6), a treia sună fa minor tot în răsturnarea întâi (6) iar ultimul timp al măsurii 4 sună mi bemol major în răsturnarea a doua (6/4) ce pregătește auditiv noua armonie a lui si bemol major cu septimă (al dominantei) din măsura 5 sunată atât de orchestră cât și de către pian precum în măsura 3. (ex. 1)

Măsura 6 aduce ultima cadență a pianului de dinaintea debutului expoziției orchestrei propriu-zise de data aceasta cu o figurație diferită față de ce s-a auzit în măsurile precedente. Pianul sună un mers treptat ascendent pe notele gamei mi bemol major început de către mâna dreaptă prin octave alternate ascendente în ritm de șaisprezecimi, și continuat cu ambele mâini după primul timp al expunerii mâinii drepte, unde mâna stângă sună tot notele gamei mi bemol major dar la o distanță de terță față de mâna dreaptă și în ritm de optimi articulate prin indicația *staccato* ce are rolul de a susține

demersul unui *crescendo* ce trebuie realizat spre următoarea formulă melodică și ritmică a pianului. (ex. 1)

După această urcare a pianului ce reprezintă și o acumulare de tensiune urmează o rărire ritmică a mersului de șaisprezecimi printr-un mers de triolete de pătrimi, ambele mâini sunând intervale duble, cu un contur ascendent, ce schițează armonia lui fa minor în stare directă (5/3) urmată de sol minor cu septimă (7) și de fa minor în răsturnarea întâi (6). După acest mers de triolete de pătrimi, mersul melodic este din nou rărit de data aceasta într-un ritm de pătrimi și o pătrime cu punct-optime care vor fi apoi din nou dinamizate prin ritmuri de optimi ce urmăresc un contur melodic descendent atât la nivel celular cât și motivic. (ex. 1)

Prima pătrime sună armonia lui si bemol major în stare directă (5/3), a doua pătrime sună mi bemol major în stare directă (5/3), pătrimea cu punct sună sol major cu septimă (7) urmat de mi bemol major în stare directă (5/3) sunat de către optimea ce completează timpul.

După această optime urmează un mers de douăsprezece optimi cu un contur descendent ce sună armonic mi bemol major cu septimă (7), urmat de la bemol major, do minor cu septimă, la bemol major, un acord micșorat, fa minor, un acord micșorat cu septimă micșorată, si bemol major, do minor cu septimă, si bemol major, fa minor cu septimă repetat de două ori. Mersul de optimi descendente este oprit pe un tril al mâinii drepte sub armonia mâinii stângi a fa minorului cu septimă (7) rezolvat la si bemol major cu septimă (al dominantei - V7). (ex. 1)

După rezolvarea armoniei la si bemol major continuă un mers de tip val ondulat pe notele gamei mi bemol major, în ritm de șaisprezecimi până la nota do de unde urmează un mers descendent tot de șaisprezecimi ce este stopat de o ultimă cadență de dinaintea prezentării grupului tematic principal al expoziției orchestrei formată din trei doimi ce sună armonia lui si bemol major cu septimă de dominantă (V7), mi bemol major în răsturnarea întâi (6), si bemol major cu septimă de dominantă (V7), rezolvată la mi bemol major în stare directă (5/3) în măsura 8. Orchestra sună un acord al septimei de dominantă în pizzicato pe ultimul timp al măsurii 7 în nuanță mică, *piano*, realizându-se un puternic contrast dinamic între sfârșitul cadențelor pianului și debutul grupului tematic principal al orchestrei. Pianul sună și el, precum în măsurile precedente ale cadenței sale, acordul de mi bemol major alături de intervenția partidei de corzi din debutul grupului tematic principal. (ex. 1)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Sugestia asupra sensului muzical în debutul concertului este de esență dionisiacă prin dramatismul intens prin care apare orchestra în formație completă în nuanță mare, dar și prin formulele cadențiale ale pianului, nestatornice, cu un caracter improvizatoric intens sugerat de către compozitor, nesupus aici logicii formale, precum într-o Toccată pentru orgă sau clavecin de J.S. Bach, ce întâresc sentimentele profunde de iritare, furie sau chiar mânie, o anxietate generală, produsă de desfășurarea unui război aprig pe câmpurile de luptă ale Imperiului Austriac, temă principală pe baza căreia este construită în integralitate partea întâi a concertului.²⁹

„Imperialul” asemeni Concertului nr. 4 în sol major, este construit pe opoziția dintre apolinic, cristalizat prin intermediul unui limbaj armonic bine structurat care urmărește un plan bine definit și statornic, evidențiat cu precădere în cadrul grupului tematic secund, și dionisiac, evidențiat în anumite locuri din interiorul părții de concert printr-un stil improvizatoric prezent în secțiunea solistică pianistică ce prezintă anumite tendințe rebele și foarte libere, tipic beethoveniene, dar și foarte specifice genului concertant, în special în zona ornamentației și a valorilor ritmice foarte mici, dar întotdeauna supus logicii formale în cadrul forme de sonată.

Din punct de vedere al articulației pianistul va urmări o linie a unui legato imaginar pe tot parcursul formulelor sale de cadență, conectând notele între ele și realizând un contur dinamic al frazei sugerat de forma și plasticitatea acesteia. Interpretativ-pianistic, se vor utiliza degete foarte active în cadrul formulelor de cadență atunci când ritmurile de șaisprezecimi o impun cu suportul încheieturii și al antebrățului pentru a proiecta nuanța mare notată de către compozitor. Atunci când formulele ritmice se transformă în optimi și țesătura melodică devine densă prin formule melodice ale intervalelor duble sau ale acordurilor se vor sublinia în principal sopranul mâinii drepte și basul mâinii stângi, se vor utiliza degete întinse și suportul încheieturii și al antebrățului și se va gândi o linie întinsă a unui legato pe toată suprafața frazei ca și până acum.

Pedala de susținere va fi și ea utilizată cu generozitate pentru a oferi căldură sunetului și pentru a conecta notele mai bine între ele, dar schimbând-o destul de des pentru a nu transforma discursul muzical într-un enunț neinteligibil și ascultând cu mare atenție pentru a nu amesteca armoniile între ele atunci când acestea se schimbă des.

²⁹ Vezi Petrescu.

Grupul Tematic Principal – măsurile 8-37:

Câteva considerente:

Grupul tematic principal evocă un marș militar al trupelor armate și tropote de cai înaintând pe câmpul de luptă călăriți de soldați curajoși evidențiate prin ritmuri specifice de optime-triolet de șaisprezecimi și optime cu punct-șaisprezecime. Caracterul acestui grup tematic este unul exteriorizat și foarte dramatic el fiind prezentat de către toată orchestra. Starea de agitație și de pericol iminent este omniprezentă în cadrul acestuia precum și anxietatea în fața luptei cu adversarul pe câmpul de bătălie. Acesta poate fi privit și ca un ritual de dinaintea confruntării directe cu inamicul, soldații armatei franceze a lui Napoleon Bonaparte.

Perioada întâi:

Melodia, ritmul, armonia, planul dinamic și țesătura melodică/textura:

Melodia primei fraze a grupului tematic principal din măsura 8 sună nota mi bemol în ritm de doime legată de o optime și urmată de un triolet de șaisprezecimi pe a doua jumătate a timpului 3 ce realizează o broderie în jurul tonicii concertului, finalizată pe mi bemol pe timpul 4 ce realizează un mers treptat până la nota sol din măsura 9 în ritm de optimi. În măsura 9 se realizează pe primii trei timpi în ritm de optimi un mers descendent prin salt de terțe ce schițează un acord de do minor în stare directă cu septimă, urmat de un mers treptat descendent între timpii 3 și 4 spre nota si bemol, ce va fi repetată de două ori în ritm specific de marș de optime cu punct-șaisprezecime. (ex. 2, vezi anexă)

Al doilea motiv al acestei fraze, măsurile 10-11, reprezintă o repetiție identică din punct de vedere ritmic, melodic, armonic și dinamic al primului motiv din măsurile 8-9. În măsura 12, melodia realizează un salt de o terță mare față de ultimul timp al măsurii precedente și sună nota re în ritm de optime marcată cu un *sforzando* cu rolul de a întări caracterul profund dramatic al acestui grup tematic, urmat de un mers treptat ascendent în ritm de optimi separate de pauze pe timpii 3 și 4. (ex. 2)

În măsura 13 melodia își continuă mersul ascendent treptat spre nota sol în ritm de doime pe timpii 1 și 2, iar apoi către la bemol pe timpul 3 și pe prima jumătate a timpului 4 în ritm de pătrime cu punct, urmată de un salt de terță mică descendent pe a doua jumătate a timpului 4. Fraza măsurilor 8-13 este

deschisă de către partida de corzi ce expune melodia prin viorile întâi. Viorile a doua și violele realizează o formulă de pedală armonică în ritm de șaisprezecimi ce sugerează o stare de agitație intensă și de un profund dramatism, iar corzile grave alături de cei doi corni punctează pe timpul 4 al măsurii 9, timpii 1, 2 și 3 ai măsurii 10, pe timpul 4 al măsurii 11 și pe timpii 1, 2 și 3 ai măsurii 12 ritmul de marș de optime cu punct-șaisprezecime urmat de o doime în *sforzando*. (ex. 2)

În măsura 12 corzile grave continuă să puncteze armonic și ritmic timpii 3 și 4 ai măsurii, iar în măsura 13 sună ritmul de doime pe timpii 1 și 2 și pătrime cu punct-optime pe timpii 3 și 4 ce dublează astfel melodia viorilor întâi, susținând tensiunea dramatică a acesteia.

Armonic, măsura 8 sună mi bemol major în stare directă (5/3), măsura 9 sună do minor cu septimă (6/5) pe timpii 1, 2 și 3 și mi bemol major în stare directă (5/3) pe timpul 4, măsurile 10-11 repetă armonic măsurile 8-9, măsura 12 sună si bemol major cu septimă (7) pe timpii 1 și 2, mi bemol major în stare directă (5/3) pe timpul 3 și fa minor în răsturnarea întâi (6) pe timpul 4, măsura 13 sună mi bemol major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpii 1 și 2, si bemol major în stare directă (5/3) pe timpul 3 și pe prima jumătate a timpului 4 și si bemol major cu septimă (7) pe ultima jumătate a timpului. (ex. 2)

Fraza a doua a acestei prime perioade (măsurile 14-19) repetă materialul tematic identic cu cel din prima frază a grupului tematic principal (măsurile 8-13) fiind diferită acum doar instrumentația și țesătura melodică, materialul muzical fiind expus de către partida de suflători de lemn completă, susținută de către cei doi corni, sub acompaniamentul violelor ce realizează o formulă ușor diferită de tremolo față de cea din expunerea inițială a grupului tematic principal.

Corzile grave alături de trompete, timpan și de cei doi flauți, punctează pe ultimul timp al măsurii 15, pe timpii 1 și 2 ai măsurii 16 pe ultimul timp al măsurii 17 și primii timpi ai măsurii 18 intervențiile melodice și ritmice ale melodiei precum au făcut-o și în măsurile corespondente din prima frază (măsurile 9-10 și 11-12). Susținerea armonică, dinamică și ritmică a trompetelor, timpanului și a celor doi flauți este continuată și în măsurile 18-19 precum în măsurile 12-13 din prima frază a acestui grup tematic. (ex. 2)

Apare o ușoară diferență dinamică în măsura 16 față de corespondentul ei din fraza precedentă acum fiind notat un *piano* subito de pe a doua jumătatea timpului 3 în măsura mai sus menționată. Melodia frazei a doua a grupului tematic principal este acum expusă de către clarinet. (ex. 2)

Țesătura melodică a acestei a doua perioade este mai densă datorită prezenței tuturor instrumentelor orchestrei, față de prima intervenție tematică

a corzilor și a celor doi corni. Formula de tremolo al acompaniamentului violelor este stopată timp de două măsuri în măsurile 18-19, pentru a fi apoi reluată de la măsura 20 în cadrul perioadei a doua a grupului tematic principal. (ex. 2)

Pauzele:

Pauzele din măsura 12 apar sub forma unor pauze cu efect energizant ce influențează direct caracterul profund exteriorizat, dramatic și provocator de sentimente intense de mânie, iritare și furie, o anxietate generală, prin formulele ritmice specifice marșului militar și elementele melodice mai sus amintite.

Despre pauze și semnificația lor în muzică Petrescu continuă cu următoarele:

„În muzica japoneză, creșterile de densitate, prin suprapuneri de planuri sonore independente, contrastele puternice își au contraponderea în pauze imprevizibile, tensionate sau vide, în general nemăsurabile – fapt care face dificilă acceptarea acestora. Să ne imaginăm un munte și un lac. Ceea ce îl definește pe unul, îl definește și pe celălalt prin alăturare: diferența de nivel, de consistență, distanța dintre aceștia și, mai ales oglindirea muntelui în apele liniștite. Compozitorul Yoshihisa Taira ne-a lăsat o definiție extrem de limpede a fenomenului:

Pe pământ, apriori, este greu de imaginat o liniște perfectă. Orice formă de viață fabrică sunete; noi înșine, trăind, emitem zgomote de funcționare, precum bătăile inimii, răsuflarea, zgomotele articulațiilor, spre exemplu. Liniștea aparține așadar, domeniului concretului, iar condiția noastră nu ne permite să adoptăm o poziție indiscutabilă asupra existenței ei presupuse. În schimb, în domeniul abstract, putem afirma că există în mod indiscutabil o liniște psihologică: liniștea muzicii. Ea este admirabil definită de conceptul japonez Ma. Să luăm două obiecte separate de un oarecare spațiu: acest vid este Ma. Modul de a exista al acestui spațiu-liniște le dă obiectelor rațiunea de a fi; sunt noțiuni nedisociabile: nu există liniște fără obiecte, precum niciun obiect fără liniște.”³⁰

³⁰ S. Petrescu – *Ce se aude și ce nu se aude*, Editura Brumar, Timișoara, 2014, pag. 134

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Sentimentele evocate de grupul tematic principal sunt identice cu cele evocate în introducerea concertului, mânie, iritare, furie, frică, anxietate puternică, determinate de lupta pe viață și pe moarte pe câmpurile de luptă dată pentru Imperiul Austriac. Este păstrată esența dionisiacă a discursului muzical, care acum este foarte bine încadrat în logica formală a părții de concert, dramatismul intens, sentimentul de teroare și o nestatornicie generală, toate fiind întreținute constant prin elemente ale limbajului muzical mai sus menționate.

Sugestiile de frazare ale primei fraze a grupului tematic principal sunt similare cu cele ale cadenței din debutul părții de concert în cadrul formulei pianului. Se va urmări ca și acolo o linie imaginară ce este trasată pe toată lungimea sa considerând felul în care se întrepătrund între ele celulele și motivele în interiorul acesteia având grijă să nu apară fragmentări în cadrul discursului muzical și gândind o linie lungă pe parcursul frazelor și al perioadelor ce o alcătuiesc. Este important de realizat sugestiile de articulație notate de către compozitor pentru exponentul principal al melodiei, dar fără a crea discontinuitate în discursul muzical, urmărind întotdeauna conectarea notelor între ele și plasticitatea frazei și a perioadei pe tot parcursul ei.

Perioada a doua:

Melodia, ritmul și armonia:

Perioada a doua a grupului tematic principal debutează cu o variantă ușor diferită a motivului temei principale în cadrul primei fraze ale sale format dintr-un arpegiu de patru sunete descendent sunat alternativ de partida de alămuri și de către viorile întâi în cadrul măsurilor 20-25. Melodia se desfășoară astfel pe două voci fiind reprezentată atât de vioara întâi cât și de suflătorii de alamă. Viorile sună în măsurile 20, 22 și 24 un ritm de o doime cu punct pe timpii 1, 2 și 3 urmată de optime-două șaisprezecimi pe timpul 4 ce conturează un arpegiu ascendent al lui mi bemol major în măsurile 20, 22 și timpii 1-3 ai măsurii 24 și mi bemol minor pe ultimul timp al acestei măsuri, urmate de conturul unui arpegiu descendent în ritm de patru pătrimi în cadrul măsurilor 21, 23, și 25. (ex. 2)

În măsura 25 conturul melodic și ritmic al ultimului timp este ușor modificat, melodia urcând o terță și apoi coborând treptat într-un ritm de marș de optime cu punct-șaisprezecime. Partida de alamă sună același ritm și contur

melodic al unui arpeggiu descendent în ritm de patru pătrimi egale în cadrul măsurilor 20, 22 și 24, iar în măsurile 21 și 23 sună note întregi cu rol de acompaniament pentru expunerea corzilor. Viorile a doua și violele susțin armonic și ritmic melodia printr-o formulă de tremolo în ritm de șaisprezecimi ce continuă sugestia unui dramatism intens, în timp ce partida de suflători de lemn punctează prin note lungi în ritm de note întregi armonia în cadrul măsurilor 20-24. (ex. 2)

Apar ușoare modificări în cadrul partidei de fagoți, dublată de corzile grave, care din măsura 24 de pe timpul 4 încep un mers melodic mixt în ritm de pătrimi. Partida de suflători de lemn întărește pe timpul 4 al măsurii 25 ritmul de optime cu punct-șaisprezecime sunând împreună o formulă de acest fel. (ex. 2)

Armonic, măsura 20 sună mi bemol major în stare directă (5/3), măsura 21 sună la bemol major în răsturnarea întâi (6), măsurile 22-23 repetă armonic, ritmic, melodic și dinamic măsurile 20-21, măsura 24 sună mi bemol major în stare directă (5/3) pe timpii 1-3 și mi bemol minor în stare directă (5/3) pe timpul 4, măsura 25 sună fa major cu septimă (7). Fraza se încheie pe primul timp al măsurii 26, măsură conjunctă ce sună armonia lui si bemol major în stare directă (5/3). (ex. 2)

Fraza a doua a acestei perioade aduce o nouă temă ce nu s-a mai auzit în cadrul părții de concert ce schițează și un fugato scurt de patru măsuri în cadrul măsurilor 26-29 ce va fi repetat și în măsurile 30-33. Melodia este plasată inițial la vioara a doua și la viole și sună o doime marcată cu *sforzando* pentru a evidenția sincopa pe timpii 2 și 3 în unison pe nota si urmată de un mers de optimi cu un contur melodic mixt ce realizează o broderie în jurul notei la bemol în măsura 27 pe timpii 1, 2 și prima jumătate a timpului 3 după care realizează un salt de cvintă micșorată la nota re ce are apoi un contur melodic ascendent până la sfârșitul măsurii. De pe al doilea timp al măsurii 27 este sunată din nou tema fugato-ului de data acesta de vioara întâi cu același contur melodic în cadrul măsurii 27 precum l-au avut viorile a doua și violele în măsura 26. (ex. 2)

Continuarea temei polifonice în cadrul viorilor întâi are un alt profil melodic și ritmic față de cel al viorilor a doua și al violelor, astfel în măsura 28 ea sună nota sol în ritm de pătrime pe timpul 1 pe care o repetă și pe timpii 2 și 3 în ritm de doime cu *sforzando* ce marchează astfel sincopa formată aici, iar apoi prin două optimi cu un contur descendent ce împreună cu pătrimea de pe timpul 1 al măsurii 29, formează o scurtă secvență melodică ce va fi repetată de trei ori într-un contur descendent pe parcursul acestei măsuri și finalizată pe o pătrime pe timpul 1 al măsurii 30. (ex. 2)

Din măsura 28 mersul melodic al viorilor întâi este susținut armonic și ritmic de intervenții ale corzilor grave ce sună același ritm precum ritmul melodiei viorilor întâi. În măsura 28 contrasubiectul viorilor a doua și al corzilor grave sună un arpeggiu ascendent al lui mi bemol major pe timpii 1, 2 și prima jumătate a timpului 3 urmat de o formulă de pedală armonică ce oscilează între notele armoniei de terță a lui mi bemol major. În măsura 29 mersul de optimi al viorilor a doua și al violelor sună tot o formulă de pedală armonică precum în măsura precedentă, formulă ce va fi dinamizată în măsura 30 în ritm de șaisprezecimi pentru a crește tensiunea dramatică a noii teme ce are același profil ritmic precum tema enunțată în măsura 26 în cadrul viorilor a doua și al violelor, executată de data aceasta sub forma unui tremolo de către toți membrii partidei de corzi. (ex. 2)

Din punct de vedere tematic și melodic, măsurile 30-33 sunt identice cu măsurile 26-29. Diferența aici constă în valorile ritmice ce sunt diminuate cu efectul unei accelerări în ritm de șaisprezecimi, păstrându-se conturul melodic inițial din cadrul măsurilor 26-29 al partidei de corzi. Partida de suflători prin oboi și corni punctează sincopa de pe timpii 2 și 3 din măsurile 26 și 27, în timp ce timpanul și trompetele punctează armonic și ritmic doar timpul 1 al acestor măsuri. În măsura 28 partida completă de suflători de lemn alături de corni sună sincopa de pe timpii 2 și 3 a partidei de corzi și apoi un ritm de două optimi pe timpul 4. Trompetele și timpanul punctează timpii 1 și 4. (ex. 2)

În măsura 29 suflătorii de lemn alături de corni sună ritmul de două optimi armonice pe timpii 2 și 4, timpi punctați și de trompete și timpan. În măsura 30 timpul 1 este punctat de trompete și timpan, iar apoi cei doi corni sună de pe a doua jumătate a timpului 1 optimi până în măsura 31. În măsura 31 timpanul și trompetele punctează timpii 1 și 4, cornii își continuă mersul de optimi precum în măsura precedentă acum fiind dublați de către clarineți și fagoți. În măsura 32 toți suflătorii alături de timpan sună optimi, timpanul și trompetele sunând prima jumătate a timpului 1, după care se alătură și celelalte instrumente ce au avut pauză pe jumătatea timpului 1. Această formulă este continuată și în măsura 33 unde trompetele și timpanul sună prima jumătate a timpilor 1 și 3, ce sunt continuați prin pătrimi armonice de restul partidei de suflători. (ex. 2)

Armonic, măsura 26 sună si bemol major în stare directă (5/3), măsura 27 sună si bemol major cu septimă (7), măsura 28 sună mi bemol major în răsturnarea a doua (6/4), măsura 29 sună si bemol major în răsturnarea întâi (6) pe timpii 1 și 2, mi bemol major în stare directă (5/3) pe timpul 3 și în răsturnarea întâi (6) pe timpul 4. Măsurile 30-33 repetă armonic măsurile 26-29. Ultima frază a grupului tematic principal are rol modulatoriu către noua

tonalitate a mi bemol minorului, omonima lui mi bemol major, tonalitate în care va fi sunat grupul tematic secund. (ex. 2)

Această frază continuă formula de tremolo a corzilor din măsurile precedente, mai întâi la viorile întâi ce sună un contur melodic mixt al arpegiului de si bemol minor cu terțiadecimă la nivel celular, dar ascendent la nivel motivic, în măsura 34 pe timpii 1, 2 și 3, fiind dublată de către viorile a doua și viole în ritm de șaisprezecimi pe timpul 4 și de către corzile grave ce punctează armonic și ritmic aici prin două optimi. Mersul melodic mixt la nivel celular, dar ascendent la nivel motivic, al melodiei viorilor este continuat și în măsura următoare, 35, într-o manieră similară cu măsura 34, unde viorile a doua, violele și corzile grave punctează primul timp al măsurii printr-o pătrime. Viorile a doua continuă de pe timpul 4 al măsurii 35 să dubleze în unison cu o octavă mai jos mersul melodic al viorilor întâi. (ex. 2)

În măsura 36 mersul melodic se stabilizează, acesta sunând notele armoniei lui si bemol minor cu terțiadecimă ce va fi menținut și în măsura 37, armonie ce necesită a fi rezolvată în noua tonalitate a mi bemol minorului. Corzile grave alături de fagot sună o anacruză de o optime pe a doua jumătate a timpului 4 în măsura 37 către noul grup tematic. Partida de suflători completă alături de timpan punctează timpul 4 al măsurii 34 prin două optimi în *sforzando* și timpul 1 al măsurii 35 printr-o pătrime ce fixează tonalitatea dominantei si bemol minorului. Din măsura 35, cei doi corni alături de cei doi clarineți punctează intervenții ritmice și armonice pe timpul 4, respectiv pe timpul 2, în cadrul măsurilor 36 și 37, în ritm de două optimi, prima dintre ele fiind marcată printr-un *sforzando*. (ex. 2)

Planul dinamic:

Acesta este dominat de nuanțe mari, *forte* și *fortissimo* ce întăresc caracterul profund dramatic al grupului tematic principal. Numeroasele formule de *sforzando* sugerează o profundă apăsare sufletească asupra eroului nostru aflat într-o situație dificilă de viață și de moarte datorită unui destin profund nefericit, temă des întâlnită în muzica lui Beethoven.

Țesătura melodică/textura:

Țesătura melodică este densă aici toate grupele instrumentale ale orchestrei sunând intervenții pe parcursul acestei a doua perioade.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Acestea sunt identice cu cele ale primei perioade a grupului tematic principal în cadrul formulelor notate cu *legato*. Formulele de optimi notate cu articulația de tip *staccato* vor fi executate așa cum sunt notate pentru a contura caracterul lor contrastant cu cel al articulației de tip *legato*, dar și aici se va urmări plasticitatea frazei și conectarea notelor între ele pe suprafețe mari de mai multe fraze sau perioade. Trebuie evitată fragmentarea discursului muzical prin intenție, gândind întotdeauna enunțul în întregimea sa și nu fiecare motiv individual.

Grupul Tematic Secund – măsurile 38-53:

Câteva considerente:

Grupul tematic secund este opus grupului tematic principal din punct de vedere al caracterului său, este profund interiorizat și evocă sentimente de apatie și melancolie, fiind prezentat doar de către partida de corzi alături de un clarinet și de un fagot. Contrastul tonal se realizează aici prin prezența omonimei lui mi bemol major, mi bemol minor, dar noul grup tematic nu părăsește tonalitatea mi bemolului, aceasta reprezentând o noutate absolută în cadrul creației concertante pentru pian a compozitorului până în acest moment, toate celelalte concerte prezentând acest grup tematic într-o tonalitate cu un grad diferit de rudenie față de tonalitatea inițială a părții de concert precum cea utilizată aici. Ritmul acestui nou grup tematic este și el mai lent față de cel al grupului tematic principal, fiind format din pătrimi și optimi în contratimp, un mers ce sugerează un legănat al muzicii prin aceste formule ritmice utilizate, ce creează un contrast sugestiv față de grupul tematic inițial.

Melodia, ritmul și armonia:

Vioara întâi sună melodia grupului tematic secund ce este dublată de către vioara a doua și ce aduce un contur melodic mixt la nivel celular și motivic format din notele gamei mi bemol minor în ritm de optimi separate de pauze de optimi, deci contratimpate, în cadrul măsurii 38 și pe timpii 1, 2 și 3 ai măsurii 39. Pe timpul 4 al măsurii 39 ritmul este schimbat în două optimi cu un contur descendent. Măsura 40 repetă ritmic identic măsura 38, dar melodic se realizează un mers ascendent spre o nouă tonalitate marcată prin prezența notei la bemol. Măsura 41 aduce o oprire a mersului de optimi pe o doime pe timpii 1 și 2 ce repetă ultima notă a măsurii precedente, urmată de o pătrime ce

iar repetă nota la bemol și două optimi cu un contur descendent. (ex. 3, vezi anexă)

Măsura 42 aduce o nouă urcare a liniei melodice către nota si bemol, unde se realizează un mers treptat mixt în jurului acestei note pe timpii 1, 2 și 3 în ritm de optimi separate de pauze de optimi între ele și de două optimi cu un contur descendent pe timpul 4 al acestei măsuri. Măsura 43 reprezintă o secvență a măsurii 42 la o secundă mare descendentă. Măsura 44 aduce un mers mixt la nivel motivic ce oscilează între notele sol bemol și fa pe timpii 1, 2 și 3, 4 în ritm de optimi separate de pauze de optimi între ele. Măsura 45 încheie prima frază a grupului tematic secund print-o doime pe timpii 1 și 2 și o pătrime pe timpul 3 ce fixează tonalitatea dominantei lui mi bemol major, noua tonalitate a următoarei fraze. Pe timpul 4 cei doi corni realizează o formulă de anacruză cu noua lor intervenție ce va fi continuată în noua frază, măsura 45 devenind astfel o măsură conjunctă pentru ce urmează mai departe în concert. (ex. 3)

Sub melodia viorilor, corzile grave, clarinetul și fagotul sună o formulă armonică și ritmică a unei pauze de optime-optime-pătrime, formulă ce va fi continuată pe tot parcursul frazei pe a doua jumătate a timpilor 2 și pe timpul 3 și a doua jumătate a timpului 4 și pe timpul 1 al fiecărei măsuri de la măsura 37, de unde debutează anacruza primei fraze a grupului tematic secund și până în măsura 45 unde se sfârșește această frază. (ex. 3)

Armonic, măsura 38 sună mi bemol minor pe timpul 1, si bemol major pe timpul 2, și din nou mi bemol minor pe timpul 3 și si bemol major pe timpul 4. Armonia oscilează aici între tonică și dominantă și își va continua acest mers și în măsurile următoare. În măsura 39 armonia oscilează din nou între mi bemol minor pe timpii 1 și 3 și si bemol major pe timpii 2 și 4, în măsura 40 aceasta oscilează între mi bemol minor pe timpii 1 și 3, si bemol major pe timpul 2 și re bemol major pe timpul 4, măsura 41 aduce un joc între armoniile lui re bemol major pe timpii 1 și 3, re bemol major cu nonă (9) pe timpul 2, sol bemol major pe prima jumătate a timpului 4 și iar re bemol major pe a doua jumătate a acestui timp, măsura 42 oscilează între sol bemol major pe timpii 1 și 3, re bemol major pe timpii 2 și prima jumătate a timpului 4 și mi bemol minor pe a doua jumătate a timpului 4. Măsura 43 aduce o alternanță între armoniile lui fa minor, mi bemol minor și si bemol major precum în măsura precedentă, măsura 44 alternează armoniile lui mi bemol minor și ale lui si bemol major, iar măsura 45 fixează armonia lui si bemol major, dominantă lui mi bemol și tonalitatea noii expunerii muzicale din următoarea frază. (ex. 3)

Fraza a doua a grupului tematic secund reia tema ce a sunat în cadrul primei fraze cu același contur melodic și ritmic, dar în tonalitatea omonimei

(mi bemol major), apărând o mică diferență din punct de vedere ritmic în cadrul melodiei sunată acum de către cei doi corni care înlocuiesc optimele separate de pauze de optimi din cadrul primei expunerii a temei cu pătrimi marcate cu legato între ele, sugerând doar o diferență a articulației în cadrul execuției acestui mers de pătrimi, sugestie cu implicație directă asupra stării emoționale (caracterului) evocate aici de muzică. (ex. 3)

Apare și o diferență în cadrul formulei de acompaniament sunată de către cele două viori ce amintește de un bas figurat (alberti), în ritm de optimi, ce susține armonic și ritmic tema sunată de către cei doi corni. Această formulă de șapte optimi ce debutează cu o pauză de optime pe prima jumătate a timpului 1 sună notele armoniei sub care este sunată tema și aduce ocazional și note de pasaj ce nu aparțin armoniei în cadrul formulei de mordent ce se realizează între timpii 2 și 3 ai măsurilor 46-52. (ex. 3)

Timpanul sună acum formula ritmică de pătrime-pauză de optime-optime-pătrime, ce amintește de un ritm de marș, și este identică cu motivul semnal al grupului tematic principal al părții întâi a Concertului nr. 3, analizat în detaliu în cadrul capitolului precedent. Corzile grave punctează armonic și ritmic timpii 1 ai măsurilor 46-47, timpii 1 și 3 ai măsurii 48, timpul 1 al măsurii 49, timpii 1 și 4 ai măsurii 50 și 51, timpii 1 și 3 ai măsurii 53 și timpul 1 al măsurii 54. Cei doi fagoți realizează o pedală armonică de opt măsuri sub tema enunțată de cei doi corni. (ex. 3)

Armonic, fraza a doua a grupului tematic secund, măsurile 46-53, este adusă acum în tonalitatea de bază a concertului, mi bemol major, omonima lui mi bemol minor. Restul conturului armonic este identic cu cel din prima frază a acestui grup tematic, măsurile 38-45, ce a fost descrisă în detaliu în paginile precedente. (ex. 3)

Pauzele:

În cadrul măsurilor 38-45 ele sunt folosite pentru conturarea caracterului contrastant față de grupul tematic principal, și sugerează aici o atitudine de grație aproape imperceptibilă a partidei de corzi, sub forma unor suspine, care întăresc sugestia intensă a melancoliei și mâhnirii din cadrul temei grupului tematic secund.

Planul dinamic:

Acesta este scăzut, și dominat de nuanțe precum *pianissimo* și *piano* în antiteză cu nuanțele mari ale grupului tematic principal.

Țesătura melodică/textura:

Este în general rarefiată, partidele instrumentale expunând pe rând elemente tematice.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Opus față de grupul tematic principal, grupul tematic secund este de esență apolinică, cu un limbaj armonic foarte bine structurat, statornic, și urmărește un plan bine definit în interiorul căruia realizează și mult așteptatul contrast ideatic din interiorul formei de sonată.

Sugestia afectivă a muzicii în cadrul acestui grup tematic este cea a unor stări profunde de mâhnire, melancolie, tristețe și îngândurare și sugerează o reflecție interioară adâncă asupra haosului și dezordinii de esență dionisiacă provocate de către război și consecințele asupra vieții interioare a eroului nostru în Viena începutului secolului al XIX-lea.

Totuși, întunericul, starea intens melancolică și deznădejdea sunt sentimente de scurtă durată, tonalitatea mi bemol minorului din prima expunere a grupului tematic secund fiind transformată în omonima sa, mi bemol major, și tonalitatea de bază a concertului, ce sugerează revenirea la sentimente mai bune a eroului nostru, o rază de soare și de speranță ce pătrunde în interiorul său, și care aduce și emoții pozitive precum seninătatea și bucuria, ce contribuie la o doză de optimism în interiorul desfășurării dramaturgice a expoziției orchestrale.

Indicațiile de articulație vor fi respectate întocmai precum și sugestiile afective ale pauzelor din cadrul exponentului melodic principal dar trebuie întotdeauna avute în vedere continuitatea liniei melodice și proiecția conturului plastic al frazelor pe tot cuprinsul lor, gândind întotdeauna pe parcursul a unor secțiuni mari și urmărind ca discursul muzical să nu se fragmenteze.

Membrii orchestrei vor imagina ca și până acum linii lungi desfășurate pe parcursul unor fraze întregi sau chiar perioade fără a fragmenta discursul muzical, chiar și atunci când textul le-ar impune prin pauze scurte de timpul celor de optime sau a unor indicații de articulație de tip *staccato*. Se va căuta totodată și compactarea frazelor și a materialului muzical în cadrul dialogurilor dintre instrumente, urmărindu-se întotdeauna un discurs cât mai fluid posibil.

Punte – măsurile 54-59:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Puntea debutează cu o formulă armonică a unei pedale a viorilor a doua și a violelor în ritm de șaisprezecimi sub forma unui tremolo menținută până în măsura 58 în această formulă, vioara a doua începând să dubleze melodia viorii întâi în acest punct, în timp ce violele își continuă mersul lor de acompaniament. Pe prima jumătate a timpului 1 în cadrul melodiei viorilor întâi în măsura 54 apare o pauză de optime urmată de formula ritmică a grupului tematic principal și motivul semnal al întregii părți de concert și anume trioletul de șaisprezecimi urmat de două optime ce realizează o broderie în jurul notei si bemol. Această formulă a melodiei este repetată și pe timpii 3 și 4 ai măsurii 54, timpul 3 fiind acum marcat de o optime ce sună si bemol urmată de formula ritmică ce a sunat și pe timpii 1 și 2 în același fel. (ex. 4, vezi anexă)

În măsura 55 motivul viorilor întâi este încheiat pe timpul 1 iar melodia este plasată corzilor grave ce sună o doime legată de o optime pe timpii 1, 2 și prima jumătate a timpului 3, realizând apoi o broderie în jurul notei sol bemol cu ritmul semnal mai sus menționat și apoi un mers ascendent pe ultima jumătate a timpului 4. Intervenția corzilor grave este încheiată pe timpul 1 al măsurii 56. Măsurile 56-57 repetă măsurile 54-55 în același mod. În măsura 58 mersul ascendent la nivel motivic prin motivul semnal al concertului este continuat de către corzile grave în timp ce melodia viorilor sună două sincopă pe timp în cadrul timpilor 1, 2 și 3 prin ritmul specific de pauză de optime la vioara întâi, respectiv optime la vioara a doua, pătrime-pătrime și optime, urmate de o coborâre în ritm de șaisprezecimi pe timpul 4 pe notele gamei mi bemol major pornind de la si bemol. Se realizează și o acumulare de tensiune dinamică și dramatică în cadrul măsurilor 57-58 fiind notat un *crescendo* către măsura 59, de unde debutează o reluare a grupului tematic principal în nuanță mare, *forte*. (ex. 4)

Partida de suflători de lemn ce sună inițial intervenții de doimi care punctează armonic și ritmic tema corzilor, este susținută apoi din măsura 55 de către cei doi corni ce au un rol similar cu cel al colegilor lor din partida de suflători de lemn, ei alternând mersul de doimi cu cel de note întregi până în măsura 59. Suflătorii de lemn asemenea celor de alamă alternează mersul ritmic de doimi și de note întregi până în măsura 58, când pe timpii 3 și 4 ei sună două pătrimi ce pregătesc reluarea grupului tematic principal. (ex. 4)

Armonic, măsura 54 sună sol bemol major în răsturnarea întâi (6), măsura 55 sună același sol bemol major în stare directă (5/3), măsura 56 sună si bemol major în stare directă (5/3), măsura 57 sună sol minor în stare directă (5/3), măsura 58 sună si bemol major în stare directă (5/3) pe timpii 1 și 2, si bemol minor în răsturnarea întâi (6) pe timpul 3 și prima jumătate a timpului 4, revenit la si bemol major în răsturnarea întâi (6) pe a doua jumătate a timpului 4. (ex. 4)

Țesătura melodică/textura:

Este mai densă decât cea din cadrul grupului tematic secund prin prezența partidelor de suflători de lemn alături de partida de corzi ale căror expuneri se suprapun până la reluarea grupului tematic principal.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Apare din nou sugestia dionisiacului prin aducerea formulei de marș militar aparținând grupului tematic principal. Din punct de vedere al sugestiei afective, starea intensă melancolică a grupului tematic secund dominată de sentimentul îngândurării este treptat transformată în mânia, iritarea și furia specifică grupului tematic principal.

Sugestiile asupra realizării interpretative sunt aici identice cu cele din cadrul formulelor melodice și ritmice ale celor două grupuri tematice, principal și secund, al părții întâi a concertului, enunțate în interiorul secțiunilor respective.

Reluare a Grupului Tematic Principal (tratare cu secvențe și progresii) - măsurile 59-74:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

În cadrul debutului reluării grupului tematic principal, tema este sunată de către viorile întâi în același mod în care a fost sunată și în măsurile 14-15, cu excepția timpului 4 din măsura 60 care nu mai este prezentat cu formula ritmică de marș de optime cu punct-șaisprezecime, precum în măsura 15 ci este adusă acum în ritm de pătrime. Măsurile 61-62 repetă melodia măsurilor 59-60, dar apare o ușoară variație ritmică, viorile sunând acum o formulă de tremolo de șaisprezecimi pe doimea din măsura 61, corespondentă măsurii 59 și pe pătrimile din măsura 62, corespondente măsurii 60. Din măsura 63 motivului

semnal și respectiv temei viorilor întâi dublate de vioara a doua, care stopează formula sa de acompaniament pentru a-i dubla pe colegii lor, li se alătură în cadrul unui dialog corzile grave și cei doi fagoți ce sună aceleași intervenții ale motivului semnal al grupului tematic principal al concertului, pe care le-au sunat viorile pe timpii 1 și 2 și pe prima jumătate a timpului 3. (ex. 5, vezi anexă)

Se realizează astfel un mers tematic în oglindă al celor două entități orchestrale mai sus menționate ce sună alternativ motivul semnal amintit. Acest dialog se desfășoară pe parcursul măsurilor 63-64 cu un contur melodic ascendent ce este secvențat în cadrul măsurilor 65-66 la o secundă mare ascendentă. Dialogul dintre reprezentații partidei de corzi și fagot este stopat în măsura 67, cele două viori rămânând exponentul principal tematic ce sună motivul semnal cu un contur ascendent la nivel motivic, dar mixt la nivel celular cu formula de broderie mai sus amintită, pe timpii 1, 2 și respectiv 3, 4, ce este apoi secvențat la o secundă mare ascendentă în măsura 68. (ex. 5)

Măsura 69 reprezintă o secvență a măsurii 68 la o cvintă perfectă ascendentă, iar măsura 70 repetă melodic ultimii doi timpuri din măsura 69 pe timpii 1 și 2, respectiv 3 și 4. În măsura 70 melodia viorilor se stabilizează pe sunetul mi bemol ce este sunat sub forma unui tremolo în ritm de șaisprezecimi pe durata unei note întregi, ce apoi urmează un contur descendent în măsurile 72 și 73 în ritm de pătrimi cu formula de tremolo de șaisprezecimi menținută pe durata acestora, melodie ce va fi continuată în măsura 74, tot cu un contur descendent de către corzile grave și fagot, corzile sunând un ritm de pătrime-pauză de pătrime-pătrime-pauză de pătrime ce susțin doar ritmic și armonic melodia preluată de cei mai sus menționați ce încheie intervenția grupului tematic principal. (ex. 5)

Este interesant de observat că pe parcursul acestei reluări a grupului tematic principal se realizează o mare acumulare de tensiune dinamică și dramatică, totul pornind într-o nuanță mare, *forte*, pregătită pe parcursul punții și continuată cu un *crescendo* implicat pe parcursul măsurilor 59-69 către un *fortissimo* notat în măsura 70 ce reprezintă un prim vârf de tensiune din cadrul expoziției orchestrei ce va fi oprit subit, caracteristic compozitorului, prin nuanța *piano* în măsura 75 ce reia grupul tematic secund. (ex. 5)

Viorile a doua și violele realizează o formulă de acompaniament melodic sub forma unui tremolo de șaisprezecimi în măsurile 59-62. Din măsura 62 doar violele mai realizează o formulă de acompaniament restul corzilor fiind implicate în expunerea melodică, o formulă ce sună octave frânte alternate sub forma unui tremolo în ritm de șaisprezecimi, continuate până în măsura 74 cu un contur melodic mixt la nivel motivic, atât ascendent cât și descendent. Din

măsura 67 corzile grave, punctează un bas cu rol de acompaniament armonic și ritmic, ce sună alternativ pătrimi și optimi și ocazional note întregi ce susțin mersul melodic al corzilor și al partidei de suflători de lemn. (ex. 5)

Suflătorii de lemn au inițial un rol de acompaniament în cadrul măsurilor 59-60, iar apoi încep să susțină melodia corzilor prin sincope pe jumătate de timp, cu ritmul de optime-pătrime-pătrime-pătrime-optime sau variații ale acestuia până în măsura 74. Cornii și trompetele susțin și ei ritmic și armonic mersul melodic al corzilor și al suflătorilor de lemn și realizează formule de optimi, pătrimi, sincope pe jumătate de timp și de pătrimi separate de pauze de pătrimi între ele. (ex. 5)

Timpanul asemenea suflătorilor de alamă susține ritmic mersul melodic prin formule de pătrimi, optimi și tremolo pe note lungi în nuanță mare. (ex. 5)

Țesătura melodică/textura:

Țesătura melodică a acestui fragment este una densă, toate partidele instrumentale sunând intervenții pe parcursul acestor măsuri.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Acestea sunt identice cu cele din cadrul grupului tematic principal al părții de concert.

Reluare a Grupului Tematic Secund - măsurile 75-86:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Această reluare a grupului tematic secund nu este una exactă precum s-a întâmplat în debutul reluării grupului tematic principal din măsura 59 ci una variată, păstrându-se doar sugestia de rărire ritmică și de calmare a stării de agitație profund dramatică și exteriorizată ce a reprezentat expunerea grupului tematic principal. (ex. 6, vezi anexă)

Materialul muzical este sunat de către partida de suflători de lemn, începută de către oboi, iar apoi continuată de către clarinet și de către flaut și fagot în ritm de optimi cu un contur melodic descendent la nivel celular dar ascendent la nivel motivic din măsura 75 și până în măsura 77. În măsura 77 mersul de optimi al partidei de suflători de lemn este transformat și rărit într-un mers de doimi cu punct, doimi, respectiv pătrimi, cărora li se alătură și cei doi corni care dublează restul partidei de suflători de lemn, sub care viorile

întâi expun un mers de pătrimi pe treptele tonalității mi bemol major cu un contur ascendent la nivel motivic, dar mixt la nivel celular. După o urcare inițială de la si bemol la mi bemol, viorile încep un mers ascendent ce revine întotdeauna la bază pe nota si bemol realizând astfel salturi intervalice de cvartă, cvintă, sextă și septimă, până își stabilizează mersul printr-un ritm de două pătrimi pe aceeași notă si bemol plasată cu o octavă mai sus în măsura 78. (ex. 6)

Mersul melodic și ritmic din măsurile 75-78 este repetat și în cadrul măsurilor 79-82 cu ușoare modificări ale orchestrației în cadrul intervenției, pe parcursul tuturor măsurilor. Tema este începută acum de către flaut, clarinet și fagot sub pedala cornilor și continuată de către restul partidei de suflători de lemn. În momentul rării ritmice, mersul ascendent în ritm de pătrimi este sunat de către corzile grave în măsurile 81-82. Din măsura 82 violele și viorile întâi încep o formulă armonică și ritmică a unui tremolo ce va fi continuat și de către viorile întâi de pe timpul 3 al acestei măsuri și care va continua până la sfârșitul acestei intervenții tematice, dar și în continuarea ei. (ex. 6)

Formula de tremolo este folosită pentru o acumulare de energie dinamică și dramatică notată cu *crescendo* și respectiv *forte* către ultima secțiune a expoziției orchestrei, concluzia, de dinaintea debutului expoziției solistului. Această formulă melodică și ritmică este similară cu formula din măsurile 77-78, dar acum mersul de doimi din măsura 78 este dinamizat într-un mers de pătrimi în măsura 84. Suflătorii de lemn realizează o formulă melodică și ritmică similară cu cea a corzilor din măsurile 77-78 cu un contur similar, mixt la nivel celular, dar ascendent la nivel motivic. (ex. 6)

Ultimul motiv de dinaintea concluziei aduce un mers alternativ al melodiei corzilor ce sună pătrimi cu tremolo alternate cu optimi care realizează octave frânte pe timpii 2 și 4 în măsura 85, mers ce va continua și mai departe și în măsura 86, cu un contur descendent pe timpii 1, 2 și 3, iar apoi cu unul ascendent pe timpul 4. Suflătorii de lemn sună o formulă armonică și ritmică a unor pătrimi cu punct-optimi pe timpii 1 și 2, respectiv 3 și 4, ce se transformă într-un mers descendent melodic de pătrimi. Corzile grave alături de cei doi fagoți sună o formulă de acompaniament de optimi cu un contur melodic mixt. Suflătorii de alamă alături de timpan punctează armonic și ritmic tema corzilor și a suflătorilor de lemn prin intervenții în ritm de doime cu punct, pătrimi și pătrimi cu punct și optimi în cadrul măsurilor 83-86. (ex. 6)

Remarc cum de pe timpul 4 al măsurii 82 este marcat un *crescendo* început deja cu o măsură în urmă către nuanța *forte* din măsura 83 și mai departe către *fortissimo* din măsura 87, de unde debutează concluzia expoziției orchestrei. Se realizează astfel o mare acumulare de tensiune dinamică și

dramatică pe parcursul acestor măsuri către debutul climax-ului expoziției orchestrei din măsura 87. (ex. 6)

Armonic, măsura 75 sună pe timpii 1 și 2 mi bemol major, pe timpii 3 și 4 la bemol major, măsura 76 sună do minor pe timpii 1 și 2, pe timpii 3 și 4 fa minor, măsura 77 sună mi bemol major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpii 1-3 și si bemol major cu septimă (7) pe timpul 4, măsura 78 sună mi bemol major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 1 și un acord de undecimă pe timpul 2, si bemol major cu septimă în răsturnarea a treia (V2) pe timpii 3 și 4, măsurile 79 sună pe timpii 1 și 2 mi bemol major, pe timpii 3 și 4 un acord de undecimă, măsura 80 sună la bemol major, măsura 81 repetă armonic măsura 77, măsura 82 sună mi bemol major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 1, un acord de undecimă pe timpul 2, si bemol minor în stare directă (5/3) pe timpul 3, si bemol minor cu septimă pe timpul 4, măsura 83 sună un acord micșorat cu septimă micșorată pe timpii 1-3 și si bemol major cu septimă pe timpul 4, măsura 84 sună un acord micșorat pe timpul 1, si bemol minor în răsturnarea întâi (6) pe timpul 2, do major cu septimă în stare directă (7) pe timpii 3 și 4, măsura 85 sună același do major cu septimă pe timpii 1 și 2 și fa minor în stare directă pe timpii 3 și 4. (ex. 6)

Țesătura melodică/textura:

Aceasta este în general densă prin prezența atât a partidei de suflători de lemn cât și a partidei de corzi în cadrul expunerii muzicale.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Sugestiile asupra sensului muzical și realizării interpretative sunt similare cu cele din cadrul grupului tematic secund al părții întâi al concertului cu mențiunea că în această reluare a grupului tematic secund din interiorul formei de sonată nu mai apare o tonalitate minoră care să întărească sentimentul melancoliei, al mâhnirii și al deznădejdiei, noua expunere fiind adusă într-o tonalitate majoră ce exprimă sentimente de bucurie, seninătate și încredere, opuse față de cele inițial prezentate în această secțiune a părții de concert.

Interpretativ se vor păstra ca și până acum sugestiile deja enunțate în legătură cu realizarea frazării și a articulației.

Concluzie – măsurile 87-107:

Melodia, ritmul și planul dinamic:

Concluzia expoziției orchestrei debutează în nuanță mare, *fortissimo*, reprezentând vârful unei acumulări de tensiune din măsurile precedente și sună o formulă melodică ce amintește de grupul tematic principal, în special în a doua măsură a motivului său ce este secvențat, din măsurile 87-88, care aduce mersul descendent ce urmează motivul semnal al concertului din grupul tematic mai sus amintit, precum în măsura 60, respectiv măsura 9 din debutul expoziției orchestrei. (ex. 7, vezi anexă)

Motivul semnal din debutul primei măsuri a grupului tematic principal este înlocuit în măsura 87, față de expunerile mai sus amintite din partea de concert, cu un tremolo al partidei de corzi, alături de note lungi ale partidei de suflători de lemn și corni, pulsații de pătrimi ale trompetelor și un tremolo al timpanului, sub care corzile grave realizează un mers ascendent al unui arpeggiu armonic ce repetă tonica, iar apoi urmărește un contur ascendent pe notele arpeggiului. Măsurile 89-90 reprezintă o secvență a măsurilor 87-88 cu o terță mică mai jos, ele fiind identice pe toți parametri stilistici. Măsurile 91-92 reprezintă o secvență a măsurilor 89-90 la o distanță de o terță mare descendentă. Asemenea măsurilor precedente ele sunt identice din punct de vedere stilistic. (ex. 7)

Măsura 93 este o secvență a măsurii 92 la o distanță de o terță mică descendentă, măsura 94 asemenea măsurii 93 este o secvență la o cvartă perfectă descendentă, dar motivul muzical este continuat cu un contur descendent de la nota la bemol la fa, în ritm de pătrimi, apoi un contur ascendent de o cvintă perfectă la nota do și apoi un contur descendent la o secundă mare la nota si, tot în ritm de pătrimi, notă ce este repetată și în măsura 96 unde sună un ritm de doime cu punct. Conturul melodic din măsura 95 este repetat în măsura 97, dar început din măsura 96 de pe timpul 4 cu apogiatură și accelerat într-un ritm de optimi ce sună atât notele melodice cât și disonanțe de pasaj ce este stopat pe doimea cu punct din măsura 98 ce repetă identic măsura 96. (ex. 7)

Măsura 99 repetă măsura 97 pe timpii 1-3, iar pe timpul 4 se realizează un salt de o sextă mică față de cel de cvartă perfectă din măsurile anterioare ce sună acum un ritm de marș de optime cu punct-șaisprezecime ce va fi continuat și în măsurile 100-104 atunci când pianul va suna apogiatura ce pregătește expunerea expoziției solistului din măsura 108. Melodia în cadrul măsurilor 87-91 este sunată de către viori, suflători de lemn și corni și de către

corzile grave. Restul instrumentelor sună o formulă de acompaniament armonică și ritmică. Din măsura 92 melodia le revine exclusiv viorilor, restul instrumentelor punctând în *sforzando* ritmul de marș al unei optimi cu punct-șaisprezecimi urmate de o pătrime în măsurile 92-94 pe timpii 4, respectiv 1 ai acestor măsuri. (ex. 7)

În măsura 94 mersul de tremolo de șaisprezecimi al acompaniamentului violelor este rărit într-un mers de triolete de optimi, realizându-se astfel efecte sonore inedite ale formulelor ritmice excepționale de tip hemiolă ce se formează atunci când optimile se suprapun peste aceste formule de triolete, dar numai până în măsura 100. În măsura 94 și primul timp al măsurii 95, corzile grave păstrează mersul melodic și ritmic al măsurilor precedente schițând ritmul de marș, iar din măsura 96 ele aduc sub nota lungă a liniei melodice motivul semnal al părții de concert reprezentat prin ritmul de optime-triolet de șaisprezecimi-două optimi, urmate de o pătrime ce realizează o broderie în jurului tonicii mi bemol. (ex. 7)

În măsura 97 corzile grave enunță același ritm de pătrimi separate de pauze între ele sunate pe timpii tari ai măsurii, în măsura 98 ele repetă ce au cântat în măsura 96, precum și pe primii trei timpii ai măsurii 99. Pe ultimul timp al măsurii 99 ele sună formula ritmului de marș de optime cu punct-șaisprezecime mai sus amintită. În măsura 100-101 pe timpii 4, respectiv 1, este sunată formula ritmului de marș de către toată orchestra în nuanță mare, *forte*, nuanță pregătită de un *crescendo* notat încă din măsura 99. (ex. 7)

Ritmul de marș este continuat de către oboi și corni în măsura 101 de pe timpul 4 în nuanța *piano* care apare subit și sunat apoi și în măsura 102 și 103. Acestor două instrumente li se alătură fagotul pe timpul 4 al măsurii 102, flautul pe timpul 2 al măsurii 103 și clarinetul pe timpul 4 al măsurii 103. Ritmul de marș de optime cu punct-șaisprezecime-pătrime de până acum este transformat într-un mers de optimi egale din măsura 104 și până în măsura 108, momentul debutului expoziției solistului, și notate dinamic cu un *crescendo* urmat de un *decrescendo* către o nuanță mică, *pianissimo*, instrumentul solist expunând tema concertului într-o nuanță mică a unui *piano* notat *dolce* de către compozitor ce atrage atenția interpretului către o sonoritate caldă în nuanță mică și cu pedală realizată prin folosirea greutății brațului cu încheietura moale și cu degetele întinse pe claviatură. (ex. 7)

Pianul începe o anacruză a unei game cromatice ascendente timp de două măsuri, ce va deveni pe parcursul părții de concert un leitmotiv al solistului, aceasta fiind prezentă în numeroase ocazii, atât cu rol melodic principal, cât și cu un rol de acompaniament melodic, transformată apoi într-

un trîl al unei note lungi prelungite peste bara de măsură cu încă o măsură ce pregătește debutul expoziției propriu-zise a solistului. (ex. 7)

Partida de corzi punctează armonic și ritmic printr-un pizzicato timpul 1 al măsurii 104, timpul 3 al măsurii 105, timpul 3 al măsurii 107 și timpul 1 al măsurii 108. Mersul de optimi al partidei de suflători de lemn alături de cei doi corni este rărit din măsura 107 și transformat într-un mers de pătrimi pe timpii tari ai măsurilor 107 și 108 separate de pauze de pătrimi pe timpii slabi ai acestor măsuri, ce sugerează o stare de liniște și de detensionare a discursului muzical ce pregătește intervenția cantabile a instrumentului solist. (ex. 7)

Țesătura melodică/textura:

Aceasta este densă prin prezența tuturor partidelor instrumentale ce au uneori intervenții alternative ale partidelor instrumentale pe parcursul întregii secțiuni, sau câteodată intervenții suprapuse a tuturor partidelor instrumentale.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Discursul muzical evocă aici sentimente de seninătate și exaltare cel puțin în debutul acestei secțiuni alternate apoi prin introducerea ritmului de marș cu cele de iritare și de anxietate caracteristice grupului tematic principal al părții de concert, ce vor pregăti intrarea instrumentului solist ce sugerează o profundă tulburare sufletească și sentimente de înfiorare prin intermediul gamei cromatice destabilizatoare din punct de vedere tonal și structural.

Sugestiile asupra frazării și articulației sunt identice cu cele ce au fost enunțate și până acum. Se va păstra modul de gândire al frazelor și perioadelor pe întreg parcursul lor fără a fragmenta discursul muzical.

b. Expoziția solistului

Grupul Tematic Principal – măsurile 108-147:

Câteva considerente macrostructurale în cadrul părții de concert:

Similar cu metoda introducerii expoziției solistului folosită în cadrul Concertului nr. 4 în sol major, unde pentru prima dată în cadrul creației concertante beethoveniene era eliminat caracterul secțional al expoziției orchestrei, aceasta nemaifiind foarte bine delimitată prin uzuala formulă a „loviturilor de ciocan”, ce reprezentau de obicei două pătrimi enunțate pe timpii tari ai măsurii, timpul 1 și respectiv timpul 3, separate de pauze de pătrimi pe timpii slabi, timpul 2 și respectiv timpul 4, și urmate de o notă lungă, de valoarea unei doimi, cel puțin, cu o coroană deasupra ei, ce marca auditiv încheierea expunerii materialului orchestral și mult așteptatul debut al solistului, Beethoven adoptă și în cadrul părții întâi a acestui concert aceeași tehnică a prezentării materialului muzical al solistului după expunerea orchestrală.

Acest lucru nu mai reprezintă o inovație în cadrul acestui concert, după cum a fost în cazul Concertului nr. 4 în sol major în cadrul secțiunii corespondente, dar rămâne totuși o surpriză pentru ascultătorul începutului secolului XIX, care era obișnuit în cadrul genului concertant cu uzuala formulă de încheiere a materialului tematic orchestral, care imită în sintaxa muzicală semnul de punctuație asociat punctului în gramatica literară și nu cel al virgulei, care presupune o continuitate a ideilor lexicale atât în limbajul scris și vorbit, cât și în cel muzical, fragmentarea discursului nemaifiind astfel necesară, compozitorul distanțându-se prin această tehnică de tradiția secolului trecut și realizând astfel puntea spre noi experimente ale compozitorilor romantici.

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

- **Perioada întâi:**

Solistul expune grupul tematic principal în nuanță mică, *piano*, realizându-se astfel un contrast puternic față de ce a expus orchestra în debutul părții de concert. Se realizează aici și o alungire a grupului tematic, pianul realizând și o scurtă formulă cadențială interioară prin elemente de virtuositate specific beethoveniene, cu sonorități inedite tip bloc ale unor acorduri de patru sunete la ambele mâini, ale unor intervale duble și ale unor valori ritmice mici, ce sugerează deja o trecere spre noua epocă a romantismului din punct de vedere al scriiturii pianistice și al efectelor sonore obținute prin utilizarea elementelor de limbaj mai sus menționate. (ex. 8, vezi anexă)

În măsurile 108-109 pianul sună motivul semnal al părții de concert mai sus amintit în nuanță mică și cu o sonoritate de tip bloc ce sugerează un nou

sunet al pianului secolului al XIX-lea. În măsura 110 pe timpii 1 și 2 sună armonia lui si bemol major în stare directă urmată de armonia unui acord micșorat cu septimă mică pe timpul 3 unde melodia atârână pe același si bemol, iar apoi pe timpul 4 aceasta urmărește un contur descendent spre nota la bemol. În măsura 111 melodia realizează o broderie în ritm de optimi în jurul notei sol, sub armonia do minorului în stare directă (5/3), iar apoi sună un contur melodic mixt la nivel celular și sună o apogiatură pe prima jumătate a timpului 3 coborâtă la nota armonică pe a doua jumătate a acestui timp și un mers al unei octave descendente pe timpul 4 al acestei măsuri, toate sub armonia lui fa minor în răsturnarea întâi (6) ce sună pe timpul 3 și omonima sa fa major în răsturnarea întâi (6) pe timpul 4, realizat prin urcarea cromatică a basului din la bemol în la becar. (ex. 8)

Tonalitatea de bază este readusă în cadrul măsurii 112 ce sună mi bemol major în răsturnarea a doua în ritm de pătrime cu dublu punct urmat de o șaisprezecime ce este apoi transformat în ritmul de marș mereu prezent în partea de concert de optime cu punct-șaisprezecime ce va fi continuat până în măsura 114 cu un contur melodic ascendent pe treptele tonalității de bază sub forma unor terțe frânte ce vor suna în cadrul melodiei mâinii drepte sub forma unei note simple pe ritmul de șaisprezecime și o octavă dublă ce susține optimea cu punct sub același mers paralel al mâinii stângi ce sună terțe duble. Armonia se schimbă astfel în cadrul măsurilor 112-114 pe timpii 3 și 4 ai măsurii 112 și în măsura 113 pe fiecare timp al său. Din măsura 114 mersul de ritm de marș al ambelor mâini este transformat într-un ritm de triolete marcate *staccato* ce sugerează o anumită suplețe a mâinii când realizează atacul, dar cu un *crescendo* implicat de mersul melodic ascendent, ce va fi transformat într-un *diminuendo* pe parcursul măsurilor 115-116 atunci când conturul melodic va fi descendent. (ex. 8)

Această urcare a pianului își atinge vârful melodic pe timpul 4 al măsurii 114 și pe timpul 1 al măsurii 115 ce repetă ultimul timp al măsurii 114 și sună armonia lui do minor în răsturnarea întâi, după care urmează o coborâre de pe timpul 1 ce urmează conturul unor octave duble ale mâinii drepte deasupra unor terțe duble ale mâinii stângi, transformate de pe timpul 2 și până la sfârșitul măsurii 116 în cvarte duble ale mâinii drepte plasate deasupra unor note simple ale mâinii stângi ce continuă să sune notele gamei mi bemol major până pe ultimul sfert al timpului 4 al măsurii 116 când apare un la becar care marchează armonia unui acord micșorat, dar și o coborâre cromatică către noua tonalitate a la bemol minorului din cadrul următoarei fraze al expoziției solistului. (ex. 8)

Fraza a doua a grupului tematic principal aduce un mers de șaisprezecimi al melodiei mâinii drepte ce sună pe timpul 1 în măsura 117 o broderie în jurul notei la bemol, iar apoi un contur ascendent al unui acord micșorat cu septimă micșorată alternat cu formule de mordent plasate pe a doua jumătate a timpului 2 și pe prima jumătate a timpului 3, a doua jumătate a timpului 3 și pe prima jumătate a timpului 4, a doua jumătate a timpului 4 și pe prima jumătate a timpului 1 din măsura 118 și continuat în același fel pe restul timpilor acestei măsuri. (ex. 8)

De pe timpul 1 al măsurii 119 mersul melodic mixt cu formula de broderie este stopat și transformat într-un mers treptat cu un contur melodic mixt pe treptele gamei mi bemol major, interesant de remarcat fiind aici subdiviziunile excepționale ritmice ce sugerează o tensionare crescută a discursului muzical, dar și o pregătire a unei acumulări de tensiune dinamică și dramatică către sfârșitul acestei fraze din măsura 123. Apare astfel o formulă a unui septolet de treizeci-doimi pe timpul 2 al măsurii 119 cu un contur melodic ascendent, apoi un mers de patru șaisprezecimi cu un contur melodic mixt pe timpul 3 și iarăși un sextolet de șaisprezecimi cu un contur descendent pe timpul 4. (ex. 8)

Măsura 120 aduce formule de șaisprezecimi egale, septolet de treizeci-doimi și două cvintolete de șaisprezecimi care în măsura 121 sunt transformate în două grupuri de patru șaisprezecimi ce sună și o scurtă coborâre cromatică urmată de treptele lui mi bemol major pe timpii 1 și 2, urmate de o accelerare ritmică prin valori de triolete de șaisprezecimi ce sună o gamă cromatică cu un contur ascendent pe timpii 3 și 4 ai măsurii 121, și pe timpii 1 și 2 ai măsurii 122, ce este stopată pe patru optimi ce realizează în nuanță mare, *forte*, pregătită printr-un *crescendo* încă din măsura precedentă, o formulă cadențială spre mi bemol major, unde mâna dreaptă sună octave duble, iar stânga sună acorduri de trei, respectiv patru sunete. (ex. 8)

Mâna stângă a pianului susține formulele ritmice și melodice de accelerare și rărire ritmică ale mâinii drepte, un procedeu favorit al compozitorilor romantici, utilizat aici de Beethoven, ce creează o stare intensă de agitație, prin formulele sale de acompaniament armonic și ritmic a unor note lungi, pătrimi, doimi, doimi legate peste bara de măsură, ce realizează des formule metro-ritmice de tip sincopă pe timp și pe jumătăți de timp, dar și formule ale unor ritmuri punctate, mers ce este transformat din măsura 121 într-o formulă constantă de optimi egale ce susțin armonic și ritmic acumularea de tensiune din acest moment și până în măsura 123. (ex. 8)

Partida de corzi sună și ea în cadrul acestei fraze a grupului tematic principal o formulă de acompaniament armonic și ritmic a pianului prin note

lungi precum note întregi, doimi cu punct legate peste bara de măsură, doimi legate peste bara de măsură și pătrimi până în măsura 121, acolo unde pe timpii 3 și 4 are o pauză precum și pe timpii 1 și 2 ai măsurii 122. Partida de corzi sună un acord placat în forte pe timpul 3 al măsurii 122, încheind fraza în măsura conjunctă 123, ce aduce și debutul următoarei perioade a expoziției solistului. (ex. 8)

Armonic, măsura 117 sună un acord micșorat cu septimă micșorată, măsura 118 sună pe timpul 1 aceeași armonie precum cea din măsura 117, pe timpii 2, 3 și 4 sună si bemol major cu septimă al dominantei (V7), în măsura 119 sună mi bemol major în răsturnarea întâi (6) pe timpii 1, 2 și 3 și un acord micșorat pe timpul 4, măsura 120 sună la bemol major în stare directă (5/3) pe timpii 1, 2 și 3 și un acord micșorat pe timpul 4, măsura 121 sună mi bemol major în stare directă (5/3) precum și pe timpii 1 și 2 ai măsurii 122, iar pe timpii 3 și 4 ai acestei măsuri se realizează o formulă cadențială de tip treapta a V-a cu septimă de dominantă, si bemol major cu septimă de dominantă (V7), un acord micșorat, înapoi la treapta a V-a cu septimă de dominantă, repetată de două ori pe timpul 4 și rezolvată la tonica mi bemol major în stare directă (5/3). (ex. 8)

- **Perioada a doua:**

Perioada a doua a grupului tematic principal al expoziției solistului aduce în intervenția orchestrei tema ce s-a auzit în cadrul măsurilor 20-23 din expoziția orchestrei, măsurile 123-126 fiind identice cu măsurile menționate anterior din toate punctele de vedere. Apare aici, față de expoziția orchestrei o extensie tematică ce este sunată de către pian din măsura 127, și unde se realizează un puternic contrast dinamic, armonic, timbral și textural, vocea orchestrei fiind aici pusă în antiteză cu cea a solistului, ce sună acum în cadrul melodiei mâinii drepte ale sale, în nuanță mică, *piano*, realizându-se un subito tipic beethovenian, motivul arpegiului descendent din cadrul măsurilor 124-126 ale orchestrei, ușor modificat ritmic prin prezența formulelor de sincopă pe jumătate de timp pe toată lungimea expunerii pianistice a acestei extensii tematice. Mâna stângă a pianului este adusă în sens contrar față de mâna dreaptă ea sunând un contur ascendent al arpegiilor în ritm de pătrimi. (ex. 8)

Orchestra se rezumă aici în a susține armonic și ritmic demersul tematic al pianului prin note lungi prelungite peste bara de măsură ale partidei de corzi, restul instrumentelor ce au sunat în cadrul măsurilor 123-126 având pauză. În cadrul măsurilor 127-132 ale expunerii temei de către pian se realizează și o mică acumulare de tensiune dramatică după relaxarea bruscă

din măsura 127, apărând un *crescendo* notat în măsura 131 către un *sforzando* de pe primul timp al măsurii 133, sugerând o paletă dinamică foarte variată utilizată de către compozitor ca urmare a evoluției tehnice a pianelor vremii pe care Beethoven lucra, dar și din dorința de a utiliza o expresie nouă caracteristică secolului al XIX-lea. (ex. 8)

Armonic, măsura 127 sună mi bemol minor în răsturnarea întâi (6), măsura 128 sună la bemol minor în răsturnarea întâi (6), măsurile 129-130 repetă armonic măsurile 127-128, măsura 131 sună fa bemol major în răsturnarea întâi (6), măsura 132 sună un acord micșorat în răsturnarea întâi (6) rezolvat la sol bemol major în măsura 133. (ex. 8)

Următoarea frază a perioadei a doua a grupului tematic principal al expoziției orchestrei aduce tema în fugato ce s-a auzit în cadrul măsurilor 26-33 din expoziția orchestrei ușor diferită în construcția sa polifonică, dar și din punct de vedere instrumental. Astfel, fagotul sună tema în măsura 133 printr-o doime plasată pe timpii 2 și 3 ai măsurii 133 urmată de 2 optimi cu un contur descendent urmate de alte opt optimi cu un contur melodic mixt din măsura 134 ce încheie tema pe timpul 1 al măsurii 135 în ritm de pătrime. Tema este apoi preluată de către flaut și oboi ce sună în măsura 135 ce a sunat fagotul în măsura 133 la o distanță de o terță mare, respectiv cvintă perfectă, ca apoi în măsura 136 mersul melodic și ritmic al temei să fie transformat în două doimi cu un contur descendent. (ex. 8)

Tema aceasta este încheiată pe timpul 1 al măsurii 137, unde fagotul începe o altă intervenție a unor optimi repetate pe timpii 1, 2 și 3, iar apoi cu un contur mixt pe timpul 4 ce sună tema ușor modificată ritmic. De pe a doua jumătate a timpului 1 al măsurii 138 capul de temă este preluat de către oboi în ritm de optimi ce urmăresc același contur melodic precum fagotul în măsura precedentă, deasupra acestuia, și care își continuă expunerea melodică și ritmică sub forma unui contrasubiect. Din măsura 140 flautul preia capul de temă deasupra oboiului, precum oboiul a preluat-o pe aceasta de la fagot, cu același contur melodic, oboiul și fagotul continuându-și formula lor de contrasubiect. Celula a doua a temei de pe timpii 3 și 4 ai măsurilor 137, 138 și 139 este adusă de două ori pe timpii 1, 2 și 3, 4 ai măsurii 140, fraza încheindu-se în măsura 141 în nuanță mare, *forte*, acolo de unde debutează și noua secțiune a punții. (ex. 8)

Sub această expunere a melodiei de către partida de suflători de lemn, instrumentul solist sună o formulă armonică și ritmică de acompaniament alcătuită din șaisprezecimi, pătrimi legate de șaisprezecimi, pauze de optimi și optimi, ale ambelor mâini care sună această formulă alternativ între ele sugerând sonoritatea unei continuități între cele două mâini și aducând

formula ritmică ce este repetată până în măsura 137 a patru șaisprezecimi-optime-două șaisprezecimi ce se formează astfel între cele două mâini ale pianistului. Mâna dreaptă sună în formula ei de acompaniament arpegii frânte ce conțin terțe duble în alcătuirea lor și care sugerează din nou o abordare sonoră de tip orchestral în cadrul instrumentului chiar și într-o formulă banală precum un bas figurat (alberti), ce este adus aici și pe mai multe registre ale pianului. (ex. 8)

Din măsura 137 mersul pianului este transformat în șaisprezecimi ce susțin tema suflătorilor pe tot parcursul ei și ce alternează o terță dublă cu o notă simplă în cadrul măsurilor 137-138 cu un contur melodic descendent și apoi octave frânte simple între cele două mâini ale pianistului până pe timpul 1 al măsurii 141 atunci când sună o octavă dublă în *fortissimo* pentru a marca sfârșitul temei în fugato și debutul noii secțiuni a punții. Partida de corzi punctează și ea armonic și ritmic intervenția suflătorilor de obicei pe timpul 1 al măsurii în această frază și ocazional și pe timpul 3 precum în măsurile 136 și 140. (ex. 8)

Armonic, măsurile 133 și 134 sună sol bemol major în stare directă (5/3), măsura 135 sună do bemol major în stare directă (5/3), măsura 136 sună sol bemol major cu septimă în răsturnarea întâi (7) pe timpii 1 și 2, do bemol major în stare directă pe timpii 3 și 4, măsura 137 sună aceeași armonie precum măsurile 133 și 134, măsura 138 sună sol bemol major cu septimă (7), măsura 139 sună sol bemol major, măsura 140 sună sol bemol major cu septimă pe timpii 1 și 2 și do bemol major pe timpii 3 și 4, iar măsura 141 sună sol bemol major. (ex. 8)

Țesătura melodică/textura:

Aceasta este în general densă prin scriitura acordică utilizată în debutul intervenției solistului, dar ulterior este ușor rarefiată prin intermediul unei scriituri de tip omofon, cu o singură linie melodică aparținând mâinii drepte a pianului și un acompaniament schițat al mâinii stângi ce se aseamănă și el formulei mâinii drepte.

Orchestra punctează și ea intervenții prin partida de corzi și în general se poate afirma că țesătura melodică este rarefiată în cadrul măsurilor 117-123. În măsurile 123-126 țesătura melodică devine densă printr-o scurtă intervenție a tuturor partidelor instrumentale, iar apoi este din nou rarefiată timp de 6 măsuri (măsurile 127-132) prin intervenția melodică a pianului acompaniat de partida de corzi.

Țesătura melodică rămâne rarefiată și în cadrul măsurilor 133-141 prin intervențiile reprezentațiilor partidei de suflători de lemn acompaniați de formulele aerisite ale pianului.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Sugestia afectivă este într-un fel similară cu cea a grupului tematic principal din expoziția orchestrei, dar starea psihică a furiei, iritării intense, mâniei și chiar a terorii apar la început ușor ezitante prin utilizarea unei nuanțe mici, *piano*, dar și a tehnicilor travaliului componistic detensive atât temporale cât și spațiale, cel puțin în primele măsuri ale expunerii grupului tematic principal al părții de concert de către pian. Această ezitare inițială, ce apare sub forma unei calmări generale a discursului muzical, se transformă treptat în starea intensă de furie, iritare, mânie sau chiar teroare, specifică părții de concert ce va fi alternată cu stări de bucurie, seninătate și optimism până în debutul grupului tematic secund, prin utilizarea tehnicilor ce amintesc de travaliul variațional, aduse prin formule mixte, atât intensive cât și detensive, îmbinate aici cu mare iscusință de către compozitor.

Alegerea tempo-ului este foarte importantă, și trebuie bine gândită încă de la începutul concertului, datorită schimbărilor dese a parametrilor ritmici și a prezenței valorilor mici precum triolete de șaisprezecimi și treizeci doimi, ce trebuie întotdeauna să fie foarte clar proiectate și articulate de către interpret, la fel ca în cadrul Concertului nr. 4 în sol major, acestea reprezentând, după cum am mai amintit, pietre de temelie în construirea unui discurs muzical variat și plin de sugestii afective contrastante ce menține interesul auditiv al ascultătorului pe toată durata expunerii muzicale a lucrării.

Se va evita deci un tempo foarte rapid în care aceste valori mici să nu mai poată fi auzite. Din propria experiență, un tempo de 120, maxim 124 de bătăi pe minut reprezentând pătrimea ca unitate de bază este indicat aici. Acesta trebuie impus orchestrei încă de la primele sunete de către solist, în interiorul cadențelor acestuia din debutul concertului, care deși sunt foarte libere, atunci când cea de-a treia este încheiată prin cadența armonică perfectă autentică, solistul este obligat să impună tempo-ul părții de concert orchestrei și dirijorului, tempo ce va fi păstrat cu strictețe pe toată durata părții de concert. Interpretul trebuie întotdeauna să aibă în vedere că este foarte ușor să modifice tempo-ul atunci când valorile ritmice se schimbă și să fie precaut în a nu crea instabilitate ritmică, deoarece atât dirijorului cât și membrilor ansamblului le va fi greu să-l urmărească pe solist.

Această secțiune introductivă are un puternic caracter improvizator similară unei teme cu variațiuni, dar întâlnită în genul concertant în clasicism, datorită schimbărilor dese ale parametrilor muzicali mai sus amintiți. Pot afirma că în multe dintre frazele și perioadele analizate în cadrul secțiunii expoziției solistului, muzica sună mai degrabă improvizată decât fixată pe foaia de hârtie, iar orchestra în multe locuri are doar rolul de a stabiliza ritmic și armonic aceste formule libere. Dionisiacul, nerăbdarea și nestatornicia sunt atotprezente pe parcursul discursului solistic în cadrul acestei părți de concert.

Pianistic, aici se vor folosi degete întinse care să proiecteze nuanța *piano* din debutul intervenției pianului cu suportul încheieturilor moi și a antebrațului, evidențiind sopranul mâinii drepte și basul mâinii stângi în formulele acordice. Tehnica degetelor întinse va fi alternată cu cea a degetelor active care vor susține variațiile dinamice și de articulație ale frazelor și vor putea realiza și conturul necesar direcției frazelor sau al perioadelor, în general cu o încheietură moale și cu susținerea puterii antebrațului. Atunci când nuanța va deveni mai prezentă prin sugestia plasticității frazei se va folosi și greutatea antebrațului și ocazional puterea mușchilor spatelui, fără însă a crea o sonoritate rigidă și rece, care deși uneori poate întări caracterul acestei părți de concert, precum în anumite secțiuni din dezvoltare, este de preferat să fie folosite doar atunci când este cu adevărat necesar.

Sugestia frazării este similară cu cea de până acum, se va urmări în special continuitatea și fluiditatea frazei, iar articulația va fi și ea pusă în slujba realizării sonore a întregii fraze sau perioade. Pedala de susținere va fi și ea utilizată cât mai des cu puțință pentru a conecta notele între ele și a oferi o sonoritate mai caldă. Se va evita utilizarea ei pe suprafețe mari atunci când apar cromatisme mai des.

Puntea - măsurile 141-148 (măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Puntea debutează cu un mers constant de șaisprezecimi ce sună o formulă a unui mordent descendent incomplet de doar patru note, sunat de către ambele mâini ale pianistului în unison și aflate la o distanță de o octavă perfectă între ele întotdeauna, din măsura 141 și până pe timpul 4 al măsurii 147, atunci când mâna stângă sună o formulă descendentă de optimi ce sugerează armonia lui fa diez minor, dominantă și minor, ce aduce întotdeauna nota armonică principală ce este coborâtă cromatic cu un semiton către sensibila sa. (ex. 8)

Conturul melodic este zimțat la nivel celular și urmărește un mers ascendent lung la nivel motivic. În debutul punții, în măsura 141 pe timpul 1 apare un ritm de optime ce încheie fraza precedentă, urmată de două șaisprezecimi ce sună notele sol-fa diez, o formulă incompletă ce va fi sunată complet prin toate cele patru note ale sale de pe timpul 2 al acestei măsuri. Această formulă de șaisprezecimi deși are un contur zimțat la nivel celular urmărește un contur ascendent la nivel motivic pe notele arpeggiului lui sol major până în măsura 143 pe timpul 3, atunci când acest mers melodic se stabilizează și începe să oscileze între o formulă pe nota sol și una pe nota re, apărând și indicația unui *sforzando* pe timpii tari ai măsurii, în măsurile 143-144. (ex. 8)

Din măsura 145 grupetul de pe nota sol este coborât cromatic la nota fa diez, iar grupetul al doilea ce suna pe nota si este adus la o terță mică ascendentă la nota re, schițând armonia lui si minor, și pregătind astfel auditiv, tranziția către tonalitatea grupului tematic secund ce va suna din măsura 148, dar și dinamic, printr-un *diminuendo* notat în măsura 147 ce scade tensiunea dinamică și dramatică a acestei secțiuni, tranziția realizându-se lin acum și nu abrupt precum în alte momente ale acestei secțiuni din partea de concert. (ex. 8)

În măsura 146 mersul formulei de mordent incomplet ce a sunat până acum este transformat într-un mers treptat pe treptele gamei si minor, ce este marcat cu câte un *sforzando* pe fiecare timp și ce sugerează o stare sufletească foarte apăsată, dar și o iluzie al unui accelerando de dinaintea calmării ce se realizează în măsura 147 spre noul grup tematic.

Ritmul armonic schițat al punții este cel al unei pătrimi pe fiecare timp al măsurii ce conturează notele unui arpeggiu fie cu un profil ascendent fie cu unul mixt la nivel celular, instabil, până în măsura 146 atunci când acesta este stabilizat și sugerează două note întregi pe parcursul măsurilor 146 și 147 ce realizează tranziția spre grupul tematic secund. (ex. 8)

Armonic, măsurile 141-144 sună sol major, iar măsurile 145-147 sună si minor. (ex. 8)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Starea psihică evocată de această secțiune este una a neliniștii, a iritării și chiar a mâniei, sentimente caracteristice grupului tematic principal, dar care vor fi treptat transformate prin intermediul paletei dinamice și al unei răririi ritmice în melancolie, mâhnire și îngândurare, sentimente specifice grupului tematic secund.

Interpretativ, în cadrul acestui fragment se va utiliza puterea antebrațelor pentru a susține nuanța mare cu degetele curbate și foarte active pentru a articula fiecare notă, dar cu un sens al unei linii ce se întinde pe tot parcursul urcării, evitând pe cât posibilul accente pe fiecare salt intervalic. Se va utiliza și o schimbare de poziție a mâinilor în cadrul urcării iar accentele vor fi evidențiate numai acolo unde sunt notate de către compozitor.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele enunțate și până acum, urmărindu-se întotdeauna continuitatea melodică pe suprafețe întinse.

Grupul Tematic Secund – măsurile 148-163 (ambele măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

- **Fraza întâi:**

Măsurile 148-155 ale grupului tematic secund al expoziției solistului sună același material tematic și armonic, precum grupul tematic secund al orchestrei din cadrul măsurilor 38-45, ușor variat din punct de vedere ritmic în cadrul mâinii drepte a pianului ce sună acum o formulă de triolete de optimi, toată această expunere fiind acum transpusă în si minor, față de mi bemol minorul acestui grup tematic al orchestrei. Se păstrează însă toate raporturile tonale dintre melodie și acompaniament precum în expoziția orchestrei. Mâna stângă a pianului sună formula armonică și ritmică pe care au sunat-o suflătorii alături de corzile grave în acest grup tematic al expoziției orchestrei. (ex. 9, vezi anexa)

Orchestra prin partida de corzi punctează aici armonic și ritmic timpii slabi, respectiv timpii 2 și 4 prin tehnica pizzicato-ului. Armonic, este interesantă tranziția din măsura 155 spre re bemol major, compozitorul folosindu-se aici de o tonalitate ce este enarmonică cu si major (do bemol major), dar la o distanță de șapte cvinte între cele două tonalități pe scara tonală. (ex. 9)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt identice cu cele din cadrul expunerii acestui grup tematic din expoziția orchestrei. Sugestia apolinicului domină în continuare construcția muzicală a acestui grup tematic secund, dar dionisiacul își face simțită prezența în cadrul instrumentului solist prin formule intensive ale travaliului muzical

precum hemiolele pe timpii slabi ai măsurilor datorită suprapunerii optimilor mâinii stângi peste trioletele mâinii drepte ce destabilizează ușor discursul muzical, un efect sonor inedit, ce trebuie avut în vedere de un interpret rafinat în cadrul execuției sale.

Interpretativ această intervenție se va realiza cu degetele întinse și încheietura moale cu suport din partea antebrațului pentru a proiecta nuanța mică a *pianissimo*-ului, de preferat fără surdină pentru a ne putea folosi de sonoritatea caldă a instrumentului, și utilizând pedala de susținere cât mai des cu putință.

Sugestiile asupra realizării frazării și ale articulației sunt identice cu cele enunțate și până acum.

- **Fraza a doua:**

Fraza a doua a acestui grup tematic, măsurile 156-163, reprezintă o extensie a materialului tematic, față de ce s-a auzit în expoziția orchestrei, unde mersul de triolete al melodiei mâinii drepte a pianului este transformat într-un mers de optimi ce va schița o formulă melodică de o cantabilitate aparte, realizată din formula ce se aseamănă cu un bas figurat (alberti), prin salturi intervalice ce schițează arpegii ale tonalității în care se desfășoară și prin mersul treptat ascendent sau descendent al melodiei. Mâna stângă realizează aici o formulă de acompaniament în ritm de pătrimi ce sugerează un bas figurat (alberti). (ex. 9)

Sub expunerea melodică a instrumentului solist orchestra sună o pedală armonică pe nota sol bemol la violoncel, dar și note, sub forma unei pedale în cadrul măsurilor 156-158, ce se vor schimba împreună cu armonia pianului din măsura 159, aparținând clarinetului și fagotului, ambele cu rol de acompaniament. (ex. 9)

Armonic, măsurile 156-158 sună do bemol major, măsura 159 sună sol bemol major, măsura 160 sună do bemol major în răsturnarea a doua (6/4), măsura 161 sună sol bemol major, măsura 162 repetă armonic măsura 160 și măsura 163 repetă armonic măsura 161. (ex. 9)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Ușoara neliniște sufletească și nestatornicie asociată dionisiacului în debutul grupului tematic secund este acum calmată printr-o tehnică detensivă, mersul de triolete de optimi al mâinii drepte fiind transformat în optimi, sub un acompaniament de pătrimi al mâinii stângi. Această a doua frază este în

totalitate de esență apolinică și precum în grupul tematic secund al expoziției orchestrei, sentimentele asociate tonalității minore, în cazul nostru și minor, sunt transformate aici în cele asociate tonalității majore (do bemol major enarmonic cu și major) ce exprimă seninătate și bucurie, în antiteză cu cele ale melancoliei, îngândurării și tristeții.

Interpretativ se va păstra sugestia frazei precedente, având în vedere acum noul tip de articulație non-legato ce se va realiza din degete și din încheietură cu o ușoară susținere a antebrațului. Remarc cum spre finalul acestei fraze în măsura 163 se realizează o acumulare de tensiune dinamică către noua expunere a punții de către toată orchestra.

Sugestiile asupra realizării frazării și ale articulației sunt identice cu cele enunțate și până acum.

Puntea – măsurile 164-181 (măsură conjunctă):

Melodia, ritmul, armonia, planul dinamic și țesătura melodică/textura:

Puntea aduce materialul muzical al grupului tematic secund sunat de către orchestră în nuanță mare, realizând astfel un contrast sugestiv față de expunerea inițială a grupului tematic secund de către pian, dar și o diferență din punct de vedere textural, țesătura melodică fiind aici densă prin prezența tuturor instrumentelor orchestrale. (ex. 10, vezi anexa)

Măsurile 164-171 sună materialul tematic sunat în cadrul măsurilor 46-54, ușor modificate ritmic, schițând aici optimi separate de pauze de optimi între ele în locul pătrimilor sunate de către cei doi corni, restul tiparului ritmic păstrându-se identic, dar și o formulă de apogiatură sunată de către viori și suflătorii de lemn pe timpul 3 al măsurilor 168 și 169. Dispare în această secțiune formula de bas figurat al partidei de corzi din secțiunea corespondentă a expoziției orchestrei. (ex. 10)

Din punct de vedere armonic, această frază întâi a punții este adusă în si bemol major, diferită din nou față de expunerea ei inițială în mi bemol major. Materialul tematic este sunat aici de către cele două viori alături de corzile grave, partida completă de suflători de lemn și cei doi corni, în timp ce trompetele și timpanul se rezumă în a puncta ocazional armonic și ritmic pentru a susține demersul restului orchestrei al acestei intervenții maiestuoase în *fortissimo*.

A doua frază a punții aduce o relaxare a tensiunii dinamice și dramatice a expunerii orchestrei din fraza precedentă printr-o nuanță mică, *pianissimo*, a partidei de corzi și cea a suflătorilor de lemn ce sună note lungi cu valori de

doimi sub forma unor pedale armonice deasupra cărora pianul expune o formulă de arpegii frânte, în ritm de șaisprezecimi, cu un contur ascendent din măsura 171 până pe timpul 1 al măsurii 173, când mersul melodic este preluat de către mâna stângă în octava ei ce sună o formulă ritmică de triolete de optimi pe parcursul a doi timpi, a unui arpeggiu cu un contur descendent, stopat pe o pătrime pe timpul 3 al măsurii 173, timp de pe a cărui a doua jumătate va suna din nou formula ascendentă de arpegii frânte a mâinii drepte. (ex. 10)

Măsurile 173-175 repetă măsurile 171-173, precum și măsurile 175-177 repetă măsurile 173-175, unde armonia este diferită, precum și conturul arpeggiilor frânte ale mâinii drepte (în măsura 173 nota cea mai înaltă este do față de măsura 175 unde este si bemol, iar conturul arpeggiului frânt din măsurile 171-172 este ușor diferit față de cel din cadrul măsurilor 173-174, precum și conturul arpeggiului din măsurile 175-176). (ex. 10)

Armonic măsurile 171-172 sună fa major în stare directă (5/3), măsura 173 sună fa major cu septimă în răsturnarea a treia (2), măsura 174 sună fa major, măsurile 175-176 sună si bemol major în stare directă (5/3). (ex. 10)

Ultima frază a punții, reprezentată de măsurile 177-181, aduce un mers treptat inițial descendent, timp de trei măsuri și jumătate, iar apoi ascendent pe ultimii doi timpi ai măsurii 180 ce sună notele gamei si bemol major, alături de cromatismul mi becar prezent în cadrul timpului 3 al măsurii 178 ce schițează armonia lui fa major cu septimă, treapta a V-a din si bemol major, ce va fi rezolvată la si bemol major în măsura 181, ce reprezintă debutul noii secțiuni a expoziției solistului. (ex. 10)

Melodia mâinii drepte a pianului sună mi bemol pe timpul 1 al măsurii 177 sub forma unei octave duble, ce este adusă descendent la o altă octavă dublă plasată cu o octavă mai jos, ce sună o doime cu *sforzando* care marchează o sincopă pe timp, iar de pe timpul 4 începe o coborâre pe treptele gamei si bemol major. Mersul de octave duble este păstrat până pe timpul 3 al măsurii 178, când este transformat în note simple. În cadrul măsurii 177 și pe primii doi timpi ai măsurii 178, mâna stângă a pianului sună o formulă de tremolo de șaisprezecimi pe armonia lui fa major cu septimă în răsturnarea a doua (4/3). De pe timpul 3 al măsurii 178 până pe timpul 1 al măsurii 180 este păstrat un mers de optimi descendente al mâinii drepte, ce este accelerat într-un mers de șaisprezecimi cu un contur mixt la nivel celular, dar descendent la nivel motivic, pe timpii 1 și 2 ai măsurii 180, ce este din nou accelerat într-o formulă de cvintolete de șaisprezecimi pe notele gamei si bemol major pe timpii 3 și 4 ai acestei măsuri, stopate pe o optime pe timpul 1 al măsurii 181 în noua tonalitate a si bemol majorului, dominantă lui mi bemol major. (ex. 10)

Mâna stângă sună sub melodia mâinii drepte plasată la o octavă în unison sub aceasta un mers de octave frânte ce dublează melodia mâinii drepte până pe timpul 1 al măsurii 180. Din măsura 180 mâna stângă își continuă formula sa de octave frânte cu un contur descendent, realizând însă un salt de o septimă mică pe timpul 3 în această măsură. (ex. 10)

Orchestra prin partida de corzi, ce sună intervenții pe rând ale viorii întâi, ale viorii a doua, a violelor și apoi a corzilor grave, prin tehnica pizzicatu-ului, urmărește conturul melodic al mâinii drepte până în măsura 180, iar de pe timpul 1 al măsurii 180 ea își continuă mersul descendent în ritm de optimi până pe timpul 1 al măsurii 181. (ex. 10)

Pauzele:

În debutul punții acestea au un rol energic sub forma unor pauze-tensiune și de conturare al caracterului acestei secțiuni (măsurile 163-171). În cadrul măsurilor 171-177 pauzele în secțiunea solistică au efectul unor pauze elipsă. Pauza elipsă „nu este un spațiu vid adică al absenței substanței muzicale ci o prezență modelatoare a fluxului sonor, cel al gândului, pentru că așa cum viața este pulsație *interiorizare* (gând) – *exteriorizare* (acte perceptibile senzorial) așa și muzica este pulsație *substanță inefabilă structurată* (liniștea cu țel) – *substanță sonoră structurată* (ce se aude născut din ce nu se aude). Acestea reprezintă un liant subtil al discursului muzical, un răgaz de a stabili raportul ierarhic și semantic între evenimente sonore succesive.”³¹

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Starea psihică evocată în debutul punții este cea a unor sentimente de extaz și de seninătate, o sugestie a unei victorii în fața pericolului iminent și a taberei inamice, amestecate cu un optimism molipsitor al eroului nostru, de data aceasta în ipostaza unui episod favorabil al destinului său în fața amenințării imediate. Aceasta este aici de esență apolinică.

Sentimentele mai sus enunțate sunt însă alternate pentru scurt timp cu cele ale melancoliei, îngândurării și mâhnirii, aduse tot prin intermediul unui discurs de esență apolinică, dar doar pentru o perioadă de timp scurtă, starea psihică profund tensionată și nestatornică, de esență dionisiacă, revenind din nou din măsura 177 și până în debutul reluării grupului tematic principal.

Sugestiile asupra frazării vor fi identice cu cele de până cum, articulația se va realiza așa cum este scrisă, iar în cadrul intervenției pianului se vor folosi

³¹ S. Petrescu – *Ce se aude și ce nu se aude*, Editura Brumar, Timișoara, 2014, pag. 137

degete active cu suportul unei încheieturi moi și a antebrațului în nuanță mică, și a puterii întregului braț împreună cu mușchii spatelui în nuanță mare, având în vedere întotdeauna proiecția pe suprafețe întinse a liniei melodice, atât a pianului cât și a acompaniamentului orchestral.

Reluare a grupului tematic principal – tratare cu secvențe și progresii – măsurile 181-201:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Aceasta aduce motivul semnal al grupului tematic principal al concertului în tonalitatea si bemol major, pe timpii 1 și 2 în ritm de optime-triolet de șaisprezecimi-două optimi, ce melodic realizează o broderie în jurul notei si bemol, urmată de o doime ce sună o terță dublă în cadrul mâinii drepte a pianului cu notele armoniei mai sus amintite. Sub această expunere a melodiei mâinii drepte, mâna stângă sună o formulă de acompaniament formată din triolete de optimi, ce formează formule ritmice excepționale atunci când se suprapun cu optimele din melodia mâinii drepte, și care creează o tensionare suplimentară a discursului muzical, formată din treptele gamei cromatice descendente, după un salt de o octavă perfectă ascendentă pe timpul 1 al măsurii 181. (ex. 11, vezi anexă)

Această gamă cromatică devine astfel un alt leitmotiv al părții de concert fiind utilizată pe tot parcursul acestei secțiuni, cât și sub formă de anacruză înaintea debutului expoziției solistului, dar și mai târziu, înaintea debutului secțiunii dezvoltării a părții de concert. (ex. 11)

Articulația acestei formule de acompaniament este și ea foarte interesantă, marcată *staccato*, ce sugerează o agitație permanentă a discursului muzical și o stare dramatică intensă în cadrul acestui fragment. Măsura 182, reprezintă o secvență a măsurii 181 la o terță mare ascendentă, melodia sunând acum intervale de terțe duble ce sub noua linie melodică aduce conturul din măsura precedentă. Măsura 183 pe timpii 1 și 2 repetă conturul timpilor 1 și 2 ai măsurii 181, iar pe timpii 3 și 4 conturul timpilor 1 și 2 ai măsurii 182, prin motivul semnal mai sus amintit. (ex. 11)

În măsura 184, melodia sună un contur descendent pe treptele gamei mi bemol major, noua tonalitate spre care a modulat în cadrul acestei măsuri în terțe duble, în timp ce mâna stângă accelerează formula sa de acompaniament într-un ritm de șaisprezecimi ce sună o formulă de arpegii scurte ascendente ale tonalității mai sus amintite. (ex. 11)

Următoarea frază a acestei secțiuni, măsurile 185-188 reprezintă o secvență a frazei precedente, măsurile 181-184, adusă în tonalitatea mi bemol major. Orchestra prin partida de corzi, a suflătorilor de lemn și a celor doi corni, punctează ritmic și armonic intervenția pianului printr-o pătrime pe timpul 1 al măsurii 181, urmată de două optimi pe timpul 4 al aceleiași măsuri și de o pătrime pe timpul 1 al măsurii 182, toate articulate identic acompaniamentului mâinii stângi a pianului, în pizzicato. În cadrul măsurii 182 pe timpul 4 și pe timpul 1 al măsurii 183 apare același contur armonic și ritmic precum în măsurile 181-182. (ex. 11)

În măsura 184, partida de corzi sună un mers ascendent de pătrimi pe timpii 2, 3 și 4, ce se încheie pe timpul 1 al măsurii 185. Conturul melodic și ritmic al măsurilor 185-188 timpii 1 și 2 este identic cu cel din măsurile 181-184, apărând diferențe pe timpii 3 și 4 ai măsurii 188 ce sună patru intervale de sexte mici duble, dar și din punct de vedere al scriiturii intervalice, apărând în măsura 185 intervale duble de terță pe timpul 1, sextă și cvintă pe timpul 2 și din nou terță pe timpii 3 și 4, contur melodic diferit față de cel din măsura 181. Formula de acompaniament a mâinii stângi este și ea identică în cadrul măsurilor 185-186, și diferită în cadrul măsurii 187 ce o aduce cu o octavă mai jos față de cea corespondentă din măsura 183. Acompaniamentul orchestral este și el diferit în această frază, în măsura 188, corzile având o pauză, față de măsura corespondentă 184. (ex. 11)

Ultima frază a acestei perioade ce debutează în măsura 189 aduce motivul semnal al măsurii 181, ușor modificat, formula de triolette de șaisprezecimi sunând acum descendent după prima optime, și nu ascendent după cum a fost prezentată până acum. Ritmul și formulele de acompaniament ale mâinii stângi ale pianului precum și cele orchestrale sunt păstrate identice cu cele din măsura 181. Măsura 190 aduce formula din măsura precedentă din punct de vedere al conturului melodic, cu o pauză de optime pe prima jumătate a timpului 1. Pe a doua jumătate a timpului 3 formula de triolet de șaisprezecimi-două optimi este coborâtă cu o octavă mai jos față de cea de pe timpii 1 și 2, sub mersul de triolette al mâinii stângi și al acompaniamentului orchestral. (ex. 11)

În măsura 191 este adusă din nou formula de pe timpul 1 al motivului semnal urmată de un mers ascendent pe treptele gamei si bemol major al unor octave duble ale mâinii drepte a pianului, mers ce va fi continuat și în măsurile următoare. Mâna stângă a pianului sună formula de șaisprezecimi ale unor arpegii scurte ascendente precum în măsurile 184 și 188, dar acum armonia se schimbă pe fiecare timp astfel: pe timpul 1 sună un acord micșorat, pe timpul 2 do minor, pe timpul 3 fa major și pe timpul 4 un alt acord micșorat. Orchestra

sună aici prin partida de corzi o formulă armonică și ritmică a unor pătrimi urmate de două optimi pe timpii 1 și 2, respectiv 3 și 4. (ex. 11)

Perioada a doua a reluării grupului tematic principal aduce un mers cromatic descendent melodic al octavelor duble ale mâinii drepte până în măsura 195 pe timpii 1 și 2 sub forma unor formule ritmice ale unor sincope pe jumătate de timp ce mențin tensiunea dramatică a acestei expunerii tematice, urmate de un mers treptat descendent după un salt de o terță mică, de data aceasta cu note simple pe treptele tonalității si bemol major de pe timpii 3 și 4 ai măsurii 195. Formula de sincope pe jumătate de timp nu este menținută permanent pe toată durata măsurilor 192-195, ea fiind schimbată într-un mers de optimi de pe timpul 2 al măsurii 193. Mâna stângă sună o formulă de mordent incomplet cu un contur ascendent pe timpii 1-4 ai măsurii 192 și pe timpul 1 al măsurii 193, se stabilizează pe timpii 2 și 3 sunând formula de mordent în ritm de opt șaisprezecimi, iar apoi aduce un arpeggiu scurt descendent de sol minor pe timpul 4. (ex. 11)

Măsurile 194-195 reprezintă o secvență a măsurilor 192-193 la o terță mică descendentă. Măsura 194 este identică cu măsura 192, iar în măsura 195 apar ușoare modificări în conturul melodic al mâinii drepte, menționate în fraza anterioară. Orchestra prin partidele de corzi și de suflători își continuă formulele armonice și ritmice de acompaniament de două optimi-pătrime pe timpul 4 al măsurii 193 și timpul 1 al măsurii 194, respectiv pe timpul 4 al măsurii 195, și timpul 1 al măsurii 196. (ex. 11)

Ultima frază a reluării acestui grup tematic aduce o formulă de șaisprezecimi a ambelor mâini ale pianistului aflate în unison la o distanță de o octavă perfectă între ele ce sună o formulă a unor arpegii frânte cu contur descendent în cadrul măsurilor 196-197, deasupra cărora orchestra prin partida de suflători de lemn, reprezentată de către clarinet și fagot expune formula de sincope pe jumătate de timp prezentată de către pian în măsurile 192 și 194, dar cu un contur melodic ușor diferit ce repetă acum terța și cvinta armoniei de si bemol major pe timpii 1, 2 și prima jumătatea timpului 3, față de conturul cromatic din măsurile corespondente mai sus amintite și apoi urmează un contur melodic descendent treptat pe treptele tonalității si bemol major. Partida de corzi punctează aici pe timpul 4 al măsurii 196 prin două optimi, și o pătrime pe timpul 1 al măsurii 198. (ex. 11)

Măsurile 198-199 repetă măsurile 196-197, dar nu identic, ci în tonalitatea omonimei lui si bemol major, si bemol minor, același joc tonal pe care Beethoven l-a folosit în cadrul expoziției orchestrale între cele două grupuri tematice ale părții de concert, realizându-se astfel un contrast foarte sugestiv, ce este marcat aici și printr-o indicație dinamică a unui *pianissimo* ce avertizea-

ză interpretul asupra unei schimbări de caracter, dinspre lumină spre întuneric, în cadrul primelor două motive ale acestei fraze. (ex. 11)

Motivul ce încheie reluarea grupului tematic principal aduce formule de bas figurat (alberti) în cadrul mâinii drepte a pianului cu un contur ascendent, în cadrul măsurilor 200-201, sub care mâna stângă sună un tremolo în ritm de șaisprezecimi al armoniei de sol bemol major cu septimă, basul acesteia urmărind, asemenea mâinii drepte, un contur melodic ascendent. În cadrul formulei de tremolo apare și o terță dublă pe a doua jumătate și ultima jumătate a fiecărui timp ce sugerează din nou o abordare orchestrală a instrumentului solist, diferită față de ce se obișnuia în epocă, dar foarte utilizată de către compozitor. (ex. 12)

Orchestra punctează armonic prin partida de corzi timpii 1 și 3 ai măsurii 200 prin pătrimi, precum și timpul 1 al măsurii 201, iar de pe timpul 3 al acestei măsurii sună o pedală a violelor, prelungită și peste bara de măsură. Se realizează în cadrul acestor două ultime măsuri și o disipare de tensiune, fiind notat un *diminuendo* către nuanța *pianissimo* a reluării noului grup tematic din măsura 202. (ex. 12)

Țesătura melodică/textura:

Aceasta este în general destul de rarefiată prin prezența instrumentului solist ce expune material tematic alături de partida de corzi și cea a suflătorilor de lemn ce alternează intervențiile tematice cu instrumentul solist, uneori rezumându-se în a-l acompania pe acesta.

Pauzele:

Apar sub forma unor pauze energice ce au rolul de a contura caracterul reluării acestui grup tematic.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt similare cu sentimentele asociate secțiunii corespondente din expoziția orchestrei, cu excepția că acum apar într-o nuanță mai mică, *forte*, față de *fortissimo*-ul inițial.

Gamele cromatice ale acompaniamentului mâinii stângi sugerează o stare foarte tensionată în interiorul acestei secțiuni de esență dionisiacă, instabilitate tonală și nestatornicie ce induce o stare interioară tulburătoare cu impulsuri pasionale, exaltate și chiar iraționale ale eroului nostru.

Pianistul va avea grijă să proiecteze trioletele de optimi în *staccato*, utilizând degete foarte active și o încheietură moale, ce vor fi alternate cu degetele active ce vor suna formulele de șaisprezecimi articulate *legato*, care reprezintă piatra de temelie ritmică deasupra căreia mâna dreaptă va expune materialul tematic și cel melodic. În cadrul melodiei mâinii drepte se vor utiliza asemeni mâinii stângi degete active cu încheietura moale și cu suportul antebrațului pentru a proiecta formulele ritmice excepționale de tipul trioletelor de șaisprezecimi, ce aduc motivul semnal al părții de concert.

Pedala de susținere va fi și ea utilizată fie pe fiecare timp, fie pe jumătate de timp, pentru proiectarea unei sonorități mai calde și a unei conectări mai bune a notelor între ele.

Reluare a Grupului Tematic Secund – măsurile 202-224 (măsură conjunctă):

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Prima perioadă a acestei reluări a grupului tematic secund este similară cu secțiunea corespondentă din expoziția orchestrei, tema măsurilor 202-203, reprezentând o reluare a temei măsurilor 75-76 de către mâna dreaptă a pianului ce le expune sub forma unor octave frânte cu un contur descendent la nivel celular, dar ascendent la nivel motivic, debutând acum în tonalitatea do bemol minorului pe timpii 1 și 2 ai măsurii 202 și continuând prin sol bemol major pe timpii 3 și 4 ai acestei măsuri, do bemol major din nou pe timpii 1 și 2 ai măsurii 203 și fa bemol major pe timpii 3 și 4 ai acestei măsuri. Planul tonal aici sugerează o enarmonie folosită de către compozitor cu rol intens modulatoriu. (ex. 12, vezi anexa)

Starea generală a acestei teme este una interiorizată, aceasta sunând în nuanță mică, *pianissimo*, amestecată cu o ușoară agitație dată de mersul constant de șaisprezecimi al ambelor mâini ale pianului, dar și prin formula de pedale armonice cu tremolo al partidei de violonceli în cadrul măsurilor 202-203. Restul partidei de corzi punctează aici pedale armonice în ritm de doimi și note întregi prelungite peste bara de măsură (vezi violele). (ex. 12)

Următorul motiv al acestei fraze este diferit față de ce s-a auzit în expoziția orchestrei și sună un contur mixt al pianului, inițial descendent pe notele unui arpeggiu micșorat cu septimă micșorată, de pe timpul 1 al măsurii 204 și până pe timpul 3 al măsurii 205, în ritm de triolete de optimi în cadrul măsurii 204, șaisprezecimi pe timpul 1 al măsurii 205, transformat iar în triolete de optimi pe timpul 2 al acestei măsuri, iar apoi accelerat printr-un mers de cvintolete de șaisprezecimi ce sună un alt acord micșorat cu septimă micșorată,

rezolvat la si bemol major în cadrul măsurii următoare. Sub această intervenție a pianului, partida de corzi continuă formula de pedale armonice cărora li se adaugă flautul și oboii ce aduc o intervenție similară cu cea a partidei de corzi. (ex. 12)

Din măsura 206 pianul primește rol de acompaniator al orchestrei, sunând formule de arpegii scurte alternate între cele două mâini în ritm de șaisprezecimi, alături de partida de corzi ce aduce din nou o formulă de tremolo al violoncelor și pedale armonice în măsura 206, urmate de un contur mixt din măsura 207 ce dublează melodia partidei de suflători, exponenții principali tematici în cadrul acestor măsuri. Partida de suflători de lemn sună prin clarinet și fagot conturul tematic din cadrul măsurii 202, ce vor fi dublați apoi de colegii lor de partidă pe timpul 1 al măsurii 207, iar apoi și de către oboi și flaut de pe timpul 2 al acestei măsuri, instrumente ce au sunat în cadrul măsurii 206 și pe timpul 1 al măsurii 207 o notă întreagă prelungită peste bara de măsură. (ex. 12)

În continuarea frazei a doua a acestei perioade, în măsurile 208-209, partida de suflători, prin flaut, oboi și cei doi clarineți, sună o formulă melodică și ritmică ce amintește de cea din cadrul măsurilor 77-78 din expoziția orchestrei, acestea fiind foarte asemănătoare, diferența constând doar în nota de pe care începe formula amintită. Sub tema partidei de suflători, pianul realizează mersul de optimi pe care viorile l-au sunat în cadrul formulei corespondente din cadrul expoziției orchestrei, în aceeași manieră și cu un contur similar. Măsurile 210-211 repetă formula melodică și ritmică a măsurilor 208-209, de data aceasta sunate de către clarineți și cei doi fagoți, sub care pianul continuă mersul de optimi, articulate *staccato*, al unor octave frânte cu un contur descendent la nivel celular, dar ascendent la cel motivic. (ex. 12)

Perioada a doua a acestei reluări a grupului tematic secund plasează melodia partidei de corzi ce sună o doime cu punct pe primii 3 timpi ai măsurii 212, urmată de o pătrime marcată *staccato* ce încheie măsura și apoi de alte patru pătrimi în măsura următoare articulate identic cu cea din măsura precedentă ce sună notele armoniei lui si bemol major. Sub această intervenție a orchestrei pianul aduce o accelerare în cadrul mersului său de optimi de până acum ce este transformat într-un mers de șaisprezecimi ce sună notele gamei si bemol major, ce aduce pe alocuri și unele cromatisme, cu un contur ascendent la nivel motivic, dar descendent la nivel celular, ambele mâini ale pianului sunând o formulă a unor octave frânte, până la nota fa, urmând un scurt mers descendent de doi timpi, pe timpii 3 și 4 ai măsurii 213 ce sună notele arpeggiului lui si bemol major. (ex. 12)

Din măsura 215, expunerea melodică revine exclusiv pianului până în măsura 218, acesta aducând formule descendente treptate, la nivel celular, și descendente prin salt la nivel motivic, ce sună pe rând notele gamei si bemol major, începute pe nota mi bemol în măsura 214, pe nota do în măsura 215 și respectiv pe nota fa în măsura 216, mersul treptat fiind continuat pentru încă o măsură până în măsura 218. Sub această expunere a pianului, partida de corzi sună formule de acompaniament armonic și ritmic, în ritm de pătrimi în *pizzicato*, pe timpul 1 în cadrul măsurilor 214-215, apoi pe timpii 1 și 3 în cadrul măsurii 216 și pe timpii 1, 3 și 4 în măsura 217. (ex. 12)

A doua frază a acestei perioade aduce formula de sincopă pe jumătate de timp în cadrul partidei de suflători de lemn, ce sugerează o tensionare a discursului muzical în cadrul măsurilor 218-219, formulă melodică și ritmică sub care pianul sună armonia unor arpegii frânte micșorate cu septimă mică în ritm de șaisprezecimi, cu un contur melodic ascendent la nivel motivic, dar mixt la nivel celular. Sincopile pe jumătate de timp din cadrul suflătorilor de lemn sunt stopate pe o notă întreagă în cadrul măsurii 219. Partida de corzi punctează în *pizzicato* timpul 1 al măsurii 218. (ex. 12)

Măsurile 220-221 reprezintă o secvență ascendentă a măsurilor precedente ce sună aceeași formulă în cadrul melodiei suflătorilor de lemn, dar și a acompaniamentului pianului, armonic sunând un alt acord micșorat cu septimă mică. În măsurile 222-223 se realizează o mare acumulare de tensiune dinamică și dramatică spre noua secțiune a concluziei expoziției ce reprezintă un climax din cadrul expoziției solistului, similar cu cel din expoziția orchestrei. (ex. 12)

Suflătorii își continuă formula melodică și ritmică cu sincopă pe jumătate de timp, având pauze pe prima jumătate a timpilor 1 și 3 din cadrul măsurilor 222-223, sub care pianul sună o gamă cromatică ascendentă în ritm de șaisprezecimi în cadrul mâinii drepte, formulă devenită și ea un leitmotiv al părții de concert, prin insistența compozitorului pentru a o face auzită tot mai des, iar mâna stângă sună o altă gamă cromatică descendentă în ritm de triolete pe timpii 1, 2 și 3, ce se vor schimba în șaisprezecimi pe timpul 4 al măsurilor 222-223. Se realizează astfel pe lângă mersul în sens contrar al mâinilor și formule ritmice excepționale prin suprapunerea trioletelor de optimi ale mâinii stângi cu cele patru șaisprezecimi ale mâinii drepte, toate contribuind la sporirea tensiunii din cadrul acestui ultim motiv de dinaintea concluziei expoziției. Partida de corzi punctează și ea prin toți reprezentații săi timpii 1 și 3 ai măsurilor 222-223. (ex. 12)

Țesătura melodică/textura:

Este mai densă decât în reluarea grupului tematic principal, acum sunând partidele complete de suflători de lemn și cea de corzi cu intervenții ce se suprapun în debutul reluării grupului tematic secund. Țesătura melodică devine mai rarefiată din cadrul măsurii 208 prin intervențiile alternate ale partidei de corzi și cea a suflătorilor de lemn ce expun material muzical prin intermediul dialogului, susținând demersul melodic, tematic, sau armonic al instrumentului solist.

Pauzele:

Acestea apar sub forma unor pauze elipsă în intervenția partidei de suflători de lemn din măsurile 218-224.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt similare cu cele ale reluării acestui grup tematic din expoziția orchestrei.

Interpretativ-pianistic se vor păstra sugestiile deja enunțate pentru șaisprezecimile în nuanță mică în *legato*, alternate cu cele ale optimilor în *staccato*. Pentru șaisprezecimi se vor utiliza degete întinse active cu suportul antebrațului, iar pentru optimi degete curbate de asemenea foarte active, cu încheietura moale și cu suportul antebrațului.

Articulația va fi respectată întocmai și din punct de vedere al frazării se va gândi întotdeauna pe suprafețe mari având în vedere conectarea notelor între ele și fluiditatea discursului muzical, chiar și atunci când articulația impune separarea fizică a notelor între ele. Pedala de susținere va fi și ea utilizată atât cât permite discursul muzical pentru o sonoritate caldă și o mai bună conectare a notelor între ele.

Concluzia expoziției - măsurile 224-264:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Măsurile 224-246 din concluzia expoziției sunt identice din punct de vedere al conținutului ideatic și muzical cu măsurile 59-82 din expoziția orchestrei. Este diferită doar tonalitatea ce expune aceste măsuri transpuse în si

bemol major, dominantă lui mi bemol major și tonalitatea în care au fost prezentate inițial ideile muzicale de către compozitor. (ex. 13, vezi anexă)

Măsurile 247-250 aduc o frază diferită față de ce s-a auzit în expoziția orchestrei în măsurile corespondente acesteia, sunând din nou în cadrul măsurilor 247-248 tema descendentă a suflătorilor de lemn în ritm de doime cu punct și o pătrime în cadrul măsurii 247 și patru pătrimi în cadrul măsurii 248 sub care partida de corzi enunță sub forma unor formule de tremolo de șaisprezecimi ce urmăresc un contur ritmic de optimi ce aduc pe timpii 1 și 2 ai măsurii 247 o formulă ascendentă treptată pe notele gamei fa major, ce va continua acest mers ascendent, alternat cu salturi melodice ale unor intervale diverse precum în măsurile 77-78 din expoziția orchestrei. (ex. 13)

Măsurile 249-250 repetă tema sunată de către suflători în măsurile precedente de data aceasta plasate partidei de corzi, printr-o inversare a rolurilor, deasupra cărora partida de suflători de lemn susținută armonic și ritmic de trompete, corni și timpan, sună formula de acompaniament melodic pe care corzile au sunat-o în cadrul măsurilor precedente pe care acum le repetă. (ex. 13)

Măsurile 251-264 repetă din punct de vedere ideatic și muzical măsurile 94-107 din cadrul expoziției orchestrei. Apare o ușoară modificare a textului muzical în cadrul măsurii 251 față de măsura 94, în sensul că aici sunt sunate pauze pe timpii 2 și 3 ai măsurii în cadrul expunerii muzicale a viorii întâi față de măsura corespondentă din expoziția orchestrei și este adus motivul semnal principal al părții de concert prin formula sa ritmică de optime-triolet de șaisprezecimi-două optimi pe timpii 1 și 2 ai măsurii 251, sunate de către fagot și corzile grave. (ex. 13)

Țesătura melodică/textura:

Similar cu secțiunea concluziei din expoziția orchestrei, țesătura melodică a concluziei expoziției este densă prin prezența tuturor partidelor instrumentale ce au uneori intervenții alternative ale partidelor instrumentale pe parcursul întregii secțiuni, sau câteodată intervenții suprapuse a tuturor partidelor instrumentale.

Pauzele:

Apar sub forma pauzelor energice ce au rol în conturarea caracterului sau a pauzelor elipsă, explicate în cadrul secțiunilor precedente.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Discursul muzical evocă aici sentimente de seninătate și exaltare cel puțin în debutul acestei secțiuni alternate apoi prin introducerea ritmului de marș cu cele de iritare și de anxietate caracteristice grupului tematic principal al părții de concert, ce vor pregăti intrarea instrumentului solist ce sugerează o profundă tulburare sufletească și sentimente de înfiorare prin intermediul gamei cromatice destabilizatoare din punct de vedere tonal și structural.

Sugestiile asupra frazării și articulației sunt identice cu cele ce au fost enunțate și până acum. Se va păstra modul de gândire al frazelor și perioadelor pe suprafețe mari fără a fragmenta discursul muzical.

Punte – măsurile 265-272:

Puntea aduce o formulă de arpegii frânte ale tonalității sol major cu un contur mixt la nivel motivic dar și celular, care inițial coboară în cadrul măsurii 265, iar apoi urcă în cadrul măsurii 266, sunate de către ambele mâini ale pianului aflate în unison la distanță de o octavă perfectă una față de cealaltă în ritm de optimi în măsura 265 și pe timpii 1 și 2 ai măsurii 266, accelerate în triolete de optimi pe timpul 3 al acestei măsuri și apoi rărite din nou în ritm optimi pe timpul 4 al aceleiași măsuri. (ex. 13, ultima măsură)

Sugestia interpretativă aici este identică cu cea din debutul expoziției solistului materialul muzical fiind aproape identic. Măsurile 267-268 aduc o formulă de tril în unison al pianistului deasupra căreia orchestra prin partida de suflători de lemn sună pătrimi separate de pauze de pătrimi pe timpii tari ai măsurilor precum în cadrul măsurilor 263-264. (ex. 14, vezi anexă)

Măsurile 269-272 reprezintă o secvență a măsurilor 265-268 la o distanță de o terță mare ascendentă. Apare o modificare în cadrul măsurilor 271-272 față de măsurile corespondente 267-268 în cadrul conturului melodic al pianului care sună o doime pe timpii 1 și 2 ce este adusă prin salt cu o octavă mai jos de pe timpul 3 al măsurii 271 și menținută până în debutul măsurii 273, acesta sunând un tril dublu al mâinilor în unison la o distanță de o octavă perfectă una față de cealaltă. (ex. 14)

Apare și o diferență în cadrul orchestrației în măsurile 271-272 față de corespondentul lor (măsurile 267-268) suflătorii de lemn având pauză și acompaniamentul melodic și ritmic fiind sunat de către partida de corzi. (ex. 14)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Starea psihică evocată aici de discursul muzical este cea a seninătății, bucuriei și a optimismului prin sugestia tonală, ritmică și melodică, de esență apolinică, ce pregătește ascultătorul pentru noua secțiune a dezvoltării, dominată de o gamă largă de sentimente de la cele intime precum melancolia, îngândurarea și mâhnirea la cele exteriorizate și profund apăsătoare precum furia, iritarea și mânia, dar și de stări emoționale foarte pozitive și optimiste precum seninătatea, bucuria și extazul, contrastele din cadrul viitoarei secțiuni fiind foarte numeroase dar și foarte sugestive, tipice discursului muzical beethovenian din cadrul perioadei a doua de creație a maestrului, de după faimosul an 1802, anul în care compozitorul a redactat celebrul Testament de la Heiligenstadt (6 octombrie 1802), amintit în introducerea Concertului nr. 3 în do minor.

Din punct de vedere pianistic aici se vor folosi degete întinse cu suportul încheieturii și al antebrațului pentru arpegiile frânte și degete curbate active pentru realizarea formulelor de tril. Pedala de susținere poate fi utilizată aici cu generozitate.

Sugestiile de articulație impun *legato* iar cele ale frazării vor fi identice cu cele enunțate și până acum, gândind pe suprafețe întinse discursul muzical fără a-l fragmenta.

c. Dezvoltarea

Câteva considerente:

„Secțiunea dezvoltării este urmarea rupturii – cea mai anarhică, uneori haotică, alteori labirintică [...] această transfigurare a nerăbdării și a dezordinii pământești refuză denumirea folosită în unele analize, de *tratare*, fiindcă travaliul tematic, de asemenea motivic, și chiar monemic (cel care ajută memoria) la Beethoven, sugerează o dezvoltare biologică, asimetrică; lucrurile sunt, de fapt, compozitorii le fac să pară, scăpate de sub control, și nicidecum tratate. Atenție! un singur cuvânt nepotrivit unei situații poate conduce spre direcții greșite și atitudini interpretative confuze. O secțiune macrostructurală muzicală nu este un câmp de exerciții compoziționale, ci un fapt existențial transfigurat sonor. După acest fapt *tânjește* mai întâi compozitorul, apoi, îl plănuiește și

realizează găzduirea într-o formă. La fel a făcut și Dumnezeu când a plămădit ființele însuflețite și neînsuflețite, după care și l-a luat pe om partener în creație – l-a pus să le dea nume.”³²

D1 – măsurile 273-300:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Aceasta aduce în cadrul partidei de suflători de lemn reprezentată de către oboi, clarinet și fagot o variantă alungită a motivului semnal al concertului din cadrul grupului tematic principal în măsurile 273-276. Clarinetul deschide acest grup tematic în cadrul măsurilor 273-274 sunând o doime legată de o optime pe timpii 1, 2 și prima jumătate a timpului 3 pe nota do, urmată de formula melodică a broderiei în ritm de triolet de șaisprezecimi și două optimi pe a doua jumătate a timpului 3 și pe timpul 4 în măsura 273, urmate de trei pătrimi cu un contur descendent pe timpii 1-3 ai măsurii 274. De pe timpul 4 al măsurii 274 fagotul sună un mers de pătrimi descendente până pe timpul 4 al măsurii 276. De pe timpul 3 al măsurii 275 clarinetul dublează motivul descendent al fagotului și încheie fraza pe timpul 4 al măsurii 276. (ex. 15, vezi anexa)

Sub această expunere tematică a orchestrei, pianul realizează o figurație armonică și ritmică de acompaniament ce aduce în cadrul mâinii stângi o formulă de tremolo în ritm de șaisprezecimi cu note simple ale armoniei în cadrul măsurilor 273-274, apoi și cu terțe duble în cadrul acestora în măsurile 275-276, alternate cu note simple, sugerând din nou utilizarea instrumentului solist precum orchestra și exploatând la maxim sonoritățile inedite ale acestuia prin simfonizarea lui, acest lucru fiind o caracteristică a muzicii pentru pian a compozitorului amintită și în capitolele precedente. (ex. 15)

Mâna dreaptă a pianului nu are un rol melodic în cadrul acestei formule de acompaniament al orchestrei. Ea schițează armonia pe timpii tari ai măsurilor 273-276 printr-o formulă de pauză de șaisprezecime-trei șaisprezecimi-optime ce sună un arpegiu scurt ascendent. În măsura 273 sub expunerea clarinetului și a pianului partida de corzi sună o pătrime pe timpul 1 repartizată corzilor grave, urmată de trei apogiaturi cu un contur de broderie pe timpii 2-4 sunate alternativ de către viole, viorile a doua și viorile întâi ce realizează prin intermediul registrului lor un contur ascendent. (ex. 15)

Măsurile 277-280 reprezintă o secvență a măsurilor 273-276 din punct de vedere al expunerii tematice a partidei de suflători de lemn și a intervenției

³² S. Petrescu – *Ce se aude și ce nu se aude*, Editura Brumar, Timișoara, 2014, pag.121-122

corzilor, formula de acompaniament a pianului fiind diferită în cadrul măsurii 277, față de măsura corespondentă 273, ea sunând acum un arpeggiu lung al lui do minor pe timpii 1 și 2 în ritm de triolete de optimi, timpul 3 repetând formula timpului 2 și apoi urmând încă un arpeggiu scurt de patru sunete în tonalitatea do minorului. (ex. 15)

Se realizează pe timpii 1-3 ai măsurii 277 o rărire ritmică prin aducerea trioletelor de optimi ce sunt din nou accelerate pe timpul 4 al acestei măsuri, fapt ce contribuie la sporirea tensiunii dramatice prin sugestia schimbării agogice mai sus amintite. Formula de acompaniament a pianului din măsura 278 este transformată într-o formulă melodică ce dublează intervențiile suflătorilor și sună un mers mixt la nivel celular dar descendent la nivel motivic al unor octave frânte paralele plasate la un interval de octavă perfectă una față de cealaltă ce schițează aici un mers contrar. (ex. 15)

În măsura 277 tema este adusă de către flaut și continuată pe timpii 1-3 ai măsurii 278. De pe timpul 4 al măsurii 278 mersul descendent de pătrimi este preluat de către clarinet dublat de fagot până pe timpul 3 al măsurii 280. Pe timpul 4 al măsurii 280, mersul descendent al clarinetului și al fagotului este dublat și de către flaut și încheiat pe timpul 1 al măsurii 281. Timpul 4 al măsurii 280 reprezintă anacruza pentru noua frază a secțiunii D1 a dezvoltării. (ex. 15)

Armonic, măsurile 273-274 sună do minor în stare directă (5/3), măsurile 275-276 sună sol major cu septimă în răsturnarea a doua (4/3) pe timpul 1 al măsurii 275, ce este adusă apoi în stare directă (7) de pe timpul 2 al acestei măsuri. Armonic, măsurile 277-278 timpii 1 și 2 sună do minor în stare directă (5/3), timpii 3 și 4 ai măsurii 278 sună sugestia lui sol minor în stare directă prin cromatismul la becar. Măsura 279 sugerează armonia lui sol minor ea sunând unele note ce alcătuiesc varianta melodică a tonalității, iar măsura 280 aduce tonalitatea lui re major cu septimă în stare directă (7), dominantă lui sol minor, tonalitate în care va debuta noua frază a secțiunii D1 a dezvoltării părții de concert. (ex. 15)

Fraza a doua a secțiunii D1 a dezvoltării părții de concert, măsurile 281-288 reprezintă o secvență la o cvintă perfectă ascendentă a frazei întâi a secțiunii D1, măsurile 273-280. Mersul melodic al partidei de suflători de lemn are un contur identic cu cel din măsurile corespondente, diferind ordinea instrumentelor ce o expun, ce este acum schimbată față de expunerea inițială. Astfel, oboiul expune tema în măsurile 281-282, ce este preluată de către clarinet de pe timpul 4 al acestei măsuri și continuată până pe timpul 3 al măsurii 283. De pe timpul 4 al măsurii 283 conturul descendent este preluat de către fagot ce încheie motivul pe timpul 4 al măsurii 284. (ex. 15)

În măsura 285, tema din măsura corespondentă 277 este acum sunată de către fagot până pe timpul 3 al măsurii 286. Pe timpul 4 al măsurii 286 clarinetul dublat de flaut sună motivul descendent de patru pătrimi. Acesta este preluat de către fagot dublat de oboi de pe timpul 4 al măsurii 287 și încheiat pe timpul 3 al măsurii 288. Formula pianului este identică și ea în cadrul măsurilor mai sus amintite cu excepția ultimului timp al măsurii 288 acolo unde mersul paralel în unison la distanță de o octavă perfectă este transformat într-un interval de cvintă perfectă, ce pregătește atacul în *forte* al următoarei fraze, ce aduce și aici un nou contrast tonal sub forma unei surprize neașteptate, o altă caracteristică a discursului beethovenian, față de expunerea muzicală precedentă, ce a fost adusă în nuanță mică, *piano*. (ex. 15)

Fraza a treia a secțiunii D1 aduce mersul descendent al unui arpeggiu scurt din cadrul temei grupului tematic principal din expoziția concertului în ritm de pătrimi repetat de patru ori în cadrul măsurilor 289-292 și apoi secvențat în cadrul măsurilor 293-300. Acest mers descendent de pătrimi este sunat de către fagot în măsura 289, apoi este preluat de către oboi și clarinet. (ex. 15)

Măsurile 291-292 reprezintă o repetiție a măsurilor 289-290. Sub acest mers descendent de pătrimi, partida de corzi sună o notă întreagă prelungită peste bara de măsură cu trei timpi, o apogiatură a viorilor întâi pe a doua jumătate a timpului 3 în ritm de triolet de șaisprezecimi ce amintește de motivul semnal enunțat anterior al grupului tematic principal al concertului, urmat de formula specifică marșului militar de optime cu punct-șaisprezecime, ce este omniprezentă pe tot parcursul expunerii grupului tematic mai sus amintit. (ex. 15)

Pianul sună sub această expunere a materialului melodic orchestral o formulă de acompaniament al ambelor mâini aflate în unison la o distanță de o octavă perfectă una față de cealaltă ce aduce un bas figurat (alberti) expus pe parcursul a doi timpi, ce este tot timpul urcat pe următoarea notă aparținând arpeggiului pe care îl sună. Conturul melodic la nivel motivic al acestor formule de bas alberti este deci unul ascendent, la nivel celular el sunând un contur mixt sau zimțat. (ex. 15)

Măsurile 293-296 reprezintă o secvență a măsurilor 289-292 la un semiton ascendent din punct de vedere al materialului melodic al orchestrei și la o cvartă mărită în cadrul arpeggiilor pianului. Din măsura 297 este repetat conturul măsurii 296 de patru ori, unde suflătorii sună motivul de patru pătrimi descendente și partida de corzi sună ritmul de doime cu punct întreruptă de o apogiatură în ritm de triolete de șaisprezecimi aparținând motivului semnal al grupului tematic principal pe a doua jumătate a timpului

3 și apoi de formula de optime cu punct șaisprezecime, ritmul specific de marș. În cadrul acestor măsuri se realizează și o acumulare de tensiune dinamică și dramatică către climaxul dezvoltării ce va fi atins în cadrul măsurilor 301-307 din secțiunea D2 a părții de concert. (ex. 15)

Pianul continuă mersul ascendent al formulei de bas figurat, dar acum armonia se schimbă o dată pe măsură, deci de două ori pe parcursul ascensiunii de două măsuri ale arpeggiilor mai sus amintite. (ex. 15)

Armonic, măsurile 289-290 sună fa minor în stare directă (5/3), la fel ca și măsurile 291-292, măsurile 293-296 sună sol major cu septimă în stare directă (7), măsura 297 sună la bemol major în stare directă (5/3), măsura 298 sună un acord micșorat cu septimă mică în stare directă (7), măsura 299 sună mi bemol major în răsturnarea a doua (6/4), iar măsura 300 sună mi bemol minor în răsturnarea a doua (6/4). (ex. 15)

Țesătura melodică/textura:

Aceasta este destul de rarefiată datorită dialogului ce se realizează între pian și unii exponenți ai partidelor de suflători de lemn și de corzi, ce sună rând pe rând fragmente tematice construite pe baza elementelor constitutive ale grupului tematic principal.

Pauzele:

Acestea apar sub forma pauzelor elipsă. Pauza elipsă, după cum am mai amintit „nu este un spațiu vid adică al absenței substanței muzicale ci o prezență modelatoare a fluxului sonor, cel al gândului, pentru că așa cum viața este pulsație *interiorizare* (gând) – *exteriorizare* (acte perceptibile senzorial) așa și muzica este pulsație *substanță inefabilă structurată* (liniștea cu țel) – *substanță sonoră structurată* (ce se aude născut din ce nu se aude). Acestea reprezintă un liant subtil al discursului muzical, un răgaz de a stabili raportul ierarhic și semantic între evenimente sonore succesive.”³³

Uneori, pauzele în cadrul acestei secțiuni a dezvoltării pot fi privite și ca pauze cu efect retoric în cadrul discursului muzical, sau cu rol energizant, ambele variante având un efect decisiv asupra caracterului muzicii enunțate de către principalii exponenți.

³³ S. Petrescu – *Ce se aude și ce nu se aude*, Editura Brumar, Timișoara, 2014, pag. 137

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Deși această secțiune este construită pe motive aparținând grupului tematic principal, datorită tonalității minore, a sugestiei dinamice și a instrumentelor folosite de către compozitor, starea psihică evocată este opusă celei a grupului tematic mai sus amintit și sugerează sentimente de tristețe, melancolie, îngândurare și mâhnire, într-un fel similar cu introducerea grupului tematic secund al părții de concert.

Perioada a treia aduce o răbufnire dramatică indicată prin nuanța *forte*, continuarea mersului descendent al suflătorilor de lemn și aducerea ritmului de marș în cadrul partidei de corzi ce induce stări sufletești similare celor din debutul părții de concert de iritare, furie, mânie, și care poate sugera de asemenea în cazul de față un strigăt de disperare cu toată ființa a eroului nostru care se simte neputincios în fața destinului său nefavorabil, înfățișând aici realitatea zdrobitoare și influențele nefaste ale războiului asupra vitalității și speranțelor sale.

Această secțiune este de esență dionisiacă prin starea de neliniște indusă de mișcarea rapidă a formulelor pianului, prin modulațiile frecvente și prin schimbările dese de registru în cadrul instrumentului solist și al timbrului aparținând diferitelor instrumente de suflat din lemn și al reprezentanților partidei de corzi.

Pianistic aici se vor folosi în special degetele întinse cu o încheietură moale pentru a proiecta nuanța mică și culoarea întunecată a acestei secțiuni. Sugestiile frazării sunt similare cu cele de până acum, se va urmări plasticitatea frazei și fluiditatea liniei melodice, fără a fragmenta discursul muzical. Pedala de susținere va fi și ea utilizată cu generozitate și schimbată odată cu desfășurarea pe orizontală a ritmului armonic.

D2 – măsurile 301-329:

Melodia, ritmul, armonia, planul dinamic și țesătura melodică/textura:

Aceasta aduce climaxul dezvoltării mai sus amintit și sună în măsura 301 o doime cu punct urmată de optime cu punct-șaisprezecime, motivul ritmului de marș ce alcătuiește grupul tematic principal al concertului. Măsura 302 repetă de două ori ritmul de pătrime-optime cu punct-șaisprezecime ce este sunat de către orchestră și stopat pe timpul 1 al măsurii 303 pianul intrând în dialog cu aceasta și răspunzând orchestrei tot în nuanță mare, *fortissimo*, printr-o formulă de optime cu punct-șaisprezecime urmată de o pătrime a unor

acorduri de patru sunete în pedală, ce imită intervenția orchestrei din măsurile precedente, sugerând încă odată simfonizarea instrumentului solist. (ex. 16, vezi anexă)

Orchestra preia motivul semnal de la pian pe timpul 4, iar de pe timpul 1 al măsurii 304 aceasta repetă identic ce s-a auzit în cadrul măsurii 302. Măsura 305 repetă materialul muzical al măsurii 303. Din măsura 304 intervenția de o măsură și un timp al orchestrei de până acum este scurtată, pianul alternând cu aceasta expunerea melodică la fiecare doi timpi, în cadrul măsurilor 305-307 timpul 1. În măsura 307 pianul sună pentru ultima dată formula ritmică a ritmului de marș prin acorduri de cinci sunete, după care o reia pe aceasta cu o octavă mai jos în cadrul mâinii drepte și cu una mai sus în cadrul mâinii stângi, sunând octave duble paralele aflate în unison și plasate la o distanță de o octavă perfectă între cele două mâini ale pianistului, pe ultimul timp al măsurii 307. (ex. 16)

Din măsura 308 mersul de octave duble al ambelor mâini în unison este păstrat timp de o măsură, iar apoi mâna stângă se va rezuma în a suna note simple, doar mâna dreaptă continuând formula de octave duble până în măsura 329. Acest procedeu al octavelor duble paralele este folosit de către Beethoven în premieră în cadrul unui concert pentru pian și orchestră, procedeu ce va deveni un favorit al compozitorilor romantici, precum Liszt, Grieg, Mendelssohn sau Schumann, datorită efectului sonor al acestora și cel virtuosic vizual creat prin deplasarea mâinilor și a corpului pianistului în execuția lor. (ex. 16)

Beethoven este deci un pionier nu doar în utilizarea planurilor sonore ale pianului și sugestia orchestrală a timbrelor diverselor instrumente în cadrul operei sale dar și în inovarea în privința tehnicii instrumentale, ce începe să se distanțeze de cea a secolului precedent prin câștigarea în volum sonor și expresivitate, datorată în mare parte și dezvoltării tehnologice a pianelor vremii. (ex. 16)

În cadrul măsurilor 301-308 orchestra sună formula melodică și ritmică mai sus amintită prin partidele de suflători susținute de către timpan, partida de corzi rezumându-se în a puncta timpii tari ai măsurilor 301, 303, 305, 306 și 307. Țesătura melodică a acestui fragment este una densă, toate partidele instrumentale contribuind la sonoritatea mare prin intervenția lor.

Armonic, măsurile 301-306 sună do bemol major în stare directă (5/3), iar măsura 307 sună un acord micșorat cu septimă mică în răsturnarea a doua (4/3). (ex. 16)

Fraza a doua a secțiunii D2 plasează pianul în prim plan cu un mers treptat descendent în cadrul măsurilor 308-309, după care de pe timpul 4 al

măsurii 309 orchestra, prin partida de corzi, va suna o intervenție sub forma unui procedeu polifonic de tip fugato ce va aduce mersul treptat descendent al pianului din cadrul măsurilor precedente, decalat astfel cu două măsuri, față de expunerea inițială din măsurile 308-309, și împreună, cele două vor suna o gamă în sens contrar.

Ritmic, pe timpii 1 și 2 ai măsurii 308 sună o pătrime cu punct urmată de o optime, iar de pe timpul 3 al măsurii 308 și până pe timpul 1 al măsurii 312 este continuat ritmul constant de optimi articulate *staccato*, ce vor fi executate cu degetele curbate și cu folosirea susținerii antebrațului și a încheieturii pentru a evidenția efectul foarte sec dorit de compozitor, în nuanță mare, ce urmează un contur descendent treptat în cadrul măsurilor 308-309, iar apoi unul ascendent treptat în cadrul măsurilor 310-311. (ex. 16)

Orchestra debutează cu intervenția sa de tip fugato pe timpul 4 al măsurii 309 prin cele două viori, ce sună aici ritmul de marș, de optime cu punct-șaisprezecime, urmat de pe timpul 1 al măsurii 310 de un mers constant de optimi ce sună un mers treptat descendent până pe timpul 1 al măsurii 312. Fagotul sună o pedală armonică din măsura 310 până în măsura 311, iar pe timpul 4 al măsurii 311 sună formula ritmică a marșului de optime cu punct-șaisprezecime. (ex. 16)

Mersul descendent al viorilor este dublat de pe timpul 4 al măsurii 310 de către corzile grave ce îl încheie pe timpul 1 al măsurii 312 împreună cu vioara întâi, vioara a doua oprind dublarea viorii întâi pe timpul 1 al măsurii 311. Acest mers al fagotului de notă întreagă prelungită peste bara de măsură cu trei timpi urmată de ritmul de marș mai sus amintit va fi continuat până la sfârșitul secțiunii D2 din cadrul dezvoltării părții de concert, și alternat din măsura 318, unde formula ritmului de marș de optime cu punct-șaisprezecime și o pătrime va fi adusă mai des, precum în cadrul măsurilor 319, 321, 323, 325 și 329. (ex. 16)

În măsurile 326-328 fagotul sună o pedală de trei note întregi prelungite peste barele de măsură. Măsurile 308-311 schițează armonic mi bemol minor, si bemol major, dar mersul treptat este intens cromatizat făcând dificilă plasarea într-o tonalitate anume a acestuia. Măsurile 312-315 reprezintă o secvență a măsurilor 308-311 la o secundă mare ascendentă și sună armonic treptele gamei do minor în varianta armonică, omonima sa do major în măsura 314, și o gamă cromatică în cadrul măsurii 315. Măsurile 316-319 reprezintă o secvență a măsurilor 312-315 la o secundă mare ascendentă ce armonic aduce tonalitatea re minorului în varianta armonică, iar apoi o altă cromatizare intensă. (ex. 16)

Din măsura 320 se insistă pe un mers constant de optimi cu un contur descendent în cadrul pianului timp de două măsuri, în cadrul măsurilor 320-

321, urmat de un contur ascendent în măsurile 322-323. Orchestra își păstrează intervenția polifonică, ce sună de data aceasta fără motivul semnal al marșului militar de pe timpul 4, cu anacruză, enunțând acum de pe timpul 1 al măsurii 322 ritmul de pătrime pe timpul 1, urmat de un mers egal descendent de optimi până în măsura 324. Armonic, aici sună tonalitatea sol minorului în varianta armonică. (ex. 16)

Măsurile 324-325 reprezintă o secvență a măsurilor 320-321 plasată la o terță mare descendentă. Din măsura 326 se realizează un mers ascendent treptat în cadrul formulei pianului ce sună tonalitatea do majorului, ușor cromatizată pe a doua jumătate a timpului 4 prin aducerea notei fa diez, sub care partida de corzi prin vioara întâi realizează un mers descendent treptat în ritm de pătrime pe timpul 1 al măsurii 326, urmată de șase optimi, mers ce va fi repetat cu o octavă mai jos de vioara a doua în măsura 327 și apoi de către corzile grave în măsura 328. În măsura 329 partida de corzi sub formulele pianului și ale fagotului sună un acompaniament armonic și ritmic ce susține intervenția acestora în ritm de pătrimi pe timpii 2 și 3 și optimi pe timpul 4. (ex. 16)

În cadrul măsurilor 324-329 se realizează și o disipare de tensiune dinamică și dramatică, compozitorul notând *sempre più piano* în măsura 324 și apoi un *decrescendo* către nuanța *pianissimo* din măsura 330, debutul secțiunii D3 a dezvoltării. (ex. 16)

Pauzele:

Au aici un efect retoric și susțin realizarea discursului melodic foarte apăsător dintre cele două entități mai sus enunțate.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Starea psihică evocată în cadrul acestei secțiuni este similară cu cea din cadrul ultimei perioade a secțiunii D1 a dezvoltării și continuă să inducă sentimente de furie, iritare și mânie și chiar de disperare ale eroului nostru. Starea generală a discursului muzical va fi calmată și se va realiza tranziția către o gamă de sentimente ce aduc aminte de desfășurarea melodică a grupului tematic secund al concertului.

Din punct de vedere interpretativ, în cadrul nuanțelor mici se va înmuia atacul asupra octavelor întinzând degetele spre claviatură și folosind în special încheietura, cu sprijinul antebrațului, dar fără un efort susținut din partea mușchilor spatelui precum a fost necesar în cadrul nuanțelor mari, realizându-

se astfel un atac suplu și nu unul greoi și apăsător precum în măsurile precedente, ceea ce duce astfel la degajarea discursului muzical către noua secțiune a dezvoltării ce debutează din măsura 330, o măsură conjunctă. Pedala de susținere va fi folosită doar pentru a marca *sforzando*-urile, respectiv valorile mari de pătrime cu punct din cadrul acestei secțiuni.

Indicațiile de articulație vor fi respectate întocmai și din punct de vedere al frazării se va urmări ca și până acum continuitatea melodică și evitarea fragmentării discursului muzical.

D3 – măsurile 330-359 (ambele măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Secțiunea D3 a dezvoltării aduce în cadrul măsurilor 330-335 tema concluziei expoziției orchestrale ce a sunat în cadrul măsurilor 251-255, ușor modificată pe ultimii doi timpi ai măsurii 335 față de măsura corespondentă 255, ce aduce acum în cadrul instrumentului solist tema ce a fost rezervată exclusiv orchestrei în cadrul părții de concert. Sugestia afectivă este aceeași, precum în momentul similar din cadrul concluziei expoziției, diferind doar timbralitatea datorită motivului mai sus enunțat. Mâna stângă a pianului sună formula de triolete de optimi pe care partida de corzi a sunat-o în cadrul măsurilor 251-255, dar numai pentru patru măsuri, în cadrul măsurilor 330-333, din măsura 334 orchestra preluând materialul muzical de la instrumentul solist și continuându-l până în măsura 335 de unde debutează cu anacruză de pe timpul 4, noul motiv al acestei secțiuni a dezvoltării. (ex. 17, vezi anexa)

Conturul melodic și ritmic al mâinii drepte în cadrul măsurilor 330-334 timpul 1 este identic cu cel al viorilor întâi din cadrul măsurilor 251-255 timpul 1, apărând în cadrul măsurii 334 o mică schimbare ritmică, aici pianul sunând o pătrime, față de măsura corespondentă din concluzia expoziției, măsura 255 unde este sunată o doime cu punct. Diferă bineînțeles și armonia acestor măsuri ce debutează aici în sol major. Se păstrează raporturile armonice dintre elementele constitutive tematice între măsuri precum în secțiunea concluziei expoziției mai sus amintită. (ex. 17)

Sub expunerea pianului partida de corzi sună o formulă de pedale armonice și ritmice ce susțin intervenția pianului în ritm de doime cu punct-pătrime, în măsura 330, urmate de o notă întreagă prelungită peste barele de măsură, din măsura 331 și până în măsura 334 pe prima jumătate a timpului 1. În măsura 334 corzile grave realizează formula de broderie a motivului semnal al grupului tematic principal al concertului în jurul notei sol pe timpii 1 și 2 și

apoi cu un semiton mai sus în jurul notei la bemol, realizând astfel și modulația spre noua tonalitate a re bemol majorului ce sună următorul motiv al acestei fraze, ce debutează pe timpul 4 al măsurii 335. (ex. 17)

Următorul motiv al primei fraze a secțiunii D3 a dezvoltării, măsurile 335 timpul 4-340 timpii 1-3 reprezintă o secvență a măsurilor 330-335 la o distanță de un semiton ascendent în cadrul basului și de o terță mare descendentă în cadrul melodiei, totul fiind acum transpus în re bemol major, conturul melodic, armonic și ritmic fiind identic cu cel al măsurilor 330-335. Măsurile 340 timpul 4-344 timpul 1 reprezintă o secvență a măsurilor 335 timpul 4-339 timpul 1 aflată la o distanță de o terță mare în cadrul basului, de unison în cadrul melodiei oboiului din măsura 340 de pe timpul 4, ce sună acum tonalitatea lui fa minor și de secundă mare în cadrul măsurii 342 timpul 4 ce sună tonalitatea lui mi bemol major, respectiv si bemol major cu septimă de dominantă. (ex. 17)

Măsura 344 realizează un contur melodic similar cu măsura 343, aceasta reprezentând o secvență la o secundă mare ascendentă a măsurii precedente. Măsurile 345-346 încheie prima frază a secțiunii D3 printr-un mers melodic ce are un contur mixt la nivel celular dar ascendent la nivel motivic în ritm de optimi ale mâinii drepte plasate sub trioletele de optimi ale mâinii stângi sub care orchestra punctează prin partida de corzi o formulă de acompaniament realizată prin pedale ale corzilor grave și pătrimi pe timpii tari ai celor două viori. (ex. 17)

Fraza a doua a secțiunii D3 a dezvoltării aduce o accelerare a mersului de optimi al melodiei mâinii drepte într-unul de șaisprezecimi, dublat și de către mâna stângă care de aici sună un mers în unison cu mâna dreaptă aflate acum la o distanță de o octavă perfectă între ele.

Armonic, pianul sună conturul unui arpeggiu scurt al unui acord micșorat cu septimă micșorată (sextă mărită apare în partitură prin notația enarmonică a notei do bemol), ce va urma un contur ascendent prin răsturnările succesive ale acestui arpeggiu printr-un mers ritmic neregulat. Răsturnarea este schimbată pe timpul 2 al măsurii 348 după ce în măsura precedentă și pe timpul 1 al acestei măsuri a sunat de cinci ori răsturnarea a treia (2) a acordului de septimă, urmată de starea directă a acestui acord (7) repetată de opt ori până pe timpul 1 al măsurii 350, iar apoi de pe timpul 2 al acestei măsuri răsturnarea întâi (6/5) este repetată de patru ori și apoi răsturnarea a doua (4/3) de pe timpul 2 al măsurii 351 ce va fi stopată pe timpul 1 al măsurii 353 printr-o pătrime pregătită cu o rărire ritmică a mersului de șaisprezecimi printr-un triolet de optimi pe timpul 4 al măsurii 352. (ex. 17)

Se realizează în cadrul acestor măsuri și o disipare de tensiune dramatică și dinamică prin notarea unui *diminuendo* în măsura 347 și a nuanței *pianissimo* în cadrul măsurii 351, o sugestie pentru a dispărea complet, înaintea acumulării mari de energie spre repriza părții de concert ce va suna precum debutul expoziției într-o nuanță mare, *fortissimo*. Sub formula de șaisprezecimi a pianului orchestra continuă să sune pedale armonice și ritmice, prin corzile grave și viole, în cadrul măsurilor 347-350 pe prima jumătate a timpului 1, după care din măsura 350 violele aduc motivul semnal al grupului tematic principal al concertului pe timpii 1-3 ai măsurilor 350-352. (ex. 17)

Din măsura 352 motivul semnal este sunat pe fiecare doi timpi ai măsurii până în măsura 359 ce marchează debutul reprizei părții de concert. De pe timpul 3 al măsurii 354 vioara a doua începe să dubleze violele, iar de pe timpul 3 al măsurii 356, viorile întâi și corzile grave se alătură restului partidei de corzi ce va fi dublată și de către cei doi flauți. Tot în acest moment, pe timpul 3 al măsurii 356, restul orchestrei se alătură exponenților motivului semnal prin formule ritmice sincopate, precum suflătorii de lemn, sau optimi alternate cu formule ritmice sincopate ale partidei de suflători de alamă și ale timpanului. (ex. 17)

Se realizează în cadrul măsurilor 355-359 o mare acumulare de energie dinamică și dramatică spre secțiunea reprizei, țesătura melodică devenind și ea densă prin alăturarea tuturor partidelor instrumentale. (ex. 17)

Țesătura melodică/textura:

Aceasta este inițial rarefiată prin prezența pianului care realizează dialoguri cu partidele de suflători de lemn și cu cea de corzi, ce expun material muzical pe rând. Spre sfârșitul secțiunii în cadrul acumulării de tensiune dinamică și dramatică aceasta devine densă prin adăugarea rând pe rând a tuturor instrumentelor orchestrei ce vor suna în măsura 359 acordul placat al lui mi bemol major pe care l-au enunțat și în debutul părții de concert în măsura 1, marcând astfel debutul secțiunii reprizei al părții de concert.

Pauzele:

Precum în secțiunea precedentă a dezvoltării acestea au aici un efect retoric și susțin realizarea discursului melodic foarte apăsător dintre cele două entități mai sus enunțate.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

În debutul acestei secțiuni, sugestiile asupra sensului muzical sunt identice cu cele din cadrul secțiunii D1 a dezvoltării, a primelor două perioade, dar din măsura 350, muzica începe să evoce stările psihice asociate grupului tematic principal al părții de concert.

d. Repriza

„Repriza – este viața renăscută – aduce împăcarea contrariilor, gravitația tonală comună celor două teme...”³⁴

Introducere – măsurile 359-369:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Secțiunea introducerii din cadrul reprizei este similară cu cea din cadrul expoziției orchestrei, diferind ușor cadența pianului față de expunerea inițială care acum este măsurată în cadrul măsurilor 360-363, sunând în măsura 360 arpegii scurte alternate între cele două mâini ale tonalității mi bemol major în ritm de treizeci doimi, urmate în cadrul măsurilor 361-362 de o formulă cu octave duble ale ambelor mâini în ritm de șaisprezecimi, separate de pauze de șaisprezecimi, ce sunt alternate între ele urmărind conturul arpegiului tonalității mi bemol major. (ex. 18, vezi anexa)

Acest mers al octavelor duble alternate este și el o noutate în creația concertantă a vremii nemaifiind folosită de nimeni altcineva până la data premierei concertului, o formulă ce va deveni un procedeu favorit expresiv al compozitorilor romantici, Beethoven realizând astfel puntea dintre cele două curente artistice caracteristice secolului al XVIII-lea, respectiv secolului al XIX-lea. (ex. 18)

Măsurile 363-367 reprezintă o secvență a măsurilor 359-363 la o cvintă perfectă descendentă, în noua tonalitate a la bemol majorului, ce aduce material muzical aproape identic cu cel expus în măsurile precedente. Măsura 368 reprezintă o cadență liberă a pianului ce este foarte asemănătoare cu cea

³⁴ S. Petrescu – *Ce se aude și ce nu se aude*, Editura Brumar, Timișoara, 2014, pag.125

din cadrul măsurilor 6-7 din expoziția părții de concert, sunând acum ușoare diferențe melodice și ritmice precum debutul în octave paralele al mâinii drepte, sincopete pe jumătate de timp din continuarea fragmentului și apoi formula ascendentă cromatică ce realizează trecerea spre debutul grupului tematic principal. (ex. 18)

Grupul Tematic Principal – măsurile 369-398:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Acesta revine în formula în care a fost prezentat în cadrul măsurilor 8-13 din expoziția orchestrei sunând materialul muzical identic în cadrul măsurilor 369-374, diferind pe alocuri doar instrumentația precum în cadrul măsurilor 370 timpul 4-371 unde ritmul de marș de optime cu punct șaisprezecime urmat de o doime legată de o optime este dublat aici și de către suflătorii de lemn, suflătorii de alamă și timpan față de expunerea inițială mai sus amintită, precum și măsurile 372 timpul 4-374 unde precum în măsurile precedente, partida de suflători completă alături de timpan dublează motivul melodic al corzilor. (ex. 19, vezi anexa)

Măsurile 375-376 repetă motivul măsurilor 373-374 prin cei doi clarineți, cei doi fagoți susținuți de pe timpul 4 al măsurii 373 și de către cei doi corni, motiv ce va fi preluat și repetat de către instrumentul solist, în cadrul măsurilor 377-378, mâna dreaptă a pianului sunând o formulă de triluri ascendente sub acompaniamentul de acorduri placate ale mâinii stângi care și aici imită orchestra prin scriitura densă ce amintește de partidele orchestrei. Se realizează în cadrul acestor măsuri și o mică acumulare de tensiune dinamică și dramatică prin notarea unui *crescendo* pe timpul 3 al măsurii 377, ce va fi brusc oprit printr-un *piano* subito în măsura 379.

Din punct de vedere interpretativ se obișnuiește aici pe timpii 3 și 4 măsurii 378 realizarea unui *diminuendo* către noua expunere a motivului grupului tematic principal al părții de concert și pregătirea acestuia din punct de vedere dinamic și muzical către nuanța *piano*, decât realizarea efectului de subito notat de către compozitor. (ex. 19)

Fraza a doua a acestei perioade aduce reluarea motivului de debut al grupului tematic principal al părții de concert în cadrul măsurilor 379-380 de către pian, care prin mâna dreaptă sună melodia acestuia identică cu cea expusă în măsura 369, dar ușor modificată în măsura 380, ce expune optimi în loc de pătrimi ce aduc câte o apogiatură pe începutul timpilor 1-3 rezolvată apoi pe a doua jumătate a acestor timpi, sub un acompaniament armonic al

unor șaisprezecimi ale mâinii stângi ce sună un arpegiu scurt ascendent repetat de patru ori în același registru, dedesubtul căroră orchestra prin partida de corzi sună pedale armonice de note întregi legate peste bara de măsură. (ex. 19)

Partida de suflători de lemn, prin clarineți și fagoți, completează melodia mâinii drepte a pianului, intrând în dialog cu acesta dar doar pe timpul 4 al măsurii 380 sunând formula ritmului de marș, și continuată în măsura 381, următorul motiv al frazei printr-o doime legată de optime. Măsurile 381-382 repetă măsurile 379-380 în nuanța *pianissimo* sugerând efectul unui ecou al motivului precedent. Măsurile 383-384 reprezintă o secvență a măsurilor 381-382 la o terță mare ascendentă. Este modificat conturul melodic al mâinii stângi ce sună acum o formulă de cvintolet de șaisprezecimi al arpegiului tonalității mi bemol major cu septimă în răsturnarea a treia (2). (ex. 19)

Măsura 384 ce reprezintă a doua celulă a motivului măsurilor 383-384 este apoi repetată în cadrul măsurii 385, secvențată la o secundă mare ascendentă în cadrul măsurii 386 unde sună armonia lui la bemol major în răsturnarea întâi (6), iar măsura 387 repetă identic măsura 386. Măsura 388 reprezintă o secvență a măsurii 387 la o secundă mică ascendentă, unde partida de suflători își sună formula ritmului de marș pe timpii 2 și 4 și nu doar pe timpul 4 ca până acum, toate în planul tonal al mi bemol majorului cu septimă în răsturnarea a doua (4/3). Măsura 389 repetă identic măsura 388. (ex. 19)

Perioada a doua a grupului tematic principal al reprizei părții de concert, reprezentată de măsurile 390-398, este identică din punct de vedere ideatic și muzical cu secțiunea corespondentă din expoziția solistului, măsurile 133-141, diferind tonalitatea, ce este transpusă și adusă acum cu o cvintă perfectă mai jos, modificată ușor fiind și instrumentația. Tema acesteia este sunată acum de către corni în dialog cu fagotul și cei doi clarineți. Formula pianului este neschimbată.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Debutul grupului tematic principal al reprizei este foarte similar din punct de vedere al sugestiei sensului muzical cu cel al din cadrul expoziției. Apare totuși o diferență din cadrul măsurii 375 și până în măsura 390, starea psihică evocată aici fiind una a seninătății și a bucuriei, care deși aduse în nuanță mică și cu prezența a multor disonanțe sub forma unor apogiaturi, elemente constitutive de esență dionisiacă, alături de nestatornicia acompaniamentului mâinii stângi ce enunță un mers agitat de șaisprezecimi și cvintolete de șaisprezecimi, este în general foarte optimistă anticipând revenirea la tonalitatea de bază a concertului, mi bemol major, victoria în fața inamicului și poate

chiar a destinului nefavorabil, declarate cu măreție de către compozitor în finalul părții de concert.

Interpretativ această intervenție se va realiza cu degetele întinse și încheietura moale cu suport din partea antebrațului pentru a proiecta nuanța mică a *pianissimo*-ului, de preferat fără surdină pentru a ne putea folosi de sonoritatea caldă a instrumentului, și folosind pedala de susținere cât mai des cu putință.

Sugestiile asupra realizării frazării și ale articulației sunt identice cu cele enunțate și până acum. Se va avea în vedere plasticitatea frazelor pe suprafețe mari și continuitatea melodică, realizând sugestiile de articulație așa cum sunt scrise de către autor.

Punte – măsurile 398-404:

Această secțiune este identică cu secțiunea corespondentă din cadrul expoziției solistului din măsurile 141-147, fiind transpusă cu o cvintă perfectă mai jos.

Grupul Tematic Secund – măsurile 405-420 (măsură conjunctă):

Aceste măsuri sunt identice cu măsurile 148-163 din expoziția solistului, transpuse cu o cvintă perfectă mai jos în noua tonalitate a reprizei după cum se obișnuiește în cadrul formei de sonată.

Punte – măsurile 405-437:

Aceasta este identică cu măsurile 164-180 din expoziția solistului aduse în noua tonalitate a reprizei.

Reluare a Grupului Tematic Principal – măsurile 438-458:

Aceasta este identică cu măsurile 181-201 din expoziția solistului aduse în noua tonalitate a reprizei, gravitând în jurul tonalității de bază a concertului, mi bemol major (treapta I – tonica).

Reluare a Grupului Tematic Secund – măsurile 459-481 (măsură conjunctă):

Aceasta este identică cu măsurile 202-223 din expoziția solistului aduse în noua tonalitate a reprizei. Apar mici diferențe în cadrul formulelor melodice

și ritmice ale instrumentului solist din cadrul măsurilor 453-456, unde registrul este diferit față de măsurile corespondente 196-199 din expoziția solistului, măsurile 453-454 sunând cu o octavă mai sus decât ne-am fi așteptat și apoi aduse în registrul lor cu o octavă mai jos în măsurile 455-456. În cadrul măsurilor 462-463, formula de acompaniament a pianului este ușor diferită față de măsurile corespondente 205-206 precum și în cadrul măsurilor 479-480 unde formula pianului este din nou ușor modificată față de măsurile corespondente 222-223 din expoziția solistului.

e. Coda

C1 – măsurile 481-504:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Motivul măsurilor 481-485 al primei fraze a secțiunii C1 este identic cu motivul măsurilor 224-227 din debutul concluziei expoziției din punct de vedere al materialului muzical, transpus acum în tonalitatea de bază, mi bemol major, față de cea a dominantei și bemol major din expunerea anterioară a acestui motiv. Măsurile 485-487, 488-490 și 491-493 aduc materialul tematic al măsurilor 301-303 din secțiunea D2 a dezvoltării, ce a reprezentat climaxul acestei secțiuni, cu o ușoară modificare din punct de vedere instrumental și ideatic, pianul sunând acum pe timpul 3 al măsurilor 487 și 490 formule cadențiale ale unor arpegii lungi ce aduc pe rând armoniile lui la bemol major și ale unui acord de fa major cu septimă, în timp ce pe timpul 4 al măsurilor mai sus menționate apare formula de triolet de șaisprezecimi scrisă sub formă de apogiatură, optime cu punct-șaisprezecime aparținând motivului semnal al grupului tematic principal al concertului ce realizează tranziția spre următorul motiv. (ex. 20, vezi anexa)

Armonic măsurile 485-487 sună la bemol major în stare directă (5/3), măsurile 488-490 sună fa major cu septimă în răsturnarea întâi (6/5), măsurile 491-493 sună mult așteptatul acord al tonicii în răsturnarea a doua (6/4) ce marchează debutul cadenței solistului. (ex. 20)

Cadența este pentru prima dată în istoria genului concertant scrisă de către compozitor dar nu doar ca o sugestie de realizare a acesteia, precum în concertele precedente, unde interpretul dacă dorea putea să-și construiască

propria cadență aducându-și astfel aportul personal asupra partiturii, ci ca o obligație, interpretul fiind de data aceasta obligat să interpreteze ceea ce a fost deja scris de compozitor, chiar și în secțiunea ce tradițional era rezervată unei improvizații din partea interpretului virtuoz. După cum am mai amintit și în introducerea din debutul capitolului:

„*Imperialul* a fost gândit de la început pentru a fi interpretat de altcineva decât compozitorul, probabil datorită deteriorării profunde a auzului maestrului și de imposibilitatea acestuia de a conduce orchestra din fața pianului. Acest lucru este evident și în faptul că aici Beethoven nu a mai oferit interpretului libertatea de a-și construi cadența proprie, așa cum a obișnuit până acum în concertele sale și după cum se practica în epocă, el marcând la sfârșitul reprizei indicația *No si fa una Cadenza, ma s'attacca subito il seguente* (Nu cântați cadența ci treceți direct la următoarea). Acest lucru nu indică însă că practica de a improviza cadențele pentru celelalte concerte timpurii trebuie să dispară, dar atrage atenția interpretului că deși poate fi liber în interiorul cadențelor, acesta trebuie să fie foarte atent și fidel notațiilor precise ale compozitorului. Aici probabil că apare și primul paradox în creația concertantă pentru pian a lui Beethoven deoarece el nu a dorit ca alții să se folosească de libertățile pe care el și le permitea în cadrul acestor lucrări, după cum a amintit Czerny în cazul Concertului pentru pian și orchestră nr. 4 în sol major, a cărui premieră a fost foarte diferită de partitura ce fusese definitivată de maestru cu luni bune înainte. Beethoven a realizat astfel cadențe pentru toate cele patru concerte timpurii ale sale în 1809, ce au devenit un reper pentru fiecare interpret asupra modului în care compozitorul obișnuia să-și construiască discursul muzical în pauza orchestrală dinaintea codei.”³⁵

Cadența aduce astfel elemente de virtuozație în cadrul măsurilor 493-504 ce inițial sună motivul semnal al grupului tematic principal cu un contur ascendent până în măsura 496, de unde debutează o formulă de șaisprezecimi a mâinii drepte cu un contur ascendent la nivel motivic, dar mixt la nivel celular sau zimțat ce amintește de formula mâinii stângi din cadrul măsurilor 192-195, respectiv 449-452, sub un mers de optimi *staccato* al acompaniamentului.

³⁵ D. M. Ștefan – *Concertele 3, 4 și 5 pentru pian și orchestră de L. V. Beethoven: O Concepție Artistică*, Volumul III, Editura Muzicală, București, 2021, pag. 10

tului mâinii stângi, formulă accelerată în triolet de șaisprezecimi de pe timpul 4 al măsurii 499, care apoi urmărește un contur descendent pe treptele gamei mi bemol major în măsura 500 și este stopată în cadrul măsurii 501 pe un tril de o pătrime pe nota fa urmat de un salt de o octavă perfectă a unei doimi cu punct ce sună încă un tril. (ex. 20)

Formula de tril este continuată și în cadrul măsurii 502 cu un contur ascendent față de măsura precedentă ce sună si bemol-do. Conturul trilului este schimbat în măsura 503 prin aducerea lui do bemol timp de două măsuri ce sugerează schimbarea armonică spre omonimă, după cum deja ne-a obișnuit compozitorul înaintea debutului grupului tematic secund al părții de concert. În cadrul măsurilor 501-504 se realizează și o disipare de tensiune către noua temă a grupului tematic secund ce va fi sunată de către pian, prin notarea unui *diminuendo* către noua nuanță *pianissimo* din cadrul măsurii 505. (ex. 20)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Starea psihică evocată de muzică în interiorul acestei secțiuni este similară cu cea a grupului tematic principal și a debutului secțiunii D2 a dezvoltării și invocă sentimente de furie, iritare și chiar mânie, ce sugerează o intensă tulburare spirituală, ce vor fi în finalul cadenței solistului calmate și apoi transformate în sentimentele asociate grupului tematic secund al părții de concert. Această secțiune este dominată de dionisiac și nestatornicie, evidențiate prin convenții intensive ale travaliului muzical, dar și prin cromatizarea intensă din interiorul cadenței solistului.

Pianistic aici se vor folosi degete active cu o încheietură moale și cu suportul antebrațului pentru a proiecta foarte bine mersul șaisprezecimilor mâinii drepte, dar și cel al optimilor mâinii stângi.

Articulația de tip *staccato* va fi realizată așa cum este scrisă și fără utilizarea pedalei de susținere. Sugestiile asupra frazării sunt cele enunțate și în alte secțiuni ale părții de concert, urmărindu-se continuitatea și plasticitatea frazei pe secțiuni întinse ale acesteia, fără a fragmenta discursul muzical.

C2 – măsurile 505-520 (măsură conjunctă):

Melodia, ritmul și armonia:

Secțiunea C2 a codei aduce tema grupului tematic secund (măsurile 38-53) sunată de către pian în mi bemol minor, omonima lui mi bemol major, precum în expoziția orchestrei, în măsurile 505-512. Măsura 512 este o măsura

conjunctă deoarece partida cornilor începe cu anacruză de pe timpul 4 expunerea muzicală reprezentând fraza a doua a acestui grup tematic pe parcursul măsurilor 513-520. Sub figurația cornilor pianul sună o formulă de bas figurat (alberti) alternată între cele două mâini ce expun un ritm constant de șaisprezecimi, individual ele sunând fie opt șaisprezecimi-doime sau pătrime-pauză de pătrime în cadrul măsurilor 513-516, sau patru șaisprezecimi, pătrime legată de o șaisprezecime în cadrul măsurilor 517-519. Partida de corzi punctează și ea ritmic și armonic în pizzicato timpiei 1 în cadrul măsurilor 513-514, 516-518 și timpiei 1 și 3 în cadrul măsurilor 515 și 519. (ex. 21, vezi anexa)

Planul dinamic:

Acesta este dominat de o nuanță scăzută, *pianissimo*, asemeni grupului tematic secund, formulă melodică și ritmică pe care o enunță în tonalitatea de bază a concertului, mi bemol major.

Țesătura melodică/textura:

Este în general rarefiată datorită prezenței cornilor și a unor intervenții armonice și ritmice schițate ale partidei de corzi, deasupra formulelor instrumentului solist.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt identice cu cele enunțate în cadrul grupului tematic secund al părții de concert (vezi secțiunile anterioare din cadrul acestui capitol).

C3 – măsurile 520-539 (ambele măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Secțiunea C3 a codei aduce material muzical în cadrul măsurilor 520-527 ce a fost sunat și în cadrul măsurilor 53-60 din expoziția orchestrei. De data aceasta pianul sună și el intervenții melodice sub forma unei game cromatice descendente în ritm de șaisprezecimi în măsurile 520-521 timpiei 1-3, accelerată în triplete de șaisprezecimi pe timpul 4 al măsurii 520, apoi rărită din nou pe timpul 1 al măsurii 521, și apoi accelerată din nou pe timpiei 2-4 ai acestei măsuri. Acest mers neregulat din punct de vedere ritmic al gamei cromatice

descendente sugerează o stare interioară foarte tensionată care va răbufni din măsura 526, unde este expusă din nou tema grupului tematic principal de către orchestră. Măsurile 523-524 aduc un mers mai regulat al gamei cromatice descendente ale pianului, formulă ce este accelerată doar pe timpul 4 al măsurii 525, și marcată printr-un *crescendo* către *forte* în măsura 525. (ex. 22, vezi anexa)

Fraza a doua a acestei secțiunii a codei aduce tema grupului tematic principal sunată de către orchestră în cadrul măsurilor 526-527 precum în cadrul măsurilor 59-60 din expoziția orchestrei, dar fără formula de tremolo a partidei de corzi ce sună acum ritmurile obișnuite, căreia pianul îi răspunde, fiind plasat într-un dialog direct cu aceasta printr-o formulă a unor bași figurați (alberti) ce sună mi bemol major cu un contur ascendent la nivel motivic al ambelor mâini aflate în unison una față de cealaltă la o distanță de două octave perfecte între ele, și care pe a doua jumătate a fiecărui timp dublează nota simplă a arpegiului, ducând la aglomerarea țesăturii melodice a acestui fragment, ce sugerează și aici noua sonoritate romantică specifică secolului al XIX-lea, și foarte caracteristică compozitorului. (ex. 22)

Măsurile 530-533 reprezintă o secvență descendentă la o terță mică a măsurilor 526-529, ce aduc materialul muzical transpus în do minor. Dialogul dintre pian și orchestră continuă și în motivele următoare aparținând acestei fraze. Orchestra sună o apogiatură de pe timpul 4 al măsurii 533 și își continuă scurta intervenție în măsura 534 pe timpii 1 și 2. În acest timp pianul își continuă mersul de bas figurat de pe timpul 2 al măsurii 534 și până pe timpul 2 al măsurii 535, realizând diferite modulații. (ex. 22)

Orchestra sună o nouă intervenție de trei timpi în cadrul măsurii 535, căreia pianul îi răspunde începând de pe timpul 4 al acestei măsuri. De pe timpul 4 al măsurii 536 orchestra sună o intervenție mai lungă ce menține ritmul de pătrimi al partidelor de corzi și de suflători de lemn, precum în măsurile precedente, până în măsura 539, de unde va debuta secțiunea C4 a codei. Pianul își continuă și el nestingherit mersul de bas figurat, formulă ce nu va mai suna octave în unison, ci va fi schimbată într-un mers alternativ de cvinte și terțe, intervale consonante formate între cele două mâini ale pianului. Măsurile 534-538 sunt intens modulatorii din punct de vedere armonic. (ex. 22)

Armonic, măsura 534 sună fa minor în stare directă (5/3) pe timpul 1, do minor în stare directă (5/3) pe timpul 2, din nou fa minor pe timpul 3 și re bemol major în stare directă (5/3) pe timpul 4. Măsura 535 sună sol bemol major în stare directă (5/3) pe timpul 1, re bemol major pe timpul 2, sol bemol major pe timpul 3 și mi bemol major pe timpul 4. Măsura 537 sună la bemol major pe timpul 1, fa major pe timpul 2, un acord micșorat pe timpul 3, sol major pe timpul 4. Măsura 538 sună do minor pe timpul 1, la bemol major pe

timpul 2, re minor pe timpul 3 și si bemol major cu septimă (al dominantei) pe timpul 4. (ex. 22)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

În debutul secțiunii sunt aduse stări psihice ce evocă nehotărârea asupra propriilor acțiuni precum melancolia, îngândurarea și mâhnirea, ce sunt apoi transformate în sentimentele asociate grupului tematic principal, senine și pline de optimism în acest caz ce pot sugera și iritare, furie și chiar mânie prin construcția tematică a materialului muzical al orchestrei și al formulelor de șaisprezecimi ce formează arpegii frânte ale ambelor mâini ale pianului. Secțiunea C3 a codei este de esență dionisiacă sugerată de nestatornicia formulelor melodice ale pianului.

Pianistic, în cadrul nuanțelor mici, se vor folosi degete active cu o încheietură moale și cu suportul antebrațului pentru a proiecta foarte bine mersul șaisprezecimilor mâinii drepte, iar în nuanță mare se va folosi și puterea mușchilor spatelui pentru realizarea sonoră notată de compozitor.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt cele enunțate și în alte secțiuni ale părții de concert, urmărindu-se continuitatea și plasticitatea frazei pe secțiuni întinse ale acesteia, fără a fragmenta discursul muzical. Pedala de susținere va fi și ea utilizată cu generozitate pentru realizarea unei sonorități calde.

C4 – măsurile 539-558 (ambele măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Măsurile 539-557 din secțiunea C4 a codei părții de concert sunt foarte similare cu măsurile 87-105 din concluzia expoziției orchestrei din punct de vedere ideatic și muzical, diferind pe alocuri instrumentația și faptul că pianul sună acum material muzical sub forma unui acompaniament melodic în cadrul măsurilor 539-550 și a măsurilor 553 timpul 2-555, și formule melodice tematice în cadrul măsurilor 551-552 și a măsurilor 556-557. (ex. 23, vezi anexa)

Apare o diferență vizibilă față de secțiunea corespondentă a expoziției orchestrei în cadrul măsurilor 552-556, față de măsurile 100-104 prin faptul că între instrumentul solist și orchestră se realizează acum un dialog ce aduce formula ritmului de marș, alternată între cele două entități în cadrul acestor măsuri, formulă ritmică începută de către pian pe timpul 4 al măsurii 551 și

continuată de orchestră pe timpii 2 și 3 ai măsurii 552, iar apoi preluată din nou de către pian pe timpul 4 al măsurii 552 până pe timpul 1 a măsurii 553. (ex. 23)

Acestei formule a pianului îi va răspunde partida de corzi în măsura 553 precum în măsura precedentă, după care suflătorii de lemn vor relua motivul semnal al marșului militar pe care îl vor suna până în măsura 556, precum în măsurile 101 timpul 4-104 din secțiunea corespondentă din expoziția orchestrei. Tema măsurilor 539-550 este sunată de către partida de suflători de lemn, susținută armonic și ritmic de cei doi corni, prin note lungi sub forma unor pedale armonice, și de către partida de corzi prin ritmuri de pătrimi alternate între viori, viole și corzile grave. (ex. 23)

Viorile și violele punctează timpii 1 și 2 ai măsurii 539, apoi timpul 4 al acestei măsuri, timpul 3 fiind marcat de o pauză iar din măsura 540 acestea punctează doar timpii slabi ai măsurii, timpii 2 și respectiv 4 sunând o formulă contratimpată completată de către corzile grave pe timpii tari ai măsurii, timpii 1 și respectiv 3, ce aduc tot o formulă de contratimp pe timp în cadrul intervenției lor. Pianul sună o formulă de arpegii scurte cu un contur ascendent în cadrul ambelor mâini ce le alternează pe acestea între ele și ce sugerează o stare agitată prin ritmul constant de șaisprezecimi al lor. (ex. 23)

În cadrul măsurilor 543-547, formula de șaisprezecimi a mâinii stângi este accelerată într-o formulă de cvintolete de șaisprezecimi ce tensionează suplimentar discursul muzical prin iregularitatea formulei ritmice de acompaniament, ce va fi readusă sub forma unor șaisprezecimi regulate din măsura 548. De pe timpul 4 al măsurii 550, mâna stângă sună o formulă de acompaniament a unor arpegii scurte repetate deasupra cărora mâna dreaptă, respectiv orchestra își expun motivele melodice, iar de pe timpul 2 al măsurii 553, mâna dreaptă se alătură mâinii stângi, ce copiază formula de acompaniament a celei din urmă și o sună în unison la o distanță de o octavă perfectă între cele două mâini, precum în măsurile 347-352 din cadrul secțiunii D3 a dezvoltării părții de concert. (ex. 23)

Formula septimei de dominantă este transformată într-o nonă de dominantă de pe timpul 4 al măsurii 554 și urcată la o terță mare ascendentă pentru doi timpi, iar apoi de pe timpul 3 al măsurii 555 este din nou urcată la o terță mare ascendentă pentru încă trei timpi. Din măsura 556 pianul realizează motivul gamei cromatice ascendente cu care deja ne-am obișnuit în ritm de triolete de optimi, ce alături de optimele partidelor orchestrale, formează formule ritmice excepționale de tipul hemiolelor ce tensionează suplimentar discursul muzical, iar apoi pe timpul 4 al măsurii 557 se realizează o accelerare scrisă în ritm de cvintolet de șaisprezecimi spre ultima secțiune a codei, secțiunea C5, ce încheie partea de concert. În cadrul acestei secțiuni se

realizează și o disipare de tensiune dinamică și dramatică către ultima secțiune a codei, secțiunea C5, de dinaintea marii acumulări de tensiune către finalul părții de concert ce o încheie pe aceasta triumfător în nuanță mare, *fortissimo*, cu o țesătură melodică densă, toate partidele instrumentale sunând aici intervenții melodice. (ex. 23)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

În debutul secțiunii muzica evocă o tulburare emoțională profundă și sentimente de iritare, furie și chiar mânie, care sunt apoi calmate pentru un scurt timp, și aduse sentimente ale melancoliei și îngândurării. Apoi, prin intermediul unui contrast tipic beethovenian sunt aduse sentimentele ce au fost evocate în debutul secțiunii ce vor fi din nou calmate spre ultima secțiune a codei, precum în secțiunea concluziei expoziției orchestrei sau a concluziei expoziției propriu-zise, materialul tematic și muzical fiind identic cu cel expus în secțiunile mai sus amintite.

Pianistic, ca și până acum, în cadrul nuanțelor mici, se vor folosi degete active cu o încheietură moale și cu suportul antebrațului pentru a proiecta foarte bine mersul continuu de șaisprezecimi al ambelor mâini, iar în nuanță mare se va folosi și puterea mușchilor spatelui pentru realizarea sonoră notată de compozitor.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt cele enunțate și în alte secțiuni ale părții de concert, urmărindu-se continuitatea și plasticitatea frazei pe secțiuni întinse ale acesteia, fără a fragmenta discursul muzical.

C5 – măsurile 558-578 (măsură conjunctă):

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Aceasta aduce în cadrul măsurilor 558-560 o formulă ritmică de șaisprezecimi ce enunță un tril dublu în cadrul mâinii drepte început cu nota superioară, anunțând astfel un contur melodic zimțat pe tot parcursul său, repetat de opt ori în cadrul acestor măsuri, sub o mână stângă ce sună o formulă de tremolo a armoniei lui mi bemol major. În cadrul formulei de tril se realizează câte o disonanță pe fiecare prim și al treilea sfert de timp, prin acorduri de septimă, rezolvate de fiecare dată pe un acord în răsturnarea a doua, în cadrul celui de-al doilea și celui de-al patrulea sfert de timp, în cazul acesta al armoniei lui mi bemol major. (ex. 24, vezi anexa)

Formula trilului dublu al mâinii drepte deasupra unui tremolo al mâinii stângi este continuată în cadrul măsurilor 560-561, dar are un contur descendent la nivel motivic, după primii doi timpi ai măsurii 560, formula mai sus menționată începând să coboare treptat până pe timpul 4 al măsurii 561. Armonia se schimbă de trei ori în cadrul măsurii 560 și pe fiecare timp al măsurii 561. Măsurile 562-563 repetă măsurile 560-561 cu o octavă mai jos, precum și măsurile 564-565 repetă măsurile 562-563, tot cu o octavă mai jos, realizându-se în cadrul măsurilor 560-565 o coborâre treptată pe suprafața a trei octave. (ex. 24)

Orchestra sună inițial o doime cu punct urmată de ritmul de marș ce evocă o optime cu punct-șaisprezecime în măsura 566 a partidei de corzi, formulă ce va fi repetată și în cadrul măsurii 567. Din măsura 568 corzilor li se alătură cei doi clarineți și cei doi corni și de aici începe și o acumulare mare de tensiune dinamică și dramatică marcată prin indicația unui *crescendo* din măsura 568. (ex. 24)

Fraza a doua a acestei secțiuni aduce o formulă de bas figurat în cadrul expunerii pianului sunată de către ambele mâini în unison la o distanță de o octavă perfectă între cele două mâini ce aduce un contur ascendent la nivel motivic între timpii 1-2 și respectiv 3-4 ai măsurii 566. Măsura 567 transpune măsura 566 în tonalitatea dominantei și bemol major, conținutul ideatic fiind identic cu cel din măsura precedentă. Măsurile 568-569 reprezintă o repetiție a măsurilor 566-567, unde compozitorul aduce același joc al alternanței tonicii lui mi bemol major cu dominantă și bemol major. Se produce o mică schimbare pe timpii 3 și 4 ai măsurii 569 ce realizează arpegii scurte ascendente în locul formulei basului figurat. (ex. 24)

Din măsura 570 și până în măsura 573 pianul aduce din nou o formulă ce amintește de un bas figurat (alberti) ce schimbă armonia la fiecare doi timpi și aduce aceeași alternanță între tonica și mi bemol major și dominantă și septimă, și bemol major. Din măsura 570, clarinetelor și cornurilor li se alătură trompetele și timpanul ce susțin acumularea de energie inițial pe timpii 4 și respectiv 1 ai măsurilor 570-571. De pe timpul 4 al măsurii 572, cei doi oboi și flautii se alătură restului orchestrei, trompetele și timpanul începând să sune intervențiile lor pe fiecare timp al măsurii 573 ce duc spre vârful de tensiune din măsura 574. (ex. 24)

Ultima frază a codei aduce o formulă a unui arpeggiu descendent al lui mi bemol major sunat de către pian prin ritmuri iregulare de triolete de optimi, șaisprezecimi și triolete de șaisprezecimi cu un contur descendent în cadrul măsurii 574 și ascendent în cadrul măsurii 575, iar apoi o formulă a unui bas figurat repetată de patru ori în măsura 576. Măsurile 577-578 aduc celebra

formulă de încheiere a loviturilor de ciocan prin trei acorduri placate ale lui mi bemol major în ritm de pătrimi pe timpii tari ai măsurilor separate de pauze de pătrimi. (ex. 24)

Orchestra punctează prin acorduri placate în *forte* prin toate partidele instrumentale timpii 1 ai măsurilor 574, 575 și 576 și apoi susține formula de încheiere a loviturilor de ciocan din cadrul măsurilor 577-578. Concertul este încheiat grandios și triumfător, în același mod în care a și început. (ex. 24)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Debutul ultimei secțiuni a codei menține starea tensionată a secțiunilor precedente ale codei prin mersul constant de șaisprezecimi al ambelor mâini ale pianului, dar care prin nuanța mică *pianissimo* și prin schițarea de către orchestră a unui acompaniament armonic și ritmic rarefiat sugerează, pentru o perioadă scurtă de timp, o stare melancolică, îngândurare, și o ușoară mâhnire, dar aceste sentimente sunt transformate în seninătate, bucurie și chiar extaz în finalul maiestuos al părții de concert, prin acumularea mare de tensiune dinamică și dramatică, realizate prin tehnici intensive temporale și spațiale, în special în cadrul intervenției orchestrei, ce încheie grandios partea de concert și care până la urmă sugerează o victorie a eroului nostru în fața destinului său nefavorabil.

Pot afirma că debutul incert al ultimei secțiuni a codei și evocarea sentimentelor mai sus enunțate reprezintă o tehnică uzuală de acumulare de tensiune dinamică și dramatică către finalul maiestuos al părții de concert, de mare efect, folosită și în acest caz, precum în Concertul nr. 4 în sol major, și în Concertul nr. 3 în do minor ale autorului, spre satisfacția completă a ascultătorului, sugerându-i acestuia întotdeauna o victorie în fața destinului și a frământărilor intense prezentate în interiorul părții de concert, reprezentând astfel o rezolvare favorabilă a tuturor conflictelor interioare ale creatorului.

Pianistic, la fel ca și până acum, în cadrul nuanțelor mici, se vor folosi degete active cu o încheietură moale și cu suportul antebrațului pentru a proiecta foarte bine mersul continuu de șaisprezecimi al ambelor mâini, iar în nuanță mare se va utiliza și puterea mușchilor spatelui pentru realizarea sonoră notată de compozitor.

Sugestiile asupra frazării și articulației sunt cele enunțate și în alte secțiuni ale părții de concert, urmărindu-se continuitatea și plasticitatea frazei pe secțiuni întinse ale acesteia, fără a fragmenta discursul muzical.

CONCLUZII

În cadrul primei părți a Concertului nr. 5 pentru pian și orchestră de Ludwig van Beethoven „Imperialul” am remarcat, la fel ca și în cazul Concertului nr. 4 în sol major, unele inovații de ordin structural, inovații asupra abordării pianistice sonore și tehnice, dar și foarte multe contraste afective la nivelul frazelor și perioadelor foarte specifice compozitorului.

Aceste tehnici vor fi preluate de către urmașii săi precum Liszt, Schumann, Grieg, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms și chiar Chopin și utilizate în concertele lor pentru pian și orchestră cu mare succes.

Dintre acestea amintesc de:

- începerea concertului cu o cadență triplă a instrumentul solist, după expunerea a unor acorduri placate de către toți reprezentanții orchestrei în nuanță mare. Aceasta reprezintă o similaritate cu modul în care este tratat debutul Concertului nr. 4 în sol major al autorului unde concertul este început cu instrumentul solist, de la care orchestra preia materialul tematic muzical;

- fluidizarea caracterului secțional al expoziției orchestrei și cea a solistului prin renunțarea la formula specifică a celor trei lovituri de ciocan urmate de pauze ce anunțau în mod tradițional intrarea solistului prin aducerea expunerii muzicale a solistului în continuarea enunțului orchestrei, fără pauze, similar cu tehnicile utilizate în interiorul Concertului nr. 4 în sol major;

- cadența este pentru prima dată în istoria genului concertant scrisă de către compozitor dar nu doar ca o sugestie de realizare a acesteia, precum în concertele precedente, unde interpretul dacă dorea putea să-și construiască propria cadență aducându-și astfel aportul personal asupra partiturii, ci ca o obligație, interpretul fiind de data aceasta obligat să interpreteze ceea ce a fost deja scris de compozitor, chiar și în secțiunea ce tradițional era rezervată unei improvizații din partea interpretului virtuoz;

- discursul pianistic amintește uneori de o improvizație liberă acesta fiind construit într-un mod asemănător stilului variațional, tensiunea dramatică fiind totdeauna foarte elevată, într-un fel asemănător cu maniera de lucru a Concertului nr. 4 în sol major;

- utilizarea tehnicilor travaliului componistic de tensionare a discursului muzical de tipul convențiilor intensive de esență spațială și temporală precum episoade polifonice dense, dinamizări ritmice, poliritmia, și altele, dar și a celor

de detensionare ale acestuia sau detensive, într-un mod cu totul original și nemaîntâlnit în creația predecesorilor săi;

- utilizarea octavelor duble în cadrul dezvoltării pentru prima dată în cadrul genului concertant, un procedeu favorit al compozitorilor romantici cu precădere Franz Liszt, Edward Grieg și Johannes Brahms în concertele lor pentru pian și orchestră - Beethoven este deci un pionier nu doar în utilizarea planurilor sonore ale pianului și sugestia orchestrală a timbrelor diverselor instrumente în cadrul operei sale dar și în inovarea în privința tehnicii instrumentale, ce începe să se distanțeze de cea a secolului precedent prin câștigarea în volum sonor și expresivitate, datorată în mare parte și dezvoltării tehnologice a pianelor vremii; totodată în repriza părții de concert este adusă și o formulă cu octave duble ale ambelor mâini în ritm de șaisprezecimi, separate de pauze de șaisprezecimi, ce sunt alternate între ele urmărind conturul arpegiului pe care îl sună, și care prevestesc noile tehnici instrumentale ale romantismului;

- simfonizarea instrumentului solist prin aducerea intervalelor duble (terțe, cvarte, etc.), dar și a scriiturii acordice dense, menționată pe tot parcursul părții de concert.

- coda este de data aceasta adusă la dimensiuni foarte întinse, pentru prima dată în cadrul genului concertant, aceasta expunând și reluând elemente tematice aparținând ambelor grupuri tematice, dar și material muzical din cadrul secțiunilor de tranziție și de concluzie din interiorul expoziției părții de concert.

4. SCHEMA STRUCTURALĂ A PĂRȚII A DOUA (ANALIZĂ LA NIVEL MACROSTRUCTURAL)

Partea a doua – Formă de lied tripartit cu repriză

Măsura	Secțiuni mari	Teme	Perioade-Strofe	Fraze/Pro-poziții	Motive - Celule motivice	Tonalitate (str. mod.)
1 5	A	Strofa A (15)	S1 (15)	F(4) F1(8)	2(1+1)+ 2(1+1) 4(2+2)+ 4(2+2)	si major
13		Concluzie (3)		F(3)	2(1+1)+2	modulatoriu
16 20 23	B	Strofa B (29)	P1(10)	F(4) F1(6)	4(2+2)+ 3(1+1+1)+ 3(1+1+1)	si major/ fa # major/ si major/do # minor/ modulatoriu fa # major
26		Punte(2)	Punte(2)		1+1	modulatoriu
28 32 35			P2(11)	F(4) F1(3) F2(4)	4(2+2)+ 3(2+1)+ 4(2+2)	re major/ do major 7/ re major
39	Concluzie	Punte(6)	Punte(6)		2+2+2	modulatoriu
45 49	A	Strofa A (35) - aceeași structură ca prima strofă dar o dublă expunere	P1(12)	F(4) F1(8)	4[2(1+1)+ 2(1+1)]+ 8[4(2+2)+ 4(2+2)]	si major
57		Punte(3)	Punte(3)		3(1+1+1)	modulatoriu
60 68			P2(14)	F(4) F1(10)	4(2+2)+ 4(2+2) + 4(2+2) + 2(1+1) lărgiri tematice exterioare	si major
74	Concluzie (6)	-	-	F(6)	2(1+1)+ 4(2+2)	si major
80	Punte (3)	-	-		1+2(1+1)	mi b major

5. ANALIZA LA NIVEL MICROSTRUCTURAL A ELEMENTELOR CONSTITUTIVE ALE DISCURSULUI MUZICAL ȘI ASUPRA SENSULUI LOR ÎN CADRUL ACESTUIA

Câteva considerente:

Partea a doua a Concertului nr. 5 aduce mult așteptatul contrast ideatic, tonal și afectiv după cum se obișnuia în cadrul genului concertant din epocă printr-un *Adagio un poco mosso* notat cu un *alla breve* (în ediția Henle Urtext – diferit față de ediția pe care am folosit-o pentru a aduce exemplele muzicale) ce sugerează că această parte va fi interpretată într-un tempo rar, dar nu va stagna din acest punct de vedere, ci din contră, va avea un mers cursiv dat de durata de doime ce constituie unitatea de timp tactată de dirijor și nu pătrimea așa cum mult timp s-a procedat în cadrul acestei părți de concert.

Sugestia acestui *Adagio un poco mosso* prin alăturarea termenilor *un pic mișcat* din cadrul indicației de tempo dar și prin notația măsurii de 2/2 sau *alla breve* amintește mai degrabă de un *Andante*, din punct de vedere interpretativ, un tempo mult mai cursiv, decât acela al unui *Adagio* mult mai moderat. Corecția asupra indicației de tactare a măsurii din debutul părții a doua a concertului din 4/4 în 2/2 s-a realizat în cadrul edițiilor Urtext din anii 1980-1990, după o examinare foarte atentă, și a condus la o schimbare asupra viziunii interpretative a acesteia care până atunci se cânta foarte rar datorită unei erori de interpretare a manuscrisului ce a fost introdusă în ediția Breitkopf & Härtel, ediție considerată autoritară timp de aproape un secol, până la apariția noilor ediții Urtext.

Din punct de vedere tonal, avem parte și în cadrul acestui concert, precum în partea a doua a Concertului nr. 3, prezentată pe larg în cadrul unui capitol precedent, de o surpriză, Beethoven alegând pentru expunerea sa si majorul, o tonalitate pe care a mai folosit-o și în cadrul părții întâi în secțiunea expoziției solistului pentru a prezenta grupul tematic secund, similar din punct de vedere al sugestiei afective cu starea evocată de această parte a doua a concertului.

În mod tradițional ne-am fi așteptat ca partea a doua să fie adusă fie la relativa minoră a lui mi bemol major, do minor, realizându-se astfel un contrast foarte puternic dintre o tonalitate majoră și una minoră sau la dominantă a lui mi bemol major, si bemol major, aceasta din urmă reprezentând

o altă opțiune tonală și implicit afectivă pentru construcția părții mediane a concertului.

În schimb Beethoven, alterează cromatic ascendent acest si bemol major pe care îl transformă în si major, aflat la o distanță de opt cvinte pe scara tonală față de tonalitatea părții întâi a concertului, mi bemol major, și șapte cvinte pe scara tonală față de tonalitatea si bemol major. Din acest punct de vedere putem afirma că structura tonală dintre părțile rapide și cea lentă din interiorul Concertului nr. 3 și a Concertului nr. 5 sunt foarte similare, distanța dintre tonalitățile în care în mod tradițional ar fi fost scrise cele două fiind de șapte cvinte pe scara tonală.

Starea de intens dramatism și disconfort psihic a unei bătălii zdrobitoare din partea întâi este reconciliată în această parte ce aduce o stare interiorizată de calm și de meditație, asemănătoare unui imn religios. Czerny, atunci când a oferit prima audiție a lucrării în Viena a afirmat că „atunci când Beethoven a scris acest *Adagio*, cântecele religioase ale unor pelerini dedicați credinței lor au fost prezente în mintea sa și interpretarea acestei părți trebuie să evoce perfect starea de calm și dedicarea sfântă pe care o asemenea imagine o stimulează în mod natural.”³⁶

Din punct de vedere al structurii aceasta este o formă de lied tripartit A-B-A cu o concluzie decorată ce are rol de punte spre partea a treia. Adevărata semnificație a tonalității lui si major este dezvăluită în legătura părții a doua cu finalul, unde în măsurile 79-80 si becarul se mișcă cu o jumătate de semiton mai jos la si bemol, nota ce evocă tonalitatea dominantei lui mi bemol major și reprezintă totodată prima notă a finalului concertului beethovenian.

a. Secțiunea A - măsurile 1-15:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Perioada întâi a părții de concert debutează cu o expunere a materialului muzical de către partida de corzi melodia aparținând viorilor întâi ce sunt dublate în cadrul primei fraze de către viorile a doua la un interval de terță descendentă. Violele și corzile grave susțin ritmic și armonic melodia viorilor

³⁶ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 265

întâi. Din măsura 5, viorile a doua se alătură restului partidei de corzi și devin un acompaniator al melodiei viorilor întâi. Melodia viorilor întâi urmărește un contur mixt atât treptat cât și prin salt și combină ritmuri de doime și pătrimi în cadrul măsurilor 1-4. (ex. 25, vezi anexa)

În primul motiv aceasta începe pe terța armoniei lui si major în ritm de doime pe timpii 1-2 ai măsurii 1, apoi urmărește un mers descendent treptat pe timpul 3 și apoi un mers ascendent treptat pe timpul 4. Între timpul 4 al măsurii 1 și timpul 1 al măsurii 2 se realizează un salt de o terță mare descendentă în cadrul melodiei și apoi între timpul 1 și 2 al măsurii 2 unul de o cvartă perfectă în ritm de pătrimi. Între timpul 2 al măsurii 2 și timpii 3 și 4 se realizează încă un salt descendent de o terță mică ce va suna do diez în ritm de doime. (ex. 25)

În măsura 3, după un salt de o cvartă perfectă nota fa diez este repetată de două ori pe timpii 1 și 2 în ritm de pătrimi, iar apoi melodia urmărește un contur ascendent treptat până pe timpul 1 al măsurii 4 în ritm de pătrimi. Între timpii 1 și 2 ai măsurii 4 se realizează un salt descendent de o sextă mică ce sună pe timpul 2 al măsurii 4 un ritm de o pătrime, iar apoi un mers descendent treptat către do diez în ritm de doime. (ex. 25)

A doua frază a acestei perioade aduce un salt de o septimă mică în cadrul melodiei viorilor întâi pe timpii 1 și 2 în ritm de pătrimi ce sugerează o ușoară tensiune dată de acest interval disonant, urmată de un contur descendent treptat între timpii 2 și 3, iar apoi de un salt de o terță mare descendentă în cadrul timpului 3 al acestei măsuri. Este important de remarcat formula ritmică de optime cu punct-șaisprezecime de pe timpul 3 al măsurii 5 ce amintește de motivul semnal a părții întâi al concertului și de sugestia unui marș militar, regăsită printr-o citare și aici. Între ultimul sfert al timpului 3 și timpul 4 al măsurii 5 se realizează un salt descendent de o cvartă perfectă, iar timpul 4 al acestei măsuri repetă în ritm de optime nota fa diez. (ex. 25)

Măsura 6 reia materialul muzical al măsurii 5 identic. Măsura 7 aduce un mers cromatic ascendent al melodiei în ritm de pătrimi pe primii trei timpi ai măsurii, urmate de o pauză de pătrime, ce sugerează un suspin în cadrul caracterului introvertit și al stării generale de liniște spirituală emanată de această parte de concert. Măsura 8 aduce din nou ritmul de trei pătrimi egale urmate de o pauză de pătrime ale unui mers de data aceasta treptat pe notele gamei si major. În cadrul măsurilor 7-8 se realizează și o acumulare de tensiune dinamică și dramatică către măsura 9 marcată printr-un *crescendo* către nuanța *forte* din măsura 9. (ex. 25)

Mersul treptat ascendent al melodiei este continuat și în cadrul măsurii 9, ce aduce aceeași notă cu care a terminat măsura 8, în ritm de pătrimi pe

primii trei timpi ai acesteia, urmată de un salt descendent între timpul 3 și prima jumătate a timpului 4 de o cvintă perfectă, iar apoi de unul ascendent de terță mică în ritm de optimi, ce alcătuiesc împreună timpul 4 al măsurii 9. (ex. 25)

În măsura 10 se realizează un mordent în jurul notei si cu nota inferioară la diez în ritm de pătrimi, urmate de o pauză de pătrime pe timpul 4, invocând iar acest suspin de care am amintit mai sus. În cadrul măsurii 10 se realizează și un *diminuendo* către nuanța *piano*. În cadrul măsurilor 9-10 viorile a doua dublează din nou melodia viorilor întâi precum în măsurile 1-4, iar deasupra acestora melodia viorilor întâi este întărită de către partida de suflători de lemn prin reprezentanți precum flaut, clarinet și fagot. Măsura 11 repetă măsura 9, dar fără intervenția suflătorilor, iar măsura 12 sună o cadență autentică perfectă în ritm de pătrimi pe timpii tari ai măsurii separate de pauze de pătrimi între ele, ce încheie a doua frază a părții de concert. (ex. 25)

Armonic, măsura 1 sună pe timpii 1 și 2 si major în stare directă (5/3), fa diez major în stare directă (5/3) pe timpul 3, si major în stare directă (5/3) pe timpul 4, măsura 2 sună mi major în stare directă (5/3) pe timpul 1, do diez minor în stare directă (5/3) pe timpul 2, fa diez major în stare directă pe timpii 3 și prima jumătate a timpului 4, fa diez major cu septimă (al dominantei) în răsturnarea a treia (2) pe a doua jumătate a timpului 4, măsura 3 sună si major în răsturnarea întâi (6) pe timpul 1, si minor în răsturnarea întâi (6) pe timpul 2, do diez major cu septimă în stare directă (7) pe timpul 3, fa diez major cu septimă (al dominantei) în stare directă pe timpul 4 rezolvat la si major în stare directă (5/3) în măsura 4 pe timpul 1. Timpul 2 al măsurii 4 sună si major cu septimă mare în răsturnarea întâi (6/5), iar timpii 3 și 4 sună fa diez major în stare directă (5/3). (ex. 25)

Măsura 5 sună fa diez major în răsturnarea întâi (6) pe timpul 1, fa diez major cu septimă în stare directă (7) pe timpul 2, si major în stare directă pe timpii 3 și 4. Măsura 6 repetă armonic măsura 5. Măsura 7 sună si major în stare directă (5/3) pe timpul 1, re diez major cu undecimă pe timpul 2, sol diez major în stare directă (5/3) pe timpul 3, măsura 8 aduce același sol diez major în stare directă (5/3) pe timpul 1, urmat de fa diez major în stare directă (5/3) și si major în stare directă (5/3). Măsura 9 sună mi major în stare directă (5/3) pe timpul 1, fa diez major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 2, rezolvat la si major în stare directă pe timpul 3, iar pe timpul 4 sună mi major în stare directă (5/3). Măsura 10 aduce si major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 1, fa diez major cu septimă în stare directă (7) pe timpul 2, sol diez major în stare directă (5/3) pe timpul 3. (ex. 25)

Măsura 11 repetă armonic măsura 9. Măsura 12 sună si major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 1, fa diez major cu septimă de dominantă în stare directă (7) pe timpul 3. Măsura 13 sună si major în stare directă (5/3) pe timpul 1, mi minor în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 2 și o armonie a unui acord cu undecimă pe timpii 3 și 4. Măsura 14 repetă armonic măsura 13. Măsura 15 sună si major în stare directă (5/3). (ex. 25)

Concluzie – măsurile 13-15:

Măsura 13 finalizează cadența din măsura precedentă pe timpul 1, iar sub melodia viorilor este adus prin intermediul polifoniei un nou plan melodic sunat de către viole. Pe timpul 2 apare o pauză de pătrime în melodia viorilor întâi, iar apoi un salt descendent de o terță mică în ritm de pătrimi pe timpii 3 și 4 ai măsurii ce aduce notele mi-do diez. Planul melodic secund al violelor aduce un mers contrar față de melodia viorilor întâi cu un contur mixt. Măsura 14 repetă măsura 13. (ex. 25)

Măsura 15 aduce formula ritmică a măsurii 12 ce repetă acum armonia lui si major, unde melodia viorilor întâi realizează un salt de o octavă perfectă descendentă între timpii 1 și 3 ai măsurii. Suflătorii de lemn prin reprezentanții amintiți în cadrul măsurilor 9-10 dublează din nou melodia viorilor întâi de pe timpul 3 al măsurii 14. Prima perioadă este încheiată pe timpul 1 al măsurii 16, o măsură conjunctă, unde toți reprezentanții ce au expus material muzical până acum sună armonia lui si major. (ex. 25)

Pauzele:

Apar sub forma pauzelor elipsă. După cum am amintit și în cadrul părții întâi a concertului, pauza elipsă „nu este un spațiu vid adică al absenței substanței muzicale ci o prezență modelatoare a fluxului sonor, cel al gândului, pentru că așa cum viața este pulsație *interiorizare* (gând) – *exteriorizare* (acte perceptibile senzorial) așa și muzica este pulsație *substanță inefabilă structurată* (liniștea cu țel) – *substanță sonoră structurată* (ce se aude născut din ce nu se aude). Ea este un liant subtil al discursului muzical, un răgaz de a stabili raportul ierarhic și semantic între evenimente sonore succesive.”³⁷

³⁷ S. Petrescu – *Ce se aude și ce nu se aude*, Editura Brumar, Timișoara, 2014, pag.137

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Starea psihică evocată de muzică în interiorul acestei secțiuni a părții a doua a concertului este una optimistă datorită tonalității majore în care aceasta este expusă și sugerează sentimente pozitive de seninătate și de bucurie, ce pot trimite ascultătorul cu gândul la o anumită încredere și acceptare, poate chiar admirație a eroului nostru față de divinitate și în fața destinului său, o temă recurentă în cadrul creației beethoveniene.

Aceasta reprezintă o rază de lumină și de speranță, de esență apolinică, ce urmărește un plan bine definit și statornic, al unui limbaj armonic bine structurat, elemente constitutive care alcătuiesc construcția tematică. Din această rugăciune, după cum a numit-o Czerny, nu lipsește așteptarea care sugerează aici speranță și răbdare în legătură cu destinul eroului nostru. Această așteptare nu este una tensionată, a unui răspuns la o întrebare, reprezentată de principiul constitutiv al unei fraze muzicale, ci o așteptare foarte calmă și răbdătoare ce poate ușor induce sentimentul transcendenței.

Indicațiile de articulație, reprezentate de liniile de diferite lungimi de *legato*, vor fi respectate întocmai precum și sugestiile afective ale pauzelor din cadrul exponentului melodic principal dar trebuie întotdeauna avute în vedere continuitatea liniei melodice și proiecția conturului plastic al frazelor pe tot cuprinsul lor, gândind întotdeauna pe parcursul a unor secțiuni mari și urmărind ca discursul muzical să nu se fragmenteze.

Membrii orchestrei vor imagina ca și până acum linii lungi desfășurate pe parcursul unor fraze întregi sau chiar perioade fără a fragmenta discursul muzical, chiar și atunci când textul le-ar impune prin pauze de timpul pauzelor de pătrime. Se va căuta totodată și compactarea frazelor și a materialului muzical în cadrul dialogurilor dintre instrumente, urmărindu-se întotdeauna un discurs cât mai fluid posibil.

b. Secțiunea B – măsurile 16-38 (măsură conjunctă):

- **Perioada întâi:**

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Această secțiune este atribuită exclusiv pianului, care revine în centrul atenției după o introducere orchestrală, orchestra rezumându-se pentru cea mai mare parte a secțiunii la rolul de acompaniator al instrumentului solist, uneori completând pauzele solistice cu scurte intervenții ce întregesc discursul îngândurat și foarte expresiv al pianului în cadrul secțiunii B a părții de concert. (ex. 26, vezi anexa)

În cadrul primei perioade a acestei secțiuni discursul muzical se realizează în principal prin secvențe. Primul motiv al acestei perioade aduce un mers descendent melodic al mâinii drepte a pianului, ce sună inițial o pătrime pe timpul 1 al măsurii 16 prelungită de o formulă de triolette de optimi pe prima treime a timpului 2. După acest moment, melodia își urmează mersul descendent mai sus amintit, treptat pe timpii 2 și 3, apoi ascendent între al treilea sfert al timpului 3 și primul sfert al timpului 4 printr-un salt de o terță mică, iar timpul 4 urmărește din nou un mers ascendent mixt, treptat dar și prin salt. (ex. 26)

În măsura 17 continuă mersul treptat descendent pe primii doi timpi ai măsurii, apoi între timpii 2 și 3 se realizează un mers treptat ascendent, urmat din nou de o coborâre ce alternează mersul prin salt de pe primul și al doilea sfert al timpului 3 cu cel treptat de pe al treilea sfert al timpului 3 și timpul 4. Motivul măsurilor 16-17 este încheiat pe primul sfert al timpului 1 din măsura 18, ce devine astfel o măsură conjunctă. (ex. 26)

Ritmul de triolette de optimi ales de Beethoven, deși în nuanță mică, *pianissimo* și într-o pedală destul de lungă, sugerează o anumită tensiune a discursului muzical introdusă în cadrul acestei secțiuni ce amintește de o stare de neliniște ce domină părțile exterioare ale concertului, partea întâi și a treia, dar doar sub forma unei evocări sau aducere aminte ale momentelor cu adevărat tensionate din cadrul concertului, această parte fiind o reflecție interioară pătrunsă de lumina divină a conflictelor interioare încă nerezolvate din viața creatorului, a luptei sale cu destinul nefavorabil, asumate cu smerenie în scurta liturghie a acestei părți lente a concertului. (ex. 26)

Sub formula melodică a mâinii drepte, mâna stângă sună un arpeggiu scurt al tonalității si major cu rol de acompaniament pe care îl repetă de opt ori în cadrul măsurilor 16-17. Măsurile 18-19 reprezintă o secvență a măsurilor 16-17, unde linia melodică urmărește un contur ușor diferit, dar încărcat de aceleași semnificații retorice. După saltul de douădecimă de pe timpul 1 al măsurii 18 în ritm de optimi, a doua optime fiind legată de un triolet de optimi început de pe timpul 2 al măsurii, continuă mersul treptat descendent pe timpul 2, apoi se realizează un mordent în jurul notei si pe timpul 3 și apoi un

salt de o terță mare între timpul 3 și timpul 4 și un mers descendent treptat pe timpul 4 al acestei măsurii. (ex. 26)

Pe timpii 1 și 2 ai măsurii 19 se realizează un mers melodic precum în măsura 17 pe timpii 1 și 2, dar pe timpul 3 apare un alt mers ce este identic cu timpul 3 al măsurii 18 (de tipul unui val ondulat). Pe timpul 4 al măsurii 19 sună un mers melodic descendent prin salt pe notele armoniei lui fa diez major cu septimă de dominantă (tot ca un val ondulat). (ex. 26)

Fraza a doua a acestei perioade debutează cu un motiv care inițial sună un salt de o octavă perfectă pe timpul 1 al măsurii 20, urmat de un mers treptat descendent sunat în ritm de optime cu punct șaisprezecime, în cadrul formulei de triolet de optimi, ce amintește poate de motivul semnal al părții întâi și ritmul specific marșului militar, evocat prin citare și în debutul acestei măsurii, apoi de o repetare a ultimei note a timpului 1 pe primul sfert al timpului 2 și urmat de un mers descendent treptat. Timpul 3 aduce o apogiatură în ritm de pătrime, rezolvată armonic la terța armoniei lui mi major pe timpul 4 în ritm de optimi și repetată pe a doua jumătate a acestui timp. (ex. 26)

Măsura 21 este o secvență a măsurii 20 la o secundă mare ascendentă. Este schimbat doar intervalul dintre primul și al doilea sfert al timpului 1 ce sună acum o sextă mică. Măsura 22 este o secvență a măsurii 21 la o secundă mare ascendentă. Aici este schimbat conturul ritmic al timpilor 3 și 4 ce aduc o formulă de sincopă pe jumătate de timp și o rezolvare mai rapidă a apogiaturii pe a doua jumătate a timpului 3 și nu pe timpul 4. (ex. 26)

Al doilea motiv al acestei fraze aduce o pătrime pe timpul 1 al măsurii 23 ce sună septima acordului lui do diez major cu septimă, urmat de un mers de șaisprezecimi ascendent pe notele arpeggiului armoniei mai sus menționate în ritm de șaisprezecimi pe timpul 2 și 3 al măsurii, urmat de un contur mixt descendent ce urmărește aceleași note ale armoniei lui do diez major cu septimă. Acest mers mixt inițial ascendent, apoi descendent de șaisprezecimi de pe timpii 2-4 ai măsurii 23 este suprapus peste mersul de arpegii de triolete de optimi al mâinii stângi, fapt ce duce la o tensionare suplimentară a discursului muzical prin această alăturare ritmică. (ex. 26)

Măsura 24 aduce un mers descendent treptat și prin salt pe treptele gamei si major pe timpii 1-3, apoi un salt ascendent între timpul 3 și timpul 4 de o terță mică, urmată de un mers descendent mixt, treptat și prin salt, în cadrul melodiei mâinii drepte ce schițează armonia lui do diez major cu septimă. Mâna stângă a pianului este oprită pe timpul 1 al măsurii 24 printr-o pătrime ce sună fa diez și schițează armonia lui fa diez major. În cadrul măsurii 23 se realizează o scurtă acumulare de tensiune dinamică și dramatică către

măsura 24 notată prin indicația *crescendo*, iar apoi o scădere de tensiune notată prin *diminuendo*. (ex. 26)

Fraza este încheiată în măsura 25 printr-o formulă melodică a unei broderii în jurul notei fa diez, pornită de pe nota sol în ritm de pătrime pe timpul 1 legată de una dintre cele patru șaisprezecimi ale timpului 2, iar apoi este sunat un tril pe nota fa diez care încheie această expunere a pianului și oferă orchestrei linia melodică. (ex. 26)

Puntea, prin măsurile 26-27, aduce formula măsurilor 7-8 ușor modificată ritmic în cadrul măsurii 26 față de măsura corespondentă 8, unde pătrimea timpului 3 este transformată într-o doime, pauza de pătrime fiind astfel eliminată și creând o legătură între aceasta și următoarea perioadă a secțiunii B a părții de concert. Valoarea de doime se regăsește în cadrul melodiei viorii întâi, dar și a acompaniamentului violelor și al corzilor grave în timp ce vioara a doua aduce un mers egal de pătrimi pe timpii 3 și 4 ai măsurii 27 ce o leagă pe aceasta de măsura următoare fără efectul de suspin din cadrul măsurii corespondente din secțiunea precedentă a părții de concert. (ex. 26)

Armonic, măsura 26 sună fa diez major în stare directă (5/3) pe timpul 1, do diez major în stare directă (5/3) pe timpul 2, fa diez major în stare directă (5/3) pe timpul 3. Măsura 27 sună fa diez major în stare directă (5/3) pe timpul 1, si minor în stare directă (5/3) pe timpul 2 și la major cu septimă în stare directă (7) pe timpii 3 și 4 rezolvată la re major în stare directă pe timpul 1 al măsurii 28. (ex. 26)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Sugestiile afective ale acestei secțiuni sunt similare cu cele ale introducerii orchestrale reprezentată de secțiunea A din cadrul părții de concert. Intervenția solistică evocă asemeni introducerii orchestrale sentimente de seninătate și de bucurie, alternate cu cele ale admirației și încrederii în puterea divinității de a interveni în direcția destinului eroului nostru.

Formulele de triolete de optimi și cele de decorație melodică fluidă se aseamănă unor picături de rouă ce cad în timpul dimineții în anotimpurile calde și contribuie la sugestia de răbdare, calm și meditație asociate secțiunii precedente expuse de către orchestră.

Contrastul necesar dintre cele două secțiuni ale formei de lied se realizează la nivel timbral și prin fluidizarea melodiei instrumentului solist, diferită față de cea de debut a corzilor.

Din punct de vedere interpretativ această secțiune în marea majoritate a intervențiilor se va realiza cu degetele întinse și încheietura moale cu suport

din partea antebrațului pentru a proiecta nuanța mică a *pianissimo*-ului, de preferat fără surdina pentru a ne putea folosi de sonoritatea caldă a instrumentului, și folosind pedala de susținere cât mai des cu putință. Uneori indicațiile de pedală de susținere sunt notate de către compozitor, precum în măsurile 16-17, 18-19, 28-29, 30-31, alteori nu sunt notate și lăsate la libera alegere a interpretului.

Indicațiile de articulație prin sugestia unui *non-legato*, vor fi respectate, interpretul fiind nevoit să separe prin gest notele melodiei trioletelor și să alterneze atacul specific acestora cu un *legato* fluid al formulelor cu un contur ondulat ce debutează în măsura 20. Pentru realizarea sugestiei de *non-legato* asociate formulelor mai sus menționate se vor urmări indicațiile de pedală de susținere ale compozitorului, pe parcursul a două măsuri, indicații ce vor fi respectate întocmai. Pentru realizarea sugestiei de *legato* se vor conecta notele între ele cu ajutorul degetelor și a încheieturii flexibile iar pedala de susținere va fi utilizată doar pe parcursul unui singur timp, având grijă în a nu amesteca armoniile între ele.

Eu consider că pedalele de susținere notate pe parcursul a două măsuri unde mersul melodic se desfășoară treptat, deci aducând destul de multe disonanțe în cadrul unui singur motiv melodic, poate fi realizat așa cum este notat chiar și pe un instrument modern, neafectând foarte mult claritatea discursului muzical, printr-un atac moale, dar foarte bine articulat prin utilizarea încheieturii pentru separarea fizică a notelor între ele realizând astfel din punct de vedere fizic indicația *non-legato* notată de compozitor pe parcursul acestei secțiuni în majoritatea cazurilor de trecere de la o notă la alta.

Sugestia asupra frazării este similară cu cea de până acum, se va urmări în special continuitatea și fluiditatea frazei puse în slujba realizării sonore a întregii fraze sau perioade.

- **Perioada a doua:**

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Perioada a doua a secțiunii B aduce în cadrul primei fraze ale sale, în măsurile 28-29, o secvență a măsurilor 16-17 transpusă în noua tonalitate a re majorului, identică pe toți ceilalți parametri constitutivi. Măsurile 30-31 reprezintă și ele o secvență a măsurilor 18-19 din perioada precedentă a acestei secțiuni, dar ușor modificată din punct de vedere al conturului melodic și ritmic. Sub armonia unui acord micșorat cu septimă micșorată, melodia urmărește un contur mixt pe treptele gamei re major în variantă melodică,

mersul de triolette de optimi fiind transformat în șaisprezecimi pe timpii 3 și 4 ai măsurii 31. (ex. 26)

În măsurile 32 și 33 apare din nou motivul măsurilor 26-27 sau 7-8, unde orchestra își expune formula mai sus amintită, dar de data aceasta pianul sună și el deasupra intervenției orchestrei motivul măsurii 20, începută cu anacruză pe a doua jumătate a timpului 2 în măsura 32, urmărind conturul timpilor 1-2 ai măsurii 20 în noua tonalitate a re majorului, iar apoi în măsura 33 pe timpul 1 realizează o broderie în jurul notei mi, pe care o coboară apoi la re în ritm de optime. Pe timpul 2 al acestei măsuri apare din nou o anacruză în ritm de șaisprezecime după o pauză de optime cu punct ce anunță încă o intervenție a pianului care după un salt de o octavă perfectă în cadrul melodiei mâinii drepte ale sale sună un mers treptat descendent pe treptele gamei sol major. Pe timpul 1 al măsurii 34 mersul de șaisprezecimi descendent al pianului este rărit într-un mers de optimi ce aduc o apogiatură pe prima jumătate a timpului 1 rezolvată pe a doua jumătate a acestui timp. (ex. 26)

În măsura 34 orchestra urmărește un contur melodic ascendent treptat în ritm de pătrimi către ultima frază a perioadei a doua a secțiunii B a părții de concert. Trebuie menționat că apar anumite diferențe din punct de vedere instrumental și timbral în alcătuirea acompaniamentului dar și a melodiei orchestrei, care în măsurile 28-34, aduce în locul partidei de corzi precum în perioada precedentă, partidele de suflători de lemn și cea de alamă prin reprezentanți precum oboi și corni, în măsura 34 alăturându-se acestora și cei doi fagoți, partida de corzi rezumându-se în a puncta armonic și ritmic în pizzicato timpii întâi ai măsurilor 28, 30, 32, 33 și 34. De pe timpul 3 al măsurii 34 partida de corzi dublează intervenția suflătorilor prin tehnica arcusului susținând acumularea de tensiune dinamică și dramatică din această măsura către nuanța *forte* din măsura 35. (ex. 26)

Ultima frază a celei de-a doua perioade a secțiunii B a părții de concert aduce instrumentul solist în prim plan, sub o pedală a cornului în cadrul măsurilor 35 și 36, ce expune un mers cu un contur mixt, atât ascendent, cât și descendent al unor intervale duble al ambelor mâini ale pianistului ce sună inițial terțe duble, iar apoi sunt transformate în sexte duble, foarte bine articulate și marcate cu *staccato* ce sugerează un atac foarte sec și o separare și individualizare foarte bună a fiecărei note în cadrul acestui pasaj. (ex. 26)

Utilizarea acestor intervale duble ale ambelor mâini în unison sugerează din nou un procedeu de simfonizare a pianului, foarte utilizat de către compozitor, prin alăturarea inedită de planuri sonore, ce creează o sonoritate de tip bloc și imită astfel partidele instrumentale ale orchestrei. Acest procedeu a fost folosit în toate concertele și evidențiat de mine în cadrul analizei

acestora. Mersul cu un contur mixt pe treptele gamei re major se stabilizează în cadrul măsurilor 37-38 când terțele duble oscilează între armonia a două acorduri micșorate ce pregătesc concluzia secțiunii B a părții de concert. (ex. 26)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

În debutul acestei a doua perioade sugestiile psihice ale muzicii sunt identice cu cele ale perioadei precedente. Se realizează totuși în interiorul acestei perioade o acumulare de tensiune dinamică și dramatică ce evocă pentru o scurtă perioadă de timp sentimente asociate unei ușoare tulburări sufletești, a iritării, sentimente de esență dionisiacă, dar care în general nu afectează starea afectivă generală intens meditativă a părții de concert, aceasta fiind tranzitivă.

Interpretativ, după parcurgerea momentelor foarte asemănătoare cu perioada precedentă, din măsura 35, se va folosi puterea antebrațului cu o încheietură moale care să permită realizarea nuanței mare *forte* dar pentru a nu risca a pierde din vedere caracterul meditativ al părții de concert sugerez folosirea pedalei de susținere și gândirea planului frazei pentru a conecta notele între ele, având în gând un *legato* imaginar pe tot parcursul acestor patru măsuri (măsurile 35-38).

Sugestia asupra frazării este similară cu cea de până acum, se va urmări în special continuitatea și fluiditatea frazei puse în slujba realizării sonore a întregii fraze sau perioade.

Concluzie (punte) – măsurile 39-44:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Concluzia păstrează pianul în prim plan ce aduce o formulă a unor triluri ascendente în ritm de doimi și pătrimi ale mâinii drepte sub o formulă contratimpată de acorduri de trei sau patru sunete ale mâinii stângi care alături de partida de corzi, ce sună o formulă similară cu mâna stângă a pianului, dar plasată diferit față de aceasta, din punct de vedere ritmic, întotdeauna pe prima jumătate a timpului și nu pe cea de-a doua precum formula mâinii stângi a pianului. (ex. 27, vezi anexa)

Măsura 39 sună două doimi în cadrul melodiei mâinii drepte ale pianului, sub un mers de pătrimi al orchestrei și al mâinii stângi a pianului, măsura 40 sună patru pătrimi ale melodiei mâinii drepte a pianului sub formule de

optimi alternate între partida de corzi și mâna stângă a pianului. Măsura 41 repetă conturul măsurii 39, precum și măsura 42 repetă conturul măsurii 40. Măsura 43 repetă conturul măsurii 41. Măsura 42 aduce un tril de o pătrime în jurul notei fa diez pe timpul 1 și apoi un mers descendent pe treptele gamei si major în ritm de triolete de optimi pe timpii 2 și 3 și de șaisprezecimi pe timpul 4, care fac legătura cu reluarea secțiunii A din partea de concert de către pian acompaniat de partida de corzi. (ex. 27)

Armonic, măsura 39 sună la major în stare directă pe timpii 1 și 2, re major cu septimă pe timpii 3 și 4, măsura 40 sună sol major pe timpul 1, mi major cu septimă pe timpul 2, la major pe timpul 3, un acord micșorat pe timpul 4, măsura 41 sună si minor pe timpii 1 și 2, si micșorat pe timpii 3 și 4, măsura 42 sună do major pe timpul 1, do diez micșorat pe timpul 2, re major pe timpul 3, re diez micșorat pe timpul 4, măsura 43 sună mi minor pe timpii 1 și 2 și mi diez micșorat pe timpii 3 și 4, măsura 44 sună si major în răsturnarea întâi (6). (ex. 27)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Apare aici o sugestie a neliniștii sufletești și a unor sentimente ce evocă iritare sau chiar anxietate prin formula de triluri continue a melodiei mâinii drepte și conturul cromatic ascendent al acesteia, reprezentând un factor destabilizator din punct de vedere emoțional prin intermediul disonanțelor create astfel. Aceasta este și ea de esență dionisiacă și sugerează nerăbdarea, dar sentimentele evocate în interiorul concluziei vor fi calmate și aduse la starea generală intens meditativă a părții de concert în reluarea secțiunii A, măsura 44 pregătind tranziția către aceasta.

Interpretativ se vor folosi degete active cu încheietura moale și cu suportul antebrațului pentru a realiza sugestiile dinamice legate de plasticitatea frazei și pedala de susținere va fi utilizată împreună cu sugestiile ritmului armonic și schimbată de fiecare dată când ritmul armonic se schimbă și el.

Sugestia asupra frazării este similară cu cea de până acum, se va urmări în special continuitatea și fluiditatea frazei puse în slujba realizării sonore a întregii fraze sau perioade.

c. Secțiunea A' - măsurile 45-73:

Melodia, ritmul și armonia:

Această reluare a secțiunii A aparținând părții de concert are aceeași structură cu prima secțiune fiind acum expusă de două ori, față de corespondenta din debutul concertului. Apar bineînțeles ușoare variații față de expunerea inițială orchestrală a secțiunii A, aceasta fiind inițial prezentată de către pian, prin formule melodice ce conțin acorduri și intervale duble în cadrul mâinii drepte sub un acompaniament al unor triolete de optimi ale mâinii stângi ce schițează armonia, în cadrul măsurilor 45-54, intervenția pianului mai sus descrisă fiind alternată cu o intervenție a orchestrei în cadrul măsurilor 53-54. (ex. 28, vezi anexa)

Conturul melodic și ritmic al materialului muzical al secțiunii A este și el ușor modificat prin aducerea unor valori mai mici în locul doimilor, precum în măsura 45, față de corespondentul ei măsura 1, înlocuirea conturului ritmic și cel melodic prin aducerea unor valori mici, a unei broderii și a unei apogiaturi în cadrul măsurii 46, față de corespondentul ei măsura 2. (ex. 28)

Alte modificări față de expunerea inițială apar în cadrul măsurii 47 pe timpul 4 unde apare o broderie în cadrul melodiei mâinii drepte, pe timpii 1 și 2 ai măsurii 48. Aici apare un mers treptat descendent în intervale duble de sexte și respectiv terțe în ritm de șaisprezecimi pe timpii 1 și 2 față de mersul de două pătrimi-doime din cadrul măsurii 4. Pe timpii 3-4 ai acestei măsuri este sunată totodată și o apogiatură ce este apoi rezolvată în ritm de optime-pătrime cu punct. (ex. 28)

În cadrul măsurii 49 apare o broderie între timpii 1 și 2, iar în măsura 50 un tril pe timpul 1 față de corespondentele lor, măsurile 5-6 din debutul părții de concert. Sub această expunere a pianului, orchestra inițial prin partida de corzi în pizzicato dublează în ritm de pătrimi conturul melodic al mâinii drepte. Din măsura 49 conturul ritmic al partidei de corzi este ușor modificat sunând și un ritm de pauză de optime-optime pe timpii 4 ai măsurilor 49 și 50. Din măsura 51 partida de corzi continuă să dubleze melodic și ritmic mersul instrumentului solist. Partida de suflători de lemn sună și ea intervenții tematice în cadrul măsurilor 49-54, inițial prin fagot și clarinet, din măsura 51 alăturându-se și flautul. (ex. 28)

Măsurile 51-54 corespund măsurilor 7-10. În cadrul măsurii 54, de pe timpul 3 pianul aduce o figurație de arpegii frânte cu un contur ascendent în ritm de șaisprezecimi ce urmăresc conturul melodic al temei secțiunii A. În

măsurile 55-56 partida de corzi schițează formula tematică a măsurilor 11-12 ușor modificată ritmic, sub arpeggiile mâinii drepte ale pianului. Din punct de vedere armonic, măsurile 45-56 sunt identice cu măsurile 1-12. (ex. 28)

Puntea, similar secțiunii concluziei din debutul părții de concert (măsurile 13-15) încheie prima perioadă a reluării secțiunii A prin instrumentul solist rămas singur și expunând în ritm de șaisprezecimi notele tonalității si minor în variantă armonică alternate cu o pedală ce sugerează armonia lui fa diez major cu septimă (al dominantei) în cadrul măsurilor 57-59. În măsura 59, armonia lui fa diez major cu septimă (al dominantei) este alternată între cele două mâini printr-o formulă de terță dublă alternată cu o notă simplă sub intervenția flautului și a clarinetului pe timpii 1 și 2, cărora li se alătură și fagotul de pe timpii 3 și 4. (ex. 28)

Perioada a doua a acestei secțiuni în cea mai mare parte a sa (măsurile 60-71) este identică cu perioada precedentă (măsurile 45-56), dar și cu prima expunere a secțiunii A din debutul părții de concert (măsurile 1-12) din punct de vedere al materialului tematic și al armoniei. Apare totuși o scurtă lărgire tematică de doar două măsuri în cadrul măsurilor 72-73 în cadrul acestei perioade ce realizează tranziția către secțiunea concluziei părții de concert, care nu se va încheia așa cum ne-am fi așteptat, ea făcând legătura prin intermediul unui pasaj tranzitiv (măsurile 80-82) în care Beethoven prefigurează noua temă a finalului într-o formă ezitantă ce ascunde adevăratele intenții ale sale, din care solistul va exploda în *fortissimo* în debutul părții a treia. (ex. 28)

În cadrul măsurilor 60-71 tema este expusă de către partida de suflători de lemn ce sunt susținuți și de către partida de corzi care dublează materialul melodic expus de partenerii lor, dar sub forma unei ezitări printr-un răspuns întârziat realizat prin intermediul ritmului de pauză de optime-optime ce formează astfel contratimp pe jumătate de timp. Partida de corzi este astfel tot timpul în urma partidei de suflători realizând astfel efectul unui ecou al conturului tematic expus de partenerii lor de dialog. (ex. 28)

Sub această expunere tematică a orchestrei instrumentul solist sună o formulă de bas figurat (alberti), o formulă preferată a compozitorilor aparținând clasicismului, și caracteristică secolului al XVIII-lea, adusă în cadrul mâinii drepte ale pianistului și dublată în unison de către mâna stângă la o distanță de octavă perfectă între cele două mâini. Prin utilizarea acestor tehnici compoziționale se creează un efect expresiv prin alăturarea unor elemente simple, dar foarte sugestive precum cele enunțate mai sus, compozitorul renunțând aici la sonoritățile de tip bloc, foarte caracteristice lui, și des întâlnite în cadrul concertului. Acestea aduc aminte de simplitatea și eleganța stilului clasic din secolul XVIII și sugerează poate nostalgia compozitorului pentru

vremurile nu de mult apuse. Măsurile 72-73 păstrează formula expunerii materialului tematic enunțat până acum, melodia sunând un contur treptat descendent. (ex. 28)

Armonic măsura 72 sună re major cu septimă pe timpii 1 și 2, mi minor pe timpii 3 și 4, măsura 73 sună re major cu septimă pe timpul 1, un acord micșorat cu septimă micșorată pe timpii 2 și 3 și fa diez major cu septimă (al dominantei) pe timpul 4, rezolvat în si major pe timpul 1 al măsurii 74. (ex. 28)

Planul dinamic:

Acesta este în debutul secțiunii scăzut, realizându-se către finalul primei perioade o acumulare dinamică către nuanța *forte*. Nuanța mare este din nou redusă la *piano*, în cursul celei de-a doua perioade (măsura 60) apărând mai multe sugestii ale *crescendo*-ului și *decrescendo*-ului ce conferă expresie acestuia.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Sugestiile asupra sensului muzical sunt cele evocate și până acum în interiorul secțiunii A. Domină starea intens meditativă și optimistă din interiorul părții de concert.

Din punct de vedere interpretativ în debutul secțiunii A', acolo unde pianul expune tema prin intermediul mâinii drepte se va urmări proiectarea sopranului și utilizarea degetelor întinse cu încheietura moale care să proiecteze nuanța mică în care aceasta se desfășoară. În cadrul formulei de acompaniament a mâinii stângi se va sublinia întotdeauna basul reprezentat de prima notă a fiecărui timp al măsurii (măsurile 45-57). Pedala de susținere va fi și ea utilizată cu generozitate pentru a oferi căldură sunetului și a conecta notele mai bine între ele, dar fără a renunța în a realiza tehnica *legato*-ului prin intermediul degetelor și a încheieturii.

În cadrul formulelor de bas figurat (alberti) ce acompaniază tema orchestrei (măsurile 60-74) se vor folosi degete întinse cu o încheietură moale și cu suportul antebrațului care vor proiecta nuanța mică, *piano*, dar și acumulările și disipările de tensiune dinamică și dramatică din interiorul acestei perioade. La fel ca în perioada precedentă, pedala de susținere va fi și ea utilizată cu generozitate pentru a oferi căldură sunetului și a conecta notele mai bine între ele, dar fără a renunța în a realiza tehnica *legato*-ului prin intermediul degetelor și a încheieturii.

Sugestia asupra frazării este similară cu cea de până acum, se va urmări în special continuitatea și fluiditatea frazei puse în slujba realizării sonore a întregii fraze sau perioade.

d. Concluzie – măsurile 74-79:

Melodia, ritmul și armonia:

Măsura 74 din debutul concluziei păstrează mersul pianului și al partidei de corzi din măsurile precedente dar aduce o nouă formulă în cadrul partidei de suflători. Flautul sună în cadrul melodiei sale terța armoniei lui si major în ritm de pătrime, urcată ascendent treptat într-un ritm de doime cu punct pe timpii 2-4 ai măsurii. Clarinetul sună două doimi egale ce aduc tot un mers treptat descendent precum flautul, iar fagotul sună un mers egal de pătrime ce schițează notele schimbărilor armonice ale măsurii. Armonic, timpul 1 al măsurii sună si major, timpul 2 mi minor, timpii 3 și 4 fa diez major cu septimă de dominantă. Măsura 75 repetă identic măsura 74. (ex. 29, vezi anexa)

Din măsura 76 partida de suflători reia mersul din cadrul măsurilor 60-71 în alternanță cu partida de corzi sub basul figurat (alberti) al pianului cu un contur descendent pe treptele armoniei lui si major. În măsura 79 acest mers este oprit într-o pedală a cornului a notei si, tonica lui si major, ce va fi coborâtă cromatic în măsura 81 la si bemol, cvinta noii armonii a lui mi bemol major, noua tonalitate a rondo-ului concertului. (ex. 29)

Planul dinamic:

Acesta este scăzut în interiorul acestei secțiuni.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt identice cu cele din cadrul perioadei a doua a secțiunii precedente, materialul tematic și muzical fiind și el identic cu cel expus în interiorul perioadei precedente.

Punte (măsurile 80-82):

În cadrul acestui pasaj tranzitiv, Beethoven prefigurează noua temă a finalului într-o formă ezitantă ce ascunde adevăratele intenții ale sale, din care solistul va exploda în *fortissimo* în debutul părții a treia. (ex. 29)

CONCLUZII

În cadrul părții a doua a Concertului nr. 5 pentru pian și orchestră "Imperialul" de Ludwig van Beethoven am remarcat cum tonalitatea și majorului implantată în cadrul grupului tematic secund al solistului din partea întâi, este preluată într-un *Adagio* asemănător unui imn religios. Starea de intens dramatism și disconfort psihic a unei bătălii zdrobitoare din partea întâi este reconciliată în această parte ce aduce o stare interiorizată de calm și de meditație, indispensabilă pentru a realiza contrastul necesar dintre părți.

Czerny, atunci când a oferit prima audiție a lucrării în Viena a afirmat că „atunci când Beethoven a scris acest *Adagio*, cântecele religioase ale unor pelerini dedicați credinței lor au fost prezente în mintea sa și interpretarea acestei părți trebuie să evoce perfect starea de calm și dedicarea sfântă pe care o asemenea imagine o stimulează în mod natural.”³⁸ Din punct de vedere al structurii aceasta este o formă de lied tripartit A-B-A cu o concluzie decorată ce are rol de punte spre partea a treia.

Adevărata semnificație a tonalității lui și major este dezvăluită în legătura părții a doua cu finalul, unde în măsurile 79-80 și becarul se mișcă cu o jumătate de semiton mai jos la și bemol, nota ce evocă tonalitatea dominantei lui mi bemol major și reprezintă totodată prima notă a finalului concertului beethovenian.³⁹

Similar cu unele tehnici utilizate în interiorul părții întâi a concertului, se poate observa și în interiorul acestei sugestii simfonizării instrumentului solist, ce imită sonoritatea partidelor instrumentale ale orchestrei, prin intermediul utilizării sonorităților de tip bloc ale acordurilor de trei sau patru sunete, intervale duble de tipul terțelor, al sextelor sau al octavelor, aduse în cadrul ambelor mâini ale pianului, sau doar a uneia dintre ele.

³⁸ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 265

³⁹ Ibidem.

6. SCHEMA STRUCTURALĂ A PĂRȚII A TREIA (ANALIZĂ LA NIVEL MACROSTRUCTURAL)

Partea a treia – formă de rondo-sonată (marele rondo-sonată)

Măsura	Secțiuni mari	Teme	Perioade-Strofe	Fraze/Propoziții	Motive – Celule motivice	Tonalitate (str. mod.)
1 9	Expoziție (125)	Refren (A)- T1 (48)	P1(16)	F1(8) F2(8)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	mi b major
17 25			P2(20U)	F1(8) F2(12)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+4 (lărgiri tematice interioare)+ 4(2+2)	mi b major
36(U)		Concluzie (7U)		F1	2+2+3	mi b major
42(U)		Tranziție (Punte) (7) doar cu rol tematic nu și modulatoriu		F1	2+2+3	mi b major
49 58(U) 65(U)		Cuplet 1 (B) – T2 (45)	P1(24U)	F1(10U) F2(8U) F3(8U)	4(2+2)+ 6(2+2+2)+ 4(2+2)+4U 4(2+2)+4U	mi b major/ modulatoriu
72(U) 78			P2(14U)	F1(6) F2(8)	2+2+2 4(2+2)+ 4(2+2)	fa major/ si b major/ fa major 7
86		Retranziție (Punte) (8)		F1(8)	4(2+2)+ 4(2+2)	modulatoriu
94 102		Refren (A)- T1 (44)	P1(16)	F1(8) F2(8)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	mi b major
110 116 120			P2(16) * <i>a se vedea note</i>	F1(6) F2(4) F3(6)	2+2+2+ 2+2+ 2+2+2	mi b major

126 130 134		Tranziție	P1(12)	F1(4) F2(4) F3(4)	2+2+ 2+2+ 2+2	modulatoriu (mi b major- do major)
138 146 154	Dezvol- tarea (100)	Dezvoltare propriu- zisă ca într-o sonată (Cuplet 2)	D1(24)	F1(8) F2(8) F3(8)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	do major/ modulatoriu
162 173 181(U)			D2(27)	F1(11) F2(9U) F3(8)	4(2+2)+ 4(2+2)+3 4(2+2)+ 5(2+3)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	la bemol major modulatoriu
189 200 208(U)			D3(23)	F1(11) F2(9U) F3(4)	5(2+3)+6 (2+2+2) 4(2+2)+ 5(2+3) 2+2	mi major modulatoriu
212 220 230			D4(26)	F1(8) F2(10) F3(8)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+2 2+2+2+2	modulatoriu si b major 7 modulatoriu
238		Retran- ziție (Punte)		F1(9U)	4(2+2)+ 5(2+3)	modulatoriu
246(U) 254	Repriză (Reexpo- ziție) (156)	Refren (A)- T1 (48)	P1(16)	F1(8) F2(8)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	mi b major
262 270			P2(20U)	F1(8) F2(12U)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+4(lărgiri te- matiche in- terioare)+ 4(2+2)	mi b major
281(U)		Concluzie (7U)		F1	2+2+3	mi b major
287(U)		Tranziție (Punte) (7) doar cu rol tematic nu		F1	2+2+3	mi b major

		și modula- toriu				
294		Cuplet 3 (B) – T2 (47)	P1(26U)	F1(12U)	4(2+2)+8(2+2+2+2)+ (lărgiri te- matische)	mi b major/ modulatoriu
305(U)				F2(8U)	4(2+2)+	
312(U)				F3(8U)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	
319			P2(14U)	F1(6)	2+2+2	si b major
325				F2(8)	4(2+2)+ 4(2+2)	
333		Retranziție (Punte)		F1(8)	4(2+2)+ 4(2+2)	modulatoriu
341		Refren (A) – T1 (61)	P1(16)	F1(8)	4(2+2)+ 4(2+2)+	la b major/ modulatoriu
349				F2(8)	4(2+2)+ 4(2+2)	
357			P2(14)	F1(8)	4(2+2)+ 4(2+2)+	mi b major
365				F2(6)	4(2+2)+2	
371			P3(13)	F1(7)	3(1+2)+ 4(2+2)	mi b major
378				F2(6)	4(2+2)+2	
384			P4(14)	F1(6)	2+2+2	mi b major
392				F2(8)	2+4(2+2)+ 2	
398		Concluzie		F1(4)	2+2	mi b major
402	Coda		C1(17)	F1(6)	2+2+2	mi b major/ modulatoriu
408				F2(11)	1+1+1+1+ 1+1+1+1+ 1+1+1	
419			C2(13)	F1(7U)	2+2+3(U)	mi b major
425(U)				F2(7)	3+2+2	

**spre deosebire de primul Refren (măsura 1) aici este tratat un motiv al refrenului pe o figuratie melodică a pianului într-o zonă modulatorie bogată.*

7. ANALIZA LA NIVEL MICROSTRUCTURAL A ELEMENTELOR CONSTITUTIVE ALE DISCURSULUI MUZICAL ȘI ASUPRA SENSULUI LOR ÎN CADRUL ACESTUIA

a. Expoziția (măsurile 1-125)

Secțiunea A – Refren 1 – măsurile 1-36 (măsură conjunctă):

Câteva considerente:

Caracterul refrenului este unul exteriorizat și foarte energic și sugerează o răbufnire dramatică după partea lentă contrastantă din cadrul construcției concertului. Starea alertă a ritmului ternar al măsurii de 6/8 alături de intervenția cornilor prin pedala de si bemol, cvinta tonalității lui mi bemol major, poate duce ascultătorul către scena unei partide de vânătoare unde se desfășoară tradiționala urmărire a prăzii ce urmează a fi capturată de către vânătorii călare pe cai, conduși de câinii lor loiali ce adulmecă prada prin simțurile lor fine. Acest lucru este sugerat prin formule ritmice de pătrimi, optimi și șaisprezecimi ce aduc procedee ritmice excepționale precum sincope pe treimi de timpi ce aparțin mâinii drepte dar și prin mersul continuu de optimi al mâinii stângi.

Caracterul refrenului rondo-ului este similar cu cel al grupului tematic principal al părții întâi, diferind aici metrul și sugestia timbrală, refrenul fiind acum început de către instrumentul solist și apoi preluat de către orchestră și nu invers precum în cadrul formei de sonată cu dublă expoziție din debutul concertului. Asemănarea continuă și în plan tonal, ambele părți sunând în mi bemol major, aici Beethoven respectând cu strictețe tradiția secolului al XVIII-lea al construcției genului concertant, după cum am amintit în cadrul capitolului introductiv.

Leon Plantinga sugerează o asemănare a refrenului rondo-ului Concertului nr. 5 cu mișcarea galopantă a părții întâi a Cvartetului K.V. 458 *Vânătoarea* al lui Mozart și finalul Simfoniei nr. 73 *Vânătoarea* (*La chasse* este denumirea dată de către compozitor în limba franceză) a lui Haydn, compusă inițial pen-

tru o scenă de vânătoare din opera sa *La Fedeltà premiata* scrisă în 1780 pentru patronii săi, familia Esterházy din Imperiul Austro-Ungar.

- **Perioada întâi:**

Melodia, ritmul, armonia, planul dinamic și țesătura melodică/textura:

Tema refrenului este sunată de către mâna dreaptă a pianului ce aduce un contur melodic ascendent pe notele arpegiului lui mi bemol major, început pe si bemol în ritm de optimi pe primii doi timpi ai măsurii 1. Pe timpul 2 al măsurii mi bemolul este repetat în cadrul melodiei în ritm de optime iar apoi este continuat conturul ascendent al arpegiului în același mod precum pe timpii precedenți. Pe timpul 5 sună o pauză, iar pe timpul 6 respectiv timpul 1 al măsurii 2 continuă conturul ascendent al arpegiului lui mi bemol major de data aceasta accelerat în ritm de șaisprezecimi și stopat pe o pătrime ce conectează între ei timpii 2-5 ai măsurii 2 și ce formează și o sincopă pe timp între timpii 3 și 4. (ex. 30, vezi anexa)

Mersul ascendent al arpegiului lui mi bemol major este continuat și pe timpul 6 al măsurii 2 și accelerat în ritm de șaisprezecimi în cadrul melodiei mâinii drepte. Mâna dreaptă sună o formulă acordică pe parcursul acestor două măsuri precum și în continuarea expunerii teme refrenului ce pe lângă conturul melodic mai sus amintit aduce și formule de acompaniament ce aparțin părții inferioare a mâinii drepte și ce sună fie intervale de terțe în ritm de optimi legate între ele câte două precum pe timpii 1-2 și 3-4 ai măsurii 1, fie de optime ce sună un interval de cvartă perfectă sub melodia de șaisprezecimi pe timpul 6 al acestei măsuri, ce continuă și pe timpul 1 al măsurii 2 sunând un interval de terță sub melodia de șaisprezecimi, iar apoi un trison în ritm de două pătrimi legate între ele ce urmăresc conturul melodic pe timpii 2-5 și apoi o terță în ritm de optime sub melodia unor șaisprezecimi pe timpul 6 al acestei măsuri. (ex. 30)

Conturul melodic este schimbat din măsura 3, el devenind mixt la nivel celular și descendent la cel motivic prin salturi de terță, de secundă și de cvartă ale melodiei ce sună o optime pe timpul 1 al acestei măsuri, urmată de o pauză de optime pe timpul 2, de două șaisprezecimi pe timpul 3, o optime pe timpul 4, o pauză de optime pe timpul 5 și încă două optimi pe timpul 6. (ex. 30)

În măsura 4 conturul melodic se stabilizează în jurul notei si bemol aparținând armoniei dominantei lui mi bemol major și sună un tril pe timpii 1, 2 și prima jumătate a timpului 3, o notă de pasaj pe a doua jumătate a timpului 3, și apoi o pătrime pe timpii 4 și 5 ai acestei măsuri ce încheie prima frază a

temei refrenului, urmată de către o apogiatură a următoarei fraze ce sună același si bemol în ritm de optime plasat cu o octavă mai jos decât cel dinaintea lui, și ce aduce din nou tema refrenului enunțată în prima frază a părții de concert. (ex. 30)

Acompaniamentul părții de jos a mâinii drepte sună ca și în măsurile precedente suport armonic și ritmic pentru melodia părții superioare a mâinii formate din intervale duble sau trisonuri ce o susțin pe aceasta în ritm de optime precum pe timpii 1, 3, 4 și 6 ai măsurii 3, sau pătrime cu punct legată de o pătrime pe timpii 1-5 ai măsurii 4. Țesătura melodică a temei refrenului este densă deoarece instrumentul solist este tratat orchestral, mâna dreaptă sunând formule acordice ce imită partidele orchestrei alături de mâna stângă ce sună și ea o formulă de acompaniament melodic al mâinii drepte ce alternează note simple cu trisonuri într-un ritm constant de optime sugerând și ea imitația partidelor instrumentale ale orchestrei precum mâna dreaptă. (ex. 30)

Această masivitate a tratării temei în cadrul instrumentului solist este caracteristică discursului muzical beethovenian și a fost folosită foarte des în cadrul muzicii pentru pian a compozitorului. Tratarea prin sonorități tip bloc întărește caracterul dramatic și energic al temei refrenului și ajută totodată și interpretul în realizarea sugestiei dinamice a unui *fortissimo*, nuanță în care debutează această temă. Totodată *sforzando*-ul de pe timpul 2 al măsurii 2 întărește caracterul dramatic al refrenului și al sugestiei sincopei ce se formează aici. (ex. 30)

Din punct de vedere dinamic este interesant de remarcat și sugestia unui subito *piano* din cadrul măsurii 3, ce aduce un contrast puternic în cadrul temei refrenului foarte caracteristic compozitorului și care întărește astfel sugestia afectivă a acesteia. Apare aici și o indicație în legătură cu pedala de susținere pe care compozitorul ne recomandă să o folosim pe parcursul măsurilor 1 și 2, o indicație ce ajută la susținerea dinamică a nuanței mari a acestor măsuri și care, spre deosebire de alte indicații ale compozitorului, precum cea din cadrul debutului părții a doua a Concertului nr. 3, dezbătută pe larg în cadrul acestuia, nu amestecă armoniile între ele, mi bemol major sunând pe parcursul acestor două măsuri. (ex. 30)

Armonic, măsurile 1-2 sună mi bemol major în stare directă (5/3), măsura 3 sună pe timpii 1-3 si bemol major cu septimă (al dominantei) în stare directă (7), timpii 4-6 sună mi bemol major în stare directă (5/3), măsura 4 sună si bemol major în stare directă (5/3) pe timpii 1-5 și si bemol major cu septimă de dominantă în stare directă (7) pe timpul 6. Măsurile 5-8 timpii 1-3 repetă măsurile 1-4 timpii 1-3 identic. De pe timpul 4 al măsurii 8 apare o schimbare în cadrul formulei mâinii stângi a pianului ce aduce un contur de notă simplă

pe timpul 4 urmată de două terțe pe timpii 5 și 6 ce sună inițial notele armonice ale acordului lui si bemol major, și care apoi coboară cromatic aducând alături de mâna dreaptă apogiatura pentru următoarea frază a temei refrenului. (ex. 30)

Mâna dreaptă sună octave paralele ce coboară cromatic de la si bemol către la becar în ritm de șaisprezecimi, care apoi va repeta nota la becar în ritm de optime urmată de o pauză de optime în cadrul măsurii 9. Sub această expunere a pianului, orchestra sună prin cei doi corni o pedală armonică a notei si bemol, cvinta armoniei lui mi bemol major, în ritm de doime cu punct prelungită peste bara de măsură timp de opt măsuri în cadrul măsurilor 1-8. (ex. 30)

A doua frază a primei perioade a refrenului părții de concert continuă mersul cromatic descendent de șaisprezecimi-optime-pauză de optime al mâinii drepte mai sus amintit ce sună octave paralele, continuând sugestia unei țesături melodice dense precum în fraza precedentă sub o formulă a mâinii stângi ce sună sub pedala lui si bemol major un mers descendent al unor terțe cromatice, mers ce va fi oprit în măsura 11. (ex. 30)

Apare în cadrul măsurii 9 o indicație de caracter din partea compozitorului, *Mit Nachdruck*, ce întărește ideea de energie dramatică a unui caracter exploziv, enunțată și în cadrul primei fraze a temei refrenului. De pe timpul 6 al măsurii 10 apare din nou tratarea acordică a mâinii drepte prin introducerea a două note melodice în interiorul octavei paralele, aceasta din urmă reprezentând o apogiatură pentru următorul motiv al acestei fraze ce va fi tratat pe parcursul măsurilor 11-12 prin acorduri de trei sau patru sunete ce întăresc sugestia dinamică a unui *forte*. (ex. 30)

Din măsura 11 debutează formula acordică mai sus amintită a mâinii drepte ce sună pe timpii 1-3 un ritm de pătrime-optime sub armonia lui si bemol major, printr-un mers melodic static, ce apoi repetă din nou pe timpul 4 ce s-a auzit pe timpul 3, iar apoi urmează un contur melodic ascendent pe a doua jumătate a timpului 5 și pe timpul 6 ce aduce un ritm de optime cu punct-șaisprezecime-optime ce va deveni un leitmotiv al părții de concert fiind repetat obsesiv pe tot parcursul ei, acesta reprezentând formula semnalului de vânătoare, cel ce anunță debutul urmăririi prăzii sau găsierea acesteia de către înaintașii loiali, câinii de vânătoare. Timpul 1 al măsurii 12 repetă timpul 6 al măsurii precedente, iar apoi urmează un contur ascendent către nota sol pe timpul 2 al măsurii ce va fi coborâtă la o distanță de o terță mare pe timpul 3, toate în ritm de optime. (ex. 30)

Timpii 4 și 5 ai măsurii 12 repetă timpul 3 al acesteia în ritm de pătrime, iar de pe timpul 6, ce reprezintă apogiatura de debut a următorului motiv,

debutează noul motiv descendent, măsurile 12 timpul 6-14, ce repetă identic motivul măsurilor 9 timpul 6-10 timpul 4, în cadrul măsurii 14 aducând la final intervenția pianului prin sunetul re aparținând armoniei lui si bemol major cu septimă de dominantă, ce încheie astfel intervenția instrumentului solist, preluată de către orchestră de pe timpul 6 al măsurii 14. (ex. 30)

Orchestra continuă intervenția celor doi corni ce sună tot nota si bemol dar în ritm de pătrimi urmate de o pauză de optime în măsurile 9-10, apoi o doime cu punct prelungită peste bara de măsură în cadrul măsurilor 11-12, iar în măsurile 13-14 un contur ritmic identic cu cel din măsurile 9-10. Orchestra, prin partida de corzi, continuă fraza de pe timpul 6 al măsurii 14 sunând conturul melodic și ritmic până în măsura 16 pe timpul 5 pe care l-a sunat în cadrul măsurilor 8 timpul 6-10 timpul 5 în unison, începută în nuanță mică, *piano*, și apoi realizând o acumulare de tensiune dinamică și dramatică, notată printr-un *crescendo* către noua nuanță *forte* de pe timpul 6 al măsurii 16 ce reprezintă anacruza temei refrenului ce va fi sunată de către toată orchestra. Pe timpul 6 al măsurii 16 partida de corzi este dublată de către partida de suflători de lemn completă și de către cei doi corni, iar din măsura 17, toată orchestra va suna tema refrenului în nuanță mare, țesătura melodică devenind foarte densă prin prezența tuturor partidelor instrumentale. (ex. 30)

Pauzele:

Acestea apar aici sub forma unor pauze cu efect energizant ce influențează direct caracterul profund exteriorizat, dramatic și provocator de sentimente intense de mânie, iritare și furie, o anxietate generală, prin formulele ritmice specifice fie marșului militar sau a elementelor melodice mai sus amintite.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt similare cu cele ale grupului tematic principal al părții întâi a concertului, diferind acum după cum am amintit mai sus metrul și alcătuirea ritmică a temei refrenului. Amintesc ce am scris în legătură cu grupul tematic principal al părții întâi a concertului:

Grupul tematic principal evocă un marș militar al trupelor armate și tropote de cai înaintând pe câmpul de luptă călăriți de soldați curajoși evidențiate prin ritmuri specifice de optime-triolet de șaisprezecimi și optime cu punct-șaisprezecime. Caracterul acestui grup tematic este unul exteriorizat și foarte dramatic el fiind prezentat de către toată orchestra. Starea de agitație și de pericol iminent este

omniprezentă în cadrul acestuia precum și anxietatea în fața luptei cu adversarul pe câmpul de bătălie. Acesta poate fi privit și ca un ritual de dinaintea confruntării directe cu inamicul, soldații armatei franceze a lui Napoleon Bonaparte.

În continuare am enunțat în interiorul părții întâi a concertului că sugestia asupra caracterului grupului tematic principal are următoarele caracteristici ce sunt aproape identice și în interiorul temei refrenului rondoului beethovenian, diferența fiind că acum exponentul principal tematic este instrumentul solist (pianul) și nu orchestra:

Sugestia asupra sensului muzical în debutul concertului este de esență dionisiacă prin dramatismul intens prin care apare orchestra în formație completă în nuanță mare, dar și prin formulele cadențiale ale pianului, nestatornice, cu un caracter improvizatoric intens sugerat de către compozitor, nesupus aici logicii formale, precum într-o Toccată pentru orgă sau clavecin de J.S. Bach, ce întăresc sentimentele profunde de iritare, furie sau chiar mânie, o anxietate generală, produsă de desfășurarea unui război aprig pe câmpurile de luptă ale Imperiului Austriac, temă principală pe baza căreia este construită în integralitate partea întâi a concertului.

Și aici domină sentimentele de iritare, furie și chiar mânie evocate prin nuanța mare, prin scriitura acordică densă, prin contraste dinamice foarte sugestive de tipul *fortissimo/piano* dar și prin utilizarea ritmului specific marșului militar de optime cu punct-șaisprezecime. Se păstrează esența dionisiacă prin sugestia nestatorniciei dar și a atitudinii afective cu impulsuri pasionale, exaltate poate chiar iraționale. Atitudinea generală aduce aminte de un zbucium, un conflict interior puternic sau poate chiar lupta eroului cu destinul său nefavorabil, o temă recurentă în interiorul creației beethoveniene.

Deși unii analiști sugerează aici o asemănare cu o scenă de vânatoare consider că sugestia afectivă a muzicii este profund dramatică și încărcată de semnificații ale zbuciumului și ale neliniștii pentru a putea fi catalogată astfel și sugerează mai degrabă un conflict deschis cu un inamic pe câmpul de luptă, după cum am amintit în interiorul părții întâi, sau poate chiar mai mult decât atât, un conflict interior, de natură psihologică, a eroului nostru, în fața destinului său profund nefavorabil, ce îi va aduce mari suferințe și deznădejdi, singura scăpare din acest infern fiind doar moartea.

Interpretativ, în cadrul acestei teme a refrenului se va folosi toată puterea antebrațelor, cu degetele ferme, și cu susținere din partea mușchilor spatelor al ambelor mâini în nuanță mare, plus suportul pedalei de susținere, urmărind întotdeauna conturul melodiei ce se află pe partea superioară a mâinii drepte, degetele 4 și 5, având grijă pentru a o scoate în evidență pe aceasta. În nuanță mică se va folosi doar puterea degetelor și a încheieturii și mai puțină pedală de susținere pentru a realiza contrastul dinamic cerut de către compozitor.

Pedala de susținere va fi și ea utilizată cu generozitate pentru a oferi căldură sunetului și pentru a conecta notele mai bine între ele, dar schimbându-o destul de des pentru a nu transforma discursul muzical într-un enunț neinteligibil și ascultând cu mare atenție pentru a nu amesteca armoniile între ele atunci când acestea se schimbă des. Indicațiile de pedală ale compozitorului pot fi respectate, dar pedala poate fi utilizată și atunci când nu este notată de către acesta pe suprafețe mai mici și respectând sugestiile enunțului de mai sus.

Sugestiile de frazare ale temei refrenului sunt similare cu cele ce au fost enunțate și până acum în interiorul concertului. Se va urmări o linie imaginară ce este trasată pe toată lungimea sa considerând felul în care se întrepătrund între ele celulele și motivele în interiorul acesteia având grijă să nu apară fragmentări în cadrul discursului muzical și gândind o linie lungă pe parcursul frazelor și al perioadelor ce o alcătuiesc. Este important de realizat sugestiile de articulație notate de către compozitor pentru exponentul principal al melodiei, dar fără a crea discontinuitate în discursul muzical, urmărind întotdeauna conectarea notelor între ele și plasticitatea frazei și a perioadei pe tot parcursul ei. Pauzele vor fi respectate întocmai, ele conturând caracterul acestei teme a refrenului, gândind întotdeauna linia melodică pe toată suprafața sa, fără însă a fragmenta discursul muzical și a afecta continuitatea acestuia.

- **Perioada a doua:**

Melodia, ritmul și armonia:

Perioada a doua a refrenului părții de concert, măsurile 17-28, repetă tema refrenului sunată de către pian în cadrul măsurilor 1-12, unde melodia temei propriu-zise este sunată de către viorile întâi dublate de către flaut, clarinet și fagot până în măsura 24, celelalte instrumente sunând formule ritmice și armonice ale unui acompaniament. Acompaniamentul aduce formule de tip tremolo în ritm de șaisprezecimi în cadrul partidei de corzi, ce susțin caracterul energic și foarte dramatic al acestei teme, formule de pătrimi, optimi și șaisprezecimi ale oboilor, cornilor, trompetelor și ale timpanului ce sună ocazional și sincope pe jumătate de timp, alături de alte formule ritmice și armonice ce susțin melodia temei. (ex. 30)

De pe timpul 6 al măsurii 24 clarinetul alături de viorile întâi sună tema celor două șaisprezecimi-optime ce repetă a doua șaisprezecime până pe timpul 6 al măsurii 25 de unde flautul alături de fagot încep să dubleze din nou, precum în măsurile precedente, principalele exponente ale melodiei temei

refrenului până în măsura 28. Din măsura 24, de pe timpul 6, corzile continuă formula de tremolo în ritm de șaisprezecimi al acompaniamentului lor cu un contur descendent ce urmărește melodia temei refrenului, iar din măsura 28 formula de tremolo este transformată într-o figurație armonică și ritmică ce amintește de un bas figurat (alberti) ce va fi menținută până în măsura 36. (ex. 30)

Din măsura 29, tema refrenului este ușor modificată față de ce a expus instrumentul solist în cadrul măsurilor 1-14, prin largiri tematice interioare, unde măsurile 29 și 30 timpii 1-3 repetă măsurile 27-28 timpii 1-3, fiind modificată structura ritmică a măsurii 30 față de ceea ce s-a auzit în măsura 28, unde acum pe timpul 1 mersul ascendent de secundă mare (fa-sol) este sunat în ritm de șaisprezecimi, ceea ce reprezintă o accelerare ritmică care tensionează suplimentar discursul muzical, față de optimele din măsura 28, urmate de o pauză de optime, iar pe timpul 3 de o optime, față de ritmul de optime-pătrime din măsura 28 de pe timpii 3-5. (ex. 30)

Conturul melodic și ritmic al timpilor 3-6 al măsurii 30 este schimbat față de măsura 28 și sună acum formula ritmică a semnalului de vânătoare de optime cu punct-șaisprezecime-optime ce urmărește un contur ascendent treptat, și ce va fi continuat și pe timpul 1 al măsurii 31 cu același mers treptat ascendent în ritm de șaisprezecimi precum cel din măsura 30 de pe timpul 1, pe timpul 2 al acestei măsuri urmând o pauză de optime. (ex. 30)

Formula ascendentă a timpilor 3-6 din măsura 30 și a timpilor 1-2 din măsura 31 este secvențată ascendent la o distanță de o secundă mare în cadrul timpilor 3-6 ai măsurii 31 și a timpilor 1-2 ai măsurii 32. Secvența este din nou adusă și în cadrul măsurii 32, pe timpii 3-6, la o secundă mare ascendentă, dar incompletă, de către oboi, clarinet și fagot, deasupra viorilor întâi, ce expun tema fără flaut de data aceasta, sub același acompaniament al restului partidelor instrumentale. Din măsura 33 conturul melodic sună formula semnalului de vânătoare mai sus amintită ce aduce un mers treptat descendent în cadrul acestei măsuri, flautul sunând și el o intervenție melodică de pe timpul 4 al acestei măsuri, continuată până în măsura 36, urmat de un contur mixt în măsura 34 al melodiei viorilor dublate de flaut, clarinet și fagot și susținute de către partida de suflători de alamă și de către timpan, ce aduce un contur descendent treptat pe timpii 1-3 ai acestei măsuri, urmată de un salt de o sextă mică ascendentă și apoi de un mers treptat ascendent până în măsura 36. (ex. 30)

Menționez că cei doi oboi urmăresc un mers contrar față de melodia expusă de principalele partide instrumentale mai sus menționate pe primii trei timpi ai măsurii 34, ca apoi acest mers să fie transformat într-un unison al

tuturor partidelor instrumentale. În măsura 35 se realizează o rărire ritmică scrisă prin ritmuri de pătrimi urmate de pauze de optimi ce schițează formula unei cadențe autentice perfecte ce aduce perioada a doua a refrenului părții de concert la final. (ex. 30)

Armonic, măsura 31 sună si bemol major cu septimă (al dominantei) în răsturnarea a doua (4/3), măsura 32 sună do minor cu septimă în răsturnarea a doua (4/3), măsura 33 sună fa minor cu septimă în răsturnarea întâi (6/5) pe timpii 1-5 și fa major cu septimă în răsturnarea întâi (6/5) pe timpul 6, din nou jocul armonic al omonimei precum în partea întâi a concertului, măsura 34 sună sol minor în stare directă pe timpul 1, fa major în răsturnarea întâi (6) pe timpul 2, si bemol major cu septimă (al dominantei) în răsturnarea a treia (2) pe timpul 3, mi bemol major în răsturnarea întâi (6) pe timpul 4, fa minor în stare directă (5/3) pe timpul 5, mi bemol major în stare directă (5/3) pe timpul 6, măsura 35 sună fa minor cu septimă în răsturnarea întâi (6/5) pe timpii 1-3, si bemol major cu septimă (al dominantei) în stare directă (7) pe timpii 4-6, iar măsura 36 sună mi bemol major în stare directă (5/3). (ex. 30)

Planul dinamic:

Este dominat de nuanțe mari, *forte* și *fortissimo*. Apar și numeroase *sforzando*-uri ce au rol hotărâtor asupra caracterului acestei teme a refrenului reluate aici de către orchestră.

Țesătura melodică/textura:

Este densă prin prezența orchestrei complete și a tuturor partidelor instrumentale.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Sunt identice cu cele expuse în interiorul primei fraze a temei refrenului, fraza a doua reluând materialul muzical al primei fraze expus acum de întreaga orchestră.

Concluzie - măsurile 36-42 (ambele măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul și armonia:

În cadrul măsurii 36, măsură conjunctă ce încheie refrenul părții de concert și pornește noua secțiune a concluziei, după acordul placat de pe timpul 1 al întregii orchestre, cei doi corni sună formula semnalului de vânătoare a ritmului de optime cu punct-șaisprezecime-optime, urmată de trei optimi prin cei doi corni rămași singuri. Măsura 37 aduce în cadrul viorilor întâi un enunț ce sună nota mi bemol pe timpii 1-3, iar apoi o formulă ce aduce o broderie dublă în jurul notelor do și respectiv re cu un contur mixt la nivel celular, dar descendent la nivel motivic în ritm de șaisprezecimi pe timpii 4-6, deasupra unor intervenții în ritm de pătrimi cu punct și doimi cu punct ale partidei de suflători de lemn și de alamă, a corzilor grave, și a timpanului ce pe timpii 4-6 sună ritmuri de șaisprezecimi, ce susțin formula viorilor întâi. Sub aceste expuneri orchestrale, viorile a doua și violele sună o formulă ritmică de șaisprezecimi ce urmăresc un contur ascendent treptat pe timpii 1-3, și care urmăresc conturul melodic al viorilor întâi în unison, dar cu o octavă mai jos, în registrul lor, pe timpii 4-6. (ex. 31, vezi anexa)

Măsura 38 repetă formula melodică și ritmică a măsurii 36, după acordul sunat de către toată orchestra pe timpul 1, cei doi corni fiind dublați acum și de către trompete ce sună nota si bemol, reprezentând răsturnarea a doua (6/4) a lui mi bemol major. Măsura 39 este o secvență la o cvintă perfectă descendentă a măsurii 37. Măsurile 40 și 41 aduc precum măsurile 36 și 38 formula mai sus amintită ce este repetată de două ori, prima dată ea fiind sunată în cadrul măsurii 40 și apoi repetată în cadrul măsurii 41. În ambele măsuri, orchestra completă sună acorduri de mi bemol major pe timpii 1 și 2 în ritm de pătrime, dedesubtul cărora cei doi corni alături de trompete sună formula ritmică mai sus amintită. Fraza concluziei este încheiată în măsura 42 pe timpii 1 și 2 și este urmată de o pauză de optime, această măsură fiind una conjunctă ce leagă cele două secțiuni între ele. (ex. 31)

Armonic, măsura 37 sună do minor în stare directă (5/3) pe timpii 1-3, la bemol major în stare directă (5/3) pe timpii 4-6, măsura 38 sună mi bemol major în răsturnarea întâi (6), măsura 39 sună si bemol major cu septimă (al dominantei) în stare directă (7), măsura 40 sună mi bemol major în stare directă (5/3), la fel ca și măsurile 41 și 42. (ex. 31)

Planul dinamic:

Este identic cu cel al perioadei a doua al temei refrenului.

Țesătura melodică/textura:

Este în general densă prin prezența tuturor partidelor instrumentale, chiar dacă acestea expun materialul muzical rând pe rând.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Evocă sentimente similare cu cele ale grupului tematic principal. Sugestia asupra frazării este similară cu cea de până acum, se va urmări în special continuitatea și fluiditatea frazei puse în slujba realizării sonore a întregii fraze sau perioade.

Tranziție (punte) - măsurile 42-49 (ambele măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Aceasta este sunată de către instrumentul solist ce aduce o formulă neregulată din punct de vedere ritmic ce sună formule de triolette de șaisprezecimi alternate cu șaisprezecimi, ce aduce accelerări și răriri bruște și care astfel sugerează o stare foarte tensionată a acestei urcări din cadrul măsurilor 42-47, tensiune ce va fi scăzută în cadrul măsurilor 47-49 printr-un mers regulat de șaisprezecimi și notarea unui *diminuendo* către noua temă contrastantă a cupletului 1 al părții de concert. (ex. 32, vezi anexa)

Formula măsurilor 42-44 are un contur ascendent la nivel motivic dar mixt la nivel celular, este sunată de către ambele mâini ale pianului în unison și urmărește mersul treptat al tonalității mi bemol major. Direcția acestei game cu un contur mixt este către pătrimea de pe timpii 1-2 ai măsurii 44 marcată printr-un *sforzando* ce sugerează un vârf de tensiune dinamică și dramatică și care implică, pe lângă niște degete foarte active ce vor executa formula gamei mixte cu suportul greutateii brațelor, dar cu o încheietură moale, și o sugestie a unui *crescendo* către punctul de tensiune mai sus amintit. Măsurile 44-45 repetă formula măsurilor 42-43, iar măsura 46 aduce formula măsurilor 42 timpii 4-6, 43 timpii 1-3, respectiv a măsurilor 44 timpii 4-6, 45 timpii 1-3. (ex. 32)

Pauzele:

Apar sub forma pauzelor elipsă. După cum am mai amintit pauza elipsă „nu este un spațiu vid adică al absenței substanței muzicale ci o prezență modelatoare a fluxului sonor, cel al gândului, pentru că așa cum viața este pulsație *interiorizare* (gând) – *exteriorizare* (acte perceptibile senzorial) așa și muzica este pulsație *substanță inefabilă structurată* (liniștea

cu țel) – *substanță sonoră structurată* (ce se aude născut din ce nu se aude). Este un liant subtil al discursului muzical, un răgaz de a stabili raportul ierarhic și semantic între evenimente sonore succesive.”⁴⁰

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Sugestia asupra sensului muzical în debutul tranziției este similară cu cea din interiorul temei refrenului, dar în finalul acesteia, în cadrul măsurilor 47-48, se realizează o calmare generală prin intermediul formulelor ritmice, al articulației de tip *legato* și al unui *decrecendo* ce realizează tranziția spre noua secțiune a cupletului părții de concert și sentimentele asociate acestuia precum seninătatea, bucuria și optimismul.

Sugestia articulației acestei formule mixte este una a unui *non-legato*, ce este pusă în antiteză cu un *legato* ce debutează în cadrul măsurii 47 și va fi continuat pe tot parcursul temei cupletului 1, un alt contrast tipic beethovenian, realizat de data aceasta și prin intermediul tehnicilor anterior menționate.

Pentru realizarea articulației *non-legato* se vor folosi degete curbate și foarte active cu încheietura moale și suportul antebrațului evitând folosirea pedalei de susținere. Pentru realizarea articulației contrastante de tip *legato* se vor folosi degetele întinse cu încheietura moale și cu sprijin din partea antebrațului, urmărind conexiunea notelor între ele și în acest caz se poate folosi și pedala de susținere pentru o sonoritate mai caldă, specifică noii teme a cupletului.

Sugestia asupra frazării este similară cu cea de până acum, se va urmări în special continuitatea și fluiditatea frazei puse în slujba realizării sonore a întregii fraze sau perioade.

Secțiunea B - Cuplet 1 – măsurile 49-86 (ambele măsuri conjuncte):

Câteva considerente:

Caracterul cupletului 1 al părții de concert ce ar corespunde unui grup tematic secund este unul opus caracterului temei refrenului, deși este sunat în aceeași tonalitate a mi bemol majorului. Cupletul 1 evocă o stare de calm și de liniște, un caracter interiorizat și intim, al unei teme notate *dolce* în nuanță mică, *piano*, în *legato*, toate acestea contribuind la sugestia afectivă, mai sus expusă a acestei teme a cupletului, puternic contrastantă față de tema refrenului părții de concert.

⁴⁰ S. Petrescu – *Ce se aude și ce nu se aude*, Editura Brumar, Timișoara, 2014, pag. 137

- **Perioada întâi:**

Melodia, ritmul, armonia, planul dinamic și țesătura melodică/textura:

Tema cupletului este expusă de către instrumentul solist ce aduce, în măsura 49, în cadrul melodiei mâinii drepte o formulă de broderie în jurul notei si bemol pe timpul 3, după ce acesta a fost sunat în ritm de pătrime pe timpii 1 și 2, ce apoi realizează între timpii 3 și 4 un salt de o sextă mică ascendentă către sol în ritm de pătrime pe timpii 4 și 5, urmat de încă un salt descendent în ritm de optime la mi bemol pe timpul 6 al acestei măsuri. Broderia de pe timpul 3 este adusă în ritm de treizeci doimi. (ex. 33, vezi anexa)

Măsura 50 aduce un mers descendent față de timpul 6 al măsurii 49 unde nota melodică re este sunată în ritm de pătrime cu punct pe timpii 1-3, ce apoi urmărește un contur melodic descendent treptat în ritm de pătrime-optime pe timpii 4-6. De menționat că sub melodia mâinii drepte apar și pedale armonice și ritmice sub forma unor note lungi tot în cadrul mâinii drepte, în partea de jos a sa, reprezentată de degetele 1 și 2 ale mâinii, ce sugerează, precum în tema refrenului, o abordare orchestrală a acestei teme a cupletului. Partea inferioară a mâinii drepte sună fie note simple sau ocazional note duble ce alături de partea superioară a sa, ce reprezintă conturul melodic, realizează intervale duble sau chiar trisonuri în unele momente. (ex. 33)

Aceeași abordare apare și în cadrul acompaniamentului mâinii stângi, unde partea superioară a mâinii aduce o formulă arpeggiată ce se mișcă permanent în ritm de optime, în timp ce partea inferioară a mâinii sună precum în formula mâinii drepte pedale armonice și ritmice în ritmuri de doimi cu punct, respectiv pătrimi cu punct. Măsura 51 aduce în cadrul melodiei mâinii drepte un mers descendent treptat pe timpii 1-3, apoi o repetare a notei timpului 3 pe timpul 4 și din nou un contur descendent treptat pe timpii 4-6. Ritmic, aici auzim pătrime-optime pe timpii 1-3 și 4-6. (ex. 33)

În măsura 52 se realizează un tril în jurul lui si bemol în ritm de pătrime cu punct ce este adus printr-o cvartă perfectă ascendentă la mi bemol în ritm de pătrime, care apoi revine la sunetul inițial tot prin salt în ritm de optime pe timpul 6. Formula de salt pornită de pe si bemol precum în măsura 52 este continuată și în măsurile 53-58 cu un contur ascendent la nivel motivic dar mixt la nivel celular, melodia întorcându-se mereu la nota de bază din care a fost realizat saltul, si bemol în cadrul măsurilor 53-55, mi bemol în măsura 56, respectiv fa în măsura 57. (ex. 33)

Pe timpul 1 al măsurii 53 apare și o apogiatură scurtă ce repetă nota precedentă de pe timpul 6 al măsurii 52, formulă ce va fi continuată și în

măsurile următoare pe timpii tari, timpii 1 și respectiv 4, precum în măsurile 53, 55 și 57 sau doar pe timpul 1 precum în măsurile 54 și 56. Melodia își continuă mersul ascendent cu formula ritmică mai sus amintită din măsura 53 până în măsura 58, când aceasta este oprită printr-un acord arpeggiat de zece sunete, câte cinci la fiecare mână, de unde debutează și a doua frază a cupletului 1 al părții de concert. (ex. 33)

Sub această expunere tematică a pianului, orchestra sună în cadrul măsurilor 49-52 o pedală a cornului ce schițează nota mi bemol, tonica armoniei lui mi bemol major. Această formulă a pedalei armonice a cornului este similară cu formula de acompaniament din debutul părții de concert, acolo unde s-a enunțat tema refrenului tot de către instrumentul solist sub pedala armonică a cornilor. (ex. 33)

În măsura 54 partida de corzi schițează o intervenție în ritm de optime-pătrime pe timpii 3-5, pe care o va repeta și în cadrul măsurii 56. În măsura 57 fagotul va suna o notă lungă în ritm de doime cu punct legată peste bara de măsură sub forma unei pedale armonice, care din măsura 58, va intra într-un dialog cu instrumentul solist, în cadrul frazei a doua a temei cupletului 1 al părții de concert. (ex. 33)

Armonic măsura 49 sună mi bemol major în stare directă (5/3), măsura 50 sună un acord micșorat cu nonă mică pe timpii 1-3, apoi la bemol major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 4, și o coborâre cromatică către la bemol minor pe timpii 5-6, măsura 51 sună un acord micșorat cu nonă mică pe timpii 1-3 și un acord de undecimă pe timpii 4-6, măsura 52 sună din nou mi bemol major în stare directă (5/3), măsura 53 sună si bemol major în răsturnarea întâi pe timpii 1-3, un acord micșorat pe timpii 4-6, măsura 54 sună si bemol major cu septimă în răsturnarea a doua (4/3), măsura 55 sună același si bemol major cu septimă precum în măsura precedentă pe timpii 1-3 și mi bemol major în răsturnarea întâi (6), măsura 56 sună la bemol major în stare directă (5/3), măsura 57 sună fa major cu septimă în răsturnarea întâi (6/5) pe timpii 1-3, si bemol major în stare directă (5/3) pe timpii 4-6. (ex. 33)

Fraza a doua a cupletului 1 al părții de concert aduce un dialog între instrumentul solist și orchestră. În măsura 58 pianul enunță un acord arpeggiat pe timpii 1 și 2 ai măsurii sub pedala fagotului care de pe timpul 4 al măsurii începe un contur descendent al gamei si bemol major în ritm de optime alternante cu o pătrime pe timpii 4-5 ai măsurii 59 și iar o pătrime ce repetă nota precedentă pe timpul 6 al acestei măsurii. (ex. 33)

Măsurile 60-61 reprezintă o secvență la o secundă mare ascendentă a măsurilor 58-59, unde fagotul este dublat de către clarinet în cadrul timpilor 4-6 ai măsurii 60 și ai măsurii 61 ce sună notele gamei do minor în varianta

melodică. Din măsura 62 toată orchestra sună o intervenție a formulei melodice și ritmice enunțate în cadrul măsurilor precedente, măsurile 58-59 și 60-61, măsurile 62-63 timpul 5 reprezentând o secvență la o secundă mare ascendentă a măsurilor 60-61. Apare o extensie a acestui motiv, față de cele enunțate în măsurile anterioare de pe timpul 6 al măsurii 63 ce realizează un salt treptat ascendent al melodiei până pe timpul 1 al măsurii 64, iar apoi un salt descendent pe timpul 2 de o sextă mică, ce va urmări de pe timpul 3 al acestei măsuri un contur ascendent treptat al notelor gamei do minor în varianta melodică până în măsura 65 pe timpii 1-2, moment în care intervenția orchestrei este din nou oprită, urmând să fie continuată de către instrumentul solist. (ex. 33)

În cadrul măsurilor 62-65 timpii 1-2, orchestra sună conturul melodic prin partida de suflători de lemn completă. Aceasta aduce un contur ritmic de optimi și pătrimi alături de partida de corzi completă ce sună în cadrul viorilor și al violelor o formulă de tremolo în ritm de șaisprezecimi ce urmărește conturul ritmic al melodiei temei suflătorilor și care aduce astfel un plus de agitație și de dramatism. Cornii și trompetele alături de timpan punctează intervenții armonice și ritmice prin optimi și pătrimi în cadrul acestor măsuri. Timpii 1 și 2 ai măsurii 62 precum și timpii 1 și 2 ai măsurii 65 aduc toate partidele instrumentale împreună, acestea sunând aici acorduri placate în nuanță mare, *forte*. (ex. 33)

Țesătura melodică a acestui motiv este densă. (ex. 33)

Pe lângă contrastul de la nivel instrumental al țesăturii melodice se realizează aici și un puternic contrast dinamic și afectiv față de restul expunerii tematice a cupletului 1 al părții de concert. Nuanța mare nu este pregătită ci adusă brusc prin intermediul unui subito, printr-o surpriză, foarte caracteristică discursului beethovenian și intens dezbătută pe parcursul acestei lucrări. (ex. 33)

Măsurile 65 timpii 4-6 și 66 aduc din nou formula descendentă sunată de data aceasta de către pian a treptelor gamei si bemol major precum a realizat fagotul în cadrul măsurilor 58 timpii 4-6, măsura 59 și cu același contur ritmic. Pe timpii 1-2 ai măsurii 67 orchestra sună un acord placat precum a sunat pianul în cadrul măsurii 60. Pianul aduce octave duble în cadrul formulei mâinii drepte ce sunt dublate la unison cu o octavă mai jos, prin note simple, de către mâna stângă. Apare din nou și aici sugestia tratării simfonice a pianului prin adăugarea unor voci interioare, a unei sonorități masive și foarte specifice compozitorului în muzica sa pentru pian. (ex. 33)

Măsurile 67-68 reprezintă o secvență a măsurilor 65-66 la o secundă mare ascendentă. Din măsura 69, pianul sună o intervenție a unui arpeggiu ascendent

al lui do minor dispus pe trei octave în *fortissimo*, înlocuind astfel acordul placat al orhestrii precum în măsurile precedente, după cum ne-am fi așteptat. Partida de corzi este și ea prezentă pe timpii 1 și 2 ai măsurii 69 unde sună acordul lui do minor, dar în fundal, în nuanță mică, *piano*, pianul devenind vocea importantă în cadrul acestui dialog de la bun început în cadrul acestui motiv. De pe timpul 4 al măsurii 69 continuă intervenția descendentă pe treptele gamei do minor, măsurile 69-70 reprezentând o secvență la o secundă mare ascendentă a măsurilor 67-68, dar doar până pe timpul 6 al măsurii 70, care aduce aici (măsurile 70-71) conturul melodic identic cu cel al măsurilor 63 timpii 4-6, măsura 64, dar sunat de către pian de data aceasta. (ex. 33)

Dialogul dintre pian și orchestră se încheie astfel în cadrul măsurii 72, măsură conjunctă ce aduce la final prima perioadă a temei cupletului și care o începe pe a doua, pianul devenind singurul exponent al acestei noi teme a cupletului, orchestra având aici doar un rol secundar reprezentat de acompaniamentul ritmic și armonic al instrumentului solist. (ex. 33)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Tema cupletului părții de concert evocă în debutul ei sentimente precum bucurie, seninătate și un optimism profund, în antiteză cu cele ale temei refrenului realizate prin sugestiile dinamice, ale articulației, dar și prin elemente ale travaliului tematic diferite față de cele din debutul părții de concert. Această temă a cupletului este de esență apolinică, statornică, este orientată spre ordine, măsură și armonie, caracterizată printr-o contemplare senină, detașată, și dominată de sentimente de luciditate, raționale, opuse celor din interiorul temei refrenului.

Spre sfârșitul acestei perioadei însă, sentimentele pozitive mai sus enunțate vor fi ușor tulburate și transformate pentru scurt timp în cele asociate temei refrenului ale iritării și anxietății, de esență dionisiacă, concretizate într-un climax al acestei perioade în măsurile 69-71, care vor reveni apoi din măsura 72, printr-un contrast dinamic și afectiv puternic, tipic beethovenian, la starea de spirit caracteristică temei cupletului părții de concert mai sus enunțate.

Sugestia interpretativă pentru această primă frază a temei cupletului este identică cu cea din cadrul grupului tematic secund al expoziției solistului din partea întâi a concertului:

Interpretativ această intervenție se va realiza cu degetele întinse și încheietura moale cu suport din partea antebrațului pentru a proiecta nuanța mică a pianissimo-ului, de preferat fără surdină pentru a ne putea folosi de sonoritatea caldă a instrumentului, și folosind pedala de susținere cât mai des cu putință.

Sugestiile asupra realizării frazării și ale articulației sunt identice cu cele enunțate și până acum.

- **Perioada a doua:**

Melodia, ritmul și armonia:

Perioada a doua a cupletului 1 aduce o nouă temă construită pe un motiv de două măsuri ce expune în cadrul melodiei mâinii drepte a pianului o formulă omofonă, a unei singure voci, ce sună un interval de octavă cu o apogiatură scurtă pe timpii 1-4 ai măsurii 72 a notei do, ce apoi urmează un contur descendent treptat până pe timpul 1 al măsurii 73 în ritm de optimi. Între timpii 1 și 2 ai măsurii 73 se realizează un mers ascendent treptat, iar apoi un salt de o terță mare descendentă sub forma unui échappée, pe timpul 3 al măsurii. Pe timpul 1 al măsurii 73 se realizează și o apogiatură din punct de vedere melodic, rezolvată pe timpul 2 al acestei măsuri.

Timpii 4-6 ai măsurii 73 repetă formula melodică a timpilor 1-3. Sub această melodie desfășurată pe o singură voce a mâinii drepte ce sugerează o țesătură melodică rarefiată și diferită față de tratarea de tip simfonică a discursului solistic cu care ne-am obișnuit în cadrul temei refrenului și a primei fraze a cupletului 1, mâna stângă sună o formulă de pedală armonică și ritmică în ritm alert de șaisprezecimi a unui tremolo ce aduce pe fiecare timp tare al măsurii, timpii 1 și respectiv 4 conturul unui arpeggiu scurt al acordului armonic. (ex. 33)

Melodia realizează încă o apogiatură pe timpii 1 și 2 ai măsurii 74, de data aceasta scrisă în ritm de optime, și un salt de o sextă mică ascendentă, după care urmărește același contur în cadrul măsurilor 74 timpii 5 și 6 - măsura 75 pe care l-a urmărit și în măsurile 72 timpii 5 și 6 - măsura 73, acestea reprezentând o secvență la o secundă mare ascendentă a măsurilor anterioare. De menționat că pe timpii 3 și 6 ai măsurii 75 nu se mai realizează un salt de o terță mare descendentă sub forma unui échappée precum în măsura 73, ci acum sună un salt descendent de o cvartă perfectă. (ex. 33)

Măsurile 76-77 reprezintă o secvență a măsurilor 74-75 la o secundă mică ascendentă, unde pe timpii 3 și 6 ai măsurii 77 se realizează un salt descendent de o cvintă perfectă. De altfel, pe timpul 6 al măsurii 77 apare și o formulă a unei octave frânte în ritm de șaisprezecimi, diferită față de optimea de pe timpul 6 al măsurii 75. (ex. 33)

Armonic, măsurile 73-74 sună fa major în stare directă (5/3), măsurile 74-75 sună si bemol major în stare directă (5/3), măsurile 76-77 sună fa major cu septimă în stare directă (7), rezolvat la si bemol major în măsura 78. (ex. 33)

Următoarea frază a acestei perioade aduce o accelerare în cadrul formulei melodiei mâinii drepte, care în ritm de şaisprezecimi începe să sune conturul melodic al unui arpeggiu scurt descendent de trei note pe care îl repetă de două ori pe fiecare jumătate de măsură formată din trei timpi. Armonia se schimbă deci de două ori pe măsură din măsura 78 şi până în măsura 84. (ex. 33)

Din măsura 84 mersul armonic al arpeggiului scurt descendent va fi schimbat de patru ori pe măsură, alternând armonia tonicii cu cea a dominantei lui mi bemol major, ce creează efectul unei accelerări ritmice ce susţine astfel şi acumularea de tensiune dinamică şi dramatică din cadrul măsurilor 84-85, aici fiind notat şi un *crescendo* către nuanţa *fortissimo* din noua secţiune a retransiţiei părţii de concert. (ex. 33)

Mâna stângă continuă formula de tremolo şi în măsurile 78-84 într-o manieră similară cu cea a măsurilor 72-78, dar acum pe fiecare a doua jumătate de timp sună o notă dublă, ce ia forma unei terţe sau a unei cvarte, ce sugerează din nou o abordare simfonică a instrumentului solist prin suprapunerea tuturor notelor armonice ale acordului armoniei respective, dar şi o anumită masivitate rezultată din acumularea sonoră a acestora. (ex. 33)

Formula de tremolo folosită în cadrul părţii de concert nu este una complet nouă, compozitorul experimentând cu aceasta în partiturile sale timpurii, un bun exemplu în acest sens fiind partea a patra (finalul) din Sonata op. 2 nr. 3 în do major, scrisă în Viena în timp ce care se afla sub îndrumarea maestrului său Haydn, sonată ce a fost şi dedicată acestuia alături de celelalte două ce alcătuiesc acest ciclu de lucrări. (ex. 33)

Formula de tremolo mai sus amintită este transformată într-o formulă ce imită expunerea mâinii drepte însă în oglindă a unor arpegii scurte de trei sunete repetate, ce împreună cu mâna dreaptă realizează un mers în sens contrar, şi unde armonia se schimbă de patru ori pe măsură, în cadrul măsurilor 84-85. (ex. 33)

Orchestra prin partida de corzi realizează un acompaniament armonic şi ritmic al formulei melodice a pianului sunând fie note lungi precum doimi cu punct legate peste bara de măsură, precum în măsurile 72-73, 74-75, 76-77, fie pătrimi cu punct precum în măsurile 78-83, sau un ritm de pătrime optime precum în măsurile 84-85, contribuind astfel şi la acumularea de energie din cadrul măsurilor 84-85 mai sus amintită. (ex. 33)

Armonic, măsura 78 sună si bemol major în stare directă (5/3) pe timpii 1-3, mi bemol major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpii 4-6, măsura 79 sună din nou si bemol major pe timpii 1-3 și un acord de undecimă pe timpii 4-6, măsura 80 sună si bemol major pe timpii 1-3, mi bemol major pe timpii 4-6, măsura 81 repetă armonic măsura 79, măsurile 82 și 83 repetă armonic măsura 78, iar în măsurile 84-85 armonia oscilează între si bemol major în stare directă (5/3) și mi bemol major în răsturnarea a doua (6/4). (ex. 33)

Planul dinamic:

Este în general scăzut, fiind dominat de nuanța *piano*. La sfârșitul acestei perioade apare un *crescendo* către nuanța *fortissimo*, nuanță aparținând secțiunii retransiției către noua expunere a temei refrenului.

Țesătura melodică/textura:

Este în general rarefiată prin prezența instrumentului solist ce expune material tematic alături de partida de corzi care îl acompaniază pe acesta.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Starea psihică evocată de muzică în interiorul acestei perioade a temei cupletului este similară cu cea din cadrul primei perioade a temei cupletului. În cadrul acestei perioade apare sugestia unei ușoare neliniști, a unei anxietăți, provocate de acompaniamentul de șaisprezecimi al mâinii stângi a pianului, dar și din cadrul măsurii 78, unde melodia mâinii drepte este transformată în formule de șaisprezecimi. Toate aceste evenimente sunt de esență dionisiacă și tulbură ușor sentimentele asociate primei perioade a temei cupletului din cadrul părții de concert dar fără să modifice în totalitate starea afectivă a seninătății, a bucuriei și optimismul general resimțite în interiorul acestei teme.

Sugestiile interpretativ-pianistice sunt identice cu cele din cadrul perioadei precedente. Sugestiile asupra realizării frazării și ale articulației sunt identice cu cele enunțate și până acum.

Retranziție (punte) – măsurile 86-93:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Secțiunea retransiției continuă mersul de șaisprezecimi al melodiei mâinii drepte ce sună acum formula unor octave frânte paralele cu un contur ascendent la nivel celular, dar descendent la nivel motivic ce aduc componența unui arpeggiu de septimă de dominantă. Acest arpeggiu de septimă de dominantă are un contur descendent în cadrul măsurilor 86-87, iar apoi urmează un contur ascendent, reprezentând o formulă de virtuositate ce realizează legătura dintre cele două secțiuni principale ale părții de concert. Mâna stângă urmărește și ea conturul mâinii drepte în ritm de optimi plasată în unison cu aceasta cu o octavă mai jos, contur ce va fi continuat până în debutul noii secțiuni a refrenului de pe timpul 6 al măsurii 93. (ex. 34, vezi anexa)

Din măsura 90 este adusă nona acordului de dominantă, do bemol, ce realizează sub forma unor octave frânte cu un contur identic cu cel din măsurile precedente un salt de o octavă descendentă pe timpii 1 și 2, apoi un mers treptat descendent către nota si bemol pe timpii 2 și 3 și apoi din nou un salt ascendent pe timpul 4 de o nonă mică. Timpii 4-6 ai măsurii 90 repetă formula timpilor 1-3 ai acestei măsuri. Apare și câte un *sforzando* pe timpii tari ai măsurii, timpul 1, respectiv timpul 4, ce întărește armonia nonei de dominantă a lui si bemol major, dominantă lui mi bemol major. Mâna stângă urmărește conturul mâinii drepte în unison în ritm de optimi precum a făcut-o și în cadrul măsurilor 86-89. (ex. 34)

Măsura 91 repetă măsura 90 identic. Din măsura 92 este început un mers cromatic descendent până în măsura 94 al formulei melodice și ritmice al măsurilor precedente în cadrul ambelor mâini. În cadrul acestor măsuri se realizează și o disipare de tensiune prin indicația dinamică *diminuendo* din măsura 92 către *piano* din măsura 93, dar și prin indicația agogică a unui *poco ritardando* care sugerează o calmare completă de dinaintea răbufnirii dramatice a temei refrenului. (ex. 34)

Orchestra sună în cadrul acestei perioade timpul 1 al măsurii 86 ce reprezintă acumularea de tensiune dinamică și dramatică din ultima perioadă a temei cupletului, iar apoi pianul rămâne singur să-și expună intervenția mai sus amintită. Orchestra va suna din nou o pedală a celor doi corni a notei si bemol în nuanță mică, *pianissimo*, ce va fi menținută pe tot parcursul temei refrenului începută pe timpul 3 al măsurii 93. (ex. 34)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt foarte similare cu cele asociate temei refrenului, dominate de sentimente de iritare, furie și chiar mânie, o anxietate generală, date de planul dinamic, și construcția melodică și ritmică a frazelor.

Din punct de vedere interpretativ-pianistic, octavele frânte se vor realiza cu degetele întinse sprijinite de o încheietură moale, cu suportul întregului braț și al puterii mușchilor spatelui, deplasând trunchiul atunci când registrul acestora este schimbat spre stânga și, ulterior spre dreapta, și proiectând întotdeauna nuanța mare a unui *fortissimo*.

Pedala de susținere va fi folosită așa cum este notată de către compozitor, dar și atunci când nu este notată pentru realizarea unei sonorități calde a instrumentului.

Sugestiile asupra realizării frazării și ale articulației sunt identice cu cele enunțate și până acum.

Secțiunea A – Refren 2 – măsurile 94-126 (măsură conjunctă):

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Perioada întâi a temei refrenului (măsurile 94-109) este foarte similară cu perioada întâi a temei refrenului din debutul concertului (măsurile 1-16). Măsurile 94-107 timpii 1-3 sunt identice cu măsurile 1-14 timpii 1-3. Prima diferență vizibilă apare pe timpul 4 al măsurii 107 unde pianul încheie fraza în mi bemol major, diferit față de măsura corespondentă 14 pe timpul 4. Apar și mici diferențe în cadrul măsurilor 108-109 față de corespondentul lor din prima expunere a acestei temei, măsurile 15-16. Orchestra în cadrul măsurilor 108-109 repetă motivul măsurilor 104-105, început bineînțeles cu apogiatură de pe timpul 6 al măsurii 107, partida de corzi alături de cei doi corni sunând conturul melodic al măsurilor corespondente mai sus amintite identic, realizându-se astfel și un dialog între cele două entități precum și în expunerea temei refrenului din debutul părții de concert. (ex. 35, vezi anexa)

Perioada a doua a celei de-a doua expuneri a temei refrenului aduce o tratare prin secvențare și realizarea unui procedeu polifonic dens de tip fugato între exponenții partidei de corzi și instrumentul solist a unui motiv din cadrul temei refrenului al măsurilor 104-105 sau 108-109, ușor modificat față de expunerea amintită și scurtat. Astfel motivul semnal ce va fi secvențat aduce anacruza de o optime pe timpul 6, precum cea din măsura 107, apoi conturul melodic și ritmic identic cu cel din măsura 108, și față de măsura 109, sună un mers ascendent de o secundă în ritm de pătrime, nemairepetând nota de pe timpul 6 al măsurii precedente sub forma unei apogiaturi pe timpul 1 în ritm de optime ce se rezolvă pe timpul 2 al măsurii, rezolvarea venind acum direct pe timpul 1 al măsurii. (ex. 35)

Motivul semnal este început de către pian care realizează o formulă ritmică de șaisprezecimi ce îl sună pe acesta pe prima jumătate a tuturor timpilor măsurii în mod egal, alternat cu o pedală a notei si bemol în cadrul mâinii drepte pe a doua jumătate a fiecărui timp, început pe timpul 6 al măsurii 109 și continuat până pe timpul 5 al măsurii 111. Între formula melodică a motivului semnal și pedala notei si bemol se realizează astfel intervale de terță, cvartă, cvintă și sextă. Sub această formulă melodică și ritmică a mâinii drepte mâna stângă sună un acompaniament al unui tremolo format din intervale de terță, sau de cvartă, tot în ritm de șaisprezecimi ce urmărește conturul melodic și ritmic al mâinii drepte. Se păstrează aici sugestia afectivă a agitației interioare, a neliniștii, specifice părții de concert, prin ritmul constant de șaisprezecimi, chiar dacă nuanța generală a motivului semnal este scăzută, *piano*. (ex. 35)

Motivul semnal este adus de către vioara întâi sub forma unui fugato pe timpul 6 al măsurii 110 cu apogiatură și continuat în cadrul măsurilor 110-111. Acesta debutează pe nota fa, urmărește un contur descendent la nota mi bemol, apoi un contur ascendent treptat, după ce repetă nota mi bemol de trei ori în ritm de pătrime-optime-optime cu punct, oprindu-se pe nota la bemol în măsura 112. De pe timpul 6 al măsurii 111 este sunat motivul semnal de către corzile grave cu același contur melodic și ritmic precum cel început în măsura 110 pe timpul 6, de data aceasta pornit de pe nota fa. Viorile întâi sună din nou tema fugato-ului deasupra intervenției corzilor grave începând din măsura 112 de pe timpul 6 care debutează pe nota la bemol și este încheiată în măsura 114 pe timpii 1 și 2. (ex. 35)

Sub intervenția viorilor întâi, după ce corzile grave și-au terminat de expus motivul lor semnal, vioarele expun și ele motivul semnal început pe timpul 6 al măsurii 113 și încheiat pe timpul 1 al măsurii 115 ce debutează pe nota si bemol. Corzile grave pornesc din nou sub expunerea violelor motivul semnal pe timpul 6 al măsurii 114 pe nota do. Din măsura 115 viorile a doua aduc și ele motivul semnal pe timpul 6 pe nota fa, precum și corzile grave ce pornesc acest motiv din nou pe timpul 6 al măsurii 116 de pe nota sol. (ex. 35)

În măsura 117 viorile întâi pornesc din nou motivul semnal de pe nota do, sub care, din măsura 118, corzile grave vor suna și ele același lucru de pe nota re. De pe timpul 6 al măsurii 119 fugato-ul este încheiat, toată partida de corzi sunând împreună motivul semnal început pe nota do. Motivul timpilor 3-6 ai măsurii 120 va fi secvențat ascendent de trei ori în cadrul măsurilor 121-122 și sunat de către partida de corzi. În cadrul măsurilor 118-119 se produce o mare acumulare de tensiune dinamică și dramatică către nuanța *fortissimo* din măsura 119, nuanță menținută și în cadrul măsurilor 120-123 timpii 1 și 2. De

pe timpul 3 al măsurii 123 se realizează un contrast dinamic abrupt și foarte sugestiv prin notarea unui subito *piano* prin care motivului precedent îi va răspunde partida de suflători de lemn din măsura mai sus menționată prin flaut, oboi și fagot ce încep motivul de optime-optime cu punct-șaisprezecime-două optimi al timpilor 3-6 ai măsurii 120 și timpii 1 și 2 ai măsurii 121, ce a fost secvențat în cadrul măsurilor 121-123 timpii 1 și 2 pe nota do. (ex. 35)

Motivul semnal al măsurilor 123-124 timpii 1 și 2 va fi secvențat ascendent și în cadrul măsurilor 124-125 timpii 1 și 2. Pianul va răspunde și el prin motivul semnal mai sus amintit, prin octave duble în cadrul mâinii drepte și note simple în cadrul mâinii stângi, cea din urmă fiind plasată cu o octavă mai jos decât mâna dreaptă, mersul melodic al celor două mâini desfășurându-se aici în unison, în cadrul măsurii 125, încheind astfel perioada a doua a temei refrenului și făcând legătura către noua secțiune a tranziției, unde pianul va expune formule de virtuozitate în ritm de șaisprezecimi, ale unui mers contrar al celor două mâini. În cadrul măsurii 125 se realizează și un subito *forte* adus de către pian, o surpriză ce reprezintă un contrast tipic beethovenian și care sugerează o explozie de energie către secțiunea tranziției ce va fi calmată către noua secțiune a dezvoltării părții de concert. (ex. 35)

Sub expunerea fugato-ului de către partida de corzi din cadrul măsurilor 110 timpul 6-119, pianul realizează o formulă a unui contrasubiect ce aduce figurații melodice și ritmice ale unor șaisprezecimi ce sună fie conturul descendent la nivel motivic și mixt la nivel celular al notelor gamei mi bemol major în cadrul măsurilor 112-113, ale gamei si bemol minor în varianta melodică în cadrul măsurii 114, a variantei naturale a lui si bemol minor în cadrul măsurii 115, unde mâna dreaptă sună o intervenție a unui arpeggiu ascendent ce repetă nota si bemol pe timpii 4-6 ai măsurii. (ex. 35)

Aceste figurații sunt alternate între cele două mâini în cadrul măsurilor 112-115 timpii 1-3, iar de pe timpul 4 al măsurii 115 mâna dreaptă sună intervenția mai sus menționată peste formula descendentă a mâinii stângi a pianului. În măsura 116 continuă o formulă a unei game descendente ce aduce notele lui si bemol minor în varianta armonică precum în măsura 114, măsura 117 reprezentând o secvență a măsurii 115 la o cvintă perfectă ascendentă, conturul melodic și ritmic al acesteia fiind identic. De pe timpul 2 al măsurii 118 mâinile în unison ale pianului încep o coborâre pe treptele gamei do minor în varianta armonică în ritm de șaisprezecimi și cu un *crescendo* notat ce sugerează aici o mare acumulare de tensiune dinamică și dramatică către nuanța *fortissimo* din măsura 119. (ex. 35)

În măsura 119 conturul melodic al gamei descendente este transformat în notele tonalității mi bemol major prin aducerea cromatismului si bemol ce

aparține armurii tonalității de bază a părții de concert, precum și cel ritmic, formula de șaisprezecimi fiind accelerată într-o formulă de triolete de șaisprezecimi pe timpii 1-5 ai măsurii și apoi rărită din nou pe timpul 6 al măsurii, lucruri ce sporesc suplimentar tensiunea acestui motiv ce va fi încheiat pe timpii 1 și 2 ai măsurii 120, locul unde orchestra încheie procedeul polifonic al fugatului mai sus amintit. (ex. 35)

Țesătura melodică/textura:

Aceasta este identică, în debutul temei refrenului sunată de către pian, cu cea din debutul părții de concert. Ea continuă apoi să fie rarefiată după expunerea temei refrenului de către pian prin intervenția partidei de corzi alături de instrumentul solist din măsura 107 și până în măsura 120. Aceasta rămâne rarefiată și din măsura 120 și până în debutul dezvoltării prin intervențiile separate ale partidei de corzi, partidei de suflători de lemn și apoi ale instrumentului solist.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt identice cu cele din debutul părții de concert unde este expusă tema refrenului. În continuarea temei refrenului se păstrează sugestia afectivă asociată acesteia ce evocă sentimente precum anxietatea, iritarea, furia și chiar mânia, și evidențiază esența dionisiacă a discursului muzical, cu impulsuri pasionale, exaltate poate chiar iraționale, care portretizează tragedia asociată destinului autorului.

Sugestiile interpretative sunt similare cu cele din debutul părții de concert. În continuarea expunerii temei refrenului, în secțiunea cu mai multe episoade polifonice, pianistul va folosi degete curbate, foarte active, ce vor susține o articulație de tip *non-legato*, prin care se va proiecta foarte clar mersul continuu de șaisprezecimi al instrumentului solist, cu o încheietură moale și suportul antebrațului. Pedala de susținere este indicat a nu fi folosită pentru a evidenția sugestia articulației mai sus menționate și a asigura claritatea șaisprezecimilor.

Sugestiile asupra realizării frazării sunt identice cu cele enunțate și până acum, se va urmări continuitatea și plasticitatea frazelor pe suprafețe mari, printr-o linie imaginară, fără a fragmenta discursul muzical și afecta în acest fel fluiditatea acestuia.

Tranziție – măsurile 126-137 (ambele măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Tranziția debutează cu o formulă de șaisprezecimi ale ambelor mâini ale pianistului, care rămas singur o expune pe aceasta până în debutul noii secțiuni a dezvoltării. În cadrul măsurilor 126-127 mâna dreaptă sună o formulă ascendentă de trei note printr-un mers treptat, repetate de patru ori în cadrul măsurilor mai sus amintite ce aduce și pe fiecare timp al acestor măsuri o pedală a notei și becar ce alături de nota melodică a părții superioare a mâinii drepte formează intervale de terță mică, cvintă micșorată și respectiv cvartă perfectă, alternate între ele în interiorul acestor măsuri. (ex. 36, vezi anexa)

Intervalele duble aduse în cadrul mâinii drepte ale pianului sugerează din nou abordarea simfonică a instrumentului solist care imită partidele instrumentale ale orchestrei. Mâna stângă sună conturul melodic al mâinii drepte în sens contrar față de aceasta tot în ritm alert de șaisprezecimi. Apare și câte un *sforzando* pe fiecare jumătate de măsură (pe timpii 1 și pe timpul 4) în cadrul acestei intervenții scurte a pianului ce sugerează o tensionare suplimentară a discursului muzical și o intensă apăsare sufletească. (ex. 36)

Din măsura 128 mersul de șaisprezecimi este menținut dar conturul melodic treptat mixt al celor două mâini este transformat într-un contur al unui arpeggiu micșorat, treapta a șaptea din do major, (și becar-re-fa), ce este sunat de către mâna dreaptă cu formula de trei sunete ale sale cu un contur ascendent la nivel celular dar descendent la nivel motivic, în timp ce mâna stângă sună un contur descendent la nivel celular al formulei de trei note a arpeggiului micșorat și tot unul descendent la nivel motivic, dar doar până la începutul măsurii 130 pe timpii 1 și a doua jumătate a timpului 2. (ex. 36)

De pe a doua jumătate a timpului 2 ambele mâini urmează un contur ascendent la nivel motivic, păstrându-și fiecare mersul individual din cadrul măsurilor precedente, până în măsura 134. Din măsura 134 apare formula acordului de sol major cu septimă în răsturnarea a treia (2), ce este repetată de nouă ori în cadrul măsurilor 134-137. Formula anterior amintită este începută de către ambele mâini ce urmăresc conturul melodic și ritmic pe care l-au urmărit și în măsurile anterioare, în măsura 131 mâna stângă sunând un acord de patru sunete al armoniei mai sus menționate în ritm de pătrime și lăsând mâna dreaptă să-și continue expunerea muzicală singură. (ex. 36)

În măsura 135 este notat și un *diminuendo* către nuanța *piano* din măsura 135, și apoi încă o disipare de tensiune dinamică către nuanța *pianissimo* din măsura 137 ce încheie secțiunea tranziției către dezvoltarea părții de concert. În

măsura 136 mâna dreaptă expune formula melodică și ritmică pe care a expus-o și în măsura 135 rămasă acum singură, iar în măsura 137 de pe timpul 3 se realizează o accelerare ritmică a mersului de șaisprezecimi în triolet de șaisprezecimi, apoi este adusă o apogiatură scurtă de trei note înaintea timpului 4 al măsurii, unde interpretativ se poate realiza și un *ritenuto* impus de scriitura ritmică dar și de ideea de disipare de tensiune și de aducere într-un plan foarte distant a temei retransiției de dinaintea secțiunii dezvoltării, pentru a realiza trecerea către aceasta cu apogiatură de pe timpul 6 al măsurii 137 în nuanță mare *forte*, realizându-se și aici o surpriză tipic beethoveniană. (ex. 36)

Țesătura melodică/textura:

Este rarefiată prin prezența exclusivă a instrumentului solist ce enunță formule de virtuozitate ce se desfășoară pe un singur plan reprezentat de melodia mâinii drepte. Sub formula melodică a mâinii drepte mâna stângă expune și ea un enunț similar cu cel al mâinii drepte dar cu un contur diferit față de acesta din urmă.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Starea psihică evocată de enunțul muzical este similară cu cea din interiorul temei refrenului și aduce sentimente precum iritarea, furia și chiar mânia, o anxietate generală, de esență dionisiacă, profund nestatornică conturată prin tehnici intensive ale travaliului muzical, prin nuanța mare, sugestia armonică și schimbările dese de registru. Spre finalul tranziției starea nevrotică din interiorul acesteia este ușor redusă prin sugestia dinamică în scădere, dar numai pentru o perioadă foarte scurtă de timp, răbufnirea dramatică intensă revenind din nou în cadrul dezvoltării printr-un contrast tipic beethovenian.

Interpretativ pianistic se vor utiliza degete curbate foarte active cu încheietura moale și cu suportul antebrațului dar și a mușchilor spatelui urmărind întotdeauna claritatea formulei de șaisprezecimi, imaginând realizarea unei articulații de tip *non-legato*. Pedala de susținere va fi utilizată dar schimbată destul de des pentru a nu pierde caracterul conturat din interiorul acestei secțiuni de către autor.

Sugestiile asupra realizării frazării sunt identice cu cele enunțate și până acum, se va urmări continuitatea și plasticitatea frazelor pe suprafețe mari, printr-o linie imaginară, fără a fragmenta discursul muzical și afecta în acest fel fluiditatea acestuia.

b. Dezvoltarea

Cuplet 2 - al dezvoltării ce devine aici mai degrabă o dezvoltare propriu-zisă precum într-o sonată – măsurile 138-238:

D1 – măsurile 138-162:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Măsurile 138-140 ale acestei secțiuni a dezvoltării aduc primele două măsuri ale temei refrenului în noua tonalitate a do majorului identic pe toți parametri stilistici. Măsura 140 reprezintă o secvență a măsurii 139 adusă cu o terță mică mai jos din punct de vedere al melodiei mâinii drepte în aceeași tonalitate, toți parametri stilistici de aici fiind identici cu cei din măsura precedentă. (ex. 37, vezi anexa)

Măsura 141 repetă din nou formula măsurii 140 cu o cvintă perfectă mai jos în cadrul tonalității do majorului. În cadrul măsurilor 139-141 se realizează astfel o coborâre pe arpegiul descendent al lui do major. În măsura 142 pe timpii 1-3 se realizează un contur melodic și ritmic similar cu cel din cadrul măsurilor anterioare, a ritmului de două șaisprezecimi-pătrime, dar fără o prelungire a pătrimii de pe timpii 2-3 și pe timpii 4-6. Astfel pe timpii 1-3 ai măsurii 142 sună un salt de decimă mică secvențat cu o terță mare mai jos pe timpii 4-6, unde sună un interval de o decimă mare. (ex. 37)

Acest mers descendent continuă și în măsura 143 unde pe timpii 1-3 sună un salt de o decimă mică secvențat cu o cvartă perfectă mai jos pe timpii 4-6 unde sună un salt de o undecimă perfectă. Sub formula melodică și ritmică a mâinii drepte, mâna stângă își continuă conturul constant de optimi ce realizează salturi importante, unele chiar de cvintadecime, în parcursul lor melodic și armonic. (ex. 37)

Măsura 144 aduce un arpegiu frânt al lui do major cu un contur mixt la nivel motivic dar și la nivel celular, ce inițial sună ritmuri de șaisprezecimi pe timpii 1-3, ce sunt apoi accelerate în triolete de șaisprezecimi pe timpii 4-6, ce continuă cu o cadență autentică perfectă în cadrul măsurii 145, măsura care încheie prima frază a secțiunii D1 a dezvoltării și care sună tonica armoniei lui sol major pe timpii 1-3 în ritm de pătrime-pauză de optime și apoi realizează un salt de o cvintă perfectă ascendentă pe timpii 4-6 ce aduce un ritm al unei pătrimi cu punct cu o formulă de tril pe treapta a cincea, ce se va rezolva pe tonica do major în cadrul măsurii 146. (ex. 37)

Fraza a doua a secțiunii D1, măsurile 146-154 aduce o formulă a gamei do major enunțată pe rând de către mâna stângă a pianului cu un contur ascendent în ritmuri neregulate de șaisprezecimi alternate cu triolete de șaisprezecimi sub un acompaniament al unor optimi ale mâinii drepte, în cadrul măsurilor 145-147, urmate de un contur descendent al gamei do major sunat acum de către mâna dreaptă a pianului în cadrul măsurilor 148-149 timpii 1-3, în ritm de șaisprezecimi iar apoi de un scurt contur al tonalității dominantei în ritm de triolete de șaisprezecimi și șaisprezecimi, cu un contur mixt, rezolvate în cadrul măsurii 150 sub o formulă de acompaniament ale unor optimi ale mâinii stângi ce acum alternează notele armoniilor de do major în răsturnarea a doua (6/4), respectiv sol major cu septimă în stare directă (7). (ex. 37)

Măsurile 150-151 repetă măsurile 146-147 din punct de vedere armonic, al conturului ritmic al acompaniamentului, dar acum diferă ușor conturul melodic al mâinii stângi ce sună conturul ascendent al gamei do major, ce este identic în cadrul măsurii 150 cu cel din măsura 146, dar diferit în cadrul măsurii 151 datorită unei accelerări ritmice ce sună triolete de șaisprezecimi pe timpii 1-4 ai măsurii, rășiți apoi în șaisprezecimi pe timpii 5 și 6 ce aduc conturul gamei do major cu o cvartă perfectă mai sus față de măsura corespondentă. (ex. 37)

Măsurile 153-154 urmăresc un contur armonic, melodic și ritmic similar cu măsurile 148-149, diferind acum nota de pe care începe coborârea pe treptele gamei do major din măsura 153 din cadrul ambelor mâini, dar și ritmul coborârii ce aduce acum formule de triolete de șaisprezecimi pe timpii 2, 3 și 4 și șaisprezecimi pe restul timpilor în cadrul măsurii 153, sunând astfel mai multe note în cadrul acestei măsuri pentru a putea ajunge la nota si din debutul măsurii 154, măsură ce este identică din toate punctele de vedere cu măsura 149. (ex. 37)

Acompaniamentul mâinii stângi a pianului este identic în măsurile 153-154 cu cel din măsurile 148-149. Sub această expunere a pianului orchestra sună în cadrul măsurilor 137 timpul 6-142 timpii 1 și 2 o formulă de acompaniament armonic și ritmic a instrumentului solist ce aduce o optime pe ultimul timp al măsurii (timpul 6) urmată de o pătrime pe timpii 1 și 2 ai măsurii următoare în pizzicato al partidei de corzi, sugerând astfel planul secund în care este plasată orchestra în aceste măsuri. În cadrul măsurilor 142-145 orchestra punctează prin aceeași partidă de corzi în pizzicato timpii 1-2 și 4-5 ai fiecărei măsuri sub formula pianului. (ex. 37)

Din măsura 146 partida de corzi sună o intervenție în ritm de două șaisprezecimi-pătrime pe timpii 4-6 ai măsurii ce amintește de ritmul din a doua

măsură a primului motiv al temei refrenului, un motiv semnal ce va fi sunat prin tehnica arcușului pe rând de către viole în cadrul măsurii 146, viorile a doua în cadrul măsurii 147, viorile întâi în cadrul măsurilor 148, corzile grave în măsura 149. (ex. 37)

Măsurile 150-153 al acompaniamentului orchestrei repetă măsurile 146-149 în aceeași manieră ele fiind identice din punct de vedere ritmic, melodic și armonic. Măsurile 154-159 sună formula măsurilor 36-41 identic din punct de vedere melodic și ritmic, dar acum transpuse în noua tonalitate a do majorului față de cea a mi bemol majorului sunată inițial în cadrul concluziei temei refrenului din debutul părții de concert. (ex. 37)

Apare și o diferență din punct de vedere instrumental violele fiind acum cele care sună motivul semnal de vânătoare de optime cu punct-șaisprezecime-optime urmat de alte trei optimi din cadrul măsurilor 154, 158 și 159 față de cei doi corni și trompete din cadrul măsurilor corespondente mai sus amintite din debutul concertului. (ex. 37)

Măsura 160 repetă conturul melodic și ritmic al măsurii 159 prin formula melodică și ritmică a motivului semnal de vânătoare sunat acum de către cei doi corni ce aduc nota mi bemol în cadrul melodiei lor. În măsura 160 cornii continuă o formulă de șase optimi egale ale notei mi bemol, cvinta tonalității la bemol major, în care se va desfășura următoarea perioadă a dezvoltării părții de concert. Pe timpul 6 al acestei măsuri este sunată și apogiatura noii secțiuni a dezvoltării de către mâna dreaptă a pianului. În cadrul măsurii 160 se realizează și un contrast dinamic puternic, sub forma unei surprize, față de măsura 159, de la *fortissimo* la *pianissimo*, nuanță ce va fi menținută și pe parcursul secțiunii D2 a dezvoltării. (ex. 37)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Fiind construită pe elemente ale temei refrenului părții de concert starea psihică evocată de secțiunea D1 a dezvoltării este similară cu cea din interiorul acesteia și aduce sentimente precum iritarea, furia și chiar mânia, o anxietate generală, de esență dionisiacă, profund nestatornică, conturată prin tehnici intensive ale travaliului muzical, prin nuanța mare, sugestia armonică și schimbările dese de registru. Salturile intervalice mari, iregularitatea ritmică și schimbările dese de direcție ale liniei melodice sugerează o profundă tulburare sufletească, un sentiment al anxietății generalizate poate chiar al terorii, sentiment pe care este construită întreaga secțiune a dezvoltării.

Interpretativ pianistic se vor utiliza degete curbate foarte active cu încheietura moale și cu suportul antebrațului dar și a mușchilor spatelui

urmărind întotdeauna claritatea formulelor de șaisprezecimi și imaginând realizarea unei articulații de tip *non-legato*. Pedala de susținere va fi utilizată dar schimbată destul de des pentru a nu pierde caracterul conturat în interiorul acestei secțiuni de către autor.

Sugestiile asupra realizării frazării sunt identice cu cele enunțate și până acum, se va urmări continuitatea și plasticitatea frazelor pe suprafețe mari, printr-o linie imaginară, fără a fragmenta discursul muzical și afecta în acest fel fluiditatea acestuia.

D2 – măsurile 162-188:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Măsurile 162-163 aduc primele două măsuri din tema refrenului printr-o expunere a acestora la o singură voce și nu prin intermediul unor acorduri de trei sau patru sunete așa cum ne-am obișnuit, în nuanță mică, *pianissimo*, sub formula acordică de optimi egale ale mâinii stângi, după care în măsura 164 urmează o coborâre pe treptele gamei la bemol major în ritm de optimi ce vor fi accelerate din măsura 165 în șaisprezecimi ce vor suna un contur cromatic mixt, accelerat pe ultimul timp al acestei măsuri în triolete de șaisprezecimi. Măsurile 162-165 corespund din punct de vedere tematic și ideatic măsurilor 138-141 din secțiunea D1 a dezvoltării, după acest moment aici realizându-se o extensie din punct de vedere tematic față de măsurile corespondente 142-145 din secțiunea D1 a dezvoltării. (ex. 38, vezi anexa)

Această extensie este cu trei măsuri mai lungă față de măsurile corespondente din secțiunea mai sus amintită a dezvoltării, măsurând un total de șapte măsuri față de cele patru mai sus amintite. Din punct de vedere al acompaniamentului orchestral măsurile 162-165 sunt identice cu măsurile 138-141. Măsurile 166-172 aduc în cadrul melodiei mâinii drepte o formulă cromatică mixtă atât la nivel celular și motivic în ritm de șaisprezecimi, ocazional rărite sau accelerate precum pe timpii 4-6 ai măsurii 167 sau timpul 6 al măsurii 170 ce sugerează prin mersul ei o stare tensionată, deși în nuanță mică, *pianissimo*, sau o suferință interioară, rezolvată afectiv în măsura 173 odată cu începerea expunerii gamei la bemol major de către cele două mâini ale pianistului aflate în dialog una cu cealaltă. (ex. 38)

Sub expunerea mâinii drepte a pianului, mâna stângă sună mersul constant de optimi al formulei refrenului sub care orchestra prin partida de corzi punctează o pătrime pe timpii 1 și 2 ai măsurii 166, apoi o optime pe timpul 6 al acestei măsuri. Din măsura 167 și până în măsura 172 timpii 1 și 2,

respectiv 4 și 5, orchestra punctează printr-un mers egal optimi pe timpii 1-2 și 4-5 separate de pauze de optimi între ele pe timpii 3 și 6 prin tehnica arcușului. (ex. 38)

Armonic, măsurile 162-163 sună la bemol major în stare directă (5/3), măsura 164 sună un acord de undecimă, reprezentând chiar o sugestie a unui politonalism prin suprapunerea lui mi bemol major cu septimă peste la bemol major, măsura 165 sună din nou la bemol major, măsura 166 repetă armonic măsura 164, măsurile 167-168 sună la bemol major, măsurile 169-170 sună si bemol minor cu septimă în răsturnarea întâi (6/5), măsurile 171-172 sună la bemol major din nou. (ex. 38)

Măsurile 173-188, reprezentând frazele a doua și a treia a perioadei D2 a dezvoltării, sunt identice cu măsurile 146-161 din secțiunea D1 a dezvoltării din punct de vedere ideatic, muzical, ritmic și armonic, fiind acum transpuse în noua tonalitate a la bemol majorului și modulând spre mi major, tonalitatea perioadei D3 a dezvoltării. Apar mici diferențe din punct de vedere instrumental în intervenția orchestrei utilizate pentru a oferi varietate timbrală de către compozitor precum motivul semnal adus de către viorile a doua în măsura 181, același motiv adus de cei doi corni și trompete în măsura 183, apoi repetat de către viorile a doua în măsurile 185-186, și pentru ultima oară în cadrul acestei perioade în nuanță mică, *pianissimo*, de către oboi și fagot în măsura 187, urmărind formula de optimi egale din măsura 161 în cadrul măsurii 188 a acestei secțiuni a dezvoltării. (ex. 38)

Interesant de remarcat este și contrastul dinamic din cadrul măsurii 181 de la *pianissimo* în măsura 180, nuanță în care pianul își încheie expunerea la *fortissimo*, nuanța debutului motivului orchestral, evidențiindu-se și aici un contrast tipic beethovenian. (ex. 38)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt identice cu cele enunțate în interiorul secțiunii D1 a dezvoltării. Paleta dinamică scăzută a acestei secțiuni sugerează o ușoară relaxare față de secțiunea precedentă, dar esența dionisiacă și tulburarea profundă sufletească se păstrează și aici în construcția melodică și ritmică.

Interpretativ pianistic, pentru nuanța mică se vor folosi degete întinse cu o încheietură moale și cu suportul antebrațului care vor proiecta foarte bine șaisprezecimile și triotele de șaisprezecimi ale mâinii drepte. Pedala de susținere va fi utilizată în general cu precauție pentru a nu afecta claritatea proiecției melodice. Solistul va urmări realizarea unor mici *crescendo*-uri și

decrecendo-uri în interiorul frazelor pentru a evita monotonia creată de schimbările dese de direcție ale liniei melodice.

Sugestiile asupra realizării frazării sunt identice cu cele enunțate și până acum, se va urmări continuitatea și plasticitatea frazelor pe suprafețe mari, printr-o linie imaginară, fără a fragmenta discursul muzical și afecta în acest fel fluiditatea acestuia.

D3 – măsurile 189-211:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Secțiunea D3 a dezvoltării este foarte similară cu secțiunea D2 a dezvoltării în cadrul măsurilor 189-199 și identică cu aceasta în cadrul măsurilor 200-211, transpuse bineînțeles acum în noua tonalitate a mi majorului. Măsurile 189-190 sunt identice cu măsurile 162-163, transpuse în noua tonalitate a mi majorului și cu un acompaniament al mâinii stângi ce sună acum doar note simple, formulă ce va fi continuată și în măsurile următoare, iar apoi din măsura 164 urmează un contur melodic al unor arpegii scurte cu un contur mixt în ritm de șaisprezecimi repetate de două ori în cadrul unei măsuri. (ex. 39, vezi anexa)

Formula acompaniamentului orchestrei este identică în cadrul măsurilor 189-199 cu cel din măsurile 162-172 precum și raporturile tonale dintre măsuri, aduse acum în noua tonalitate a mi majorului cu ale sale trepte principale între care oscilează aici conturul armonic al frazelor. În măsura 199, față de corespondentul ei măsura 172, apare formula de cadență autentică perfectă a unei pătrimi urmate de pauză de optime și o pătrime cu punct cu un tril deasupra ei din cadrul secțiunii D1 a dezvoltării din măsura 145. (ex. 39)

Armonic, măsura 191 sună si major cu septimă în răsturnarea a doua (4/3), măsura 192 sună mi major în răsturnarea întâi (6), măsurile 193-194 repetă armonia măsurilor 191-192, măsura 195 repetă armonia măsurii 194, măsurile 196-197 sună la major în stare directă (5/3), măsura 198 sună mi major în răsturnarea a doua (6/4), măsura 199 sună si major în stare directă (5/3). (ex. 39)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt în mare parte identice cu cele ale secțiunii D2 a dezvoltării.

D4 – măsurile 212-237:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Din măsura 212 pianul începe să realizeze o formulă armonică și melodică a unor arpegii scurte în poziție largă cu un contur mixt sunat de ambele mâini ale pianistului aflate în unison una față de cealaltă la o distanță de două octave între cele două mâini, pe care o repetă de două ori în cadrul acestei măsuri în ritm de șaisprezecimi. Sub această expunere a pianului orchestra sună prin viole formula motivului semnal de vânătoare urmată de trei optimi egale precum în măsura 210 sub care corzile grave punctează ritmic și armonic timpii tari ai măsurii în ritmuri de pătrimi separate între ele de pauze de optimi. Măsura 213 repetă identic măsura 212. (ex. 40, vezi anexa)

Acest mers al pianului este păstrat până în măsura 216. Măsurile 214-215 reprezintă o secvență la o cvartă perfectă ascendentă a măsurilor 212-213, diferind acompaniamentul orchestral a cărei formulă a motivului semnal urmat de cele trei optimi egale este sunată acum de către cele două viori sub acompaniamentul corzilor grave. Din măsura 216 se păstrează formula de arpeggiu scurt în poziție largă a pianului dar armonia se schimbă acum de două ori pe măsură. (ex. 40)

Orchestra sună motivul semnal pe timpii 1-3 în cadrul violelor, iar pe timpii 4-6 în cadrul celor două viori, realizându-se aici un dialog între exponenții partidei de corzi, sub acompaniamentul corzilor grave ce rămâne neschimbat precum în măsurile precedente. Măsura 217 continuă mersul descendent la nivel motivic al formulei de arpeggiu sub aceeași expunere a orchestrei. (ex. 40)

Formula timpilor 4-6 ai măsurii 217 este repetată de două ori în cadrul măsurii 218 unde orchestra sună enunțul mai sus amintit din măsura precedentă. În măsura 219 armonia este schimbată din nou pe timpii 1-3, printr-o formulă ce va fi repetată prin salt cu o octavă mai sus, sub același material al orchestrei precum în măsura precedentă. (ex. 40)

Armonic, măsurile 212-213 sună mi minor în stare directă (5/3), măsurile 214-215 sună la minor în stare directă (5/3), măsura 216 sună re minor cu septimă în răsturnarea a doua (4/3) pe timpii 1-3, sol minor în stare directă (5/3) pe timpii 4-6, măsura 217 sună do major cu septimă în răsturnarea a doua (4/3) pe timpii 1-3 și fa minor în stare directă (5/3) pe timpii 4-6, măsura 218 sună fa minor în stare directă (5/3), măsura 219 sună un acord micșorat pe timpii 1-3 și același acord micșorat cu septimă mică pe timpii 4-6. (ex. 40)

Fraza a doua a secțiunii D4 a dezvoltării continuă formula de arpeggiu scurt în poziție largă a pianului, dar care nu mai este adusă în unison de către ambele mâini, ci doar de mâna dreaptă rămasă singură sub acompaniamentul partidei de corzi care acum sună prin toți reprezentanții săi motivul semnal al vânătorii urmat de trei optimi egale în măsura 220, motiv pe care îl repetă și în măsura 221. (ex. 40)

Partida de corzi va intra într-un dialog cu partida suflătorilor de lemn reprezentată de oboi, clarineți și cea a suflătorilor de alamă reprezentată de cei doi corni din măsura 222 ce vor suna aceeași formulă melodică și ritmică pe care partida de corzi a sunat-o în măsurile precedente în cadrul măsurilor 222 și 223. Deasupra acestei intervenții a orchestrei pianul aduce formula de șaisprezecimi mai sus amintită cu un contur descendent la nivel motivic prin salturi de octave ale arpeggiului în poziție largă până în măsura 222. (ex. 40)

Din măsura 222 și până în măsura 224 conturul acestor arpegii în poziție largă este unul ascendent la nivel motivic realizat tot prin salt precum în măsurile precedente. Măsurile 224-227 repetă măsurile 220-223. Ultimul motiv al acestei fraze stabilizează formula de arpeggiu în poziție largă a mâinii drepte introducând și un arpeggiu lung al mâinii stângi din măsura 228, ce va fi și el stabilizat în cadrul măsurii 229, unde va lua conturul unui arpeggiu scurt de septimă de dominantă. (ex. 40)

Deasupra formulei pianului orchestra sună pe timpii 1-3 motivul semnal de vânătoare prin partida de suflători, iar pe timpii 4-6 același motiv este reluat de către partida de corzi, dialogul devenind mai scurt din punct de vedere al duratei lui. Aceeași formulă orchestrală este reluată și în măsura 229 precum cea din măsura 228. (ex. 40)

Armonic, măsurile 220-229 sună si bemol major cu septimă (al dominantei) în stare directă (5/3), această secțiune reprezentând o lungă pedală armonică pe dominantă tonalității de bază, mi bemol major. (ex. 40)

Fraza a treia a secțiunii D3 și ultima frază a dezvoltării pății de concert găsește pianul rămas singur și enunțând ritmuri constante de șaisprezecimi ale unor arpegii scurte de septimă alternate cu intervale de sextă pe timpii 3 și 6 ai măsurii 230, apoi cu intervale de sexte ce coboară cromatic în cadrul măsurii 231, urmate de o formulă de tril de șaisprezecimi ce amintesc de tonalitatea omonimei mi bemol minor prin prezența cromatismului do bemol. (ex. 40)

În cadrul măsurilor 230-231 mâinile pianistului sună un contur al unui sens contrar ce le plasează pe acestea la o distanță de o decimă una față de cealaltă și care sună un acord micșorat cu septimă micșorată pe timpii 1-2 ai măsurii 230, urmat de o sextă mică descendentă, un alt acord micșorat cu septimă micșorată pe timpii 4-5 descendent urmat tot de o sextă mică, iar în

măsura 231 sună un mers cromatic descendent al unor sexte de diferite calități. (ex. 40)

Măsurile 232-233 aduc mâinile pianistului în unison la o distanță de două octave una față de cealaltă sunând un tril scris în valori șaisprezecimi, accelerat ulterior în cadrul măsurilor 234-235, printr-un tril ce va fi executat mai rapid, și care din măsura 236 aduce do becarul, treapta a șasea din mi bemol major tot sub forma unui tril alături de nota si bemol ce va fi menținut până în măsura 243 în formula sa de tril dublu. (ex. 40)

Din măsura 244 mâna dreaptă a pianului va suna sub trilul mâinii stângi continuat din măsura precedentă conturul descendent al gamei mi bemol major până în măsura 245. În măsura 245 trilul mâinii stângi este oprit sub conturul de șaisprezecimi al mâinii drepte ce aduce acum un contur ascendent al gamei mi bemol major, sub care, de pe timpul 2 al acestei măsuri, mâna stânga va suna și ea notele gamei mi bemol major cu un contur descendent realizând astfel un mers contrar față de mâna dreaptă și pregătind reluarea temei refrenului din cadrul noii secțiuni a reprizei părții de concert. (ex. 40)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Domină și aici, asemeni secțiunii D1, sentimentele iritării, furiei și ale mâniei, anxietatea generală de esență dionisiacă, ce exprimă nestatornicia și tulburarea sufletească conturate prin ritmul de marș miliar al partidelor orchestrale, schimbările dese de registru ale pianului, alternanța partidelor orchestrale, poziția largă a formulelor arpeggiilor pianului.

Interpretativ pianistic se vor utiliza degete întinse pentru formulele de arpegii în poziție largă cu o încheietură moale care va deveni foarte flexibilă și va urmări conturul arpeggiului, cu suportul antebrațului, care și el se va mișca mult în direcția degetelor și a încheieturii, susținând mișcarea circulară a acestora și cu suportul mușchilor spatelui pentru a proiecta nuanța mare a unui *fortissimo*. Pedala de susținere va fi și ea utilizată des pentru a conecta mai bine notele între ele și a oferi o anumită căldură sunetului.

Sugestiile asupra realizării frazării sunt identice cu cele enunțate și până acum, se va urmări continuitatea și plasticitatea frazelor pe suprafețe mari, printr-o linie imaginară, fără a fragmenta discursul muzical și afecta în acest fel fluiditatea acestuia.

Retranziție (punte) – măsurile 237-246 (ambele măsuri conjuncte):

Din măsura 237, de pe timpul 6, sub trilul dublu al pianului, orchestra prin partida de corzi anticipează tema refrenului sunând fragmente din aceasta. În măsurile 237-238 este sunată apogiatura și bemol pe care o repetă pe timpul 1 al măsurii 238 și apoi saltul de cvartă din tema refrenului în ritm de optimi. În măsurile 238-239 este sunată următoarea celulă a temei refrenului începută pe mi bemol și urcată până la sol pe timpii 1 și 2 ai măsurii 239. În măsurile 239-240 este adusă încă o celulă a temei refrenului începută pe nota sol pe timpul 6 al măsurii 239, continuată prin două șaisprezecimi pe timpul 1 al măsurii 240 ce aduc un salt de o terță mică, timpul 2 repetând ce a sunat deja pe a doua jumătate a timpului 1 în această măsură. (ex. 40)

Măsurile 241-244 reprezintă o secvență a măsurilor 237-240 la o cvartă perfectă ascendentă, conturul ritmic fiind identic cu cel din măsurile precedente, iar conturul melodic urmărind notele arpegiului ascendent al lui mi bemol major. Din măsura 245 cei doi corni sună pedala notei și bemol precum în debutul temei refrenului din expoziția părții de concert prelungită pe parcursul a șapte măsuri în cadrul acestei teme. (ex. 40)

c. Repriza

Secțiunea A - Refren 3 – măsurile 246-281 (măsură conjunctă):

Măsurile 245-261 sunt foarte similare cu măsurile 1-16 din expoziția părții de concert, diferențe vizibile fiind: în cadrul măsurii 245, față de corespondentul său măsura 1, unde aici pe timpul 1 sună mi bemol urmat de o pauză de optime, iar apoi de pe timpul 3 este reluat mersul tematic identic cu cel din expoziție; în cadrul măsurilor 257-259 apare un mers cromatic constant de șaisprezecimi sub terțe duble cromatice ale mâinii stângi, diferite față de formula măsurilor 12-14, unde este repetat conturul măsurilor 8-11.

Măsurile 262-281 reprezentând perioada a doua a temei refrenului sunt identice cu măsurile 17-36 din expoziția părții de concert.

Concluzie – măsurile 281-287 (ambele măsuri conjuncte):

Măsurile 281-298 sunt identice cu măsurile 36-42 din expoziția părții de concert.

Tranziție (punte) – măsurile 287-294 (ambele măsuri conjuncte):

Măsurile 287-294 sunt identice cu măsurile 42-49 din expoziția părții de concert.

Secțiunea B – Cuplet 3 – măsurile 294-333(ambele măsuri conjuncte):

Prima frază a perioadei întâi a cupletului 3 este diferită față de perioada corespondentă din cadrul expoziției părții de concert prezentând aici o lărgire tematică de două măsuri ce realizează modulația necesară tonală spre tonalitatea de bază a părții de concert (mi bemol major) și nu cea a dominantei (si bemol major) după cum se obișnuiește în cadrul secțiunii reprizei din forma de sonată, compozitorul fiind și de data aceasta foarte fidel tradiției componistice clasice din punct de vedere formal. Astfel, măsurile 294-301 sunt identice cu măsurile 49-56 din cadrul expoziției părții de concert.

Din măsura 302 se realizează lărgirea tematică prin continuarea formulelor melodice, armonice și ritmice a unor pătrimi-optimi sau pătrimi cu punct legate de o pătrime-optime pentru încă trei măsuri cu un contur ascendent până în măsura 305 ce sună si bemol major cu septimă de dominantă, dominantă lui mi bemol major, aici deja realizându-se tranziția către noua tonalitate a reprizei părții de concert, deoarece în momentul similar al expoziției în cadrul măsurii 58 a sunat fa major cu septimă de dominantă, dominantă lui si bemol major și tonalitatea în care se desfășoară restul expoziției.

Măsurile 305-333 sunt identice cu măsurile 58-86 din expoziția orchestrei aduse acum în noua tonalitate a reprizei, deci transpuse cu o cvintă perfectă mai jos.

Retranziție (punte) măsurile 333-341 (ambele măsuri conjuncte):

Măsurile 333-340 sunt identice cu măsurile 86-92 din expoziția orchestrei aduse acum în noua tonalitate a reprizei, deci transpuse cu o cvintă perfectă mai jos. Apare o diferență în cadrul măsurii 340 față de corespondentul ei din expoziție, măsura 93, conturul gamei cromatice devenind aici ascendent față de cel descendent din cadrul expoziției, pregătind astfel tema refrenului pentru a fi sunată de data aceasta în tonalitatea la bemol majorului din măsura 341.

Secțiunea A – Refren 4 – măsurile 341-398 (ambele măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Din măsura 341 este adusă din nou tema refrenului părții de concert de către pian sub forma unei continuări a expunerii instrumentului solist din măsurile precedente dar de data aceasta transpusă în la bemol major, tonalitatea subdominantei lui mi bemol major. Tema refrenului 4 este astfel transpusă cu o cvartă perfectă ascendentă față de tema refrenului 3 din măsurile 246-281. Apar totuși anumite diferențe între această expunere a refrenului și enunțarea refrenului 3 în sensul că în cadrul măsurilor 341-342 pianul enunță primul motiv al temei refrenului în dialog cu orchestra, aceasta din urmă sunând motivul al doilea al primei secțiuni a refrenului în cadrul măsurilor 342 timpul 6-344 precum în măsurile 263 timpul 6-265 transpuse acum în noua tonalitate a la bemol majorului. (ex. 41, vezi anexa)

Prin acest dialog dintre pian și orchestră se realizează un discurs muzical variat față de expunerile precedente ale temei refrenului. De pe timpul 6 al măsurii 344 pianul reia cu apogiatură tema refrenului pe care o sună până pe timpul 5 al măsurii 346. Măsurile 346 timpul 6-348 repetă identic măsurile 342 timpul 6-344. Măsurile 348 timpul 6-352 timpul 5 aduc materialul muzical din cadrul măsurilor 253 timpul 6-257 timpul 5 tot sub forma unui dialog între pian și orchestră. În cadrul măsurilor 348 timpul 6-350 timpul 5 formula melodică a mâinii drepte este identică cu cea din cadrul măsurilor 253 timpul 6-257 timpul 5 în timp ce mâna stângă sună terțe frânte cu un contur descendent în ritm de șaisprezecimi sub forma unui tremolo. (ex. 41)

Din măsura 350 timpul 6 și până în măsura 352 timpul 5 orchestra sună conturul melodic din cadrul măsurilor 271 timpul 6-273 timpul 5 transpuse în la bemol major. În cadrul măsurilor 352 timpul 6-354 timpul 5 pianul sună o formulă descendentă de șaisprezecimi alcătuită din octave frânte mixte și un mers treptat descendent sub terțele frânte ale mâinii stângi ce urmăresc un contur descendent treptat sub forma unui tremolo. (ex. 41)

Aceste măsuri corespund măsurilor 257 timpul 6-259 timpul 5 din cadrul refrenului 3 al părții de concert. Timpul 6 al măsurii 354 aduce mersul cromatic descendent al melodiei în ritm constant de șaisprezecimi ce conturează o formulă de tremolo ce va fi continuat și în cadrul formulei melodice a perioadei a doua a temei refrenului în cadrul partidei de corzi. Acest mers cromatic descendent al partidei de corzi este încheiat pe timpul 5 al măsurii 356. (ex. 41)

Perioada a doua a temei refrenului reia materialul muzical al perioadei precedente ce este sunat acum exclusiv de către orchestră. Măsurile 356 timpul 6-368 timpul 5 aduc materialul muzical din cadrul măsurilor 261 timpul 6-273 timpul 5 ușor modificat din punct de vedere ritmic în cadrul partidei de corzi ce sună acum melodia sub forma unui tremolo de șaisprezecimi ce aduce

totodată și mici modificări în cadrul ritmului temei refrenului dar fără a modifica substanțial structura ritmică și melodică a acesteia. (ex. 41)

Un exemplul în acest fel este măsura 357 unde pe timpul 1 sună notele si bemol-mi bemol în ritm de șaisprezecimi față de ritmul de optimi corespondent din carul temei refrenului 3, precum și pe timpul 3 unde sună din nou două șaisprezecimi ale notelor mi bemol-sol tot în ritm de șaisprezecimi față de corespondentul lor de două optimi din cadrul refrenului mai sus amintit. Restul formulelor de tremolo de șaisprezecimi urmăresc scheletul ritmic al temei refrenului în ciuda faptului că notele repetate înlocuiesc uneori pauze sau note cu valori mai mari precum optimi și pătrimi, idea generală a temei refrenului fiind ușor auzită, toate aceste tehnici reprezentând o formulă de variație a conținutului muzical față de ceea ce a fost expus înaintea acesteia. (ex. 41)

Măsurile 368 timpul 6-370 timpul 5 aduc un motiv ce amintește de motivul măsurilor corespondente 273 timpul 5-275 timpul 4, ușor modificate din punct de vedere ritmic, dar și instrumental. În măsura 370 timpii 1-4 mersul melodic este identic cu cel din cadrul măsurii 275 timpii 1-4, dar acestea diferă din punct de vedere ritmic. În cadrul măsurii 370 sună patru optimi egale față de conturul de două șaisprezecimi-pauză de optime-optime-optime cu punct din măsura corespondentă 275. (ex. 41)

Motivul mai sus amintit este sunat de către fagot în cadrul măsurilor 368 timpul 6-370 timpul 4, dublat de către cei doi corni de pe timpul 3 al măsurii 370 ce sună și în cele două pauze de optime ale fagotului notele arpegiului de mi bemol major sub forma unui arpegiu frânt ce se stabilizează în măsura 371 sub forma unei pedale armonice până în măsura 376 a notei si bemol, cvinta tonalității mi bemol major. (ex. 41)

Perioada a treia a temei refrenului, măsurile 370 timpul 6-384, precum și perioada a patra a acesteia, măsurile 384-398, reprezintă o lărgire tematică exterioră față de tema refrenului 3, de dinaintea secțiunii corespondente a concluziei. Concluzia acum este scurtată cu trei măsuri față de concluzia enunțată în cadrul refrenului 3 al părții de concert, măsurile 398-402 timpul 1 aducând materialul muzical al măsurilor 281-285 timpul 1, dar fără a continua această expunere precum în refrenul 3, secțiunea codei părții de concert debutând direct de pe timpul 2 al măsurii 402. (ex. 41)

Măsurile 370 timpul 6-372 timpul 4 repetă, printr-o formulă de octave duble paralele ale mâinii drepte a pianului sub o formulă de tremolo de șaisprezecimi a mâinii stângi ce aduce aminte de formula mâinii stângi din cadrul măsurilor 325-330, conturul melodic al măsurilor 368 timpul 6-370 timpul 4. Mersul măsurilor 371 timpii 4-6 și 372 timpii 1-3 este apoi secvențat la o secundă mare ascendentă în cadrul măsurilor 372 timpii 4-6 - 373 timpii 1-3 și

apoi din nou, dar doar pentru o jumătate de măsură în cadrul măsurii 373 timpii 4-6. Din măsura 374 mersul melodic al pianului este oprit acesta sunând un tril în jurul lui si bemol și continuând să sune formula de tremolo de șaisprezecimi a mâinii stângi ale sale. (ex. 41)

Din măsura 374, sub acompaniamentul pianului, orchestra prin partida de corzi începe motivul de optime-optime cu punct-șaisprezecime-optime-optime al măsurii 372 timpii 3-6, de unde continuă urcarea cu un semiton la nota la bemol și nu repetă nota precedentă precum în măsura 373 timpul 1. Acest motiv este apoi secvențat la o distanță de o secundă mare în cadrul măsurii 375-376. Sub această expunere melodică a viorilor întâi alături de viole corzile grave punctează și ele o formulă de acompaniament de pătrimi separate de pauze de optimi între ele. (ex. 41)

În măsura 376 viorile întâi și violele își opresc mersul lor melodic sunând o pedală pe si bemol în ritm de doime cu punct prelungită peste bara de măsură deasupra căreia cei doi corni, clarinetul și oboiul sună tema pe care au sunat-o viorile întâi și violele în măsura 374. Măsura 377 repetă din punct de vedere tematic măsura 375, prin noii exponenți aparținând partidelor de suflători de lemn și de alamă mai sus amintiți. Măsura 378 aduce melodia din nou în cadrul mâinii drepte a pianului în octave paralele duble prin formula ritmică mai sus enunțată de optime cu punct-șaisprezecime-optime ce va fi repetată de opt ori în cadrul măsurilor 378-382. (ex. 41)

În măsura 378 melodia sună un contur descendent treptat pe timpii 1-3 ai măsurii, timpul 4 repetă nota timpului 3, iar apoi continuă mersul descendent treptat până pe timpul 6. Timpul 1 al măsurii 379 repetă timpul 6 al măsurii 378, iar apoi urmărește un contur melodic ascendent, repetând pe timpul 4, nota aparținând timpului 3 precum în măsura precedentă. Măsurile 380-381 reprezintă o secvență a măsurilor 378-379 la o secundă mare ascendentă. Sub expunerea melodiei mâinii drepte, mâna stângă a pianului continuă formula sa de tremolo de șaisprezecimi precum în măsurile 371-377. (ex. 41)

În măsura 382 conturul melodic devine descendent treptat pe notele gamei mi bemol major, iar conturul ritmic este de asemenea schimbat, mersul punctat inegal fiind transformat într-un mers egal de optimi, articulate *legato* pe primii doi timpi ai măsurii, iar apoi *staccato* pe timpii 3-6. Măsura 383 încheie perioada a treia a temei refrenului printr-o cadență autentică perfectă, melodia sunând tonica armoniei lui mi bemol major în ritm de pătrime cu o formulă de broderie în jurul ei în ritm de treizeci doimi pe timpul 3 al măsurii, iar apoi un salt la terța armoniei lui mi bemol major în ritm de pătrime pe timpii 4 și 5 și un mers treptat descendent printr-o optime către măsura 384 ce va suna tonica mi bemol major. (ex. 41)

În cadrul măsurilor 378-384 orchestra se rezumă în a puncta armonic și ritmic timpii 4-6 ai măsurilor 379, 381 și 383 prin cei doi corni, oboiul solo și clarinetul solo în nuanță mică, *pianissimo*. În cadrul măsurii 384 se realizează un puternic contrast dinamic, tipic beethovenian, prin notația dinamică a unui *forte*, după nuanța mică *piano* ce a dominat perioada a treia a temei refrenului 4. (ex. 41)

Armonic măsura 371 sună si bemol major cu septimă (al dominantei) în răsturnarea a doua (4/3) pe timpii 1-3 și în stare directă (5/3) pe timpii 4-6, măsura 372 sună mi bemol major în stare directă (5/3) pe timpii 1-3 și în răsturnarea a doua (6/4) pe timpii 4-6, măsurile 373-374 repetă armonia măsurilor 371-372, precum și măsurile 375-376 și 377-378. Măsura 379 sună mi bemol major în stare directă (5/3), măsura 380 sună fa minor cu septimă în răsturnarea întâi (6/5), la fel ca și măsura 381, măsura 382 sună mi bemol major în răsturnarea a doua (6/4), măsura 383 sună mi bemol major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpii 1-3 și si bemol major cu septimă (al dominantei) în stare directă (7) pe timpii 4-6. (ex. 41)

În cadrul perioadei a patra a acestei ultime expuneri complete a temei refrenului din partea de concert, orchestra preia melodia de la pian, prin intermediul unui dialog, aceasta fiind sunată de către vioara întâi, acompaniată de restul partidei de corzi, unde suflătorii de lemn și de alamă punctează timpii 1 și 2 prin pătrimi în măsurile 384 și 385. Melodia viorilor întâi sună materialul melodic pe care l-a sunat partida de suflători de lemn și cea de alamă în cadrul măsurilor 376-377, parametrii melodici și cei ritmici fiind identici. (ex. 41)

Sub această expunere melodică, viorile a doua și violele sună o formulă de tremolo a unei pedale armonice în ritm de șaisprezecimi, iar corzile grave punctează timpii tari ai măsurii prin ritmuri de pătrimi separate de pauze de optimi între ele. Din măsura 386 mersul melodic al viorilor întâi este oprit și redat din nou instrumentului solist, orchestra sunând o pedală pe nota si bemol, cvinta lui mi bemol major, în ritm de doime cu punct prelungită peste bara de măsură până în măsura 392. (ex. 41)

În măsura 390 orchestra va prelua din nou melodia de la instrumentul solist, pianul devenind acompaniatorul acesteia. Corzile grave își păstrează în cadrul măsurilor 386-391 mersul armonic și ritmic din măsurile 384-385. Pianul debutează cu melodia preluată de la orchestră de pe timpul 3 al măsurii 386, având pauză pe timpii 1 și 2, unde sună doar formula de tremolo a mâinii stângi ce va fi continuată până în măsura 390. Melodia pianului aduce un mers treptat ascendent după ce prima notă melodică este repetată pe timpii 3-6, al unor octave frânte cu un contur ascendent la nivel celular, până pe timpul 1 al

măsurii 387. Acest mers este apoi secvențat în cadrul măsurii 387 timpii 3-6 și 388 timpul 1 la o secundă mare ascendentă. (ex. 41)

În măsura 388 se realizează un salt ascendent de o sextă mică între timpii 1 și 2 în cadrul melodiei, iar apoi unul descendent de o cvartă perfectă între timpii 2 și 3. De pe timpul 4 conturul melodic devine ascendent prin mers treptat până pe timpul 6 al măsurii 388. În măsura 389, timpul 1 repetă nota timpului 6 al măsurii precedente, urmează apoi un mers treptat pe timpul 2, un salt de o cvartă micșorată descendentă între timpii 2 și 3, iar apoi un mers treptat ascendent până pe timpul 1 al măsurii 390. (ex. 41)

În măsura 390 melodia de octave frânte cu un contur ascendent la nivel celular este transformată într-un tril pe nota si bemol în valoare de o doime cu punct și prelungită peste bara de măsura și în măsura 391. Sub acest tril al mâinii drepte, mâna stângă aduce un arpeggiu ascendent al lui mi bemol major pe timpii 1-4, iar apoi două terțe frânte ascendente în măsura 390, un arpeggiu descendent al lui si bemol major cu septimă de dominantă pe timpii 1-3, iar apoi terțe frânte ascendente pe timpii 4-6 în cadrul măsurii 391. (ex. 41)

Din măsura 392 pianul sună un mers de arpegii descendente cu un contur mixt, și uneori frânte, în unison în cadrul ambelor mâini ale sale aflate la o distanță de o octavă perfectă una față de cealaltă în ritm de șaisprezecimi, acompaniind astfel formula melodică a orchestrei, mers ce va fi oprit în măsura 396 pe timpul 1, pe nota do în ritm de optime, urmată de un mers descendent treptat de șaisprezecimi pe notele gamei mi bemol major în cadrul acestei măsuri, iar apoi de o broderie în jurul notei mi bemol pe timpii 1 și 2 ai măsurii 397, și de o formulă de arpegii frânte ascendente ale tonalității tonicii mi bemol major, ce marchează sfârșitul perioadei a patra a temei refrenului 4 din cadrul părții de concert. (ex. 41)

Deasupra acompaniamentului pianului, orchestra expune din măsura 390 prin intermediul celor doi corni, al oboiului solo și al clarinetului solo, motivele muzicale expuse în măsurile 376-377. Din măsura 392 aceștia devin simpli acompaniatori ai viorilor întâi ce expun de aici melodia. Din măsura 394 acestora li se vor adăuga și cei doi fagoți pentru susținere armonică. (ex. 41)

Din măsura 393 și până în măsura 398, viorile întâi expun melodia sub acompaniamentul pianului și al partidei de suflători ce aduce materialul muzical ce a fost deja expus în cadrul măsurilor 378-384 de către mâna dreaptă a pianului, această frază reprezentând doar o repetiție a frazei mai sus amintite din perioada a patra a temei refrenului 4 al părții de concert. (ex. 41)

Armonic, măsura 384 sună mi bemol major în stare directă (5/3) pe timpii 1-3, în răsturnarea a doua (6/4) pe timpii 4-6, măsura 385 si bemol major cu septimă (al dominantei) în răsturnarea a doua (4/3) pe timpii 1-3 și în stare

directă (5/3) pe timpii 4-6, măsura 386 repetă armonic măsura 384, măsura 387 repetă armonic măsura 385, măsurile 388-389 repetă armonic măsurile 386-387, măsurile 390-398 sună armonia identic cu măsurile 376-384 mai sus amintite. (ex. 41)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

În debutul secțiunii, acestea sunt identice cu cele ale temei refrenului din debutul concertului. Din măsura 369 se realizează un contrast tipic beethovenian iar din acest loc și până în debutul concluziei muzica sugerează sentimente de bucurie, seninătate, un optimism molipsitor, asemănătoare sentimentelor ce domină afectiv tema cupletului părții de concert.

Acest optimism este însă de esență dionisiacă fiind exprimat prin elemente intensive ale travaliului compozițional precum ritmul de marș și formulele continue de șaisprezecimi fie ale acompaniamentului mâinii stângi ale pianului, fie chiar și în cadrul melodiei mâinii drepte a acestuia, ce exprimă nestărnicia și tulburarea profundă a eroului nostru în lupta sa cu inamicul principal, destinul nefavorabil.

Interpretativ pianistic pentru formulele de octave duble se vor utiliza degete întinse cu o încheietură moale și flexibilă, susținute de puterea antebrațului și a întregului corp, care se poate deplasa în direcția liniei melodice. Pentru formulele de acompaniament ale mâinii stângi se vor utiliza asemenea mâinii drepte degete întinse cu încheietura flexibilă ce vor permite deplasarea acestora pe direcția salturilor impuse de către autor. Pe formulele de arpegii frânte ale ambelor mâini se vor utiliza de asemenea degete întinse cu încheietura moale și cu suportul antebrațului, iar trunchiul va urmări direcția melodică și se va deplasa în funcție de aceasta. Pedala de susținere va fi și ea utilizată pentru a conecta mai bine notele între ele și a oferi o anumită căldură sunetului, dar fără să afecteze integritatea liniei melodice, riscând astfel o sonoritate murdară.

Sugestiile asupra realizării frazării sunt identice cu cele enunțate și până acum, se va urmări continuitatea și plasticitatea frazelor pe suprafețe mari, printr-o linie imaginară, fără a fragmenta discursul muzical și afecta în acest fel fluiditatea acestuia.

Concluzie – măsurile 398-402 (ambele măsuri conjuncte):

Măsurile 398-402 sunt identice cu măsurile 281-285 din cadrul refrenului 3 al părții de concert.

d. Coda

Secțiunea C1 – măsurile 402-419 (măsură conjunctă):

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Coda debutează cu o formulă de pedală armonică și ritmică a timpanului ce enunță motivul ritmic al măsurii 398 sau 400 și pe care îl menține până la sfârșitul secțiunii C1 din măsura 418, realizându-se pe lângă un *ritardando* către noua indicație de tempo *Adagio* din cadrul măsurii mai sus amintite dar și un *diminuendo* către nuanța *pianissimo*, pentru ca apoi din măsura 419 să se realizeze un contrast tipic beethovenian prin intervenția pianului în nuanță mare, *forte*, într-un tempo rapid ce amintește de tempo-ul debutului temei refrenului, prin valori ritmice mici și neregulate de șaisprezecimi și triolete de șaisprezecimi. (ex. 42, vezi anexa)

Astfel sub pedala lui mi bemol a timpanului în cadrul măsurilor 402-403 mâna dreaptă a pianului sună gama mi bemol major în sens ascendent prin valori neregulate de șaisprezecimi și triolete de șaisprezecimi până pe timpul 4 al măsurii 403 unde se realizează o broderie incompletă în jurul notei re care urcă apoi la nota fa pe timpul 5 și apoi coboară treptat către mi bemol pe prima jumătate a timpului 6, iar apoi prin salt la nota do în ritm de șaisprezecimi. Mâna stângă susține armonic mâna dreaptă în cadrul măsurii 403 prin terțe duble în ritm de pătrimi cu punct. (ex. 42)

În măsura 404, timpanul schimbă nota pedalei din mi bemol în si bemol, cvinta armoniei lui mi bemol major, iar pianul sună o pătrime a notei si bemol pe timpii 1 și 2 ai acestei măsuri. În continuare mâna dreaptă a pianului aduce o formulă ascendentă neregulată din punct de vedere ritmic care urcă spre nota la bemol de pe timpul 2 al măsurii 405, nota ce va fi prelungită și pe timpii 3-5 ai acestei măsuri formând o sincopă, și care va fi coborâtă prin salt la nota fa pe timpul 6 al acestei măsuri. Mâna stângă continuă formula de acompaniament formată din două terțe duble cu un contur descendent sub care este plasat basul si bemol în ritm de doime cu punct. (ex. 42)

Măsura 406 aduce din nou un scurt mers ascendent al mâinii drepte a pianului în ritm de triolete de șaisprezecimi pe timpii 1 și 2, oprit pe nota la bemol pe timpul 3 al acestei măsuri, prelungită pentru încă doi timpi, pe timpii 4 și 5 și formând din nou o sincopă precum în măsura precedentă, ce este apoi coborâtă prin salt la nota fa în ritm de optime pe timpul 6 al măsurii. (ex. 42)

Măsura 407 repetă măsura 406, cu excepția timpului 6, care este diferit față de corespondentul lui din măsura precedentă sunând acum un acord de patru sunete în loc de o notă simplă. Din măsura 408 ambele mâini ale pianului încep să sune acorduri de trei sau patru sunete suprapuse unele peste altele ce sugerează o sonoritate densă de tip bloc, foarte specifică compozitorului, ce imită partidele orchestrale în ritm de două optimi cu punct pe măsură. (ex. 42)

Conturul melodic este ascendent în cadrul măsurii 408, apoi descendent în măsurile 409-418, melodia repetând nota melodică precedentă în cadrul măsurilor 410, 411 și 413. În măsura 414 melodia urmărește din nou un contur ascendent urcând la nota din măsura precedentă pe timpii 1-3, iar apoi pe timpii 4-6 se realizează un salt descendent de o terță mică către nota fa. Măsurile 415-418 aduc acordul lui mi bemol major în diferite răsturnări toate cu un contur descendent. (ex. 42)

Armonic, măsura 402 sună mi bemol major, măsura 403 sună la bemol major, măsura 404 sună mi bemol major, măsurile 405-407 sună si bemol major cu septimă (al dominantei), măsura 408 sună un acord micșorat cu septimă micșorată pe timpii 1-3, un acord micșorat pe timpii 4-6, măsura 409 sună un acord micșorat cu septimă mică pe timpii 1-3 și do minor pe timpii 4-6, măsura 410 sună un acord micșorat cu septimă mică pe timpii 1-3 și si bemol major pe timpii 4-6, măsura 411 sună un acord micșorat cu septimă mică pe timpii 1-3 și do major cu septimă pe timpii 4-6, măsura 412 sună do major cu septimă pe timpii 1-3 și fa minor pe timpii 4-6, măsura 413 sună si bemol major cu septimă pe timpii 1-3 și mi bemol major pe timpii 4-6, măsura 414 sună si bemol major cu septimă (al dominantei), iar măsurile 415-418 sună armonia tonicii lui mi bemol major. (ex. 42)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

În debutul codei apare sugestia afectivă a iritării și a anxietății prin elemente intensive ale travaliului componistic, dar acestea sunt apoi transformate în îngândurare și chiar mâhnire spre finalul secțiunii printr-o rărire generală și o calmare a discursului muzical.

Sugestiile interpretative sunt similare cu cele expuse în cadrul ultimei expuneri a temei refrenului din interiorul măsurilor 369-398, precum și cele asupra frazării și ale articulației.

Secțiunea C2 – măsurile 419-431:

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic:

Pianul începe ultima secțiune a părții de concert prin-o gamă în unison, cu mâinile aflate la o distanță de o octavă perfectă între ele, cu un contur mixt ce sună notele tonalității mi bemol major, neregulată din punct de vedere ritmic, sunând atât șaisprezecimi cât și triolete de șaisprezecimi până în măsura 425 de unde orchestra sună ultimul motiv al concertului printr-un tutti majestuos. (ex. 42)

Tema refrenului este adusă din nou de către partida de corzi susținută armonic și melodic de către suflători și timpan în cadrul măsurilor 425-426. În măsura 427 partida de corzi sună formula de apogiatură melodică de optime pornită de pe timpul 6 al măsurii 426 urmată de o formulă ritmică de două șaisprezecimi ce realizează un salt de o cvintă perfectă și care apoi repetă ultima notă, fa, rezultată din salt, în ritm de pătrime, legată de o altă pătrime. (ex. 42)

Astfel, pe timpii 2-5 se formează o formulă de sincopă, toate sub armonia lui si bemol major cu septimă de dominată. Timpul 6 al măsurii 427 aduce apogiatura de optime pentru schimbarea de armonie din măsura 428 unde este adusă din nou formula de două șaisprezecimi-pătrime ce sună notele armoniei lui mi bemol major, și care va fi repetată de trei ori pe parcursul măsurilor 428 și 429. Măsurile 430-431 încheie partea de concert triumfător, exact așa cum a și început, prin uzuala formulă de trei lovituri de ciocan, în ritm de pătrimi separate între ele de pauze de optimi, formulă prin care Beethoven a ales să încheie și partea întâi a acestui concert. (ex. 42)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

În debutul secțiunii C2 acestea sunt identice cu cele din interiorul secțiunii tranziției din măsurile 42-49. După această expunere tumultuoasă urmează un ultim enunț al temei refrenului și încheierea maiestuoasă a concertului prin uzuala formulă a celor trei lovituri de ciocan, asemeni finalului părții întâi a lucrării de față.

Sugestiile interpretativ-pianistice și cele asupra articulației și ale frazării sunt identice și ele cu cele ale secțiunilor mai sus enunțate.

CONCLUZII

În cadrul părții a treia a Concertului nr. 5 pentru pian și orchestră de Ludwig van Beethoven „Imperialul” am remarcat, la fel ca și în cazul Concertului nr. 4 în sol major, unele inovații de ordin structural, inovații asupra abordării pianistice sonore și tehnice, dar și foarte multe contraste afective la nivelul frazelor și perioadelor foarte specifice compozitorului.

Aceste tehnici vor fi preluate de către urmașii săi precum Liszt, Schumann, Grieg, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms și chiar Chopin și utilizate în concertele lor pentru pian și orchestră cu mare succes.

Dintre acestea amintesc de:

- secțiunea cupletului 2 ce este transformată într-o secțiune autentică de dezvoltare în cadrul formei de rondo-sonată, o abordare inovativă care de obicei nu era utilizată de predecesori și care a mai fost utilizată și în interiorul Concertului nr. 4 în sol major; față de secțiunea dezvoltării Concertului nr. 4, aceasta este acum de dimensiuni mai mari și mult mai contrastantă din punct de vedere al caracterelor enunțate în interiorul ei;

- inovații tehnice pianistice ce influențează sonoritatea instrumentului solist precum octavele duble ale mâinii drepte și formulele de tremolo ale mâinii stângi (vezi măsurile 371-384) procedee favorite al compozitorilor romantici cu precădere Franz Liszt, Edward Grieg și Johannes Brahms în concertele lor pentru pian și orchestră - Beethoven este deci un pionier nu doar în utilizarea planurilor sonore ale pianului și sugestia orchestrală a timbrelor diverselor instrumente în cadrul operei sale dar și în inovarea în privința tehnicii instrumentale, ce începe să se distanțeze de cea a secolului precedent prin câștigarea în volum sonor și expresivitate, datorată în mare parte și dezvoltării tehnologice a pianelor vremii;

- utilizarea tehnicilor travaliului componistic de tensionare a discursului muzical de tipul convențiilor intensive de esență spațială și temporală precum episoade polifonice dense, dinamizări ritmice, poliritmia, și altele, dar și a celor de detensionare ale acestuia sau detensive, într-un mod cu totul original și nemaiîntâlnit în creația predecesorilor săi;

- simfonizarea instrumentului solist prin aducerea intervalelor duble (terțe, cvarte, octave, etc.), dar și a scriiturii acordice dense, menționată pe tot parcursul părții de concert.

În final, se pare că pentru Beethoven, în creația sa muzicală, nu există criterii impuse de limitare a rațiunii, libertatea îmbinându-se într-o armonie perfectă cu legile frumosului, lăsând tot timpul ascultătorului bucuria redescoperirii lor nesfârșită pe drumul unei aventuri spirituale pline de neprevăzut.

CAPITOLUL V

CONCLUZII

Lucrarea de față și-a propus prezentarea contextului cultural și istoric în care a creat ultimul reprezentant al clasicismului muzical și primul reprezentant al romantismului, Ludwig van Beethoven, și aprofundarea genului concertat în literatura pianistică de specialitate în cadrul vastei sale creații instrumentale și orchestrale.

În primul capitol am prezentat câteva caracteristici ale clasicismului muzical, motivația personală ce a stat la baza elaborării lucrării de față, metoda de analiză folosită în interiorul capitolelor în care am dezbătut pe larg ultimele trei concerte ale autorului, ce coincid cu perioada a doua de creație a sa din prima decadă a secolului XIX, și câteva observații foarte pertinente ale unor analiști atât autohtoni cât și internaționali de renume asupra particularităților stilului beethovenian.

În capitolul al doilea am realizat o prezentare a contextului cultural în care a luat naștere cel de-al treilea concert al autorului, am prezentat câteva date biografice ale sale de la vârsta de treizeci de ani, ce coincide cu anul 1800 și intrarea în noul secol, al XIX-lea, asociat curentului romantic în muzică, iar apoi am trecut la o analiză stilistică amănunțită asupra textului muzical al concertului, dar și la expunerea unor observații personale asupra sensului muzical și realizării interpretative și pianistice atât a secțiunilor orchestrale cât și a celor solistice aparținând pianistului. Am arătat totodată multe dintre inovațiile introduse de Beethoven în interiorul acestui concert, care deja începe să se distanțeze considerabil de modul de gândire al predecesorilor.

În cadrul primei părți a Concertului nr. 3 pentru pian și orchestră de Ludwig van Beethoven am remarcat unele inovații de ordin structural, inovații asupra abordării pianistice sonore și tehnice, dar și foarte multe contraste afective la nivelul frazelor și perioadelor foarte specifice compozitorului. Aceste tehnici vor fi preluate de către urmașii săi precum Liszt, Schumann, Grieg, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms și chiar Chopin și utilizate în concertele lor pentru pian și orchestră cu mare succes.

Dintre acestea amintesc de:

- grupul tematic principal din expoziția solistului nu mai aduce tradiționala temă a solistului care suna de obicei în debutul acesteia fiind foarte diferită față de ceea ce a expus deja orchestra, solistul rezumându-se în a relua

materialul tematic al grupului tematic principal din expoziția orchestrei; temele caracteristice solistului, diferite față de ce a expus orchestra în cadrul expoziției sale vor fi aduse mai târziu în cadrul expoziției solistului;

- în coda acestui concert, precum și în următoarele concerte analizate în cadrul lucrării de față, Concertele nr. 4 și 5 din interiorul părților întâi, Beethoven extinde cadențele solistice direct în ritornello-ul orchestral ce devine un spațiu de dialog dintre pian și orchestră nu numai un loc destinat expunerii finale orchestrale; aici, în Concertul nr. 3 în ritornello 4 unde orchestra ar fi trebuit în mod tradițional să termine partea de concert aceasta intră într-un dialog cu pianul ce prezintă fragmente din temă completate de către orchestră ca apoi acestea să se transforme în figurații virtuozice arpeggiate ce încheie partea de concert. Beethoven va continua să folosească acest procedeu în următoarele sale concerte pentru pian, numerele 4 și 5;

- discursul pianistic amintește în multe dintre intervențiile sale de o improvizație liberă acesta fiind construit într-un mod asemănător stilului variațional, tensiunea dramatică fiind totdeauna foarte elevată;

- utilizarea tehnicilor travaliului componistic de tensionare a discursului muzical de tipul convențiilor intensive de esență spațială și temporală precum episoade polifonice dense, dinamizări ritmice, poliritmia, etc., dar și a celor de detensionare ale acestuia sau detensive, într-un mod cu totul original și nemiîntâlnit în creația predecesorilor săi;

- simfonizarea instrumentului solist prin aducerea intervalelor duble (terțe, cvarte, etc.), dar și a scriiturii acordice dense, menționată pe parcursul părții de concert, etc.

- contrastele dinamice dese alături de cele de textură sau țesătura melodică, foarte caracteristice compozitorului;

- formulele de virtuozație din interiorul cadenței solistului dezbătute pe larg în interiorul acestei secțiuni.

În cadrul părții a doua a Concertului nr. 3 apare neașteptata și îndepărtata tonalitate a mi majorului. Beethoven, ce a experimentat continuu pe tot parcursul creației sale cu noile sale pianе, ce au prezentat inovații tehnice și noi resurse expresive, cere ca pedala de susținere să fie menținută pe tot parcursul primei fraze, un efect pe care l-a mai încercat cu câțiva ani în urmă și în Sonata *Lunii*, devenită foarte faimoasă datorită acestei utilizări inedite a pedalei de susținere. Czerny, elevul său, ce susține că a participat la prima reprezentare artistică a concertului (unde ar fi avut doar 12 ani), pretinde că Beethoven și-a urmat întocmai indicațiile de pedală din debutul părții a doua a concertului, dar acesta recomandă ca pedala să fie schimbată mult mai des decât este notată

pentru a evita o sonoritate „murdară” rezultată din amestecarea armoniilor între ele.

Leon Plantinga remarcă următoarele atunci când face referire la partea a doua a acestui concert, afirmații cu care sunt perfect de acord:

„această formă de lied a părții a doua a Concertului nr. 3 este similară cu cea a Concertului nr. 1, op. 15, diferența constând în rolul expresiv al variațiilor figurative și al schimbării rapide a texturii și a valorilor ritmice ce apar în subdiviziuni foarte mici, dar și a utilizării tremolo-ului în cadrul acompaniamentului mâinii stângi.”⁴¹

Valorile foarte mici ritmice din interiorul părții de concert au cauzat probleme aritmetice de notație compozitorului și totodată, datorită tempo-ului rar notat *Largo* în 3/8, sugerează o unitate de timp de șaisprezecime la bătaie de șase ori pe măsură.

Este de asemenea important de amintit în cadrul acestei părți de concert, ținând cont și de partea a treia a concertului, raportul tonal dintre aceste două entități aflate în opoziție și anume diferențele de caracter și sugestiile oferite de către muzică din interiorul acestora.

Leon Plantinga remarcă următoarele aspecte structurale cu care sunt perfect de acord, lucruri semnalate și în introducerea realizată în debutul analizei acestui concert. Acesta a enunțat în lucrarea sa următoarele:

„tonalitatea distantă a mi majorului părții a doua este legată de do minorul finalului prin nota de legătură dintre cele două tonalități, sol diez, enarmonic cu la bemol, ce încheie partea a doua a concertului, sunată de către viori, și o deschide pe cea de-a treia prin intermediul unei apogiaturi pe a doua jumătate a timpului doi pe nota sol ce este urcată în la bemol pe timpul 1 al măsurii următoare, și sunată de către pian. După un episod polifonic dens din cadrul dezvoltării formei de rondo-sonată, Beethoven readuce tema rondo-ului în mi major, într-o falsă repriză de tipul celor preferate de Haydn în lucrările sale, realizând astfel legătura dintre cele două tonalități prin intermediul sol diezului, de data aceasta sunat de către pian în octave alternate între cele două mâini, în măsura 257. El revine

⁴¹ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 136

asupra acestei idei și în codă unde apare pentru a treia oară sol diezul, dar de data aceasta construindu-i un rol de apogiatură în cadrul noii tonalități a do majorului. Apariția acestui sol diez pe tot parcursul părții a treia a concertului îl putem considera un motiv melodic tipic beethovenian, repetat obsesiv, asemenea motivului ritmic semnal din cadrul părții întâi, foarte apăsător și în același timp extraordinar.”⁴²

Și în cadrul părții a treia a Concertului nr. 3 pentru pian și orchestră de Ludwig van Beethoven am remarcat unele inovații de ordin structural, inovații asupra abordării pianistice sonore și tehnice, dar și foarte multe contraste afective la nivelul frazelor și perioadelor foarte specifice compozitorului.

Dintre acestea amintesc de:

- dimensiunea temei refrenului din interiorul expoziției părții de concert;
- utilizarea unui episod polifonic amplu de tip fugato în interiorul dezvoltării;
- planul tonal al părții de concert care utilizează des relația de terță foarte specifică compozitorului precum și relația tonalităților omonime;
- opoziția secțiunii Codei față de restul părții de concert, aducerea acesteia în tonalitatea omonimei lui do minor, do major, cu efect decisiv asupra stării afective evocate de către muzică și enunțarea ideii antitetice *din întuneric spre lumină*, o idee foarte uzitată de către compozitorii baroci în încheierea lucrărilor elaborate în tonalități minore, această secțiune a părții de concert devenind o lungă și autentică cadență picardiană în interiorul schemei tonale și formale a acesteia.
- inovații tehnice pianistice ce influențează sonoritatea instrumentului solist.

În capitolul al treilea am realizat o prezentare a contextului cultural în care a luat naștere cel de-al patrulea concert al autorului iar apoi am trecut la o analiză stilistică amănunțită asupra textului muzical al concertului, dar și la expunerea unor observații personale asupra sensului muzical și realizării interpretative și pianistice atât a secțiunilor orchestrale cât și a celor solistice aparținând pianistului. Am arătat totodată multe dintre inovațiile introduse de

⁴² L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 147

Beethoven în interiorul acestui concert, unele dintre acestea fiind preluate de viitoare generații de compozitori în cadrul creațiilor lor de acest gen.

În cadrul primei părți a Concertului nr. 4 pentru pian și orchestră de Ludwig van Beethoven am remarcat unele inovații de ordin structural, inovații asupra abordării pianistice sonore și tehnice, dar și foarte multe contraste afective la nivelul frazelor și perioadelor foarte specifice compozitorului. Aceste tehnici vor fi preluate de către urmașii săi precum Liszt, Schumann, Grieg, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms și chiar Chopin și utilizate în concertele lor pentru pian și orchestră cu mare succes.

Dintre acestea amintesc de:

- începerea concertului cu instrumentul solist, de la care orchestra preia materialul tematic muzical (măsurile 1-5);

- fluidizarea caracterului secțional al expoziției orchestrei și cea a solistului prin renunțarea la formula specifică a celor trei lovituri de ciocan urmate de pauze ce anunțau în mod tradițional intrarea solistului prin aducerea expunerii muzicale a solistului în continuarea enunțului orchestrei, fără pauze, dar cu un contrast dinamic puternic (măsura 74);

- rolul trilului este schimbat (vezi măsurile 166-169) acesta nemaifiind rezolvat după cum se obișnuia în mod tradițional, ci transformat într-o temă cantabile și foarte expresivă care prelungește astfel disonanța acestuia cu încă patru măsuri (vezi măsurile 170-173);

- integrarea cadenței și a secțiunii finale se realizează în aceeași manieră; se creează astfel un dialog între solist și orchestră în coda concertului, unde solistul preia extensia orchestrală a frazei originale cu o decorație fluidă, cadența continuându-se astfel până la ultimul acord al părții de concert.

- discursul pianistic amintește de o improvizație liberă acesta fiind construit într-un mod asemănător stilului variațional, tensiunea dramatică fiind totdeauna foarte elevată;

- utilizarea tehnicilor travaliului componistic de tensionare a discursului muzical de tipul convențiilor intensive de esență spațială și temporală precum episoade polifonice dense, dinamizări ritmice, poliritmia, etc., dar și a celor de detensionare ale acestuia sau detensive, într-un mod cu totul original și nemaîntâlnit în creația predecesorilor săi;

- simfonizarea instrumentului solist prin aducerea intervalelor duble (terțe, cvarte, etc.), dar și a scriiturii acordice dense, menționată pe parcursul părții de concert, etc.

În cadrul părții a doua a Concertului nr. 4 pentru pian și orchestră de Ludwig van Beethoven am remarcat o sugestie de programatism asociată de critici muzicali aparținând atât secolului al XIX-lea cât și secolului XX din diferite zone geografice vest-europene prezentând cititorului un citat cuprinzător din Leon Plantinga, idei generate din diferența vizibilă de caracter a intervenției celor două entități exponente ale discursului muzical, și anume, partida de corzi și pianul.

Contrastul profund afectiv dintre cele două entități și expunerea progresivă a ideilor lor muzicale antitetice din debutul concertului prin intermediul dialogului separate prin pauze retorice este transformată într-un dialog fluid și mai puțin contrastant în finalul părții de concert, cei doi exponenți ajungând la un numitor comun în acest moment.

Vocea pianului, deși extrem de melancolică și mâhnită, lipsită de tensiune dramatică în debutul părți de concert este transformată spre sfârșitul secțiunii B într-o răbufnire dramatică profundă prin tehnici intensive temporale și spațiale, ce va fi calmată abia în concluzia părții de concert și readusă starea inițială de reconciliere a eroului nostru cu destinul.

Introducerea unei secțiuni de cadență liberă în cadrul părții lente a acestui concert nu reprezintă de data aceasta o inovație în cadrul structurilor beethoveniene, aceasta fiind utilizată cu mare efect și în cadrul Concertului nr. 3 din 1803, dar și în cadrul concertelor timpurii ale autorului, Concertele numerele 1 și 2, unde Beethoven oferă întotdeauna solistului un moment al lui aducând astfel iluzia unei improvizații libere.

Contrastul specific dintre cele două secțiuni ale formei de lied nu se mai realizează aici precum în partea lentă a Concertului în do minor, acesta fiind adus la nivelul frazelor aceleiași secțiuni după cum am amintit mai sus.

Și în cadrul părții a treia a Concertului nr. 4 pentru pian și orchestră de Ludwig van Beethoven am remarcat unele inovații de ordin structural, inovații asupra abordării pianistice sonore și tehnice, dar și foarte multe contraste afective la nivelul frazelor și perioadelor foarte specifice compozitorului. Aceste tehnici vor fi preluate de către urmașii săi precum Liszt, Schumann, Grieg, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms și chiar Chopin și utilizate în concertele lor pentru pian și orchestră cu mare succes.

Dintre acestea amintesc de:

- secțiunea cupletului 2 ce este transformată într-o secțiune autentică de dezvoltare în cadrul formei de rondo-sonată, o abordare inovativă care de obicei nu era utilizată de predecesori;

- inovații tehnice pianistice ce influențează sonoritatea instrumentului solist – vezi măsurile 272-280;

- conferirea rolului solistic tematic violoncelului care în mod tradițional realizau doar un rol în cadrul formulelor de acompaniament al violoncelului și al suflătorilor de lemn – vezi măsurile 368-391;

- realizarea unei code ample și a unei cadențe solistice în interiorul acesteia construită exclusiv pe elemente ale temei refrenului și cea a cupletului 1 al expoziției părții de concert.

În capitolul al patrulea am realizat o prezentare a contextului cultural în care a luat naștere cel de-al cincilea, și cel mai cunoscut, concert al autorului iar apoi am trecut la o analiză stilistică amănunțită asupra textului muzical al concertului, dar și la expunerea unor observații personale asupra sensului muzical și realizării interpretative și pianistice atât a secțiunilor orchestrale cât și a celor solistice aparținând pianistului. Am arătat totodată multe dintre inovațiile introduse de Beethoven în interiorul acestui concert, unele dintre acestea fiind preluate de viitoarele generații de compozitori în cadrul creațiilor lor de acest gen.

În cadrul primei părți a Concertului nr. 5 pentru pian și orchestră de Ludwig van Beethoven „Imperialul” am remarcat, la fel ca și în cazul Concertului nr. 4 în sol major, unele inovații de ordin structural, inovații asupra abordării pianistice sonore și tehnice, dar și foarte multe contraste afective la nivelul frazelor și perioadelor foarte specifice compozitorului.

Aceste tehnici vor fi preluate de către urmașii săi precum Liszt, Schumann, Grieg, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms și chiar Chopin și utilizate în concertele lor pentru pian și orchestră cu mare succes.

Dintre acestea amintesc de:

- începerea concertului cu o cadență triplă a instrumentul solist, după expunerea a unor acorduri placate de către toți reprezentanții orchestrei în nuanță mare. Aceasta reprezintă o similaritate cu modul în care este tratat debutul Concertului nr. 4 în sol major al autorului unde concertul este început cu instrumentul solist, de la care orchestra preia materialul tematic muzical;

- fluidizarea caracterului secțional al expoziției orchestrei și cea a solistului prin renunțarea la formula specifică a celor trei lovituri de ciocan urmate de pauze ce anunțau în mod tradițional intrarea solistului prin aducerea expunerii muzicale a solistului în continuarea enunțului orchestrei,

fără pauze, similar cu tehnicile utilizate în interiorul Concertului nr. 4 în sol major;

- cadența este pentru prima dată în istoria genului concertant scrisă de către compozitor dar nu doar ca o sugestie de realizare a acesteia, precum în concertele precedente, unde interpretul dacă dorea putea să-și construiască propria cadență aducându-și astfel aportul personal asupra partiturii, ci ca o obligație, interpretul fiind de data aceasta obligat să interpreteze ceea ce a fost deja scris de compozitor, chiar și în secțiunea ce tradițional era rezervată unei improvizații din partea interpretului virtuoz;

- discursul pianistic amintește uneori de o improvizație liberă acesta fiind construit într-un mod asemănător stilului variațional, tensiunea dramatică fiind totdeauna foarte elevată, într-un fel asemănător cu maniera de lucru a Concertului nr. 4 în sol major;

- utilizarea tehnicilor travaliului componistic de tensionare a discursului muzical de tipul convențiilor intensive de esență spațială și temporală precum episoade polifonice dense, dinamizări ritmice, poliritmia, și altele, dar și a celor de detensionare ale acestuia sau detensive, într-un mod cu totul original și nemiîntâlnit în creația predecesorilor săi;

- utilizarea octavelor duble în cadrul dezvoltării pentru prima dată în cadrul genului concertant, un procedeu favorit al compozitorilor romantici cu precădere Franz Liszt, Edward Grieg și Johannes Brahms în concertele lor pentru pian și orchestră - Beethoven este deci un pionier nu doar în utilizarea planurilor sonore ale pianului și sugestia orchestrală a timbrelor diverselor instrumente în cadrul operei sale dar și în inovarea în privința tehnicii instrumentale, ce începe să se distanțeze de cea a secolului precedent prin câștigarea în volum sonor și expresivitate, datorată în mare parte și dezvoltării tehnologice a pianelor vremii; totodată în repriza părții de concert este adusă și o formulă cu octave duble ale ambelor mâini în ritm de șaisprezecimi, separate de pauze de șaisprezecimi, ce sunt alternate între ele urmărind conturul arpeggiului pe care îl sună, și care prevestesc noile tehnici instrumentale ale romantismului;

- simfonizarea instrumentului solist prin aducerea intervalelor duble (terțe, cvarte, etc.), dar și a scriiturii acordice dense, menționată pe tot parcursul părții de concert.

- coda este de data aceasta adusă la dimensiuni foarte întinse, pentru prima dată în cadrul genului concertant, aceasta expunând și reluând elemente tematice aparținând ambelor grupuri tematice, dar și material muzical din cadrul secțiunilor de tranziție și de concluzie din interiorul expoziției părții de concert.

În cadrul părții a doua a Concertului nr. 5 pentru pian și orchestră „Imperialul” de Ludwig van Beethoven am remarcat cum tonalitatea și majorului implantată în cadrul grupului tematic secund al solistului din partea întâi, este preluată într-un *Adagio* asemănător unui imn religios. Starea de intens dramatism și disconfort psihic a unei bătălii zdrobitoare din partea întâi este reconciliată în această parte ce aduce o stare interiorizată de calm și de meditație, indispensabilă pentru a realiza contrastul necesar dintre părți.

Czerny, atunci când a oferit prima audiție a lucrării în Viena a afirmat că „atunci când Beethoven a scris acest *Adagio*, cântecele religioase ale unor pelerini dedicați credinței lor au fost prezente în mintea sa și interpretarea acestei părți trebuie să evoce perfect starea de calm și dedicarea sfântă pe care o asemenea imagine o stimulează în mod natural.”⁴³ Din punct de vedere al structurii aceasta este o formă de lied tripartit A-B-A cu o concluzie decorată ce are rol de punte spre partea a treia.

Adevărata semnificație a tonalității lui si major este dezvăluită în legătura părții a doua cu finalul, unde în măsurile 79-80 si becarul se mișcă cu o jumătate de semiton mai jos la si bemol, nota ce evocă tonalitatea dominantei lui mi bemol major și reprezintă totodată prima notă a finalului concertului beethovenian.⁴⁴

Similar cu unele tehnici utilizate în interiorul părții întâi a concertului, se poate observa și în interiorul acestei sugestii simfonizării instrumentului solist, ce imită sonoritatea partidelor instrumentale ale orchestrei, prin intermediul utilizării sonorităților de tip bloc ale acordurilor de trei sau patru sunete, intervale duble de tipul terțelor, al sextelor sau al octavelor, aduse în cadrul ambelor mâini ale pianului, sau doar a uneia dintre ele.

În cadrul părții a treia a Concertului nr. 5 pentru pian și orchestră de Ludwig van Beethoven „Imperialul” am remarcat, la fel ca și în cazul Concertului nr. 4 în sol major, unele inovații de ordin structural, inovații asupra abordării pianistice sonore și tehnice, dar și foarte multe contraste afective la nivelul frazelor și perioadelor foarte specifice compozitorului.

Aceste tehnici vor fi preluate de către urmașii săi precum Liszt, Schumann, Grieg, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms și chiar Chopin și utilizate în concertele lor pentru pian și orchestră cu mare succes.

Dintre acestea amintesc de:

⁴³ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 265

⁴⁴ Ibidem.

- secțiunea cupletului 2 ce este transformată într-o secțiune autentică de dezvoltare în cadrul formei de rondo-sonată, o abordare inovativă care de obicei nu era utilizată de predecesori și care a mai fost utilizată și în interiorul Concertului nr. 4 în sol major; față de secțiunea dezvoltării Concertului nr. 4, aceasta este acum de dimensiuni mai mari și mult mai contrastantă din punct de vedere al caracterelor enunțate în interiorul ei;

- inovații tehnice pianistice ce influențează sonoritatea instrumentului solist precum octavele duble ale mâinii drepte și formulele de tremolo ale mâinii stângi (vezi măsurile 371-384) procedee favorite al compozitorilor romantici cu precădere Franz Liszt, Edward Grieg și Johannes Brahms în concertele lor pentru pian și orchestră - Beethoven este deci un pionier nu doar în utilizarea planurilor sonore ale pianului și sugestia orchestrală a timbrei diverselor instrumente în cadrul operei sale dar și în inovarea în privința tehnicii instrumentale, ce începe să se distanțeze de cea a secolului precedent prin câștigarea în volum sonor și expresivitate, datorată în mare parte și dezvoltării tehnologice a pianelor vremii;

- utilizarea tehnicilor travaliului componistic de tensionare a discursului muzical de tipul convențiilor intensive de esență spațială și temporală precum episoade polifonice dense, dinamizări ritmice, poliritmia, și altele, dar și a celor de detensionare ale acestuia sau detensive, într-un mod cu totul original și nemaîntâlnit în creația predecesorilor săi;

- simfonizarea instrumentului solist prin aducerea intervalelor duble (terțe, cvarte, octave, etc.), dar și a scriiturii acordice dense, menționată pe tot parcursul părții de concert.

În final, se pare că pentru Beethoven, în creația sa muzicală, nu există criterii impuse de limitare a rațiunii, libertatea îmbinându-se într-o armonie perfectă cu legile frumosului, lăsând tot timpul ascultătorului bucuria redescoperirii lor nesfârșită pe drumul unei aventuri spirituale pline de neprevăzut.

BIBLIOGRAFIE

- Barenboim, Daniel and Said, Edward W., *Parallels and Paradoxes*, Bloomsbury Publishing, London, 2004
- Barenboim, Daniel, *Everything is Connected – The Power of Music*, Orion Publishing Group, London, 2008
- Barth, George, *The Pianist as Orator: Beethoven and the Transformation of the Keyboard Style*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1992
- Beethoven, Ludwig van, *The Letters of Beethoven*, 3 volumes, translated and edited by Emiy Anderson, W. W. Norton & Company, Inc., London, 1986
- Bentoiu, Pascal, *Imagine și sens, Eseu asupra fenomenului muzical*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973
- Brendel, Alfred, *Music, Sense and Nonsense*, Collected Essays and Lectures, The Robson Press, London, 2015
- Brown, Clive (foreword by Sir Roger Norrington), *Classical & Romantic Performing Practice*, Oxford University Press, Oxford, 1999
- Bughici, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978
- Caplin, William E., *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford University Press, Oxford, 1998
- Chua, Daniel K. L., *Absolute Music and the Construction of Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006
- Cooper, Barry, *Beethoven and the Creative Process*, Clarendon Press, Oxford, 1993
- Czerny, Carl, *Complete Theoretical and Practical Piano Forte School*, Op. 500, 3 volumes, translated by J. A. Hamilton, London, 1839
- Sandu-Dediu, Valentina, *Alegeri, Atitudini, Afecte, Despre stil și retorică în muzică*, Ediția a 2-a, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2013
- Sandu-Dediu, Valentina, *Ludwig van Beethoven*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2008
- Giuleanu, Victor, *Ritmul în creația muzicală clasică*, Editura Muzicală, 1990, București
- Hepokoski, James & Darcy, Warren, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, Oxford, 2006
- Iliuț, Vasile, *O Carte a Stilurilor Muzicale, Volumul I*, Editura Academiei de Muzică din București, 1996
- Irving, John, *Mozart's Piano Concertos*, Routledge, London and New York, 2017

- Jackson, Roland, *Performance Practice: A Dictionary for Musicians*, Routledge, New York and London, 2005
- Keefe, Simon P., *The Cambridge Companion to the Concerto*, Cambridge, 2005
- Kerman, Joseph, *Concerto Conversations*, The Charles Eliot Norton Lectures 1997-98, Harvard College, Cambridge, MA, U.S.A., 1999
- Layton, Robert, *A Companion to the Concerto*, Oxford University Press, Oxford, 1996
- Lawson, Colin, and Stowell, Robin, Ed., *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012
- Lockwood, Lewis, *Beethoven's Symphonies – An Artistic Vision*, W. W. Norton & Company, Inc., New York and London, 2015
- Nemescu, Octavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, București, 1983
- Newman, William S., *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*, W. W. Norton & Company, Inc., New York and London, 1988
- Petrescu, Sorin, *Ce se aude și ce nu se aude*, Editura Brumar, Timișoara, 2014
- Plantinga, Leon, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company, Inc., New York and London, 1999
- Popovici, Toma Augustin, *Imaginarul coloristic-timbral în interpretarea ultimelor cinci Sonate pentru Pian de Ludwig van Beethoven*, Coordonator științific Dana Borșan, București, 2013
- Rădulescu, Antígona, *Perspective semiotice în muzică – Aspecte ale narativității în sonatele pentru pian de Beethoven*, Editura Universității Naționale de Muzică din București, 2003
- Roeder, Michael Thomas, *A History of the Concerto*, Amadeus Press, Portland, Oregon, 1994
- Rosen, Charles, *The Classical Style*, Faber and Faber, London, 1997
- Rosenblum, Sandra P., (foreword by Malcom Bilson) – *Performance Practices in Classic Piano Music*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1988
- Schindler, Anton Felix, *Beethoven as I Knew Him*, annotated translation of the 1860 *Biographie von Ludwig van Beethoven*, edited by D. W. MacArdle and translated by S. Jolly, Faber and Faber, London, 1966
- Schindler, Anton Felix, *The Life of Beethoven*, translated and edited from Schindler's *Biographie von Ludwig van Beethoven* by I. Moscheles, London, 1841
- Stowell, Robin *Performing Beethoven (Cambridge Studies in Performance Practice)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994

- Steinberg, Michael, *The Concerto: a listener's guide*, Oxford University Press, Oxford, 1998
- Teodorescu-Ciocănea, Livia - *Tratat de Forme și analize muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005
- Tovey, Donald Francis, *Concertos and Choral Work: Selections from Essays in Musical Analysis*, Courier Dover Publications, Dover 2014
- Tovey, Donald Francis, *The Forms of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1956
- Tovey, Donald Francis, *Symphonies and Other Orchestral Works: Selections from Essays in Musical Analysis*, Courier Dover Publications, Dover, 2014
- Wykes, David, *The Classical Concerto: Form and Principle*, Talkcrest, London, 1997
- Zaslaw, Neal, *The Classical Era: From the 1740's to the End of the 18th Century (Man & Music)*, Macmillan, Englewood Cliffs, New Jersey, 1989

SITE-URI

- Grove Music Online (Oxford Music Online) - <http://www.oxfordmusiconline.com>
- Chua, Daniel K. L., *Beethoven's Other Humanism*, Journal of the American Musicological Society, Vol. 62, No. 3 (Fall 2009), pp. 571-645, University of California Press, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2009.62.3.571>
- Fillion, Michelle, Review of *Beethoven's Concertos: history, style, performance* by L. Plantinga, Journal of the American Musicological Society, Vol. 54, No. 2 (Summer 2001), pp. 382-388, University of California Press, <http://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2001.54.2.382>
- Libin, Kathryn Shanks, Review of *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way* by William S. Newman, *Notes*, Second Series, Vol. 49, No. 3 (Mar. 1993), Music Library Association, pp. 998-999, <http://www.jstor.org/stable/898946>
- Lockwood, Lewis, Review of *Beethoven and the Creative Process* by Barry Cooper, *Notes*, Second Series, Vol. 48, No. 3 (Mar., 1992), pp. 847-850, Music Library Association, <http://www.jstor.org/stable/941696>
- Rink, John S., Review of *The Pianist as Orator: Beethoven and the Transformation of the Keyboard Style* by George Barth, Journal of the American Musicological Society, Vol. 49, No. 1, (Spring, 1996), pp. 155-161, University of California Press, <http://www.jstor.org/stable/831958>

- Tusa, Michael, Review of *Beethoven's Concertos: history, style, performance* by Leon Plantinga, *Notes*, Second Series, Vol. 56, No. 3 (Mar. 2000), Music Library Association, pp. 714-716, <http://www.jstor.org/stable/899677>
- Winter, Robert, *Performing Beethoven's Early Piano Concertos*, *Early Music* Vol. 16, No. 2 (May, 1988), pp. 214-230, Oxford University Press, <http://www.jstor.org/stable/3127193>

PARTITURĂ

- Beethoven, Ludwig van – *Concertul pentru pian și orchestră nr. 5 op. 73 în mi bemol major „Imperialul”* – Editura Breitkopf und Härtel, Leipzig 1862, Plate B. 69 retipărită de Dover Publications, 1984

ANEXĂ

Partea întâi

Exemplul 1:

Beethoven
Piano Concerto No. 5
Emperor
in E $\flat$ Major
Op. 73

Allegro.

Flauti.

Oboi.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in Es.

Trombe in Es.

Timpani in Es, B.

Pianoforte.

Allegro.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

8 *tr* *espressivo*

f

f *tr* *espressivo*

8 *tr* *espressivo*

This page of a musical score is for a symphony orchestra, featuring woodwinds, strings, and a solo violin. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature.

The top system consists of six staves for woodwinds: Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, and Contrabassoon. The second system consists of six staves for strings: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, and a Solo Violin. The Solo Violin part begins with a *rit.* (ritardando) marking and a *div.* (divisi) marking, indicating a rapid, divided passage.

The third system shows the woodwinds and strings continuing their parts. The Solo Violin part is highly technical, featuring rapid sixteenth-note runs and trills. The woodwinds provide harmonic support with sustained notes and some melodic fragments.

The fourth system introduces the Horns (Corno) and the Trombones (Trombe). The Horns play a melodic line, while the Trombones provide a steady harmonic accompaniment. The Solo Violin part continues with rapid passages and trills.

The fifth system shows the Solo Violin part reaching a climax with a rapid, ascending scale. The woodwinds and strings provide a strong harmonic foundation.

The sixth system shows the Solo Violin part concluding with a final, rapid passage. The woodwinds and strings provide a strong harmonic foundation.

The seventh system shows the Solo Violin part concluding with a final, rapid passage. The woodwinds and strings provide a strong harmonic foundation.

The eighth system shows the Solo Violin part concluding with a final, rapid passage. The woodwinds and strings provide a strong harmonic foundation.

The ninth system shows the Solo Violin part concluding with a final, rapid passage. The woodwinds and strings provide a strong harmonic foundation.

The tenth system shows the Solo Violin part concluding with a final, rapid passage. The woodwinds and strings provide a strong harmonic foundation.

Exemplul 2:

First system of musical notation. It includes a single staff at the top labeled "Cur." and a piano section below. The piano section has five staves. The first two staves are marked "tempo". The third staff has "pizz." and "arco" markings. The fourth and fifth staves also have "pizz." and "arco" markings. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings like *f* (forte).

Second system of musical notation, continuing from the first system. It consists of two systems of staves. The first system has five staves, with the first two marked *p* (piano) and *dolce*. The second system has five staves, with the first two marked *p*. The music continues with complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and chords, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano).

First system of a musical score. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: two treble and two bass. The second system has two staves: one treble and one bass. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Second system of a musical score. It consists of two systems of staves. The first system has four staves: two treble and two bass. The second system has two staves: one treble and one bass. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

This musical score is for a piece in B-flat major, 4/4 time. It features a piano (p) and a string quartet (violin I, violin II, viola, and cello). The piano part is in the upper system, and the string quartet is in the lower system. The score consists of 12 measures. The piano part begins with a series of chords and arpeggios, followed by a melodic line. The string quartet provides a harmonic accompaniment with various textures, including sustained chords and moving lines. Dynamic markings include *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Exemplit 3:

This musical score is for a piece in B-flat major, 4/4 time. It features a piano (p) and a string quartet (violin I, violin II, viola, and cello). The piano part is in the upper system, and the string quartet is in the lower system. The score consists of 12 measures. The piano part begins with a series of chords and arpeggios, followed by a melodic line. The string quartet provides a harmonic accompaniment with various textures, including sustained chords and moving lines. Dynamic markings include *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Clar.
Fag.
Cor.
Timp.

*Solo.
dolce*
sempre pp

Fl.
Clar.
Fag.
Cor.
Timp.

pp
pp
pp
pp
pp

pp
pp
pp
pp
pp

pp legato

Exemplul 4:

The musical score for Example 4 is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), and Timpani (Timp.). The second system adds Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Tr.), and Timpani (Timp.). The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat. The first system features a woodwind melody in the Flute and Clarinet, with the Bassoon playing a sustained note. The Cor Anglais and Timpani provide harmonic support. The second system introduces a more complex texture with multiple woodwinds and strings. The woodwinds play a melodic line, while the strings provide a rhythmic foundation. The Timpani plays a steady pattern. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo). The piece concludes with a *pp legato* marking.

Exemplul 5:

This musical score, labeled 'Exemplul 5', is a complex orchestral and piano arrangement. The top system features woodwind parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.), along with a Trumpet (Tr.) and Timpani (Timp.) section. Each woodwind part includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The middle section contains piano accompaniment for the right and left hands, with various musical notations including triplets and dynamic markings. The bottom section shows a vocal or instrumental line with a melodic line and a bass line, also featuring triplets and dynamic markings. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

This page of musical notation consists of six systems of staves, each containing a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part (treble and bass clefs). The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. Dynamic markings such as *p* (piano), *mol.* (molto), and *ff* (fortissimo) are used throughout. There are also markings for first and second endings (1. and 2.) and a section marked *tr.* (trill). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a final chord and a fermata.

Exemplul 6:

The image displays a musical score for a piece titled "Exemplul 6". The score is written for piano (p) and violin (v). It consists of two systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clef) for the piano and a single staff for the violin.

System 1:

- Piano Part:** The piano part begins with a series of chords and arpeggiated figures. Dynamics include *p* (piano) and *p dol.* (piano dolcissimo). There are first and second endings marked with "1." and "2.".
- Violin Part:** The violin part features a melodic line with various ornaments and trills. Dynamics include *p* and *p dol.*.

System 2:

- Piano Part:** The piano part continues with complex arpeggiated patterns. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *f* (forte).
- Violin Part:** The violin part features a melodic line with various ornaments and trills. Dynamics include *cresc.* and *f*.

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Exemplul 7:

Woodwind and string ensemble score, measures 1-8. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais) play a melodic line with various articulations and dynamics. The strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses) provide a harmonic and rhythmic foundation with sustained notes and moving lines. The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, *mf*, and *dim.*

Woodwind and string ensemble score, measures 9-16. The woodwinds continue their melodic development, with the Cor Anglais and Bassoon playing prominent parts. The strings maintain their harmonic support, with the Violins and Violas showing more active rhythmic patterns. The score includes dynamic markings such as *dim.*, *dim. 3*, *pp*, *legato*, and *lento*.

Exemplul 8:

The musical score for Example 8 is arranged in three systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.), followed by a grand staff for piano (piano). The woodwinds play a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking, while the piano provides a harmonic accompaniment. The second system continues the woodwind and piano parts, with the piano part featuring a *dolce* marking. The third system shows the woodwinds and piano continuing their respective parts, with the piano part featuring a *dim.* marking. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Fl.

Ob.

Clar.

p

Fag.

Cor.

p

Tr.

Timp.

cresc.

p

cresc.

sforzato

p

p

p

The musical score is arranged in three systems. The first system contains staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, and Timpani. The second system contains staves for Piano (treble and bass clef). The third system contains staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *sforzato* (sforzando).

This page of musical notation is divided into three systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fag.), followed by a grand staff for piano (treble and bass clefs). The second system continues the piano accompaniment with a grand staff. The third system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass, followed by a grand staff for piano. The music is in a key with two flats (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like *f* (forte) and *sf* (sforzando).

Musical score for piano, showing two systems of staves. The first system has two staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *f* and *dim.*. The second system has four staves, with the top two continuing the melodic lines and the bottom two showing a *pizz.* accompaniment.

Exemplul 9:

Musical score for piano, identical to the one above. It consists of two systems of staves. The first system has two staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings like *f* and *dim.*. The second system has four staves, with the top two continuing the melodic lines and the bottom two showing a *pizz.* accompaniment.

[illegible]

Exemplul 10:

The musical score for Exemplul 10 is divided into two systems. The first system features a large orchestral ensemble with the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor (Cor.), Trumpet (Tr.), and Timpani (Timp.). The second system includes the same orchestral parts, along with a Piano (P.) and a Bass (B.). The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *dolce* (dolce).

This system includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The piano part features a complex, rhythmic melody in the right hand, marked with a forte (*f*) dynamic and a fermata. The left hand provides a steady accompaniment. The woodwinds and strings enter with a melodic line, marked with a piano (*p*) dynamic and a *pizz.* (pizzicato) instruction.

This system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The piano part continues with a complex, rhythmic melody in the right hand, marked with a forte (*f*) dynamic and a fermata. The left hand provides a steady accompaniment. The woodwinds and strings enter with a melodic line, marked with a piano (*p*) dynamic and a *pizz.* (pizzicato) instruction. The string section is marked with a *sempre stacc.* (sempre staccato) instruction.

Exemplul 11:

This musical score, titled "Exemplul 11:", is a multi-staff orchestral and piano arrangement. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The piano part, consisting of grand staff (treble and bass clef), features a complex, fast-moving texture with many triplets and sixteenth-note runs. A *sempre stacc.* (always staccato) marking is present in the piano's right hand. The bottom system continues the piano's intricate patterns and includes additional string parts (violin, viola, and cello/bass) which provide a harmonic and rhythmic foundation. The score is written in a key with two flats and a 2/4 time signature.

This musical score is arranged in three systems. The first system includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.), followed by a grand staff for the piano. The piano part features a complex, rapid sixteenth-note pattern in the right hand, with a *sforzato* marking. The second system continues the woodwind and piano parts, with the piano right hand playing sustained notes. The third system features a grand staff for woodwinds and a grand staff for strings. The woodwind part has a melodic line with *sfz.* markings. The string part consists of a rhythmic pattern of eighth notes, with *f* (forte) markings in the lower staves.

This page of a musical score contains the following elements:

- Instrumentation:** Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Clar. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Vln. (Violin), Vla. (Viola), Ch. (Cello), and B. (Double Bass).
- Dynamic Markings:** *pp* (pianissimo), *p* (piano), *dolce* (softly), *arco* (arco), and *rit.* (ritardando).
- Performance Instructions:** *Una Violoncello* (One Cello).
- Notation:** The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, indicating the melody and harmony for each instrument.

[illegible]

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The score is written in a complex, multi-measure format, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left include Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Clar. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Tr. (Trumpet), and Timp. (Timpani). The score includes dynamic markings such as 'cresc.' (crescendo) and 'apoco' (apocatastasis). The music is written in a complex, multi-measure format, with many notes and rests. The page is numbered '20' in the top left corner. The score is written in a complex, multi-measure format, with many notes and rests. The page is numbered '20' in the top left corner.

Exemplul 13:

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of B-flat major (two flats). The upper staff begins with a series of eighth notes, followed by a rest. The lower staff begins with a series of eighth notes, followed by a rest. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of B-flat major (two flats). The upper staff begins with a series of eighth notes, followed by a rest. The lower staff begins with a series of eighth notes, followed by a rest. The system concludes with a double bar line.

Musical score for a string quartet, measures 1-12. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The music features a complex, rhythmic pattern in the first half, transitioning to a more melodic and harmonic texture in the second half. The first half includes triplets and sixteenth notes, while the second half features sustained chords and moving lines.

Musical score for woodwinds and strings, measures 13-24. The score is written for five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clari.), Bassoon (Fag.), and Cello/Double Bass. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4. The woodwinds play a melodic line with a crescendo, while the strings provide a harmonic foundation. The score includes dynamic markings such as *p dolce* and *cresc.*.

Fl.
 Ob.
 Clar.
 Fag.
 Cor.
 Tr.
 Piano
 Cello
 Bass

The first system of the score includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trombone) and strings (Piano, Cello, Bass). The woodwinds and strings play a complex, rhythmic pattern. The woodwinds have various articulations and dynamics, including *ff* and *legato*. The strings play a steady, rhythmic accompaniment.

Fl.
 Ob.
 Clar.
 Fag.
 Piano
 Cello
 Bass

The second system continues the musical piece. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Piano, Cello, Bass) are featured. The woodwinds play a melodic line with various articulations and dynamics, including *p* and *cresc.*. The strings play a steady, rhythmic accompaniment.

Example 14 is a musical score for piano and strings. The piano part consists of four staves. The first three staves have dynamic markings: *cresc.*, *dim.*, *p più p*, and *pp*. The fourth staff has a *tr* (trill) marking and a *dim.* marking. The string section consists of five staves, mostly resting, with a final measure marked *pp*.

Exemplul 14:

Example 14 is a musical score for piano and strings. The piano part consists of four staves. The first three staves have dynamic markings: *pp*, *pp*, and *pp*. The fourth staff has a *p dolce* marking and a *tr* (trill) marking. The string section consists of five staves, mostly resting, with a final measure marked *pp*. The string section also has a *pizz.* (pizzicato) marking.

Exemplul 15:

This musical score, labeled 'Exemplul 15', is a multi-staff orchestral piece. It begins with a piano introduction marked *pp* (pianissimo) and *p dolce* (piano dolce). The score includes staves for Piano (right and left hands), Violins (Vl.), Violas (Vcl.), Cellos (Cb.), Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and a Percussion section (Perc.). The piano part features intricate arpeggiated figures and trills. The strings provide a harmonic foundation with sustained notes and some rhythmic patterns. The woodwinds and brass enter with melodic lines, some marked *p dolce* and others with *arzu* (arpeggio) or *pizz.* (pizzicato) markings. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

p dolce

leggermente

pizz. arco

pizz.

Ob.

Clar.

Fag.

arco

pizz.

pizz.

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony orchestra. It is organized into three systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.), followed by a piano (p) section with a 'dolce' (sweet) marking. The second system features a piano section with a 'leggermente' (lightly) marking and a string section with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (bowed) markings. The third system continues the woodwind and piano parts, with the piano section also marked 'pizz.' and 'arco'. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

This page of musical notation is divided into three systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.), followed by a grand staff for piano (piano). The second system continues the woodwind parts and includes a section for strings (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses) with the instruction *arco* (arco). The third system continues the woodwind parts and the string section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a complex orchestral arrangement.

This page of a musical score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Piano (P.). The second system adds Corno (Cor.), Tromba (Tr.), and Timpani (Timp.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations, while the percussion provides a rhythmic foundation. The piano part features a complex, fast-moving accompaniment. The score concludes with a final chord marked with a fermata.

Exemplul 16:

Fl.
Ob.
Clar.
Fag.
Cor.
Tr.
Timp.

This musical score segment covers measures 1 through 16. It features a woodwind section with parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet, and Timpani. The woodwinds play melodic lines with various articulations and slurs. The strings, represented by a grand staff (treble and bass clef), provide a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

This musical score segment covers measures 17 through 32. It continues the orchestral texture with woodwinds and strings. In measure 24, the woodwinds play a series of chords. In measure 28, the woodwinds play a melodic line marked *sempre stacc.* (always staccato). The strings continue their rhythmic accompaniment. The key signature remains two flats, and the time signature is 4/4.

[illegible]

Exemplul 17:

This musical score, labeled 'Exemplul 17', is a complex orchestral or chamber work. It is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The score is divided into three systems, each containing multiple staves for different instruments.

- System 1:** Includes a Bassoon (Fag.) staff at the top, followed by two staves for Piano (Pian.). The piano part features dense, flowing textures with various dynamics including *pp*, *espressivo*, *cresc.*, *sempre più piano*, *dim.*, and *ppp*. A string section (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) is also present, with dynamics like *pp*, *legato*, and *ppp*.
- System 2:** Introduces woodwind parts for Clarinet (Clar.), Flute (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The piano part continues with intricate patterns and dynamics such as *pp*, *legato*, and *ppp*. The string section provides a harmonic foundation with dynamics like *pp* and *legato*.
- System 3:** Further develops the woodwind and string parts. The piano part shows a continuation of its complex textures with dynamics like *pp*, *legato*, and *ppp*. The string section maintains its role with dynamics like *pp* and *legato*.

The score is characterized by its high level of technical difficulty, particularly in the piano part, and its expressive range, moving from very soft (*ppp*) to more intense (*espressivo*) passages.

Musical score for piano and strings, measures 1-8. The score is in 3/4 time and B-flat major. The piano part features a complex, fast-moving melody in the right hand, with a *dim.* (diminuendo) marking at measure 4. The left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The string section (violin I, violin II, viola, and cello/bass) plays a sustained, harmonic accompaniment. The score includes a repeat sign at measure 8.

Musical score for woodwinds, brass, and strings, measures 9-16. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Cor Anglais) and the brass section (Trumpet, Trombone, and Timp) play a complex, fast-moving melody in the right hand, with a *dim.* (diminuendo) marking at measure 10. The left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The string section (violin I, violin II, viola, and cello/bass) plays a sustained, harmonic accompaniment. The score includes a repeat sign at measure 16.

Exemplul 18:

The musical score for Exemplul 18 is presented in two systems. Each system contains three staves: a grand staff for piano (treble and bass clefs) and a single staff for strings (treble clef). The piano part is marked with a forte 'f' dynamic. The string part is marked with a piano 'p' dynamic. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system shows the piano playing a series of chords and the strings playing a melodic line. The second system shows the piano playing a series of chords and the strings playing a melodic line. The score is written in a standard musical notation style with various musical symbols and dynamics.

This musical score is for a piano and string ensemble. The top system consists of six staves for strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses, and a fifth string staff), each with a forte (*f*) dynamic marking. The piano part is shown in two systems. The first system of the piano part begins with a *senza tempo* instruction and a *D.C.a.* (Da Capo al Fine) marking. It features a complex, rapid melodic line in the right hand, with a circled section indicating a repeat or a specific phrasing. The piano part also includes a forte (*f*) dynamic marking. The bottom system of the piano part continues the melodic line, with a circled section indicating a repeat or a specific phrasing.

This musical score is for a piano and string ensemble. The top system consists of six staves for strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses, and a fifth string staff), each with a forte (*f*) dynamic marking. The piano part is shown in two systems. The first system of the piano part features a rising melodic line in the right hand, with a circled section indicating a repeat or a specific phrasing. The piano part also includes a forte (*f*) dynamic marking. The bottom system of the piano part continues the melodic line, with a circled section indicating a repeat or a specific phrasing.

Exemplul 19:

This musical score, labeled 'Exemplul 19', is a complex orchestral and piano work. It is written in 3/4 time and features a large ensemble of instruments. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tromb.). The piano accompaniment is shown in two systems below. The score is marked with various dynamics and performance instructions. The first system of the piano part includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The second system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The third system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The fourth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The fifth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The sixth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The seventh system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The eighth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The ninth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The tenth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The eleventh system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The twelfth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The thirteenth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The fourteenth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The fifteenth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The sixteenth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The seventeenth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The eighteenth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The nineteenth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The twentieth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The twenty-first system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The twenty-second system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The twenty-third system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The twenty-fourth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The twenty-fifth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The twenty-sixth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The twenty-seventh system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The twenty-eighth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The twenty-ninth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The thirtieth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The thirty-first system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The thirty-second system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The thirty-third system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The thirty-fourth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The thirty-fifth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The thirty-sixth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The thirty-seventh system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The thirty-eighth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The thirty-ninth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The fortieth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The forty-first system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The forty-second system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The forty-third system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The forty-fourth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The forty-fifth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The forty-sixth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The forty-seventh system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The forty-eighth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The forty-ninth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The fiftieth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The fifty-first system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The fifty-second system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The fifty-third system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The fifty-fourth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The fifty-fifth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The fifty-sixth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The fifty-seventh system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The fifty-eighth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The fifty-ninth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The sixtieth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The sixty-first system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The sixty-second system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The sixty-third system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The sixty-fourth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The sixty-fifth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The sixty-sixth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The sixty-seventh system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The sixty-eighth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The sixty-ninth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The seventieth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The seventy-first system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The seventy-second system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The seventy-third system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The seventy-fourth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The seventy-fifth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The seventy-sixth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The seventy-seventh system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The seventy-eighth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The seventy-ninth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The eightieth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The eighty-first system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The eighty-second system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The eighty-third system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The eighty-fourth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The eighty-fifth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The eighty-sixth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The eighty-seventh system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The eighty-eighth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The eighty-ninth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The ninetieth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The ninety-first system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The ninety-second system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The ninety-third system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The ninety-fourth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The ninety-fifth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The ninety-sixth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The ninety-seventh system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The ninety-eighth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The ninety-ninth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*. The hundredth system includes markings for *p dolor* and *p dolor*.

sempre pp

8 *sempre pp*

Flar.

For.

Cor.

forzando

Exemplul 20:

This musical score, labeled 'Exemplul 20', is a full orchestral and piano arrangement. It is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into three systems.

First System: Includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor, Trumpet (Tr.), and Timpani (Timp.). The woodwinds and strings enter with a melodic line marked *p cresc.* (piano crescendo). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes.

Second System: Continues the orchestral and piano parts. The piano part has a section marked *meno cresc.* (less crescendo). The woodwinds and strings continue their melodic development.

Third System: The final system of the score. It shows the culmination of the melodic lines in the woodwinds and strings, and the piano part concludes with a series of chords and a final melodic flourish.

NB. Non si fa una Cadenza, ma s'attaca subito il seguente.

Exemplul 21:

The musical score for Exemplul 21 is divided into three systems. The first system features a piano (p) part with a treble and bass staff. The piano part begins with a *dim.* (diminuendo) marking and a *pp* (*pianissimo*) *leggermente* (light) marking. The piano part is accompanied by a string quartet (Cor.) in the second system. The string quartet consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The string quartet enters with a *p* (piano) marking and a *pizz.* (pizzicato) marking. The piano part continues with a *p* marking and a *pizz.* marking. The second system also includes a *p* marking for the piano part. The third system continues the piano part with a *p* marking and a *pizz.* marking. The string quartet continues with a *p* marking and a *pizz.* marking. The piano part continues with a *p* marking and a *pizz.* marking.

Exemplul 22:

This musical score, labeled 'Exemplul 22', is a page from a manuscript. It features a complex orchestration with woodwinds, strings, and piano. The score is divided into two systems, each with multiple staves.

Woodwinds:

- Flute (Fl.):** The first staff in the top system. It has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a *ppp* (pianissimo) marking.
- Clarinet (Clar.):** The second staff in the top system. It has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a *ppp* marking.
- Bassoon (Fag.):** The third staff in the top system. It has a bass clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a *ppp* marking.
- Cor Anglais (Cor.):** The fourth staff in the top system. It has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a *ppp* marking.
- Oboe (Ob.):** The first staff in the bottom system. It has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a *cresc.* (crescendo) marking.
- Clarinet (Clar.):** The second staff in the bottom system. It has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a *cresc.* marking.
- Bassoon (Fag.):** The third staff in the bottom system. It has a bass clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a *cresc.* marking.
- Cor Anglais (Cor.):** The fourth staff in the bottom system. It has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a *cresc.* marking.
- Trumpet (Tr.):** The fifth staff in the bottom system. It has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a *cresc.* marking.
- Trombone (Timp.):** The sixth staff in the bottom system. It has a bass clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a *cresc.* marking.

Strings:

- Violin (Vl.):** The first staff in the bottom system. It has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a *ppp* marking.
- Viola (Vla.):** The second staff in the bottom system. It has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a *ppp* marking.
- Cello (Vcl.):** The third staff in the bottom system. It has a bass clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a *ppp* marking.
- Double Bass (Cb.):** The fourth staff in the bottom system. It has a bass clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a *ppp* marking.

Piano:

- Piano (P):** The fifth staff in the bottom system. It has a treble clef and a key signature of one flat. It contains several measures of music, including a *ppp* marking.

Other markings:

- ppp (pianissimo):** A marking indicating very soft dynamics, appearing in the woodwinds and strings.
- cresc. (crescendo):** A marking indicating a gradual increase in volume, appearing in the woodwinds and strings.
- pp leggiermente:** A marking indicating very soft and lightly, appearing in the piano part.
- pp sempre:** A marking indicating very soft and always, appearing in the piano part.
- legato:** A marking indicating a smooth, connected style of playing, appearing in the piano part.

The musical score is written for a large ensemble, including woodwinds, strings, and piano. The notation is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is organized into six systems of staves.

- System 1:** Features woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings (violin, viola, cello, double bass). The woodwinds have melodic lines, while the strings provide harmonic support.
- System 2:** Features the piano accompaniment, consisting of a grand staff (treble and bass clef). The piano part has a dense, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes.
- System 3:** Features woodwinds and strings. The woodwinds have melodic lines, and the strings provide harmonic support. The woodwinds have a melodic line that is marked with a *p* (piano) dynamic.
- System 4:** Features woodwinds and strings. The woodwinds have melodic lines, and the strings provide harmonic support. The woodwinds have a melodic line that is marked with a *cresc.* (crescendo) dynamic.
- System 5:** Features the piano accompaniment. The piano part has a dense, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The piano part is marked with a *sempre f* (sempre forte) dynamic.
- System 6:** Features woodwinds and strings. The woodwinds have melodic lines, and the strings provide harmonic support. The woodwinds have a melodic line that is marked with a *cresc.* (crescendo) dynamic.

This musical score, labeled 'Exemplul 23', is a page from a manuscript. It features a woodwind section at the top and a piano accompaniment below. The woodwind section includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Timpani (Timp.). The piano part consists of a grand staff with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right-hand part has a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left-hand part provides a steady harmonic foundation with chords and moving lines. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. There are four measures shown on the page. The woodwind parts have various dynamics and articulations, including slurs and accents. The piano part has a consistent rhythmic pattern in the right hand and a more varied pattern in the left hand.

Exemplul 23:

This musical score, labeled 'Exemplul 23', is a page from a manuscript. It features a woodwind section at the top and a piano accompaniment below. The woodwind section includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Timpani (Timp.). The piano part consists of a grand staff with a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The right-hand part has a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left-hand part provides a steady harmonic foundation with chords and moving lines. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. There are four measures shown on the page. The woodwind parts have various dynamics and articulations, including slurs and accents. The piano part has a consistent rhythmic pattern in the right hand and a more varied pattern in the left hand.

The image displays a page from a musical score for the opera 'L'Espresso' by Giuseppe Verdi. The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The top system includes staves for Flute (Fl.), Chorus (Chor.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr.), and Timpani (Timp.). The piano accompaniment is shown in grand staff notation (treble and bass clefs). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as 'dim.' (diminuendo), 'p' (piano), and 'più piano'. The tempo is marked 'Allegretto' (Allegretto). The score is in 3/4 time and the key signature has one flat (B-flat major or D minor). The page number '8' is visible in the top left corner.

Exemplul 24:

The first system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts, each marked *più piano*. The fifth staff is the piano accompaniment, also marked *più piano*. The piano part features a dense, rhythmic texture with many sixteenth notes. The vocal parts have a more sparse melody. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

The second system of the musical score consists of five staves. The top four staves are vocal parts, each marked *più piano*. The fifth staff is the piano accompaniment, also marked *più piano*. The piano part features a dense, rhythmic texture with many sixteenth notes. The vocal parts have a more sparse melody. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Flac.

Clar.

Cello

cresc.

cresc.

cresc.

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the 1928 film "The Circus". It is a 2/4 time piece in G major. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Tr.), and Timpani (Timp.). The vocal parts are for Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.). The piano accompaniment is for the right hand (RH) and left hand (LH). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 16. The tempo is marked "Moderato". The key signature has one sharp (F#).

Partea a doua

Exemplul 25:

Adagio un poco mosso.

Flauti.
Oboi.
Clarinetti in A.
Fagotti.
Corni in D.
Trombe in Es.
Timpani in Es. B.

Pianoforte.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Bassi.

con sordina
pizz.
cresc.
f

dim.
f
pp espressivo
ed.

Exemplul 26:

This musical score, labeled "Exemplul 26", is written for a large ensemble. The top system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Piano (p). The woodwinds and piano play a melodic line with a *dim.* (diminuendo) dynamic. The piano part also features a *cresc.* (crescendo) marking. The middle system shows the Piano (p) and Violoncello (Vcl.) parts, with the piano playing a more active, rhythmic pattern marked *ppp espressivo*. The bottom system includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Piano (p). The woodwinds and piano play a melodic line with a *dim.* (diminuendo) dynamic. The piano part also features a *cresc.* (crescendo) marking. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

Exemplul 27:

dim. cresc.

p

p cantabile

pizz.

Exemplul 28:

Musical score for piano and strings, measures 1-8. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The string section consists of four staves (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses). The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *cantabile* (cantabile). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score for woodwinds and piano, measures 9-16. The woodwind section includes Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.). The piano part continues with its melodic and rhythmic lines. The string section provides harmonic support. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score system 1, measures 1-4. The system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. Dynamics include *dim.* and *p*. The Violoncello and Double Bass parts feature a *molto legato* and *cresc.* section starting in measure 3.

Musical score system 2, measures 5-8. The system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. Dynamics include *dim.*, *cresc.*, and *dolce*. The Violoncello and Double Bass parts feature a *dolce* section starting in measure 7.

The image displays two systems of musical notation, likely for a piano and string ensemble. The first system features a piano introduction with arpeggiated chords in the right hand and a string quartet in the left hand. The second system shows the entrance of the strings, with a crescendo marking (*cresc.*) indicating a gradual increase in volume. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Example 29 is a musical score for a piano piece, likely in G major (one sharp). It consists of five systems of staves. The first system has three staves (treble, alto, and bass clefs). The second system has four staves (treble, two middle staves, and bass). The third system has five staves (treble, three middle staves, and bass). The fourth system has four staves (treble, two middle staves, and bass). The fifth system has three staves (treble, alto, and bass). The score is marked with 'cresc.' (crescendo) and 'dim.' (diminuendo) in various places, indicating changes in volume. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings.

Exemplul 29:

Example 29 is a musical score for a piano piece, likely in G major (one sharp). It consists of five systems of staves. The first system has three staves (treble, alto, and bass clefs). The second system has four staves (treble, two middle staves, and bass). The third system has five staves (treble, three middle staves, and bass). The fourth system has four staves (treble, two middle staves, and bass). The fifth system has three staves (treble, alto, and bass). The score is marked with 'pp' (pianissimo) in various places, indicating a very soft volume. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The score is marked with 'sempre più dim.' (sempre più diminuendo) and 'morendo' (morendo) in various places, indicating a gradual decrease in volume.

PI

Partea a treia

Exemplul 30:

RONDO.
Fl. Allegro.

Ob.
Clar. in B.
Fag.
Cor. *sempre pp*
Tr.
Timp.

Allegro.
espress

Allegro.
espress

Cor.
Mit Nachdruck.
pizz.
arco
cresc.
p

This page contains musical notation for a piano and voice ensemble. The score is organized into two systems, each consisting of five staves. The top two staves in each system are for the piano, while the bottom three staves are for the voice, specifically labeled for Soprano (Sopr.), Alto (Alto), and Tenor (Tenor). The music is written in 2/4 time and features complex piano textures with many chords and arpeggios, and vocal lines with various ornaments and melodic fragments. The page number 245 is at the bottom.

This page of musical notation is divided into three systems, each containing staves for piano and string instruments. The first system (top) features a piano part with a complex, syncopated melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The string section consists of five staves (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses) with various rhythmic patterns. The second system (middle) continues the piano melody and accompaniment, with the strings providing a steady rhythmic foundation. The third system (bottom) shows the piano part concluding with a final chord, while the strings continue with a rhythmic pattern. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Exemplul 31:

The first system of the musical score for Example 31 consists of two systems of staves. The top system has five staves: four for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and one for a double bass. The bottom system has three staves: a grand staff for piano (treble and bass clef) and a single bass staff. The music is in 3/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The second system of the musical score for Example 31 continues the composition. It follows the same staff layout as the first system. The music continues with complex rhythmic patterns and melodic lines across the string and piano parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplul 32:

The musical score for Example 32 is written for piano and voice. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: three for the voice (soprano, alto, and tenor) and two for the piano (treble and bass). The second system has four staves: two for the piano (treble and bass) and two for the voice (soprano and tenor). The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many triplets and sixteenth notes. The voice part consists of a single melodic line with lyrics. The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Continuare vezi pagina următoare



non ritard

[illegible]

The image shows a page of a musical score for Frédéric Chopin's 'L'Espresso', Op. 9, No. 2. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with a 'dolce' marking, followed by a section with a 'p' marking and a 'meno mosso' tempo change. The score is arranged for piano and voice.

Example 34, first system. The score is in B-flat major/E-flat minor (two flats). The tempo is marked *And.*. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment. The right hand has a series of sixteenth-note patterns, while the left hand has a more melodic line with some rests. Dynamic markings include *cresc.* and *f*.

Exemplul 34:

Example 34, second system. The piano accompaniment continues with the same rhythmic complexity. The right hand features a series of sixteenth-note patterns, and the left hand has a more melodic line. Dynamic markings include *cresc.* and *f*.

Example 34, third system. This system introduces a vocal part (Cor.) and continues the piano accompaniment. The vocal part is marked *Cor.* and *poco ritard. a tempo*. The piano part continues with its complex, rhythmic texture. Dynamic markings include *dim.*, *p*, *poco ritard.*, *a tempo*, and *f*.

Exemplul 35:

The musical score is written for a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems.

System 1: The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *dim.* (diminuendo). Tempo markings include *poco ritard.* (poco ritardando) and *a tempo*.

System 2: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Tempo markings include *a tempo*.

System 3: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). Tempo markings include *a tempo*.

System 4: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). Tempo markings include *a tempo*.

System 5: The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *f* (forte). Tempo markings include *a tempo*.

Additional markings include *Cor.* (Corno), *espressivo*, *Mit Nachdruck.* (With emphasis), *leggermente* (lightly), and *pp* (pianissimo).

This musical score block contains measures 11 through 15 of a piece. The top system features a piano (p) part with a complex, fast-moving melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The melody includes triplets and sixteenth-note runs. A *cresc.* (crescendo) marking is present above the piano part in measure 13. The second system shows the vocal or string parts, with a vocal line in the upper staves and a string accompaniment in the lower staves. The vocal line has some rests and melodic fragments. The third system continues the piano part with more intricate textures and includes a *ff* (fortissimo) marking in measure 14. The fourth system shows the vocal and string parts continuing their respective parts.

Exemplul 36:

This musical score block contains measures 16 through 20 of the same piece. The piano part continues with its complex textures, featuring many sixteenth-note passages and triplets. The vocal and string parts in the second system provide harmonic support and melodic counterpoints. The piano part's intensity is maintained, with dynamic markings like *f* (forte) visible. The overall texture is dense and technically demanding.

Exemplul 37:

The musical score for Exemplul 37 is written for piano and violin. It consists of four systems of staves. The piano part is written in treble and bass clefs, while the violin part is in treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The piano part begins with a *pp* (pianissimo) marking. The violin part has a *pizz.* (pizzicato) marking. The piano part has a *f* (forte) marking.

System 2: The piano part has a *sempre forte* marking. The violin part has a *pizz.* marking. The piano part has a *f* marking.

System 3: The piano part has a *sempre* marking. The violin part has a *pizz.* marking. The piano part has a *f* marking.

System 4: The piano part has a *p* (piano) marking. The violin part has a *p* marking. The piano part has a *f* marking.

Musical score for Example 38, featuring woodwinds and strings. The score is written for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Piano (P.). The woodwinds play melodic lines with various articulations, while the piano provides a rhythmic accompaniment with arpeggiated figures. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

Exemplul 38:

Musical score for Example 38, featuring strings and piano. The score is written for Violin (Viol.), Viola (Viola), Cello (Cello), Double Bass (Contrabasso), and Piano (P.). The strings play a rhythmic accompaniment with arpeggiated figures, while the piano provides a melodic line. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

The image displays a musical score for piano and orchestra, organized into three systems. The piano part is written for grand piano (GP) with treble and bass staves. The orchestral part includes woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trombone) and strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses).

System 1: The piano part features a complex texture with multiple layers of sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The marking *sempre pp* (pianissimo) is present. The woodwinds and strings provide a steady accompaniment with eighth-note patterns.

System 2: The piano part continues with intricate figuration, including triplets and rapid sixteenth-note passages. The woodwinds and strings maintain their accompaniment, with some woodwinds playing sustained notes.

System 3: This system shows the woodwinds and strings more prominently. The woodwinds play sustained notes and some have melodic lines. The strings play a rhythmic accompaniment. The piano part continues with its complex textures.

Viol. *pp*

Viola *pp*

pp

pizz.

p

8

Detailed description: This musical score is for Violin, Viola, and Piano. The Violin part (top staff) begins with a *pp* dynamic and features a series of eighth-note patterns. The Viola part (middle staff) also starts with *pp* and includes a melodic line with a fermata and a trill marked with an '8'. The Piano part (bottom staves) features a pizzicato accompaniment starting with a *p* dynamic. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Exemplul 39:

Viol. *pp*

Viola *pp*

pp

pizz.

p

8

Detailed description: This musical score is identical to the one above, featuring Violin, Viola, and Piano parts. It includes the same dynamics (*pp*, *p*), articulations (*pizz.*), and performance markings (trill '8', fermata) in a one-flat key signature and 4/4 time.

This musical score is divided into two systems. The first system consists of five staves: a single staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clef), and then another grand staff. The second system also consists of five staves, with the top two forming a grand staff and the bottom three forming another grand staff.

The notation includes various musical elements:

- First System:**
 - The top staff has a melodic line with some rests.
 - The first grand staff features a highly textured piano part with many sixteenth and thirty-second notes. The instruction *sempre legato e pp* is written above the right hand.
 - The second grand staff has a more rhythmic accompaniment, with the instruction *ppp* appearing in both hands.
- Second System:**
 - The first grand staff continues the piano's complex texture, with some dynamic markings like *f* and *pp*.
 - The second grand staff provides a steady accompaniment, with a *p* marking at the end of the system.

The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Example 40 is a musical score in 3/4 time, featuring a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, and the second system contains measures 5-8. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *acc.* (accents).

Exemplul 40:

This block continues the musical score for Example 40, showing measures 9-16. The notation is consistent with the previous system, maintaining the 3/4 time signature and one-flat key signature. The right hand continues with intricate melodic patterns, while the left hand provides a steady rhythmic foundation. The score concludes with a final measure in the second system.

This page of musical score is divided into three systems, each containing multiple staves for different instruments. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4.

- System 1:**
 - Piano (Grand Staff):** The right hand plays a complex, flowing melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.
 - Woodwinds:** Flute, Clarinet, and Cor Anglais parts are shown. The Flute and Clarinet have melodic lines, while the Cor Anglais plays a rhythmic pattern.
 - Strings:** Violins and Violas play a rhythmic pattern of eighth notes, while Cellos and Double Basses play a similar pattern.
- System 2:**
 - Piano (Grand Staff):** The piano part continues with intricate textures. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *sfz* (sforzando).
 - Woodwinds:** The woodwind section continues with their respective parts, showing some rests and melodic fragments.
 - Strings:** The string section maintains the rhythmic foundation, with some melodic movement in the violins.
- System 3:**
 - Piano (Grand Staff):** The piano part concludes with a final flourish. Dynamic markings include *ff* and *sfz*.
 - Woodwinds:** The woodwind section has some final melodic lines.
 - Strings:** The string section plays a final rhythmic pattern.

The image displays a page of musical notation for the piece "The Swan" (Le Cygne) by Camille Saint-Saëns. The notation is arranged in three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece, with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second system features a piano solo with a "dim." marking and a "cresc." marking. The third system includes a vocal entry marked "Cor." and a piano accompaniment with "espressivo" markings. The notation is in French and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplul 41:

Fl.
Ob.
Clar.
Fag.
Cor.
Tr.
Timp.

dim.
acc.

tr.
espressivo
tr. *Mit Nachdruck.*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony. The top system contains staves for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and brass (Cornet, Trumpet, Timpani). The bottom system contains staves for strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass) and piano. The score is in 3/4 time and B-flat major. The woodwinds and brass play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The piano part features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a more active bass line. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo), *acc.* (accelerando), *tr.* (trill), and *espressivo* (expressive). The phrase *Mit Nachdruck.* (With emphasis) is written below the piano part.

First system of a musical score. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: three for the vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor) and two for the piano accompaniment. The second system has three staves: two for the piano accompaniment and one for a solo instrument, likely a violin, which is marked with a *cresc.* (crescendo) and a *p* (piano) dynamic. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The vocal parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation.

Second system of the musical score. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: three for the vocal ensemble and two for the piano accompaniment. The second system has three staves: two for the piano accompaniment and one for a solo instrument, likely a violin, which is marked with a *cresc.* (crescendo) and a *p* (piano) dynamic. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The vocal parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation.

Third system of the musical score. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: three for the vocal ensemble and two for the piano accompaniment. The second system has three staves: two for the piano accompaniment and one for a solo instrument, likely a violin, which is marked with a *cresc.* (crescendo) and a *p* (piano) dynamic. The music is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The vocal parts feature complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation.

First system of a musical score. It features a vocal ensemble of six voices (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2) and a piano accompaniment. The vocal parts are in a homophonic setting, with each voice part having a single note per measure. The piano accompaniment consists of a dense, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a similar pattern in the left hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Second system of the musical score. The vocal parts continue with their homophonic setting. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern, including triplets and sixteenth notes. The key signature remains one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The system concludes with a final chord in the vocal parts and a sustained note in the piano accompaniment.

This musical score is for the song "The Rose Tree" from the opera "The Mikado". It is a full orchestral score, likely for a rehearsal or performance. The score is written for a large ensemble, including a full orchestra and vocal soloists. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with bar lines indicating the end of each measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a clear, legible format, suitable for use by musicians and conductors.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a standard Western musical notation format. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is written in two staves: the right hand in a treble clef and the left hand in a bass clef. The key signature for the piano part is also one flat. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first four measures of the piece. The second system contains the next four measures. The piano part features a prominent arpeggiated figure in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The vocal line enters in the second measure and continues through the fourth measure of the first system. The piano part continues throughout the entire piece.

Fl.
Ob.
Clar.
Fag.
Cor.
Tr.
Timp.

1 2 3 4

Ob.
Clar.
Cor.

5 6 7 8

First system of a musical score, measures 1-5. The score includes staves for Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The piano accompaniment consists of a grand staff (treble and bass clef) and a Cello/Double Bass (Cb.) staff. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The woodwinds play a melodic line with eighth notes.

Second system of a musical score, measures 6-10. This system introduces the Flute (Fl.), Trumpet (Tr.), and Timpani (Timp.) parts. The woodwinds (Ob., Clar., Fag., Cor.) continue their melodic line. The brass parts (Fl., Tr.) play a sustained chord. The Timpani part has a rhythmic pattern. The piano accompaniment continues with the same texture as the first system. The key signature remains two flats. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Exemplul 42:

Fl.
Ob.
Clar.
Fag.
Cor.
Tr.
Timp.

pp

arco

Timp.

sempre pp

sempre dim.

Detailed description: This is a musical score for a symphonic or orchestral piece, labeled 'Exemplul 42'. The score is written for a full orchestra, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), brass (Coronet, Trumpet), percussion (Timpani), and strings. The notation is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The woodwinds and brass play melodic lines with various ornaments and slurs. The percussion section, including timpani and cymbals, provides a rhythmic foundation. The string section, marked 'arco', plays a complex, fast-moving pattern. Dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'sempre pp' (always pianissimo) are used throughout the score. The string section also includes a 'sempre dim.' (always decrescendo) marking.

ri - tar - dando Adagio. Più allegro.

Adagio. Più allegro.

pp ri - tar - dando *f*

f

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

Cor.

Tr.

Timp.