

Dinu-Mihai Ștefan

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

VOLUMUL I

Dinu-Mihai Ștefan

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

VOLUMUL I

**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. 1. - 2021. - Conține bibliografie. - ISMN 979-0-69491-203-1. -
ISBN 978-973-42-1193-7

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. I) 979-0-69491-203-1
ISBN (vol. I) 978-973-42-1193-7

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

CUPRINS

PREFAȚĂ.....	9
I. CAPITOLUL I - INTRODUCERE.....	11
1. MOTIVAȚIA ALEGERII TEMEI LUCRĂRII.....	11
2. INTRODUCERE ÎN STILUL CLASIC ȘI EPOCA CLASICISMULUI.....	16
3. DIMENSIUNILE CONSTITUTIVE ALE STILULUI CLASIC.....	18
A. MELODIA.....	18
B. RITMUL.....	19
C. ARMONIA.....	21
D. POLIFONIA.....	22
E. DINAMICA.....	23
F. AGOGICA.....	24
G. ȚESĂTURA MELODICĂ/TEXTURA.....	25
4. FORME/STRUCTURI MUZICALE ÎN CLASICISM.....	26
A. FORMA DE SONATĂ.....	27
B. FORMA DE LIED.....	35
C. FORMA DE RONDO (RONDO-UL).....	37
5. GENUL CONCERTANT ÎN CLASICISM.....	40
A. UNELE INOVAȚII ÎN CONCERTELE PENTRU PIAN BEETHOVENIENE.....	43
B. ORCHESTRAȚIA CONCERTELOR BEETHOVENIENE.....	45
C. ELEMENTE AGOGICE/DINAMICE.....	47
6. PARTICULARITĂȚI STILISTICE ÎN MUZICA LUI BEETHOVEN....	50
A. PERIODIZAREA CREAȚIEI BEETHOVENIENE.....	50
B. TREI ELEMENTE CONSTITUTIVE ALE STILULUI BEETHOVENIAN.....	52
a. MELODIA.....	52
b. RITMUL.....	53
c. ARMONIA.....	54
C. PARTICULARITĂȚI ALE FORMEI ȘI ALE GENULUI SONATEI BEETHOVENIENE.....	55
D. GENUL CONCERTANT BEETHOVENIAN.....	59

CAPITOLUL II - CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ NR. 3, OP. 37 ÎN DO MINOR.....	61
1. INTRODUCERE.....	61
2. SCHEMA STRUCTURALĂ A PĂRȚII ÎNTÂI.....	69
3. ANALIZA LA NIVEL MICROSTRUCTURAL A PĂRȚII ÎNTÂI, REALIZARE SONORĂ ȘI SUGESTII INTERPRETATIVE.....	73
a. EXPOZIȚIA ORCHESTREI.....	74
b. EXPOZIȚIA SOLISTULUI.....	96
c. DEZVOLTAREA.....	121
d. REPRIZA (REEXPOZIȚIA).....	130
e. CADENȚA.....	135
f. CODA.....	137
4. SCHEMA STRUCTURALĂ A PĂRȚII A DOUA.....	142
5. ANALIZA LA NIVEL MICROSTRUCTURAL A PĂRȚII A DOUA, REALIZARE SONORĂ ȘI SUGESTII INTERPRETATIVE.....	144
a. SECȚIUNEA A.....	144
b. SECȚIUNEA B.....	156
c. SECȚIUNEA A'.....	159
d. CONCLUZIE.....	163
6. SCHEMA STRUCTURALĂ A PĂRȚII A TREIA.....	168
7. ANALIZA LA NIVEL MICROSTRUCTURAL A PĂRȚII A TREIA, REALIZARE SONORĂ ȘI SUGESTII INTERPRETATIVE.....	171
a. EXPOZIȚIA.....	171
b. DEZVOLTAREA.....	190
c. REPRIZA (REEXPOZIȚIA).....	203
d. CODA.....	207
BIBLIOGRAFIE.....	215
ANEXĂ (EXEMPLELE MUZICALE).....	219

PREFAȚĂ

M-am preocupat intens de subiectul ultimelor trei concerte ale lui L.V. Beethoven datorită unei constatări personale în momentul începerii căutării unor surse bibliografice de documentare în limba română în vederea realizării studiului de față și anume lipsa unei abordări sistematice de orice fel asupra acestei teme foarte reprezentative în literatura muzicală universală și nu numai.

Nu am fost descurajat de acest lucru și am continuat căutările în literatura străină unde am fost surprins să aflu că doar un singur autor, Leon Plantinga, reputat muzicolog american, și-a dedicat una dintre operele sale cercetării istorice și analitice a tuturor concertelor compozitorului. Charles Rosen, un alt titan al muzicologiei americane, și-a dedicat și el o secțiune importantă în lucrarea sa *The Classical Style* analizei de text a Concertului nr. 4 pentru pian și orchestră al autorului. Am rămas totuși surprins să constat că niciunul dintre acești autori nu a pătruns spiritul interpretativ al muzicii lui Beethoven în profunzime, cercetările lor concentrându-se în principal pe analiza asupra textului muzical și a contextului istoric al compoziției magistralelor lucrări pentru pian și orchestră, aducând în prim plan cercetarea istorică și muzicologică și concentrându-se mai puțin pe esența muzicii, și pe stările afective evocate de către aceasta.

Inițial am pornit și eu pe drumul deja bătătorit al analistului și al istoricului, sprijinindu-mă pe operele mai sus menționate și nenumărate alte studii științifice serioase, dar în final am reușit să operez și în sfera interpretului, a pianistului concertist, cel care dă viață muzicii și devine un transmițător al tuturor stărilor afective prezente în aceste lucrări magistrale, evocându-le în interiorul fiecărei secțiuni a lor, prin paragrafe dedicate acestui demers creator, pentru a picta o imagine vizuală ascultătorului asociată unei anumite stări psihice evocate de către materialul muzical.

Poate unele dintre cele mai populare pagini concertante ale literaturii muzicale universale, prezente permanent de decenii în toate stagiunile muzicale de la Londra la Los Angeles sau Seattle, sau de la Paris la Tokyo, concertele pentru pian ale lui Beethoven reprezintă o piatră de temelie în repertoriul oricărui pianist serios, fie el elev, student sau profesionist, ele garantând întotdeauna succesul în fața oricărui tip de public, prin conținutul lor ideatic și muzical și în special prin gama foarte variată a trăirilor afective evocate de către acestea. Publicul trebuie doar să se lase purtat în interiorul peisajelor sonore desenate de către solist alături de partenerul său de nădejde,

orchestra, și să se bucure de spectacolul magistral de culori și de emoții oferite de către aceștia.

Doresc totodată să-i mulțumesc celui ce nu mai este printre noi, Prof. Univ. Dr. DHC Grigore Constantinescu, pentru inspirația și sugestiile oferite în redactarea și formatul publicării celor trei volume distincte ale ultimelor trei concerte pentru pian ale lui Beethoven. Memoria lui va fi mereu alături de mine în toate demersurile de cercetare muzicală.

În final, sper că am reușit să pătrund în profunzime spiritul beethovenian din interiorul ultimelor trei concerte ale sale pentru pian și orchestră și să vă redau dumneavoastră cititorilor un peisaj muzical și literar autentic în descoperirea sau redescoperirea acestor opere magistrale ale autorului.

CAPITOLUL I

INTRODUCERE

1. MOTIVAȚIA ALEGERII TEMEI DE CERCETARE

Am ales să dezbat în lucrarea de față ultimele trei concerte ale lui L.V. Beethoven deoarece m-am simțit atras de genul concertant având numeroase experiențe alături de ansambluri profesioniste din România și din străinătate ce au fost tot timpul practici unice de colaborare și dialog între mine, dirijorul invitat și membrii ansamblului. Am considerat întotdeauna că muzica trebuie împărtășită publicului și am constatat că atunci când m-am aflat pe scenă împreună cu unul sau mai mulți parteneri experiența a fost mai cuprinzătoare deoarece s-a creat o legătură strânsă prin intermediul dialogului dintre toți participanții la manifestarea artistică, fapt transmis publicului și resimțit de către acesta. M-am simțit bineînțeles confortabil și oferind recitaluri solo publicului, dar am considerat că experiența de concert nu este completă atunci când discursul muzical este prezentat doar de un singur exponent, oricât de complet ar fi acesta lipsind elemente precum grandoarea, contrastul puternic dinamic și multitudinea timbrală pe care un ansamblu le poate oferi. Genul concertant în clasicism exploatează foarte bine relația de dialog dintre instrumentul solist și secțiunea de tutti, dar și contrastele afective dintre cele două entități puse în antiteză una față de cealaltă, atât prin dimensiune, prin sonoritate (unul singur versus un grup), dar și prin timbru, ornamentație și conținut tematic. Aceste aspecte sunt explicit evidențiate încă de la primele concerte pentru pian și orchestră de Mozart ce au constatat inițial în transcrierea și adaptarea unor sonate ale unor compozitori ai vremii, cristalizând astfel rolul solistului în creațiile de gen, care apoi s-au transformat în modelul bine cunoscut al concertului instrumental al căror caracteristici le voi dezbate pe larg în paginile următoare.

Beethoven a fost dintotdeauna unul dintre compozitorii mei preferați luând contact cu lucrările maestrului încă din copilărie când am studiat miniaturi instrumentale precum bagatelele. Am continuat să fiu atras de muzica titanului luând contact cu primele sonate pentru pian op. 2 și op. 10

când încă eram elev la liceul de muzică, și am continuat mai departe prin a descoperi sonatele op. 13, op. 14, op. 27, op. 31, op. 57, op. 81a, op. 109, și cele cinci concerte pentru pian și orchestră. Ce m-a atras foarte mult încă de la primele sonate a fost materialul tematic, construcția melodică și arhitectonică a acestora, dar și răbufnirile dramatice ale compozitorului evidențiate prin puternice contraste dinamice, de textură/țesătură melodică, prezența surprizelor sub forma unor *sforzandi* în locuri neașteptate și simfonizarea pianului prin sugestia puternică a timbralității orchestrale ce se regăsește pretutindeni în creația sa pentru pian. Am fost impresionat și de latura de virtuozitate pianistică a muzicii sale, care de obicei este de o dificultate sporită chiar și în lucrările timpurii ale sale, el fiind un excelent pianist și improvizator, latură ce este pusă întotdeauna în slujba expresiei, și nu o virtuozitate goală de conținut.

În lucrarea elaborată doresc să arăt cum compozitorul a preluat modelele și formele clasice de construcție ale genului concertant și cum și-a adus aportul asupra genului prin inovații ale tehnicii pianistice, formale, expresive, timbrale și orchestrale. Beethoven s-a aflat sub influența evidentă a lui Mozart, un virtuoz complet, care a dus genul concertant la desăvârșire, prin dezvoltarea unui arhetip al construcției componistice caracteristice sfârșitului secolului al XVIII-lea, preluând de la acesta inovații în limbajul armonic, formă, elemente timbrale de exploatare ale orchestrei, precum cele ale partidei suflătorilor de lemn, și a celor de alamă, și anumite elemente de virtuozitate regăsite în utilizarea instrumentului solist. Beethoven a continuat tradiția genului concertant însușindu-și elementele clasice ale limbajului componistic, inovând la rândul lui, prin elemente ce vor fi dezbătute pe larg în cadrul paginilor succesive, și a realizat prin aceasta tranziția genului în secolul XIX și spre noua epocă a romantismului. Voi evidenția prin intermediul analizei de influență riemaniană (*o abordare clasică asupra semanticii muzicale, orientată spre obiectivizarea materială ce folosește extragerea unor elemente și a clasificării drept mijloace pentru a transforma energia fizică a muzicii în concepte prin care mintea omenească le poate accesa printr-o abordare structuralistă*) după cum o numește Marc Leman în articolul său intitulat *Transdisciplinary music research at the crossroads: tendencies, perspectives and opportunities*, elemente stilistice ale limbajului muzical precum formă, armonie, polifonie, melodie, ritm, instrumentație/timbralitate și țesătură melodică/textură și cum acestea sunt folosite pentru a construi un discurs muzical caracterizat prin contraste afective puternice, ce sugerează stări emoționale diverse de la cele pozitive și exteriorizate precum, bucuria, entuziasmul, exaltarea, satisfacția și euforia, până la cele negative și interiorizate precum melancolia, apatia, disperarea, ura, invidia și teroarea.

Toate aceste stări afective pot fi pregătite pe parcursul unor secțiuni ale unei părți de concert sau prezentate abrupt, atunci când te aștepți mai puțin. Caracteristic discursului beethovenian este elementul surpriză introdus fie prin variații puternice dinamice, armonice, ritmice, metrice, agogice folosite separat sau grupat pentru a genera acumulări sau disipări de tensiune în cadrul discursului muzical. Aceste contraste afective sunt întotdeauna generate de elemente ale limbajului muzical precum profiluri ritmice diverse, relații tonale – trebuie menționat că relația de terță este una specială la Beethoven fiind foarte des utilizată, ea determinând caractere contrastante cu consecințe decisive asupra discursului muzical, formă, textură sau țesătură melodică și diferențele dintre acestea, dinamică, melodie prin varierea ambitusului, timbralitatea prin folosirea diverselor partide instrumentale pentru a crea efecte sonore inedite și dramaturgia dezvoltării prin modul de tensionare al acestei secțiuni.

Lucrarea elaborată își propune totodată să realizeze și o trecere succintă prin prezentarea împrejurărilor istorice și culturale ale Vienei sfârșitului secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea în care a creat Beethoven și prin examinarea complexă a concertelor numerele 3, 4 și 5 ale autorului. Am ales să dezbăt pe larg doar ultimele trei concerte ale autorului și nu toate cele cinci considerând că cele din urmă sunt mult mai revelatoare din punct de vedere al conținutului discursului muzical și al inovațiilor de ordin formal și instrumental, acestea aparținând perioadei a doua de creație a maestrului după anul 1800, ce coincide cu prima jumătate a secolului al XIX-lea și de distanțarea lui Beethoven față de modelele stricte specifice secolului al XVIII-lea, perioadă caracterizată prin numeroase experimente ce au avut loc cu precădere în genul sonatelor pentru pian (precum sonata op. 26 – prima în care nu se regăsește forma de sonată sau sonatele fantezii op. 27, după cum evidențiază Rosen), dar care s-au resimțit în toate genurile instrumentale ale compozitorului inclusiv în cel concertant. Mai multe exemple ale inovațiilor beethoveniene vor fi adăugate în cuprinsul lucrării de față.

Pe lângă elementele stilistice constitutive ce vor fi pe larg dezbătute în cadrul lucrării de față mi-am propus să realizez și o analiză tehnică și interpretativă a secțiunii solistice pianistice, care are ca scop examinarea amănunțită a tuturor semnelor muzicale, precum indicațiile dinamice și cele de articulație, și a elementelor de tehnică pianistică, cu intenția de a oferi o rațiune ideală de redare artistică a lucrărilor de față. Plec de la premisa că prin redarea artistică se evidențiază sentimentele și caracterul unui interpret, muzica devenind o artă subiectivă și foarte diversă în care întotdeauna există mai multe posibilități de redare a discursului muzical, reprezentat grafic prin

intermediul partituri. Plecând de la reprezentările grafice ale unei partituri muzica prinde viață doar prin imaginația și trăirile personale ale unui interpret aflat în fața unui instrument și cântând la el, un act de voință fizică și intelectuală, ceea ce mă determină să consider că nici un instrumentist nu deține adevărul absolut de redare al unei partituri, oricât de desăvârșit ar fi acesta din punct de vedere tehnic și muzical, iar prin actul recreerii, interpretul își aduce doar aportul personal, și pur subiectiv, asupra discursului muzical imaginat.

Concertele numerele 3, 4 și 5 de Ludwig van Beethoven sunt dominate de contraste de caracter puternice și stări interioare ce variază de la calm și destindere până la cel mai profund și intens dramatism evidențiate prin construcția liniilor melodice, a variațiilor de dinamică și de timbralitate și a țesăturii melodice, toate reprezentând surse foarte bogate de culori expresive. Îmi propun deci să dezbat nu numai elementele stilistice ale concertelor ci și realizarea actului artistic în sine. Interpretarea devine astfel un rezultat al mai multor parametri din care merită dezbătute pe larg și problemele tehnice pur instrumentale, precum tușeul în realizarea dinamică a unei fraze muzicale, elemente ale articulației și realizarea acestora prin indicații precum *legato*, *staccato* sau *non-legato*, folosirea pedalelor de susținere și a surdinei, și chiar utilizarea inteligentă a digitației pentru pasaje de virtuozitate pentru a crea continuitate în discursul muzical.

Indicațiile de articulație sunt de obicei sugerate de către compozitor și joacă un rol important în schițarea caracterului, de aceea în funcție de sugestia afectivă desprinsă din contextul melodic pianistul va alterna între *legato* și *staccato* sau între *legato* și *non-legato*, elementele articulației putând fi scoase în evidență printr-o utilizare inteligentă a digitației dar și a pedalei de susținere care poate veni în ajutorul pianistului. Într-un pasaj *legato* digitația este în primul rând importantă pentru a conecta notele melodiei între ele dar aceasta poate fi completată de o utilizare a pedalei de susținere ce poate amplifica intenția realizată prin digitație, dând în același timp și o căldură sunetului. Același lucru se poate realiza și pentru o articulație de tip *staccato* unde tehnica pianistică joacă un rol decisiv în realizarea iluziei separării sunetelor între ele prin folosirea degetelor, încheieturii și a brațului pentru a evidenția acest lucru, dar și prin evitarea folosirii pedalei de susținere pentru a realiza un atac foarte sec.

Indicațiile dinamice joacă un rol la fel de important ca cele de articulație, iar la Beethoven principalele caracteristici ale discursului muzical sunt excesul de nuanțe și surpriza evidențiate prin trecerea bruscă de la o nuanță mică la una mare sau invers. Discursul muzical este astfel mult mai tensionat și

dramatic decât la predecesori. Există totuși numeroase momente în care dinamica se realizează treptat și este dată de construcția frazei, precum se obișnuia în clasicism, unde climaxul este întotdeauna punctul cel mai important din punct de vedere dinamic, tensiunea fiind cea mai ridicată acolo unde nivelul nuanței va fi cel mai mare. În realizarea dinamică tușeul joacă rolul cel mai important deoarece instrumentul răspunde în funcție de cum este cântat de către pianist. Pentru realizarea unei nuanțe mici se vor folosi în principal degetele și încheietura, iar pentru realizarea unei nuanțe mari se va folosi toată puterea brațului și ocazional și puterea mușchilor spatelui și a întregului corp.

În concertele pentru pian ale lui Beethoven există și indicații de folosire a pedalelor de susținere, dar în număr mult mai mic față de indicațiile dinamice și de articulație. Eu consider că aceste indicații sunt foarte utile deoarece îi aparțin compozitorului, dar trebuie tratate prudent deoarece pianele din ziua de astăzi sunt foarte diferite față de cele pe care Beethoven obișnuia să compună și să cânte, iar o pedală care poate pe un pian de la 1800 suna foarte bine pe un Steinway model D poate să amestece foarte mult sunetele și armoniile între ele astfel încât să trebuiască realizate mai multe schimbări de pedală decât cele pe care le-a scris compozitorul, în special în cazurile în care armonia se schimbă mai des decât sunt indicate schimbările de pedală de susținere. În general, pot afirma că pedala de susținere se poate folosi mult mai des decât este notată de către compozitor pentru a amplifica anumite intenții și pentru o sonoritate mai caldă.

2. INTRODUCERE ÎN STILUL CLASIC ȘI EPOCA CLASICISMULUI

Clasicismul denumește și definește stilul ce a reprezentat arta dintre curentele artistice, literare și muzicale, Baroc și Romantism, ce a exprimat o artă a măiestriei, lucidității, a ordinii și al echilibrului dominată de calm și sobrietate, caracteristici ce o definesc relevate prin tendința de dominare a sentimentelor de către rațiune ce determină procesul compozițional, diminuarea lirismului și predominarea unui mod de expunere intelectualist înalt, realizându-se astfel un compromis între pasiune și rațiune ce provoacă o supradimensionare a voinței. Arta clasică este de obicei impersonală deoarece expunerea personalității proprii a creatorului este eclipsată de realitatea generalizantă, autorul neavând idei și trăiri personale introduse în operă ci subordonate complet destinatarului ce a comandat lucrarea, de obicei o persoană aparținând clasei de elită, aristocrate, de un înalt grad de cultură și cu o sensibilitate aparte pentru un gen în care se aplică un cod strict de norme și principii obligatorii pentru creatorii de artă, pitorescul și vulgaritatea nefiind agreate în limbă și în stil. Aspectul stilului clasic este determinat de o coerență și o puritate maximă a limbajului artistic și de expresiile naturale și universale ale acestuia desprinse parcă de timp și de loc, înscriindu-se astfel în sfera universalului.

În muzică, spre deosebire de literatură și arte plastice, stilul clasic apare mai târziu și durează de asemenea mai puțin el fiind cuprins între anul 1750, ce reprezintă moartea celui mai important compozitor din istoria muzicii universale, Johann Sebastian Bach și este delimitat de dispariția de pe scena muzicală vieneză a *Titanului de la Bonn*, Ludwig van Beethoven, ultimul reprezentat al Clasicismului și întâiul reprezentant al Romantismului, în 1827, stilul muzical clasic desfășurându-se astfel pe o perioadă de circa 80 de ani. Acesta apare în muzică sub forma unei cerințe de revalorizare, ajustare și de sincronizare a caracteristicilor compoziționale cu aspirații generale sub forma echilibrului pretins de legea contrariilor ce a determinat apariția bitematismului, conturarea formei de sonată prin travaliul motivic și reluarea expoziției, un simbol al maturității spiritului muzical dominat de simțul proporțiilor și al convenționalismului estetic și filosofic. Creația muzicală devine astfel o consecință a echilibrului dintre formă și conținut, realizarea expresiei și intenție muzicală, sistematizarea rațională a discursului muzical

determinând astfel noi etape ale elocvenței la care aceasta a ajuns față de perioada precedentă. Astfel, din dorința de a simplifica discursul muzical s-a renunțat la basul cifrat (continuo) care a dispărut după 1770, și s-a realizat amplificarea simfonismului orchestral dominat de claritatea conținutului tematic, prin claritatea armoniilor clădite pe principiile sistemului de organizare tonală cu caracter generalizant și a cantabilității melodice, prin stabilitatea arhitecturală a tuturor secțiunilor, la nivelele micro-structurale, cât și macro-structurale, realizate prin articularea discursului muzical prin repetabilitate și unitate, generând astfel contraste stricte ce au la bază principiile estetice și filosofice clasice.

Preponderența aplicării principiilor mai sus enunțate după 1750 a dus la realizarea unor schimbări importante în cuprinsul dimensiunilor stilistice ale creației componistice delimitate de perioada clasicismului muzical cu precădere al celui vienez, supremația orașului austriac, devenit un centru al muzicii în secolul XVIII, fiind deținută prin cei trei reprezentanți de seamă ai curentului artistic, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven, ce au contribuit major la viața muzicală a orașului și la dezvoltarea și înflorirea stilului muzical ce îi caracterizează. Trebuie remarcat că nu numai școala vieneză a contribuit la dezvoltarea curentului artistic prin cei trei reprezentanți de seamă ai ei, clasicismul înflorind și în alte sfere geografice pe continentul european în țări precum Germania, cu celebra școală de la Mannheim, reprezentată de maeștri precum C.P.E. Bach și Johann Stamitz, Italia reprezentată de Giovanni Batista Sammartini și Muzio Clementi și Franța reprezentată de Christoph Willibald Gluck.

Clasicismul poate fi privit obiectiv ca dezvoltându-se în două etape, prima fiind definită prin experimentele inițiale ale școlii de la Mannheim, și a celorlalți reprezentanți de seamă ai curentului artistic din toate țările europene centrale și de vest, de vienezii Haydn și Mozart, cei doi reprezentând stilul clasic cel mai desăvârșit, cu tendințe evidente de simplificare a discursului muzical, până la momentul apariției pe scena muzicală a lui Ludwig van Beethoven, *Titanul de la Bonn*, acesta din urmă însemnând etapa de maturitate a stilului clasic, prin sintezele și inovațiile realizate de către acesta, compozitorul înfăptuind astfel și puntea spre noua epocă a Romantismului muzical prin subiectivizarea profundă a discursului muzical și evidențierea eului creator în interiorul lucrărilor, fapt nemaîntâlnit în creația compozitorilor vremii.

3. DIMENSIUNILE CONSTITUTIVE ALE STILULUI CLASIC

A. MELODIA

Melodia este primordială în discursul muzical clasic. De obicei sunetele își găsesc succesiunea lor firească, sunt integrate unui sistem tonal funcțional, în mers treptat ascendent sau descendent și într-un ambitus confortabil atât vocilor cât și instrumentelor. Nimic nu este forțat, totul este încadrat într-o simetrie pătrată, ce amplifică motive, fraze și perioade muzicale. În interiorul melodiei clasice apare utilizarea după un șablon prestabilit al formulelor de pasaj cu tendințe dezvoltătoare, unde fie repetarea pe aceeași treaptă armonică sau secvențarea lor sunt determinate de principiul reproducerii materialului muzical obișnuit în procesul memorării, procedeu specific clasicii venezi. Vasile Iliuț sugerează ca exemplu Simfonia a V-a a lui Beethoven în care „principiului repetabilității identice sau modificate, succesive sau simultane în structura sonoră a duratelor, a înălțimilor, a intensității și a timbrei îi este adus supremul omagiu de acest geniu al gândirii prin sunete”¹. Sugestiile lui Iliuț continuă asupra normelor de construcție melodice afirmând că acestea sunt aceleași pentru toți reprezentanții clasicismului, expresia fiind însă foarte bine delimitată în funcție de creator. Astfel, melodiile lui Haydn, ale lui Mozart, dar și cele din prima parte a creației lui Beethoven sugerează în general stări interioare senine și pline de căldură contrastante cu cele ulterioare beethoveniene ce au o latură eroică și plină de dramatism. Desigur, nu există un anumit șablon dramaturgic și discursiv al trăirilor afective pe care cei trei mari maeștri și-au construit lucrările și a spune despre Haydn sau despre Mozart că au scris doar muzică de divertisment cu un caracter profund optimist, specifică secolului al XVIII-lea, nu oferă un tablou complet al trăirilor interioare și al compozițiilor realizate de cei doi mari clasici venezi. Desigur că muzica lui Haydn este în general optimistă și plină de umor, dar există de asemenea și momente tensionate și dramatice în cadrul creației sale. Exemple în acest sens întâlnite de mine în studiul partiturilor aparținând compozitorului sunt Variațiunile în fa minor, Hob. XVII:6, sau Sonata în do

¹ V. Iliuț, *O carte a stilurilor muzicale*, Volumul I, Editura Academiei de Muzică din București, 1996, pag. 377

minor Hob. XVI:20. Aceeași observație se aplica cu siguranță și în cazul lui Mozart, care a plasat sentimente de apatie, disperare, suferință și o profundă apăsare sufletească în dramele sale muzicale, precum *Don Giovanni*, inspirat de moartea tatălui său, Leopold Mozart, cât și în lucrări instrumentale precum Concertul pentru pian și orchestră în re minor, nr. 20, KV 466, Concertul în do minor, nr. 24, KV 491, Sonata pentru pian nr. 8 în la minor K. 310 și Sonata pentru pian nr. 14 în do minor KV 457, toate acestea exploatând cu succes sentimentele mai sus enunțate. O altă caracteristică generală remarcată de Iliuț a melodiei clasice sunt temele ce apar ca fiind mai puțin conturate și cu un caracter de lied în creația primilor doi clasici vienezi și mult mai proeminente și concentrate la Beethoven. Totodată muzica instrumentală continuă să sporească virtuozitatea liniilor melodice, a problemelor tehnice interpretative, prin expansiunea continuă atât calitativă cât și cantitativă a intervalelor dar și a creșterii numerelor de sunete pe unitatea de timp a măsurii.

Caracteristic discursului muzical beethovenian atât în perioada de debut a creației sale cât și în continuarea sa este simfonizarea pianului, și tratarea liniilor melodice orchestral, compozitorul folosind elemente tehnice și sonore (auditive) precum acordurile placate de patru-cinci sunete plasate la ambele mâini și intervale duble precum terțe, cvarte și octave, toate contribuind la sporierea dramaturgiei discursului muzical.

Clasicismul marchează astfel pentru prima dată în istoria muzicii opoziția dintre melodia de tip vocală și cea instrumentală. Melodia vocală nu a mai reușit să se mențină la același nivel cu cea instrumentală datorită dezvoltării accentuate a instrumentelor și a tehnicii instrumentale cu urmări asupra profilului melodic, unde unele ornamente au dispărut complet din discursul muzical în timp ce altele au fost cu precădere exploatate de către compozitori.

B. RITMUL

Este sugerat faptul că stilul muzicii clasice cuprinde, dezvoltă și impune cele două tipuri de simetrii, binară și ternară, cu formule specifice preluate din estetica Barocului, dar cu o diversitate mai cuprinzătoare a combinării formulelor de diviziune ritmică ce cuprinde întreaga perioadă de creație. Modelul este constituit din structurarea discursului muzical printr-o repartizare uniformă a accentului ritmic, de factură binară sau ternară, între acestea luând naștere formule provenite din divizarea sau augmentarea matematică proporțională a valorilor, rezultând astfel trei tipuri de valori

predominante în discursul ritmic clasic, pătrimea, optimea și șaisprezecimea. Valorile mai mari apar destul de rar în muzica instrumentală, dar sunt întâlnite în secțiunile lente de introducere din cadrul lucrărilor de tip sonate, simfonii sau cvartete de coarde, sau chiar în structurile de tip variațiuni, unde tehnica ritmică este folosită cu scop de contrast între una sau mai multe variațiuni, precum și valorile foarte mici precum treizeci-doimile, șaizeci-pătrimile sau o sută douăzeci-optimele, întâlnite cu precădere în creația lui Beethoven, cazuri unice în literatura muzicală clasică după cum remarcă Vasile Iliuț, precum în introducerea lentă din partea I a Sonatei op. 13 în do minor „Patetica”, în partea a II-a a Concertului pentru pian și orchestră op. 37 nr. 3 în do minor, unde subdiviziunile șaisprezecimii, ce reprezintă unitatea de timp în partea de concert fac parte atât din cadrul melodiei instrumentului solist, cât și din formulele de acompaniament ale acestuia atunci când orchestra expune elementul principal al discursului muzical. Remarc cu diviziuni excepționale și valori foarte mici ritmice apar și în partea I a Concertului pentru pian și orchestră nr. 4, op. 58 în sol major al lui Beethoven, ce fac parte atât din melodie cât și din acompaniament în secțiunile părții I, și au uneori valori de decorație a melodiei, atunci când apar sub forma unor mordente scrise explicit.

Este sugerat de asemenea că dimensiunea cea mai importantă a muzicii clasice este reprezentată de constanța ritmică și de egalitatea pulsației păstrată pe toată durata operei și constituită pe baza unei noțiuni cu o funcție supraordonată însoțită de către creator, din care rezultă prin organizarea discursului muzical separat de barele de măsură în acord cu periodicitatea accentelor specifice stilului omofon sisteme de măsuri de facturi binare și ternare ce sunt independente de interesul creatorilor pentru formule de tip asimetric eterogen. În cadrul acestor măsuri sunt structurate formule ritmice variate, simple sau cu sincope, contratimpri, anacruze, valori punctate, etc., ce sunt mult mai variate acum decât în estetica epocii precedente. Iliuț sugerează faptul că:

„ritmurile asimetrice își fac apariția bineînțeles fără a fi o constantă stilistică în *poliritmia conflictuală*, numită astfel de Victor Giuleanu, în care sunt suprapuse două formule metrice diferite (2 cu 3 sau 4 cu 5, etc.), la Beethoven procedeul cunoscând o frecvență mai mare, anticipând astfel ritmul muzicii romantice și moderne. Cu toate acestea, vom preciza că în ansamblu, muzica de stil clasic este în general izoritmă (pe același cadru ritmic) și

izometrică (pe același cadru metric) , excepțiile fiind puține și ele vin să confirme regula.”²

Se observă la Beethoven o metamorfoză a ritmului ce susține vitalitatea și forța muzicii sale, ce necesită în același timp o agilitate sporită a interpretului, prin componente precum *sforzando*-uri și diverse accente, sincope, contratimpri, cumul de valori, procedee ritmice precum augmentare, diminuare, ce aduc în prim plan stări mixte, de agitație sau de calm, schimbări agogice dese marcate prin „indicații ce sugerează un caracter *antropomorfic* al muzicii”³ – V.S. Dediu face referire la Giorgio Pestelli ce folosește „imaginea caracterului antropomorfic pe care o deduce din indicații precum *perdendo le forze, dolente, poco alla volta di nuovo vivente, oppresso, sentendo nuova forza*, etc.”⁴.

C. ARMONIA

Stilul muzicii clasice este dominat de armonia tonală ce este reprezentată printr-un sistem bine determinat al relațiilor stabile ce cuprinde uneori și scriitură de tip polifonică, reminiscență a epocilor precedente, Renașterea și Barocul muzical. Este sugerat faptul că se emancipează structurile acordice, față de epoca preclasicismului, iar armoniile cromatice și cele repetate contribuie la o expresivitate mai mare, compozitorii alegând acum să folosească mai des disonanțele, păstrând astfel toate câștigurile perioadei Baroce, pe care le clasicizează și le modernizează. Apar acum relații armonice tensionate ce duc la sporirea contrastelor armonice, modulațiile îndepărtate și instabilitatea tonală fiind determinate de exigențele dramaturgice ale operelor de artă, mai întinse acum în dimensiuni, parametrul stilistic al armoniei devenind astfel la clasici un constituent de prim ordin în tehnica compozițională determinantă în construcția arhitecturilor ce corespund unor planuri armonice prestabilite, precum forma de sonată cu propriile ei reguli de construcție. În muzica lui Beethoven, treptele secundare ce erau utilizate accidental de către preclasici sunt acum folosite mult mai des, el fiind pătruns profund de armoniile subdominantelor și ale acordurilor cromatice, unde modulațiile sale sunt realizate la intervalul de terță, o relație foarte specială a compozitorului cu acest interval fiind foarte des folosit pe tot parcursul operei sale, dar și a celei de secundă – foarte rară dar totuși întâlnită după cum

² Iliuț, pag. 378

³ V. Sandu-Dedi, *Ludwig van Beethoven*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2008, pag. 35

⁴ Ibidem.

remarcă Vasile Iliuț în Sonatele pentru pian op. 13 *Patetica* și op. 57 *Appassionata*, ce determină relații tonale tensionate, armonia sa fiind cea mai instabilă și modulatorie dintre cei trei mari clasici vienezi, dar totodată aparținând unui plan tonal foarte bine structurat. Armonia clasică, ce urmărește în principal echilibrul și frumusețea legăturilor dintre acorduri, este permanent decorată cu diverse procedee melodice de tipul apogiaturilor, formulelor de pasaj și al notelor melodice de tipul échappée-urilor, ea devenind o deschizătoare de perspective pentru compozitorii romantici deoarece în afara „consacrării acordului de nonă de dominantă - o noutate a epocii - al rezolvărilor excepționale ale acordurilor, de ridicarea treptelor secundare la nivelul celor principale fiind tratate egal, de mersul în terțe și în sexte (mai ales la Mozart), în creațiile clasicii vienezi apar anticipațiile”⁵, Iliuț continuând cu un exemplu din Sonata op. 81a, *Les Adieux*, de Beethoven, unde apar suprapuse trepte diferite aparținând aceleiași tonalități, ce a prevestit politonalismul despre care s-a vorbit peste aproximativ 100 de ani. Iliuț continuă să sugereze că față de epoca Barocului, în clasicism apar diferite tehnici de armonizare a unei melodii elaborate de către compozitori. Astfel, Mozart prefera să-și așeze armoniile în registrul acut, în opoziție cu Beethoven ce prefera să și le așeze în registrul grav. Totodată, în clasicism apare și se impune formula basului figurat (alberti), o practică ce va dispărea odată cu accentuarea utilizării polifoniei în discursul muzical.

D. POLIFONIA

Polifonia s-a aflat mai puțin în viziunea compozitorilor clasici decât a celor baroci. Acest lucru a dus spre o mai mică preocupare asupra acesteia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, ce a fost marcată în special de discursul de tip omofon cu acompaniament melodic. Totuși, polifonia nu a dispărut complet din partiturile clasice dar i-a fost acordat un rol mult mai mic în discursul muzical. Vasile Iliuț sugerează că stilul clasic deși predominant armonic este în același timp și polifonic, deoarece polifonia devine ea însăși armonică și subordonată unei gândiri armonice verticale clasice. Operele clasicii pun în valoare arta polifonică moștenită din epoca Barocului pe care o adaptează noilor sensibilități ale epocii - armonia tonală și instrumentalismul, devenind astfel mai fluidă și subordonată proporțiilor și simetriilor impuse de ritmurile și structurile armonice tonale. Astfel, pe lângă

⁵ Iliuț, pag. 380

genurile vocale precum opera, missa, recviemul și oratoriul, abordate de cei trei clasici vienezi și influențate de stilul și reminiscențele contrapunctului baroc, lucrări cu evidente tente arhaice, polifonia s-a dezvoltat cu precădere în genurile muzicii de cameră precum trioul cu pian, cvartetul cu pian, cvartetul de coarde și cvintetul, cvartetul de coarde fiind cel pe care Iliuț îl consideră „moștenitorul tradiției polifonice la patru voci a Renașterii și a Barocului pe care o continuă în ipostaze adecvate noilor exigențe.”⁶ Sugestia sa continuă cu afirmația că în genurile muzicii de cameră compozitorii aparținând clasicismului muzical readuc la viață polifonia dar în același timp îi oferă noi sensuri din perspectiva stilistică utilizând facilitățile oferite de tehnica travaliului motivic caracteristică formelor omofone precum, imitația, recurența, repetiția, ranversarea canonului, etc., tehnici ce ilustrează componente ale contrastului în muzică, asimilarea lor stilului omofon fiind iubite de către public, receptorul artei sunetelor. Exemple în acest fel sunt Cvartetul în sol major KV 387 și Simfonia *Jupiter* de Mozart, ultimele sonate de Beethoven, op. 101, 106, 110 și ultimele cvartete de coarde ale compozitorului cu tendințe înnoitoare precum *Marea Fugă* op. 133. Acestea iau naștere sub forma unor sinteze stilistice bazate pe dialectica hegeliană caracteristică stilului și epocii clasice al acestor mari vizionari ce și-au pus arta frumosului lor în slujba oamenilor, aducând astfel arta muzicală tonală la apoteoză.

E. DINAMICA

În clasicism dinamica a adus o amplificare și o diversificare a nuanțelor expresive față de epoca Barocului, gama nuanțelor fiind acum mult îmbogățită față de perioada precedentă, compozitorii devenind mult mai preocupați de expresie decât până acum fapt facilitat și de dezvoltarea rapidă a instrumentelor, precum apariția pianului cu ciocănele ce permitea acum dozarea nuanțelor și realizarea unei palete dinamice nemaîntâlnite până în această epocă, și a sporirii virtuozității interpretative în special în muzica de factură instrumentală. Dinamica de factură clasică este una progresivă între diversele trepte dinamice, folosindu-se în permanență de *crescendo* și *decrescendo*, și opusă celei baroce fixe, apărând acum anumite aspirații către lărgirea gamei de intensități spre extremele ei în direcția celor abia perceptibile precum *ppp* sau a celor foarte puternice precum *fff*. Gama acestor intensități este însă relativă după cum remarcă Iliuț depinzând foarte mult de „percepția variată, cvasi-aleatorie, subiectivă și individuală a unei nuanțe în

⁶ Iliuț, pag. 381-382

funcție de acuitatea și sensibilitatea artistică a fiecăruia: creator, interpret și auditor”⁷. Sugestia continuă prin afirmarea faptului că la sfârșitul perioadei clasice paleta de nuanțe expresive s-a amplificat datorită dorinței de exprimare a unor stări sentimentale complexe, ce la Haydn și Mozart au fost oarecum restrânse paleta dinamică fiind limitată la nuanțe cuprinse între *pp* și *ff*, datorită plasării lor în imediata vecinătate a epocii Barocului, la Beethoven paleta dinamică fiind mult amplificată și prevestind efuziunile romantismului prin elemente precum contraste puternice dinamice evidențiate prin trecerea bruscă de la o nuanță mare la una mică sau invers fără nici un fel de pregătire în prealabil sau prin introducerea unor *sforzando*-uri surpriză în locuri în care ascultătorul se așteaptă mai puțin, toate conturând o funcție expresivă ce nu s-a mai întâlnit până atunci.

F. AGOGICA

Agogica în clasicism se caracterizează prin aleatorism, în ciuda faptului că în epocă se ajunsese la un înalt grad al rafinamentului în stabilirea exactă a tempoului muzical și menținerea acestuia pe tot parcursul unei părți sau a unei secțiuni din cadrul acesteia printr-o realizare uniformă și constantă din punct de vedere metric și ritmic, tradiție moștenită din epoca precedentă, execuția artistică fiind întotdeauna fidelă compoziției muzicale. Vasile Iliuț sugerează un citat din Leopold Mozart despre agogică: „eu știu foarte bine că la începutul unei piese muzicale se găsesc indicații ca: *Allegro*, *Andante*, dar toate aceste mișcări au gradele lor care nu pot fi înscrise în vreo formulă. Să descoperiți sentimentele pe care compozitorul a voit să le exprime și să vă pătrundeți voi înșivă de aceste sentimente”⁸, ce sugerează variabilitatea mișcării, în sensul rării sau accelerării tempoului acesta determinând o „semantică relativă a agogicii”⁹ rezultată din subiectivitatea interpretării termenilor de mișcare. De aici se poate deduce aspirația către o flexibilizare a interpretării prin utilizarea termenilor de mișcare ce se realizează prin sugestii ce se referă în special la expresie și caracterul interpretării precum *Maestoso e Adagio*, *Presto con tutti la forza*, *Adagio cantabile*, precum și a termenilor de trecere de la o evoluție rapidă la una lentă sau invers precum *ritardando*, *accelerando*, etc., sau de revenire la tempo-ul inițial precum *a tempo*, cu o oarecare răspândire în muzica lui Haydn și a lui Mozart, dar foarte des întâlnite la Beethoven, în special în lucrările aparținând secolului al XIX-lea, datorită subiectivizării profunde a discursului

⁷ Iliuț, pag. 382

⁸ Ibidem, pag. 383

⁹ Ibidem.

muzical al maestrului și a dorinței de exprimare a încărcăturii emoționale puternice din cadrul lucrărilor prin termeni precum *affetuoso, espressivo, pesante, scherzando, energico*, etc.

G. ȚESĂTURA MELODICĂ/TEXTURA

Țesătura melodică sau textura reprezintă totalitatea elementelor de limbaj precum melodia, armonia, polifonia și ritmul și se referă la densitatea scriiturii – minusculă, adică rarefiată, ca de exemplu o linie melodică atribuită unui singur instrument sau unei voci, sau masivă, adică densă, unde planurile melodice se suprapun, armoniile se suprapun, dând naștere unei sonorități tip bloc în care pot fi percepute și o multitudine de timbre, aparținând diverselor instrumente ale orchestrei sau în cazul pianului variația de registru dintre cele două mâini (acut/grav) și distanțele intervalice dintre notele unor intervale duble, acorduri, etc. Ambele tipuri de țesături melodice determină o varietate de caractere în muzică, sentimente rafinate și stări interiorizate sau intime într-o țesătură melodică rarefiată și o tensionare dramatică intensă, dată de amplexarea sonorităților orchestrale sau pianistice într-o țesătură melodică densă.

În muzica lui Beethoven, folosirea diverselor registre ale pianului în intervențiile solistice variază felurile relații expresive din muzică și creează o diversitate de planuri sonore ce pot fi atribuite instrumentului. Pianul este uneori folosit fie pentru a imita sau sugera timbre ale unor instrumente orchestrale – prin registre asemănătoare familiilor instrumentale orchestrale, prin elemente tematice aduse de orchestră și preluate de pian, sau invers, dar și pentru a evidenția expresivitatea specifică instrumentului solistic, ce este abordat simfonic, o caracteristică a compozitorului evidențiată în special în sonatele sale pentru pian. Trebuie menționat că și orchestra în secțiunile sale de tutti, dar nu numai, prezintă aceeași varietate de țesături melodice precum pianul evidențiate prin exploatarea inteligentă de către compozitor a tuturor familiilor instrumentale orchestrale.¹⁰

¹⁰ T.A. Popovici - *Imaginarul coloristic-timbral în interpretarea ultimelor cinci Sonate pentru Pian de Ludwig van Beethoven*, Coordonator științific Dana Borșan, București, 2013

4. FORME/ STRUCTURI MUZICALE ÎN CLASICISM

Formele muzicale specifice stilului clasic ce s-au cristalizat în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și au rămas utilizate în secolele următoare până astăzi sunt liedul, sonata, simfonia, concertul instrumental, tema cu variațiuni, și formele aparținând muzicii de cameră precum trioul, cvartetul, cvintetul, etc. Alături de aceste noi arhitecturi aparținând în special genului instrumental a continuat dezvoltarea formelor din genul vocal precum opera, missa, cantata și oratoriul, dar în lucrarea de față îmi voi concentra atenția pe forme ale genului instrumental precum sonata, liedul, rondo-ul sonată și concertul (o variație a formei de sonată cu dublă expoziție) deoarece acestea sunt formele utilizate de către Beethoven în construcția concertelor sale pentru pian și orchestră, modele preluate de la predecesori și aduse într-un stadiu avansat al dezvoltării în special în secțiuni precum dezvoltarea din cadrul formei de sonată și a codei, dar și a construcției formei de rondo-sonată, unde secțiunile constitutive sunt mult mai ample, mai expresive și mai contrastante decât la predecesorul său Mozart, care a adus bineînțeles o contribuție magistrală în domeniul concertului pentru pian și orchestră prin capodopere ale genului arhicunoscute și iubite de către publicul meloman.

Consider că este foarte important de menționat și remarcat evoluția incipientă a formelor în cadrul clasicismului muzical și astfel voi folosi un citat din Vasile Iliuț pentru a arăta această evoluție până la formele consacrate pe care le-am enunțat mai sus:

„Cristalizate și conturate la începutul secolului al XVIII-lea sub forma de *chanson*, *lied*, *sonată a tré*, *simfonie*, *concert* și *uvertură*, arhitecturile muzicale instrumentale preclasice au fost transmise clasicilor prin Carl Philipp Emanuel Bach care pe baza elementelor constitutive ale *trio-sonatei* a sesizat faptul că centrul de greutate trebuie plasat în prima parte a ciclului. Astfel că, între anii 1740 și 1745, el a creat sonatele așa-zise „würtemberg-eze”, în care, începând cu a doua, în prima parte, *Allegro*, a utilizat două teme, a doua fiind în ton vecin, urmate de o parte mediană construită pe elemente tematice inițiale și cu o reexpoziție în care tema a doua este adusă în tonalitatea inițială, la tonică rezultând următoarea schemă:

Expoziție	Dezvoltare	Reexpoziție(Repriză)
Tema I (ton) și Tema a II-a (ton vecin)	Travaliu tematic	Tema I (ton) și Tema a II-a (ton)

Primul care a preluat această schemă de formă este Johann Stamitz care în anul 1754 a creat la Mannheim o simfonie, în care *allegro*-ul inițial are forma de mai sus, în plus adăugând menuetul, stabilind astfel forma de simfonie în patru mișcări: repede-lent-moderat(menuet) – repede (sau foarte repede).

Aceste două surse cărora li se adaugă armonia și ritmul clasice – cu o pondere destul de mare în ansamblul dimensiunilor stilistice – stau la baza celui mai important edificiu arhitectural clasic, *sonata*. Pentru că dincolo de existența planului de construcție trebuie observat planul tonal, primul fiind condiționat de al doilea, astfel că nu greșim dacă vom afirma că armonia tonală a favorizat cristalizarea formei de bază a clasicismului, *forma de sonată*.”¹¹

A. FORMA DE SONATĂ

Forma de sonată este specifică părții întâi a concertelor beethoveniene ce urmează a fi dezbătute în lucrarea de față, mai exact a unei variații a acestei forme și anume sonata cu dublă expoziție, Mozart fiind cel care a adoptat și perfectat acest model în concertul instrumental din clasicism, formula fiind ideală pentru a ajuta solistul să se obișnuiască cu tempoul dat de orchestră, cea care deschide partea I a concertului instrumental, și cu acustica sălii de concert, genul concertant fiind exclusiv realizat pentru a fi prezentat unui public mult mai larg decât o lucrare camerală, întotdeauna într-un context public, de obicei în cadrul unor banchete organizate la curtea regală din Viena. Forma de sonată nu este exclusiv prezentă doar în părțile întâi ale ultimelor trei concerte pentru pian și orchestră ale lui Beethoven, ea fiind utilizată și în construcția finalurilor concertelor în forma lor de rondo-sonată sau rondo cu elemente de sonată, partea mediană a tuturor celor trei rondo-uri concertante având cuprinzătoare

¹¹ Iliuț, pag. 384

secțiuni dezvoltătoare în partea mediană ce corespund secțiunii dezvoltare a formei de sonată.

Voi evidenția întâi o scurtă istorie a formei de sonată și câteva caracteristici ale acesteia în creația celor trei clasici vienezi folosind un citat cuprinzător din tratatul lui Vasile Iliuț, considerând că acesta a realizat, pe larg, o sinteză a structurii și particularităților formei de sonată din clasicism:

„Una dintre cele mai complexe și ingenioase forme arhitecturale ale clasicismului muzical este cea de sonată bazată pe *bitematism* antitetic superioară din punct de vedere al gândirii dialectice sonatei monotematice practică de compozitorii Barocului. Este meritul lui Domenico Scarlatti și al lui Carl Philipp Emanuel Bach de a fi sesizat necesitatea contrastului tematic și de a fi utilizat frecvent în creațiile lor forma de sonată bitematică, C.P.E. Bach plasând-o mai ales ca primă parte a ciclului tripartit sau cvadripartit pe care l-a realizat în lucrările sale. Forma de sonată la C.P.E. Bach cuprinde deja trei secțiuni distincte (A B A1) în care în A sunt expuse două teme, în B se realizează prelucrarea lor individuală și distinctă și în A1 se rememorează prima secțiune în care reapar ambele teme. De remarcat, în general, caracterul energic avântat și dinamic al primei teme în contrast cu lirismul cantabil și meditativ al temei secunde, ambele încadrabile în forme de lied monopartit și bipartit (mai rar).

Noile tendințe ale dialecticii muzicale au fost preluate de clasici devenind în arta vienezilor norme de creație, forma de sonată evoluând continuu spre un model ideal de logică, echilibru, armonie și perfecțiune. Există totuși unele diferențe de concepție și realizare date de situarea în timp a compozitorului, de simetria interioară a fiecăruia, de înțelegerea filosofică a dualismului tematic, a funcției travaliului tematic și a necesității reluării tematice ca expresie a progresului artistic.

Astfel, Joseph Haydn, care a primit lecții de la C.P.E. Bach, este, din punct de vedere stilistic foarte aproape de profesorul său, compunându-și primele sonate în caracter de divertisment, cu o vădită tentă de ordonare a materialului muzical, de utilizare a unor elemente tematice pregnante, individualizate în dramaturgia muzicală cât mai precis conturată.

La rândul său W.A. Mozart a preluat de la Haydn și C.P.E. Bach principiile de structură ale formei de sonată adaptându-le simțirii sale emoționale. Mozart se distanțează însă de ei prin preocuparea de a accentua caracterul melodic al temelor, predominantă fiind expresia cantabilă, lirică și interiorizată generând astfel nu numai teme, ci și grupuri tematice – înlănțuite ca într-o ghirlandă – ce determină îmbogățirea dezvoltărilor cu motive auxiliare păstrând însă logica arhitecturală.

Punctul culminant al acestor evoluții a fost atins însă de Ludwig van Beethoven, la care contrastul tematic este foarte puternic iar forma de sonată îndeplinește toate atributele clasicității. Spre deosebire de Haydn și Mozart, Beethoven acordă importanță capitală alcătuirii temelor utilizând elemente foarte simple: fragmente de game și acorduri arpegiate, fiindu-i suficiente uneori numai câteva sunete (Vasile Iliuț demonstrează acest lucru prin Cvartetul de coarde nr. 1 și Simfonia a V-a a compozitorului).

S-a ajuns în final la următoarea schemă de bază:

A	B	A
EXPOZIȚIE	DEZVOLTARE	REEXPOZIȚIE (REPRIZĂ)
1. Tema întâi (principală) sau Grup Tematic Principal în tonalitatea de bază, majoră (I) sau minoră (i); 2. Punte către tema a doua (modulatorie); 3. Tema a doua (secundară) sau Grup Tematic Secund în tonalitatea dominantei (V) într-o tonalitate majoră sau în tonalitatea relativei majore (III) într-o tonalitate minoră; 4. Concluzia și grupul de cadențe până la bara dublă ce de obicei indică semnul de repetiție al expoziției în tonalitatea dominantei (V) în cadrul unei tonalități majore sau cel al relativei majore (III) în cadrul unei tonalități minore.	Prelucrarea elementelor tematiche (tema întâi, tema a doua, puntea sau concluzia), conform unui plan tonal prestabilit (din cvintă în cvintă, din terță în terță, din secundă în secundă, ascendente dar și descendente). Tonal această secțiune are un caracter intens modulatoriu ce pornește de la dominantă (V) sau relativa majoră (III) ca apoi să ajungă în tonalitatea toniciei (I), majore sau minore realizând o cadență autentică perfectă de tipul V7-I sau v7-i.	1. Tema principală în tonalitatea de bază (I) sau (i) – Grup Tematic Principal; 2. Puntea în tonalitatea de bază (I) sau (i); 3. Tema secundară în tonalitatea de bază (I) sau (i)- Grup Tematic Secund; 4. Concluzia și grupul de cadențe în tonalitatea de bază (I) sau (i).

Prin urmare, expoziția beethoveniană are acel dualism tematic contrastant iar intensitatea expresiei lui este singulară. Și în privința dezvoltării deosebirile sunt evidente. De la început trebuie să observăm că pentru edificarea dezvoltării nu există reguli și restricții, că ea este în funcție de

tensiunea dramatică pe care o generează temele din expoziție, de măiestria componistică și de temperamentul creatorului. De fapt, marea artă constă nu în reproducerea identică a temelor, ci în sesizarea în ele a unor motive pregnante ca relief melodic și ritmic care să genereze structuri astfel ca discursul muzical să câștige în amploare și să sporească tensiunea dramatică.

Deși tehnica prelucrării motivice este caracteristică tuturor compozitorilor clasici, în realizarea dezvoltării apar unele diferențieri determinate de factura omofonă-polifonă, de gradul de instabilitate tonală, de structurarea în ansamblu al dezvoltării.”¹² În legătură cu dramatizarea dezvoltării și puterea expresivă (emoțională) a stilului clasic evidențiate prin intermediul formei de sonată identific și enunț ceea ce Charles Rosen a observat în tratatul său asupra stilului clasic, observații iscusite ale unui mare pianist și muzicolog contemporan perfect valabile asupra acestui curent artistic:

Puterea emoțională a stilului clasic este legată direct de contrastul dintre tensiunea dramatică a discursului muzical și stabilitatea formelor tipice clasice precum sonata. În cadrul formei de sonată tensiunea cea mai mare se află în mijlocul acesteia, în dezvoltare, celelalte două secțiuni, începutul, respectiv expoziția, și încheierea, respectiv reexpoziția, marcând contrastul puternic dintre acestea. Rolul expoziției în clasicism este de a pregăti armonic tranziția către dominantă într-o manieră articulată. Întâlnim această relație armonică des și în Baroc, dar aceasta nu este articulată, deci decisivă, și nici dramatică. Clasicismul a amplificat tranziția spre dominantă și i-a oferit un sens sporit al direcției.

Clasicismul a cerut o ierarhie clară a funcției fiecărei trepte tonale, compozitorii utilizând concepte precum stabilirea unei tonalități secundare cu rolul de a spori efectul tonalității inițiale, printr-o forță ce reacționează împotriva tonicii, aceasta din urmă rămânând cea mai puternică treaptă din tonalitate. Un exemplu al acestei abilități a compozitorului îl găsim în expoziția orchestrei Concertului nr. 4 de Beethoven unde deși materialul trece printr-o serie de tonalități secundare, evidențiind grupul tematic secund, contrastant din punct de vedere al caracterului și tonal față de grupul tematic principal, aceasta nu părăsește de fapt niciodată tonica. Spre deosebire de modulația din Baroc, în Clasicism structura armonică a fost transformată pentru a corespunde noilor proporții și caracteristici ale frazei clasice.

Stilurile Baroc și Clasic sunt puse în antiteză ca fiind decorativ versus dramatic în privința caracterului. O lucrare barocă nu este dramatică deoarece tensiunea acesteia rămâne constantă până la cadența finală și numai uneori se ridică peste nivelul de la început. Rosen evidențiază aceasta prin „coralul în mi minor din Pasiunea după Matei a lui J.S. Bach, care deși are un caracter dramatic, acesta este evidențiat prin

¹² Iliuț, pag. 387-389

transcenderea variațiunii (un coral preludiu), deci o formă decorativă, și forma de concerto grosso. Refrenul modulează din minor spre relativa majoră, dar cadența pe sol diminuează energia dramatică, ce este restabilită de intrarea celui de-al treilea refren cântând coralul. Prin ritmul trepidant, armoniile chinuitoare, și efectul cumulativ al celor trei refrene muzica se comportă precum o imagine dramatică și nu precum un scenariu.”¹³ Contrastul dintre cele două stiluri se realizează în cadrul grupului tematic secund al sonatei clasice unde într-o tonalitate minoră, relaxarea aparentă a tensiunii prin modulația la relativa majoră este compensată de cei trei mari clasici vienezi prin creșterea tensiunii și nu prin scăderea ei în acest punct. Caracterul dramatic al sonatei clasice necesită contraste și când tema principală este viguroasă, temele ce îi succed au un caracter mai domol. Rosen sugerează că deși nu existau reguli stricte pentru construcția grupului tematic secund în secolul al XVIII-lea, marii clasici vienezi preferau să le intensifice pe acestea. El continuă prin a exemplifica cu grupul tematic secund din partea I a Sonatei Op. 57 *Appassionata* care e mai liric decât grupul principal dar în același timp și mai agitat deoarece ritmul este mai alert și basul urcă treptat, sporind tensiunea.

Stabilitatea și claritatea paginilor de început și de încheiere, respectiv a expoziției și a reprizei, ale unei sonate clasice, sunt esențiale în determinarea formei și fac posibilă tensionarea accentuată din cadrul dezvoltării. Diferența dintre modulația dintr-o lucrare barocă și una clasică este nu numai una tonală ci și una dramatică, cea din urmă articulând direcțional evenimentul printr-o pauză pe dominantă dominatei înainte de a continua cu expunerea materialului. Acest eveniment poate fi marcat fie prin introducerea unei noi teme, după cum practica Mozart și contemporanii săi, fie prin repetiția temei principale, într-o manieră în care sensul acesteia în cadrul dominantei este clar, după cum obișnuia Haydn. Beethoven și Haydn au îmbinat aceste două mijloace prin repetarea temei principale căreia îi aduc unele schimbări prin care urmăresc să evidențieze cum aceasta este transpusă de la tonică, iar după aceea îi vor adăuga o nouă temă. Ceea ce este important nu reprezintă prezența sau absența unei noi melodii ci modul prin care noua tonalitate este dramatizată și cum continuitatea este realizată pentru a detalia structura articulată. Contrastul cu stilul Baroc se realizează prin acest moment al dramatizării discursului muzical. Modulația în Baroc, deși atotprezentă în toate formele de dansuri, este rareori realizată în mijlocul primei jumătăți, ea apărând la sfârșitul secțiunii în muzică printr-un mers treptat către dominantă ce este totdeauna rezolvată la sfârșitul secțiunii. În sonata clasică timpurie trebuie să existe un moment al conștientizării noii tonalități prin mijloace componistice precum o pauză tonală, o cadență dramatică sau o nouă temă. Acest moment al dramatizării discursului muzical este fundamental în stilul clasic și a necesitat noi

¹³ C. Rosen, *The Classical Style*, Faber and Faber, London, 1997, pag. 70

mijloace componistice pentru a evidenția aceste tonalități față de stilul baroc precum basul figurat (alberti) în formule de acompaniament, ornamente cadențiale, game și arpegii ce ocupă o mare proporție a lucrărilor clasice și ar fi fost prezente doar într-o tocată sau o improvizație liberă a unui compozitor baroc. Aceste mijloace adoptate de compozitorii secolului al XVIII-lea sugerează o libertate mai mare față de stilul precedent; clasiștii folosesc fraze întregi de game și arpegii precum compozitorii din baroc foloseau secvențele pentru a conecta secțiunile lucrărilor lor. Rosen sugerează că în cele mai bune lucrări ale barocului secvența este ascunsă în materialul tematic spre deosebire de clasicism unde noile mijloace componistice mai sus prezentate sunt expuse fără a fi acoperite și pe suprafețe mult mai întinse. Acestea au fost posibile și datorită sporirii virtuozității instrumentale.

Stilul clasic stabilește astfel o regulă fixă a reprizei formei de sonată și anume că materialul expus pentru prima dată pe dominantă trebuie reprezentat pe tonică într-o formulă destul de completă, chiar dacă este rescris și reordonat, spre deosebire de materialul prezentat pe tonică ce poate fi omis, ceea ce sugerează mai degrabă o conștientizare a relațiilor tonale. Această zonă solidă a stabilității tonale finale este o parte esențială a stilului clasic precum tensiunea dramatică ce o precede din cadrul dezvoltării; proporțiile sale sunt de asemenea vitale fiind determinate de natura articulată a formei necesare echilibrului și simetriei esențiale expresiei muzicii. Repriza are deci rolul de a reduce tensiunea armonică și ritmică creată pe parcursul dezvoltării, ea nefiind doar o simplă repetare a materialului expoziției transpusă pe tonică, ci o reinterpretare a acesteia ce poate cuprinde o scurtă secțiune dezvoltătoare după apariția temei principale ce înlocuiește modulația către dominantă din cadrul expoziției.

Noua complexitate emoțională este determinată de folosirea temelor contrastante, efect ce este câteodată sugerat doar prin orchestrație în cadrul unor teme cu un caracter similar. Ele sprijină desigur claritatea unei structuri articulate, dar mai important decât contrastul este claritatea conturului melodic. Efectul dramatic al temelor contrastante evidențiat prin puterea sugestiei aceleiași teme redată în maniere diferite, poate fi chiar mai puternic decât transformarea efectivă a acestora, contrastul rezultat astfel fiind felul prin care compozitorul clasic influențează emoțional auditoriul său. Temele contrastante devin astfel o parte inevitabilă și invariabilă a stilului clasic, cele mai semnificative dintre acestea fiind cele contrastante în interior atât din punct de vedere ritmic cât și dinamic. Înainte de 1750 contrastul este aproape întotdeauna extern – între voci diferite, între fraze diferite, între părți diferite și rareori intern, în cadrul unei linii melodice. În melodiile clasice, contrastul nu este numai frecvent dar și intrinsec stilului și se bazează puternic pe inflexiunea dinamică, nevoia de a reconcilia contrastul dinamic fiind la fel de importantă precum contrastul propriu-zis, ce poate lua diverse forme, prin folosirea paletelor largi de nuanțe instrumentale disponibile.

Este sugerat faptul că stilul clasic poate fi considerat unul comic, fără a exclude faptul că și sentimente tragice pot fi exprimate de acesta. Dacă gustul publicului pentru comic în muzică a crescut spre finalul secolului al XVIII-lea aceasta se datorează și datorită dezvoltării stilului ce a căpătat o tentă umoristică din punct de vedere muzical. Stilul clasic, prin accentuarea pusă pe reinterpretare, a făcut bogăția dublului înțeles parte a fiecărei compoziții, dând naștere celei mai înalte forme a umorului, jocul de cuvinte. Un exemplu al acestuia este finalul trioului de Haydn H. 7 unde mi bemol (dominanta lui la bemol) este schimbat în re diez (enarmonic cu mi bemol), treapta a III-a din si major. Distincția clară dintre tonalități în cadrul stilului clasic este ceea ce îi dă acestui pasaj caracterul umorist împreună cu pauza ce separă cele două secțiuni și cu repetiția insistentă a re diezului. Claritatea articulației este de asemenea esențială pentru acest tip de comedie.

Iliuț continuă să sugereze că pentru a evita monotonia „compozitorii clasici au practicat în dezvoltare modulația din cvintă în cvintă, din terță în terță și din secundă în secundă (mare sau mică), nefiind excluse și alte relații. În cadrul dezvoltării compozitorul urmărește un anumit sens al formei, organizându-și discursul muzical în câteva faze (2-3): faza introductivă, în care se face legătura între sfârșitul expoziției și începutul dezvoltării, faza mediană de maximă tensiune dramatică și faza finală din nou tranzitivă, un fel de anacruză a reexpoziției, întregul șir al modulațiilor sfârșind prin a cantona discursul muzical în tonalitatea de bază.

Cu ea (cu tonalitatea de bază) începe reexpoziția, a treia secțiune a formei de sonată, în care întregul material prezentat în prima secțiune, în expoziție, este readus în tonalitatea de bază; cu alte cuvinte, în secțiunea finală nu există contrast tonal. Există însă mai multe feluri de a realiza reexpoziția, și anume:

1. *reexpoziția dinamizată* – săvârșită prin înnobilarea materialului tematic inițial cu noi elemente melodice, armonice, polifonice, dinamice, etc.;
2. *reexpoziția concentrată* – realizată fie prin expunerea strânsă, densă a temelor, fie prin renunțarea la una din teme, de obicei cea care a fost prelucrată mai insistent în dezvoltare;
3. *reexpoziția inversă* (în oglindă) – realizată prin expunerea mai întâi a temei secundare și apoi a temei principale;
4. *falsa repriză* – întâlnită destul de rar – în care tema principală este readusă mai întâi într-o tonalitate vecină și apoi în tonalitatea de bază.

Să mai notăm că unele forme de sonată sunt precedate de introduceri, care, de obicei, conțin elemente tematice fără a fi încadrate într-o formă muzicală anume. De asemenea, formele de sonată sunt urmate de încheieri care, la Haydn și Mozart sunt destul de limitate, în timp ce la Beethoven unele se

constituie drept spațiul unor noi acțiuni dezvoltătoare, după care abia în final sunt aduse cadențele tonalității de bază.

Dar schema formei de sonată nu este rigidă, ea cunoaște și două variante, și anume:

- a) *sonata fără dezvoltare*, caracteristică mișcărilor lente și cvasi-conflictuale, cuprinzând în acest caz doar două secțiuni, expoziția și reexpoziția, realizate cu elementele structurale componente, exemple *Sonata pentru pian în fa major KV 332* de W.A. Mozart, partea a doua și *Sonata pentru pian op. 10 nr. 1* de L. van Beethoven, partea a doua;
- b) *sonată cu dublă expoziție* și concluzie dinamizată, caracteristică primei părți a concertului instrumental clasic – este meritul lui Mozart de a fi creat concertul cu dublă expoziție, procedeul fiind preluat de Beethoven și mai ales de romanticii care i-au urmat.”¹⁴

Analizând forma și genul sonatei Iliuț afirmă despre Beethoven următoarele: „cel mai clasic dintre clasici și primul dintre romantici [...] este înzestrat cu harul desăvârșirii dar și cu cel al prevestirii, privește sonata (ca și simfonia sau cvartetul) ca pe o veritabilă dramă muzicală de tip shakespearean – pentru înțelegerea *Appassionatei* Beethoven recomanda lecturarea tragediei *Furtuna* de *Shakespeare*. [...] Forma de sonată guvernează în majoritatea lucrărilor sale, îmbrăcând diferite aspecte de la o lucrare la alta. [...] Despre o schemă de sonată instrumentală beethoveniană anume nu se poate vorbi pentru că ea nu există, pentru că nici una dintre sonatele sale nu seamănă cu alta. Și totuși, vom observa preponderența *Allegro*-ului în partea întâi în formă de sonată cu două teme puternic contrastante, a părții lente în partea a doua uneori în *Tempo di Menueto*, în formă de lied, sonată fără dezvoltare sau temă cu variațiuni, dar și a *scherzo*-ului, mai ales în partea a treia, urmat de regulă de un final *Allegro* sau *Prestissimo* în formă de rondo sau rondo-sonată într-o realizare măiestrită și ingenioasă, iar în ultimele sonate de (opus 106 și 110), de câte o fugă.”¹⁵

B. FORMA DE LIED

Vasile Iliuț sugerează când dezbate liedul că acesta este una dintre cele mai vechi manifestări muzicale ale omului, cântecul vocal străbătând o nouă

¹⁴ V. Iliuț, *O carte a stilurilor muzicale*, Volumul I, Editura Academiei de Muzică din București, 1996, pag. 389-390

¹⁵ Ibidem, pag. 393

etapă în manifestarea sa în dublă ipostază – cea de formă și cea de gen. Armonia este hotărâtoare în fixarea secțiunilor constitutive ale întregului la nivel macro-structural prin care iau naștere arhitecturi sonore inedite ce corespund noilor idei ale esteticii epocii și al conținutului tematic dezbătut. Îmi propun să dezbăt pe larg doar liedul ca formă și nu și cel ca gen, deoarece el nu se regăsește în structura lucrărilor ce vor fi dezbătute pe larg în capitolele ulterioare.

Forma de lied este prezentă atât în muzica vocală, cât și în cea instrumentală și apare în concertele lui Beethoven din secolul al XIX-lea în părțile lente ale concertelor sale fiind construite pe acest șablon, care oferă un contrast puternic și necesar, între cele două *Allegro*-uri ce mărginesc concertele, un spațiu al meditației și al reflecției interioare.

Această parte a doua a concertului clasic, după cum am amintit mai sus este în formă de lied sau de lied-sonată. Aceasta se poate manifesta în forma de lied bipartit în unele concerte clasice timpurii și în forma de lied tripartit sau lied-sonată în concertele târzii ale lui Mozart și în unele concerte ale lui Beethoven. Este sugerat faptul că liedul bipartit „prezintă contrast tonal la nivelul articulației dintre cele două strofe”¹⁶, acesta fiind individualizat numai la liedurile bipartite complexe. Liedurile bipartite simple „sunt în general monotematice unde B-ul este derivat din A, fără a schimba caracterul acestuia”¹⁷. Forma de lied tripartit are o compoziție ternară unde se ni se prezintă trei porțiuni ale acestuia: „**ABA** – 3 segmente din care al treilea reprezintă o reluare a primului segment numită tripartită cu repriză sau formă de arc (*Bogenform*), B-ul fiind axa de simetrie sau **ABC** – trei segmente diferite (cazuri rar întâlnite)”¹⁸. Forma de lied-sonată este o formă bipartită dublă care preia de la sonată principiul celor două teme contrastante și al raportului tonal dintre acestea din cadrul expoziției. Între cele două teme poate exista și o punte, iar la repetarea acestora din repriză ele vor fi tratate la fel ca într-o sonată și aduse în tonalitatea tonicii (I). Prin prisma acestui fapt putem numi această formă și sonată fără dezvoltare datorită lipsei secțiunii ce coincide cu dezvoltarea din forma de sonată.¹⁹

Iliuș sugerează și el în tratatul său mai multe variante ale formei de lied precum, forma monopartită, forma bipartită, cu ale sale variații, bipartită simplă, bipartita cu mică repriză, bipartită dublă, bipartită compusă, forma

¹⁶ L. Teodorescu-Ciocănea, *Tratat de Forme și analize muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005, pag.132

¹⁷ Ibidem, pag. 135

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

tripartită cu ale sale variații de tripartită simplă și tripartită compusă și forma tripentapartită. Având în vedere scopul lucrării de față voi evidenția pe larg structura formelor bipartite și tripartite ale liedului, dat fiind că cele trei părți lente ale concertelor beethoveniene dezbătute se regăsesc în limitele impuse de către acestea.

„Forma bipartită este o piesă conturată, alcătuită din două perioade complete (diferite ca alcătuire tematică și plan tonal) generatoare a patru variante:

1. *Forma bipartită simplă* ce reunește două perioade modulante:

A	B
a a1	b b1

caracteristică temelor cu variațiuni (Beethoven, *Variațiunile op. 34*)

2. *Forma bipartită cu mică repriză*, în care perioadele (2) sunt împărțite în câte două fraze, fraza a doua din perioada a doua fiind repetarea identică sau variată a frazei a doua din perioada întâi:

A	B	sau	A	B
a a1	b a1		a a1	b av

3. *Forma bipartită dublă* rezultată din repetarea modificată a formei bipartite, dând astfel structura: A B A B;

4. *Forma bipartită compusă*, ce reunește două secțiuni arhitecturale diferite: mono-partită și bipartită simple, numărul schemelor posibile fiind sensibil sporit, date fiind posibilitățile combinatorii. Astfel că, dacă vom considera că A și B sunt forme monopartite sau bipartite simple, și că literele mici sunt perioade (nu fraze) atunci vom putea repera următoarele scheme de forme bipartite compuse:

A	+	B
a	+	b b1
a a1	+	b
a a1	+	b b1
a a1 a	+	b
a a1 a	+	b b1 b etc.

De reținut că forma bipartită – destul de rar întâlnită – pe lângă contrastul tematic solicită și contrastul tonal, secțiunea B fiind obligatoriu în tonalități ce nu apar în A, cu excepția secțiunii finale care este adusă în tonul inițial.

Forma tripartită rămâne cea mai frecvent întâlnită formă de lied atât în muzica vocală cât și în cea instrumentală. Ea reprezintă, de fapt, dezvoltarea formei bipartite cu mică repriză, în care A este reluat integral după B, determinând macrostructura A-B-A alcătuită din trei perioade muzicale, secțiunea mediană

contrastând cu celelalte atât tematic cât și tonal. La fel ca forma bipartită, forma tripartită are câteva variante:

1. *Forma tripartită simplă*, alcătuită din trei perioade muzicale A-B-A, a treia fiind reluarea primei, contrastul între perioade fiind mai ales de ordin tonal.
2. *Forma tripartită compusă* – remarcabilă prin complexitatea și prin larga sa utilizare în componistica universală. Este forma muzicală care a asigurat largi posibilități de exprimare ideatică și de realizare a contrastelor tematice și tonale. Ea este dată de existența în ansamblu formei tripartite cel puțin a unei structuri bi- sau tripartite simple. Plasarea acestora (acestora) la început, la mijloc sau la sfârșitul arhitecturii muzicale determină marea varietate a schemelor posibil realizabile. Iată câteva:

A	B	A
a	b b1	a
a a1	b	a a
a a1 a	b	a a1 a etc.

C. FORMA DE RONDO (RONDO-UL)

Partea a treia a concertului clasic apare de obicei în creația lui Mozart dar și în cea a lui Beethoven sub forma unui rondo sau o formă hibridă a acestuia, rondoul-sonată. Menționez că toate cele trei concerte dezbătute pe larg în cuprinsul lucrării de față aparțin formei hibrid de rondo-sonată ele conținând secțiuni cuprinzătoare de dezvoltare în interiorul acestora ce prelucrează materialul muzical și tematic conferindu-i și o importantă dimensiune dramatică.

Rondoul se definește prin succesiunea a două modele de alcătuire precum refrenul ce este întotdeauna repetat și cupletul ce asigură diversitatea între prezentarea refrenelor. Între refren și cuplet poate apare o tranziție cu rolul de a pregăti noua tonalitate a cupletului. Rondoul este de obicei încheiat la fel ca și forma de sonată de o codă.

Important de amintit în contextul acestei lucrări de rondoul clasic vine sau rondo cu elemente de sonată, cel mai adesea întâlnit în creația clasicilor vienezi, Haydn, Mozart, Beethoven și Schubert și individualizat prin reluarea cupletului 1 în tonalitatea de bază. Acest tip de rondo determină rapoarte tonale între părțile sale și un model ce amintește de forma de sonată cu cele trei

secțiuni ale sale foarte bine definite, deoarece „reluarea părții principale va împrumuta unul dintre principiile sonatei și anume unitatea tonală în repriză”²⁰.

Secțiunile, ce corespund atât rondoului cu elemente de sonată (rondoul clasic vienez) dar și rondoului sonată se numesc:

1. **Parte principală** (refren, tranziție, cuplet 1, retransiție, refren) - din punct de vedere tonal, refrenul modulează spre cupletul 1 de obicei de la tonică (I) la dominantă (V), ca apoi să revină pe tonică (I) - A(I) → B (V) → A (I) în tonalitate majoră; în tonalitate minoră cupletul 1 modulează de obicei la relativa majoră (III) sau la dominantă (V) - A(i) → B (III sau V) → A(i).
2. **Parte mediană** (cuplet 2 - o micro-formă de tipul tripartitei simple, tripentapartitei sau chiar o mică temă cu variațiuni - retransiție) - din punct de vedere tonal aceasta se poate prezenta în tonalitățile subdominantei (IV), relativei (vi), omonimei (i), a mediantului majore sau minore (III sau iii) în tonalități majore sau în tonalitatea subdominantei (iv), omonimei (I) sau a submediantei majore (VI) în tonalități minore.
3. **Repriza părții principale** (refren, tranziție, cuplet 1, retransiție, refren și codă - din punct de vedere tonal refrenul, tranziția, cupletul 1 și ultimul refren se vor auzi toate în tonalitatea tonicii (I sau i) în ambele tonalități - majore și minore.”²¹

Menționez că rondoul sonată este foarte asemănător rondoului cu elemente de sonată (rondoul clasic vienez), el păstrând schema tonală de bază a acestuia, diferențele fiind în partea principală unde refrenul și cupletul 1 sunt „tratate similar cu tema întâi și tema a doua din sonată în privința raportului tonal - cupletul 1 din repriza părții principale a rondoului va fi adus în tonalitatea de bază, similar principiului unității tonale din repriza formei de sonată, iar în cupletul 2 se va realiza o mică dezvoltare a materialului tematic din refren sau din cuplet, similar cu travaliul tematic din dezvoltarea sonatei”²².

²⁰ Teodorescu-Ciocănea, pag. 160

²¹ Ibidem, pag. 159, 160, 161, 162, 163

²² Ibidem.

Forma de rondo-sonată este un hibrid al formei de rondo, unde se îmbină elemente caracteristice ale celor două forme, cea de sonată cu cea de rondo.

Particularitățile acestui tip de rondo sunt:

„în cupletul 1 este adusă o *expoziție de sonată* (temă principală, punte, temă secundară, temă concluzivă), asemănătoare cu expoziția solistului dintr-o primă parte de concert; în consecință planul tonal este modificat. După prima expunere a refrenului, încheiată pe tonica tonalității de bază, nu urmează o tranziție cu rol modulatoriu către cupletul 1. În acest caz, cupletul 1 pornește tot din tonalitatea inițială și se structurează asemenea unei expoziții de sonată: temă principală, punte, tema secundară, temă concluzivă. Planul tonal va fi o mișcare armonică progresivă către tonalitatea dominantei sau relativei. Celelalte cuplete vor funcționa ca dezvoltare (cupletul 2) și repriză (cupletul 3). Cupletul 2 poate să aducă material muzical nou sau să fie o dezvoltare. Uneori, cupletul 2 prezintă atât o temă nouă cât și o dezvoltare a materialului din cupletul 1. Refrenul 2 este asemănător sau identic cu refrenul 1, refrenul 3 poate să lipsească, iar refrenul 4 este de obicei legat de codă (refrenul poate fi asemănat cu reexpoziția din forma de sonată, cu următoarele deosebiri: refrenul revine întotdeauna în tonalitatea de bază și este adus prima oară de solist”²³.

²³ Teodorescu-Ciocănea, pag. 278, 279

5. GENUL CONCERTANT ÎN CLASICISM

Genul concertant, similar cu cel simfonic, reprezintă unul dintre cele mai importante genuri muzicale promovate de cei trei mari clasici vienezi, datorită elementului de grandoare oferit de prezența unui ansamblu mare pe scenă, culorile timbrale realizabile prin prezența tuturor familiilor instrumentale, contrastului dinamic posibil prin exploatarea inteligentă a partidelor instrumentale și bineînțeles prezența solistului, sau vedeta spectacolului, cel cărui i se încredințează partitura ce urmează a fi reprezentată sonor, elementul de senzațional fiind dat de virtuozitatea sa sau înzestrarea tehnică prin care acesta/aceasta reușește să transmită mesajul către public, receptorul său.

Premisa componistică pe care este construit un concert este succesiunea unor sonorități distincte expuse de două entități timbrale opuse precum orchestra și solistul/soliștii. Contrastul se realizează între un timbru solistic foarte bine individualizat și cel orchestral mai voluminos, puse în slujba unui dialog acustic și dinamic între două grupuri sonore de proporții diferite. Se creează astfel o „relație cvasi-antifonică între un ansamblu instrumental și unul sau mai mulți soliști [...] cele două entități timbrale interferând în mai multe situații”²⁴. Rezultă de aici ipostaze diferite ce pot apărea într-un concert:

- orchestra își expune materialul sonor propriu în secțiunile expoziției I sau expoziția orchestrei, ale concluziei expoziției, ale dezvoltării sau ale codei, unde solistul are de obicei o pauză sau o poate acompania pe aceasta prin realizarea unui bas cifrat numit *continuo* – practică ce dispare treptat spre sfârșitul secolului al XVIII-lea datorită câștigării în mărime a corpului orchestral și apariției dirijorului care preia din atributele solistului sau ale concert-maestrului;

- orchestra are rolul de acompaniament al solistului în cadrul formei de sonată, în secțiuni precum expoziția a II-a sau expoziția solistului, dezvoltarea sau reexpoziția, atunci când acesta își expune materialul tematic propriu, dar de obicei se realizează un dialog între cele două entități, din dorința de a oferi o mai mare varietate ascultătorului și de a realiza o mai bună încheiere a discursului muzical;

²⁴ Teodorescu-Ciocănea, pag. 271

- solistul poate acompania orchestra în secțiunea sa de solo, precum în expoziția a II-a sau expoziția solistului, precum și în alte secțiuni din cadrul formei de sonată.

Această succesiune dintre cele două entități sonore, cel solistic și cel orchestral, vor duce la încheierea formei de sonată cu dublă expoziție ce va exemplifica contrastul puternic și relația dintre ele.²⁵

Donald Francis Tovey sugerează când comentează despre genul concertant că „nimic în viață nu este mai tulburător decât antiteza dintre individ și mulțime; o antiteză prezintă la fiecare categorie socială print-o gamă de sentimente ce variază de la rezistența categorică până la reconcilierea armonioasă, exprimate prin contraste și varierea stărilor afective.”²⁶ Această antiteză enunțată este direct exprimată în genul concertant prin relația dintre instrumentul solist și orchestră.

Charles Rosen consideră că unul dintre aspectele importante ale genului concertant al secolului al XVIII-lea este așteptarea publicului ca solistul să înceapă să cânte, după uzuala introducere orchestrală. Când acesta își termină expunerea lăsând loc orchestrei el rămâne în centrul atenției, ascultătorii dorind să-l audă cântând din nou. Structural, concertele lui Mozart, precum și cele ale lui Beethoven sunt creații independente bazate pe principiul tradițional al contrastului dintre secțiunile de solo și de tutti și guvernate de proporțiile și tensiunile formei de sonată.

Concertul clasic a evoluat din Concerto Grosso prin abandonarea unei notații energice caracteristică barocului spre o scriere ce amintește de stilul vocal cu precădere de aria din genul operei, compozitorii căutând pe lângă vocalizarea melodiilor o diversitate mai mare a ritmului și o diminuare a succesiunii dintre cele două secțiuni, de solo și de ritornello, aceasta înfăptuindu-se pe porțiuni mai întinse decât înainte.

Compoziția concertului clasic este formată din trei părți - două rapide separate de o parte lentă. Acestea sunt un *Allegro* în formă de sonată cu dublă expoziție - un hibrid al formei de sonată adoptată genului concertant, un *Adagio/Andante/Grave* în formă de lied sau lied-sonată și un rondo notat *Allegro/Presto* în formele sale de rondo sau rondo-sonată.

Virtuozitatea instrumentală dar și cea orchestrală în cadrul concertului clasic este în continuu crescută, în special prin cei doi mari inovatori ai genului, Mozart la început și apoi Beethoven. Mozart s-a remarcat prin inovații în utilizarea partidelor instrumentale, în special a suflătorilor de lemn cărora le-a

²⁵ Vezi Teodorescu-Ciocănea și L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999

²⁶ J. Irving - *Mozart's Piano Concertos*, Routledge, London and New York, 2017 pag. 35

conferit importante roluri solistice în cadrul lucrărilor sale concertante, cu precădere în cele de maturitate, dar și prin limbajul muzical al lucrărilor, presărate întotdeauna cu elemente dramatice și inspirate din momente ale vieții ce l-au marcat pe compozitor. Tot Mozart este și cel care a definitivat arhitectura concertului instrumental, ce va fi preluată de la înaintași și păstrată în aceste limite bine definite de către el pe tot parcursul secolului XIX, dar și în secolul XX de compozitori de tip academist sau tradiționaliști. Beethoven a preluat de la Mozart concertul într-un stadiu avansat al dezvoltării sale, din punct de vedere arhitectonic și instrumental și a continuat dezvoltarea genului până în momentul când datorită deteriorării profunde a auzului său nu a mai putut concerta. Dezvoltarea virtuozității pianistice în concertele pentru pian ale lui Beethoven a fost posibilă și datorită dezvoltării rapide a instrumentelor muzicale, compozitorul cunoscând pe parcursul vieții lui mari avansuri tehnologice în construcția pianelor, fapt ce s-a evidențiat din plin în lucrările sale pentru acest instrument. Trebuie însă deosebite elementele pur tehnice instrumentale de intențiile muzicale ale maestrului în acest caz și menționat că nu virtuozitatea pură, goală de conținut, a fost cea care l-a determinat să inoveze în domeniul tehnicii pianistice, el fiind un pionier și un susținător al unor tehnici neobișnuite și puțin utilizate de înaintași considerate, în multe cazuri, pe bună dreptate, drept nerealizabile de instrumentiști ai vremii, ci căutarea și găsirea unor sonorități inedite care să sugereze timbrele instrumentelor orchestrale, el imaginându-și muzica ca aparținând nu unui singur instrument ci unui ansamblu, și dorind întotdeauna să surprindă paleta sonoră dintr-o perspectivă mai cuprinzătoare decât ar fi permis un singur instrument și totodată o paletă largă a expresiei, prin sugestia diferitelor stări emoționale.

Alături de definitivarea ciclului de trei mișcări ale concertului, merit ce îi revine lui Mozart, este necesar de avut în vedere faptul că „adaptarea formei de sonată la necesitățile expresive ale concertului în funcție de componenta solist-ansamblu, l-a determinat pe acesta să aducă modificări printre care de amintit este dubla expoziție, a orchestrei și a solistului. Prima expoziție prezentată de orchestră, desfășoară uneori exact tematica ce va fi ulterior expusă și de solist, dar fără obligativitatea contrastului tonal (tema secundară poate să apară în tonalitatea temei principale). Scopul urmărit era familiarizarea auditorilor cu tematica și atmosfera primei secțiuni a concertului, și solistul căpăta un răgaz necesar acomodării cu scena, cu publicul din sală, intra în atmosfera lucrării, după care putea să treacă la prezentarea celei de-a doua expoziții, de fapt începutul formei de sonată propriu-zise. O practică îndelungă a dovedit utilitatea primei expoziții cu rol

de introducere (cu particularitățile enunțate mai sus), chiar dacă unii compozitori au modificat ideea de la care a pornit W.A. Mozart.”²⁷

Iliuț sugerează când comentează despre genul concertant că „lui Mozart îi aparține inițiativa de a dinamiza concluzia, încredințând solistului pasaje de virtuozație cu caracter improvizatoric (cadențe) care la început erau aleatorice, solistul improvizând liber, dar mai apoi – începând cu Beethoven – cadențele au fost scrise de autorul concertului [...] acestea (cadențele) apar și în părțile a doua și a treia, fără a avea importanța și fără a atinge dimensiunile cadenței din partea întâi. Beethoven este cel care tratează concertul după principiile simfonice conferindu-i astfel expresie dramatică și filosofică.”²⁸

A. UNELE INOVAȚII ÎN CONCERTELE PENTRU PIAN BEETHOVENIENE

Începerea concertului cu solistul în loc de aparatul orchestral în ritornello 1 (expoziția orchestrei) din Concertul nr. 4 – nu este o inovație revelatoare deoarece a mai fost folosită de Mozart în Concertul KV 271 din 1777, dar este mai puțin obișnuită ținând cont că așteptările erau acelea de a auzi intervenția orchestrei la început și apoi solistul; solistul devine astfel parte integrantă a ansamblului el expunând tema principală a concertului; o abordare similară dar cu un alt efect este începerea concertului cu o cadență de tip I-IV-V-I prin dialogul dintre orchestră și solist din Concertul nr. 5 unde pianul este anunțat printr-o figurație ce amintește de o improvizație liberă, după care începe propriu-zis ritornello 1 din expoziția orchestrei.²⁹

În codele concertelor 3, 4 și 5 din părțile 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; ex. Concertul 3 - în ritornello 4 unde orchestra în loc să termine partea de concert așa cum se obișnuia într-un dialog cu pianul ce prezintă fragmente din temă completate de către orchestră ca apoi acestea să se transforme în figurații virtuozice arpegiate ce încheie partea de concert. Beethoven va continua să folosească acest procedeu în următoarele sale concerte pentru pian, numerele 4 și 5.³⁰

²⁷ D. Bughici, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978, pag. 77

²⁸ Iliuț, pag. 394

²⁹ Vezi Rosen.

³⁰ Vezi Rosen.

Structura tonală a părții întâi a Concertului nr. 4 și ideea generală a dialogului dintre pian și orchestră din partea a doua a aceluiași concert. „Aici (în partea întâi), Beethoven transformă complet convenția trilului final într-un element structural ce determină forma părții de concert și devine, de asemenea, un element al expresiei lirice. În prima parte, trilurile finale ale expoziției, ale reprizei și ale cadenței prezintă inovații radicale deoarece nici unul dintre ele nu ating punctul rezolvării mult așteptate de acest procedeu (trilul este din punct de vedere formal tradițional un ornament penultim disonant ce este rezolvat de armonia finală) ci se transformă într-una dintre cele mai expresive momente ale părții, disonanța creată de acest tril rămânând nerezolvată. Noua temă *cantabile* continuă de fapt procesul prelungirii trilului și întârzierea rezolvării acestuia. Refuzul lui Beethoven de a lăsa trilul să-și urmeze cursul normal și funcția tradițională anulează bariera dintre secțiunea de solo și cea de ritornello. Se elimină astfel caracterul secțional al părții ceea ce-i permite lui Beethoven să realizeze o integrare mai completă a formei de concert decât a reușit cineva până acum. Integrarea cadenței și a secțiunii finale se realizează în aceeași manieră. Se creează astfel un dialog între solist și orchestră în ultimul ritornello al concertului, unde solistul preia extensia orchestrală a frazei originale cu o decorație fluidă, cadența continuându-se astfel până la ultimul acord al părții”³¹.

Elemente pianistice (tehnice) ce țin și de densitatea țesăturii melodice: trilul dublu și triplu (partea a treia din Concertul nr. 2, Concertul nr. 1, partea întâi, cadența de la partea întâi, partea întâi din Concertul 4), scrierea pianistică densă precum cvarte duble (partea a doua a Concertului nr. 2, partea întâi a Concertului 3, partea întâi a Concertului 4, în dezvoltare, partea întâi a Concertului 5), terțe duble (partea a doua din Concertul 3), intervale duble la ambele mâini (scriitură acordică) – Concertul 1 partea a treia, Concertul 4 partea a treia, Concertul 5 partea a treia, glissando în octave (partea întâi din Concertul 1), octave duble (dezvoltarea din partea întâi din Concertul 5 - primul concert ce conține acest procedeu tehnic, un favorit al compozitorilor romantici) și partea a treia din Concertul 5, tremolo – partea a treia din Concertul 5 în acompaniamentul de la mâna stângă. Toate acestea sugerează noi sonorități pe care compozitorul a căutat să le prezinte publicului și sunt înrudite cu ideea tratării simfonice a pianului și a contrastului puternic dintre temele unor secțiuni sau a unor elemente timbrale opuse.

Relația dintre pian și instrumentele de suflat din lemn, care au acum un important rol solistic în cadrul concertelor – partea a doua din Concertul 1 – dialogul dintre pian și clarinet – pianul are momente când devine secundar și

³¹ Rosen, pag. 452-457

își schimbă rolul în cadrul concertului devenind un simplu acompaniator; partea a doua din Concertul 3 – dialogul fagot, flaut cu pianul, care iarăși devine un acompaniator pe figurații de șaizecipătrimi; partea a doua a Concertului 5 unde din nou pianul acompaniază partida de suflători din lemn – clarinetul, flautul și fagotul.

B. ORCHESTRAȚIA CONCERTELOR BEETHOVENIEINE

1. Concertul nr. 2 op. 19 în si bemol major:

- Corzi: vioara I, a II-a, violă, violoncel și contrabas;
- Instrumente de suflat de lemn: 1 flaut, 2 oboi, 2 fagoți;
- Instrumente de suflat de alamă: 2 corni în si bemol;
- Fără percuție.

2. Concertul nr. 1 op. 15 în do major:

- Partea I și a III-a:
- Corzi: vioara I, a II-a, violă, violoncel și contrabas;
- Instrumente de suflat de lemn: 1 flaut, 2 clarineți în do, 2 oboi, 2 fagoți;
- Instrumente de suflat de alamă: 2 corni în do, 2 trompete în do;
- Percuție: timpani în do și sol.
- Partea a II-a:
- Corzi: vioara I, a II-a, violă, violoncel și contrabas;
- Instrumente de suflat de lemn: 2 clarineți în si bemol, 2 fagoți;
- Instrumente de suflat de alamă: 2 corni în mi bemol.

3. Concertul nr. 3 op. 37 în do minor:

- Partea I și a III-a:
- Corzi: vioara I, a II-a, violă, violoncel și contrabas;
- Instrumente de suflat de lemn: 2 flauți, 2 oboi, 2 clarineți în si bemol, 2 fagoți;
- Instrumente de suflat de alamă: 2 corni în mi bemol apoi în do, 2 trompete în do;
- Percuție: timpani în do și sol.

- Partea a II-a:
- Corzi: vioara I, a II-a, violă, violoncel și contrabas;
- Instrumente de suflat de lemn: 2 flauți, 2 fagoți;
- Instrumente de suflat de alamă: 2 corni în mi.

4. Concertul nr. 4 op. 58 în sol major:

- Partea I:
- Corzi: vioara I, a II-a, violă, violoncel și contrabas;
- Instrumente de suflat de lemn: flaut, 2 oboi, 2 clarineți în do, 2 fagoți;
- Instrumente de suflat de alamă: 2 corni în sol.

- Partea a II-a:
- Corzi: vioara I, a II-a, violă, violoncel și contrabas.

- Partea a III-a:
- Corzi: vioara I, a II-a, violă, violoncel și contrabas;
- Instrumente de suflat de lemn: flaut, 2 oboi, 2 clarineți în do, 2 fagoți;
- Instrumente de suflat de alamă: 2 corni în sol, 2 trompete în do;
- Percuție: timpani în sol și do.

5. Concertul nr. 5 op. 73 în mi bemol major:

- Partea I și a III-a:
- Corzi: vioara I, a II-a, violă, violoncel și contrabas;
- Instrumente de suflat de lemn: 2 flauți, 2 oboi, 2 clarineți în si bemol, 2 fagoți;
- Instrumente de suflat de alamă: 2 corni în mi bemol, 2 trompete în mi bemol;
- Percuție: timpani în mi bemol și si bemol.

- Partea a II-a:
- Corzi: vioara I, a II-a, violă, violoncel și contrabas;
- Instrumente de suflat de lemn: 2 flauți, 2 oboi, 2 clarineți în la, 2 fagoți;
- Instrumente de suflat de alamă: 2 corni în re.

Se observă cum de la al doilea concert scris, op. 15, orchestrația concertelor are o adevărată latură simfonică, acestea putând fi asemănată cu adevărate simfonii cu pian, după cum remarcă și Vasile Iliuț. Beethoven extinde succesiv dimensiunile partidei de suflători, mai numeroasă decât în concertele predecesorilor săi, cărora le conferă adesea o funcție solistică. Acest lucru este evident în concertele 1, 3, 4, și 5 acolo unde orchestrația capătă proporții mari, prin prezența trompetelor și a timpanului, dar și al solo-urilor frecvente ale partidei de suflători din lemn, ele dramatizând discursul muzical și aducând totodată o diversitate a timbrelor și sonorităților orchestrale asociate mai mult genului simfonic decât a celui concertant.

C. ELEMENTE AGOGICE/DINAMICE

În privința tempo-urilor, Beethoven nu a lăsat indicații de metronom pentru nici unul dintre concerte dar în volumul patru al *Școlii Complete Teoretice și Practice de Pian*, elevul său Czerny ni le-a evidențiat pe toate, pentru toate părțile, în afară de una, în concertele pentru pian, ce includ și transcripția pentru pian a concertului de vioară a compozitorului. Deși această lucrare nu a fost publicată până în 1840, Czerny ne spune că le-a scris gândindu-se la experiența pe care a avut-o atunci când studia cu Beethoven în prima decadă a secolului. Sugestia acesta o putem regăsi mai jos:

“TABELUL 12-1

Tempo-urile lui Czerny

Concertul nr. 1 în do major, op. 15

Allegro con brio

doimea = 88

Largo

♩ = 58

Rondo. Allegro

doimea = 72

Concertul nr. 2 în Si $\flat$ major, op. 19

Allegro con brio	$\text{♩} = 152$
Adagio	$\text{♩} = 84$
Rondo. Allegro molto	$\text{♩} = 112$

Concertul nr. 3 în do minor, op. 37

Allegro con brio	$\text{♩} = 144$
Largo	$\text{♩} = 66$
Rondo. Presto	$\text{♩} = 112$

Concertul nr. 4 în sol major, op. 58

Allegro Moderato	$\text{♩} = 116$
Andante con moto	$\text{♩} = 84$
Rondo. Vivace	$\text{♩} = 138$

Concertul nr. 5 în mi $\flat$ major, op. 73

Allegro	$\text{♩} = 132$
Adagio un poco moto	$\text{♩} = 60$
Rondo. Allegro, ma non troppo	nu este dat

....."32

Trebuie să asumăm că aceste indicații sunt fidele lui Beethoven, și că reprezintă ideea sa de tempo în concertele sale pentru pian. Dacă există o uzanță universală aici pe care interpreții o pot accepta s-ar putea să fie următoarea: părțile rapide sunt mai rapide decât am fi obișnuiți, iar cele lente asemenea celor rapide, referindu-ne aici la înregistrările făcute de pianiști

³² L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, 1999, pag. 301

faimoși la sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului XXI pe care le considerăm ca fiind de referință.³³

Dinamica este un alt element intens dezbătut în cadrul creației beethoveniene prin modul în care aceasta este abordată de către compozitor în creația sa. În creația beethoveniană dinamica are de obicei o paletă foarte largă a uzanței, de la un *pianissimo* (*pp*) ce abia este perceput de către auz până la cel mai dramatic și răsunător *fortissimo* (*ff*), atât cât permite instrumentul, ce evidențiază un spectru larg de stări emoționale. Pe lângă aceste excese ale paletei dinamice îi sunt caracteristice și contrastele puternice dinamice evidențiate prin trecerea bruscă de la o nuanță mare la una mică sau invers fără nici un fel de pregătire în prealabil sau prin introducerea unor sforzando-uri surpriză în locuri în care ascultătorul se așteaptă mai puțin. Există totuși numeroase momente în care dinamica urmărește conturul liniei melodice și modificarea acesteia se realizează treptat prin intermediul crescendo-ului sau al decrescendo-ului, precum se obișnuia în clasicism, aceste indicații fiind de obicei asociate unei tensionări sau a unei relaxări a discursului muzical.

³³ Vezi Plantinga.

6. PARTICULARITĂȚI STILISTICE ÎN MUZICA LUI BEETHOVEN

Iliuț sugerează în tratatul său stilistic când comentează despre Beethoven următoarele idei cu care sunt perfect de acord: „Beethoven – cel de-al treilea component al trinității vieneze (1770-1827) este cel care prin arta sa a desăvârșit și aureolat clasicismul muzical, ducându-l la apogeu, după care – spirit vizionar – și-a orientat privirea spre alte orizonturi stilistice, concordante vremurilor mai noi. Sub pana sa, toate genurile muzicale ajung să fie suprasaturate de clasicitate, de echilibru, de armonia proporțiilor și de expresia obiectivă și tentează depășirea stadiului limită virând spre o mai accentuată interiorizare, subiectivizare a expresiei și a particularităților limbajului muzical, rămas încă sub stăpânirea normelor obiectivității clasice. Aflată permanent sub imperiul exigențelor, al responsabilității artistului, al dorinței exprese de afirmare originală, creația lui Beethoven – comparativ cu cea a lui Joseph Haydn și Wolfgang Amadeus Mozart – este mai restrânsă numeric, în schimb ea este mai amplă în dimensiunile compoziționale, de la început atenția cercetătorului fiind atrasă de tendința de ieșire din obișnuit, de spargere a tiparelor, fluxul inspirațional fiind orientat în direcția găsirii unor forme și arhitecturi muzicale noi. Sesizând vectorul progresului, al necesității primenirii muzicii, Beethoven a cutezat și a inovat cu curaj făurindu-și un limbaj muzical cu o expresie distinctă, ce a depășit cu mult așteptările celor mai elevate spirite. Un limbaj și un stil totodată, integrat celui clasic general al epocii, dar care, în urma unui proces constant și necesar de îmbogățire și diversificare, a evoluat treptat determinând apariția și existența a trei faze stilistice.”³⁴

A. PERIODIZAREA CREAȚIEI BEETHOVENIENE

Opera lui Beethoven poate fi împărțită în trei perioade creatoare, fapt sugerat încă de timpuriu, chiar după moartea acestuia de către Scholsser în 1828, preluată apoi de către Fétis în 1838 și apoi elaborată și popularizată de Lenz în influența sa *Beethoven et ses trois styles* din 1852. Deși cei trei critici au

³⁴ Iliuț, pag. 427

grupat opera lui Beethoven diferit, această schemă a celor trei perioade a devenit un consens la ei³⁵:

1. o primă perioadă formativă, în care compozitorul a dobândit influențele înaintașilor săi precum Haydn, Mozart și C.P.E. Bach, precum inovațiile limbajului acestora și ale școlii simfonice de la Mannheim, ce se termină pe la 1800, și ce cuprinde lucrări precum primele două Simfonii, op. 21 și op. 36, primele două Concerte pentru pian, op. 19 și op. 15, Triourile cu pian op. 1 și op. 11, Sonatele pentru pian op. 2, 7, 10, 14, și op. 22, Sonatele pentru vioară și pian op. 12, 23 și op. 24, Cvartetele de coarde op. 18, etc.;

2. o a doua perioadă ce durează până pe la 1812; aceasta prezintă o particularizare și o maturizare a discursului muzical, o adâncire a polifoniei și pornirea spre programatism evidențiate în Simfoniile op. 55 (*Eroica*) și op. 68 (*Pastorala*), Sonatele pentru pian de la op. 26, și până la op. 90 (op. 27, op. 28 *Pastorala*, op. 31, op. 49, 53, 54, 57, 78, 79, 81a *Les Adieux*), și ce cuprinde lucrări precum Simfoniile nr. 4, 5, 7 și 8 (op. 60, 67, 92 și 93), Concertul de vioară op. 61, transcripția acestuia pentru pian op. 61a, ultimele Concerte pentru pian op. 37, op. 58 și op. 73 *Imperialul*, Fantezia pentru pian, cor și orchestră op. 80, Triplul concert pentru pian, vioară și violoncel op. 56, opera *Fidelio*, Triourile cu pian op. 70 și op. 97 *Arhiducele*, Sonatele pentru vioară și pian op. 47 *Kreuzer* și op. 96, etc.; această fază marchează „extinderea discursului muzical în plan arhitectural la dimensiuni monumentale, a apariției trăsăturilor romantice, printr-o puternică potențare a tehnicii variaționale, prin creșterea constantă a intensității expresiei dramatice, a cizelării detaliului, generatoare de planuri sonore ample, încărcate de semnificații filosofice.”³⁶

3. o a treia perioadă ce scoate în evidență un punct culminant al operei sale devenită eterogenă și care inaugurează noua epocă romantică. Muzica maestrului se subiectivizează profund prin renunțarea la formele clasice și adoptarea unor noi modele ce au la bază un discurs polifonic dens. Aceasta se trasează de la 1813 până la moartea sa în 1827 și cuprinde lucrări precum Sonatele pentru pian op. 101, 106, 109, 110 și 111, Simfonia a IX-a, Cvartetele de coarde op. 127, 130, 131, 132, 133, Variațiunile Diabelli op. 120, Sonatele pentru pian și violoncel op. 102, Missa solemnă op. 123.³⁷

³⁵ Vezi Grove Music Online.

³⁶ Iliuț, pag. 427

³⁷ Vezi V. Sandu-Dediu.

B. TREI ELEMENTE CONSTITUTIVE ALE STILULUI BEETHOVENIAN:

a. MELODIA

Melodia beethoveniană este „pregnantă și expresivă, constituită în teme menite să înlocuiască desenul melodic, este construită din elemente foarte simple adesea din fragmente de game, sau din acorduri arpegiate, câteodată reduse la câteva note repetate sau secvențate, repetabilitatea fiind principiul dinamizator și dezvoltător al ideilor muzicale (exemplu tema întâi sau grupul tematic principal din Simfonia a V-a). La Beethoven fiecare melodie (temă) reprezintă o lume în sine, este elaborată, este perfect finită, își are personalitatea sa, ca atare este inconfundabilă. Are loc în acest fel o simplificare a normelor de scriitură urmărindu-se echilibrarea și individualizarea mai pregnantă a temelor, individualizate de profilul lor melodic ascendent, precum în partea I a Sonatei pentru pian op. 2 nr. 1 – tema 1, sau descendent, precum în partea I a Simfoniei a IX-a, de momente de liniște (pauze) ce întrerup discursul melodic precum în partea I a Sonatei pentru pian op. 10 nr. 2, și multe altele, astfel că adesea fraza muzicală rămâne în *suspens*. Aceste teme arpegiate cel mai frecvent sunt distribuite în părțile repezi, în timp ce temele melodice sunt specifice părților lente, în interiorul lor aflându-se cele mai frumoase melodii, cele mai desăvârșite în emoționalitate (*Adagio* din Sonata *Patetica*, *Andante* din Simfonia a V-a ș.a.). Cele două tipuri de construcție tematică sunt uneori asociate rezultând teme cu profil mixt: arpegiat și melodic alăturat precum în Sonata op. 13 *Patetica*, în partea a II-a. Există însă o diferență între temele părților lente și temele secundare din interiorul formei de sonată din *allegro*-urile inițiale și finale, acestea din urmă fiind mai intens elaborate și *constrânse* dramaturgiei, de aceea sunt mai austere și mai puțin melodioase în același timp. Temele de scherzo însă sunt cele mai beethoveniene, prin alura și factura lor caracteristică, unele fiind de esență folclorică (sonatele op. 24, op. 30 nr. 2, op. 96, simfoniile a V-a și a VIII-a ș.a.). Dincolo de aceste teme apar melodiile rezultate din travaliul tematic, Beethoven dovedind o fantezie și o invenție inepuizabile. Printre exemple, procedee de adăugare motivică în Sonata pentru pian op. 14, nr. 1, tema întâi din partea I, procedeu de eliminarea unor sunete, în secțiunile lente ale Sonatei pentru pian op. 13 *Patetica*, comparând expoziția cu repriza, sau prin adăugarea unor melodii noi, luând exemplul Simfonia a III-a, partea I, episodul de la măsura 284, ș.a. În ansamblu, melodia beethoveniană este simplă în alcătuirea ei, cu puține broderii și ornamente plasate cu multă

atenție numai în momentele în care contextul general o cere, în schimb este foarte nuanțată, în planul dinamicii utilizând întreaga scară de valori, de la *ppp* la *fff*, cu numeroase opoziții *f-p*, *ff-p*, *p sub. pp*, plasate mai ales în registrul grav mai întâi, apoi, după un moment de liniște, în acut. Tot atât de frecvente sunt și momentele *sforzando*, exemplificând prin partea I a Simfoniei a III-a, Beethoven inaugurând prin creația sa stilul eroic și viguros al muzicii clasice, dincolo de eleganța și expresia galantă a stilului clasic în general. La acestea se adaugă diversitatea de tempo-uri specifice epocii care la Beethoven primesc și alte expresii ce au menirea de a întregi înțelegerea execuției: *Grave e maestoso*, *Largo molto espressivo*, *Largo con gran espressione*, *Allegro pesante, rall.*, *ritardando*, *calando*, etc., toate acestea în intenția de a subiectiviza și individualiza expresia, în perspectiva timpurilor noi ce vor veni.”³⁸

b. RITMUL

Victor Giuelanu sugerează următoarele când se referă la ritm în creația lui Beethoven: „pe fondul simetriei – binare și ternare – Beethoven utilizează ritmuri de o forță expresivă aparte în combinații pline de contraste care le conferă un caracter bărbătesc, viguros; cu pulsații diversificate până la cele mai mici valori, cu formule de diviziuni excepționale variate – ca o manifestare a degajării și eliberării ritmului de constrângerile stilurilor premergătoare – cu puternice accentuări dinamice etc., - toate acestea configurând un *stil ritmic specific beethovenian* ce va împinge evident mijloacele de lucru spre stilul romantic. *Forța ritmică a lui Beethoven* este exemplificată prin partea a II-a a Sonatei pentru pian op. 10 nr. 1 în do minor, unde apar ritmuri variate cu formule de diviziuni excepționale în stil romantic și cu expresive compoziții pe bază de pauze (dublu contratimp armonico-melodic), partea a II-a a Sonatei pentru pian op. 27 nr. 1, *Scherzo*, unde reluarea secțiunii A se realizează sub forma unei formule ingenioase de ritm sincopat cu efect armonic în factura piesei, și prin Bagatella op. 33 nr. 5, unde ritmurile în contratimp, mai întâi în valori de optimi și continuate cu valori de șaisprezecimi alcătuiesc un *crescendo ritmic de natură structurală*, efecte similare înregistrându-se și în finalul Simfoniei a III-a, dar și prin *Fantezia* op. 77 unde apar efecte subtile de ritmuri sincopate, celelalte două voci având pulsații de contratimp. Conchizând, muzica omofonă clasică utilizează legile simetriei ritmice binare și ternare în cele mai variate aspecte cu scopul vădit de a reda – în

³⁸ Iliuț, pag. 428, 429, 430, 431

legătură și cu celelalte mijloace muzicale de expresie o lume complexă de idei, sentimente și imagini artistice.”³⁹

c. ARMONIA

Este sugerat faptul că Beethoven a „preluat tehnicile și practicile clasice de înveșmântare armonică a liniilor melodice și a temelor lucrărilor sale după *lecția* învățată de la Joseph Haydn și Wolfgang Amadeus Mozart. De fapt, de la aceasta pornește el și în cele trei triouri *op. 1*, unde compozitorul face proba unei depline stăpâniri a tehnicii armoniei clasice. Dar el nu se oprește aici. Astfel că tot ceea ce a realizat poartă pecetea ineditului și a cutezanței, întrucât la Beethoven armonia nu este un element accesoriu ci unul definitoriu.

Bitematismul său puternic contrastant generează în planul discursului muzical conflicte armonice reliefate prin relații armonice tensionate date de utilizarea pe scară mult mai mare decât la Mozart a cromatismelor generatoare de instabilitate și de echivoc, de modulații rapide la tonalități.”⁴⁰ Iliuț sugerează următoarele exemple ale uzanței armoniei beethoveniene: „în Sonata *op. 2 nr. 2* cele mai multe evenimente au loc în prima parte a ciclului multipartit, celelalte urmărind o desfășurare tradițională, cu acorduri de cvintă, de sextă, de septime mari, mici și micșorate, de sextă napolitană, de nonă și de undecimă, cu utilizarea pe scară largă a treptelor secundare, ele fiind aduse și în partea finală sporind efectul de surpriză.”⁴¹ Un alt exemplu în senul unei modulații aparținând relațiilor tradiționale la tonalități vecine sau la terță între părți precum în Trio *op. 1 nr. 2* unde partea I este în sol minor, partea a II-a în mi major, etc.. Este în continuare sugerat exemplul Sonatei *op. 7* în mi bemol major unde coda aduce tema refrenului într-o tonalitate cu un semiton cromatic mai sus, în mi major.

Iliuț continuă să sugereze că „remarcabil la Beethoven este preferința pentru păstrarea armoniilor în registrul grav, invers decât la Mozart, care preferă registrul acut. Tot așa este și gustul dezvoltat pentru acorduri placate sau în contratimp, cu mai puține fiorituri și mereu în afara simetriilor. Astfel, cadențele sunt foarte clasice, semicadențele oferă numeroase surprize realizate prin note melodice întrebuințate precum apogiaturi, broderii, note de pasaj, și prin sexta napolitană, alături de care se află și alte formule de început, interioare și finale.

³⁹ V. Giuleanu, *Ritmul în creația muzicală clasică*, Editura Muzicală, 1990, București

⁴⁰ Iliuț, pag. 435

⁴¹ Ibidem.

Alte elemente armonice caracteristice stilului beethovenian sunt: pedala, frecvent întâlnită în creațiile sale, cadența întreruptă urmată de o pauză, ș.a., muzica beethoveniană esențialmente omofonă, oferind o foarte bogată gamă de evenimente și procedee combinatorii.

Evenimente armonice numai în primele două faze ale creației sale, cu toate că în secțiunile dezvoltătoare utilizează frecvent tehnica imitației precum în partea I a *Simfoniei a V-a*, stilul fugat în partea a IV-a a *Simfoniei a III-a* rezultate din dialogul dintre teme sau fragmente de teme, ca exemplu evidențiind un fragment din partea I a *Simfoniei a III-a*, din suprapunerea lor, într-o tratare liberă, pentru că în ultima perioadă, Beethoven, ca și Mozart, este profund preocupat de integrarea formelor și tehnicilor contrapunctice stilului clasic. În această fază, Beethoven construiește cu o uimitoare măiestrie *complexe arhitecturale polifonice*, însăși fuga – simbolul artei baroce – cunoscând o întrebuințare tot mai subliniată. Exemple în acest sens sunt Sonatele op. 106, 110, 111, *Missa solemnis* op. 123, *Simfonia a IX-a* op. 125, ultimele cvartete de coarde, mai ales în op. 130, din care a desprins finalul ce l-a numerotat opus de sine stătător, 133, și un nume, *Marea fugă*, adevărată profeție de credință și testament artistic beethovenian. Numai că aceste fugi aparțin epocii clasice, depășind faza Barocului, pentru că nu întâmplător Beethoven precizează la începutul finalului din *Sonata* op. 106: *Fuga a tre voci con alcune licenze*. Aceste *alcune licenze* se referă la factura armonică tonală, la libertățile și îngrădirile dictate de legile atracției treptelor, și nu în ultimul rând, de concepția arhitecturală nouă, mai liberă. Această concepție mai liberă s-a manifestat în toată creația sa, el căutând perfecțiunea și fiind pentru Clasicism ceea ce G.P. da Palestrina a fost pentru Renaștere și J.S. Bach pentru Baroc: un sintetizator și un desăvârșitor al arhitecturilor muzicale, dar și un deschizător de drumuri spre noi orizonturi stilistice, ale secolului al XIX-lea.”⁴²

C. PARTICULARITĂȚI ALE FORMEI ȘI ALE GENULUI SONATEI BEETHOVENIENE

Este sugerat despre sonata beethoveniană: „sub pana sa aceasta devine dramatică, desfășurarea muzicală la el însemnând acțiune într-o formă echilibrată, logică, printr-o individualizare mai pregnantă a temelor, printr-o opunere mai evidentă a contrariilor și o creștere a importanței travaliului.

⁴² Iliuț, pag. 437, 438

Alcătuirea în general din patru mișcări în succesiunea: *allegro-adagio* (largo sau andante) – *menuet* (la început și *scherzo* începând cu *Sonata pentru pian op. 2 nr. 2*) – *final, allegro* (rondo), din trei și din două părți (sonatele pentru pian *op. 90* și *op. 111*), sonata beethoveniană are unele particularități ce o individualizează în ansamblul creațiilor muzicale clasice.

I. *Partea I a sonatei beethoveniene - în formă de sonată cu sau fără introducere:* introducerea, dacă există, este o piesă lentă adesea concentrând elemente ce urmează a fi puse în conflict. Se exemplifică introducerea părții I a Sonatei pentru pian *op. 13 Patetica*, partea I a Sonatei pentru pian *op. 31 nr. 2 Furtuna*, partea I a Sonatei pentru pian *op. 111*, etc., unde introducerea este constituită dintr-o frază izolată sau o simplă expunere de elemente melodice, deci fără a avea o formă determinată. Allegro-ul în formă de sonată, caracteristic tuturor genurilor ciclice instrumentale, cu excepția temei cu variațiuni, este realizat după schema clasică, expoziție-dezvoltare-reexpoziție (repriză), fiecare cu elementele sale componente. Această schemă îi este prielnică lui Beethoven, care o perfecționează, conferind temelor individualitate, distincție și caracter contrastant, iar dezvoltărilor funcții dramaturgice.

1. Expoziția

a. *Tema întâi (grupul tematic principal)* este de regulă dinamică și ritmică și se bazează adesea pe arpegiul tonicii. Ea este scurtă și nu are mai mult de o perioadă (una sau două fraze) precum în partea I a Sonatei pentru vioară și pian *op. 47 Kreutzer*, ce de obicei cadențează fără a părăsi tonalitatea. Dar tema întâi poate fi și o temă melodică desfășurată pe trepte alăturate, de cele mai multe ori aceasta având un caracter descriptiv și un element ritmic important, precum în partea I a Simfoniei a VI-a *Pastorală*, sau în unele cazuri tema cuprinde ambele elemente, și cel ritmic și cel armonic precum în partea I a Sonatei pentru pian *op. 57 Appassionata*, fără ca acestea să se excludă, ele completându-se una pe alta.

b. *Puntea beethoveniană* este mai amplă și mai elaborată decât la Mozart, uneori având alura unei veritabile teme, dar întotdeauna ea își păstrează fizionomia sa de legătură modulată situată cu începutul în zona tonalității de bază și cu sfârșitul într-o nouă tonalitate, de cele mai multe ori aflată la dominantă sau la relativa majoră.

c. *Tema a doua (grupul tematic secund)* este de obicei mai amplă decât tema întâi ea fiind alcătuită din două sau trei idei muzicale expuse la un ton vecin, Beethoven realizând în unele lucrări corelația tonală la terță, ca în Sonata *op. 13 Patetica* (corelația între do minor și mi bemol minor), Sonata *op. 57 Appassionata* (paralelă între fa minor și la bemol major), etc..

d. *Concluzia expoziției* impune fără echivoc tonalitatea grupului tematic secund utilizând de regulă elemente din prima temă, dar și teme sau motive noi, ca în Sonata pentru vioară și pian op. 47. Semnalăm la Beethoven și existența a două concluzii: una a grupului tematic secund și alta a întregii expoziții precum în Sonata pentru pian op. 14 nr. 2.

2. Dezvoltarea

Este cea de-a doua secțiune a formei de sonată și centrul acțiunii, locul principalelor confruntări, al transformărilor și al tensiunilor realizate din prelucrarea celor două teme ale expoziției, a punții sau a concluziei. Apar însă și unele teme complet noi, ca în Sonata pentru pian op. 2 nr. 1 și în Simfonia a III-a *Eroica*, toate aceste idei fiind supuse unor ample și insistente prelucrări motivice bazate pe secvențări, marșuri armonice, imitații, canoane, fugato-uri, etc. (a se vedea Sonata op. 111), urmând un plan tonal bine stabilit și riguros respectat ce are la bază succesiunea din cvintă în cvintă, din terță în terță și chiar din secundă în secundă (mare sau mică) ascendente și descendente.

Dezvoltarea beethoveniană este structurată în trei faze distincte:

a. *Prima fază* – de legătură cu concluzia primei părți și de acumulare de tensiuni;

b. *A doua fază* – de culminație a tensiunii rezultată din transformările tematice de ordin ritmic, armonic și polifonic;

c. *A treia fază* – de revenire în tonalitatea de bază, printr-o pedală pe dominantă (Sonata op. 10 nr. 2), de liniștire, de pregătire a reexpoziției.

3. Reexpoziția (repriza)

Aceasta reprezintă un moment de sinteză, de revenire tematică și de stabilitate tonală (toate elementele tematice din expoziție sunt aduse aici în același ton, cel inițial) este realizată de Beethoven în mod diferit: de la reexpoziția obișnuită în care materialul expoziției este readus întocmai, cu excepția planului tonal, la

a. *reexpoziția dinamizată* – prezentă în multe sonate și concerte beethoveniene;

b. *reexpoziția concentrată* (Sonata pentru pian op. 2 nr. 2);

c. *reexpoziția inversată*

d. *falsa reexpoziție* ambele cu exemple precum Sonata op. 10 nr. 2, Sonata pentru vioară și pian op. 47 *Kreutzer*, etc..

4. Coda

Reprezintă locul concluziilor finale, al încheierilor definitive. La Beethoven, după cum observă Romain Rolland, *coda continuă încă acțiunea*

dramatică; dar această observație este valabilă doar pentru unele dintre creațiile sale (Sonata op. 57 *Appassionata*, Simfonia a III-a *Eroica* unde reapare episodul din dezvoltare), majoritatea formelor de sonată beethoveniană încadrându-se în schemele generale de concluzionare atât pe elementele temei principale, cât și pe ansamblul tematic general sub forma unei sinteze (Sonata pentru pian op. 31 nr. 2 și op. 53 *Waldstein/Aurora*).

II. *Partea a II-a a sonatei beethoveniene* – partea lentă îmbracă una dintre formele de lied, de lied sonată sau de temă cu variațiuni. În general forma de lied la Beethoven este tripartită (A-B-A), fiecare secțiune fiind la rândul ei alcătuită ternar. Dar Beethoven nu se oprește aici: el realizează liedul pentapartit (a se vedea *Adagio* din Sonata pentru pian op. 2 nr. 2), combină forma de lied cu cea de sonată rezultând forma de lied-sonată (Sonata op. 31 nr. 2, op. 53, op. 101, op. 110) și creează liedul variat, toate acestea fiind realizate cu diferențe de detalii de la o lucrare la alta.

Alături de forma de lied, tema cu variațiuni apare destul de frecvent în creațiile beethoveniene, în realizarea ei compozitorul aducând unele elemente de detaliu originale. Astfel, vom remarca dispunerea uneori a variațiunilor în tonalități vecine tonului inițial al temei. În unele variațiuni suntem martorii amplificărilor melodice (*Adagio molto cantabile* din Cvartetul nr. 12 op. 127); câteodată acestea se înlanțuie neîntrerupt (finalul Simfoniei a III-a), iar alteori desfășurarea lor în suită este întreruptă printr-o dezvoltare (*Arietta* din Sonata op. 111), toate acestea fiind realizate cu mici diferențieri de detalii, într-o unitate stilistică demnă de genul beethovenian.

III. *Partea a III-a a sonatei beethoveniene* – partea moderată din punct de vedere al mișcării, unde elementele arhitecturale sunt relevante.

a. *Menuetul* – preluat de la predecesori – este tratat ca atare doar în primele lucrări, în Simfonia a II-a fiind deja mai accelerat astfel că își pierde caracterul dansant și devine o piesă rapidă, păstrând însă toate elementele arhitecturale tradiționale. Ceea ce a obținut Beethoven a fost:

b. *Scherzo-ul* – pe care l-a practicat în forma sa tripartită – expoziție – trio – reexpoziție, în toate genurile muzicale ciclice cu excepția concertului, în Simfonia a IX-a, dându-i în secțiunile extreme formă de sonată. Este de remarcat și faptul că uneori, ca în Simfonia a VII-a și a IX-a, în cvartetele op. 74 și 95, ș.a., Beethoven adaugă un al doilea trio, în următoarea organizare:

Expoziție -	Trio 1 -	Trio 2 -	Reexpoziție
A B A	C D C	E F E	A B A

IV. *Partea a IV-a a sonatei beethoveniene* – sau finalul sonatei apare în formă de sonată, de rondo, de rondo-sonată mai rar temă cu variațiuni și de fugă. Primul, cel în formă de sonată, este cel mai frecvent și prezintă, ca particularitate distinctă, o dezvoltare terminală, într-o desfășurare mai rapidă (Sonata op. 57 *Appassionata*, Sonata op. 31 nr. 3 *Vânătoarea*). La fel și finalul în formă de rondo; la Beethoven rondo-ul apare în forma sa măiestrită și își păstrează în linii generale caracteristicile sale de bază (Concertele pentru pian și orchestră nr. 1, 4 și 5), fiecare secțiune fiind însă atent elaborată, prezentând uneori modificări ca dezvoltări tematice și simfonizări ale ideilor muzicale principale (Sonata op. 90).

Rondo-ul-sonată beethovenian, ca final, îl întâlnim în Sonata pentru pian op. 7, Concertul pentru vioară și orchestră, în partea a III-a, în forma: A B A C A B A, în Concertele pentru pian și orchestră nr. 2 și 3, partea a III-a în forma: A B A C-dezvoltare A B A codă, în Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră, în partea a III-a în forma: A B A dezvoltare A B A codă, în Cvartetul opus 59 nr. 2.

Tema cu variațiuni o găsim în finalul simfoniilor a III-a și a IX-a, în finalul Cvartetului op. 74, etc., iar fuga o găsim în lucrările din ultima perioadă de creație: Sonata op. 106 cu o fugă precedată de preludiu, în op. 109 și op. 111 (temă cu variațiuni), în cvartetele nr. 14, 15 și 17 și în Missa în re major, fugile beethoveniene fiind foarte libere, din forma de tip Bach păstrând doar spiritul și planul arhitectural general.

Trebuie remarcat că Beethoven utilizează în sonatele pentru pian preponderent structura cvadripartită (16), dar și cea tripartită (9) și bipartită (7) mai ales în ultimele, situate între anii 1805 și 1814.”⁴³

D. GENUL CONCERTANT BEETHOVENIAN

Este sugerat faptul că „în concerte Beethoven păstrează tiparul fix tradițional clasic, cel tripartit în succesiunea repede-lent-repede, cu prima parte în formă de sonată, partea a doua în formă de lied, ultima parte fiind în mod inevitabil rondo (rondo-scherzando în Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră și rondo-sonată în Concertul nr. 2).

Ca și în simfoniile, sonatele ori cvartetele de debut, în primele concerte beethoveniene se simte influența lui Wolfgang Amadeus Mozart. Sensibilitatea, spiritul și stilul compozitorului ce avea să devină *Titanul de la Bonn* sunt relevate însă de Concertul nr. 3 (do minor, 1800) și mai ales de

⁴³ Iliuț, pag. 438, 439, 440

următoarele, în care Beethoven acordă orchestrei rol de partener al solistului cu care susține un disputat dialog de pe poziții egale, concertele sale, tratate în această manieră, devenind adevărate simfonii cu instrument solo. Se evidențiază arhitecturile tradiționale clasice din primele trei concerte, bazate pe introduceri orchestrale, în Concertul nr. 4 renunțând la ea, pianul fiind actorul care deschide spectacolul printr-o temă întrebătoare căruia îi răspunde orchestra. Nu este vorba încă de o cadență; ea apare în debutul Concertului nr. 5 *Imperialul*, cel mai amplu în sonorități și cel mai beethovenian dintre toate concertele sale.

Pe tiparul concertelor pentru pian este scris și Concertul pentru vioară și orchestră, piatră de încercare pentru mulți violoniști, nu numai prin dificultatea scriiturii, ci și prin libertatea lăsată fiecăruia de a crea cadența, în partitură compozitorul marcând doar locul unde urmează să fie încadrată.”⁴⁴

⁴⁴ Iliuț, pag. 443

CAPITOLUL II

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ NR. 3, OP. 37 ÎN DO MINOR

1. INTRODUCERE

a. Coincidențe cronologice

Data compoziției acestui concert a stat mulți ani sub semnul incertitudinii și a unor informații general greșite, rezultate din neatenția cu care a fost studiat manuscrisul concertului. Dacă a existat un consens asupra datei compoziției concertului acesta a fost 1800. Aflăm totuși, după un studiu amănunțit al manuscrisului că de fapt data a fost 1803 și nu 1800 cum s-a enunțat inițial, cifra trei fiind clar observabilă doar cu ajutorul unei lupe, și nu cu ochiul liber. Un alt indiciu în stabilirea exactă a datei a fost și contextul istoric din care putem deduce clar că în 1800 Beethoven nu finalizase concertul în do minor pentru pian și orchestră.⁴⁵

Leon Plantinga sugerează în cartea sa despre concertele lui Beethoven faptul că în concertul din aprilie 1800, atunci când compozitorul a interpretat Concertul pentru pian op. 15, acesta nu era o noutate prezentată în fața auditorului vienez pentru că el deja fusese interpretat în oraș de trei ori. Dar concertul nu era publicat la această dată și nu avea o familiaritate ce s-ar fi dobândit prin existența unei partituri tipărite prezentă pe rafturile pianiştilor amatori din oraș. Și pentru Beethoven acest lucru era important. El a împiedicat publicarea acestora atâta timp cât au folosit aparițiilor sale publice, și doar o singură dată a interpretat un concert ce fusese publicat în prealabil, precum în cazul Concertului nr. 4 în sol major, ce a fost prezentat publicului în decembrie 1808, la câteva luni după ce fusese publicat.⁴⁶

În perioada cuprinsă între sfârșitul anului 1801 și începutul anului 1802, compozitorul a început să pregătească lucrările muzicale ce urmau a fi prezentate într-un viitor concert în aprilie 1802. Dar lucrurile au luat o

⁴⁵ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 113-132

⁴⁶ Ibidem.

întorsătură neașteptată și acest concert din 1802 nu a mai avut loc așa cum se preconizase. Pe 22 aprilie 1802, Carl van Beethoven, devenit în această perioadă secretarul fratelui său, a scris către Breitkopf & Härtel:

„Fratele meu v-ar fi scris personal dar la momentul de față nu poate face nimic din pricina directorului teatrului, Baronul von Braun, ce este cunoscut ca fiind o persoană grosolană, deoarece acesta a refuzat să-i ofere spațiul teatrului pentru concert și l-a rezervat pentru un alt artist cu totul mediocru.”⁴⁷

Acțiunile baronului au spulberat speranțele lui Beethoven, pentru moment, de a-și prezenta muzica ce cuprindea și noul concert pentru pian și orchestră, pe care el dorea, cu toată ființa sa, să-l prezinte publicului vienez.⁴⁸

Un an mai târziu, pe 5 aprilie 1803, Beethoven a reușit într-un final să organizeze concertul cu lucrări proprii, de data aceasta la Theater an der Wien, unde s-a și cazat anticipând producția operei sale mai puțin cunoscută publicului larg, *Vesta Feur*, pe un libret de Emanuel Schikaneder. Programul a fost unul foarte ambițios și a cuprins cele două simfonii (Simfonia I și Simfonia a II-a), Concertul pentru pian și orchestră nr. 3 în do minor, și poate oferta cea mai îndrăzneță a seriei, noul său oratoriu *Christus am Oelberge*. După spusele lui Ferdinand Ries a fost chiar mai lung: *Concertul a început la ora șase, dar a fost atât de lung încât două dintre piese nu au fost interpretate*. Trei dintre cele patru compoziții din program erau noi: Simfonia a II-a, Oratoriul și Concertul pentru pian, premiera Simfoniei I a compozitorului desfășurându-se în concertul din aprilie 1800.⁴⁹

Croniclele vremii în legătură cu acest concert au fost variate. Ziarul *Freimütige* a relatat: *Simfoniile și pasaje izolate din oratoriu au fost gândite foarte frumos, dar lucrarea în întregime a fost prea lungă, prea artificială în structură, lipsindu-i expresivitatea, mai ales în secțiunile vocale*. Acest oratoriu, ce după spusele lui Beethoven a fost scris cu o viteză amețitoare cu scurt timp înainte de concert, marchează debutul în fața auditorului vienez a unui compozitor de muzică dramatică, devenită și atracția principală a criticilor vremii. Oratoriul a fost apoi complet revizuit înainte de publicarea sa în 1811 de către Breitkopf & Härtel. Concertul, interpretat de către Beethoven la pian, nu a beneficiat de prea multă atenție din partea presei, din păcate. Dar cotidianul *Zeitung für die*

⁴⁷ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 113-114

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem, pag. 133-135

elegante Welt din Leipzig, după ce a dezbătut simfoniile, preferând-o pe prima în defavoarea celei de-a doua, a remarcat într-o manieră grosolană: *mai puțin de succes a fost următorul concert în do minor, pe care domnul L. v. Beethoven, cunoscut de altfel drept un excelent pianist, nu l-a cântat complet spre satisfacția publicului.*⁵⁰

Aveam acum un nou concert pentru pian și orchestră. Dar când oare l-a compus Beethoven? Atunci când ne referim la obiceiurile sale putem bănuși că acest concert a fost compus special pentru evenimentul la care a fost auditat pentru prima dată. În primii săi ani ai gloriei pianistice vieneze, după cum se observă în concertele op. 19 și op. 15, el a compus noi concerte și le-a revizuit pe cele vechi, de obicei neavând partea de solo pianistică definitivată la momentul apariției în public, el bazându-se pe abilitățile sale de excelent improvizator pentru realizarea părții solistice. Este oare nerezonabil, ținând cont de evidențele contrariului, să asumăm că acest nou concert în do minor a fost lucrat în schițele compozitorului de la sfârșitul anului 1802 și începutul anului 1803 și definitivat în primele luni ale anului 1803 cu excepția părții solistice pianistice.⁵¹

Trebuie menționat faptul că există o diferență mare în plasarea cronologică a acestui concert în cadrul creației beethoveniene, anul 1800 coincidând cu Simfonia nr. 1, Septetul, Cvartetele de coarde op. 18 și Sonata pentru corn op. 17, în timp ce 1803, este anul asociat unor opere precum Simfonia *Eroica*, Sonata *Kreuzer*, Sonatele pentru pian op. 31, și Variațiunile pentru pian op. 34 și op. 35. Această perioadă este profund marcată de o schimbare stilistică în muzica lui Beethoven, de care maestrul a fost conștient, și despre care a vorbit pe larg și elevul său Czerny. Despre opusurile 34 și 35 Beethoven a pretins că au fost scrise într-o manieră complet nouă față de ce s-a scris până atunci și de aceea este important de reținut că plasarea Concertului pentru pian în do minor în cadrul operei sale nu este indiferentă ci strict legată de căutările maestrului în dezvoltarea limbajului său muzical. Unii critici au delimitat perioada 1802-1812 drept decada eroică a compozitorului ținând seama de operele compuse de acesta atunci.⁵²

b. Primele semne de boală

⁵⁰ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 133-135

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

Consider că este necesar ca pe lângă datele ce alcătuiesc contextul istoric al compoziției Concertului pentru pian în do minor să amintesc și anumite date biografice ale compozitorului și să-i zugrăvesc un portret al său de la începutul secolului al XIX-lea. În demersul meu voi folosi un citat extins din Romain Rolland care atunci când vorbește despre Beethoven din această perioadă enunță următoarele: „are ieșiri viguroase, jignitoare, care denotă un abuz de forță, iar forța e o mare lăuntrică, imensă, care nu-și cunoaște marginile. Mari sunt riscurile ca marea să se piardă în riscurile trufiei și ale succesului. Dumnezeu ce-l poartă în sine va fi oare Lucifer? *Dumnezeu* nu e pe buzele mele o imagine literară. Când vorbim de Dumnezeu: Dumnezeu îi este cea dintâi, cea mai reală dintre realități. Vom vedea aceasta de-a lungul întregii sale gândiri. Îl poate trata ca pe un semen sau ca pe un stăpân. Îl poate privi ca pe un tovarăș de viață pe care-l repede, ca pe un tiran pe care-l blestemă (după cum chiar Beethoven remarcă *Adesea l-am blestemat pe creator*), ca pe o frântură a Eului, sau ca pe un prieten aspru, un tată cu mâna grea, *qui bene castigat...* (cel care pedepsește bine) – feciorul lui Johann van Beethoven a experimentat de copil valoarea procedului. Dar oricine ar fi cel ce-i ține piept lui Beethoven, acela îi ține piept în toate ceasurile zilei: e de-al casei, stă cu el, nu pleacă niciodată. Ceilalți prieteni vin și se duc. El e mereu acolo. Și Beethoven îl înghesuie cu plângeri, cu imputări, cu întrebări. Monologul lăuntric e veșnic în doi. Veți găsi pretutindeni, și încă de la primele creații aceste dialoguri ale sufletului, ale celor două suflete într-unul singur, logodite și opuse, discutând, bătăndu-se, înlănțuite corp la corp, cine știe dacă în luptă sau în îmbrățișare?...

Dar una doar e vocea Stăpânului. Nimeni nu se înșală.

Către 1800, Beethoven contestă aceasta, recunoscând-o în același timp. Lupta reîncepe mereu. De fiecare dată, Stăpânul pune pe suflet pecetea-i arzătoare. Și pândește vâlvătaia. Așteaptă. Încă nu e decât focul dintâi, ce se aprinde la slabul suflu al lui Amenda, prietenul evlavios (un tânăr din Curlanda pe care Beethoven a declarat că l-a iubit mult). Dar flacăra și rugul sunt gata. Vină vântul!... Iată-l.

Boala care năvălește asupra-i între 1800 și 1802, ca furtuna din *Pastorală* – nu vom mai revedea însă tânărul cer în floare – îl lovește în întreaga-i ființă deodată: în viața de societate, în iubire, în artă. Totul e atins. Nimic nu scapă – Auzul lui Beethoven era foarte bun până în epoca în care intrăm acum. Se mândrea cu neobișnuita lui finețe și precizie *Un simț pe care l-am avut în cea mai deplină perfecție, într-o perfecție cum puțini muzicieni l-au avut, după cum mărturisește el în Testamentul deznădăjduit din Heiligenstadt din 6 octombrie 1802.*

Mai întâi viața socială. Și nu-i puțin lucru pentru Beethoven din 1800.⁵³ Romain Rolland continuă prin a prezenta marile succese avute de Beethoven prin saloanele Vienei cu operele sale camerale și orchestrale, ce i-au adus o mare popularitate în oraș, de care s-au bucurat înaintea lui și Haydn și Mozart.

Romain Rolland enunță: „înainte de treizeci de ani, e recunoscut ca cel mai mare compozitor pentru pian; iar în privința celorlalte instrumente, numai Mozart și Haydn îi sunt socotiți egali. Încă din primii ani ai veacului e cântat în toată Germania, în Elveția, în Scoția, la Paris (1803). La numai treizeci de ani e învingătorul viitorului.[...] Nu se putea lipsi de această societate cu care se ciocnea. Să măsurăm astfel cât a trebuit să-l coste mai târziu faptul de a o fi pierdut! [...] E singur pe funia întinsă; și dedesubt, ceata de pierde-vară care așteaptă pasul greșit. Nu s-a sinchisit atâta timp cât s-a simțit singur de integritatea trupului. El singur contra tuturor! Îi place asta, se joacă cu amețeala... Dar azi când e un mare rănit al sortii?... Închipuți-vă omul pe funia întinsă, lovit de amețeală! Ce va face? Să dezvăluie că nu mai vede limpede? Strânge din dinți. Atâta vreme cât îi rămâne o licărire în lumina ochilor va merge înainte. Și amenințarea apropiată a nopții ce vine îi exaltă furia creatoare....

Îi exaltă și dragostea.

Beethoven e obsedat de dragoste. Focul arde fără încetare, din adolescență până la umbra zilelor din urmă. Cunoaștem spusa unuia dintre prietenii săi, *N-a fost niciodată fără o pasiune în inimă*. Sensibilă la frumusețe, nu poate să vadă o mutrișoară drăguță fără să se aprindă. La drept vorbind, nici una din aceste vâlvățai nu ține mult; una îl face s-o uite pe cealaltă. (Declară fără modestie că cea mai lungă a durat șapte luni!...). Dar n-avem de-a face aici decât cu prima zonă a iubirii. Apoi sunt pasiunile sacre, care lasă pentru totdeauna în suflet *Wonne der Wehmut* (titlul unui volum de A. de Hevesy, dar aplicat pe nedrept la două femei remarcabile, prietene credincioase și iubite, Josephine și Therese, contese de Brunswick), rana prin care sângele se scurge neîncetat. Apoi sunt *drăguțele*. Mai sunt și iubitele. Și e *Nemuritoarea iubită...* Între unele și altele, la Beethoven e adesea greu de tras linii. Nu puține dintre flăcările pornite în joacă se preschimbă în mare jeratic...”⁵⁴ Aflăm apoi prin continuarea lecturării lui R. Rolland că între anii 1799 și 1801 Beethoven a avut relații apropiate cu femeii din două familii înrudite, familia Brunswick, cu cele două surori Tesi (Therese) de douăzeci și cinci de ani și Pepi (Josephine) de

⁵³ R. Rolland, *Beethoven - Marile Epoci Creatoare - De la Eroica la Appassionata*, Tr. Letiția Papu și Nicolae Parocescu, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București, 1962, pag. 68, 69

⁵⁴ Ibidem, pag. 72

douăzeci și unu de ani și familia Guicciardi, cu a sa Giulietta de șaisprezece ani, verișoara surorilor Brunswick.

c. Contraste

Tonalitatea concertului, utilizată și de predecesorii săi Haydn și Mozart, aduce în prin plan noi semnificații tragice asociate acestuia ce sunt accentuate într-un mod cu totul original prin contrastul tonal prezent în partea a doua, scrisă în mi major, față de cele două părți care o delimitează, ambele fiind compuse în tonalitatea de bază, do minor. Se realizează astfel un lirism sonor inedit prin confruntarea unor imagini tonale îndepărtate aflate la o distanță impresionantă pe scara tonală de șapte cvinte între ele. Ideea acestei relații de terță între părți sau între cele două teme din cadrul formei de sonată nu este una nouă, ea reprezentând o relație foarte specială în cadrul operei sale, și fiind utilizată atât în cadrul Sonatei pentru pian op. 31 nr. 1 în sol major, din perioada 1801-1802, în expoziția părții I, dar și într-o altă sonată pentru pian, compusă ulterior, Sonata *Waldstein*, din 1804, tot în cadrul expoziției părții I, unde el revine asupra acestei idei.

Trebuie menționat și faptul că acest concert marchează apariția caracteristicilor unei reconsiderări a compozitorului asupra genului concertant în relația pian-orchestră, expunerea solistică transformându-se aici într-un concept orchestral, și puternic contrapunctat, în special în cadrul părții a treia, ce debutează cu o temă asemănătoare unei teme de fugă din Baroc, ce este acompaniată pe rând fie de compartimentele uniforme ale orchestrei, precum partidele de suflători de lemn și cele de corzi, printr-o timbralitate eterogenă, sau uneori de întreg aparatul orchestral.

Partea întâi este scrisă în do minor, în forma sa de sonată cu dublă expoziție, după cum se obișnuia în clasicism. Do minorul este inconfundabila tonalitate a destinului în creația beethoveniană, la fel ca și în faimoasa sa Simfonie a V-a, a *Destinului* și sugerează o stare implacabilă a unei economii în enunțarea discursului muzical și o sinceritate a exprimării sale unice, fapt sugerat de simplitatea temei principale a concertului, enunțată mai întâi de către corzi în unison, cărora le vor răspunde partida de suflători în prima frază de șaisprezece măsuri. Starea de spirit profund apăsătoare este sugerată nu doar prin tonalitate și utilizarea instrumentelor, dar și prin materialul tematic profund contrastant și profilul ritmic al acestuia. Amintesc de motivul semnal de pătrime-pauză de optime-optime-pătrime din debutul concertului, un leitmotiv al întregii părți întâi ce va fi repetat obsesiv pe tot parcursul acestei părți, motiv pe baza căreia este construită și secțiunea dezvoltării a părții întâi. Tema a doua aduce mult așteptatul

contrast tonal, și este sunată la relativa majoră, mi bemol major, tonalitate ce va încheia și expoziția solistului. Tema este una luminoasă, optimistă, o rază de soare în întunecatul concert, fapt sugerat prin culoarea armonică dar și de cantabilitatea temei în sine. Cadența aduce momentul mult așteptat de virtuositate solistică și prelucrează elemente ale ambelor teme din interiorul concertului. În coda Concertului 3, precum și în codele celor ce vor urma după acesta numerele 4 și 5, din părțile întâi, Beethoven extinde cadențele solistice direct în secțiunea dedicată orchestrei, ce devine un spațiu de dialog dintre pian și orchestră nu numai un loc destinat expunerii finale orchestrale. Aici, orchestra în loc să termine partea de concert așa cum se obișnuia într-un dialog cu pianul ce prezintă fragmente din temă completate de către orchestră ca apoi acestea să se transforme în figurații virtuoz arpegiate ce încheie partea de concert. Beethoven va continua să folosească acest procedeu în următoarele sale concerte pentru pian, numerele 4 și 5.⁵⁵

Partea a doua, după cum am amintit mai sus, apare în 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 reprezentație 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.”⁵⁶

⁵⁵ Vezi C. Rosen, *The Classical Style*, Faber and Faber, London, 1997

⁵⁶ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 136

Aceste valori foarte mici ritmice au cauzat probleme aritmetice de notație compozitorului și totodată datorită tempo-ului rar notat *Largo* în 3/8 sugerează o unitate de timp de șaisprecize la bătaie de șase ori pe măsură.

Finalul (partea a treia), enunțat tot în tonalitatea tragică a do minorului, îmbină un ton foarte serios cu un sentiment de energie lăuntrică puternică, această ardoare sentimentală profundă relaxându-se doar în optimista și săltăreața codă prezentată în tonalitatea omonimă a do majorului. Este de remarcat raportul tonal al acestei părți, din punct de vedere tehnic, ce sugerează că Beethoven ar fi fost foarte mulțumit cu invenția sa în această parte de concert.

Leon Plantinga remarcă următoarele aspecte structurale cu care sunt de acord:

„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 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.”⁵⁷

⁵⁷ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 147

2. SCHEMA STRUCTURALĂ A PĂRȚII ÎNTÂI (ANALIZĂ LA NIVEL MACROSTRUCTURAL⁵⁸)

Partea întâi: formă de sonată cu dublă expoziție, cadență solo și codă

Măsu- ra	Secțiuni mari	Teme	Perioade/ Strofe	Fraze/ Propo- ziții	Motive/Celule motivice	Tonalita- te (str. mod.)
1 9	Expoziția I – a orchestrei	Grup tematic principal (49)	P(16)	F(8) F1(8)	4(1+1+1+1)+ 4(1+1+1+1) 4(2+2)+4(2+1+1)	do minor
17		Puntea	-	F(7)	7 [4(2+2)+ 3(2+1)]	do minor – mi b major
24(U) 36(U)		Tratare a T1	P1(27)	F(13) F1(15)	27 [4(2+2)+4(2+2) 2(1+1)+3(2+1)]+ 4(2+2)+4(2+2)+ 4(2+2)+3]	mi b major – si b major/si b major/ mi b major
50(U) 58		Grup tematic secund (49)	P1(13)	F(8) F1(5) (punte)	4[2(1+1)+ 2(1+1)]+ 4 [2+2(1+1)]+ 5(2+3)	mi b major
62(U)			P2(13)	F(8) F1(5)	8[4(2+2)+4(2+2)]+ 5(3+2)	do major
74(U) 80			P3(12)	F(6) (expune F din T1) F1(6)	3+3+ 3+3	modula- toriu
85			P4(14)	F(9) F1(5)	4(2+2)+5(2+3)+ 5(2+3)	do minor
99	Concluzia	T2 și T1	P(13)	F(5)	5(3+2)+	do minor

⁵⁸ Vezi Bentoiiu.

104	Expoziției I			F1(8)	8[4(2+2)+4(2+2)]	
111 (U)	Expoziția II - a solistului	Extensie anterioară de 3 m.	-	anacru- ză reluată de 3 ori	3(1+1+1)	do minor
114		Grup tematic principal (50+3 anacruză)	P1	F(8)	8[4(2+2)+ 4(2+2)]+	do minor
122			Punte	F1(9)	9[4(2+2)+5(2+3)]	modulație
131			P2	F(8)	8[4(2+2)+4(2+2)]+	do minor/ mi b
138				F1(8)	8[4(2+2)+4(2+2)]	major/ mi b major/ la b major
146			P3	F(8)	8[4(2+2)+4(2+2)]+	mi b minor/ si b
154				F1(10)	10[6(2+2+2)+ 4(2+2)]	major/ modula- toriu
164 172		Grup tematic secund (63)	P1(16)	F(8) F1(8)	8[4(2+2)+4(2+2)]+ 8[4(2+2)+4(2+2)]	mi b major
180			punte	F(6)	6(2+2+2)	modula- toriu
186 (U) 195			P2(13)	F(9) F1(4)	13[4(2+2)+5(3+2)+ 4(2+2)]	mi b minor/ fa minor/ mi b minor
199 211			P3(20)	F(12) F1(8)	12[6(2+2+2)+ 6(2+2+2)]+8[4(2+2)+4(2+2)]	mi b major/ do minor/ mi b major
219			punte	F(8)	8[4(2+2)+ 4(2+2)]	mi b major/

						la b major/ la b maj. 7/ si b major
227 237	Concluzia Expoziției		P(22)	F(10) F1(12)	10[4(2+2)+ 6(2+2+2)] 12[4(2+2)+4(2+2)+ 4(2+2)]	mi bemol major re minor/re major
249	Dezvoltarea		D1(9)	F(9)	9[3(1+1+1)+ 6(1+1+1+1+1+1)]	modula- toriu
257 (U)			D2(11)	F(11)	11[3(2+1)+ 4(2+2)+4(2+2)]	sol minor/ modula- toriu
267 (U)			D3(13)	F(5) F1(8)	13[5(2+3)+ 4(2+2)+4(2+2)]	sol micș./ modula- toriu
279 (U)			D4(17)	F(8) F1(9)	8[4(2+2)+4(2+2)]+ 9[4(2+2)+ 5(2+3)]	fa minor/ modula- toriu
295 (U)			D5(15)	F(8) F1(7)	14[4(2+2)+4(2+ 2)]+7(2+2+3)	sol major/ modula- toriu
309 (U)	Repriza (Reexpo- ziția)	Grup tematic principal (31)	P1(17)	F(8) F1(9)	4(2+2)+4(2+2)+ 4(2+2)+5(2+1+ 1+1)	do minor
326			P2(10)	F(10)	10[4(2+2)+4(2+2)+ 2(1+1)]	do major
336		Punte		F(4)	4(2+1+1)	do major
340 348		Grup tematic secund (63)	P(16)	F(8) F1(8)	4(2+2)+4(2+2) 4(2+2)+4(2+2)	do major
356			punte(6)		6(2+2+2)	modula- toriu
362 371			P1(13)	F(9) F1(4)	4(2+2)+5(3+2)+ 4(2+2)	do major/ fa major/

375			P2(20)	F(12)	6(2+2+2)+ 6(2+2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	do major/ modula- toriu/ do major/ fa major/ fa # micș.
387				F1(8)		
395			punte(8)	F(8)	4(2+2)+4(2+2)	do major
403		Conclu- zie	C(14) (U)	F(6)	13[3(2+1)+3(2+1)+ 3(2+1)+4(2+2)]+ 3(2+1)+5(2+2+1)	do major/ do minor
409				F1(8)		
416 (U)	Cadența solistului				64 măsuri	
417	Coda		C1(20)	F(8)	4(2+2)+4(2+2)+	do minor
425				F1(12)	4(2+2)+4(2+2)+ 4(2+2)	
437			C2(7)	F(7)	2+2+3	do minor

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 microstructurale⁵⁹ ale discursului muzical, dar și imaginile⁶⁰ 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.”⁶¹[...]

„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

⁵⁹ Vezi Bentoiu.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ 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).⁶² [...]

„Într-o zonă psihică complexă pot fi comunicate noțiuni ca violent și calm, exuberant și depresiv, simetric și asimetric, deschis și închis.”⁶³ [...]

„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.”⁶⁴[...]

„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?”⁶⁵[...]

„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.”⁶⁶

Expoziția

a. Expoziția orchestrei – expoziția 1 – măsurile 1-111:

⁶² P. Bentoiu – *Imagine și sens*, Eseu asupra fenomenului muzical, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1973, pag. 83

⁶³ Ibidem, pag. 85

⁶⁴ Ibidem, pag. 86-87

⁶⁵ Ibidem, pag. 96-97

⁶⁶ Ibidem, pag. 98

Grupul tematic principal – măsurile 1-16:

Câteva considerente:

Caracterul grupului tematic principal în do minor este unul solemn, similar unui marș militar. Acesta sugerează o stare interioară tensionată și plină de dramatism, ascunsă inițial sub masca unei palete dinamice mici, fiind expusă în întregime în piano de grupurile principale instrumentale, corzi și suflători de lemn, ca mai apoi să o auzim răbufnind în nuanțe mari. Discursul muzical este unul foarte tensionat în cadrul acestei teme, fapt sugerat și de ritmul amenințător din măsurile 3-4 de pătrime-pauză de optime-optime-pătrime, ce va deveni un leitmotiv al concertului fiind folosit deseori pe tot parcursul părții și cu precădere în secțiunea cea mai tensionată a *allegro*-ului de concert din punct de vedere tematic și armonic, dezvoltarea, ce este construită aproape în totalitate pe acest ritm sau pe variații ușoare ale sale.

Interesant de remarcat în debutul acestei părți întâi a concertului este indicația de măsură, *Alla breve*, sau 2/2, în ediția folosită de mine pentru a oferi exemplele muzicale cititorului, și anume Breitkopf & Härtel, ediție considerată autoritară timp de aproape un secol, și încă foarte des folosită deopotrivă de dirijori și orchestre profesioniste, indicație ce este eronat notată, noile ediții Henle Urtext din anii 1980-1990 cât și Bärenreiter Urtext, aparținând anilor 2010-2020, indicând pentru această parte a concertului indicația de măsura de 4/4.

Consider că indicația eronată utilizată de editorii ediției Breitkopf & Härtel are consecințe directe asupra caracterului părții de concert dar și a tempo-ului în care acesta va fi gândită și astfel va rezulta o mișcare a tempo-ului *Allegro con brio* mult mai rapidă sau vioaie decât a gândit-o inițial compozitorul pierzându-se astfel foarte mult din claritatea formulelor rapide de tip șaisprezecimi, triolete de șaisprezecimi și treizeci doimi ale instrumentului solist, dar și din sugestia profundă a unei apăsări sufletești, a mâhnirii și îngândurării, chiar al disperării din interiorul părții de concert. Un tempo mai rapid decât l-a gândit compozitorul are un efect direct și asupra sugestiei dramatice a acestui concert, elevată la culmi foarte înalte în interiorul părții întâi.

Din punct de vedere al tempo-ului ales aici sugerez indicația de 120 de bătăi pe minut pentru valoarea de pătrime, un tempo în care se poate evidenția foarte bine sugestia celor patru bătăi pe măsură, și nu două precum în ediția Breitkopf & Härtel, dar și a caracterului foarte dramatic al acesteia. Din propria experiență am constatat că acest tempo este unul foarte stabil în care pot fi

exprimate toate intențiile muzicale atât ale orchestrei cât și ale solistului, iar valorile ritmice mici pot fi de asemenea auzite foarte clar, acest tempo, ușor mai așezat decât se obișnuiește în mod uzual pentru această parte de concert, dând posibilitatea și pentru o mai bună direcționare a intențiilor dinamice și de frazare acolo unde sunt expuse formule de pasaj pe perioade întinse.

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

Din punct de vedere melodic tema este simplă, aproape banală, un arpeggiu ascendent de do minor, urmat de o coborâre pe treptele gamei (de la sol până la do) și de încă o coborâre la nota inferioară a arpeggiului (la o cvartă perfectă) în măsura 3 sau urcată la un semiton în măsura 7. În măsurile 1-4 auzim din punct de vedere armonic acordul lui do minor în stare directă. Ritmic tema este formată din două doimi (măsura 1), urmate de pătrime cu punct-optime, două pătrimi în măsura 2, și motivul semnal ce va deveni un leit motiv al concertului, pătrime-pauză de optime-optime-pătrime, pe timpii 1, 2, și 3 și pauză de optime-optime, pe timpul 4 al măsurii 3, urmat de o pătrime pe timpul 1 al măsurii 4 și 3 timpi de pauze. (ex. 1, vezi anexa)

Acest motiv al grupului tematic principal este prezentat de către partida de corzi. Țesătura melodică este una destul de rarefiată, datorită faptului că este auzită doar partida de corzi inițial, ce se află în dialog cu partida de suflători de lemn alături de cei doi corni, după cum vom afla mai departe în cadrul discursului muzical. În cadrul măsurilor 5-8, în măsura 5 auzim un acord de dominantă cu septimă (V7), iar în măsura 6 este prezentă nona de dominantă (V9) adăugată la oboi ce revine la septimă pe timpul 3. În măsura 7 acordul de dominantă (V) este intercalat de un acord de septimă micșorată în stare directă fără terță pe timpii slabi (2 și 4) cu rol de tensionare a dominantei și rezolvare a disonanței pe treapta a V-a în măsura 8. Între cele 2 fraze se realizează un marș armonic ascendent (la cvintă) în baza unei secvențări. Măsurile 5-8 reprezintă o secvență la nonă mică a măsurilor 1-4. Melodic și ritmic, măsurile 5-6 sunt identice cu măsurile 1-2. (ex. 1)

Ritmic, măsurile 7-8 sunt identice cu măsurile 3-4. Apare o diferență în stratul melodic ce acum nu mai prezintă un salt descendent de cvartă ci unul ascendent la un interval de secundă mică. Acest al doilea motiv al grupului tematic principal este prezentat de către partida completă de suflători de lemn sub o pedală armonică realizată de cei doi corni. Astfel se creează un contrast timbral încă din prima frază a părții de concert. Țesătura melodică continuă să fie rarefiată din același motiv expus și în măsurile 1-4. (ex. 1)

În măsurile 9-12, armonic, măsura 9 începe în do minor, unde corzile grave urcă la terță pe timpul 3, iar viorile coboară pe timpul 4 prin note de pasaj descendente, pentru a realiza o apogiatură. În măsura 10 pe timpul 1 auzim o apogiatură în ritm de optimi pe treapta a VI-a ce este rezolvată imediat pe a doua jumătate a timpului 1 și urmată de un *sforzando* pe timpii 2 și 3 la viori, în la bemol major. Aceeași formulă este secvențată la o cvartă perfectă ascendentă în măsura 11 la fa minor, unde acum viorile urcă la octavă față de măsura precedentă, iar după aceea realizează același mers descendent ca în măsurile anterioare, 9-10. (ex. 1)

Re bemol major este fixat printr-o apogiatură în măsura 12. Formula este din nou secvențată la o cvartă ascendentă (perfectă dacă ne uităm la melodie, mărită în bas) de data aceasta, ce sună acordul de treapta a VII-a coborâtă a tonalității de bază, și ce are rolul de a fixa armonia dominantei (V), sol, din măsurile 14 și 15 ce se va rezolva pe tonica do formând o cadență perfectă autentică în măsurile 15-16. Viorile repetă nota precedentă în măsura 13 și își reiau mersul descendent treptat ca până acum până în măsura 14 unde realizează un salt la octavă, ce va urca până la do în măsura 15 și ulterior va coborî până în măsura 16. Măsura 14 fixează armonia de dominantă, ce este alternată în măsura 15 cu cea de tonică (I) pe timpul 1, urmată de supertonice (ii) în răsturnarea I pe timpul 2, iar apoi de tonică (I) pe timpul 3, de dominantă cu septimă (V7) în răsturnarea I pe timpul 4, ce se rezolvă pe tonică în măsura 16. (ex. 1)

Trebuie menționat că cele trei secvențe de la măsura 9 până la măsura 15 (9-10; 11-12; 13-14) contribuie la realizarea unui marș armonic unitonal ce pleacă din do minor și ajunge tot acolo după trei secvențări și modulații succesive. (ex. 1)

Melodic, în măsurile 9-10 se realizează un mers descendent succesiv pe treptele gamei do minor de la nota sol până la nota do. Același mers melodic este secvențat și în măsurile 11-12 unde se coboară de la do până la fa, mers ce va fi din nou secvențat și în măsurile 13-14. În măsurile 15-16, melodic se realizează tot o coborâre pe notele gamei do minor, ce nu mai este succesivă, ci pornită cu un salt de cvintă perfectă descendentă de la do la fa, în măsura 15, ce apoi își reia mersul succesiv pe treptele gamei do minor până la tonică în măsura 16. (ex. 1)

Ritmice, în măsura 9 auzim o doime cu punct pe timpii 1, 2, și 3 urmată de două optimi pe timpul 4, iar în măsura 10 două optimi pe timpul 1, urmată de o doime cu *sforzando* pe timpii 2 și 3 ce marchează sincopa astfel formată aici, urmată de o pătrime pe timpul 4. Observăm și un ritm punctat de optime cu punct-șaisprezecime, urmată de trei pătrimi, pe timpii 3 și 4 ai măsurii 10 și

timpul 1 al măsurii 11 plasate la timpan, un ritm specific unui marș militar care întărește caracterul dramatic al grupului tematic principal. Măsurile 11-12 reprezintă o secvență a măsurilor 9-10, la fel ca și măsurile 13-14 ce sunt o secvență a măsurilor 11-12. În măsura 15 auzim câte o pătrime pe fiecare timp, în timp ce în măsura 16 fraza este încheiată pe timpul 1 printr-o pătrime, urmată de pauze pe timpii 2, 3, și 4. (ex. 1)

Dinamic, fraza începe în *piano* în măsura 9, după care este construită o acumulare de tensiune și dinamică, printr-un crescendo al orchestrei, fraza finalizându-se într-o nuanță mare, *fortissimo*. Țesătura melodică este una densă auzind acum toată orchestra în acțiune. (ex. 1)

Pauzele:

Apar sub forma pauzelor energice, ce întăresc caracterul general al grupului tematic principal dar și sub forma pauzelor elipsă. Pauzele din măsurile 3 și 7 apar sub forma unor pauze energice ce înlocuiesc ritmul de pătrime cu punct-optime dar în același timp sugerează un atac scurt asupra pătrimilor de pe timpii 1 și 3, evidențiat și prin intermediul articulației de tip *staccato*, și definind astfel un caracter ce aduce aminte de o profundă apăsare sufletească, o stare intensă de mâhnire, îngândurare și tristețe, și de multiplele suspine asociate acestor stări afective.

Pauzele din măsurile 4 și 9 apar sub forma unor pauze elipsă ce sugerează următoarele considerente: „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); pauza elipsă este un liant subtil al discursului muzical, un răgaz de a stabili raportul ierarhic și semantic între evenimente sonore succesive.”⁶⁷

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

⁶⁷ S. Petrescu – *Ce se aude și ce nu se aude*, Editura Brumar, Timișoara, 2014, pag. 137

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.”⁶⁸

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Formula de deschidere a părții de concert adusă sub forma unei mărturisiri intime introduce ascultătorul în lumea dramatismului beethovenian, a luptei omului cu destinul nefavorabil care îl va duce în final la pierderea lucrului cel mai de preț al său, auzul, foarte bine evidențiat încă din acest concert și adus pe culmi foarte înalte în ultimele două creații ale sale din acest gen. Linia melodică este simplă și foarte expresivă, dar încărcată de un puternic sentiment de neliniște redat printr-un discurs fragmentat realizat prin intermediul articulației de tip *staccato* a notelor melodice descendente, dar și prin intermediul pauzelor de optime ce induc starea de suferință prin sugestia lor de suspine intense.

Sugestia afectivă a acestei perioade este una a melancoliei, îngândurării și a mâhnirii, stări dramatice și foarte întunecate, exprimate prin tonalitate, structurile melodice și ritmice dar și prin intermediul articulației, ce vor fi menținute doar pentru scurt timp până în intervenția tratării grupului tematic principal. Chiar dacă este adus într-o tonalitate minoră, asociată tragicului, grupul tematic principal este de esență apolinică, fiind orientat spre ordine, măsură și armonie și caracterizat printr-o contemplare senină și detașată. Acesta apare inițial foarte lucid și rațional printr-un limbaj armonic bine structurat, urmărește un plan bine definit și este relativ statornic din punct de vedere ideatic.

⁶⁸ S. Petrescu – *Ce se aude și ce nu se aude*, Editura Brumar, Timișoara, 2014, pag. 134

Din punct de vedere al sugestiilor de frazare ale grupului tematic principal 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 acestuia având grijă să nu apară fragmentări în cadrul discursului muzical și gândind o linie lungă pe parcursul frazelor și al perioadelor ce îl alcătuiesc. Este important de realizat sugestiile de articulație notate de către compozitor pentru exponenții principali ai 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.

Puntea – măsurile 17-24:

Melodia, ritmul, armonia:

În măsura 17 armonia de dominantă trece la cea de tonică (V-I) sub forma unei întrebări adresate de corzi căreia suflătorii împreună cu timpanul răspund prin aceeași formulă armonică (V-I). Același lucru este secvențat la o terță mică ascendentă în măsurile 21-24 ce realizează modulația la relativa majoră (mi bemol major) – V-I – si bemol major/mi bemol major. Împreună cele două secvențe iau forma unui marș armonic unitonal. (ex. 2, vezi anexa)

Ritmice, măsurile 17-20 reprezintă o doime cu punct pe timpii 1, 2 și 3 din măsura 17 urmate de o optime cu punct-șaisprezecime pe timpul 4 și de o pătrime, urmată de pauze pe timpii 2, 3 și 4 în măsura 18. Măsurile 19-20 sună o formulă de pătrimi pe timpii tari, 1 și 3, separate de pauze de pătrimi, în măsura 19, și o pătrime urmată de pauze de pătrimi pe timpii 2, 3 și 4 în măsura 20. Se formează astfel 2 contratimpuri, unul în măsura 19 și celălalt în măsura 20. Măsurile 21-23 reprezintă o secvență a măsurilor 17-19. (ex. 2)

Melodic, în măsurile 17-18 se realizează o formulă de tip broderie, incompletă, în jurul notei do prin si becarul de pe timpii 1, 2 și 3 și o anticipație între nota do repetată de pe timpii 4 din măsura 17, respectiv 1 din măsura 18. În măsurile 19-20 melodia repetă un singur sunet, armonia schimbându-se la celelalte voci. (ex. 2)

Planul dinamic:

Este în general scăzut și dominat de nuanța *piano* pe parcursul acestei secțiuni. În finalul său se realizează un contrast tipic beethovenian, secțiunea următoare aducând nuanța *fortissimo* printr-o intervenție a întregii orchestre.

Țesătura melodică/textura:

Este rarefiată partidele instrumentale expunând pe rând idei muzicale prin intermediul dialogului.

Pauzele:

Apar sub forma pauzelor eliptice, dar și a celor energice, influențând direct caracterul muzicii.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Acestea sunt similare cu cele din cadrul grupului tematic principal, planul dinamic și materialul muzical fiind similare cu cele ale secțiunii mai sus menționate.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele mai sus menționate.

Tratare a grupului tematic principal – măsurile 24-50:

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

Măsurile 24-25 aduc tema principală la vioara întâi și la corni în noua tonalitate a relativei majore în timp ce corzile grave și vioara a doua realizează o pedală armonică pe mi bemol. În măsurile 26-27, corzile își continuă pedala de mi bemol, iar vioara întâi dublată de flaut realizează melodia temei ce cuprinde apogiaturi și note de pasaj astfel: în măsura 26 pe timpii 3 și 4 se constituie un grup de pasaj, urmat de o apogiatură pe timpul 1 al măsurii 27, ce continuă cu o notă de pasaj pe timpul 2 al aceleiași măsuri, urmată de un grup de pasaj pe timpii 3 și 4 ce pregătesc modulația la fa minor cu septimă în răsturnarea a doua (II 2); din măsura 28 până în măsura 32 se realizează o secvență a măsurilor precedente (măsurile 24-27) în noua tonalitate (fa minor 7). Aici corzile grave îndeplinesc același rol precum în măsurile precedente dar conturul melodic este schimbat în măsura 31 unde timpii 3 și 4 sunt diferiți față de măsura 27. Fagotul dublează și el totodată melodia flauților și al viorii întâi. Pe timpii 3, respectiv 4 din măsura 31 se formează un grup de pasaj ce pregătește schimbarea armonică din măsura 32. (ex. 3, vezi anexa)

În măsurile 32-33 vioara întâi și flautii sună tema pe noua armonie de sol micșorat (V-) în timp ce corzile grave realizează o pedală armonică. Măsurile 34-35 sunt o secvență a măsurilor 32-33 unde măsura 33 este diferită pe timpii 2, 3, și 4 unde se realizează schimbări armonice pe fiecare timp după cum urmează - timpul 2 - do bemol minor, timpul 3 - do bemol micșorat, timpul 4 - do bemol minor cu septimă (II coborât) ce se rezolvă în măsura 36 la si bemol major. În măsurile 24-27, melodia urmărește un contur similar cu măsurile 1-3. În măsurile 24-25 ritmul este identic cu măsurile 1-2, după care urmează un contur descendent din măsura 26 pe treptele gamei mi bemol major, repetând întotdeauna nota precedentă sub formă de apogiatură în ritm de optimi în care se realizează coborârea. (ex. 3)

Aceasta reprezintă o variație a mersului descendent din măsurile 3-4 ale grupului tematic principal. Menționez că există o diferență între prima expunere a acestui grup tematic și fraza în cauză din punct de vedere al orchestrației, acum fiind auzită toată orchestra și nu doar anumite partide. Se observă cum tema este prezentată de către viori și dublate de către corni, alternați cu flauti în măsurile 24-27, în timp ce corzile grave realizează un acompaniament sub forma unui tremolo ce are rol de pedală, în optimi în măsurile 24-25, ce sunt accelerate la șaisprezecimi în măsurile 26-27. (ex. 3)

Măsurile 28-31 reprezintă o secvență a măsurilor 24-27 unde ritmul, melodia și orchestrația sunt identice. Măsurile 32-33 și 34-35 reprezintă secvențe ale măsurilor 24-25, respectiv 28-29, similare melodic, ritmic și instrumental, dar diferite prin formula pedalelor corzilor grave care își continuă mersul frenetic de șaisprezecimi din măsurile 30-31 și nu revin la formula de optimi din măsurile 28-29. (ex. 3)

Măsurile 36-37 fac trecerea spre mi bemol minor prin aducerea cromatismelor la bemol-sol bemol la vioara întâi. Progresiile armonice se desfășoară astfel: în măsura 36 pe timpul 1 sună si bemol major, timpul 2 este o repetare a timpului 1, pe timpul 3 basul urcă la do formând un acord de septimă în stare directă, iar pe timpul 4 vioara 1 sună la bemol în timp ce basul urcă la re formând un acord de septimă în răsturnarea 1, ce pregătește noua tonalitate mi bemol minor din măsura 37. Viola realizează o pedală pe si bemol. În măsura 37, la bemol de la vioara 1 pe timpul 1 are rol de apogiatură. Pe timpul 2 auzim mi bemol minor fixat de vioara 1 și de bas și fagot care realizează o secvență a măsurii 36, urcând până la sol bemol. Pe timpul 3 basul sugerează un acord de nonă urmat pe timpul 4 de un acord de tonică (I) cu o apogiatură scurtă pe prima optime. (ex. 3)

Măsura 38 este o secvență a măsurii 37 în tonalitatea dominantei (V) în răsturnarea a doua în care basul are un mers diferit ascendent apoi descendent.

Pe timpul 1 se realizează o apogiatură la vioara 1. Timpul 2 fixează si bemol minor prin nota re din melodie ce continuă și pe timpul 3. Pe timpul 4 se realizează o apogiatură dublă spre timpul 1 din măsura 39. Măsura 39 aduce din nou treapta întâi sub formă de secvență a măsurii 38 în care basul are un mers descendent. Pe timpul 4 se realizează o apogiatură. Se păstrează ca și până acum alternanța dominantă-tonică (V-I) a armoniei (măsura 40-V, măsura 41-I, măsura 42-V, măsura 43-I). (ex. 3)

Armonic, în măsura 44 se păstrează armonia de dominantă (V) pe timpii 1, 2, și 3, numai pe timpul 4 este introdusă o disonanță sub forma unui acord de septimă micșorată ce se rezolvă pe timpul 1 al măsurii 45 la dominantă (V). Acest joc al treptei a cincea și al acordului de septimă micșorată va continua în măsurile 46 și 47 dar puțin modificat. Pe timpii slabi va apărea disonanța după cum urmează: în măsura 46 pe timpul 2 auzim acordul de septimă micșorată rezolvat pe timpul 3 la si bemol, iar pe timpul 4 auzim tot un acord de septimă micșorată format pe do bemol, dar fără cvintă și rezolvat în măsura 47 tot la si bemol; în măsura 45 pe timpii 1 și 2 se aude un acord de si bemol major urmat de un cromatism în bas, do bemol, ce sună un acord de septimă micșorată pe timpul 3 și repetat pe 4, rezolvat la si bemol în măsura 46; în măsurile 48 și 49 se realizează trecerea tonală de la dominantă (V) la tonică (I) prin următoarea formulă: în măsura 48 si bemol major toată măsura, în măsura 49 acord de undecimă urmat de un acord de septimă și rezolvat în măsura 50 la mi bemol major, tonalitatea grupului tematic secund. (ex. 3)

În măsura 36 se produce o rărire ritmică, violele schimbându-și mersul de șaisprezecimi în optimi, corzile grave (violoncelul și contrabasul) realizând un mers de pătrimi și punctând întotdeauna cu un *sforzando* începutul sincopei de pe timpii 2 și 3. Melodia este prezentă la viori. Formula ritmică de pătrime-doime-pătrime sau două optimi este prezentă doar în primele 4 măsuri ale acestei fraze (măsurile 36-39). Din măsura 40 accelerarea ritmică din cadrul melodiei se realizează prin schimbarea mersului în optimi pe fiecare timp, marcând prin *sforzando* și păstrând iluzia sincopei pentru încă patru măsuri (măsurile 40-43). Din măsura 44 până în măsura 48, viorile realizează încă o accelerare ritmică de data aceasta schimbându-și mersul în șaisprezecimi și devenind o formulă de acompaniament pentru corzile grave și suflătorii de lemn ce au preluat acum alternativ prin intermediul dialogului elementul tematic principal. Viorile realizează o formulă de pedală armonică sub forma unui tremolo, dar nu își pierde complet rolul melodic, melodia încă fiind sugerată de schimbările armonice ce se realizează de patru ori pe măsură sau o dată pe fiecare timp. (ex. 3)

Din măsura 44 corzile grave împreună cu partida de suflători de lemn preiau elementul tematic auzit în măsura 36, în același mod și cu aceeași formulă ritmică. În măsura 45 acestea punctează melodic și armonic fiecare timp, printr-un mers de pătrimi, ce va fi păstrat și în măsurile 46 și 47, unde i se va adăuga un *sforzando* pe timpul 2, care ca și până acum susține ideea iluziei sincopei pe timpul 2, chiar dacă ea nu mai este sincopată aici precum în măsura 44. Toată această acumulare de energie este oprită într-un *forte-piano* în si bemol major în măsura 48 pe o notă întreagă, unde, ritmic, compozitorul creează impresia unei decelerări bruște. (ex. 3)

Măsurile 48-49 reprezintă o formulă cadențială de încheiere a grupului tematic principal, ce se realizează și cu sprijinul decelerării ritmice. Melodia în măsurile 48-49 coboară cromatic de la si bemol către sol, terța armoniei de mi bemol major, dominanta lui do minor și noua tonalitate a grupului tematic secund. (ex. 3)

Țesătura melodică a acestei fraze este una densă fiind prezente toate grupele instrumentale, ce au nu numai rol de acompaniament ci și rol melodic, rolurile melodice, precum și registrele melodiei, fiind schimbate des între principalele grupe instrumentale. (ex. 3)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Această tratare a grupului tematic principal evocă aici o gamă de sentimente diferite față de cele expuse în debutul concertului precum seninătatea, extazul și bucuria amestecate uneori cu sentimente de anxietate și iritare sugerate prin tonalitate, convenții intensive temporale și spațiale, nuanțele mari, dominate de *forte* și *fortissimo*, accentele surpriză de tipul unor *sforzandi* și indicații de articulație de tip *staccato*. Se realizează astfel și o tranziție afectivă către grupul tematic secund și noile sentimente evocate de către acesta, emoțiile asociate acestui grup tematic fiind similare cu cele expuse în această secțiune a tratării grupului tematic principal.

Secțiunea este de esență dionisiacă, opusă față de cea din debutul concertului, având o atitudine afectivă cu impulsuri pasionale, exaltate poate chiar iraționale. Acestea aduc aminte de stilul improvizatoric sau cel variațional, supus aici logicii formale, dar cu accente rebele și o atitudine de extaz, de zbcium și plină de pasiuni sugerate prin tehnicile travaliului componistic mai sus enunțate.

Din punct de vedere al sugestiilor de frazare acestea sunt similare cu cele ale grupului tematic principal. În general se va urmări o linie imaginară ce este trasată pe toată lungimea perioadei considerând felul în care se întrepătrund

între ele celulele și motivele în interiorul secțiunii 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 toți exponenții orchestrali indiferent de importanța lor melodică, dar fără a crea discontinuitate în discursul muzical, urmărind întotdeauna conectarea notelor între ele și plasticitatea frazei și a perioadelor pe tot parcursul lor.

Grupul tematic secund – măsurile 50-98:

Câteva considerente:

Grupul tematic secund este opus din punct de vedere al sugestiei afective față de grupul tematic principal, atât prin intermediul tonalității cât și din punct de vedere al construcției melodice și ritmice. Tema este una luminoasă, optimistă, o rază de soare în întunecatul concert, fapt sugerat prin tonalitatea relativei majore și cantabilitatea temei în sine. Discursul se realizează în mare parte diatonic melodia sunând notele gamei mi bemol major ascendent și descendent, dar apar ocazional și cromatisme ce tensionează discursul muzical al acesteia. Apare aici o ușoară sugestie a neliniștii prin mișcarea continuă a acompaniamentului în ritm de optimi. Grupul tematic este astfel de esență dionisiacă, opus apolinicului grupului tematic principal, după cum se obișnuia în mod tradițional în construcția formei de sonată din epocă.

În legătură cu opoziția sau antiteza dintre cele două grupuri tematice m-au inspirat următoarele idei aparținând antichității elene printr-o concepție formulată de Heraclit și evidențiată de Sorin Petrescu în lucrarea sa:

„Dacă în Univers există elemente contradictorii, realități ce par a nu se putea concilia. Cum ar fi unitatea și pluralitatea, iubirea și ura, pacea și războiul, liniștea și mișcarea, apoi armonia dintre aceste contrarii nu se va realiza prin anularea uneia dintre ele, ci, dimpotrivă, lăsându-le pe amândouă să viețuiască, într-o continuă tensiune.”⁶⁹

Melodia, ritmul, armonia, instrumentația, planul dinamic:

• Perioada întâi:

⁶⁹ S. Petrescu – *Ce se aude și ce nu se aude*, Editura Brumar, Timișoara, 2014, pag. 114

În măsura 50, tema este preluată de vioara întâi și de cei doi clarineți acompaniați de restul corzilor. Corzile grave punctează armonia în ritm de pătrimi și doimi în timp ce vioara a doua realizează o formulă de tip bas figurat (alberti) sugerată de optimile sub formă de arpegii pe care acestea le cântă, evident tot cu rol de acompaniament. Fagoții și cornii susțin și ei armonic tot în ritm lent de pătrimi și doimi tema viorilor și a clarinetelor. (ex. 4, vezi anexa)

Dinamica este una scăzută, toată tema auzindu-se în nuanța *piano*, ce sugerează până la urmă și o liniște interioară. Țesătura melodică este destul de rarefiată auzind doar corzile și suflătorii de lemn în alcătuirea acestei teme. (ex. 4)

Armonic, în măsura 50 pe timpii 1 și 2 auzim mi bemol major, unde melodia sună o doime în timp ce basul figurat se mișcă la vioara a doua, pe timpii 3 și 4 se aude un acord de septimă al lui si bemol în răsturnarea întâi. (ex. 4)

Melodia se mișcă în optimi împreună cu basul figurat, aceasta realizând o formulă de tip broderie. În măsura 51 este rezolvat acordul de septimă la mi bemol, armonie ce va cuprinde toată această măsură. Vioara a doua își continuă mersul arpeggiat în timp ce melodia își urmărește formula de o doime pe timpii 1 și 2 urmată de o pătrime cu punct-optime, pe timpii 3 și 4, formulă ce amintește de tema principală a concertului din punct de vedere ritmic. Măsura 52 aduce un pasaj ușor cromatic pe timpul 4, dar după ce este sunată armonia lui si bemol ce este prezentă prin sugestia basului pe tot cuprinsul măsurii. (ex. 4)

Astfel pe timpul 1, auzim si bemol major, urmat tot de un acord de treapta a cincea, dar cu o disonanță la vioara a doua în basul alberti ce sugerează o apogiatură, repetată pe timpul 3, iar pe timpul 4 introducerea fa diezului ca notă cromatică transformă acordul de si bemol într-un acord mărit, ce imploră o rezolvare, și creează tensiune în discursul muzical. În măsura 53 acordul mărit nu este imediat rezolvat la mi bemol major ci este întârziată rezolvarea acestuia prin menținerea fa diezului în melodie pe o armonie a lui mi bemol, ce formează un acord de nonă mărită ce sună pe timpii 1 și 2 ai acestei măsuri și ce este rezolvată la mi bemol abia pe timpul 3 al măsurii. Timpul 4 formează un acord de septimă în răsturnarea a treia (2) ce pregătește armonia lui la bemol major din măsura 54 de pe timpul 1 și 2 ce se rezolvă armonic la mi bemol pe timpul 3. Timpul 4 are același rol ca și în măsura precedentă și sună un acord de septimă pregătind la fel ca în măsura anterioară la bemol major ce se va rezolva tot la mi bemol în măsura 55. De pe

timpul 4 al acestei măsuri începe o coborâre cromatică a melodiei ce durează până în măsura 57. (ex. 4)

Pe timpul 4 al măsurii 55 se aude un acord major cu septimă mică, terța acordului fiind urcată cromatic (mi becar), urmată de un acord al lui fa major (treapta doua cu terța urcată din mi bemol) pe timpul 1 al măsurii 56. Pe timpul 2 al măsurii 56 sună un acord de septimă al lui si bemol (V), urmat de acordul de tonică (I), mi bemol, pe timpul 3, și un acord de treapta a doua, fa minor în răsturnarea întâi (6). În măsura 58 se aude un acord de tonică în răsturnarea a doua (6/4) pe timpii 1 și 2, urmat de un acord cu septimă micșorată pe timpii 3 și 4 ce este rezolvat pe treapta a treia (do minor) în măsura 59 și ce aduce din nou primul motiv al grupului tematic secund la viori. (ex. 4)

Se observă același contur de tip broderie în interiorul melodiei pe timpii 3 și 4, tehnică ce va fi secvențată și în măsura următoare. În măsura 59 pe timpii 1 și 2 se aude treapta întâi precum în măsura 50 urmată de acordul de septimă pe timpii 3 și 4. Măsura 59 este o secvență descendentă a măsurii 58 unde melodia își păstrează conturul, iar armonia sună un acord al do minorului pe timpii 1 și 2, urmat de un acord de septimă pe timpii 3 și 4. În măsura 60 melodia urmărește un contur ascendent până la nota ei cea mai înaltă din interiorul grupului tematic secund, sol, atinsă în măsura 61 la flaut și fagot. Pe timpul 1 auzim un acord al lui la bemol major, urmat de un acord micșorat ce se formează pe timpul 2, urmat de un alt acord al lui la bemol major pe timpul 3 și de un acord micșorat pe timpul 4 ce este rezolvat pe omonima relativei minore a lui mi bemol major, do major. (ex. 4)

Din măsura 61 țesătura melodică devine mai densă prin intermediul utilizării treptate și a celorlalte instrumente ce nu s-au mai auzit în decursul acestui grup tematic precum flautul, oboiul, timpanul și trompetele, aduse din măsura 62. Schimbarea de culoare a do majorului se realizează mai ușor astfel prin intermediul țesăturii melodice, precum și continuarea acestei teme luminoase care urmărește conturul unui crescendo către reexpunerea temei principale a concertului din măsura 73. (ex. 4)

Armonic, în măsura 61 auzim un acord al lui do major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 1, urmat de o formulă cadențială pe timpii 2, 3 și 4 ce are ca scop închiderea perioadei precum, sol major cu septimă în răsturnarea a treia (2), urmat de do major în răsturnarea întâi (6), și finalizat cu un acord de septimă (7), rezolvat la tonica do major în măsura 62, ce începe a doua perioadă a grupului tematic secund. (ex. 4)

Pauzele:

Apar sub forma pauzelor energice cu efect hotărâtor asupra caracterului acestui grup tematic.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Muzica evocă sentimente de seninătate, bucurie și poate chiar extaz, stări afective opuse celor asociate grupului tematic principal. Domină însă dionisiacul în interiorul acestui grup tematic prin mișcarea rapidă a formulelor de acompaniament și dese dinamizări ritmice ale acestora, precum și prin prezența contrastelor puternice dinamice, foarte specifice compozitorului. Cromatizările intense din interiorul melodiei evocă de asemenea o tulburare sufletească a eroului nostru în lupta cu destinul său nefavorabil, ce intensifică efectul dramatic asociat de asemenea și acestui grup tematic prin formulele de *sforzandi* plasate ocazional pe valorile mari ale melodiei.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse și până acum, păstrându-se astfel unitate în cadrul viziunii interpretative asupra operei beethoveniene.

• Perioada a doua:

Măsurile 62-67 reprezintă o secvență a măsurilor 50-55 transpusă în do major, tonalitatea omonimei do minorului. Ritmic și melodic aceste măsuri sunt identice cu măsurile 50-55 dar aduse în noua tonalitate a do majorului, transpuse deci la un interval de o sextă mare ascendentă. În măsura 67 pe timpul 4 există o diferență față de măsura 55 în sensul că armonic este sunat un acord minor cu septimă mică rezolvat la do major în răsturnarea a doua (6/4) în măsura 68 față de armonia acordului major cu septimă mică a expunerii inițiale a grupului tematic secund din măsura corespondentă. (ex. 4)

Mersul cromatic precedent dispare în această perioadă. Măsura 68 ce încheie fraza împreună cu măsura 69, este diferită față de măsura 56, ea realizând o broderie din punct de vedere melodic pe armonia lui do major în răsturnarea a doua (6/4). În măsura 69 pe timpul 1 sună un acord cu nonă mică format de pe nota do, unde melodia urcă cromatic la re diez, o notă de pasaj, ce marchează rezolvarea acestei disonanțe în do major. Timpul 4 readuce si bemol în bas ce denotă caracterul modulatoriu al acestei perioade. (ex. 4)

Din măsura 70 până în măsura 73 apare o nouă accelerare ritmică a corzilor care își schimbă mersul din optimi în șaisprezecimi, și care nu mai

realizează o formulă de tip bas figurat (alberti) acum ci pedale armonice, ce se schimbă la doi timpi, cu excepția măsurii 72, unde se schimbă pe fiecare timp. Melodia este și ea reprezentată de note lungi și strict legată de schimbările armonice, ea auzindu-se atunci când se schimbă și armonia. (ex. 4)

Armonic, în măsura 70 pe timpii 1 și 2 auzim un acord de fa minor în răsturnarea a doua (6/4) urmat de do minor în răsturnarea a doua (6/4). În măsura 71 auzim din nou fa minor în răsturnarea a doua (6/4) pe timpii 1 și 2, urmat de do minor în răsturnarea întâi (6) pe timpii 3 și 4. În măsura 72 auzim un re major cu septimă pe timpii 1 și 2 rezolvat la sol major pe timpii 3 și 4. Măsura 73 aduce o formulă cadențială ce sună pe timpul 1 la bemol major în răsturnarea întâi (5/3), pe timpul 2 re minor cu septimă în răsturnarea a doua (6/5), pe timpul 3 do minor în răsturnarea a doua (6/4), pe timpul 4 sol major cu septimă rezolvat la do major în măsura 74. (ex. 4)

Planul dinamic:

Acesta este în general reprezentat de nuanțe mici precum *piano* și *pianissimo*, tensiunea discursului muzical fiind în această secțiune scăzută. Către finalul acestei secțiuni apare o acumulare dinamică marcată prin *crescendo* către noua secțiune a grupului tematic secund ce va debuta în *forte*.

Țesătura melodică/textura:

Aceasta este densă prin prezența tuturor partidelor instrumentale.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Sunt similare cu cele ale primei perioade ale grupului tematic secund. Tonalitatea do majorului în care este expusă această perioadă este mult mai luminoasă decât cea a mi bemol majorului și este în același timp și tonalitatea omonimă a lui do minor, tonalitatea de bază a părții de concert. Acest lucru poate determina în conștiința ascultătorului sentimente pozitive intense precum seninătate, bucurie și extaz, toate dominate de un optimism molipsitor al eroului nostru în interiorul acestei perioade. Se păstrează esența dionisiacă a discursului muzical prin sugestia nestatorniciei acompaniamentului și cromatizările intense, ce pot induce și o stare de tulburare sufletească ascultătorului.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse în interiorul perioadei întâi a grupului tematic secund.

• Perioada a treia:

Din măsura 74 corzile își continuă mersul eratic de șaisprezecimi și funcția de pedală armonică pe care au avut-o și până acum (vioara a doua și violele) în timp ce între vioara 1, corzile grave și suflătorii de lemn se creează un dialog prin scurte intervenții tematice, ale frazei 1 din grupul tematic principal din partea ambelor grupe de instrumente. (ex. 4)

În măsura 74, pe un acord de septimă în do major este sunat primul motiv al grupului tematic principal de către fagoți și corzile grave unde timpanul și trompetele punctează ritmic timpii 2, 3 și 4 ai măsurii 76, ultima a motivului de 4 măsuri, și timpul 1 al măsurii 77, începutul noului motiv. Re bemolul din măsura 75, timpul 4, pregătește schimbarea armonică la fa minor din măsura 77. Măsurile 77-80, reprezintă o secvență a măsurilor 74-77, unde vioara întâi sună același motiv al frazei întâi aparținând grupul tematic principal în fa minor sub pedala armonică a celorlalte corzi. (ex. 4)

Măsurile 80-83 sunt o secvență a măsurilor 74-77, unde tema este preluată de către clarineți, flauți și fagoți, cei doi oboi doar completând armonic și melodic ultimii 3 timpi ai măsurii 82, alături de trompete și timpan, precum în secvențele precedente. Măsurile 83-84 reprezintă încheierea perioadei printr-o formulă cadențială. Astfel, pe timpii 1 și 2 ai măsurii 83 auzim la bemol major (5/3), pe timpii 3 și 4 fa minor (5/3), în măsura 84 pe timpii 1 și 2 do minor (6/4), un acord de septimă (al dominantei) pe timpii 3 și 4 rezolvat la tonică (I) în măsura 85. (ex. 4)

Planul dinamic:

Este în general marcat de nuanțe mari precum *forte* și *fortissimo*, dar apar contraste tipic beethoveniene în măsurile 74-77, către nuanța *piano*, din măsura 77 revenind nuanța mare, *forte*, urmată de o acumulare de tensiune dinamică marcată prin *crescendo* către nuanța *fortissimo* din măsura 83 și până la finalul acestei perioade.

Țesătura melodică/textura:

Este și aici densă prin prezența tuturor partidelor instrumentale. În interiorul măsurilor 74-80 aceasta este mai rarefiată decât din măsura 80 datorită expunerii progresive a melodiei grupului tematic principal de către fagot acompaniat de partida de corzi în dialog cu viorile întâi acompaniate de

restul corzilor prin intermediul dialogului, iar din măsura 80 toată orchestra sună intervenții melodice și ritmice până la sfârșitul secțiunii.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Acestea sunt asociate grupului tematic principal prin expunerea de către partidele instrumentale a materialului tematic al acestuia. Totuși starea de melancolie, tristețe și îngândurare intensă din interiorul grupului tematic principal este transformată într-o stare generală de mânie, iritare și chiar furie dominată în general de sentimentul neputinței sau al anxietății în fața destinului nefavorabil, evidențiate aici prin nuanțe mari care sugerează un strigăt arzător cu toată ființa sa a eroului nostru către divinitate pentru rezolvarea conflictului interior fără sfârșit al acestuia și pierderea lucrului cel mai de preț al său, auzul.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse în interiorul grupului tematic principal al părții de concert.

• Perioada a patra:

Măsura 85 marchează începerea unei noi perioade ce aduce material tematic nou ce nu a mai fost auzit până acum. Acesta este adus tot sub forma unui dialog între principalele grupuri instrumentale – corzi și suflătorii de lemn. Noua temă este compusă din punct de vedere ritmic din: un motiv principal din 3 pătrimi sub formă de anacruză ce repetă aceeași notă (măsura 85), urmată de o doime (măsura 86), tot pe aceeași notă și o pătrime cu punct-optime cu note descendente (măsura 86) și finalizată print-o pătrime tot descendentă (măsura 87). (ex. 4)

Armonic cele 3 pătrimi din măsura 85 sună un acord de do minor (6), urmat tot de același do minor (măsura 86) pe timpii 1 și 2, unde pe timpii 3 și 4 se va auzii armonia unei septime de dominată (4/3) rezolvate pe tonică și urmată de re minor (6); un al doilea motiv (măsurile 87-88) format dintr-o pătrime cu punct, două șaisprezecimi (măsura 87) și 8 optimi (măsura 88) și o pătrime (măsura 89). Armonic, în măsura 87 pe timpii 3 și 4 se formează un acord micșorat, urmat de tonică, dominantă (V-I) pe timpii 1 și 2 și tonică, dominantă cu septimă (I-V7) pe timpii 3 și 4, rezolvată la tonică (I) în do minor în măsura 89. Măsurile 89-90 reprezintă o secvență a măsurilor 85-86. Măsura 91 este o secvență la o cvintă ascendentă a măsurii 90, la rândul ei o secvență a măsurii 85. Ultimele măsuri ale motivului (92-93) prezintă elementul de doime

și pătrime cu punct-optime al noii teme în mers contrar – suflătorii ascendent și corzile descendent pe o pedală de oboi. (ex. 4)

Armonic, pe timpii 1 și 2 din măsura 92 sună un acord de septimă micșorată, rezolvat la treapta a VI-a (6/4) și de un acord micșorat pe timpii 3 și 4, armonie ce se va repeta și în măsura 93. Măsura 93 este o secvență ascendentă a măsurii 92. În măsura 93 se menține armonia de septimă micșorată unde corzile își reiau mersul de șaisprezecimi și funcția de pedală armonică, funcție pe care o preiau pentru scurt timp și suflătorii ce gestionează note lungi și schimbări armonice odată pe măsură (măsurile 94, 95), la fiecare 2 timpi (măsura 95) sau chiar pe fiecare timp (măsura 96), realizând astfel și o accelerare melodică și ritmică în măsurile 93-97. (ex. 4)

Interesant este de remarcat mersul basului și al fagotului ce prezintă ritmul grupului tematic principal - pătrime-pauză de optime-optime-pătrime. Melodia în general este dată de schimbarea armoniei în aceste măsuri. Observ că măsurile 94-96 sunt o înlănțuire de acorduri micșorate cu sau fără septimă, astfel în măsura 95 auzim o septimă micșorată, în măsura 96 pe timpii 1 și 2 auzim un acord micșorat, urmat tot de un acord micșorat pe timpii 3 și 4. În măsura 97 pe timpul 1 auzim do major, coborât cromatic la do minor prin aducerea lui mi bemol la viori și oboi pe timpul 2, urmat de un acord de undecimă pe timpul 3 și septimă de dominantă pe timpul 4 (V7), ce este rezolvat pe tonică (I) în măsura 98. (ex. 4)

Pauzele:

Apar aici sub forma pauzelor elipsă, dar și sub forma pauzelor energice ce au un efect hotărâtor asupra caracterului muzicii enunțate de către partidele instrumentale ale orchestrei.

Planul dinamic:

Este în debutul secțiunii scăzut, realizându-se astfel un contrast tipic beethovenian între perioada precedentă și secțiunea aceasta, urmând a reveni o acumulare de tensiune către concluzia expoziției orchestrale marcată prin indicația *crescendo* din măsura 94.

Țesătura melodică/textura:

Inițial aceasta este destul de rarefiată prin expunerea progresivă a materialului muzical prin intermediul dialogului între principalele partide

instrumentale, dar din măsura 94 devine mult mai densă prin prezența tuturor partidelor instrumentale laolaltă ce susțin acumularea de tensiune dinamică și dramatică către noua secțiune a concluziei expoziției.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

În debutul secțiunii acesteia apar sugestii ale melancoliei, tristeții, îngândurării și ale mâhnirii exprimate prin intermediul suflătorilor de lemn în dialog cu partida de corzi. Apare aici și formula de patru note repetate în ritm de trei pătrimi și o doime ce aduce aminte de faimosul motiv al destinului caracteristic compozitorului prin referințele acestuia în cadrul Simfoniei a V-a, Concertului pentru pian și orchestră nr. 4 în sol major și al Sonatei pentru pian nr. 23, op. 57 *Appassionata*, motiv repetat obsesiv pe tot parcursul acestor lucrări și care sugerează fragilitatea omului în lupta sa cu destinul tragic. Despre această predestinare Petrescu a enunțat următoarele:

„sentimentul tragic, în momentul conștientizării limitelor omenești (predestinarea, la greci), determină o privire plină de compasiune și regret spre ceva ridicat din planul mediu al trăirii, prin suferință, și, adeseori, prin luptă. Tragicul primește cu voluptate strălucirile deșarte ale eroicului, dar, așa cum o declară Beethoven în ultimele Sonate pentru pian și în ultimele Cvartete, doar acceptarea suferinței este resortul înălțării spirituale.”⁷⁰

Acest motiv este de esență apolinică prin sugestia statorniciei sale și caracterizat printr-o contemplare senină, detașată. El este complet lucid și rațional. După scurta expunere a motivului destinului mai sus amintit în această formulă urmează o acumulare mare de tensiune dinamică și dramatică construită pe motivul semnal al părții de concert aparținând grupului tematic principal și formula de tremolo a acompaniamentului corzilor. Acumularea este opusă motivului destinului, deci de esență dionisiacă și evocă sentimente ale anxietății, iritării, mâniei, poate chiar ale furiei ce pregătesc răbufnirea dramatică finală din concluzia expoziției orchestrale și marcarea momentului mult așteptat de către publicul auditor, intervenția solistului.

Din punct de vedere al sugestiilor de frazare acestea sunt similare cu cele ale grupului tematic principal. În general se va urmări o linie imaginară ce este trasată pe toată lungimea perioadei considerând felul în care se întrepătrund între ele celulele și motivele în interiorul secțiunii având grijă să

⁷⁰ S. Petrescu – *Ce se aude și ce nu se aude*, Editura Brumar, Timișoara, 2014, pag. 116

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 toți exponenții orchestrali indiferent de importanța lor melodică, dar fără a crea discontinuitate în discursul muzical, urmărind întotdeauna conectarea notelor între ele și plasticitatea frazei și a perioadelor pe tot parcursul lor.

Concluzia expoziției orchestrei – măsurile 99-111:

Melodia, ritmul, armonia, instrumentația, planul dinamic:

Măsura 98 marchează sfârșitul acestei perioade și începutul concluziei expoziției orchestrei. Armonic pe timpii 1, 2 și 3 în măsura 98 sună tonalitatea tonică (do minor), iar pe timpul 4 debutează concluzia expoziției cu o anacruză la viori pe la bemol ce aduce sugestia unui politonalism în interiorul acestei măsuri, lăsat să atârne și în măsura 99 pe o armonie de a unui acord de nonă de dominantă (V9). Melodia reprezentată de un ritm de pătrime cu punct-optime și 4 optime amintește de formula ritmică din grupul tematic secund, dar melodic este modificat conturul acesteia, ea coborând mai întâi prin mers treptat și după aceea urcând prin salt, opusul a ceea ce se aude în măsurile 50-51. (ex. 5, vezi anexa)

Din măsura 100 continuă motivul pătrime-pauză de optime-optime-pătrime din cadrul grupului tematic principal încă două măsuri până în măsura 102. Măsurile 100-104 reprezintă patru măsuri cadențiale ce pregătesc intrarea frazei întâi a grupului tematic principal în măsura 104, și ce prezintă o accelerare ritmică la corzi. În măsura 100 pe timpii 1 și 2 auzim do minor, urmat de la bemol major pe timpii 3 și 4, în măsura 101 auzim treapta a doua cu septimă, urmată de treapta a cincea, în măsura 102 auzim din nou tonica pe timpii 1 și 2, urmată de la bemol major și fa diez micșorat, pe timpii 3 și 4, iar în măsura 103 formula finală cadențială I-V7-I. (ex. 5)

În măsura 104 auzim din nou grupul tematic principal în care primul motiv de patru măsuri este identic cu cel inițial diferența fiind că acum este în nuanță mare (*ff*) și este folosită toată orchestra, țesătura melodică fiind densă. Din măsura 107 auzim o variantă a măsurii 4 (sau a măsurii precedente, 106). Ritmic, motivul semnal ce este reluat obsesiv pe tot parcursul concertului (pătrime-pauză de optime-optime-pătrime) este repetat pe parcursul a încă două măsuri și sună o armonie de V-I, în măsurile 107, 108 și 109. (ex. 5)

Măsurile 110-111 reprezintă finalul concluziei expoziției și marchează prin cele trei „lovituri de ciocan”, cu care se aseamănă ritmul în contratimp de pătrime-pauză de pătrime-pătrime-pauză de pătrime-doime cu coroană, începutul expoziției solistului, momentul mult așteptat de public până acum. (ex. 5)

Pauzele:

Apar sub forma pauzelor energice ce au un rol hotărâtor asupra caracterului muzicii dar și sub forma pauzelor elipsă ce au fost explicate în cadrul grupului tematic principal al părții de concert.

Planul dinamic:

Este dominat de nuanțe mari, *forte* și *fortissimo*. În debutul secțiunii se realizează o mare acumulare de energie dinamică către măsura 104, după care este menținută nuanța *fortissimo* ce reprezintă un strigăt de disperare către divinitate al eroului nostru.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Concluzia expoziției aduce prin acumularea mare de tensiune dinamică și dramatică sentimente ale mâniei, iritării și chiar furiei, o anxietate generală transmisă ascultătorului prin intermediul partidelor instrumentale. Inițial, din măsura 99 și până în măsura 104 apare sugestia dionisiacului prin nestatornicia materialului muzical evidențiate prin convenții intensive spațiale și temporale ale traviului compozițional, dar din măsura 104, de la reluarea grupului tematic principal în nuanță mare domină esența apolinicului prin sugestiile melodice și ritmice ale materialului muzical.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse în interiorul grupului tematic principal al părții de concert.

b. Expoziția solistului – expoziția 2 – măsurile 111-249:

Extensie anterioară – măsurile 111-113:

Aceasta debutează cu o extensie anterioară de 3 măsuri (m. 111-113) ce aduce o anacruză reluată de 3 ori a gamei do minor varianta melodică în valori mici, de șaisprezecimi și începute cu o pauză pe timpul 3 în nuanță mare (*f*) unde sugestia interpretativă este una de un crescendo continuu din m. 111 până în m. 113 ce are rol de a pregăti grupul tematic principal al pianului ce se va auzi în *forte*. (ex. 6, vezi anexa)

Pauzele:

Apar aici sub forma pauzelor elipsă (pauzele de pătrime) dar și a celor energice ce au un rol decisiv asupra caracterului muzicii (pauzele de șaisprezecime).

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Gama do minor în varianta melodică desfășurată pe trei octave evocă sentimente asociate furiei, iritării și chiar ale mâniei, de esență dionisiacă, prin sugestia nestatorniciei acesteia și a convențiilor intensive temporale și spațiale ale travaliului compozițional.

Pianistic aici se vor folosi degete curbate și foarte active cu o încheietură moale ce ghidează direcția ascendentă a gamelor, cu suportul antebrațului și cu puterea mușchilor spatelui pentru a proiecta nuanța mare a unui *forte*, dar și pentru a realiza un *crescendo* necesar pentru expunerea grupului tematic principal de către instrumentul solist. Pedala de susținere va fi folosită doar pe valorile lungi reprezentate de pătrimile marcate cu *sforzando*, pentru a întări efectul acestora, dar și pentru a oferi o anumită căldură sunetului reprezentând un atac energic.

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

Grupul tematic principal – măsurile 114-164:

Melodia, ritmul, armonia și instrumentația:

• Perioada întâi:

Grupul tematic principal este sunat de către pian în formula în care a fost auzit și în măsurile 1-8. Este diferită indicația dinamică și sugestia texturii prin intermediul octavelor duble din măsurile 1-4, ce ne duc cu gândul la intervenția întregii orchestre și nu doar a corzilor precum în debutul concertului. Sugestia măsurilor 118-122 este similară cu cea a măsurilor 5-8 atât prin dinamică, cât și prin ideea imitației partidei de suflători de lemn a pianului prin folosirea acordurilor de trei sunete la ambele mâini, continuată prin utilizarea terțelor duble la ambele mâini și în general a mai multor planuri sonore pentru a sugera grandoarea orchestrală a instrumentul solist. (ex. 6, vezi anexa)

Remarc că măsura 111 este diferită față de măsura 7 prin sugestia melodică a mâinii drepte ce oferă o broderie de pasaj pe parcursul a doi timpi în loc de motivul pregnant al concertului de pătrime-pauză de optime-optime-pătrime. Acest ritm este dat de mâna stângă ce se suprapune planului melodic al mâinii drepte, dar secundar, putând deduce că el a fost ascuns pentru a oferi o variație la ce s-a mai auzit până acum. Tot folosind procedeul variației și prin adăugarea notelor de pasaj, compozitorul îmbogățește pauzele din măsura 8 din expoziția orchestrei în măsura 121 a expoziției solistului. De remarcat este că solistul își expune singur grupul tematic principal al concertului fără acompaniamentul orchestrei. (ex. 6)

Prin folosirea aceleiași tehnici de variere a discursului muzical, compozitorul continuă următoarea frază a grupului tematic principal (măsurile 9-16), similară armonic cu aceasta după cum urmează: identică în măsurile 122-126 (măsurile 9-13), ușor variată în măsurile 127-130 și extins cu o măsură. Remarc cum această frază a doua este cu o măsură mai lungă decât ce s-a auzit în debutul concertului la orchestră. (ex. 6)

Din măsura 122 orchestra devine un acompaniator al pianului ce își expune fraza a doua din grupul tematic principal. În măsura 122, armonic, este sunat do minorul (I). Melodic pe timpul 1 și 2 este o notă lungă, prelungită și pe prima jumătate a timpului 3 după care este prezentă o broderie de pasaj formată din șase șaisprezecimi ce pregătesc trecerea spre la bemol major. Orchestra schițează armonia prin note lungi întrebuințate corzilor. Melodia este susținută armonic și ritmic de o mână stângă ce realizează figurații armonice pe notele arpegiului în ritm de triolete în măsurile 122-127. Acest lucru creează o stare de agitație prin formulele ritmice excepționale de tip hemiolă ce se creează prin suprapunerea acestora contra melodiei. (ex. 6)

Măsura 123 debutează în la bemol major, armonic, iar melodic auzim o apogiatură pe primul timp adusă la nota armonică în ritmul de optimi, urmate de terța acordului repetată de trei ori în ritm de pătrimi. Măsurile 124-125 reprezintă o secvență la o cvartă perfectă ascendentă a măsurilor 122-123. Armonic, în măsura 124 auzim fa minor, iar în măsura 125 re bemol major, melodic și ritmic măsurile 124-125 sunt identice cu măsurile 122-123. Remarc cum melodic și armonic, re bemol majorul din măsura 125 este pregătit prin notele cromatice ale broderiei din măsura 124 de pe timpul 4 (re bemol, si bemol). (ex. 6)

Măsura 126 este o secvență la o cvartă perfectă ascendentă a măsurii 124 pe o armonie de acord micșorat (treapta a șaptea urcată). Melodic este identică cu măsura 124. Motivul măsurilor 126-127 nu este identic cu măsurile 124-125, măsura 127 realizând o broderie de pasaj mai amplă în ritmuri de triolet pe fiecare timp, și armonia schimbându-se mult mai des decât în măsura 125. Astfel în măsura 127, armonic, auzim un sol major 9 (V9) - nonă de dominantă - pe timpii 1 și 2 urmată de treapta I (do minor), dominantă cu septimă (V2) în răsturnarea a treia, și rezolvată la tonică în măsura 128. (ex. 6)

Măsurile 128-130 reprezintă o formulă cadențială de finalizare a frazei a doua grupului tematic principal. Aceasta este extinsă cu o măsură față de debutului ei din expoziția orchestrei. Armonic, în măsura 128 este sunat un acord de do minor (6) pe timpii 1 și 2, urmat de un acord de nonă format pe si bemol pe timpii 3 și 4, rezolvat la tonică pe timpii 1 și 2 ai măsurii 129, urmat de o septimă de dominantă (V7) - sol major 7 - și finalizat în do minor pe timpul 1 al măsurii 130. (ex. 6)

Ritmic observăm o decelerare realizată prin mersul de optimi al melodiei, față de cel de triolete din măsura precedentă. Melodia urmărește conturul melodic al gamei do minor în măsura 128. În măsura 129 se realizează o broderie pe timpii 1 și 2, și o sincopare în același timp prin valorile de pătrime-doime-pătrime, ce va aduce sensibila lui do minor pe timpul 4 (si becar) și care va fi rezolvată pe tonică în măsura 130. Melodia urmărește un contur de tip val ondulat în interiorul măsurilor 122-130 caracterizat în general printr-un mers treptat presărat uneori cu salturi intervalice de diferite dimensiuni. (ex. 6)

Pauzele:

Precum în grupul tematic principal din expoziția orchestrei acestea apar sub forma pauzelor energice dar și a pauzelor elipsă, ce au fost explicate pe larg în paginile de debut ale analizei de față.

Țesătura melodică/textura:

În interiorul primei fraze a expunerii grupului tematic principal de către pian aceasta este densă prin intervalele duble ale instrumentului solist, dar și a formulelor acordice, ce imită partidele instrumentale ale orchestrei, dar din măsura 121 țesătura melodică devine mai rarefiată, pianul expunând în cadrul mâinii drepte o linie melodică ce se desfășoară pe un singur plan, acompaniată de către mâna stânga ce de asemenea are un enunț pe un singur plan, susținută și de către partida completă de corzi ce schițează intervenții ritmice și armonice.

Planul dinamic:

În debutul expunerii grupului tematic principal acesta este crescut, dar în cadrul măsurii 118 se realizează un contrast tipic beethovenian și după nuanța *forte* din măsurile precedente este marcat un subito *piano*, nuanță ce va fi menținută până la sfârșitul acestei perioade.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

În debutul expunerii grupului tematic principal sugestiile asupra sensului muzical sunt identice cu cele din cadrul concluziei expoziției (măsurile 99-111) - *concluzia expoziției aduce prin acumularea mare de tensiune dinamică și dramatică sentimente ale mâniei, iritării și chiar furiei, o anxietate generală transmisă ascultătorului prin intermediul partidelor instrumentale.*

După acest scurt moment de dramatism intens asemănat cu un strigăt de disperare adresat divinității de eroul nostru, revin sentimentele asociate grupului tematic principal din debutul concertului ce evocă melancolie, îngândurare și mahnire, stări depresive și dramatice dar și foarte întunecate menținute până la sfârșitul acestei perioade.

Despre expunerea discursului solistic pianistic din cadrul grupului tematic principal al expoziției solistului, dar și a secțiunilor ce o continuă pe aceasta se poate afirma că are un puternic caracter improvizator similară unei teme cu variațiuni, dar întâlnită uzual 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 stabili ritmic și armonic aceste formule libere. Dionisiacul, nerăbdarea și

nestatornicia sunt atotprezente pe parcursul discursului solistic în cadrul acestei părți 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 *piano*-ului, fără utilizarea surdinei pentru a ne putea folosi de sonoritatea caldă a instrumentului, și utilizând pedala de susținere cât mai des cu puțință din măsura 118. Pentru măsurile 114-117 se va folosi puterea mușchilor spatelui cu degete active, cu încheietura moale și cu susținerea antebrațului pentru a proiecta nuanța mare, *fortissimo*. Pedala de susținere va fi utilizată atunci când scriitura permite.

În general acolo unde scriitura pianistică este densă se vor scoate în evidență soprana mâinii drepte sau vocea superioară și basul mâinii stângi sau vocea inferioară, vocile mijlocii fiind mai puțin importante în cadrul proiecției melodice. Pentru realizarea acestei tehnici se vor înclina ușor încheieturile spre părțile superioare ale celor două mâini și greutatea antebrațului va fi direcționată către degetele 4 și 5 ale ambelor mâini ale pianistului.

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

• Perioada a doua:

Măsurile 131-138 reprezintă a doua perioadă a grupului tematic principal din expoziția solistului ce corespunde punții din expoziția orchestrei (măsurile 17-24). Acestea sunt identice armonic și foarte similare tematic. Fraza este realizată tot pe principiul dialogului dintre instrumente, dar nu dintre corzi și suflători precum în expoziția orchestrei ci dintre corzi, susținute armonic de către corni și pian. Măsurile 131-132 sunt identice cu măsurile 17-18.

Diferența apare pe timpul 4 al măsurii 132 (măsura 18) unde pianul realizează un arpeggiu ascendent în triolete pe sol major. Acest arpeggiu este continuat în măsura 133 pe timpii 1, 2 și 3. Pe timpul 4 se realizează o coborâre cromatică către do minor din măsura 134 unde auzim pe timpii 1 și 2 un acord de nonă ce este apoi rezolvat la tonică prin aducerea lui mi bemol la soprana. Măsurile 135-136 reprezintă o secvență la terță a măsurilor 131-132. Acestea sunt identice din punct de vedere melodic. (ex. 6)

Armonic în măsura 135 auzim un acord de septimă format pe si bemol și rezolvat la mi bemol în măsura 136. Și măsurile 137-138 reprezintă o secvență a măsurilor 133-134, acestea realizând aceeași figurație de arpegii, pe același

ritm, și încheiate în același mod. Același principiu al dialogului pian-orchestra continuă și în următoarea frază a acestei perioade. Astfel măsurile 138-141, armonic, sunt identice cu măsurile 24-27, și similare tematic. Măsurile 138-139 sunt identice cu măsurile 24-25. (ex. 6)

În măsurile 140-141 pianul introduce o figurație virtuoasă de șaisprezecimi pe acordul lui mi bemol major ce repetă întotdeauna prima notă a arpegiului urmată de o urcare și respectiv două coborâri ale acestuia. Asemănarea cu expoziția orchestrei se termină la măsura 142, o secvență în la bemol major a măsurilor 138-139. Măsurile 144-145 reprezintă o pregătire a noii teme ce se va auzi la pian acompaniat de orchestră. Pregătirea este formată din note cromatice rapide ascendente (măsura 144) și o broderie de pasaj ce pregătește ascultătorul auditiv pentru noua tonalitate, mi bemol minor, prin aducerea cromatismului sol bemol. (ex. 6)

Pauzele:

Similar cu cele din secțiunea punții din debutul părții de concert acestea apar sub forma pauzelor elipsă, dar și a celor energice, influențând direct caracterul muzicii.

Țesătura melodică/textura:

Este rarefiată în debutul secțiunii, partidele instrumentale alături de solist expunând pe rând idei muzicale prin intermediul dialogului. Din măsura 138 aceasta devine densă prin intervenția în tutti a tuturor partidelor instrumentale ce expun material muzical în dialog cu instrumentul solist.

Instrumentul solist expune material muzical de unul singur fără acompaniamentul sau suportul orchestrei realizându-se astfel contraste puternice tipic beethoveniene dintre ansamblu, cu forța și răbufnirile dramatice ale sale, și instrumentul solist, mult mai mic în dimensiune față de ansamblu, cu un timbru mai bine individualizat dar și cu o putere mai mică de proiecție dinamică.

Această idee de antiteză dintre orchestră (sau mulțime) și instrumentul solist (sau individ) va fi foarte bine speculată și reprezentată poetic în interiorul părții a doua a Concertului nr. 4 în sol major.

Planul dinamic:

Este scăzut în debutul acestei secțiuni. Din măsura 138 este adusă prin intermediul unui contrast beethovenian nuanța mare a *fortissimo*-ului aparținând orchestrei, pianul aducând și el nuanța mare a unui forte în intervenția sa din măsura 140. Această idee dinamică este menținută și în interiorul următoarei fraze reprezentând măsurile 142-145.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Perioada a doua a grupului tematic principal conține elemente melodice și ritmice asociate secțiunilor punții și a tratării grupului tematic principal din expoziția orchestrei sugestiile asupra sensului muzical fiind similare cu cele ale secțiunilor mai sus menționate.

În cadrul măsurilor 131-137, similar secțiunii punții din cadrul expoziției orchestrei, muzica evocă sentimentele asociate grupului tematic principal din debutul concertului precum melancolie, îngândurare și mâhnire, stări depresive și dramatice dar și foarte întunecate ce vor fi brusc schimbate din măsura 138 prin intervenția orchestrei.

Din măsura 138 și până la sfârșitul perioadei, similar secțiunii tratării grupului tematic principal din expoziția orchestrei, expunerea muzicală evocă aici o gamă de sentimente diferite față de cele expuse în debutul concertului precum seninătatea, extazul și bucuria amestecate uneori cu sentimente de anxietate și iritare sugerate prin tonalitate, convenții intensive temporale și spațiale, nuanțele mari, dominate de *forte* și *fortissimo*, accentele surpriză de tipul unor *sforzandi* și indicații de articulație de tip *staccato*.

Secțiunea este de esență dionisiacă, menținând starea profund tensionată a intervenției instrumentului solist, și având o atitudine afectivă cu impulsuri pasionale, exaltate poate chiar iraționale. Acestea aduc aminte de stilul improvizatoric sau cel variațional, supus aici logicii formale, dar cu accente rebele și o atitudine de extaz, de zbucium și plină de pasiuni sugerate prin tehnicile travaliului componistic mai sus enunțate.

Interpretativ expunerea măsurilor 131-137 se va realiza cu degetele curbate și foarte active și încheietura moale cu suport din partea antebrațului pentru a proiecta nuanța mică a *piano*-ului, ținând cont de energia articulației de tip *staccato* sugerată de formulele de triolete de optimi cu un contur al unui val ondulat, fără utilizarea surdinei pentru a ne putea folosi de sonoritatea caldă a instrumentului, dar și fără a utiliza pedala de susținere, pentru a susține articulația sugerată.

În cadrul măsurilor 138-145 se va folosi o tehnică similară cu cea enunțată în cadrul măsurilor 131-137, cu degete active, susținute de puterea antebrațului și cu suportul mușchilor spatelui, proiectând nuanțele mari, dar realizând o articulație de tip *legato*. În cadrul formulelor de șaisprezecimi se va urmări claritatea acestora, pedala de susținere putând fi folosită doar în interiorul măsurilor 140-141, acolo unde este și marcată de compozitor.

În general este important de realizat sugestiile de articulație notate de către compozitor pentru toți exponenții, atât instrumentul solist cât și membrii ansamblului, indiferent de importanța lor melodică, dar fără a crea discontinuitate în discursul muzical, urmărind întotdeauna conectarea notelor între ele și plasticitatea frazei și a perioadelor pe tot parcursul lor.

• Perioada a treia:

Ultima perioadă a grupului tematic principal debutează cu aducerea unei noi teme în cadrul expoziției solistului în mi bemol minor (măsurile 146-154), diferită în caracter față de tema principală a concertului, deși tot într-o tonalitate minoră, dar nu complet nouă din punct de vedere ideatic, ea reprezentând doar o variație a temei auzite în măsurile 36-44 din expoziția orchestrei, ușor diferită ritmic, melodic, dar armonic păstrând aceeași formulă a lui si bemol major alternat cu mi bemol minor. (ex. 6)

Asemănarea este și ritmică, observând sincopa pe timpii 2 și 3 (măsurile 148-149) ce se păstrează și în tema expoziției solistului și formulele de optimi pe fiecare timp (măsurile 152-153) ce sugerează un contur melodic asemănător cu măsurile mai sus enunțate din expoziția orchestrei. (ex. 6)

Aceasta este meditativă și reflectivă, o temă interiorizată, contrastantă față de tema principală și individualizată prin valori ritmice mai mici. Noua temă are o simplitate în construcție fiind alcătuită în special din notele gamei mi bemol minor, prin sunete ascendente și descendente, și broderii de pasaj toate sub un suport armonic ce pendulează constant între acordurile lui si bemol major și ale lui mi bemol minor. Orchestra își menține aici rolul de acompaniator precum în măsurile 122-130, ea punctând armonic și ritmic cei patru timpi ai fiecărei măsuri cu figurații acordice de pătrimi. (ex. 6)

Este de remarcat acompaniamentul mâinii stângi al pianului ce realizează arpegii în poziții largite în valori de triolete, care suprapuse peste valorile de optimi și pătrimi ale melodiei mâinii drepte formează formule ritmice excepționale, precum hemiolele, la fel ca în debutul frazei a doua a expoziției solistului (măsurile 122-127). Acestea pot sugera o ușoară stare de

tensionare a discursului muzical, dar nimic care să schimbe caracterul meditativ al acestei teme. (ex. 6)

Armonic măsura 146 sună si bemol major, în măsura 147 auzim un acord mi bemol minor. Armonic, măsurile 148-149 reprezintă o secvență a măsurilor 146-147. Melodia în măsura 146 prezintă un salt de sextă mică ascendentă în ritm de pătrime-pătrime cu punct, urmată de repetarea de trei ori a lui si bemol în ritm de optimi, urmată de o broderie pe timpul 1 al măsurii 147 pe nota si bemol și o coborâre pe treptele gamei mi bemol minor de la do bemol până la re pe timpul 2 al măsurii 148. În măsura 148 se realizează o broderie pe timpul 2 urmată de o urcare a melodiei în optimi pe timpul 4. Măsura 149 este o secvență ascendentă la secundă mare a măsurii 148. Măsurile 150-153 sunt armonic identice cu identice 146-149. (ex. 6)

Melodic și ritmic ele sunt puțin diferite în sensul că în măsura 150 ritmul punctat de pătrimi și optimi repetate este transformat într-un mers continuu de optimi. Melodic apar apogiaturi pe timpii 2, 3, și 4 prin prezența unei note cromatice pe timp (la becar). Măsura 151 este similară cu măsura 147. Există o diferență pe timpul 1 unde în loc de o broderie este realizată o apogiatură într-un mers de șaisprezecimi. Timpii 2, 3 și 4 sunt identici. Măsurile 152-153 sunt foarte similare cu măsurile 148-149, singurele diferențe apărând în planurile ritmice și melodice. Nota lungă de pe timpii 2 și 3 a măsurii 148 și măsurii 149 este transformată într-un ritm de două optimi-o pătrime cu broderie în măsurile 152-153. Ceilalți timpi sunt identici. (ex. 6)

Această temă este încheiată abrupt în si bemol major, ce reprezintă dominanta relativei majore a lui do minor (mi bemol major) și care pregătește tonalitatea grupului tematic secund, reprezentând dominanta acesteia (si bemol major V- mi bemol major I). (ex. 6)

Ritmic se produce o accelerare în această ultimă frază a grupului tematic principal, valorile de optimi din măsurile anterioare transformându-se în șaisprezecimi. Apare și primul element mai special de virtuozitate dar și de simfonizare al pianului prin sugestia unor timbre masive orchestrale, anunțate prin introducerea a patru voci în măsurile 154 și 155, și a cvartelor duble la mâna dreaptă din măsurile 156-159. Această accelerare ritmică este rărită prin aducerea valorilor de triolette în măsurile 160 și 161 și prin transformarea acestora în optimi în măsurile 162-163 pentru a pregăti intrarea grupului tematic secund, caracterul acestuia fiind contrastant față de cel al grupului tematic principal, rărirea sugerând o detensionare a discursului muzical față de materialul muzical precedent. (ex. 6)

Armonic, în măsura 154 sună si bemol major pe timpii 1 și 2 și un acord de septimă micșorată pe timpii 3 și 4. Melodic pe timpii 1 și 2 se realizează o

broderie la mâna dreaptă în jurul lui si bemol, iar pe timpii 3 și 4 o broderie la ambele mâini în jurul lui mi bemol și a lui sol bemol. În măsura 155, o secvență a măsurii 154, auzim același si bemol pe timpii 1 și 2 și același acord de septimă micșorată pe timpii 1 și 2. Melodic pe timpii 1 și 2 se schimbă registrul broderiei ce este sunată cu o octavă mai jos decât în măsura 154, timpii 3 și 4 fiind melodic identici. Armonic, măsurile 156-157 sunt identice cu măsurile 154-155. Melodic în măsura 156 se realizează o broderie dublă pe timpii 1 și 2, iar de pe timpii 3 și 4 încep broderiile triple, mâna dreaptă executând acum cvarte duble. (ex. 6)

Se observă un mers descendent al melodiei prin intermediul secvențelor de tip broderie începute în măsura 157 pe timpii 3 și 4 și continuate în măsura 157. Din măsura 158 armonia se schimbă pe fiecare timp precum și conturul broderiei ce este acum mai scurt, de patru șaisprezecimi în loc de opt, și astfel coborârea de care am menționat mai devreme a treptelor melodiei se realizează mai accelerat. (ex. 6)

Formula armonică a măsurilor 158-159 este următoarea – si bemolul din bas are rol de pedală armonică, este sunat pe fiecare timp, iar armonia se schimbă prin acorduri de răsturnarea întâi sunate peste pedala lui si bemol astfel: în măsura 158 pe timpul 1, mi bemol major, pe timpul 2, acord micșorat, pe timpul 3, do minor, pe timpul 4, si bemol major, în măsura 159 pe timpul 1, la bemol major, pe timpul 2, sol minor, pe timpul 3, fa minor, pe timpul 4, mi bemol major, rezolvat în măsura 160 la tonică (si bemol major). (ex. 6)

Din măsura 160 are loc o decelerare ritmică menționată mai sus până la măsura 164, începutul grupului tematic secund. Melodic în măsurile 160-162 are loc o urcare cromatică ce se transformă în notele gamei mi bemol major în măsurile 162-163. (ex. 6)

Pauzele:

Apar în măsurile 156-159 sub forma unor pauze energice cu efect direct asupra caracterului muzicii, dar care pot de asemenea reprezenta suspine ale exponentului principal, eroul nostru fiind chinuit de neliniștea și anxietatea generate de tulburarea intensă sufletească generate prin discursul muzical de esență dionisiacă.

Țesătura melodică/textura:

Este în general rarefiată, pianul expunând o linie melodică pe un singur plan al mâinii drepte, acompaniată de o formulă de triolete ale mâinii stângi

desfășurate tot pe un singur plan, și susținute de către partida de corzi ce punctează timpii prin elemente ritmice și armonice. Din măsura 156 aceasta devine mai densă prin intervalele duble aduse la mâna dreaptă, ce imită partidele instrumentale ale orchestrei, ca apoi să fie din nou rarefiată din măsura 160 și până în debutul grupului tematic secund al expoziției solistului.

Planul dinamic:

În debutul secțiunii este scăzut și marcat *piano*. Se realizează o acumulare de tensiune dinamică marcată prin *crescendo* din măsura 150 către *forte* în măsura 154, nuanță ce va reveni la *piano* treptat în cadrul măsurii 160. În măsurile 160-163 se va realiza formula unui *crescendo* ce urmărește conturul ascendent al melodiei, urmat de un *decrescendo* ce urmărește un contur de tip val ondulat al melodiei în cadrul măsurilor 163-164 către nuanța *piano* a următoarei secțiuni.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt similare perioadei întâi a grupului tematic principal, evocând sentimente ale îngândurării, tristeții, mâhnirii, melancoliei, prin sugestia tonală, melodică și ritmică. Aceasta este tot de esență dionisiacă fiind dominată de neliniște și nestatornicie prin utilizarea tehnicilor intensive ale travaliului muzical, precum hemiolele și dinamizările ritmice, dar și prin scriitura intervalică densă a instrumentului solist.

Interpretativ-pianistic sugestiile sunt similare cu cele enunțate și până acum, pentru nuanța mică se vor folosi degete întinse cu încheietura moale și cu suportul antebrațului, iar pentru nuanțele mari se vor folosi degete active cu suportul antebrațului și a mușchilor spatelui. Pedala de susținere este recomandat a fi utilizată pentru a oferi căldură sunetului, în special în cadrul măsurilor 146-153 dar va fi schimbată des pentru a nu murdări sonoritățile. În măsurile următoare, acolo unde apar pasaje de șaisprezecimi recomand a nu se folosi pedala de susținere pentru a putea proiecta foarte clar fiecare sunet al formulelor în cauză.

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

Grupul tematic secund – măsurile 164-219:

Melodia, ritmul, armonia și instrumentația:

• Perioada întâi:

Prima frază a grupului tematic secund (măsurile 164-172) este identică cu prima sa expunere din expoziția orchestrei, diferența constând în faptul că aceasta este acum expusă de către pian, orchestra acompaniind ocazional prin acorduri pe timpii 1 și 3 instrumentul solist. Sugestia caracterului temei este aceeași ca și în expoziția orchestrei. (ex. 7, vezi anexa)

Există o diferență în formula basului figurat de la mâna stângă a pianului în măsurile 164-172, registrul acesteia fiind schimbat și corespunzând corzilor grave, violoncel și contrabas, și nu viorilor și al violelor precum în prima expoziție. Acesta este bineînțeles și ușor variat din măsura 168 prin intermediul articulației de tip *staccato* a mâinii stângi a pianului și prin salturile de octave ale acesteia pe coborârea cromatică din măsurile 169-170. (ex. 7)

Debutul celei de-a doua fraze a acestei prime perioade a grupului tematic secund este identică încă o măsură, măsura 172, corespondentul acesteia din prima expoziție fiind măsura 58, materialul tematic fiind schimbat și fraza urmărind un cu totul alt contur față de expunerea inițială. Observ cum măsurile 172-177 sunt identice cu măsurile 164-168, orchestra răspunzând pianului la expunerea primei fraze a acestei teme. Este păstrată formula din expoziția orchestrei, prin care viorile întâi și clarinetul expun tema (măsurile 172-175) acompaniate de vioara a doua ce realizează o formulă de bas figurat (alberti) și de către corni ce punctează armonia prin note lungi. (ex. 7)

Încheierea acestei a doua fraze este diferită față de prima expunerea a grupului tematic secund al pianului, măsurile 178-179, acestea realizând tot o formulă cadențială de tip I-V-I ca și în prima expunere dar altfel decorată melodic. Melodia realizează o broderie pe timpii 3 și 4 în măsura 178 după ce sună de două ori acordul de tonică (mi bemol major) în ritm de pătrimi pe timpii 1 și 2, ce duc spre un acord de undecimă în măsura 179 unde sopranul urcă cromatic la fa diez, ce devine o sensibilă pentru sol, iar armonic este rezolvată disonanța creată pe timpii 1 și 2 la acordul de tonică pe timpul 3. (ex. 7)

Pauzele:

Precum în prima frază a grupului tematic secund din expoziția orchestrei acestea apar sub forma pauzelor energice cu efect hotărâtor asupra caracterului acestui grup tematic.

Țesătura melodică/textura:

În debutul perioadei timp de două măsuri este rarefiată prin expunerea la o singură voce a melodiei mâinii drepte a pianului, după care devine mai densă prin introducerea intervalelor duble în cadrul acesteia. Mâna stângă va suna și ea intervale duble în măsura 171. Din măsura 172 țesătura melodică devine și mai densă prin prezența partidei de corzi, a suflătorilor de lemn și a celor de alamă ce expun melodia grupului tematic secund preluată de la instrumentul solist.

Planul dinamic:

Este în general scăzut fiind dominat de nuanța *piano*.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt identice cu cele ale primei fraze ale grupului tematic secund din expoziția orchestrei – *muzica evocă sentimente de seninătate, bucurie și poate chiar extaz, stări afective opuse celor asociate grupului tematic principal. Domină însă dionisiacul în interiorul acestui grup tematic prin mișcarea rapidă a formulelor de acompaniament și dese dinamizări ritmice ale acestora, precum și prin prezența contrastelor puternice dinamice, foarte specifice compozitorului. Cromatizările intense din interiorul melodiei evocă de asemenea o tulburare sufletească a eroului nostru în lupta cu destinul său nefavorabil, ce intensifică efectul dramatic asociat de asemenea și acestui grup tematic prin formulele de sforzandi plasate ocazional pe valorile mari ale melodiei.*

Interpretativ aici se vor folosi degete întinse cu încheietura moale și cu suportul antebrațului care să proiecteze nuanța *piano*. Atunci când își fac apariția intervalele duble pianistul va avea grijă să scoată soprana sau nota superioară în evidență și totodată să conecteze sunetele între ele pentru a marca indicația *legato* a compozitorului.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse și până acum, păstrându-se astfel unitate în cadrul viziunii interpretative asupra operei beethoveniene.

• Punte:

Timpul 4 este o anacruză pentru măsura 180, ce este o nouă intrare a pianului, o punte din punct de vedere formal de șase măsuri, și reprezintă o

continuare a dialogului dintre instrumentul solist și orchestră ce caracterizează acest grup tematic încă de la debutul său în expoziția a doua. În măsurile 180-181 pianul aduce note lungi în ritm de doimi ce marchează o schimbare armonică de două ori pe măsură după cum urmează, în măsura 180 pe timpul 1 sună un acord al lui la bemol major (6), urmat de mi bemol major (6/4) pe timpul 3, în măsura 181 auzim tot un acord al lui la bemol major pe timpii 1 și 2 urmat de un acord de septimă micșorată în stare directă pe timpii 3 și 4. (ex. 7)

Melodia urmărește un contur descendent în măsura 180, ce urcă la o cvartă perfectă în măsura 181, unde urmează tot același contur ca și în măsura precedentă. Armonic măsura 182 sună un acord de septimă atât la orchestră cât și la mâna stângă a pianului, mâna dreaptă schimbându-și mersul ritmic în șaisprezecimi și realizând inițial o broderie de pasaj pe timpii 1 și 2, urmată de o formulă de pasaj alcătuită din notele gamei mi bemol major. Melodic, măsura 183 prezintă aceleași formule de pasaj, ascendente și descendente, unde mână stângă dublează la interval de sextă formulele mâinii drepte. (ex. 7)

Armonic, aici sună un acord de septimă format pe si bemol. Măsurile 184-185 realizează o cadență de tip VI-II-I-V-I (do minor pe timpii 1 și 2 în măsura 184; fa minor (6) pe timpii 3 și 4; mi bemol major (6/4) pe timpii 1 și 2 din măsura 185, si bemol major cu septimă pe timpii 3 și 4; mi bemol major pe timpul 1 al măsurii 186). Melodic se realizează o apogiatură pe ritmul de optimi pe fiecare timp din măsura 184 și 185, apogiatură ce este decorată cu un mordent pe fiecare început de timp. (ex. 7)

Țesătura melodică/textura:

Este rarefiată auzind pianul acompaniat de către partida de corzi.

Planul dinamic:

Este în general scăzut, dar apar indicațiile unui *crescendo* în măsurile 182-183 către un *sforzando* în măsura 183, iar de acolo conturul descendent al melodiei către nuanța *piano* implică un *decrescendo* ce ar trebui realizat de către solist către noua perioadă a grupului tematic secund.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea continuă gama de sentimente asociate grupului tematic secund ale optimismului, seninătății și ale bucuriei, sentimente pozitive ce domină

această secțiune. Totuși prin formulele tumultuoase de șaisprezecimi și a ornamentelor din măsurile 183-184 se poate afirma că puntea este tot de esență dionisiacă prin sugestia anxietății și a neliniștii asociate acestor convenții intensive spațiale și temporale.

Interpretativ aici se folosesc degete curbate și foarte active cu încheietura moale și cu suportul antebrațului care să proiecteze foarte bine fiecare notă, urmărind întotdeauna claritatea și inteligibilitatea sunetelor individuale expuse de către solist.

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

• Perioada a doua:

Perioada a doua a grupului tematic secund (măsurile 186-199) marchează debutul unei noi teme ce s-a mai auzit în expoziția orchestrei începând cu măsura 85. Există o similaritate între aceste teme în sensul că ele se realizează prin intermediul dialogului, în expoziția 1 între principalele grupe instrumentale, în expoziția 2 între pian și orchestră, și există chiar o asemănare în interiorul motivului de debut al acestei teme, ea fiind ulterior variată față de expunerea inițială. (ex. 7)

Astfel remarc cum motivul măsurilor 186-187 este identic cu motivul măsurilor 85-86, diferind bineînțeles tonalitatea, mi bemol major acum în locul do minorului inițial. Se variază ușor măsura 188 față de măsura 87 prin introducerea unui arpeggiu ascendent al lui fa minor pe timpii 1, 2, și 3 și descendent pe timpul 4, un element de virtuozație al instrumentului solist. Măsura 189 este similară cu măsura 88 din expoziția 1, ea prezentând aceleași parametri ritmici și melodici, diferind ca și până acum armonia. Apare și un mordent pe începutul timpului 1 și a timpului 3 la mâna dreaptă a pianului, probabil tot din dorința de a oferi varietate față de ce s-a auzit până acum. (ex. 7)

Măsurile 190-191 repetă măsurile 186-187, precum măsurile 89-90 repetă măsurile 85-86 din expoziția 1. Măsurile 193-194 au și ele un corespondent în expoziția 1 la măsurile 91-92, tot ceea ce urmează fiind complet schimbat față de expoziția 1. Armonic, în măsura 190 se realizează un contrast, sol bemolul anunțând omonima tonicii, mi bemol minor, unde conturul melodic rămâne neschimbat. Măsura 193 anunță la bemol minor, subdominanta omonimei lui mi bemol major. Aici, în măsurile 193-194, mâna dreaptă a pianului realizează o pedală armonică sub forma unui tril sub care la mâna stângă se realizează o

coborâre pe treptele lui la bemol minor către sol bemol major din măsura 195. (ex. 7)

Ritmic este prezent motivul doime-pătrime cu punct-optime, caracteristic acestei teme a grupului tematic secund. Măsurile 195-198 reprezintă o trecere spre noua perioadă a acestui grup tematic ce se realizează prin intermediul unei dinamizări ritmice și a unui contrast tonal, măsura 199 anunțând din nou tonalitatea tonicii, mi bemol major. Astfel, în măsura 195 sub o figurație de triolete a mâinii stângi, melodia realizează o broderie ce va fi repetată de patru ori pe o pătrime cu tril și două optime ce se vor transforma în triolete în măsura 197. Orchestra își păstrează aici rolul de acompaniator, ea pulsând armonic fiecare timp cu valori de pătrimi. (ex. 7)

Armonic, măsura 195 sună pe timpul 1 și 2 sol bemol major, pe timpii 3 și 4 la bemol minor (6), în măsura 196 auzim pe timpii 1 și 2 sol bemol major (6), pe timpii 3 și 4 si bemol cu septimă, în măsura 197 pe timpii 1 și 2 mi bemol minor, pe 3 și 4 un acord micșorat (6), în măsura 198 pe timpii 1 și 2 mi bemol minor, urmat de si bemol major cu septimă (al dominantei) pe timpii 3 și 4, rezolvată la tonică în măsura 199. Melodic se mențin formulele de tip broderie de pasaj în măsurile 197 și 198. (ex. 7)

Țesătura melodică/textura:

Aceasta este în general destul de rarefiată prin prezența alternată a partidei de suflători de lemn în dialog cu instrumentul solist susținut armonic și ritmic de către partida de corzi.

Planul dinamic:

Acesta este în general scăzut fiind dominat de nuanța *piano* dar apar contraste tipic beethoveniene prin introducerea unui subito *forte* în măsura 187 și readucerea nuanței *piano* două măsuri mai târziu. Apare totodată și o acumulare de tensiune dinamică către ultima perioadă a grupului tematic secund marcată printr-un *crescendo* din măsura 197 spre măsura 199.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Sunt similare cu cele ale secțiunii corespondente din expoziția orchestrei, perioada a patra a grupului tematic secund al acesteia unde expuneam următoarele:

În debutul secțiunii acesteia apar sugestii ale melancoliei, tristeții, îngândurării și ale mâhnirii exprimate prin intermediul suflătorilor de lemn în dialog cu partida de corzi. Apare aici și formula de patru note repetate în ritm de trei pătrimi și o doime ce aduce aminte de faimosul motiv al destinului caracteristic compozitorului prin referințele acestuia în cadrul Simfoniei a V-a, Concertului pentru pian și orchestră nr. 4 în sol major și al Sonatei pentru pian nr. 23, op. 57 Appassionata, motiv repetat obsesiv pe tot parcursul acestor lucrări și care sugerează fragilitatea omului în lupta sa cu destinul tragic.

Acest motiv este de esență apolinică prin sugestia statorniciei sale și caracterizat printr-o contemplare senină, detașată. El este complet lucid și rațional.

Spre deosebire de expunerea lui din expoziția orchestrei motivul destinului apare aici expus sub forma unui dialog dintre partida de suflători de lemn și pian acompaniat de către corzi. Apolinicul temei suflătorilor este îmbinat cu dionisiacul răspunsului oferit de către instrumentul solist prin formule intensive temporale și spațiale ale acestuia.

Ultimele patru măsuri ale punții evocă sentimente similare celor enunțate mai sus dar continuă sugestia nestatorniciei de esență dionisiacă a instrumentului solist prin ornamentarea intensă a liniei melodice în cadrul măsurilor 195-196, tehnicile intensive temporale ale discursului muzical de tip hemiolă ce se formează în cadrul acestor măsuri între cele două mâini ale pianistului și apoi transformarea acestora în triolete de optimi printr-o dinamizare ritmică, ce va fi continuată și în interiorul ultimei perioade a grupului tematic secund al expoziției solistului.

Interpretativ aici se vor folosi în general pentru majoritatea expunerilor muzicale degete curbate și foarte active cu încheietura moale și cu suportul antebrațului care să proiecteze foarte bine fiecare notă, urmărind întotdeauna claritatea și inteligibilitatea sunetelor individuale expuse de către solist. În cadrul formulei măsurilor 190-194 se vor folosi degete curbate cu încheietura moale și cu suportul antebrațului care să proiecteze vocea superioară a melodiei sau soprana dar și a vocea inferioară din cadrul mâinii stângi sau basul. Pedala de susținere va fi și ea utilizată cu generozitate acolo unde scriitura permite pentru a oferi căldură sunetului.

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

• Perioada a treia:

Ultima perioadă a grupului tematic secund din expoziția solistului este și cea mai lungă, de 20 de măsuri (măsurile 199-219) și prezintă în expunerea

muzicală a instrumentul solist un mers eratic de șaisprezecimi prin care se realizează o acumulare de energie către finalul expunerii tematică a solistului și preluarea acesteia în secțiunea de concluzie a expoziției de către orchestră. (ex. 7)

În secțiunea instrumentului solist, ce are mai puțin rol tematic principal, reprezentând în multe cazuri doar un acompaniament al orchestrei ce prezintă motivele importante, sunt prezente formule de pasaj, ascendente și descendente, cu un contur melodic de tip val ondulat, alternat cu unul de tip zimțat, formule de tip tremolo ce realizează pedale armonice (măsurile 205-208 la mâna dreaptă a pianului), *échappée*-uri (măsura 210), arpegii frânte în poziție largă (măsurile 211-214) și arpegii duble (măsurile 215-216). Acestea reprezintă elemente de virtuozitate ce pun în valoare tehnica deosebită a unui interpret rafinat ce trebuie întotdeauna să caute și să găsească o gamă de culori dinamice variate pentru a îmbrăca aceste pasaje melodice și a le da un sens muzical cât mai divers. (ex. 7)

Această ultimă perioadă trebuie construită dinamic într-un mod prin care să se evidențieze cât mai clar evidenta acumulare de tensiune dramatică ce se finalizează printr-o accelerare puternică în măsurile 226-227 prin prezența celor mai mici valori ritmice auzite până acum în această parte de concert, treizeci-doimi. (ex. 7)

Astfel în măsura 199, pianul prezintă o formulă de pasaj ascendentă pe timpul 1, descendentă pe timpii 2 și 3 și din nou ascendentă pe timpul 4 ce este repetată și în măsura 200. Conturul melodic al formulei mai sus menționate este de tip val ondulat. Armonic, în măsura 199 precum și în măsura 200 pe timpii 1, 2, și 3 sună un acord al lui mi bemol major, în timp ce pe timpul 4 auzim un acord de nonă mică format pe si bemol și rezolvat la mi bemol. Pianul reprezintă doar o figurație de virtuozitate ce se află în plan secundar, în timp ce motivul semnal, pătrime-pauză de optime-optime-pătrime, din debutul concertului este prezentat de către orchestră la corzi, ce alternează în dialog cu cornii în măsurile 199-200. (ex. 7)

Din măsura 201 motivul semnal este preluat de la corn de pe timpul 1 de către mâna stângă a pianului ce imită acum intervențiile orchestrei. Orchestra are o pauză de patru măsuri din măsura 201 până în măsura 205. Din măsura 201 încep secvențe ale figurației melodice ale pianului descendente, prin grupuri de pasaj, ce marchează o schimbare de armonie la fiecare doi timpi, respectiv pe fiecare timp. Astfel în măsura 201 este sunată armonia lui mi bemol major pe timpul 1, un acord de septimă pe timpul 2, do minor pe timpul 3, urmat de încă o septimă pe timpul 4 formată pe mi bemol, și rezolvată în la bemol major în măsura 202, pe timpul 1. (ex. 7)

De pe timpul 2 al măsurii 202 se realizează o accelerare a mâinii stângi a pianului care în loc de motivul semnal precedent aduce acum un mers constant de optimi, câte două pe fiecare timp, ce urmăresc conturul secvențial descendent al acestui motiv. Armonic, pe timpul 2 în măsura 202 auzim un acord de septimă, rezolvat pe timpul 3 la fa minor, pe timpul 4 un acord de undecimă, urmat de un acord micșorat pe timpul 1 al măsurii 203. Pe timpul 2 al măsurii 203 auzim un acord al lui la bemol major (6), urmat de un acord de septimă format pe si bemol pe timpul 3 și de un acord de nonă pe prima optime a timpului 4 plus un acord al dominantă (si bemol major) pe a doua jumătate a timpului 4, ce este rezolvat la mi bemol major în măsura 204. (ex. 7)

Melodic, mâna dreaptă își continuă secvența descendentă începută în măsura 201 până pe timpul 4 al măsurii 202. De pe timpul 4 al măsurii 202 până pe timpul 3 al măsurii 203 se realizează o figurație de tip formulă de pasaj la nota inferioară (la bemol-sol). De pe timpul 3 al măsurii 203 mâna dreaptă realizează o coborâre pe treptele gamei mi bemol major până la nota sol din măsura 204. Măsura 204 reprezintă, armonic, o cadență ce pregătește reluarea motivului semnal la orchestră din măsura 205. Mâna dreaptă a pianului realizează arpegii frânte descendente cu rol de acompaniament al melodiei ce se află în bas (la mâna stângă) și ce marchează în principal note armonice ce au rolul de a susține cadența. (ex. 7)

Armonic, în măsura 204 pe timpul 1 auzim un acord al lui mi bemol major, urmat de la bemol major (6) pe timpul 2, de mi bemol major pe timpul 3, a doua optime din bas (si becar reprezentând doar un cromatism de pasaj), și de si bemol major cu septimă ce va fi rezolvat pe tonică în măsura 205. Măsurile 205-210 reprezintă o repetiție a măsurilor 199-204 dar cu ușoare variații ale figurației melodice, ale armoniei și ale registrelor în care acestea sunt prezentate. (ex. 7)

Astfel măsurile 205-206 sunt identice cu măsurile 199-200, armonic și melodic, prin figurațiile de tip acompaniament ale pianului ce susține ca și până acum armonic, melodic și ritmic orchestra cu elemente de virtuozitate. Formula de pasaj este acum plasată la mâna stângă a pianului, într-un alt registru, cu două octave mai jos decât a fost prima dată expus. Mâna dreaptă este și ea ocupată cu o formulă de tip tremolo ce are rol de susținere armonică de tip pedală al motivului semnal de la orchestră, prezentat acum de către corzi în dialog cu fagotul și cu clarinetul în locul celor doi corni ce au fost auziți inițial. Măsura 207 este identică și ea cu măsura 201, folosind tot aceleași formule ca și măsurile 205-206 la ambele mâini. (ex. 7)

Din măsura 208 apar diferențe față de fraza inițială ce s-a auzit astfel. Pe timpii 2 și 3 ai măsurii 208 armonia se stabilizează la un acord de septimă

format pe do și rezolvat la fa minor. Pe timpul 4 al măsurii 208 vom auzi același acord de do cu septimă rezolvat la fa minor. Măsura 209 este construită în totalitate pe o armonie de fa minor. Măinile pianului intră acum în unison de pe timpul 1 al măsurii 209 și realizează o formulă de tip broderie de pasaj. Din măsura 209 este oprit pentru două măsuri motivul semnal ca și în fraza precedentă, ce va fi reluat abia din măsura 211. (ex. 7)

Armonic în măsura 210 auzim un acord de septimă al lui si bemol (2), rezolvat la mi bemol major în măsura 211. Pianul își continuă mersul în unison al mâinilor ce realizează acum un pasaj format din échappée-uri pe fiecare timp, ce au un contur melodic descendent bineînțeles. În totalitatea sa conturul melodic schițează un contur zimțat în interiorul măsurilor mai sus menționate. Din punct de vedere al acompaniamentului melodic al pianului orchestra realizează în măsura 210 o notă lungă la corzi pe timpul 1 de patru timpi, și trei pătrimi la partida de suflători de lemn pe armonia de septimă de dominantă pe timpii 2, 3 și 4. (ex. 7)

Orchestra își va continua funcția melodică din măsura 211 de unde va reîncepe punctarea motivului semnal la corzi. Pianul realizează figurație melodică de acompaniament prin arpegii frânte desfăcute ascendente la mâna dreaptă marcate printr-un accent pe fiecare timp în măsurile 211-212. Mâna stânga va marca împreună cu corzile grave motivul semnal pe a doua jumătate a timpului 4 din măsura 212 și timpul 1 al măsurii 213 cu ritmul optime-pătrime (doar o jumătate din motivul semnal al concertului). Măsurile 213-214 reprezintă o secvență la o cvartă perfectă a măsurilor 211-212. (ex. 7)

Armonic, în măsurile 211-212 sună armonia lui mi bemol major, în timp ce în măsurile 213-214 sună la bemol major (subdominanta lui mi bemol), măsurile 215-216 reprezintă o secvență a măsurilor 213-214 la o secundă mică ascendentă, unde sună o armonie de septimă micșorată formată pe la becar, dar ușor diferită de măsurile 213-214 în sensul că arpeggiile pianului nu mai sunt frânte, ci în poziție obișnuită, ascendente, iar de pe timpul 3 al măsurii 215 până pe timpul 4 al măsurii 216, mâna stângă se alătură mâinii drepte formând un unison la octavă a acestui arpeggiu de septimă micșorată. Orchestra își continuă aici motivul semnal la corzi. (ex. 7)

În măsurile 217-218 pianul preia motivul semnal al orchestrei pe care îl redă în bas cu mâna stângă, acompaniată de formule de pasaj la mâna dreaptă. Orchestra devine un simplu acompaniator al pianului punctând armonic fiecare timp. Armonic, în măsura 217 pe timpii 1 și 2 sună un acord al lui mi bemol major, pe timpii 3 și 4 un acord al lui la bemol major (6), în măsura 218 pe timpii 1 și 2 sună mi bemol major, în timp ce pe timpii 3 și 4 sună o septimă

micșorată formată pe la becar și rezolvată la mi bemol în debutul punții din măsura 219. (ex. 7)

Pauzele:

Apar sub forma pauzelor energice ce au rol hotărâtor asupra caracterului muzicii.

Țesătura melodică/textura:

Inițial este destul de rarefiată prin dialogul instrumentului solist cu reprezentanți ai partidelor de corzi, cu cea a cornilor și unii dintre reprezentanții partidei suflătorilor de lemn, dar din măsura 210 aceasta devine mult mai densă prin prezența completă a partidei de suflători de lemn alături de partida de corzi. În măsurile 217-218 țesătura melodică devine din nou rarefiată instrumentul solist fiind susținut pe rând de reprezentanți ai partidei de corzi, toți suflătorii având aici pauză.

Planul dinamic:

Este în general dominat de nuanțe mari precum *forte* și *fortissimo* dar este recomandat interpretului să caute o paletă mai largă dinamică decât cea notată de către compozitor cu mici variații dinamice de tipul *crescendo* și *decrescendo* în interiorul formulelor continue de șaisprezecimi pentru a evita astfel monotonia ce ar putea rezulta din expunerea acestora.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

În debutul perioadei muzică evocă sentimente de seninătate și bucurie, un optimism molipsitor al eroului nostru dar pe parcurs prin acumularea mare de tensiune dinamică și dramatică acestea vor fi transformate în furie, iritare și poate chiar mânie, sentimente ce sugerează o neliniște profundă interioară dominată de o stare intensă de anxietate, frică și poate chiar teroare, datorită neputinței eroului nostru de a-și înfrunta destinul nefavorabil ce are pregătit pentru el multe suferințe neplăcute ce vor duce în final la pierderea lucrului său cel mai de preț, auzul.

Interpretativ aici se vor folosi în general pentru expunerile muzicale ale pianului degete curbate și foarte active cu încheietura moale și cu suportul antebrațului care să proiecteze foarte bine fiecare notă, urmărind întotdeauna

claritatea și inteligibilitatea sunetelor individuale expuse de către solist. Atunci când nuanța mare va impune se va folosi și puterea mușchilor spatelui pentru a o proiecta mai bine pe aceasta. Pedala de susținere va fi folosită doar acolo unde scriitura permite precum în cadrul măsurilor 211-216, restul secțiunii nepermițând utilizarea acesteia datorită mișcării treptate a formulei de șaisprezecimi.

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

Punte - măsurile 219-227:

Melodia, ritmul, armonia și instrumentația:

În debutul punții apare o frază (măsurile 219-222) în care este expusă prima frază a grupului tematic principal al concertului (măsurile 1-4) în mi bemol major de către clarineți și corni, unde pianul menține un tril pe mi bemol major ce va fi schimbat pe timpul 3 al măsurii 222, și care va conduce armonia către tonalitatea dominantei (si bemol major), căreia îi va fi adăugată septima în măsurile 223-226, și care se va rezolva pe tonică în măsura 227 la mi bemol major, și ce reprezintă debutul secțiunii de concluzie a expoziției concertului. (ex. 8, vezi anexa)

Melodic, pianul își continuă trilul la mâna dreaptă sub care este prezent un arpeggiu ascendent în triolete al lui si bemol major în măsura 223, urmat de si bemol major cu septima de dominantă prin prezența la bemolului pe timpul 4 al măsurii 224. În măsura 225, pianul își continuă trilul pe si bemol pe timpii 1 și 2 sub armonia de septimă de dominantă după care realizează o coborâre pe treptele gamei mi bemol major în ritm de șaisprezecimi pe timpii 3 și 4 ai măsurii 225, și timpii 1 și 2 ai măsurii 226, după care mersul de șaisprezecimi este accelerat și dublat într-un mers de treizeci-doimi pe timpii 3 și 4 ce sugerează o acumulare mare de tensiune spre finalul expunerii pianului din expoziția concertului. (ex. 8)

Țesătura melodică/textura:

Este în general rarefiată prin prezența anumitor reprezentații ai partidelor de suflători de lemn și de alamă în interiorul secțiunii alături de scurte intervenții armonice și ritmice ale partidei de corzi complete.

Planul dinamic:

În debutul secțiunii este scăzut, marcat prin *piano*, dar se realizează o acumulare de tensiune dinamică către secțiunea concluziei expoziției marcată printr-un *crescendo* către nuanța *forte*.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

În debutul secțiunii acestea sunt identice cu cele asociate grupului tematic principal al concertului, dar ulterior prin acumularea de tensiune dinamică și dramatică este indusă o stare de neliniște, o tulburare interioară, asociată furiei și mâniei ce va răbufni în debutul secțiunii concluziei expoziției.

Sugestiile interpretative sunt identice cu cele enunțate și în interiorul perioadei a treia a grupului tematic secund al expoziției solistului.

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

Concluzia expoziției - măsurile 227-248:

Melodia, ritmul, armonia, instrumentația și țesătura melodică/textura:

• Faza întâi:

Se observă în primele trei măsuri ale debutului concluziei expoziției (măsurile 227-229) o asemănare cu secțiunea de concluzie a expoziției orchestrei din debutul concertului (măsurile 99-101) tematică, dar și melodică, armonică și ritmică, diferența fiind că acum acest motiv este transpus în mi bemol major, relativă, și nu în do minor ca prima dată când este auzit. Restul este identic cu ce s-a auzit prima dată în concluzia expoziției orchestrei (măsurile 99-101). (ex. 9, vezi anexa)

Diferențele încep să apară din măsura 230 când spre deosebire de expoziția orchestrei motivul semnal, pătrime-pauză de optime-optime-pătrime, este continuat și în ultima măsură a frazei de debut a concluziei expoziției. Printr-o lărgire tematică acesta este extins pentru încă șase măsuri, de la măsura 231 până la măsura 237, unde va fi expusă o variantă a temei ce s-a auzit în expoziția solistului la măsura 146. (ex. 9)

Armonic, în măsura 230 sună pe timpii 1 și 2 un acord de septimă format pe fa (6/5), urmat de si bemol major (5/3). Continuarea motivului amintit mai sus pentru încă șase măsuri este realizat prin secvențări ale măsurilor 230-231,

ce realizează o coborâre treptată melodică și ce este modulatorie armonic. Corzile grave și vioara a doua realizează un tremolo sub forma unor pedale armonice ce se schimbă la doi timpi, acel mers eratic de șaisprezecimi de care am mai amintit în această secțiune a părții de concert, pedale ce sunt realizate și de corni și fagoți prin note lungi, în timp ce flauții și oboii punctează armonia întotdeauna pe timpii slabi ai măsurii, 2 și 4, ritmic realizându-se contratimp pe intervenția lor din măsurile 231-237. (ex. 9)

Armonic, în măsura 231, sună pe timpii 1, 2 și 3 mi bemol major, în timp ce pe timpul 4 auzim do minor. În măsura 232 pe timpii 1 și 2 auzim septima lui fa major, iar pe timpii 3 și 4 sol major cu septimă. În măsura 233 pe timpii 1 și 2 auzim do minor cu nonă, în timp ce pe timpii 3 și 4 auzim la bemol major. În măsura 234 auzim pe timpii 1 și 2 un acord micșorat rezolvat la sol minor pe timpii 3 și 4. În măsura 235 pe timpii 1 și 2 auzim iar un acord micșorat, urmat tot de un acord micșorat cu septimă micșorată pe timpii 3 și 4. În măsura 236 auzim un acord de re major pe timpii 1 și 2 urmat de un acord major cu septimă micșorată pe timpii 3 și 4 rezolvat la re major pe timpul 1 al măsurii 237. (ex. 9)

Planul dinamic:

Este dominat de nuanțe mari de tipul *forte* și *fortissimo* și apar numeroase formule ale accentelor neașteptate precum *sforzandi* pe parcursul acestei secțiuni.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Aici ele sunt identice cu cele din interiorul concluziei expoziției orchestrei.

Sugestiile asupra realizării interpretative sunt identice cu cele ale secțiunii mai sus menționate.

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

• Faza a doua:

Următoarea frază a concluziei expoziției, măsurile 237-248, aduce o temă asemănătoare temei din măsurile 36-44. Aceasta este izbitor de similară ritmic și melodic, dar transpusă în noua tonalitate, ce poate fi recunoscută cu ușurință datorită elementului ritmic de sincopă ce se realizează pe doimea de pe timpii

2 și 3, la fel ca și în tema din expoziția orchestrei. Aici se produce și o rărire ritmică, violele schimbându-și mersul de șaisprezecimi în optimi, corzile grave (violoncelul și contrabasul) realizând un mers de pătrimi și punctând întotdeauna cu un *sforzando* începutul sincopei de pe timpii 2 și 3. (ex. 9)

Melodia este prezentă la viori ce sunt dublate de către flaut. Formula ritmică de pătrime-doime-pătrime sau două optimi este prezentă doar în primele patru măsuri ale acestei ultime fraze din concluzia expoziției (măsurile 237-240). Din măsura 241 se realizează o accelerare ritmică în cadrul melodiei care își schimbă mersul în optimi pe fiecare timp, marcând prin *sforzando* și păstrând iluzia sincopei pentru încă patru măsuri (măsurile 241-244). Din măsura 244 și până în măsura 249, ce sunt similare cu măsurile 44-47 din expoziția orchestrei, viorile realizează încă o accelerare ritmică de data aceasta schimbându-și mersul în șaisprezecimi și devenind o formulă de acompaniament pentru corzile grave și fagot ce au preluat acum elementul tematic principal. (ex. 9)

Viorile realizează o formulă de pedală armonică sub forma unui tremolo, dar nu își pierde complet rolul melodic, melodia încă fiind sugerată de schimbările armonice ce se realizează de patru ori pe măsură sau odată pe fiecare timp. Din măsura 245 corzile grave împreună cu fagotul preiau elementul tematic auzit în măsura 237, în același mod și cu aceeași formulă ritmică. În măsura 246 acestea punctează melodic și armonic fiecare timp, printr-un mers de pătrimi, ce va fi păstrat și în măsurile 247 și 248, unde i se va adăuga un *sforzando* pe timpul 2, care, ca și până acum susține ideea iluziei sincopei pe timpul 2, chiar dacă ea nu mai este sincopată aici precum în măsura 245. (ex. 9)

Armonic, în măsura 237 sună pe timpul 1 un acord al lui re major, urmat pe timpul 2 de același acord de re major, pe timpul 3 de un acord micșorat cu septimă, și de un acord de re minor cu septimă pe timpul 4. În măsura 238 sună pe timpul 1 un acord de septimă (4/3) format pe do, sol minor pe timpul 2, acord de septimă pe timpul 3, același ca și pe prima jumătate a timpului 4, în timp ce pe a doua jumătate a timpului 4 sună un acord de sol minor. În măsura 239 pe timpul 1 sună un acord de nonă pe timpul 1, urmat de un acord de re major pe timpul 2 și 3, de un acord de terțiadecimă pe prima jumătate a timpului 4 (o sugestie a unui politonalism) și re major pe a doua jumătate a timpului 4. (ex. 9)

Măsura 240 este o secvență la o secundă mare ascendentă a măsurii 239. Măsurile 241-242 reprezintă o repetare a măsurilor 237-238 variate ritmic și melodic, precum sunt și măsurile 243-244 repetiții variate ale măsurilor 239-240. Măsura 245, armonic, sună re major pe timpii 1 și 2, sol minor (6/4) pe

timpul 3 și un acord micșorat cu septimă micșorată pe timpul 4. În măsura 246 auzim re major pe timpii 1 și 2, și un acord de septimă micșorată pe timpii 3 și 4. (ex. 9)

În măsura 247 auzim re major pe timpul 1, un acord de septimă micșorată pe timpul 2, re major pe timpul 3 urmat de încă o septimă micșorată pe timpul 4. Măsura 248 este o repetiție a măsurii 247. Țesătura melodică a concluziei expoziției este una densă fiind prezente toate grupele instrumentale, ce au nu numai rol de acompaniament ci și rol melodic, rolurile melodice, precum și registrele melodiei, fiind schimbate des între principalele grupe instrumentale. (ex. 9)

Planul dinamic:

Este și aici dominat de nuanțe mari de tipul *forte* și *fortissimo* și apar numeroase formule ale accentelor neașteptate precum *sforzandi* pe parcursul acestei secțiuni.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Acestea sunt identice cu cele ale secțiunii tratării grupului tematic principal al expoziției orchestrei din cadrul măsurilor 35-48, măsurile 237-248 reprezentând o transpoziției a acestora într-o nouă tonalitate.

Sugestiile asupra realizării interpretative sunt identice cu cele ale secțiunii mai sus menționate.

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

c. Dezvoltarea – măsurile 249-309:

Câteva considerente:

Pot afirma că în debutul ei dezvoltarea este construită pe baza primei fraze a grupului tematic principal al concertului (măsurile 1-4), dar și pe motivul ritmic pătrime-pauză de optime-optime-pătrime din cadrul acestei prime fraze a concertului, motiv repetat obsesiv pe tot parcursul părții concertului, un motiv pe care îl putem considera un motto al părții întâi a lucrării. Mai observ și o abordare a temei din expoziția solistului din măsura 146, mai precis a motivului cu sincopă a acestuia în continuarea dezvoltării,

amestecat cu primul motiv al concertului din măsurile 1-2, mai precis urcarea în arpeggiu a temei principale a concertului.

Aceste două idei tematice reprezintă totalitatea materialului din care este construită dezvoltarea părții întâi a concertului, bineînțeles foarte modulatorie armonic, ce sugerează o tensiune dramatică crescută a discursului muzical, precum se obișnuia în această secțiune în perioada clasicismului muzical.

Dinamic, deși începută în nuanță mare, aceasta este brusc scăzută la o nuanță mică, *piano*, nuanță ce va fi folosită în mare pe tot parcursul acestei secțiuni a părții de concert. Prin această nuanță mică se va genera o acumulare de tensiune continuă către repriză, unde vom auzi din nou grupul tematic principal al concertului în do minor, expus de toată orchestra în nuanță mare, *fortissimo*.

D1 - măsurile 249-256:

Melodia, ritmul, armonia, planul dinamic și instrumentația:

În fraza secțiunii D1 auzim trei măsuri de anacruză reluată de trei ori în registre diferite, a gamei re major ascendente, în *forte*, ce sugerează o acumulare de tensiune și o creștere dinamică, marcate prin indicații precum , *forte* în măsura 249 și *fortissimo* în măsura 252. Acestea sunt similare anacruzilor din debutul expoziției solistului din măsurile 111-113. Ce urmează este total diferit de ceea ce se întâmplă în expoziția solistului. (ex. 10, vezi anexa)

Măsurile 252-256, reprezintă continuarea primei fraze a secțiunii D1 ce este construită pe motivul semnal al concertului expus întâi de pian ca rezultat al acumulării de energie în *fortissimo* (măsura 252), iar apoi de către orchestră în *piano* (măsura 253), realizându-se aici un contrast dinamic foarte specific compozitorului. Ritmic măsurile 253-255 sunt identice cu măsura 252, fiecare dintre ele sunând motivul semnal. Din măsura 256 se produce o accelerare ritmică a corzilor grave care își schimbă mersul în optimi pe fiecare timp, mers ce va reprezenta formula de acompaniament deasupra căreia pianul va expune prima frază din grupul tematic principal al concertului din măsura 257, în dialog cu corzile grave. (ex. 10)

Armonic, măsurile 252 și 253 sună tonalitatea lui re major. Măsura 253 sună do minor, iar din măsura 254 auzim un acord de septimă micșorată formată pe fa diez ce va continua și în măsura 256. Observăm un mers armonic lent, armonia schimbându-se o dată pe măsură sau chiar mai rar de atât în această frază. (ex. 10)

Țesătura melodică/textura:

Este în general rarefiată prin expunerea instrumentului solist alternată cu cea a partidelor orchestrale care se rezumă în a puncta timpii tari ai măsurii în interiorul măsurilor 250 și 251, iar apoi suflătorii de lemn alături de partida de corzi pregătesc intrarea solistului din cadrul secțiunii D2 a dezvoltării. În cadrul măsurilor 255-256 aceasta este mai densă decât până acum prin prezența simultană a partidelor de suflători de lemn și a celei de corzi.

Pauzele:

Apar sub forma pauzelor energice ce au efect direct asupra caracterului muzicii.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt similare cu cele ale debutului expoziției solistului, materialul muzical aducând elemente ale acestuia.

Sugestiile asupra realizării interpretative sunt identice cu cele ale secțiunii mai sus menționate.

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

D2 – măsurile 257-267:

Melodia, ritmul, armonia și instrumentația:

În fraza secțiunii D2 auzim din nou grupul tematic principal expus de către pian (măsurile 1-2) în măsurile 257-258, în octave duble la mâna dreaptă și cu note simple la mâna stângă, sugerând o amplitudine orchestrală a temei, probabil a grupului de corzi, ce este încheiată în măsura 259 și preluată de către corzile grave timp de o măsură. Aceasta este continuată de către pian printr-o extindere tematică ce realizează o broderie în jurul lui re în unison pe o două linii melodice, câte una la fiecare mână a pianistului, pe timpii 1 și 2 urmată de o coborâre pe treptele gamei sol minor pe timpii 3 și 4. În măsura 261 este din nou sunat motivul semnal la corzile grave în timp ce pianul își încheie scurta intervenție începută în măsura precedentă, toate sub o armonie a lui re major cu septimă (4/3). (ex. 10)

Tot sub aceeași armonie, pianul începe o nouă intervenție de două măsuri în măsura 262 ce se realizează pe notele gamei sol minor armonic descendente, și se încheie pe supertonica lui sol minor în măsura 263, realizând astfel o apogiatură aici în contextul schimbării armoniei la sol minor. Corzile grave își reiau în măsura 263 motivul semnal ca și până acum. Din măsura 264 motivul semnal al corzilor grave este oprit până în măsura 267, acestea punctând doar din când în când în ritm de pătrimi armonia. Restul corzilor continuă acompaniamentul de optimi până în măsura 267, începutul D3. (ex. 10)

În măsura 264 pianul realizează o broderie în jurul lui sol pe timpii 1 și 2 sunând fa diez, ce reprezintă treapta a șaptea alterată, deci varianta melodică a sol minorului, ce pentru scurt timp poate sugera modulația la omonima lui sol minor, sol major, dar care nu se concretizează pentru că fa diezul este coborât la fa becar pe timpul 3, unde pianul începe o coborâre pe notele gamei sol minor continuate și în măsura 265, pe timpii 1 și 2. Toate acestea se desfășoară sub suportul armonic al lui sol major cu septimă ce este adus pentru o măsură (omonima lui sol minor). Pe timpii 3 și 4 ai măsurii 265 se realizează o urcare tot pe treptele gamei sol minor dar ce amintesc mai degrabă de suportul armonic al notelor ascendente al unui acord micșorat. (ex. 10)

Pe timpii 1 și 2 ai măsurii 265 sună un acordul lui do minor. Armonic, măsura 266 reprezintă o cadență către sol minor. Pe timpii 1 și 2 este sunat sol minor (6/4), deasupra căruia pianul realizează o apogiatură rezolvată descendent, prin repetarea tonicii de trei ori, iar pe timpii 3 și 4 este sunat un acord al lui re major cu septimă deasupra căruia ca și pe timpii 1 și 2 pianul realizează o apogiatură, rezolvată într-un mod similar. (ex. 10)

Planul dinamic:

Este scăzut și dominat de nuanța *piano*.

Țesătura melodică/textura:

Este în general destul de rarefiată prin prezența instrumentului solist acompaniat de către partida de corzi completă.

Pauzele:

Apar și sub forma pauzelor elipsă dar și a celor energice ce au efect asupra caracterului muzicii.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Această secțiune evocă sentimentele asociate grupului tematic principal.

Interpretativ se vor folosi în general degete întinse cu încheietura moale și cu suportul antebrațului pentru a proiecta nuanța mică marcată de către compozitor și atunci când apar intervale duble sopranul sau vocea superioară va fi cea care va trebui subliniată și cântată.

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

D3 – măsurile 267-279:

Melodia, ritmul, armonia și instrumentația:

Măsurile 267-271 sunt o variantă extinsă a grupului tematic principal ce s-a mai auzit în cadrul D2 în măsurile 257-259. Armonic, tema este sunată pe un acord al lui sol micșorat, re bemolul reprezentând o pregătire a ascultătorului pentru noua tonalitate a fa minorului fixată în măsura 271. În măsura 267 fagotul începe să expună grupul tematic principal pentru o măsură ca apoi oboiul să înceapă aceeași temă în măsura 268, realizându-se astfel un procedeu polifonic de tip canon în cele două măsuri și continuat până în măsura 271. (ex. 10)

Viorile și clarinetii încep să acompanieze mersul tematic polifonic prin note lungi, o notă întreagă în măsura 269 prelungită și pe timpul 1 al măsurii 270, după care realizează un mers în pătrimi punctând schimbările armonice până în măsura 271. Pianul realizează o formulă de virtuositate de tip broderie în jurul notelor armonice melodia având în cadrul instrumentul solist un contur ascendent, opus față de melodia temelor expuse de fagot și oboi în canon ce au amândouă un contur descendent, realizându-se astfel un mers contrar între principalii exponenți ai motivului. (ex. 10)

Mersul de șaisprezecimi al mâinii drepte (un tip de accelerare ritmică) a pianului este completat de către mâna stângă din măsura 270 de pe timpul 2, unde aceasta realizează o formulă de acompaniament de tip tremolo, ce urmează un contur melodic descendent, precum linia basului pe care acesta o dublează. Armonic, în măsurile 267-268 auzim un acord al lui sol micșorat, urmat de un acord de septimă format pe do minor pe timpul 1, de un acord al lui fa minor (6/4) pe timpul 2, de aceeași septimă ca și pe timpul 1 pe timpul 3 și de un acord de septimă format pe re bemol (2). În măsura 270 auzim un acord de septimă de dominantă pe timpul 1, un acord de terțiadecimă pe

timpul 2 (sugestie a politonalismului), și pe timpul 3, un acord micșorat pe timpul 4, rezolvat la fa minor pe timpul 1 al măsurii 271. (ex. 10)

Măsurile 271-279 reprezintă o secvență la o secundă mare descendentă a măsurilor 259-267. Armonic, ele sunt identice pe tot parcursul lor, doar transpuse cu un ton mai jos față de măsurile 259-267. Corzile grave realizează aceeași formulă a motivului semnal pe tot parcursul acestor măsuri unde orchestrația este identică. Conturul melodic al pianului, vocea importantă în această frază este și el identic în măsurile 272-279 cu cel din măsurile 259-267. (ex. 10)

Planul dinamic:

Este identic cu cel din secțiunea D2 a dezvoltării.

Țesătura melodică/textura:

Este mai densă decât în secțiunea precedentă prin intervențiile solistice ale reprezentanților partidei de suflători de lemn deasupra instrumentului solist și a partidei de corzi ce expun material muzical similar cu cel din secțiunea precedentă a dezvoltării.

Pauzele:

Precum în secțiunea D2 a dezvoltării acestea apar sub forma pauzelor elipsă dar și a celor energice.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt identice cu cele din secțiunea D2 a dezvoltării, mai sus enunțate.

D4 - măsurile 279-295:

Melodia, ritmul, armonia și instrumentația:

Aici auzim o nouă temă a dezvoltării ce nu s-a mai auzit până acum în concert, formată din notele unui arpeggiu ascendent, patru la număr, în ritm de doimi (măsurile 279-280), și similară cu primul motiv al grupului tematic principal. Acesta este sunat însă doar o dată, în această formă, timp de două

măsuri, după care este variat printr-o cvintă perfectă ascendentă (măsura 281) ce urcă la o terță mică pe următoarea notă a arpegiului în măsura 282, formând tot un arpegiu, dar de trei sunete neconsecutive și nu de patru, respectiv o cvartă perfectă ascendentă (măsura 283), care la fel ca în măsura 282 urcă la următoarea notă a arpegiului, o terță mare ascendentă, în măsura 284, realizând un contur melodic similar cu prima frază a grupului tematic principal, în ritm de doimi, urmate de salturi de octavă în mersul melodic, totul pe un ritm sincopat de pătrime-doime-pătrime (măsurile 282 și 284), ce amintesc de tema din măsura 36 a expoziției solistului. (ex. 10)

Este deci o temă hibrid formată din elemente tematice a două dintre temele ce se regăsesc pe parcursul concertului. Această formulă o regăsim secvențată până în măsura 291, unde avem două măsuri repetate ce formează o cadență spre noua tonalitate a secțiunii D5, sol major. În măsurile 279-291 corzile își continuă acompaniamentul în același mod ca și în secțiunea D3, realizând pedale în ritm de optimi și schimbând armonia în general o dată pe măsură sau ocazional la două măsuri precum în măsurile 279-280. Basul realizează același motiv semnal ca și până acum. Melodia este dată clarinetelor și fagotelor în dialog cu flautul ce marchează intervenții alternative până în măsura 291. (ex. 10)

Pianul are și el, la fel ca partida de corzi rol de acompaniament, și realizează figurații de pasaj în ritm de triolete fie pe notele gamei re bemol major (măsurile 281, 282, 285 și 286) sau pe arpegii frânte ascendente construite pe armonia sunată de orchestră. Ritmic, între pasajul pianului și cel al orchestrei se creează o formulă de tip hemiolă până în măsura 291. (ex. 10)

Armonic, în măsurile 279-280 sună armonia lui fa minor. În măsura 281 sună la bemol major cu septimă (6/5), în măsura 282 sună aceeași armonie de septimă, în măsura 283 sună re bemol major, la fel ca și în măsura 284, iar în măsurile 285-286 (o repetiție a măsurilor 281-282) sună la bemol major cu septimă, urmat de re bemol major în măsura 287. În măsura 288 auzim un acord de sol major cu septimă (al dominantei), rezolvat la do minor în măsura 289, urmat de un acord al lui re bemol major pe timpii 1 și 2 ai măsurii 290, și de un acord de septimă micșorată pe timpii 3 și 4, rezolvat la sol major pe timpul 1 al măsurii 291. (ex. 10)

Măsurile 291-292 reprezintă o cadență ce este repetată și în măsurile 293-294 spre noua perioadă a dezvoltării, secțiunea D5. Măsura 291 este formată din patru pătrimi cu un contur melodic descendent, în timp ce măsura 292 sună două doimi cu același contur melodic descendent sub care corzile grave realizează motivul semnal. Armonic, în măsura 291 pe timpul 2 sună un acord al lui sol major, urmat de un acord de nonă mică pe timpul 3 și de un acord

micșorat pe timpul 4 rezolvat la do major pe timpii 1 și 2 ai măsurii 292. Pe timpii 3 și 4 ai măsurii 292 sună un acord de septimă micșorată format pe mi bemol (4/3) și rezolvat la sol major pe timpul 1 al măsurii 293. Melodia aici aparține partidei de suflători de lemn în dialog cu corzile grave ce realizează motivul semnal. Pianul punctează septima micșorată printr-o intervenție în *sforzando* a unui tril pe fa diez, pe timpii 3 și 4, rezolvat la sol (măsurile 292-293 și 294-295). (ex. 10)

Planul dinamic:

Este în general scăzut și dominat de nuanța *piano*. Apar unele sugestii ale direcționării frazelor de tipul *crescendo* și *decrescendo* care trebuie realizate pentru a evita monotonia ce poate rezulta din expunerea muzicală. Variațiile dinamice în special în pasajele de triolette de optimi sunt necesare din motivele expuse mai sus și este recomandat ca ele să fie luate în considerare de orice interpret.

Țesătura melodică/textura:

Este similară cu cea a secțiunii D3 a dezvoltării.

Pauzele:

Apar sub forma pauzelor energice în cadrul corzilor grave ce expun motivul semnal al concertului (pătrime-pauză de optime-optime-pătrime).

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt identice cu cele din secțiunea D2 a dezvoltării, respectiv secțiunea D1 aparținând dezvoltării, mai sus enunțate.

D5 – măsurile 295-309:

Melodia, ritmul, armonia și instrumentația:

Aceasta reprezintă ultima perioadă a dezvoltării și pregătirea reprizei printr-o acumulare de tensiune ce răbufnește în debutul reprizei, prezentată acum de toată orchestra în nuanță mare, *fortissimo*. Țesătura melodică a acestei perioade este una rarefiată, auzind doar pianul, ce sună octave frânte rapide în

ritm de șaisprezecimi, alternate între cele două mâini, descendente și ascendente pe notele arpeggiilor armonice unde orchestra se rezumă în a puncta melodic și armonic, în ritm lent de doimi, prin reprezentanți ai partidei de suflători de lemn, oboi, clarinet și fagot. Corzile sunt prezente și ele, păstrând motivul semnal al concertului, motiv ce nu mai apare de două ori pe măsură ca până acum ci doar o dată la două măsuri. (ex. 10)

Trebuie menționat că mersul alternativ al octavelor pianului este puțin modificat în măsura 307 unde mâinii drepte i se adaugă un tril pe cei patru timpi, sub care stânga realizează o urcare în octave pe notele arpeggiului lui do minor, urmată de o coborâre pe notele gamei do minor armonic în măsura 308 unde se realizează o accelerare ritmică și o acumulare dinamică spre repriza concertului. (ex. 10)

Armonic, măsurile 295-296 sună sol major, măsurile 297-298 sună la bemol major cu observația că pe timpii 1 și 2 în măsura 298 se realizează o apogiatură la fagot, măsurile 299-300 sună fa major cu septimă cu observația că pe timpii 1 și 2 ai măsurii 299 se realizează tot o apogiatură la clarinet și încă una la fagot pe timpii 1 și 2 ai măsurii 300, măsurile 301-302 sună si bemol minor cu aceleași apogiatuiri pe timpii 1 și 2 ai măsurilor 301 și 302, măsurile 303-304 sună sol major cu septimă (al dominantei), cu o apogiatură pe timpii 1 și 2 ai măsurii 303, măsura 305 sună do minor, măsura 306 sună fa minor, măsura 307 sună do minor din nou iar măsura 308 sună sol cu undecimă rezolvat la do minor în măsura 309. (ex. 10)

Planul dinamic:

Este și aici în general scăzut cu excepția acumulării de tensiune dinamică din finalul acestei secțiuni ce pregătește auditiv printr-un *crescendo* răbufnirea dramatică a reprizei părții de concert (măsurile 305-308).

Țesătura melodică/textura:

Este în general rarefiată prin prezența ocazională a reprezentanților partidei de corzi și a unor reprezentanți ai partidei de suflători de lemn ce expun tema sub formulele de șaisprezecimi în octave frânte cu un contur de tip val ondulat al instrumentului solist.

Pauzele:

Apar aici sub forma pauzelor energice și a celor elipsă, precum și în celelalte secțiuni ale dezvoltării.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt similare grupului tematic principal expus în expoziția solistului.

Interpretativ pianistic se vor folosi degete foarte active cu încheietura moale și suportul antebrațului, mișcând și trunchiul atunci când este necesar în interiorul formulelor de octave frânte, iar în interiorul acumulării de energie dinamică se va folosi și puterea mușchilor spatelui.

Pedala de susținere este recomandat să fie și ea folosită dar pe suprafețe scurte pentru a nu afecta efectul pauzelor dintre cele două mâini dar în același timp urmărind o sonoritate caldă a instrumentului solist.

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

d. Repriza (reexpoziția) – măsurile 309-416:

Grupul tematic principal – măsurile 309-339:

Melodia, ritmul, armonia, instrumentația și țesătura melodică/textura:

Aici este reluat primul motiv al concertului de către toată orchestra în tonalitatea de bază (do minor) într-o nuanță explozivă, *fortissimo* (măsurile 309-312 sunt similare cu măsurile 1-4), după cum se obișnuiește într-o formă de sonată adaptată genului concertant în clasicism. Răspunsul la acesta este dat tot ca în expoziția orchestrei de către partida de suflători de lemn (măsurile 313-316). (ex. 11, vezi anexa)

Din măsura 318 se păstrează motivul semnal al finalului motivului acestui grup tematic ce este secvențat de trei ori, prezentat în dialog cu pianul care aduce acum faimosul motiv al destinului – un alt motiv semnal, cel de-al doilea din concertul nr. 3 (dar mai puțin utilizat decât pătrime-pauză de optime-optime-pătrime) - din Simfonia a V-a și Concertul pentru pian nr. 4 care l-a consacrat pe compozitor, de patru note repetate, și finalizat printr-o

cadență ce va aduce tema din măsurile 146-154 din expoziția solistului transpusă în do minor, ușor variată și alungită. (ex. 11)

Astfel măsura 317 prezintă motivul semnal pe un acord micșorat pe timpul 1 alternat cu un acord micșorat cu septimă mică sunate de către partida de corzi la orchestră. Pianul răspunde acestuia pe notele acordului micșorat, în unison la ambele mâini aflate la o octavă distanță, pe care le arpegiază descendent pe timpii 3 și 4 în ritm de optimi, după ce în prealabil pe timpii 1 și 2 sună trei note repetate tot în ritm de optimi, precedate de o pauză de optime, acolo unde orchestra finalizează celula motivică. Acest motiv de două măsuri (măsurile 317-318) este secvențat la o cvartă perfectă ascendentă în măsurile 319-320, ce este la rândul lui secvențat la o cvintă perfectă descendentă în măsurile 321-322. (ex. 11)

Măsura 323 reprezintă o secvență a măsurii 322 la o sextă mare ascendentă sub care orchestra punctează o armonie a lui sol major cu septimă al dominantei (6/5). Măsura 324 reprezintă tot o secvență a măsurii 323 la o secundă mare ascendentă pe o armonie a lui do minor. Trebuie menționat că țesătura melodică se modifică în măsura 324 deoarece pianul acum sună melodia și acompaniamentul în terțe duble la ambele mâini (cvarte pe prima jumătate a timpului 4), pe notele descendente ale arpegiului. Măsura 325 este o cadență de finalizare a perioadei și reprezintă tranziția către următoarea temă. (ex. 11)

Armonic, pe timpul 1 și 2 sună un acord micșorat (6), iar pe timpii 3 și 4 un acord de septimă micșorată rezolvat la sol major în măsura 325. Melodic, se realizează o apogiatură pe prima jumătate a timpului 1, urmată de trei note melodice repetate în ritm de optimi, la fel ca și pe prima jumătate a timpului 3 în măsura 325. (ex. 11)

Măsurile 326-329 reprezintă o transpoziție a măsurilor 146-149 din expoziția solistului în do minor (la o terță mică descendentă). Din măsura 330 urmează o variație a temei inițiale. Pianul realizează o pedală sub forma unui tremolo în octave la mâna dreaptă în timp ce orchestra expune tema la oboi și fagot sub acompaniamentul corzilor și al fagotului. Măsurile 330-333 sunt similare tematic, armonic și melodic cu măsurile 40-43 din expoziția orchestrei sau ale măsurilor 241-244 din cadrul concluziei expoziției. Ele sunt acum transpuse în do minor. (ex. 11)

Din măsura 334 pianul aduce o formulă melodică în bas la mâna stângă pe ritmuri de triolete ce realizează o broderie în jurul notelor melodice pe timpii 1 și 3 și o coborâre pe notele arpegiului pe timpii 2 și 4 și ce marchează timpul 1 printr-un *sforzando*. Orchestra readuce motivul semnal din debutul concertului. Măsura 335 este o repetiție a măsurii 334. (ex. 11)

Planul dinamic:

În debutul secțiunii acesta este dominat de nuanțe mari, *fortissimo*, dar din măsura 317 planul dinamic devine scăzut și dominat de nuanțe precum *pianissimo* și *piano*. Sigur, un interpret rafinat va căuta întotdeauna diferite trepte ale paletei dinamice pentru fiecare frază a discursului muzical în special atunci când acesta se desfășoară prin secvențe.

Pauzele:

Apar sub forma pauzelor elipsă și a celor energice, precum în grupul tematic principal al expoziției orchestrei.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Acestea sunt identice cu cele din carul grupului tematic principal al expoziției solistului, cu precizarea că nuanța mare și starea intens tensionată a discursului muzical este menținută și în cadrul frazei a doua a expunerii grupului tematic, opusă față de expunerea din cadrul secțiunii mai sus menționate.

Din măsura 317 apare însă un contrast de caracter profund față de ce s-a expus în debutul acestei secțiuni și în cadrul dialogului partidei de corzi cu instrumentul solist apare din nou motivul semnal reprezentat de patru optimi repetate pe același sunet, sau celebrul motiv beethovenian al destinului, începute cu o pauză de optime pe timpul 1, cu direcția melodică plasată către timpul 3, și urmate de o formulă de trei optimi descendente pe notele unui acord micșorat. Această expunere a motivului destinului în acest format prevestește celebra formulă melodică și ritmică a sa din interiorul părții întâi a Concertului nr. 4 în sol major, dar și a părții întâi a Simfoniei a V-a și a părții întâi a Sonatei pentru pian op. 57 *Appassionata*, motiv pe baza căruia sunt construite grupurile tematice principale ale acestora, și care este repetat obsesiv pe parcursul lucrărilor mai sus menționate.

Muzica evocă aici sentimente ale îngândurării, tristeții și ale melancoliei, ce vor fi transformate printr-o acumulare de energie dinamică și dramatică din cadrul măsurilor 322-325 în seninătate, bucurie poate chiar extaz, într-un optimism profund al eroului nostru.

Din măsura 326 este adusă tema ce a fost sunată în cadrul perioadei a treia a grupului tematic principal al expoziției solistului, expusă acum într-o tonalitate majoră, în antiteză cu prima sa expunere din cadrul secțiunii mai sus

menționate. Starea psihică evocată de muzică în această temă în tonalitate majoră este opusă celei expuse inițial în interiorul expoziției solistului.

Măsurile 330-336 aduc materialul tematic al măsurilor 40-45, respectiv 241-245, iar sugestia asupra sensului muzical este identică cu cea a secțiunilor mai sus menționate.

Interpretativ pianistic se vor folosi degete foarte active cu încheietura moale și suportul antebrațului, pentru a proiecta nuanța mică *piano*, dar și articulațiile diverse de tip *legato* sau *staccato*. Pedala de susținere este recomandat să fie și ea folosită dar pe suprafețe scurte doar acolo unde este necesară o articulație de tip *legato* urmărind o sonoritate caldă a instrumentului solist. Pedala nu va fi folosită pe notele repetate articulate *staccato* pentru a nu afecta sugestia de articulație a compozitorului.

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

Puntea – măsurile 336-340:

Puntea de patru măsuri este constituită dintr-o coborâre cromatică de la sol la mi, sub forma unor triluri la mâna dreaptă, o relaxare a discursului muzical și a planului dinamic în același timp, și pregătirea armonică a grupului tematic secund. Ritmic în măsurile 336-337 este sunată o notă întreagă legată de încă o notă întreagă pe parcursul a două măsuri, opt timpi în total, în timp ce în măsura 338 este sunată o notă întreagă, urmată de încă o notă întreagă în măsura 339 ce finalizează trilul și aduce grupul tematic secund. (ex. 11)

Grupul tematic secund – măsurile 340-403:

Grupul tematic secund al reprizei este identic cu secțiunea corespondentă din expoziția solistului, dar transpus în do major (la o terță mică descendentă) față de mi bemol major, tonalitatea în care a fost auzit inițial. Astfel măsurile 340-403 sunt în mare parte identice cu măsurile 164-227, diferențele fiind foarte mici și ținând de felul în care este decorată melodia în unele măsuri. Astfel o diferență apare în măsura 359 față de măsura 182 unde pe timpii 1 și 2 este sunat un arpeggiu al unui acord micșorat în loc de notele succesive ale gamei, în măsura 370 unde, față de măsura 194, finalul trilului de pe timpii 3 și 4 este decorat cu notele gamei do minor ascendente și descendente, în măsura 373 unde se produce o schimbare de registru în acut față de măsura 197 ce este extinsă până în măsura 385, față de aceleași măsuri din expoziția solistului (măsurile 197-209), în măsura 385 unde melodia ia

forma unei game ascendente și se produce și o schimbare de registru al ambelor mâini față de măsura 209 și în măsurile 401-402 unde valorile ritmice sunt ușor diferite în sensul că sunt mai mari, și nu se mai realizează o accelerare așa de mare ca în finalul expoziției solistului - șaisprezecimi și triolet de șaisprezecimi în loc de treizeci-doimi.

Concluzie – măsurile 403-416:

Concluzia reprizei este prezentată de către orchestră și are rolul de a pregăti și anunța cadența solistului sunând acordul tonicii în răsturnarea a doua. Astfel în măsurile 403-405 este sunat primul motiv al concertului ușor modificat, precum a fost prezentat în măsurile 74-76. Tema este sunată de către corzile grave dublate de fagoți în timp ce restul corzilor urmăresc un mers eratic de șaisprezecimi prin care sună pedale armonice pe do minor, în timp ce cornii și trompetele sună note lungi, urmate de punctări pe fiecare timp din măsura 405. (ex. 12, vezi anexa)

Armonic, măsura 403 sună do major, continuat și pe timpii 1, 2 și 3 ai măsurii 404. De pe timpul 4 auzim re bemol ce are rolul de a pregăti ascultătorul pentru următoarea tonalitate a secvențării temei, fa minor. Melodia, după mersul arpeggiat ascendent, realizează o coborâre pe notele gamei fa minor melodic în măsurile 404-405. Măsurile 406-408 reprezintă o secvență a măsurilor 403-405 la o cvartă perfectă ascendentă. Se schimbă însă armonia, care sună fa minor acum. Se schimbă și instrumentul ce expune tema, aceasta fiind sunată de viorile întâi. (ex. 12)

Măsurile 409-411 reprezintă tot o secvență a măsurilor 406-408 la o cvartă mărită ascendentă și sună acum armonia unui acord de septimă de dominantă (V7) pe sol a cărui rezolvare este întârziată printr-o formulă cadențială încă patru măsuri (măsurile 412-415). Din măsura 412 apare și motivul semnal din debutul concertului dar diminuat ritmic, în formulă de pătrime cu dublu punct-șaisprezecime, prezentat de către corzile grave dublate de timpan, ce va fi explorat și în interiorul cadenței. (ex. 12)

Armonic, în măsura 413 pe timpii 1 și 2 sună la bemol major, pe timpii 3 și 4 un acord de septimă, în măsura 414 pe timpii 1 și 2 sună do minor (6/4), urmat de fa diez micșorat cu septimă micșorată. În măsura 414 sună iar do minor pe timpii 1 și 2 urmat de un acord de nonă. În măsura 415 pe timpii 1 și 2 sună do minor, urmat din nou de septima micșorată, rezolvată în măsura 416 la do minor (6/4), ce marchează începutul cadenței, ascultătorul fiind pregătit auditiv pentru acest moment de către orchestră. (ex. 12)

Planul dinamic:

Secțiunea este începută în nuanță mare, *forte*, și în interiorul ei se realizează o mare acumulare de tensiune dinamică prin intermediul unui *crescendo* către nuanța *fortissimo* ce marchează sfârșitul acestei secțiuni pe acordul armoniei lui do minor în răsturnarea a doua și debutul cadenței solistului.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Acestea sunt similare cu cele din cadrul concluziei expoziției orchestrei.

e. Cadența solistului

Consider că secțiunea cadenței scrisă de Beethoven este opțională și nu obligatorie în cadrul acestui concert, practica secolului XVIII și începutul secolului XIX fiind aceea de a improviza cadența, compozitorul lăsând de obicei frâu liber imaginației interpretului să-și construiască propria cadență.

Robert D. Levin, pianist și muzicolog american, a dezbătut pe larg subiectul improvizației în creația lui Mozart într-un eveniment public desfășurat în 2014 la Guildhall School of Music and Drama, Londra, și a evidențiat cum tradiția secolului XVIII cerea ca după acordul final de 6/4 ce încheie secțiunea reprizei părții de concert, solistul să își construiască propriul discurs muzical, toți interpreții vremii fiind pregătiți în arta improvizației. El a recunoscut totuși că această tradiție s-a pierdut în cursul secolului XIX.

Deși în interpretările mele am ales să folosesc cadența compusă de Beethoven pentru că este extraordinară am considerat că existența ei este doar o sugestie pentru un interpret și nu o obligație. Este de asemenea bine cunoscut că atunci când Beethoven se afla în slujba Arhiducelui Rudolf el a compus cadențele pentru Concertele nr. 1, 2 și 4 în ideea interpretării lor de către muzicienii amatori și în vederea publicării. Stilul compozițional al anilor 1810-1811 este foarte diferit de cel al anilor 1807-1808 sau 1802-1803 și acest lucru este reflectat în cadențe.

Exemple foarte bune de diferențe în cadrul discursului muzical al cadențelor concertelor sunt Concertele nr. 1 și 2 aparținând secolului al XVIII-lea și primei perioade ale sale de creație în care putem observa foarte clar o distanțare a titanului față de felul în care compunea cu 15-20 de ani în urmă

din punct de vedere stilistic. În plus, Beethoven, atunci când avea concert în public își improviza întotdeauna cadențele în cadrul acestui gen muzical.

Cadența lui Beethoven exploatează cu succes elemente din cadrul ambelor grupuri tematice ale părții de concert aducând și numeroase formule de virtuoziitate autentică de tipul arpeggiilor frânte în poziție largă cu un contur de tip val ondulat pe toată suprafața claviaturii, game cromatice și diatonice cu un contur similar arpeggiilor mai sus menționate, formule de tremolo în cadrul acompaniamentului mâinii stângi, o tehnică favorită a compozitorilor romantici dar și numeroase tehnici detensive ale discursului muzical precum schimbarea parametrilor ritmici prin augmentare, din mersul de șaisprezecimi în cel de optimi sau de triolete de optimi. Apar de asemenea numeroase situații de tensionare a discursului muzical precum în debutul cadenței, dar și de detensionare a acestuia în special atunci când este expus materialul muzical al grupului tematic secund.

După expunerea grupului tematic secund urmează o răbufnire dramatică a instrumentului solist, printr-o accelerare a tempo-ului cadenței sugerată de noua indicație *Presto* ce are efect direct asupra caracterului acestei noi secțiuni și care aduce formule de pătrimi în cadrul mâinii stângi ce au rol melodic, separate între ele de pauze de pătrimi, sub trioletele de optimi ale mâinii drepte ce sună arpegii frânte în poziție strânsă, iar apoi melodia mâinii stângi urmărește conturul primei fraze a grupului tematic principal, ușor modificată ritmic, pe care o secvențează de trei ori.

Acest episod continuă cu un contur descendent pe notele armonice ale acordurilor de septimă ale mâinii stângi în timp ce mâna dreaptă aduce un mers melodic zimțat al trioletelor de optimi ale sale. La final este adusă o gamă cromatică cu un contur al unui val ondulat deasupra căreia este expus un tril în cadrul mâinii drepte.

Mâna stângă va suna și ea un tril deasupra mâinii drepte, reprezentate de extremele inferioare ale mâinilor, prin degetele 1 și 2, în timp ce celelalte degete vor expune deasupra acestor triluri intervenții melodice alternative între ele până când în extremitatea superioară a mâinii drepte va mai apărea notat un tril.

Acest nou tril notat alături de celelalte două se va transforma într-un tril triplu, ce aduce din nou sugestia simfonizării instrumentului solist și imitația partidelor orchestrale prin aceste tehnici, ce se va transforma în intervale duble ale mâinii drepte cu un contur descendent în ritm de pătrimi și optimi sub o singură linie melodică a mâinii stângi ce imită mersul melodic și ritmic al mâinii drepte la un interval de o sextă descendentă.

Cadența este încheiată printr-o formulă de patru triluri ale instrumentului solist.

f. Coda – măsurile 417-443:

Câteva considerente:

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 virtuozе arpegiate ce încheie partea de concert. Beethoven va continua să folosească acest procedeu în următoarele sale concerte pentru pian, numerele 4 și 5.⁷¹

Coda totodată reprezintă o mare acumulare de energie ritmică și dinamică spre finalul părții întâi a concertului. Interesant de remarcat aici este reapariția motivului destinului în formula sa de trei optimi-pătrime, motiv dezbătut în interiorul expoziției părții de concert dar și al reprizei acesteia.

C1 – măsurile 417-437:

Melodia, ritmul, armonia, instrumentația și țesătura melodică/textura:

În prima frază a C1, în măsura 417, este readus motivul semnal în dialog cu arpegii frânte în ritm de șaisprezecimi în unison ale pianului din măsura 418. Armonic, măsura 417 sună un acord al lui do major cu septimă, iar în măsura 418 auzim un acordul lui mi bemol major cu septimă rezolvat la fa major în măsura 419. Măsurile 419-420 reprezintă o repetiție a măsurilor 417-418 dar diferite armonic, după cum urmează, în măsura 419 este sunat fa major, iar în măsura 420 auzim un acord micșorat cu septimă micșorată rezolvat la do major pe timpii 1 și 2 ai măsurii 421. Măsurile 421-425 reprezintă o repetiție a măsurilor 417-421, toate aspectele stilistice fiind identice. (ex. 13, vezi anexa)

⁷¹ Vezi Rosen.

Următoarea frază a secțiunii C1 prezintă motivul semnal scurtat, pauză de optime-optime-pătrime, prin intermediul dialogului dintre pian și orchestră, adus prima dată de pian și preluat de orchestră printr-o alternanță până în măsura 435. Corzile grave sunt cele care au motivul semnal în dialog cu pianul în timp ce viorile și violele realizează pedale armonice sub forma unui tremolo în ritm de șaisprezecimi. (ex. 13)

Motivul semnal scurtat este auzit din măsura 425 până în măsura 428. Din măsura 429 acesta este modificat și alungit la formula de pauză de optime-trei optimi-pătrime-optime, timp de patru măsuri până în măsura 433, devenind astfel o variantă a motivului destinului pentru care este consacrat Beethoven. În măsura 433 se produce o accelerare în interiorul melodiei la pian ce realizează acum ritmul de pauză de optime-trei optimi cu *sforzando* pe timpii 2 și 4 continuată în măsura 434. (ex. 13)

În măsurile 429-433 se desfășoară același dialog între pian și corzile grave, ele completându-se una pe cealaltă. Motivul de pauză de optime-trei optimi este început de pian pe timpii 1 și 2 sub forma unei întrebări la care orchestra oferă răspunsul prin aceeași formulă pe timpii 3 și 4. În măsurile 433 și 434 corzile grave revin la motivul semnal din debutul concertului pătrime-pauză de optime-optime-pătrime. Armonic, măsura 425 sună do minor, măsura 426 sună la bemol major, măsura 427 sună re micșorat (treapta a doua), măsura 428 sună sol major cu septimă (al dominantei), rezolvat la do minor în măsura 429. Măsura 430 sună la bemol major, măsura 431 sună re micșorat (treapta a doua), măsura 432 sună sol major cu septimă (al dominantei) rezolvat la do minor în măsura 433. Armonia se schimbă de două ori pe măsură în măsurile 433 și 434 astfel, pe timpii 1 și 2 în măsura 433 auzim do minor, urmat de la bemol major pe timpii 3 și 4, în măsura 434 pe timpii 1 și 2 auzim re micșorat, iar pe timpii 3 și 4 sol major cu septimă (al dominantei), rezolvat la do minor. Pot afirma că măsurile 425-435 reprezintă o formulă cadențială armonică repetată. (ex. 13)

Măsurile 435-436 finalizează prima perioadă a codei printr-o cadență, o accelerare și o acumulare dinamică prezentată de către toată orchestra. Armonic auzim aceleași acorduri pe care le-am mai auzit și până acum în măsurile 433-434. Există o diferență de orchestrație, auzind acum toți membrii orchestrei sunând această cadență. Remarc cum acumularea graduală de tensiune este inițial pornită printr-o țesătură melodică destul de rarefiată, auzind doar pianul și corzile, ce realizează un crescendo mare către *fortissimo*, și pregătesc intrarea suflătorilor și a timpanului din măsura 435. (ex. 13)

Țesătura melodică/textura:

Este în general rarefiată prin prezența alternativă a instrumentului solist în dialog cu partida de corzi și cu timpanul.

Planul dinamic:

Secțiunea debutează în nuanță mică, *pianissimo*, dar către finalul ei se realizează o mare acumulare dinamică marcată prin *crescendo* dar și prin accente energice de tip *sforzandi* către ultima secțiune a părții de concert unde apare din nou o răbufnire emoțională a întregii orchestre.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

În debutul secțiunii muzica evocă sentimente asociate grupului tematic principal din debutul părții de concert, dar ulterior acestea sunt transformate în sentimente asociate furiei, iritării și chiar ale mâniei, prin convenții intensive spațiale și temporale ale discursului muzical, toate de esență dionisiacă, ce evocă nestatornicia sau neliniștea profundă sufletească a eroului nostru.

Sugestiile interpretativ-pianistice sunt similare cu secțiunile în care au apărut numeroase formule de pasaj de șaisprezecimi și cele asociate intervalelor duble de tipul octavelor din interiorul expoziției solistului.

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

C2 – măsurile 437-443:

Melodia, ritmul și armonia:

Ultima frază a codei, C2 (măsurile 437-443) este construită pe tonalitatea do minor în totalitate, pianul și orchestra sunând fie notele arpeggiului tonalității fie notele gamei în varianta naturală. Este menținută nuanța mare până la sfârșitul frazei. Pianul realizează în măsurile 437-438 arpegii frânte descendente în unison, după care realizează o urcare de patru octave pe treptele gamei do minor natural. În acest timp orchestra punctează timpii tari ai măsurii, 1 și 3 prin note armonice, realizând o formulă ritmică de fanfară. (ex. 13)

Partea de concert este încheiată prin ritmul semnal șaisprezecime-pătrime, respectiv șaisprezecime-notă întreagă cu coroană, caracteristic

marșului militar, precum și a celui funebru, ce amintește de caracterul profund dramatic, chiar tragic, al acestei părți de concert. (ex. 13)

Instrumentația:

Orchestra completă sună aici intervenții melodice și ritmice.

Țesătura melodică/textura:

Este densă prin prezența tuturor partidelor instrumentale.

Planul dinamic:

Este dominat de nuanțe mari precum *fortissimo*.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Sunt similare cu cele evocate în finalul secțiunii C1 a codei părții de concert.

CONCLUZII

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 arpegiate 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 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.

- contrastele dinamice dese alături de cele de textură sau țesătura melodică, foarte caracteristice compozitorului;

- formulele de virtuositate din interiorul cadenței solistului dezbătute pe larg în interiorul acestei secțiuni.

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

Partea a doua: formă de lied tristrofic compus (complex) cu repriză

Măsura	Secțiuni mari	Teme	Perioade/ Strofe	Fraze/ Propoziții	Motive - Celule motivice	Tonalitate (str. mod.)
1	A	Ta	P1 (12)	F1 (4), F2 (4), F3 (4)	(2+2) (2+2) (2+2)	mi major/do diez minor/sol major
13		Ta1	P2 (12)	F1a (4), F2a (4), F3a (4)	(2+2) (2+2) (2+2)	mi major
25		Ta2	P3 (12)	F1b (4), F2b (4), F3b (4)	(2+2) (2+2) (2+2) – măsura 32 se supra- pune – extensie anterioară	mi major/si major
37		Punte	-	-	2	si major/sol major
39	B	B1	P4 (12)	F1 (1) – introducerea pianului, F2 (5), F3 (6)	(1) (3+2) (4+2)	sol maj. (39,40)/re maj. 7 (41,42)/ sol maj. (43)/ mi maj. 7 (44)/ la min. (45)/ fa diez micș. – la

						min. (46-49)/si maj. 7 (50)
51		Punte	-	-	2	si major/mi major
53	A'	Tav - mult îmbogățită în ornamentație	P1v	F1v (4), F2v (4), F3v (4)	(2+2) (2+2) (2+2)	mi major/do diez minor/sol major
65		Ta1v	P2v	F1a (4), F2a (4), F3av (4)	(2+2) (2+2) (2+2+2)	mi major
79		Punte 2	-	-	2	
81		Semicadență	-	-	2	
83	Concluzie	Motive din Ta1	Motive din P1	F1av (4), F4 (4)	(2+2) (2+2)	mi 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 reprezintă o calmare a exploziei dramatice din partea întâi, o rază de soare ce apare după o furtună puternică, care introduce ascultătorul în lumea sonoră a tonalității mi major, o tonalitate neobișnuită aflată la o distanță de șapte cvinte față de relativa majoră a do minorului, mi bemol major, în care ne-am fi așteptat ca această parte lentă a concertului să debuteze.

Caracterul părții este unul optimist și calm, complet opus caracterului dramatic și turbulent al părții întâi, sugerat de tempo-ul foarte lent, notat *largo*, unde în măsura de 3/8 șaisprezecimea reprezintă unitatea de timp, fiind necesară subdivizarea datorită mișcării foarte lente a părții de concert dar și a valorilor foarte mici precum o sută douăzeci optimi, prezente pe întreg parcursul părții de concert.

Caracterul este sugerat și prin dinamica redusă din debutul secțiunii A din cadrul forme de lied în care este scrisă partea de concert ce este marcată prin nuanța *pianissimo*, și unde interpretativ poate fi folosită surdina, chiar dacă nu este expres marcată în partitură pentru a crea un efect de contrast mai puternic între ce s-a auzit până acum în cadrul părții întâi a concertului.

a. Secțiunea A – măsurile 1-39:

Melodia, ritmul, armonia, țesătura melodică/textura și instrumentația:

- Perioada întâi:

Partea de concert este începută de către pian fără acompaniamentul orchestrei, ce sună prima temă a părții de concert, într-o nuanță mică, print-o amplă scriitură acordică ce imită o scriitură orchestrală densă, unde sunt prezente toate partidele instrumentale. Melodia este în general conturată prin

schimbările armonice ce se realizează pe timp sau pe jumătate de timp, dar apar și formule de pasaj de tip broderie sau note armonice ale arpeggiului tonalității respective, marcate prin diverse procedee ritmice, pe parcursul ei în prima perioadă a concertului din măsura 1 până în măsura 12, de unde orchestra preia și completează intervenția pianului. (ex. 14, vezi anexa)

Astfel, în măsura 1 sună mi major pe timpii 1 și 2 urmat de o armonie cu septimă (6/5) ce revine pe a doua jumătate a timpului 3 la mi major, ca apoi să revină la armonia de septimă în debutul măsurii 2. Melodia realizează o formulă de tipul unui tril, urcând inițial la nota superioară (sol diez-la) ca apoi să coboare la nota inferioară (la-sol diez) în interiorul măsurii 1. Ritmic, auzim o pătrime pe primii 2 timpi, urmată de o formulă de șaisprezecime cu punct-treizeci doime pe timpul 3. (ex. 14)

Melodia realizează un contur descendent de trei note pe primul timp al măsurii 2, pe notele gamei mi major (sol diez-fa diez-mi), repetat de două ori într-un ritm de treizeci-doime legată de două șaizeci pătrimi pe prima jumătate a timpului 1 și urmată de o treizeci doime-două șaizeci pătrimi pe a doua jumătate a timpului 1. Pe timpii 2 și 3 sub armonia lui do diez minor se realizează un ritm de optime cu punct-șaisprezecime, sunând melodic terța acordului (nota mi), ce realizează o urcare treptată către fa diez în măsura 3 plasat sub armonia lui fa diez minor (6), armonie ce este menținută pe tot parcursul măsurii, și rezolvată la sol diez major în măsura 4. (ex. 14)

Ritmic, măsura 3 sună o optime pe timpul 1, urmată de 4 șaisprezecimi pe timpii 2 și 3. Prima frază este încheiată în măsura 4 în ritm de pătrime pe armonia lui sol diez major, tonalitatea mediantului majore a tonalității de bază. Timpul 3 al măsurii 4 reprezintă o apogiatură sunată pe nota sol a debutului frazei a doua a acestei teme de debut a părții de concert. (ex. 14)

Între apogiatura din măsura 4 și melodia acordurilor din măsura 5 se realizează un salt ascendent de sextă mică către nota mi, notă repetată de patru ori în cadrul melodiei din măsura 5 într-un ritm de optime cu punct-șaisprezecime pe timpii 1 și 2, urmate de două șaisprezecimi pe timpul 3, unde armonic timpii 1, 2 și prima jumătate a timpului 3 sună do diez minor, iar a doua jumătate a timpului 3 sună acordul de septimă al lui do diez minor (2), urmat de septima lui fa diez minor pe timpul 1 al măsurii 6 în ritm de optime. Timpul 2 al măsurii 6 sună tot în ritm de optime și bemol major, urmat de o apogiatură în ritm de șaisprezecime cu un contur descendent (re diez-do) către tonalitatea do diez minorului din măsura 7. (ex. 14)

Pe timpul 1 al măsurii 7 melodia realizează un contur melodic pe notele arpeggiului în ritm de treizeci doimi inițial ascendent, apoi descendent către si majorul în ritm de optime de pe timpul 2, ce este prelungit cu o treizeci doime

pe timpul 3, unde sub armonia lui fa diez major cu septimă, se realizează o broderie melodică în ritm de şaizeci pătrimi, către întârzierea armonică din debutul măsurii 8, timpul 3 al măsurii 7 reprezentând etapa pregătirii acestei întârzieri. Măsura 8 sună pe timpul 1 un acord de undecimă, unde vocea inferioară a mâinii drepte (alto-ul) realizează o broderie în ritm de şaizeci pătrimi după sincopa formată pe timpul 1 în dreptul acestei voci ce a fost prelungită din măsura 7, rezolvată la si major pe timpul 2 în ritm de şaisprezecime. (ex. 14)

Timpul 3 al măsurii 8 marchează debutul următoarei fraze prin formula anacruzică ce se formează astfel în ritm de şaisprezecimi, ce au la rândul lor câte o apogiatură scurtă de fiecare dată (la diez-si). În măsura 9 pe timpul 1 şi 2 sub armonia lui sol major într-un ritm de optime cu punct-două treizeci doimi sună nota si de trei ori, ca apoi pe timpul 3 sub armonia lui re major cu septimă să se realizeze o formulă melodică de pasaj într-un ritm de treizeci doimi cu un contur similar cu o broderie ce realizează trecerea melodică către tonalitatea mi minorului din măsura 10, ce debutează cu o apogiatură pe nota la, adusă apoi la nota melodică sol becar. (ex. 14)

Ritmic, măsura 10 sună pe timpul 1 o şaisprezecime, urmată de o optime care formează astfel o sincopă între timpii 1 şi 2 urmată de două treizeci doimi şi urmate de formula de tip broderie din măsura precedentă, tot în ritm de treizeci doimi. Armonic timpii 1 şi 2 sună mi minor, urmat de si major cu septimă (al dominantei) şi rezolvat la do major în măsura 11. În măsura 11 se realizează un salt melodic de decimă pe timpul 1 în ritm de şaisprezecimi urmate de o sincopă pe prima jumătate a timpului 2, ce apoi se schimbă în triolete de treizeci doimi ce au un contur melodic descendent şi ce realizează o formulă cadenţială finală către preluarea temei de către orchestră. (ex. 14)

Armonia se schimbă pe a doua jumătate a timpului 3 unde este sunat un acord micşorat după armonia do majorului ce cuprinde restul timpilor măsurii. Mâna stânga realizează o formulă de acompaniament de tipul unei pedale armonice în tonalitatea do major sunând formula ritmică a unui tremolo format din valorile unor o sută douăzeci optimi. Expunerea pianului este încheiată în măsura 12 printr-o cadenţă deschisă la tonalitatea dominantei si major. (ex. 14)

Astfel pe timpul 1 este sunată armonia unui acord de septimă micşorată rezolvat la si major pe timpul 2 de pe a cărui a doua jumătate de timp, orchestra îşi începe intervenţia tematică. Ritmic, mâna dreaptă sună o optime pe timpul 1 urmată de o şaisprezecime, în timp ce mâna stânga sună acest ritm în oglindă (şaisprezecime-optime). (ex. 14)

Pauzele:

Apar aici sub forma pauzelor elipsă, și reprezintă mici virgule introduse în discursul muzical.

Planul dinamic:

Este în general scăzut și dominat de nuanța *pianissimo*. Apar numeroase sugestii ale alternanțelor dinamice legate de direcția frazei de tipul *crescendo*-urilor și al *decrescendo*-urilor pe care un interpret rafinat trebuie să le ia în considerare pentru a nu risca ca expunerea instrumentului solist să devină monotonă. Nu trebuie însă exagerate aceste nuanțe interioare, prin aducerea lor la extreme, ținând seama de indicația generală a nuanței *pianissimo* ce domină această secțiune a părții de concert.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Muzica evocă sentimente optimiste asociate seninătății și bucuriei, dar exprimate într-o manieră calmă și meditativă, similară unei rugăciuni de mulțumire adresate divinității prin care eroul nostru, măcinat de un puternic conflict interior, cu conotații tragice, relevate în părțile exterioare ale operei, pare că se resemnează în fața destinului său nefavorabil, îl acceptă și se supune în fața sa, chiar dacă pentru un timp limitat, lucruri sugerate prin construcțiile muzicale din interiorul acestei părți de concert. Toate aceste sentimente evocate de muzică în interiorul acestei secțiuni, dar și mai departe în cadrul părții de concert sunt de esență apolinică, construcția sonoră fiind orientată spre ordine, măsură și armonie și caracterizată printr-o contemplare senină, detașată evidențiată prin luciditate, raționament, și contrastante față de expunerea muzicală dominantă din părțile exterioare ale concertului.

Deși decorațiile fluide ale melodiei mâinii drepte ce reprezintă sopranul în cadrul expunerii muzicale ce se aseamănă cu un coral, cel puțin din punct de vedere armonic, și uneori ale alto-ului reprezentate tot de aceeași mână a pianistului, aduc formule ale unor mordente, grupete sau apogiaturi, ce sugerează un caracter improvizat, precum într-o temă cu variațiuni, a discursului muzical, nerăbdare și nestatornicie, elemente asociate dionisiacului, acestea nu sunt în măsura să afecteze caracterul profund meditativ și esența apolinică ale acestei părți de concert, ele reprezentând simple ornamente foarte caracteristice clasicismului vienez și utilizate în

numeroase lucrări sau părți din lucrări similare cu aceasta de către predecesorii lui Beethoven, compozitori precum Mozart, Haydn sau C.P.E. Bach, și alții.

Interpretativ această intervenție se va realiza cu degetele întinse și încheietura moale, cu suport din partea antebrațului pentru a proiecta nuanța mică, cu utilizarea surdinei pentru a realiza un contrast puternic dinamic și sonor față de finalul majestuos al părții întâi a concertului, și utilizând pedala de susținere cât mai des cu putință pentru a realiza o linie lungă a unui *legato* în cadrul vocii superioare a mâinii drepte (sopranul).

Scritura pianistică este densă în interiorul acestei secțiuni, drept urmare se va urmări scoaterea în evidență a sopranului mâinii drepte sau vocea superioară și basul mâinii stângi sau vocea inferioară, vocile mijlocii fiind mai puțin importante în cadrul proiecției melodice. Pentru realizarea acestei tehnici se vor înclina ușor încheieturile spre părțile superioare ale celor două mâini și greutatea antebrațului va fi direcționată către degetele 4 și 5 ale ambelor mâini ale pianistului.

Din punct de vedere al sugestiilor de frazare ale debutului secțiunii A aparținând părții de concert 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 în interiorul melodiei mâinii drepte a pianistului, 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:**

A doua jumătate a timpului 2 și timpul 3 din măsura 12 reprezintă debutul anacruziei al următoarei teme a secțiunii A, tema a1, aparținând formei de lied a părții de concert ce este sunată de către orchestră prin partida de corzi și cea de suflători prin reprezentanți precum flaut, fagot și corn, ce au roluri melodice și de acompaniament. Melodia anacruzei din măsura 12 sună o optime ce formează o sincopă pe a doua jumătate a timpului 2 și prima jumătate a timpului 3, ce sună nota si, coborâtă la nota la, care apoi sună nota de debut a temei a doua a secțiunii A, sol diez în măsura 13, măsură ce are un contur melodic și armonic identic cu măsura 1. Melodia este sunată de către viorile întâi și flaut în timp ce restul instrumentelor realizează o formulă de

acompaniament în ritm de șaisprezecimi într-un mers contrar față de conturul melodic, ascendent. (ex. 14)

Armonic, a doua jumătate a timpului 2 din măsura 12 sună si major, prima jumătate a timpului 3 sună do diez minor cu septimă, iar a doua jumătate a timpului 3 sună si major cu septimă (al dominantei) rezolvat la mi major în măsura 13. Măsura 13 aduce ceva diferit față de măsura 1 în acompaniamentul viorilor a doua și al violelor ce acum realizează o formulă de acompaniament de tip bas figurat (alberti) în ritm de treizeci doimi sub melodia viorilor întâi și a flautului. (ex. 14)

Măsura 14 urmărește un alt contur melodic și armonic față de măsura 2, acesta fiind momentul în care tema este schimbată față de ce s-a auzit până acum. Melodia urmărește un contur descendent inițial pe timpii 1 și 2, ca apoi să realizeze un salt de o octavă perfectă, urmat de o coborâre la un semiton (mi-re diez). Ritmic timpul 1 sună două șaisprezecimi, timpul 2 o optime, timpul 3 șaisprezecime cu punct-treizeci doime. Armonic, măsura 14 sună pe timpul 1 si major cu septimă (al dominantei), pe prima jumătate a acestui timp realizându-se o apogiatură melodică (sol diez-fa diez) și pe timpii 2 și 3 sună mi major. Pe timpii 2 și 3 se realizează și o schimbare de registru în acut în cadrul acompaniamentului basului figurat al corzilor. (ex. 14)

Măsura 15 are un contur melodic și armonic similar cu măsura 14. După un mers descendent de pe timpii 1 și 2, se realizează un salt de o octavă perfectă pe a doua jumătate a timpului 2, urmat de o coborâre pe notele gamei mi major până pe timpul 2 al măsurii 16, unde melodia va realiza un salt ascendent la o terță mică, urmată de o coborâre pe notele armonice ale arpeggiului de septimă până în măsura 17. Ritmic, pe timpul 1 și 2 al măsurii 15 sună câte două șaisprezecimi, urmate de patru treizeci doimi, la fel ca și pe timpul 1 al măsurii 16, pe timpul 2 al măsurii 16 sună două șaisprezecimi, a doua fiind legată și deci sincopată de o treizeci doime de pe timpul 3, care sună la rândul său patru treizeci doimi. (ex. 14)

Armonic, timpul 1 al măsurii sună la major, cu aceeași apogiatură pe prima jumătate a timpului 1 precum în măsura 14, timpii 2 și 3 sună mi major, unde se realizează și o schimbare de registru în grav și o revenire la registrul inițial al basului figurat al corzilor. Armonic, în măsura 16 pe timpul 1 sună fa diez minor (6), pe timpul 2 sună mi major, pe timpul 3 sună si major cu septimă (al dominantei), rezolvat la mi major în măsura 17. (ex. 14)

Din măsura 17, melodia este încredințată corzilor grave și fagotului ce realizează un contur descendent până în măsura 20, unde melodia este încredințată din nou viorilor ce realizează un contur melodic mixt, ascendent și descendent precum în măsurile 20-23, ca în finalul temei, în măsura 23 să

coboare pe notele arpegiului tonalității mi major. În măsurile 17-20 restul corzilor și al suflătorilor realizează pedale armonice în mers de șaisprezecimi pentru melodia corzilor grave, deci o rărire ritmică a acompaniamentului, ținând cont de mersul de treizeci doimi al basului figurat din măsurile 13-16. (ex. 14)

Armonic, măsura 17 sună mi major, măsura 18 sună do diez minor, măsura 19 pe timpii 1 și 2 sună fa diez minor, un acord micșorat pe prima jumătate a timpului 3 urmat de fa diez minor pe a doua jumătate a timpului 2, măsura 20 sună si major cu septimă (al dominantei), măsura 21 sună pe timpul 1 mi major, pe timpii 2 și 3 si major cu septimă (al dominantei), iar măsura 22 repetă armonic exact măsura 21, în timp ce măsura 23 ce încheie a doua temă a secțiunii A sună mi major, pe notele arpegiului descendent în ritm de optimi până în măsura 24, debutul unei noi teme a acestei secțiuni a liedului. (ex. 14)

Ritmic, în măsura 17, melodia corzilor grave și a fagotului sună o pătrime pe timpii 1 și 2 urmată de o șaisprezecime cu punct-treizeci doime deasupra cărora corzile realizează o figurație în ritm de șaisprezecimi. Măsura 18 repetă ritmic măsura 17 fiind o secvență a acesteia. În măsura 18 timpul 1 sună o pătrime legată de o șaisprezecime cu punct de pe timpul doi urmată de o treizeci doime, iar timpul 3 sună formula de șaisprezecime cu punct-treizeci doime. Din măsura 20 formula de șaisprezecimi este încredințată corzilor grave și fagotului care își reiau rolul de acompaniator deasupra cărora melodia sună un ritm de optime legată de o treizeci doime de pe timpul 2, urmată de încă trei treizeci doimi ce completează timpul 2 și încă patru treizeci doimi ce alcătuiesc timpul 3. (ex. 14)

Măsura 21 sună ritmic două șaisprezecimi pe timpul 1, urmate de alte două șaisprezecimi pe timpul 2, cea de-a doua șaisprezecime de pe acest timp este legată la fel ca în măsura precedentă de timpul 3 care sună patru treizeci doimi. Măsura 22 sună pe timpul 1 și pe timpul 2 exact ce a sunat și în măsura 21, diferența fiind că ultimul timp este în ritm de șaisprezecimi și reprezintă o ușoară accelerare ritmică ce este imediat calmată prin ritmul de optimi din măsura 23 și timpul 1 al măsurii 24 ce încheie această frază. (ex. 14)

Remarc că în măsurile 17-24 se realizează o acumulare de energie marcată prin indicații dinamice precum *crescendo* în măsura 19, *forte* în măsura 20, *piano* în măsura 20 urmat de formule de *sforzandi* și un *crescendo* final în măsura 22 către finalul frazei din măsura 24. Țesătura melodică a acestei fraze este una densă auzind toată orchestra sunând noua temă a secțiunii A din partea de concert. (ex. 14)

Planul dinamic:

Este variat și cuprinde atât nuanțe mici, precum *piano*, cât și nuanțe mari precum *forte*, reprezentând scurte răbufniri dramatice ale orchestrei, precum și sugestii ale alternanțelor dinamice legate de direcția frazei de tipul *crescendo*-urilor și al *decrescendo*-urilor către nuanțele mai sus enunțate, acestea fiind pregătite și aduse treptat și nu brusc prin intermediul surprizelor specific beethoveniene ce au efect hotărâtor asupra caracterului acestei părți de concert.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Sunt similare cu cele ale perioadei întâi din secțiunea A din cadrul părții de concert. Spre deosebire de aceasta aici apar scurte răbufniri dramatice ale orchestrei evidențiate prin indicații de tip *sforzandi* dar și prin acumulări de tensiune dinamică și dramatică, realizate prin tehnici intensive ale travaliului compozițional, dar care evocă tot sentimente pozitive și foarte optimiste de tipul extazului, liniștea și calmul, ambele de esență apolinică, dispărând astfel din discursul muzical, dar doar pentru scurt timp, acestea fiind din nou redată în interiorul perioadei a treia a secțiunii A din partea de concert.

Sugestiile interpretative sunt identice cu cele asociate perioadei întâi aparținând secțiunii A.

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

• Perioada a treia:

Din măsura 24 debutează tema a2 a secțiunii A din partea de concert și ultima dinaintea secțiunii B a liedului în care auzim din nou pianul singur în debutul acestei teme sunând melodia în intervale duble, orchestra având pauză până în măsura 28. Măsura 24 reprezintă o formulă anacruhică de trei șaisprezecimi pe a doua jumătate a timpului 2, respectiv pe timpul 3 ce sună armonia lui mi major, de două ori la interval de terță și o dată la interval de cvartă. Mersul de intervale de terțe duble va fi continuat la mâna dreaptă a pianului până în măsura 28, unde stânga va realiza și ea o formulă de acompaniament tot în intervale duble sunând alături de terțe și câte o cvartă, ocazional, într-un mers de șaisprezecimi ce sugerează o pedală armonică sub melodia mâinii drepte. (ex. 14)

Melodic, măsura 25 repetă de două ori terțele armoniei lui mi major în ritm de optimi pe timpul 1 și 2, ca apoi să realizeze o broderie pe timpul 3 spre

măsura 26 și noua armonie a si majorului, unde pe timpul 1 se realizează un échappée, ca apoi pe timpul 2 să sune o șaisprezecime legată de prima șaizeci pătrime de pe a doua jumătate a timpului 2, de unde începe o formulă de pasaj cu un contur ascendent continuată și pe timpul 3 al acestei măsuri în ritm de șaizeci pătrimi al terțelor de la mâna dreaptă. (ex. 14)

În măsura 27 pe timpul 1 apare din nou șaisprezecimea legată de șaizeci pătrimi ce realizează o formulă de pasaj de tip broderie triplă sub armonia de nonă de pe timpul 1, septimă de pe timpul 2, respectiv si major pe timpul 3 (dominanta lui mi major) și rezolvată la mi major în măsura 28 pe timpul 2, pe timpul 1 fiind prezent încă un échappée precum în măsura 26. Din măsura 28 orchestra începe să puncteze armonic și ritmic fiecare jumătate de timp prin partida de corzi, până în măsura 32 când va avea o scurtă intervenție tematică în dialog cu pianul. (ex. 14)

Ultima jumătate de timp a măsurii 28 reprezintă o anacruză pentru următoarea frază a acestei teme ce sună în ritm de șaisprezecime armonia lui sol diez major cu septimă rezolvat la do diez minor în măsura 29. Pianul realizează aici un contur melodic ascendent al ambelor mâini, ce sună acum melodia în unison la o octavă distanță una față de cealaltă, printr-un salt de sextă mică pe timpul 1 al măsurii 29, sunând notele armonice în ritm de treizeci doimi. Pe timpul 2 sub armonia unui acord micșorat melodia sună o apogiatură pe timpul 2 coborâtă la nota melodică re diez tot în ritm de treizeci doimi. De pe timpul 3 sub armonia lui do diez minor se realizează o accelerare ritmică a melodiei care, în ritm de șaizeci pătrimi, realizează o formulă de pasaj mixtă, inițial ascendentă apoi descendentă, către timpul 1 al măsurii 30. (ex. 14)

Măsura 30 pe timpul 1 sună sub armonia lui si major (6) o formulă ritmică de șaisprezecime legată de un sextolet de șaizeci pătrimi ce realizează o formulă de tip broderie de pasaj ce este repetată de cinci ori (o dată pe a doua jumătate a timpului 1, de două ori pe timpul 2 și pe timpul 3), și are un contur melodic descendent ale mâinilor pianistului aflate în unison. Armonic, în măsura 30 pe timpul 1 sună si major și fa diez minor, pe timpul 2 sună un acord micșorat format pe la diez și sol diez minor, pe timpul 3 sună fa diez major și fa diez cu septimă rezolvat la si major în măsura 31. (ex. 14)

În măsura 31 se realizează încă o accelerare ritmică a melodiei pianului ce sună acum notele gamei si major în ritm de o sută douăzeci optimi, rărite de pe a doua jumătate a timpului 2 la șaizeci pătrimi, cu un contur melodic mixt, atât ascendent cât și descendent și realizând formule melodice de tip broderie pe timpul 1, timpul 3 și a doua jumătate a timpului 2 și un mordent triplu pe prima jumătate a timpului 2. Armonic măsura 31 sună si major pe timpul 1, sol

diez minor pe timpul 2, do diez major cu septimă de dominantă pe timpul 3, rezolvat la fa diez major în măsura 32. (ex. 14)

Măsura 32 reprezintă o extensie anterioară a acestei ultime teme a secțiunii A și este sunată de către garnitura completă a orchestrei unde viorile întâi au tema ce este acompaniată de către celelalte instrumente. Primele trei șaisprezecimi de pe timpul 1 și a doua jumătate a timpului 2 reprezintă o formulă de pedală armonică, tema propriu-zisă începând de pe a doua jumătate a timpului 2 unde viorile sună melodia ce realizează un contur mixt până pe timpul 1 și prima jumătate a timpului 2 al măsurii 33. (ex. 14)

Ritmice pe a doua jumătate a timpului 2 în măsura 32 sună o șaisprezecime, urmată de încă o șaisprezecime și patru șaizeci pătrimi cu apogiatură scurtă pe timpul 3, urmate de o optime pe timpul 1 și o șaisprezecime ce încheie motivul pe prima jumătate a timpului 2. Armonic pe timpul 1 al măsurii 32 sună fa diez major, pe timpul 2 sună tot fa diez major urmat de si major, pe timpul 3 sună fa diez major cu septimă urmat de si major, în măsura 33 pe timpul 1 sună si major (6/4) urmat de fa diez major pe prima jumătate a timpului 2. Împreună a doua jumătate a timpului 3 din măsura 32, timpul 1 și prima jumătate a timpului 2 din măsura 33 formează o întârziere, similară cu ce s-a auzit în măsurile 7-8 din debutul părții de concert. (ex. 14)

Acest motiv este repetat și ușor variat de pe a doua jumătate a timpului 2 al măsurii 33 până pe prima jumătate a timpului 2 din măsura 34. Melodic se realizează un échappée dublu pe timpii 2 și 3 ai măsurii 33, unde ritmul este schimbat din șaisprezecimi în treizeci doimi cu punct-șăizeci pătrime și repetat de două ori. Pianul răspunde acestei intervenții a orchestrei printr-o intervenție cu formule de tip broderie de pasaj cu un contur melodic descendent și repetată de trei ori în ritm de sextolete de șăizeci pătrimi unde mâna stânga sună acorduri armonice în ritm de șaisprezecimi pe fiecare jumătate de timp în măsura 34. (ex. 14)

Armonic pe a doua jumătate de timp în măsura 34 sună si major, pe timpul 3 sună fa diez major cu septimă și apoi si major din nou. Măsura 35 aduce sub armonia lui mi major a acompaniamentului orchestral și al mâinii stângi a pianului o formulă melodică de pasaj mixtă, atât ascendentă cât și descendentă ce sună o apogiatură pe timpul 1 în ritm de șaisprezecime ce revine la nota melodică pe a doua jumătate a timpului 1, ca apoi să urmeze o formulă începută cu o broderie în ritm de șăizeci pătrimi atât pe timpul 2 cât și pe timpul 3 al acestei măsuri. (ex. 14)

Măsura 36 sună pe timpul 1 și 2 armonia lui si major (6) deasupra căreia melodia realizează un contur ascendent către cea mai înaltă notă din secțiunea

A din partea de concert, și, în ritm de șaizeci pătrimi, rărit apoi ritmic pe timpul 2 la treizeci doimi și marcat printr-un *crescendo*, formula reprezentând în același timp și o scurtă acumulare de tensiune dramatică către finalul secțiunii A din acest lied. Fa diez major cu septimă este adus apoi pe timpul 3 deasupra căruia melodia marchează un sol diez în *sforzando* și realizează o coborâre rapidă în o sută douăzeci optimi către și majorul din măsura 37 ce încheie această ultimă temă a secțiunii A din cadrul formei de lied și care aduce puntea de două măsuri către secțiunea B. (ex. 14)

Planul dinamic:

Este în general scăzut și dominat de nuanța *piano*. Apar numeroase sugestii ale alternanțelor dinamice legate de direcția frazei de tipul *crescendo*-urilor și al *decrescendo*-urilor pe care un interpret rafinat trebuie să le ia în considerare pentru a nu risca ca expunerea instrumentului solist să devină monotună, precum și sugestii ale unor accente de tip *sforzandi*. Nu trebuie însă exagerate aceste nuanțe interioare, prin aducerea lor la extreme, ținând seama de indicația generală a nuanței *piano* ce domină această secțiune a părții de concert, similar primei perioade a secțiunii A aparținând formei de lied.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Se păstrează și aici în general sentimentele asociate primei perioade a acestei secțiuni, dar sugestiile nestatorniciei și nerăbdării devin atotprezente prin convenții intensive temporale precum dinamizările ritmice ce au efect asupra caracterului noii perioade din interiorul secțiunii A. Această neliniște evocată de către muzică, o oglindă a interiorului eroului nostru, aduce o tulburare ușoară a liniștii specifice părții de concert și rugăciunii contemplative adresate divinității dar fără însă a se transforma în furie, iritare, mânie, agresivitate sau chiar teroare precum în părțile exterioare ale concertului.

Interpretativ-pianistic, în cadrul măsurilor 24-28 se vor păstra sugestiile perioadei întâi din interiorul secțiunii A, iar apoi din măsura 29 și până la finalul perioadei se vor utiliza degete curbate și foarte active care să proiecteze claritatea valorilor ritmice foarte mici, cu o încheietură moale și cu suportul antebrațului, urmărind întotdeauna inteligibilitatea și claritatea acestora, ce pot fi asemănate cu picături de rouă într-o dimineată de vară.

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

Puntea – măsurile 37-38:

Melodia, ritmul, armonia și instrumentația:

Puntea este prezentată exclusiv de către orchestră, pianul având o pauză de două măsuri până în măsura 39, debutul secțiunii B a acestui lied. Orchestra sună o formulă de sincopă multiple, cinci la număr, câte una pe timpii 1 și 3 și respectiv două pe timpul 2, deasupra cărora flautii și fagoții sună un ritm de pătrime-optime în măsura 37. Ritmul de sincopă al corzilor este continuat și în măsura 38, similar cu măsura 37 pe timpii 1 și 2, dar ușor diferit pe timpul 3 unde apar valori de treizeci doimi ce încheie puntea în măsura 39. (ex. 14)

Melodic, măsura 37 repetă nota si a acordului lui si major, pe timpii 1 și 2, respectiv cel al lui si minor pe timpul 3, de șapte ori, ca apoi în măsura 38 să realizeze un salt la o octavă perfectă urmată de o coborâre pe notele arpegiului cu septimă al lui re major în răsturnarea a doua (4/3). Corzile grave mențin un mers continuu de șaisprezecimi în măsurile 37-38 deasupra cărora se realizează formulele ritmice sincopate ale mâinii drepte, de treizeci doime-șaisprezecime de cinci ori-treizeci doime în măsura 37, continuat și pe timpii 1 și 2 în măsura 38, și urmat de un ritm de două treizeci doimi legate urmate de alte trei treizeci doimi pe ultima jumătate a timpului 2 și pe timpul 3. (ex. 14)

Țesătura melodică/textura:

Este densă, întreaga orchestră sunând aici intervenții prin reprezentanții săi.

Planul dinamic:

Este variat și dominat de un contrast tipic beethovenian, spre noua secțiune a părții de concert. Măsura 37 pregătește nuanța mare din măsura 38 plecând de la un *piano* și realizând un *crescendo*. Contrastul dinamic *forte-piano* se realizează în debutul măsurii 39, locul din care începe și noua secțiune B din cadrul părții de concert.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Sunt similare cu cele enunțate în interiorul perioadei a doua a secțiunii A.

b. Secțiunea B – măsurile 39-50:

Câteva considerente:

Secțiunea B a formei de lied debutează cu o formulă de acompaniament de tipul unei pedale armonice care realizează conturul unui arpegiu în formulă mixtă, inițial ascendent apoi descendent pe parcursul a două octave, în ritm rapid de sextolete de șaizeci pătrimi, arpegiu al cărui registru este schimbat de trei ori în cadrul unei măsurii, de fiecare dată ascendent, formula melodică, armonică și ritmică fiind prezentată de fiecare dată într-un registru mai acut decât s-a auzit pe timpul precedent.

Conturul ascendent revine la registrul din care a plecat în măsura următoare, precum saltul de pe a doua jumătate a timpului 3 din măsura 39 la primul timp al măsurii 40, idee repetată în această formulă până în măsura 49, unde registrul acompaniamentului se stabilizează timp de o măsură, ca apoi în măsura 50 să realizeze din nou o urcare către nota cea mai înaltă a secțiunii B din cadrul părții de concert, nota la, din debutul măsurii 51 ce reprezintă puntea către revenirea secțiunii A' din cadrul formei de lied.

Ritmice, formulele de sextolete de șaizeci pătrimi reprezintă o accelerare a secțiunii B față de ceea ce s-a auzit înaintea debutului ei, accelerare ce va susține și acumularea de tensiune dramatică și dinamică din măsurile 48, 49 și 50 ce reprezintă finalul secțiunii B a părții de concert.

Melodia, ritmul, armonia și instrumentația:

În debutul secțiunii B, în măsura 39, orchestra are o pauză de o măsură, unde pianul își expune formula sa de acompaniament melodic, ritmic și armonic, urmată de intervenția tematică ce debutează în măsura 40 unde inițial fagotul, alături de partida de corzi, se schițează intervenții în pizzicato, sună notele arpegiului lui sol major descendent. În măsura 41 fagotul își încheie intervenția pe timpul 1, ca apoi corzile să sune notele armoniei lui re major cu septimă (4/3) pe timpii 2 și 3. Flautul preia tema de la fagot în măsura 42 și sună o formulă de note melodice descendente aparținând arpegiului armonic al lui re major cu septimă (6/5), sub care corzile își continuă intervenția pe timpii 2 și 3. (ex. 15, vezi anexa)

Fagotul preia tema de la flaut ce își încheie intervenția pe timpul 1 al măsurii 43 cu același contur melodic descendent, unde corzile își continuă formula melodică și ritmică pe timpii 2 și 3 sunând armonia lui sol major cu septimă. În măsura 44 flautul preia tema de la fagot în aceeași manieră sunând

armonia lui mi major cu septimă. În măsura 45 fagotul preia tema de la flaut, dar se produce o modificare ritmică, el sunând o optime cu punct-șaisprezecime pe timpii 1 și 2, respectiv două șaisprezecimi pe timpul 3, cu un contur melodic ce repetă nota mi de patru ori sub armonia lui la minor a pianului. Formula corzilor rămâne neschimbată până în măsura 48, ele punctând ritmic și armonic timpii 2 și 3 ai fiecărei măsuri. (ex. 15)

În măsura 46 fagotul realizează un dialog cu flautul în această măsură sunând re diez în ritm de pătrime urmat de mi în ritm de optime, deasupra cărora flautul punctează pe a doua jumătate a timpului 2 și pe timpul 3 intervenții în ritm de șaisprezecimi ce sună de trei ori nota la sub armonia unui acord micșorat pe timpii 1 și 2 rezolvat în la minor pe timpul 3, unde formula de acompaniament a pianului este ușor accelerată ritmic pe prima jumătate a timpilor 1 și 2 prin prezența o sută douăzeci optimilor. Dialogul dintre fagot și flaut este continuat și în măsura 47, care repetă tematic și melodic măsura 46, ce sună aceeași formulă ca în măsura precedentă, sub armonia unui acord micșorat pe timpii 1 și 2 rezolvat în la minor pe timpul 3. (ex. 15)

Fagotul își continuă formula melodică și ritmică de pătrime-optime și în măsura 48 unde flautul prezintă o intervenție melodică accelerată ritmic pe a doua jumătate a timpului 2 și pe timpul 3, de șaizeci pătrimi, ce realizează o formulă melodică de tip mordent care sub acompaniamentul de sextolete de șaizeci pătrimi ale pianului creează o formulă ritmică excepțională de tip hemiolă. (ex. 15)

În măsura 49 flautul alături de fagot sună două șaisprezecimi pe timpul 1 repetând notele melodice mi, respectiv fa, urmate de pauză de șaisprezecime-șaisprezecime pe timpii 2 și 3, sub care corzile punctează intervenții în pizzicato pe fiecare timp sub armonia unui acord micșorat. Formula contratimpată pauză de șaisprezecime-șaisprezecime este repetată de trei ori în măsura 50 de către flaut și fagot, unde corzile sună aceeași formulă ca în măsura precedentă sub armonia lui si major cu septimă de dominantă (6/5) ce încheie secțiunea B a părții de concert. (ex. 15)

Țesătura melodică/textura:

Este în general rarefiată fiind prezente instrumentul solist alături de flautul solo, fagotul solo și partida de corzi ce schițează intervenții în pizzicato.

Planul dinamic:

Este scăzut dominând nuanța *piano*. Apar numeroase sugestii ale alternanțelor dinamice legate de direcția frazei de tipul *crescendo*-urilor și al *decrescendo*-urilor pe care un interpret rafinat trebuie să le ia în considerare pentru a nu risca ca expunerea instrumentului solist să devină monotună. Nu trebuie însă exagerate aceste nuanțe interioare, prin aducerea lor la extreme, ținând seama de indicația generală a nuanței *piano* ce domină această secțiune a părții de concert, similar primei perioade a secțiunii A aparținând formei de lied.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt foarte similare primei perioade a secțiunii A din interiorul părții de concert, cu excepția formulelor de acompaniament ale pianului ce sugerează o ușoară neliniște sufletească de esență dionisiacă, dar acestea nu sunt în măsura să afecteze caracterul general al noii secțiuni.

Pianistic aici se vor folosi degete întinse cu încheietura moale care vor proiecta nuanța *piano* cu suportul antebrațului și care vor realiza sugestia articulației de tip *legato* notată de către compozitor.

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

Puntea – măsurile 51-52:

Melodia, ritmul, armonia și instrumentația:

În punte, pianul, rămas din nou singur, sună o coborâre descendentă a gamei mi major în ritm de triolete de treizeci doimi în măsura 51, ritm ce continuă și pe prima jumătate a timpului 1 în măsura 52 accelerat apoi la patru șaiszeci pătrimi pe a doua jumătate a timpului 1, și rărit din nou pe timpii 2 și 3 prin valori de treizeci doimi. Pe timpul 3 al măsurii 52 se realizează o formulă cadențială de tipul V2-I6-V4/3-I sunând armonia acordurilor de si major cu septimă de dominantă, rezolvat la mi major și urmat de si major cu septimă de dominantă, rezolvat din nou la mi major în debutul secțiunii A' a părții de concert. Pe timpul 3 melodia realizează un contur ascendent, în timp ce basul își continuă mersul descendent formând astfel un mers contrar între cele două mâini. (ex. 15)

Planul dinamic:

Debutul acesteia reprezintă vârful acumulării de tensiune din secțiunea precedentă a părții de concert, urmată de o calmare generală a discursului muzical și o scădere dinamică către nuanța *pianissimo* din debutul secțiunii A' a părții de concert.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Sunt identice cu cele enunțate în interiorul secțiunilor B și A din cadrul părții de concert.

c. Secțiunea A' – măsurile 53-78:

Câteva considerente:

Secțiunea A' aduce tema a din debutul părții de concert ce a aparținut în întregime pianului în debutul ei într-o formulă variată și mult îmbogățită ornamental prin formule melodice precum triluri, apogiaturi, grupete, mordente și broderii de data aceasta în dialog cu orchestra care preia elemente tematice de la instrumentul solist realizând un dialog cu acesta în măsurile 53-64, măsuri similare cu măsurile 1-12.

Melodia, ritmul, armonia și instrumentația:

- **Perioada întâi:**

Astfel măsura 53 este identică cu măsura 1, timpul 1 al măsurii 54 este identic cu timpul 1 al măsurii 2, schimbarea realizându-se de pe timpul 2 când pianul realizează un salt de două octave ascendente urmate de o formulă de pasaj descendentă, sincopată pe timpul 3, unde șaisprezecimea de pe a doua jumătate a timpului 2 este legată de treizeci doimea de pe timpul 3, și urmată de șaizeci pătrimi până în măsura 55. Sub acest mers orchestra preia tema de la pian și sună anacruza următorului motiv ce debutează în măsura 55 (măsura 3) unde orchestra continuă motivele pe care pianul le-a expus în secțiunea A până în măsura 58. (ex. 16, vezi anexa)

Deasupra temei expuse de către orchestră pianul realizează figurații melodice, armonice și ritmice cu rol de acompaniament. Astfel, în măsura 56

pianul sună un arpegiu descendent al lui sol diez major cu septimă, pornit cu o pauză de pătrime-două treizeci doimi de pe timpul 1 și continuat în ritm de treizeci doimi pe timpii 2 și 3. Ultima notă a arpegiului este urcată la do diez în măsura 56 aparținând pianului, și este urmată de două pauze sub care orchestra sună tema. În măsura 58 deasupra optimilor ce încheie primul motiv al celei de-a doua fraze a temei a, pianul are un mers de șaisprezecimi alternate între mâini cu un contur melodic ascendent, urmate de o formulă de pasaj de tip grupet format pe valori de o sută douăzeci optimi pe timpul 3, după o scurtă sincopă ce se formează pe prima jumătate a acestui timp ce pregătește următorul motiv al acestei a doua fraze a temei a, sunată de data aceasta de către pian. (ex. 16)

Măsura 59 are corespondent în secțiunea A măsura 7, dar față de aceasta este mult modificată melodic și ritmic, sunând pe timpul 1 o formulă de șaiszeci pătrimi cu tril mixtă inițial ascendentă, apoi descendentă, o formulă cu broderie pe timpul 2 descendentă, urmată de o accelerare ritmică pe timpul 3 care marchează pregătirea întârzierii din măsura 60 de pe timpul 1 și a rezolvării acesteia de pe timpul 2. Ritmic, pe prima jumătate a timpului 3 sună o formulă de treizeci doime-patru o sută douăzeci optimi, urmată de un sextolet de o sută douăzeci optimi-șaiszeci pătrime-pauză de o sută douăzeci optime-o sută douăzeci optime, ce realizează o formulă de pasaj ascendentă, urmată de două salturi spre măsura 60. (ex. 16)

Măsura 60 este identică cu măsura 8. Melodia pianului din măsura 61 este identică cu cea din măsura 9, dar acum orchestra punctează intervenții melodice și armonice prin partida de corzi ce sună în ritm de șaisprezecimi și optimi notele armonice ale lui sol major pe timpii 1 și 2 respectiv re major cu septimă pe timpul 3. Măsura 62 este identică cu măsura 10 pe timpii 1 și 3, pe timpul 2 realizându-se o scurtă accelerare prin intermediul sextoletului de treizeci doimi, față de ritmul sincopat de șaisprezecime-treizeci doimi de pe timpul 2 al măsurii 10. Orchestra, la fel ca și în măsura precedentă, punctează armonic și ritmic timpii. (ex. 16)

Măsura 63 este o variantă îmbogățită ornamental a măsurii 11, unde se păstrează formula de tremolo a mâinii stângi, dar mâna dreaptă realizează o schimbare de registru în acut printr-un salt de o octavă perfectă pe timpul 2 și apoi o coborâre rapidă în valori de o sută douăzeci optimi către a doua jumătate a timpului 3 unde se realizează un salt de septimă mică, ascendent și apoi descendent, către măsura 64, ce încheie tema a din această secțiune a părții de concert printr-o formulă ce este identică cu formula de încheiere din măsura 12, de pe timpii 1 și 2. (ex. 16)

Planul dinamic:

Este identic cu cel din cadrul primei perioade a secțiunii A. Se pot exploata anumite diferențe în interiorul frazelor dar fără a ieși din indicația generală a dinamicii *pianissimo*.

Țesătura melodică/textura:

Este mai densă decât în prima perioadă a secțiunii A din debutul părții de concert prin prezența dialogului dintre instrumentul solist și orchestră.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Sunt identice cu cele din cadrul primei fraze a secțiunii A.

- **Perioada a doua:**

Din măsura 64 debutează cu anacruză tema a1 variată, o variantă a temei a1 din secțiunea A aparținând formei de lied, ce este identică cu aceasta pe parcursul a două fraze, măsurile 64-72 sunt identice cu măsurile 12-20, după care în locul frazei a treia pe care ne-am fi așteptat să o auzim debutează o subsecțiune nouă bazată tematic pe motivul frazei anterioare, ce se continuă cu o lărgire tematică a segmentului interior. (ex. 16)

Astfel, măsura 73 prezintă o idee similară cu măsura 69 unde corzile grave sună elementul melodic în ritm de pătrime pe timpul 1 și 2 și șaisprezecime cu punct-treizeci doime pe timpul 3, într-un contur melodic descendent ce va fi secvențat în măsura următoare, 74, deasupra căruia restul corzilor realizează o formulă de acompaniament de tip pedală armonică în ritm de șaisprezecimi. Elementul de noutate este reprezentat prin intervenția instrumentului solist, pianul realizând și el o figurație melodică, ritmică și armonică deasupra melodiei corzilor grave, constând în notele gamei mi major, cromatizată către finalul urcării de pe timpul 2, în ritm de șaizeci pătrimi, articulate *staccato*, cu un contur melodic ascendent pe timpul 1 și 2 ce se oprește pe tonica tonalității de bază în ritm de optime pe timpul 3 în registrul acut. (ex. 16)

Măsura 74 este o secvență la o terță mică descendentă a măsurii 73 unde se schimbă armonia în do diez minor și mersul melodic al corzilor grave, care realizează același ritm și contur melodic descendent, dar pe note diferite, acompaniamentul celorlalte corzi și intervenția pianului fiind identice cu cele

din măsura 74. În măsura 75 elementul melodic și tematic al corzilor grave apare sub o altă formă în ritm de pătrime pe timpii 1 și 2 și optime pe timpul 3, deasupra cărora celelalte corzi își continuă formula de acompaniament și unde pianul sună gama fa diez major în aceeași formulă ca și în măsurile precedente. Armonic, măsura 75 sună fa diez major cu septimă. (ex. 16)

Din măsura 76, mersul melodic și tematic al corzilor grave este transformat într-un simplu acompaniament ce imită mersul celorlalte corzi din măsurile precedente în ritm de șaisprezecimi, deasupra cărora pianul sună notele gamei mi major pe timpul 1 și 2 în ritm de șaizeci pătrimi, rărite la treizeci doimi pe timpul 3 unde apare și o scurtă gamă cromatică sub armonia unui acord al lui si major cu septimă de dominantă ce se rezolvă la mi major în măsura 77, de unde debutează semicadența de două măsuri care înlocuiește fraza a treia a secțiunii A'. (ex. 16)

În măsura 77 pianul realizează o formulă de pasaj mixtă, ascendentă și descendentă, specifică unei formule de semicadență, în ritm de o sută douăzeci optimi, pe notele gamei mi major, accelerate printr-o formulă excepțională de 15 note pe o jumătate de timp pe a doua jumătate a timpului 3 în mi major. Măsura 78 încheie semicadența printr-o formulă cadențială către mi major, unde timpul 1 sună armonia lui fa diez minor (6), timpul 2 mi major (6/4), timpul 3 si major cu septimă de dominantă (2) rezolvată pe timpul 1 al măsurii 79 la mi major. (ex. 16)

Orchestra prin partida de corzi punctează alături de mâna stângă a pianului acompaniamentul pe timpii principali ai măsurii în ritm de șaisprezecimi deasupra cărora pianul realizează formule mixte de pasaj, descendente, urmate de un salt ascendent la o nonă mare și apoi de un contur descendent în ritm de șaizeci pătrimi pe timpul 1, o broderie și un contur descendent pe timpul 2, urmată de un mers cromatic ascendent în ritm de șaizeci pătrimi pe timpul 3. (ex. 16)

Măsurile 77-78 reprezintă și o mare acumulare de tensiune dramatică și de energie dinamică spre măsurile 79-80, climaxul concertului, unde toată orchestra sună ritmul de șaisprezecime cu punct-treizeci doime pe timpul 1, urmat de o optime pe timpul 2 în *forte*, ca apoi pianul să realizeze o formulă cu apogiaturi îmbogățite ornamental prin triluri, de pe prima jumătate a timpului 2 în ritm de șaizeci pătrimi și repetând întotdeauna nota precedentă într-un contur melodic descendent în măsura 79, sau o formulă de arpegii ascendente în ritm de sextolet de o sută douăzeci optimi pe timpul 2, rărite la sextolet de șaizeci pătrimi pe prima jumătate a timpului 3 și la triolet de treizeci doimi cu un contur melodic descendent pe a doua jumătate a acestui timp. Armonic,

măsura 79 sună mi major (6/4) iar măsura 80 sună la major, ce pregătește armonia lui mi major (6/4) din măsura 81 și cadența pianului. (ex. 16)

Planul dinamic:

Este identic cu cel al perioadei a doua al secțiunii A din interiorul părții de concert.

Țesătura melodică/textura:

Este similară cu cea a perioadei a doua a secțiunii A din interiorul părții de concert. Din măsura 75 pianul începe să enunțe material muzical față de măsurile corespondente din secțiunea inițială, țesătura melodică devenind în acest loc mai densă decât a sunat ea inițial.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Sunt similare cu cele din cadrul perioadei a doua a secțiunii A din interiorul părții de concert.

Interpretativ-pianistic pentru gamele ascendente articulate *staccato* se vor folosi degete active cu încheietura moale și cu suportul antebrațului care vor proiecta fiecare notă în nuanță mică, *piano*. Ulterior, atunci când se va realiza un *crescendo* se va utiliza și puterea antebrațului cu același tip de atac. Articulația de tip legato se va realiza tot cu degete active urmărind claritatea formulelor melodice în nuanță mare. În cadență se va reveni la un atac moale cu degetele întinse, dar proiectând foarte bine fiecare notă individual, precum în frazele și motivele precedente.

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

d. Concluzie – măsurile 82-89:

Melodia, ritmul, armonia și instrumentația:

Concluzia este alcătuită din motive din tema a1 similare în conturul lor melodic, armonic și ritmic cu măsurile 16-17 din secțiunea A, respectiv 69-70 din secțiunea A'. Astfel anacruza de pe ultimul timp al măsurii 81 sună prin partida de corzi a orchestrei, într-un ritm de optime, armonia lui si major cu

septimă de dominantă rezolvată la mi major în măsura 82. Din măsura 82 corzile grave realizează o formulă de acompaniament sub forma unor pedale armonice, ce sună nota mi, tonica lui mi major până în măsura 85, în ritm de șaisprezecimi deasupra cărora viorile expun melodia temei concluziei. (ex. 17, vezi anexa)

Astfel pe timpul 1 viorile sună acordul lui mi major în ritm de optime urmată de o pauză de optime pe timpul 2, după care se realizează un salt de cvartă perfectă în conturul melodic, ce va urmări apoi un mers descendent până pe timpul 2 al măsurii 83 unde se încheie primul motiv al temei concluziei. Ritmic, timpul 3 al măsurii 82 sună o șaisprezecime cu punct-treizeci doime, timpul 1 al măsurii 83 sună două șaisprezecimi, iar timpul 2 sună o șaisprezecime urmată de o pauză de șaisprezecime. Pe timpul 3 se va realiza încă un salt la o sextă mare ascendentă, de data aceasta, în melodia viorilor, ce va urmări apoi tot același contur descendent precum în măsura precedentă. (ex. 17)

Armonic timpii 1 și 2 ai măsurii 82 sună mi major, timpul 3 sună la major, timpul 1 al măsurii 83 sună un acord de terțiadecimă rezolvat pe timpul 2 în mi major, timpul 3 sună un acord micșorat cu septimă rezolvat pe ultima jumătate a timpului în mi major. Timpul 2 al măsurii 84 sună un acord de undecimă rezolvat în mi major pe timpul 2. (ex. 17)

Ritmic, intervenția melodică din măsurile 83-84 este identică cu cea din măsurile 82-83. Pianul preia intervenția melodică de la corzi prin intermediul unui dialog pe timpul 3 al măsurii 84, în ritm de șaisprezecime cu punct-treizeci doime, ce sună armonia unui acord micșorat cu septimă micșorată rezolvat la mi major (6) pe a doua jumătate a timpului 3. (ex. 17)

În măsura 85 pianul continuă melodia cu o broderie pe timpul 1 în ritm de două treizeci doimi-triolet de treizeci doimi sub armonia unui acord micșorat cu septimă micșorată rezolvat în ritm de optime la mi major. Pe timpul 3 al măsurii 85 melodia realizează un salt ascendent la o septimă mare în ritm de șaisprezecime cu punct-treizeci doime sub armonia aceluiași acord de septimă micșorată rezolvat la mi major. Măsura 86 sună arpegiul lui mi major descendent în formule de octave duble alternate între cele două mâini ale pianului până în măsura 88. (ex. 17)

După pauza din măsura 86, orchestra are o ultimă intervenție a flauților și a cornilor în *pianissimo* ce sună o notă lungă în măsura 87 prelungită și în măsura 88 și urmată de arpegiul descendent al lui mi major în ritm de optime până pe timpul 1 al măsurii 89. (ex. 17)

Partea de concert este încheiată prin intermediul unui contrast dinamic puternic în *fortissimo* prin intervenția tuturor partidelor instrumentale pe

timpul 2 al măsurii 89, o surpriză după detensionarea și disiparea de tensiune dramatică și dinamică din măsurile 86-89 timpul 1, dar foarte caracteristic compozitorului. (ex. 17)

Planul dinamic:

Este variat și dominat de o paletă dinamică de la *pianissimo* până la *fortissimo*. Secțiunea aceasta este începută în *pianissimo* urmat de un *sforzando* în cadrul măsurii 86 pe ultimul timp spre un piano al măsurii 87 și un *decrescendo* către noua nuanță a *pianissimo*-ului din măsura 89. În măsura 90 între timpii 1 și 2 se realizează un contrast dinamic specific beethovenian prin aducerea ultimului acord de către toată orchestra în *fortissimo*.

Țesătura melodică/textura:

Este în general rarefiată prin prezența alternativă a partidei de corzi alături de pian, și a flauturilor și a cornilor tot alături de instrumentul solist. Aceasta devine brusc densă prin intervenția tuturor partidelor instrumentale asociate acestei părți de concert ce sună un acord placat în nuanță mare.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt similare secțiunilor A, respectiv A' din interiorul părții de concert.

CONCLUZII

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.”⁷²

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

⁷² L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 136

măini, în măsura 257. El revine 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.”⁷³

⁷³ L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 147

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	Motive – Celule motivice	Tonalitate (str. mod.)
1	Expoziția	A (Refren 1)	P1(16)	a	8(4+4)	do minor
9				av	8(4+4)	
17			P2(16)	b	10(4+6)	do major 7/ do minor/ sol major
27			punte(6)	av1	6(3+3)	do major/ do minor
33			P3(10)	bv	10(4+6)	modulatoriu
42(U)			P4(14)	av2	14[5+9(3+6)]	do minor
56		Tranziție	T	T	12(4+4+4)	do minor/mi bemol major
68(U)		B (Cuplet 1)	P1(16)	b	8(4+4)	mi b major
76				bv	8(4+4)	mi b major
83(U)			P2(21)	b1	8(4+4)	mi b major
91(U)				b2	6(2+2+2)	mi b major
97(U)				b3(conclu- ziv)	7(2+2+3)	mi b major
103 (U)		Retranziție (cu 3 faze)		r1(11)	11[4(2+2)+ 4(2+2)+ 3(1+1+1)]	do minor
115				r2(4)	4(2+2)	sol major 7
119				r3(8)	8[4(2+2)+ 4(2+2)]	sol major 7
127		A (Refren 2) – structură identică cu A-ul inițial, dar	P1(16)	a	8(4+4)	do minor

		fără tranziție - modulație bruscă spre la bemol major				
135				av	8(4+4)	do minor
143			P2(16)	b	10(4+6)	do major 7/ si b maj. 7/ do minor
153				av1	6(3+3)	do major/ do minor
159			P3(24)	bv	9(10) (4+5(6))	do minor
169				av2	14(13)[5+ 9(3+6)]	do major/ do minor
182	Dezvolta- rea	C (Cuplet 2) - episod tranzitiv nou în cadrul dezvoltării tematice a părții	P1(16)	c	8(4+4)	la b major
190				cv	8(4+4)	la b major
198			P2(16)	c1	8(4+4)	la b major
206				cv	8(4+4)	la b major
214			P3(16)	c1	8(4+4)	la b major
222				cv	8(4+4)	la b major
230 234 238 242 246 250		Tema refrenului tratată în fugato	S1(23)	F(12) F1(11)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 3(2+1)	T - cello T - vio. 2 T - vio. 1 T - cel+bas - T - lemne
253		trecere - pedală armonică	P(12)	F(12)	4(2+2)+ 8[4(2+2)+ 4(2+2)]	modula- toriu
265		Tema refren	S2(10) (U)	F(10)	4(2+2)+ 6(2+2+2)	mi major
274		Retranzi- ție	R(24)(U)	F(12)	4(2+2)+ 4(2+2)+	modula- toriu

286				F1(12)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	
298	Repriza (Reex- poziția)	A (Refren 3) con- centrat	P(21)	a(8)	8(4+4)	do minor
306				av(13)	13(4+5+4)	do minor
319		Tranziție			12(4+4+4)	modula- toriu
331 (U)		B1 (Cuplet 3) – structură identică cu B-ul din expoziție, doar cu o lărgire tematică în b3	P1(16)	b	8(4+4)	do major (omonimă)
339				bv	8(4+4)	do major
346			P2(21)	b1	8(4+4)	do major
354				b2	6(2+2+2)	do major
360				b3(conclu- ziv)	7(2+2+3)	do major/ la b major 7
368		Retran- ziție		r1	8(4+4)	re b major
376				r2	11(4+4+3)	modula- toriu
387				r3+Cadența	21(4+4+4+ 4+4+1)	do major
408 423	Coda (tema adusă în ritm ternar)		C1(35)	F(15) F1(20)	8(4+4)+ 7(4+3)+ 12(4+4+4)+ 8(4+4)	do major/ modula- toriu / do major
443 453			C2(21)	F(10) F1(11)	8(4+4)+2+ 8(4+4)+3	do major do major

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

a. Expoziția:

Secțiunea A - Refren 1 - măsurile 1-55:

Câteva considerente:

Refrenul părții a treia a acestui concert este unul neobișnuit de lung din punct de vedere formal pentru un rondo deoarece acesta se desfășoară pe parcursul a 55 de măsuri până unde este mărginit de tranziția către următoarea secțiune a rondoului, cupletul. Acesta este alcătuit din patru perioade ce se desfășoară în tonalitatea de bază, do minor.

Caracterul acestui refren este unul interiorizat și tragic, sugerat de tonalitatea minoră, dar și de ritmul apăsător ce amintește, ca și în prima parte a concertului, de un marș militar plin de patetism. Discursul muzical este și el tensionat prin prezența cromatismelor și a unor intervale disonante precum septima mare în cadrul melodiei, *sforzandi* pe timpii slabi ce sugerează o profundă apăsare sufletească, apatie și mersul eratic de șaisprezecimi în formula de bas figurat (alberti) al mâinii stângi a pianului ce întăresc dramatismul acestui refren.

Melodia, ritmul, armonia, instrumentația și țesătura melodică/textura:

- Perioada întâi:

Refrenul este sunat mai întâi de pian fără acompaniamentul orchestrei timp de opt măsuri, ce formează prima perioadă. Melodic, ambitusul este destul de restrâns, el desfășurându-se în interiorul unei none mici, de la cea mai joasă notă (si becar), până la cea mai înaltă (la bemol). Melodia realizează un salt intervalic de septimă mare în măsura 1, după care continuă printr-un mers treptat ascendent până la cea mai înaltă notă a sa. (ex. 18, vezi anexa)

În măsura 2 se realizează o broderie de șaisprezecimi în jurul notei do pe timpul 2, în măsura 3 se realizează o urcare la semiton (re, mi), iar în măsura 4 melodia realizează o urcare cromatică de la nota re până la nota la printr-o formulă de pasaj. Măsurile 5 și 6 reprezintă o repetiție a măsurilor 1-2. Conturul melodic se schimbă în măsura 7 unde se realizează o formulă cadențială pe notele arpegiului, ce încheie fraza în măsura 8 pe dominantă (sol minor). (ex. 18)

Armonic, măsura 1 sună sol major cu nonă de dominantă, rezolvat la do minor în măsura 2, în măsura 3 pe timpul 1 sună sol major, pe timpul 2 do minor, în timp ce în măsura 4 sună sol major. În măsura 7, diferită față de măsura 3 sună do minor cu septimă pe timpul 1, urmat de un acord de terțiadecimă rezolvat la sol minor în măsura 8. (ex. 18)

Ritmic, prima frază a refrenului începe cu o anacruză și continuă cu ritmuri de optimi și șaisprezecimi, alternate pentru a defini caracterul dramatic al secțiunii. Țesătura melodică este rarefiată auzind doar pianul ce expune tema pe doua voci (cele două mâini) și întâlnind o abordare foarte pianistică și nu una de tip orchestral. Măsurile 9-16 reprezintă o repetiție a măsurilor 1-8, tematic, ritmic și armonic, diferența fiind acum că orchestra expune tema refrenului, aceasta aflându-se într-un dialog direct cu pianul pe parcursul primei perioade a rondoului. (ex. 18)

Pianul devine un acompaniator al orchestrei, enunțând figurații melodice și armonice sau cu note de pasaj într-o formulă ce amintește de basul figurat din măsurile 1-8, în unison la ambele mâini, în timp ce orchestra expune tema refrenului prin intermediul oboiului și al fagotului, instrumente dublate de partenerii lor de partidă, oboiul 2 și fagotul 2, în măsurile 11 și 15. Corzile realizează tot o formulă de acompaniament punctând armonic timpii. Remarc cum nu toți timpii sunt punctați existând pauze în intervenția corzilor, precum în măsurile 12, 13 și 14. (ex. 18)

Planul dinamic:

Este dominat de nuanțe scăzute de tipul *mezzo-forte* și *piano* în intervențiile pianului și ale orchestrei. Apar numeroase *sforzandi* ce conturează în special caracterul galopant al rondo-ului.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Sugestia afectivă a primei perioade a temei refrenului este similară cu cea a grupului tematic principal al părții întâi a concertului. Aceasta evocă sentimente precum melancolie, îngândurare și mâhnire, o anxietate generală a interiorului eroului nostru, stări dramatice și foarte întunecate, exprimate prin tonalitate, structurile melodice și ritmice dar și prin intermediul articulației, ce vor fi menținute, în acest caz, pentru o durată mai însemnată de timp decât în cadrul părții întâi până la intervenția noii secțiuni a tranziției. În cazul de față, opus primei expunerii a grupului tematic principal al părții întâi, tema este de esență dionisiacă, dominată de o atitudine afectivă cu impulsuri pasionale, exaltate sau chiar iraționale, datorită nestatorniciei formulei de acompaniament a mâinii stângi, mersului în valori mici al melodiei mâinii drepte, accentele surpriză și utilizarea articulației variate pentru a construi discursul muzical.

Interpretativ expunerea temei refrenului se va realiza cu degetele curbate și foarte active și încheietura moale cu suport din partea antebrațului pentru a proiecta nuanța mică a *piano*-ului, ținând cont de energia articulației de tip *staccato* sugerată de formulele de optimi, alternată aici și cu articulația de tip *legato*, fără utilizarea surdinei pentru a ne putea folosi de sonoritatea caldă a instrumentului, dar și fără a utiliza foarte des pedala de susținere, pentru a susține articulația sugerată. Pedala de susținere poate fi utilizată pe accentele surpriză de tip *sforzandi* și pe valorile lungi de tipul pătrimilor. Atenția sporită a interpretului va fi orientată spre realizarea diferențelor de articulație mai sus amintită prin intermediul atacului și a tehnicilor specifice pentru aceste procedee amintite pe parcursul acestei lucrări.

Din punct de vedere al sugestiilor de frazare ale temei refrenului 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 exponenții principali ai 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:

Următoarea perioadă, ce reprezintă în totalitatea ei o semicadență, este formată tematic din elemente ale temei refrenului, ușor variată fiind decorația melodică. Astfel măsura 17 este similară măsurii 1, melodia realizând un salt mai mic de data aceasta de cvintă micșorată pe același ritm și articulație. Măsura 18 este diferită de măsura 2 aducând în melodie o formulă de tip broderie pe timpul 1 și urmată de două note repetate pe timpul 2. Aici se realizează și un mers contrar între melodie și acompaniament între cele două mâini. Se continuă mersul de bas figurat în măsura 17, ce este alternat cu o figurație de pasaj descendentă în măsura 18. (ex. 18)

Armonic, măsura 17 sună do major cu septimă, iar măsura 18 sună fa minor. Ritmic, măsura 17 este identică cu măsura 1, iar în măsura 18 se realizează un mers de patru șaisprezecimi cu apogiatură pe timpul 1, urmate de două optimi pe timpul 2. Măsurile 19-20 reprezintă o secvență descendentă a măsurilor 17-18. Finalul acestei fraze se realizează printr-o formulă cadențială de șase măsuri și printr-un *ritenuto* notat de compozitor. Orchestra își continuă formula de acompaniament în măsurile 21-25 punctând armonic timpii, în timp ce pianul continuă să-și expună ideea tematică sugerând acum prin formula ritmică de două treizeci-doimi urmate de o pauză de șaisprezecime o accelerare, în măsura 21, ce va fi contracarată prin indicația agogică a compozitorului în următoarele măsuri și stopată prin formulele de șaisprezecimi în măsura 22. (ex. 18)

Se formează astfel, melodic, apogiaturi pe fiecare jumătate de timp în măsura 21. În măsura 22 după apogiatura în ritm de șaisprezecimi de pe prima jumătate a timpului 1, nota sol este repetată de 6 ori de către mâna dreaptă a pianului. În măsurile 21-22 pianul își continuă mersul mâinii stângi de bas figurat. Măsurile 23-24 reprezintă o repetiție a măsurilor 21-22, și măsura 25 reprezintă o repetiție a măsurii 23. În măsura 26 pianul realizează o semicadență în sol major ce are rolul de a pregăti intrarea punții din măsura 27 printr-o scurtă etalare a virtuozității pianistului ce realizează o coborâre, urmată de o urcare pe arpegiul lui sol major, și apoi urmate de două triluri și o urcare cromatică până la fa ce reprezintă nota de început a punții. (ex. 18)

Pauzele:

Apar sub forma pauzelor energice ce au rol hotărâtor asupra caracterului acestei secțiuni.

Planul dinamic:

Este scăzut și dominat de nuanța *piano*.

Țesătura melodică/textura:

Este rarefiată prin prezența instrumentului solist ce expune material tematic acompaniat de către partida de corzi.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt similare cu cele ale primei perioade a temei refrenului. Apare și o ușoară sugestie a anxietății și poate a iritării prin dinamizările ritmice ale melodiei dominate și aici de sugestia dionisiacului prin nestatornicia evocată de către enunțul muzical dar și de formula semicadenței, ce reprezintă o improvizație liberă de dinaintea noii perioade muzicale, foarte specifică genului concertant în clasicism.

Sugestiile de realizare interpretativă sunt identice cu cele enunțate în interiorul perioadei precedente.

În general este important de realizat sugestiile de articulație notate de către compozitor pentru toți exponenții, atât instrumentul solist cât și membrii ansamblului, indiferent de importanța lor melodică, dar fără a crea discontinuitate în discursul muzical, urmărind întotdeauna conectarea notelor între ele și plasticitatea frazei și a perioadelor pe tot parcursul lor.

• Punte:

Măsurile 27-28 din cadrul punții sunt similare cu măsurile 1-2 din debutul refrenului, diferențele constând în nota de debut a măsurii 27, pe timpul 1 (fa în loc de la bemol), și registrul basului figurat de la mâna stângă, prezentat cu o octavă mai sus decât în măsurile 1-2. Orchestra își reia și ea rolul de acompaniator al pianului, diferit față de măsurile 1-2. Din măsura 29 se realizează o variație față de măsurile 3-4, mi becarul anunțând tonalitatea fa minorului din măsura 30, și noua cadență către tonică (do minor). Ritmic, măsurile 27-30 sunt identice cu măsurile 1-3. (ex. 18)

În măsura 30 de pe timpul 2 pornește un ritm de treizeci-doime-saisprezecime ce este continuat până în măsura 32 și ce întărește caracterul de marș dramatic al părții de concert prin acest ritm specific. Melodic, acest ritm

de marș este decorat cu câte o notă de pasaj pe fiecare jumătate de timp din măsura 30 până în măsura 32. (ex. 18)

Armonic, măsura 29 sună pe timpul 1 sol major, pe timpul 2 do major cu septimă, în măsura 30 sună fa minor pe timpul 1, urmat de un acord micșorat (6), în măsura 31 sună do minor pe timpul 1 urmat de sol major pe timpul 2 și rezolvat la do minor în măsura 32, ce încheie formula cadențială a acestei punți. (ex. 18)

Pauzele:

Apar sub forma pauzelor energice și a celor elipsă.

Planul dinamic:

Este în continuare scăzut, similar perioadei a doua a temei refrenului.

Țesătura melodică/textura:

Este rarefiată în această secțiune datorită expunerii materialului tematic de către pian susținut armonic și ritmic de partida de corzi și cei doi corni.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Sunt identice cu cele enunțate în cadrul perioadei precedente.

• Perioada a treia:

Perioada a treia a refrenului este similară cu perioada a doua, având aceeași dimensiune de zece măsuri și fiind identice tematic și armonic. Diferențele sunt ritmice, melodice, instrumentale și dinamice, orchestra expunând acum această perioadă în nuanță mare, *forte*, și nu în *piano* ca prima dată în cadrul refrenului. De la măsura 33 auzim orchestra completă printr-o explozie de energie, expunând tema perioadei a doua prezentate de către pian prin toți exponenții ei: viorile dublate de flauți expun tema, în timp ce restul corzilor împreună cu fagoții realizează formula de bas figurat, iar clarineții, oboii, cornii, trompetele și timpanul susțin armonic și ritmic tema prin intervențiile lor. Țesătura melodică este deci una densă. (ex. 18)

Măsurile 33-36 sunt identice melodic cu măsurile 17-20. Măsurile 37-42 sunt puțin diferite, melodic și ritmic, în sensul că nu se mai realizează

apogiaturi pe jumătățile de timpi în măsura 37, față de măsura 21, acum melodia urmărind același contur descendent dar în optimele gamei do minor în varianta armonică. Măsura 38 este și ea diferită ritmic față de măsura 22, viorile realizând aici formula de optime-triolet de șaisprezecimi-optime-optime, diferită față de mersul de șaisprezecimi din măsura 22, iar melodia acum este sunată doar pe sunetul sol, ce este repetat și nu de pe nota do precum în măsura 22. Măsurile 37-38 sunt repetate în măsurile 39-40 și 41-42, ce încheie perioada a treia a refrenului. (ex. 18)

Planul dinamic:

Este dominat de o nuanță mare, *forte*. Similar cu perioada întâi a temei refrenului apar numeroase *sforzandi* ce au efect direct asupra caracterului general al expunerii muzicale.

Țesătura melodică/textura:

Este densă, toți exponenții orchestrați sunând material muzical în acest tutti.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Domină în cadrul acestei perioade sentimente precum iritarea, furia și chiar mânia, reprezentând un strigăt de disperare al eroului nostru, energia interioară negativă de esență dionisiacă acumulată în interiorul perioadelor precedente răbufnind dramatic prin vocea întregii orchestre ce este aici pusă în antiteză cu vocea solistului.

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

• Perioada a patra:

Ultima perioadă a refrenului reprezintă o scurtare tematică a primei perioade a refrenului. Aici, prima frază a rondo-ului este similară acestei ultimei fraze a perioadei a patra (măsurile 43-46 sunt similare cu măsurile 1-4, diferența constând în enunțarea do majorului prin aducerea cromatismului mi becar în măsura 45 față de corespondentul ei măsura 3). (ex. 18)

Măsurile 47-48 sunt identice cu măsurile 5-6 după care măsurile 49-55 sunt variate, ele formând o formulă cadențială ce încheie refrenul rondo-ului și

anunță secțiunea tranziției. Ritmic, măsurile 49-50 păstrează formula ce s-a mai auzit pe parcursul refrenului, de patru optimi în măsura 49, și pătrime-patru șaisprezecimi în măsura 50, formulă ce este repetată și în măsurile 51-52. Măsura 54 sună același ritm de patru optimi dar din măsura 54 se produce o rărire ritmică mersul melodic transformându-se în două pătrimi în măsura 55 și o pătrime urmată de o pauză în măsura 55. (ex. 18)

Melodic, în măsura 49 sună nota armonică re, dublată, ce realizează un salt descendent la o cvintă perfectă pe timpul 2. În măsura 50 este sunată nota sol la o distanță de o octavă perfectă ascendentă, urmată de o broderie pe timpul 2. În măsura 51 sunt iarăși sunate notele armonice repetate și aflate la o distanță de o terță mică între ele. Măsura 52 repetă cu exactitate ce s-a auzit în măsura 50. Măsura 53 repetă măsura 51 iar în măsurile 54-55 se realizează o formulă cadențială de tip I-V-I pe notele arpegiului descendent al lui do minor, sub armonia ce corespunde acestei cadențe. (ex. 18)

Armonic, măsura 49 sună re minor cu septimă pe timpul 1, sol major pe timpul 2, măsura 50 sună do minor pe timpul 1, urmat de un acord micșorat (6) pe timpul 2, măsura 51 repetă armonic măsura 49, măsura 52 repetă măsura 50, măsura 53 repetă măsura 51, iar în măsurile 54-55 se realizează formula de cadență I-V-I (tonica-dominantă-tonică). (ex. 18)

Orchestrația și țesătura melodică sunt identice cu perioada precedentă, precum și indicația dinamică, ce rămâne neschimbată. Perioadele a treia și a patra reprezintă o acumulare dramatică de energie dinamică ce aduc la final refrenul rondo-ului în forță și care completează intervențiile acompaniate ale pianului și ale orchestrei din primele două perioade ale acestei părți de concert. (ex. 18)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Sunt identice cu cele enunțate în interiorul perioadei precedente, materialul muzical și sugestiile afective fiind similare cu acestea.

Tranziție – măsurile 56-68:

Melodia, ritmul, armonia, instrumentația și țesătura melodică/textura:

Orchestra deschide tranziția prin intervenția în *fortissimo* a partidei de suflători de lemn fără flaut și a partidei de suflători de alamă în formație completă, dublate de timpan ce sună un ritm de marș militar plin de patetism format din pătrime-optime cu punct-șaisprezecime-pătrime ce păstrează

caracterul tragic al refrenului (măsurile 56-57). Pianul răspunde acestei intervenții orchestrale printr-o formulă de arpegii ascendente aflate la un interval de decimă între cele două mâini ale pianistului ce sună gama do minor în ritm de triolet de șaisprezecimi-optime, repetate de trei ori și tot timpul schimbându-și registrul în acut. (ex. 19, vezi anexa)

Din măsura 58 timpii măsurii sunt marcați prin *sforzandi* de către pian la fel ca și timpul 1 al măsurii 59 ce încheie formula ritmică a acestuia. Armonic, în măsurile 56-59 sună do minor. Măsurile 60-63 reprezintă o secvență la o cvartă perfectă ascendentă a măsurilor 56-59. Armonic ele sună acum la bemol major. Țesătura melodică a acestor două intervenții este una densă, auzind aproape toată partida de suflători cântând alături de pian prin intervenții masive. (ex. 19)

Orchestra nu își mai reia formula ritmică și melodică a marșului în următoarele măsuri ale tranziției, pianul completând armonic, ritmic și melodic ultimele patru măsuri ale tranziției. Astfel, instrumentul solist păstrează formula de triolet de șaisprezecimi-optime cu *sforzando* și realizează această figurație de pe timpul 2 al măsurii 63 până în măsura 68, măsură conjunctă din punct de vedere tematic, unde debutează cupletul 1 al rondoului, diferit în caracter față de refren. (ex. 19)

Formula de care am amintit mai sus este fie sunată la o singură voce, de către o singură mână a pianistului, fie este sunată în unison de ambele mâni, punctând armonia de septimă formată pe si bemol major în măsurile 64-66 și pe timpul 1 al măsurii 67. De pe timpul 2 al măsurii 67, septima este rezolvată la mi bemol major, noua tonalitate a cupletului. (ex. 19)

Planul dinamic:

Acesta este dominat de nuanțe mari, *forte*, intensitate în care instrumentul solist își sună intervențiile muzicale în dialog cu orchestra, și *fortissimo*, asociat intervențiilor orchestrei.

Pauzele:

Apar sub forma pauzelor energice cu rol hotărâtor asupra caracterului discursului muzical.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Muzica este și aici dominată de sentimente precum furie, mânie, iritare, o anxietate generală, sugerate de formulele specifice ritmului de marș ale orchestrei dar și de valorile ritmice mici ale instrumentului solist. Starea de disconfort psihic este în continuare accentuată și evidențiată prin accente apăsate de tip *sforzandi* pe fiecare timp în cadrul intervenției pianului.

Interpretativ pianistic se vor utiliza degete curbate și foarte active pentru formulele cu valori ritmice mici, cu o încheietură moale și cu sprijinul antebrațului și al puterii mușchilor spatelui. Pedala de susținere va fi utilizată în special pe accentele mai sus menționate și mai puțin pe formulele de triolette de șaisprezecimi pentru a le putea articula și proiecta foarte bine ascultătorului.

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

Secțiunea B - Cupletul 1 – măsurile 68-103:

Câteva considerente:

Acesta aduce o nouă temă diferită în conținut și caracter față de tema refrenului. Tema cupletului este una exteriorizată, optimistă, o rază de soare în întunericul temei refrenului, sugerate de tonalitatea mi bemol major, relativa majoră a do minorului și de elementul tematic ritmic, foarte săltăreț, din măsurile 68-69 ce aduce aminte de un dans rapid în natură.

Melodia, ritmul, armonia, instrumentația și țesătura melodică/textura:

• Perioada întâi:

Pianul expune inițial tema cupletului acompaniat de orchestră printr-o formulă aerisită a partidei de corzi, dublate inițial de corni (măsurile 68-69), unde se alternează corzile grave cu restul corzilor din măsura 68 până în măsura 75. Melodic, tema este construită inițial descendent pe notele gamei mi bemol major, pornind de la si bemol, pe un ritm de treizeci-doime-șaisprezecime cu punct, ea realizând apogiaturi pe fiecare jumătate de timp și câteodată repetând nota precedentă a melodiei, precum în măsura 69 pe timpul 1 și pe timpul 2. (ex. 20, vezi anexa)

Coborârea se oprește în măsura 70 unde melodia realizează un salt de o octavă perfectă în ritm de optimi, urmată de o broderie, similară cu cea din tema refrenului în ritm de șaisprezecimi. Sub această broderie, basul mâinii stângi realizează o intervenție polifonică de tip canon, ce va fi continuată până la sfârșitul frazei în măsura 75, prin formule de pasaj. Broderia de pe timpul 2 al măsurii 70 este oprită pe o doime în măsura 71, urmată de două optimi și o pătrime ornamentată în măsura 72. Pot afirma că măsurile 72-73 sunt similare măsurilor 70-71, diferența constând în faptul că melodia nu mai realizează un salt în măsura 72 precum în măsura 70, restul materialului fiind identic. (ex. 20)

Măsurile 74-75, reprezintă o secvență la o secundă mare ascendentă a măsurilor 72-73. Remarc cum măsura 75 reprezintă o pregătire a măsurii 76, tema cupletului reluată de orchestră, unde formula melodică și ritmică este diferită față de măsura 74, acum sunând notele gamei mi bemol major ascendente, de către viorile întâi și de către flaut. (ex. 20)

Armonic, măsura 68 sună mi bemol major, măsura 69 si bemol major cu septimă, măsura 70 do minor, măsura 71 si bemol major, măsura 72 mi bemol major, măsura 73 la bemol major (6), măsura 74 fa major cu septimă, iar măsura 75 si bemol major. Țesătura melodică în această primă expunere a cupletului este rarefiată. (ex. 20)

Următoarea frază a cupletului aduce tema pianului la orchestră, în aceeași formulă ca în debutul temei refrenului, cu acel dialog dintre pian și orchestră ce este continuat și aici. Tema este expusă de către viorile întâi dublate de către flaut, vioara a doua realizând o formulă de acompaniament de tipul basului figurat precum realiza pianul în intervențiile sale din tema refrenului, iar celelalte corzi împreună cu cornii, clarineteii și fagoții susțin armonic și ritmic reluarea temei cupletului. (ex. 20)

Măsurile 76-81 sunt identice cu măsurile 68-73, diferențele apărând la sfârșitul măsurii 81 când melodia realizează pe timpul 2 un salt al unei terțe mari ascendente, urmat de o sextă mare descendentă, a cărei notă este repetată în ritm de optimi pe timpul 1 al măsurii 82 și urmată de o broderie de șaisprezecimi ce pregătește intrarea pianului din măsura 83 cu o nouă formulă de tip broderie în ritm de triolete de șaisprezecimi. Armonic măsura 81 sună fa minor, iar măsura 82 sună mi bemol major pe timpul 1 și si bemol major cu septimă de dominantă pe timpul 2. (ex. 20)

Planul dinamic:

În debutul secțiunii se realizează un contrast tipic beethovenian prin opoziția dinamică față de secțiunea precedentă. Noua secțiune este dominată

de nuanța scăzută a unui *piano*, în timp ce secțiunea precedentă a fost dominată de nuanțe mari de tipul *forte* și *fortissimo*. Apar și aici numeroase *sforzandi* ce au efect direct asupra caracterului general al expunerii muzicale reprezentând încă o caracteristică specifică a discursului muzical beethovenian.

Țesătura melodică/textura:

Prima frază a acestei perioade (măsurile 68-74) este rarefiată prin expunerea materialului muzical de către pian acompaniat de partida de corzi și de cei doi corni ce punctează intervenții armonice și ritmice. În cadrul următoarei fraze (măsurile 75-83) țesătura melodică este densă prin intervenția tuturor partidelor instrumentale ce sună material tematic în cadrul unui nou tutti orchestral.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt similare cu cele asociate grupului tematic secund din interiorul părții întâi a concertului cel care realizează contrastul tonal și afectiv față de grupul tematic principal al părții de concert. Și aici, în partea a treia, noua temă a cupletului realizează mult așteptatul contrast tonal și afectiv, identic cu secțiunea mai sus menționată din interiorul părții întâi. Muzica evocă sentimente de seninătate, bucurie și poate chiar extaz, stări afective opuse celor asociate temei refrenului. Domină însă și în interiorul acestei teme sugestia dionisiacului prin mișcarea rapidă a formulelor de acompaniament și dese dinamizări ritmice ale acestora, precum și prin prezența accentelor de tip *sforzandi*, foarte specifice compozitorului. Cromatizările din interiorul melodiei și al formulei de acompaniament evocă de asemenea o tulburare sufletească a eroului nostru în lupta cu destinul său nefavorabil ce intensifică efectul dramatic asociat și acestei noi secțiuni a părții de concert.

Sugestiile asupra realizării interpretative sunt identice cu cele enunțate în interiorul perioadei întâi a temei refrenului.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse și până acum, păstrându-se astfel unitate în cadrul viziunii interpretative asupra operei beethoveniene.

• Perioada a doua:

Următoarea perioadă a cupletului aduce din nou pianul în prim plan cu formula ritmică a tranziției din măsurile 56-68, trioletul de șaisprezecimi ce se

va continua până în măsura 97, pe un singur plan la mâna dreaptă, ocazional, precum în măsurile 83-87 și 91 sau la unison, mai des, precum în măsurile 87-97. (ex. 20)

Astfel, în măsura 83 pe prima jumătate a timpului 1, pianul sună un mi bemol major în bas urmat de un triolet de șaisprezecimi ce realizează o formulă de tip mordent ascendentă. Mordentul sună nota inferioară dar cu o octavă mai sus, formând un interval de septimă mare între nota inițială și cea de-a doua notă și nu secunda mică după cum ne-am fi așteptat. Este de fapt o schimbare de registru inteligentă ce folosește nota inițială ca pivot pentru celelalte două note ale formulei melodice. (ex. 20)

Mordentele continuă și pe timpul 2, iar motivul se finalizează pe timpul 1 al măsurii 84. Măsurile 84-85 reprezintă o repetiție a măsurilor 83-84, precum și măsurile 85-86 reprezintă o repetiție a măsurilor 84-85. Remarc cum măsura 86 reprezintă o cadență armonică și melodică pentru noul motiv al pianului din măsura 87 ce este diferită de ce s-a auzit până acum în această perioadă. În măsura 86 se realizează formule de pasaj în ritm de triolete de șaisprezecimi ascendente și descendente. Armonic, în măsura 83 pe timpul 1 sună mi bemol major, pe prima jumătate a timpului 2 sună do minor cu septimă, iar pe a doua jumătate a timpului 2 sună un acord de undecimă rezolvat la mi bemol major în măsura 84. Armonia deci se schimbă de două ori pe timpul 2 în măsurile 83-85. În măsura 86 armonia se schimbă pe fiecare jumătate de timp astfel, pe timpul 1 mi bemol major și fa minor (6/4), pe timpul 2 mi bemol major și si bemol major cu septimă rezolvat la mi bemol major. (ex. 20)

Orchestra se rezumă în a acompania pianul în măsurile 83-86 printr-o formulă sincopată de optime-pătrime-optime ce este prezentată pe rând și în registre diferite de următoarele instrumente: fagoți în măsura 83, corni în măsura 84, clarinet și fagot în măsura 85 și cei doi clarineți cu cei doi fagoți în măsura 86. Din măsura 86 pianul își continuă mersul eratic de triolete de șaisprezecimi, realizând acum pedale armonice de tip tremolo la mâna dreaptă ce au atât rol armonic dar și melodic dublate de arpegii incomplete de trei sunete ascendente, din interiorul unei octave, la mâna stângă, ce împreună realizează un mers contrar, melodia coborând iar basul urcând. (ex. 20)

Măsurile 88-89 reprezintă o repetiție a măsurilor 87-88. Măsurile 87-88 sunt similare din punct de vedere al mersului armonic cu măsurile 83-84. Astfel, în măsura 87 pe timpul 1 sună mi bemol major, pe timpul doi armonia schimbându-se de două ori astfel, do minor cu septimă pe prima jumătate a timpului, respectiv un acord de undecimă pe a doua jumătate a timpului, rezolvat la mi bemol major pe timpul 1 din măsura 88. Măsura 90, precum măsura 86, reprezintă o formulă cadențială de încheiere a acestei fraze a

cupletului. Melodic, în măsura 90 mâna dreaptă aduce o formulă de arpegii incomplete, similară cu mersul mâinii stângi din acest pasaj, în timp ce mâna stângă realizează figurații de arpegii frânte și salturi melodice. (ex. 20)

Armonic, în măsura 90 pe timpul 1 sună mi bemol major, urmat de fa minor (6), iar pe timpul 2 sună mi bemol major (6/4), si bemol major cu septimă, rezolvat la mi bemol major. În măsurile 87-91 orchestra realizează o formulă de acompaniament a pianului, dar și cu rol melodic, aerisită, ca și până acum, sunând de fiecare dată armonia în ritm de optimi, ascendente, și prezentate ca și până acum de diverse partide instrumentale. Astfel, fagotul sună melodia în măsura 87, urmat de clarinet și flaut în măsura 88, de clarinet și fagot în măsura 89 și de corzi împreună cu clarinetul și fagotul în măsura 90. Observ cum de fapt sunt două planuri melodice suprapuse aici, orchestra și pianul îmbinându-se pentru a crea un efect de agitație, o tensiune crescută a discursului muzical. (ex. 20)

Din măsura 91 până în măsura 97 pianul continuă mersul ritmic de triolete de șaisprezecimi, acum realizând melodic o urcare de trei sunete urmată de o coborâre de patru sunete, oferind melodiei un contur descendent pe parcursul acestor măsuri. Armonia se schimbă acum de două ori pe măsură pe fiecare timp. Pianul realizează o coborâre pe notele gamei mi bemol major ascendente și descendente până în măsura 95 când este introdus cromatismul la becar ce sugerează o armonie de septimă micșorată, a cărei rezolvare completă va fi întârziată până în măsura 103, prin formula cadențială a măsurilor 97-103. Conturul melodic este de tipul unui val ondulat. (ex. 20)

Melodia este prezentată inițial de o singură voce, cea a mâinii drepte în măsurile 91 și pe primul timp al măsurii 92. De pe al doilea timp al măsurii 92 intră și basul, reprezentat de mâna stângă a pianistului ce dublează cu o octavă mai jos în unison melodia mâinii drepte până în măsura 97. Orchestra punctează armonic fiecare timp prin corzi, inițial (măsurile 91-92), iar apoi prin partida de suflători de lemn, flaut, clarinet și fagoți până în măsura 97. Se formează în acompaniamentul orchestral și un contur melodic descendent ce urmărește conturul melodic al pianului. (ex. 20)

Ritmic, de pe timpul 2 al măsurii 91 până pe timpul 1 al măsurii 97 se formează contratimpi pe jumătăți de timp între fiecare intervenție a orchestrei de pe fiecare timp al măsurilor. Armonic, în măsura 91 pe timpul 1 sună mi bemol major, pe timpul 2 sună do minor, în măsura 92 pe timpul 1 sună la bemol major, pe timpul 2 sună fa minor, în măsura 93 pe timpul 1 sună un acord micșorat format pe re, pe timpul 2 si bemol major, în măsura 94 pe timpul 1 sună sol minor, pe timpul 2 mi bemol major, în măsura 95 pe timpul 1 sună do minor urmat de fa major cu septimă pe timpul 2 ce va fi repetat pe

tempii 1 și 2 ai măsurii 96. Măsura 96 repetă timpul 2 al măsurii 95 de două ori, tempii măsurii fiind marcați printr-un *sforzando* precum și timpul 2 al măsurii 95. (ex. 20)

Ultima frază a cupletului sună o parte a temei refrenului dar cu broderia inversată. Astfel pe timpul 2 al măsurii 97 sunt expuse două optimi repetate a aceiași note do, ce realizează un salt de o sextă mare descendentă la mi bemol, în ritm de pătrime, urmat de o broderie dar cu un contur inversat față de ce s-a auzit în debutul refrenului, rezolvat armonic la do minor în măsura 99. Măsurile 99-101 repetă măsurile 97-99, diferența fiind că în măsura 99 melodia este urcată la o terță mică ascendentă, sunând mi bemol sub o armonie de septimă micșorată. (ex. 20)

Măsurile 101-103 încheie cupletul printr-o formulă cadențială de tip I-V7-I. Astfel, în măsura 101, melodia este urcată la sol bemol sub o armonie de septimă micșorată, ca apoi în măsura 102 să sune cvinta lui mi bemol major, și bemol, sub un acord al lui mi bemol major, și să repete și bemolul cu o octavă mai jos sub un acord de septimă, rezolvat apoi la mi bemol major. (ex. 20)

Armonic, măsura 97 sună fa major cu septimă, măsura 98 sună pe timpul 1 mi bemol major și pe timpul 2 o septimă micșorată. În măsura 99 sună do minor pe timpul 1, urmat de o septimă micșorată pe timpul 2. În măsura 100 sună mi bemol major pe timpul 1, un acord micșorat pe timpul 2, urmat de do minor pe timpul 1 al măsurii 101. Orchestra punctează armonic doar cadența din măsurile 102-103, având pauză din măsura 97. Mâna stânga a pianului punctează armonic intervențiile melodice ale mâinii drepte pe a doua jumătate a timpului de pe timpul 2 al măsurii 97 până în măsura 102, realizându-se contratimpuri pe fiecare timp în aceste măsuri din punct de vedere ritmic. (ex. 20)

Țesătura melodică este una rarefiată, auzind pianul în principal, orchestra punctând ocazional armonic tema. (ex. 20)

Planul dinamic:

Este dominat în general de nuanța moderată *mezzo-forte*. Din măsura 98 apare indicația nuanței *forte* în cadrul pianului, rămas singur, ce sugerează o apăsare sufletească sau chiar un strigăt de disperare către divinitate, prin această întărire a nuanței moderate precedente.

Țesătura melodică/textura:

Este în general rarefiată prin alternanța intervențiilor membrilor partidei de suflători cu cea a partidei de corzi sub expunerea eratică de triolete de

șaisprezecimi a instrumentului solist. Există momente, precum în măsurile 98-101 unde solistul expune material muzical neacompaniat de către orchestră precum în debutul temei refrenului părții de concert.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt identice cu cele asociate primei perioade a noii secțiuni a cupletului din interiorul părții de concert.

Interpretativ pianistic pentru realizarea formulelor de triolette de șaisprezecimi ce domină această secțiune se vor utiliza degete curbate și foarte active cu o încheietură moale și cu suportul antebrațului, iar atunci când va fi necesar în funcție de conturul melodic, trunchiul pianistului se va deplasa ușor spre stânga pentru a cuprinde registrul grav al instrumentului. Pedala de susținere va fi utilizată doar acolo unde nu apar elemente melodice mobile prin salt, în rest se va evita utilizarea acesteia. Din măsura 97 se va utiliza tehnica expusă în cadrul primei perioade a temei refrenului.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse și până acum, păstrându-se astfel unitate în cadrul viziunii interpretative asupra operei beethoveniene.

Retranziție - măsurile 103-127:

Melodia, ritmul, armonia, instrumentația și țesătura melodică/textura:

Retranziția către refren aduce o nouă temă, relativ scurtă, ce nu s-a mai auzit până acum în măsurile 103-115, ce formează prima frază a acestei secțiuni. Aceasta are un contur melodic ce urmărește notele gamei mi bemol major, ascendent în măsura 103, realizând un salt de o terță mare, de la mi la sol, urmat de un mers treptat până în măsura 104, apoi de un mers descendent pe timpul 2 al măsurii 104 până în măsura 105, unde repetă nota sol, ca apoi în măsura 106 să urmeze un contur ascendent pe primul timp printr-un salt de terță mică pe timpul 1, urmat de o coborâre la o cvartă perfectă pe prima jumătate a timpului 2 și de un mers treptat descendent pe a doua jumătate a timpului 2, rezolvat pe tonica gamei mi bemol major în măsura 107. (ex. 21, vezi anexa)

În măsurile 103-107 se realizează și un procedeu polifonic imitativ de tip canon la trei voci, între exponenții principali ai noii teme, viorile întâi, violele și violoncelii, în măsura 104 prin intrarea lor, intrare ce este preluată și de contrabași în măsura 105, care imită mersul ascendent al viorilor întâi din

măsura 103. Cornii susțin și ei armonic intervențiile corzilor prin note lungi. Armonic, măsura 103 sună mi bemol major, măsura 104 sună si bemol major pe timpul 1 și prima jumătate a timpului 2, și un acord micșorat pe a doua jumătate a timpului 2, măsura 105 sună mi bemol major, măsura 106 sună fa minor pe timpul 1, mi bemol major pe prima jumătate a timpului 2 și un acord de septimă pe a doua jumătate a timpului 2 rezolvată la do minor pe timpul 1 din măsura 107. (ex. 21)

Ritmic, măsurile 103-107 sunt alcătuite în principal din optimi, precum măsura 103, care își schimbă mersul în pătrime cu punct-optime în măsura 104, ritm repetat și în măsura 105 în cadrul melodiei viorii întâi, ca apoi să-și reia mersul de optimi în măsura 106. Toate celelalte intervenții ale corzilor sunt în ritm de optimi în aceste măsuri. Măsurile 107-109 reprezintă o secvență la o terță mică descendentă a măsurilor 103-105. (ex. 21)

Măsura 110 este diferită față de măsura 106, diferență vizibilă încă de la ultima jumătate de timp a măsurii 109 când de la mi bemol se realizează un salt descendent de o cvartă micșorată, la si becar, ce apoi urcă la do pe prima jumătate a timpului 1 al măsurii 110, după care realizează un salt descendent la fa diez pe a doua jumătate a timpului 1, ce este repetat încă de două ori în ritm de optimi pe timpul 2 ca apoi să fie rezolvat la sol major în măsura 111. (ex. 21)

Armonic, pe ultima jumătate de timp a măsurii 109 sună sol major cu septimă, rezolvat în la bemol major pe prima jumătate a timpului 1 în măsura 110, urmat de o septimă micșorată (6/5) pe a doua jumătate a timpului 1, de un acord micșorat pe prima jumătate a timpului 2, de aceeași septimă micșorată (6/5) pe a doua jumătate a timpului 2, rezolvată la sol major în măsura 111. Ritmic, măsurile 109-111 sunt identice cu măsurile 105-107. (ex. 21)

Următoarea frază a retransiției se remarcă prin individualizarea ritmică, conținând o sincopă pe notele melodiei, în fiecare măsură începând cu măsura 111 și terminând cu măsura 115, și o formulă specifică ritmului de marș de optime-două șaisprezecimi-două optimi din intervenția acompaniatoare a corzilor. Tot aici remarcăm și contraste puternice dinamice și ale țesăturii melodice între celulele motivice din măsurile 111-112, respectiv 113-114, acestea fiind expuse în *piano* inițial (măsura 111), celula motivică ce aparține instrumentelor de suflat de lemn precum oboiul și fagotul, ca apoi să fie urmate de un *forte* subit marcat prin intervenția corzilor și a cornilor. (ex. 21)

Armonic măsura 111 sună pe timpul 1 și prima jumătate a timpului 2 sol major, sol major cu septimă pe a doua jumătate a timpului 2, măsura 112 sună do minor pe ambii timpi. Măsura 113 reprezintă o repetiție a măsurii 111, cu observația că se schimbă formula ritmică de acompaniament a oboiului 2 și a fagotului ce sună acum ritmul de două-șaisprezecimi-două optimi în loc de trei

optimi, precum și măsura 114 ce este o repetiție a măsurii 112 care pregătește intrarea pianului din măsura 115. (ex. 21)

Pianul preia melodia de la orchestră în măsura 115 și realizează figurații de pasaj de tip mordent scrise în ritm de triolete de șaisprezecimi pe notele armoniei lui sol major cu nonă de dominantă. Orchestra se rezumă prin a puncta armonic melodia de mordente a pianului prin acordul de septimă de dominantă în diverse răsturnări în ritm de pătrimi, acordurile fiind alternate între principalele partide instrumentale, corzi și suflători de lemn. Mâna stânga a pianului punctează și ea armonic întotdeauna timpul 2 al fiecărei măsurii. (ex. 21)

Conturul melodic în măsura 115 urmărește pentru un timp și jumătate arpegiul lui sol major, ce este reluat din nou pe ultima jumătate a timpului 2 al măsurii 115 și urcat două octave până la nota fa, sunând pe parcurs notele arpegiului de nonă de dominantă a lui sol major - sol, si, re, fa, la bemol. De pe a doua jumătate a timpului 2 în măsura 117, când se realizează un salt descendent melodic, este adus din nou arpegiul lui sol major cu septimă pornit de data aceasta de pe si până la fa și reluat în măsura 118 și urcat până la fa în măsura 119, punctul său cel mai înalt din această secțiune a părții de concert, unde tensiunea este cea mai mare. (ex. 21)

Orchestra sună din nou armonia lui sol major cu septimă de dominantă, o tensiune ce necesită rezolvarea la tonică, do minor, care însă se va mai auzi încă nouă măsuri, până se va ajunge la acest deznodământ din cadrul temei refrenului acestei părți de concert. În măsurile 119-121 pianul realizează coborâri și urcări cromatice păstrând ritmul de triolete de șaisprezecimi. Mâna stângă continuă să acompanieze mâna dreaptă în aceste măsuri punctând prin acordul de septimă de dominantă fiecare timp, începând cu timpul 2 al măsurii 119 și până pe timpul 1 al măsurii 121, punctul culminant al retransiției din punct de vedere dinamic și al registrului în care se află. (ex. 21)

Din măsura 121 urmează o coborâre cromatică până pe timpul 2 al măsurii 124, urmată de o urcare cromatică până în măsura 127, ce este accelerată prin transformarea ultimului triolet de șaisprezecimi din măsura 126 într-un sextolet de treizeci-doimi, ce pregătește intrarea temei refrenului în măsura 127. (ex. 21)

Planul dinamic:

Este în general dominat de nuanțe scăzute precum *piano* și *pianissimo*. Apar totuși două răbufniri dramatice ce realizează totodată și contraste tipic beethoveniene în cadrul măsurilor 112-114, dar ele sunt foarte scurte și nu sunt

în măsura să perturbe caracterul general al acestei secțiuni și sugestia dinamică asociată ei.

Țesătura melodică/textura:

În debutul secțiunii este densă prin intervenția tuturor membrilor orchestrei într-o formulă a unui tutti, dar ulterior aceasta devine rarefiată prin expunerea melodică a pianului acompaniat de către partida de corzi ce alternează intervențiile sale cu partida suflătorilor de lemn (măsurile 115-119), iar apoi pianul rămâne singur pentru a realiza tranziția către noua temă a refrenului prin elemente de virtuositate (măsurile 120-127).

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Muzica evocă aici o tulburare emoțională intensă, stări precum iritarea și anxietatea ce pregătesc ascultătorul pentru reluarea temei refrenului. Toate aceste stări sunt de esență dionisiacă prin construcția muzicală realizată prin cromatizări intense și valori ritmice foarte mici de tipul trioletelor de șaisprezecimi și treizeci doimi.

Sugestiile interpretative sunt identice cu cele ale perioadei a doua a temei cupletului.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse și până acum, păstrându-se astfel unitate în cadrul viziunii interpretative asupra operei beethoveniene.

Secțiunea A - Refren 2 - măsurile 127-182:

Acest refren are o structură tematică, armonică, ritmică, melodică și instrumentală identică cu refrenul 1 din cadrul părții de concert, dar acum lipsește secțiunea de tranziție către cupletul 2, unde se realizează o modulație bruscă către noua tonalitate, la bemol major, relativă majoră a subdominantei lui do minor, fa minor. Există mici diferențe între refrenul 1 și refrenul 2, precum registrul mâinii stângi din enunțarea primei fraze a refrenului, măsurile 127-134, unde mâna stângă este adusă cu o octavă mai sus decât secțiunea corespondentă din debutul concertului, măsurile 1-8. (ex. 22, vezi anexa)

Există și o mică schimbare în formula acompaniamentului în măsurile 133-134 față de măsurile 7-8. În măsura 133 este sunată armonia lui sol minor

pe timpul 1 și cea a lui re major cu septimă pe timpul 2, într-un contur al basului figurat diferit față de măsurile 7-8. (ex. 22)

Cadența pianului din măsura 152 este și ea diferită față de cea din măsura 26, ea realizând acum o urcare cromatică alternată cu o pedală a notei sol de fiecare dată între notele cromatice, ascendent inițial apoi descendent urmată de trei triluri și de o coborâre, respectiv urcare pe notele gamei do minor varianta armonică transformată în gamă cromatică către final. (ex. 22)

Măsurile 153-181 sunt identice cu măsurile 27-55 din punct de vedere stilistic, al tuturor parametrilor săi.

b. Dezvoltarea:

Secțiunea C - Cupletul 2 - măsurile 182-229:

Câteva considerente:

Acest cuplet aduce o nouă temă diferită în caracter față de tema refrenului, dar asemănătoare într-un fel cu tema cupletului 1, fiind tot într-o tonalitate majoră și având un aer optimist și exteriorizat, putând afirma că ea reprezintă încă o rază de lumină în întunericul concertului. Asemănarea se oprește aici, cupletul 2 fiind construit pe altă idee tematică față de cupletul 1, compozitorul arătându-și astfel măiestria în arta componistică prin variații de ordin structural. Cupletul reprezintă un nou episod tranzitiv în cadrul dezvoltării tematice a părții.

Melodia, ritmul, armonia, instrumentația și țesătura melodică/textura:

Tema cupletului 2 este sunată de clarinet acompaniat de către corzi și corni ce realizează o formulă de pedală armonică în primele două măsuri (măsurile 182-183) ca apoi să sune două cromatisme pe timpul 2 al măsurii 183 și notele descendente ale gamei la bemol în măsura 185. În măsurile 186 și 187, cromatismul sol bemol din cadrul acompaniamentului corzilor sugerează scurt tonalitatea lui si bemol minor ce este adus într-un final în la bemol major de unde pianul preia tema de la orchestră. (ex. 23, vezi anexa)

Conturul melodic al temei refrenului urmează un salt inițial de sextă mare ascendentă cu apogiatură urmat de o broderie în ritm de șaisprezecimi, un contur melodic similar cu tema refrenului, ce se oprește pe nota re bemol în măsura 183 în ritm de pătrime ce urmează apoi o coborâre în ritm de optimi

printr-un salt de terță mică la si bemol, pe timpul 2, urmat de un mers treptat până pe prima jumătate a timpului 1 la sol în măsura 184 și de încă un salt de sextă mică ascendentă la mi bemol pe a doua jumătate a timpului 1, notă ce va fi repetată de două ori în ritm de optimi pe timpul 2 al măsurii 184, și repetată din nou pe timpul 1 al măsurii 185. (ex. 23)

Pe timpul 2 al măsurii 185 se realizează încă un salt ascendent la un interval de cvartă perfectă în conturul melodic, ce încheie primul motiv al temei cupletului 2. Măsurile 186-187 reprezintă o repetiție a măsurilor 182-183 unde tema este dublată acum de fagot, dar doar până pe timpul 2 ce este acum diferit față de măsura 183. Aici, în măsura 187 re bemolul este sunat în ritm de pătrime cu punct-două șaisprezecimi ce urmează un contur melodic ascendent treptat până la fa, ultima șaisprezecime din măsura 187, după care se realizează un salt de sextă mare descendentă către la bemol, urmat de notele arpegiului armoniei de septimă formată pe mi bemol major, si bemol și sol, în ritm de optime cu punct-șaisprezecime, ce aduc finalul frazei în la bemol major în măsura 189 într-un ritm de o pătrime. (ex. 23)

Armonic, măsura 182 sună la bemol major, măsura 183 sună mi bemol major cu septimă, măsura 184 sună mi bemol major pe timpul 1, un acord micșorat cu nonă pe prima jumătate a timpului 2, și o septimă pe a doua jumătate a timpului 2, la bemol major pe prima jumătate a timpului 1 în măsura 185, un acord de undecimă pe a doua jumătate a timpului 1, la bemol major pe prima jumătate a timpului 2, do minor (6/4) pe a doua jumătate a timpului 2, fa minor în măsura 186, si bemol minor în măsura 187, la bemol major pe timpul 1 al măsurii 188, mi bemol major cu septimă pe timpul doi, rezolvat în la bemol major în măsura 189. (ex. 23)

Pianul preia tema de la orchestră printr-o apogiatură articulată *staccato* în măsura 189, aflându-se într-o relație de dialog cu aceasta, la fel ca și până acum în cadrul părții de concert. Tema propriu-zisă a pianului începe din măsura 190 unde peste un acompaniament alcătuit dintr-o formulă arpegiată cu un contur mixt de tipul unui val ondulat ce sună notele acordului armonic, în interiorul unei octave a mâinii stângi, solistul expune tema preluată de la orchestră, inițial identică cu aceasta, precum în măsurile 190-192, conturul melodic fiind identic cu cel din măsurile 182-184, iar apoi ușor variat, pianul continuând din măsura 193 cu formule de pasaj cu un contur melodic ascendent și descendent, ce conțin note cromatice și broderii, să aducă tema sa la final în măsura 198. (ex. 23)

Ritmice, pianul își expune variațiile melodice din măsura 193 în ritm de șaisprezecimi care împreună cu acompaniamentul mâinii stângi de triolete de șaisprezecimi formează formule ritmice de tip hemiolă până în măsura 196

unde pianul transformă șaisprezecimile în triolette de șaisprezecimi, realizându-se astfel o scurtă accelerare în măsura 196, stopată prin readucerea șaisprezecimilor în măsura 197 ce încheie această intervenție a solistului. (ex. 23)

Armonic, măsurile 190-198 sunt identice cu măsurile 182-198, pianul sunând tema ce s-a auzit inițial la orchestră a cupletului 2 sub același suport armonic prezent atât la orchestră prin partidele de corzi și suflători, care după patru măsuri de note lungi armonice din măsurile 190-193 realizează aceeași figurație în măsurile 194-198 pe care acompaniamentul melodic le-a realizat în măsurile 186-189, cu mențiunea că ritmul de optimi din măsura 187 este schimbat în pătrimi în măsura 196, corespondentul ei din această a doua frază, acompaniament ce este dublat de formulele basului pianului după cum am amintit mai sus. (ex. 23)

Planul dinamic:

Este dominat de o nuanță scăzută, *piano*. Apar numeroase sugestii ale alternanțelor dinamice legate de direcția frazei de tipul *crescendo*-urilor și al *decrecendo*-urilor pe care un interpret rafinat trebuie să le ia în considerare pentru a nu risca ca expunerea instrumentului solist să devină monotonă. Nu trebuie însă exagerate aceste nuanțe interioare, prin aducerea lor la extreme, ținând seama de indicația generală a nuanței *pianissimo* ce domină această secțiune a părții de concert.

Țesătura melodică/textura:

În debutul secțiunii este densă prin intervenția partidei de corzi, a celei de suflători de lemn și a celor doi corni într-un pasaj de tipul unui tutti orchestral, acolo unde membrii orchestrei sună materialul tematic principal. Din măsura 189, prin intervenția instrumentului solist ce expune de data aceasta materialul tematic, țesătura melodică devine mai rarefiată, orchestra rezumându-se în a schița formule de acompaniament armonice și ritmice ale partidelor de corzi și de suflători de lemn.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt similare cu cele ale temei cupletului 1 din interiorul expoziției părții de concert. Cupletul este însă sunat de către orchestră inițial, într-un dialog cu pianul ce va enunța material muzical după expunerea

orchestrei. Muzica evocă sentimente de seninătate, bucurie și poate chiar extaz. Domină însă și în interiorul acestei teme sugestia dionisiacului prin mișcarea rapidă a formulelor de acompaniament și desele dinamizări ritmice ale acestora, precum și prin prezența sugestiilor de articulație de tip *staccato* ce apar în momente în care instrumentul solist acompaniază tema orchestrei. Cromatizările din interiorul melodiei și al formulei de acompaniament ale instrumentului solist evocă de asemenea o tulburare sufletească a eroului nostru în lupta cu destinul său nefavorabil ce intensifică efectul dramatic asociat și acestei noi secțiuni a părții de concert.

Interpretativ se vor folosi degete întinse cu încheietura moale și cu suportul antebrațului care să proiecteze sugestia cantabile a melodiei mâini drepte în articulația de tip *legato* și nuanța generală a unui *piano*. Pentru articulația de tip *staccato* se vor folosi degete curbate și foarte active cu încheietura moale și suportul antebrațului. Pedala de susținere va fi utilizată în general acolo unde apar valori mari precum pătrimi sau doimi și doar în unele momente atunci când apar valori mai mici fără însă a afecta inteligibilitatea discursului muzical.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse și până acum, păstrându-se astfel unitate în cadrul viziunii interpretative asupra operei beethoveniene.

- **Perioada a doua:**

Măsurile 198-206 aduc împreună cu anacruza din măsura anterioară o nouă temă în cadrul cupletului 2 sunată de clarinet, timp de patru măsuri (198-202), în dialog cu fagotul, pentru alte patru măsuri (203-206), acompaniată de către corzi și corni prin intervenții armonice și melodice în ritm de optimi (măsurile 198 și 200) sau de note lungi, doimi (măsurile 202-206), unde pianul are și el intervenții melodice și armonice, în ritm de șaisprezecimi în măsurile 202-203 pe notele unor arpegii ascendente, și al unor formule de triolete de șaisprezecimi ce amintesc de formulele de acompaniament ale mâinii stângi din măsurile 190-198, în măsurile 204-206, ce pregătesc tranziția către tema inițială a cupletului 2 care va fi expusă de către instrumentul solist. (ex. 23)

Menționez că măsurile 202-204 timpul 1 reprezintă o repetiție a măsurilor 198-200 timpul 1, unde tema este prezentată de către fagot, dar de pe timpul 2 al măsurii 204 conturul melodic al temei este schimbat, auzind acum intervenții melodice ale diverselor instrumente orchestrale pe timpii principali sau pe jumătăți ale acestora, precum intervenția clarinetului în măsura 204 de pe timpul 2 și a corzilor pe a doua jumătate a acestui timp 2 printr-un *sforzando*,

ce sunt continuate prin intervenții în ritmuri de pătrimi ale viorilor în măsura 205, înaintea debutului temei inițiale a cupletului 2 a instrumentului solist. (ex. 23)

Cei doi corni realizează și ei o pedală armonică în măsurile 205-208, intervenția lor prelungindu-se și în următoarea frază. Ritmic tema este formată dintr-o pătrime pe timpul 1 al măsurii 198 urmată de două optimi pe timpul 2, iar în măsura 199 este continuat mersul de optimi până în măsura 200 când este repetat ritmul din măsura 198, la fel ca și în măsura 201, ce repetă ritmul măsurii 199. Apare o mică schimbare ritmică în măsura 204, unde nu se repetă ritmul măsurilor anterioare ale temei fiind prezente ritmuri de pătrimi și optimi alternate până în măsura 206. (ex. 23)

Armonic, măsura 198 sună mi bemol major, măsura 199 sună si bemol major cu septimă, măsura 200 sună mi bemol major cu septimă, măsura 201 sună la bemol major, măsurile 203-205 reprezintă o repetiție armonică a măsurilor 198-201, cu excepția timpului 2 al măsurii 205 unde armonia se schimbă încă o dată față de măsura 201 în mi bemol major cu septimă, rezolvată în la bemol major în măsura 206. (ex. 23)

Pianul sună din nou tema cupletului 2, similar cu măsurile 190-198, unde măsurile 206-208 sunt identice cu măsurile 190-192, urmând ca apoi acestea să fie ușor variate melodic, ritmic și armonic față de expunerea inițială a acestei temei a cupletului 2. Se păstrează formula armonică, melodică și ritmică a mâinii stângi a pianului, de triolette de șaisprezecimi, pe parcursul frazei acesteia. (ex. 23)

Melodia din măsura 209 sună un tril pe mi bemol, prelungit și în măsura 210 pentru un timp și jumătate, ce urmărește un contur ascendent schimbându-se în mi becar pentru o jumătate de timp, ca apoi în măsura 211 să ia un contur ascendent la nota superioară, fa, alternată cu nota inferioară, mi becar, în ritm de șaizeci-pătrimi pe parcursul timpului 1, ce realizează apoi o coborâre pe notele gamei la bemol major și o broderie spre formula de broderii din măsura 212 ce împreună cu măsura 213 aduc această frază la final în măsura 214. Observ cum măsurile 212-214 sunt identice cu măsurile 196-198. (ex. 23)

Armonic, măsura 209 sună la bemol major, măsura 210 sună pe timpul 1 și prima jumătate a timpului 2 la bemol major cu septimă, pe a doua jumătate a timpului 2 un acord mărit, re bemol major pe prima jumătate a timpului 1 în măsura 211, un acord micșorat pe a doua jumătate a timpului 1, si bemol minor pe timpul 2, la bemol major (6/4) pe timpul 1 în măsura 212, mi bemol major cu septimă pe timpul 2, rezolvat în la bemol major în măsura 213. (ex. 23)

Planul dinamic:

Este identic cu cel al secțiunii precedente.

Țesătura melodică/textura:

Este identică cu cea a frazei a doua a perioadei întâi a cupletului 2 al dezvoltării.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Sunt identice cu cele enunțate în interiorul perioadei întâi a temei cupletului dezvoltării părții de concert.

• Perioada a treia:

Clarinetul împreună cu fagotul reiau tema a doua a cupletului 2 ce s-a mai auzit în măsurile 198-206, unde măsurile 214-217 sunt identice cu măsurile 198-201, schimbându-se din măsura 218 instrumentația și conturul melodic și ritmic al temei. În măsura 218, corzile grave acompaniate de partida de suflători completă sună un fragment din tema pe care clarinetul și fagotul au avut-o în măsurile 214-215 ca apoi să continue, alături de o intervenție a instrumentului solist, ce realizează o urcare virtuoasă în ritm de șaiszeci-pătrimi pe notele gamei la bemol major, melodia temei în ritm de pătrimi în măsura 220 și pe primul timp al măsurii 221 și două optimi pe timpul 2 care aduc la final această frază. Armonic, măsurile 214-221 sunt identice cu măsurile 198-206. Există anumite diferențe ale formulelor partidelor instrumentale precum intervențiile cornilor, fagoților și ale clarinetelor ce sunt ușor diferite față de prima expunere a acestei teme. (ex. 23)

Clarinetul expune pentru ultima dată tema cupletului 2 timp de opt măsuri (măsurile 222-229) acompaniat de către pian ce aduce figurații melodice și armonice ce s-au mai auzit până acum în cadrul acestui cuplet, unde măsurile 222-225 sunt identice cu măsurile 182-185 din cadrul primei expuneri a temei cupletului 2, restul măsurilor fiind ușor variate față de materialul muzical prezentat până acum. (ex. 23)

În măsurile 222-225 pianul realizează un tril pe mi bemol în cadrul melodiei mâinii drepte în timp ce mâna stânga realizează formula de triolete de șaisprezecimi a arpeggiilor ascendente și descendente cu care deja ne-am obișnuit în cadrul temei cupletului 2. Din măsura 226 până în măsura 228

pianul realizează aceeași figurație melodică, ritmică și armonică pe care a realizat-o și în măsurile 210-212, diferența fiind că în măsura 229 este continuat mersul de triolette de șaisprezecimi ce încheie fraza pe un arpeggiu descendent al lui la bemol major. (ex. 23)

Melodia temei orchestrale este ușor modificată în măsurile 226-229. Conturul melodic este descendent în măsura 226, din la bemol până la mi becar, apoi ascendent către fa pe prima jumătate a timpului 1, urmat de un salt de sextă mică (la becar), pe a doua jumătate a timpului, de o urcare la un semiton la si bemol pe prima jumătate a timpului 2 ce urcă din nou la re bemol pe a doua jumătate a timpului 2. (ex. 23)

Conturul melodic revine la nota la bemol printr-un salt și realizează o broderie în jurul acestei note în ritm de optime cu punct-șaisprezecime în cadrul formulei finale cadențiale din această măsura (16/4-V7-I). (ex. 23)

Armonic măsura 226 sună la bemol major pe timpul 1 și prima jumătate a timpului 2, un acord mărit pe a doua jumătate a timpului 2, în măsura 227 sună re bemol major pe prima jumătate a timpului 1, un acord micșorat pe a doua jumătate a acestui timp, si bemol minor pe timpul 2, și formula finală cadențială din măsura 228 la bemol major (6/4), mi bemol major cu septimă, la bemol major în măsura 229 ce încheie această ultimă frază a cupletului 2. (ex. 23)

Planul dinamic:

Este identic cu cel al secțiunii precedente.

Țesătura melodică/textura:

Este identică cu cea a frazei a doua a perioadei întâi a cupletului 2 al dezvoltării.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Sunt identice cu cele enunțate în perioada precedentă.

- **Tema refrenului tratată în fugato – măsurile 230-274:**

Noua secțiune a părții de concert aduce în prim plan prima propoziție a temei refrenului rondo-ului în măsurile 230-233 (vezi măsurile 1-4), ușor modificate în ultimele două măsuri ale propoziției (al doilea motiv), precum

măsurile 232-233, care acum realizează încă o broderie în măsura 232 pe timpul 2 și încheie propoziția în măsura 234 la nota superioară de la care a pornit broderia (la bemol). (ex. 23)

Această temă este adusă de către violoncel, singur în fa minor, relativa minoră a gamei la bemol major, tonalitatea cupletului 2, tot printr-o modulație bruscă, nepregătită armonic, identic cu ce s-a auzit în debutul cupletului 2 (modulația bruscă în la bemol major din do minor).

Tema refrenului este tratată în fugato, secțiunea reprezentând un episod polifonic însemnat în cadrul părții de concert și o ușoară deviație din punct de vedere structural față de ce ne-am fi așteptat într-un rondo clasic. (ex. 23)

Violoncelul își încheie expunerea tematică în măsura 233 realizând o formulă cadențială de încheiere a propoziției ce modulează spre do minor, noua tonalitate a dominantei fa minorului, unde tema este preluată de către vioara a doua, într-un registru mai înalt, până în măsura 237, sub care violoncelul, împreună cu viola ce intră în măsura 234, realizează o formulă contrapunctică de tip contrasubiect în valori de șaisprezecimi susținând armonic și ritmic tema viorii a doua. Vioara a doua încheie tema în măsura 237 printr-o formulă cadențială către fa minor, tonalitatea în care vioara întâi va expune tema într-un registru și mai înalt decât cel al viorii a doua. (ex. 23)

Vioara a doua începe să realizeze și ea un contrasubiect precum violoncelul în măsurile 234-237, violoncel care acum alături de viole sună o formulă armonică și melodică de contrapunct liber sub cele două viori. Ritmul este accelerat în finalul expunerii temei viorii întâi în măsura 241, mersul de optimi de până acum din măsurile 233 și 237 transformându-se în șaisprezecimi. (ex. 23)

Tema este din nou sunată în măsura 242 de corzile grave (violoncel și contrabas) în do minor dar apare fără anacruza pregătitoare timp de încă patru măsuri până în măsura 245. Deasupra temei expuse de corzile grave viorile întâi și a doua realizează un contrapunct liber susținând armonic și melodic tema corzilor grave. Suflătorii punctează și ei melodic și armonic un motiv scurt de trei optimi prin intervenții tematice începând cu măsura 242 prin flaut, fagot clarinet și oboi. În măsura 246 corzile grave expun din nou un fragment din temă, tot în tonalitatea do minorului, timp de două măsuri (măsurile 246-247), celelalte instrumente realizând formule de acompaniament aparținând contrapunctului liber în ritmuri de șaisprezecimi, viorile, respectiv optimi, corzile grave. (ex. 23)

Măsurile 247-249 sună un contrapunct liber cu aceleași formule ritmice ca și până acum și modulatoriu armonic până la noua intrare a temei a suflătorilor de lemn (flaut, oboi și fagot) din măsura 250. În aceste măsuri

auzim și cornii, trompetele și timpanul ce au intervenții melodice și ritmice până în măsura 253 ce ajută la acumularea mare de energie din cadrul acestei secțiuni. În măsura 250 este sunat din nou primul motiv al temei de către suflătorii de lemn în sol minor sub care restul orchestrei realizează o formulă de acompaniament melodică și armonică. Această intervenție este auzită din nou în măsura 252 și încheiată în măsura 253 în sol major. (ex. 23)

Remarc că în această secțiune se realizează o mare acumulare de energie prin intervențiile treptate ale tuturor instrumentelor și prin acumularea dinamică ce este notată de către compozitor, fiecare intrare a temei reprezentând o treaptă dinamică ascendentă către nuanța cea mai mare din măsura 249, *fortissimo*. (ex. 23)

Țesătura melodică a secțiunii este inițial rarefiată în debutul fugatoului dar devine foarte densă prin intervențiile treptate ale tuturor partidelor instrumentale. (ex. 23)

Planul dinamic:

În debutul secțiunii acesta este scăzut fiind notat *pianissimo* dar spre finalul acesteia se realizează o mare acumulare de tensiune dinamică marcată printr-un *crescendo* către *fortissimo*. Acumularea nu este doar una dinamică realizată strict prin tehnici de creștere ci și instrumentală, în interiorul fugatoului, rând pe rând, fiecare instrument adăugând un strat sonor suprapus peste cele precedente întărind astfel sugestia dinamică prin alăturarea instrumentelor.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretative:

Acestea sunt identice cu cele enunțate în interiorul primei perioade a temei refrenului, orchestra dezvoltând un fugato construit pe primul motiv al temei refrenului. Această dezvoltare intensivă de tip spațial materializată prin procedeul polifonic mai sus menționat dar și prin elemente ritmice este de esență dionisiacă, ce domină întreaga parte de concert.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse și până acum, păstrându-se astfel unitate în cadrul viziunii interpretative asupra operei beethoveniene.

- **Trecere – pedală armonică și tema refrenului – măsurile 253-274:**

În măsura 253 secțiunea de tratare a temei refrenului în fugato se oprește brusc într-o pedală armonică de patru măsuri a orchestrei, continuată de către pian pentru încă opt măsuri până în măsura 264, unde auzim din nou tema refrenului adusă în tonalitatea lui mi major, aflat la o distanță considerabilă de cvinte, șapte la număr, față de do minor și relativa majoră a acestuia, mi bemol major. (ex. 23)

Orchestra sună armonia lui sol major pe prima jumătate a timpului 1 din măsura 253 după care continuă pe tonica acestuia intervenții în ritm de optimi ale partidei de corzi și suflători de lemn în formație completă pentru încă o măsură, până în măsura 254. Nota sol este schimbată ascendent la o secundă mică în la bemol în măsura 255 ce este sunat în aceeași manieră încă o măsură până în măsura 256. (ex. 23)

Din punct de vedere dinamic aceste patru măsuri debutează în *fortissimo* ca urmare a acumulării de energie din secțiunea fugatoului, dar nuanța mare precum și tensiunea crescută sunt disipate prin indicația *forte-piano* de pe primul timp al măsurilor 253, respectiv 255. Din măsura 257 pianul preia pedala armonică de la orchestră alternând mâna stângă cu mâna dreaptă în octave până în măsura 264 realizând și o scădere dinamică de la *piano* la *pianissimo*, precum și încă o disipare a tensiunii acumulate în secțiunea precedentă. (ex. 23)

Măsurile 257-260 sună nota la bemol, în timp ce măsurile 261-264 sună terța armoniei lui mi major, prin notele mi din bas respectiv, sol diez din sopran, mâna dreaptă păstrându-și astfel melodia ce a avut-o și în măsurile 261-264. (ex. 23)

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Aici se realizează o relaxare a tensiunii discursului muzical ce a fost construită în cadrul episodului precedent. Se realizează astfel o punte între sugestiile afective ale anxietății, furiei, iritării și ale mâniei către sentimente precum seninătate, bucurie și optimism caracteristice noii expuneri a temei refrenului în tonalitatea luminoasă a mi majorului.

Interpretativ, octavele pianului se vor executa cu degetele întinse, din încheietură cu suportul antebrațelor și cu puterea mușchilor spatelui.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse și până acum, păstrându-se astfel unitate în cadrul viziunii interpretative asupra operei beethoveniene.

- **Tema refrenului:**

Tema refrenului este expusă din nou în măsurile 265-268, de data aceasta de către pian în noua tonalitate, mi major, temă ce are un contur melodic asemănător cu tema din măsurile 230-234, măsura 268 fiind ușor modificată față de măsura 234 ritmic și melodic. Măsurile 269-272 reprezintă o variație a temei expuse în măsurile 265-268 prin formule de pasaj în ritm de șaisprezecimi sub același suport armonic, iar măsura 273 realizează o ultimă cadență către mi major ce încheie această secțiune a rondoului și aduce retranscrierea către refren din măsura 274. (ex. 23)

Armonic măsura 265 sună un acord de undecimă, în timp ce măsura 266 sună un acord de mi major, măsura 267 repetă armonia măsurii 265, iar măsura 268 repetă armonia măsurii 266. Măsura 269 sună aceeași armonie de undecimă în timp ce măsura 270 sună mi major. Măsurile 271-272 reprezintă o repetiție a măsurilor 269-270. Măsura 273 este o repetiție a măsurii 271. (ex. 23)

Țesătura melodică/textura:

Este rarefiată prin prezența instrumentului solist ce expune material tematic acompaniat de către partida completă de corzi.

Planul dinamic:

Este scăzut și reprezentat de nuanța *pianissimo*. Apar numeroase sugestii ale alternanțelor dinamice legate de direcția frazei de tipul *crescendo*-urilor și al *decrescendo*-urilor pe care un interpret rafinat trebuie să le ia în considerare pentru a nu risca ca expunerea instrumentului solist să devină monotună. Nu trebuie însă exagerate aceste nuanțe interioare, prin aducerea lor la extreme, ținând seama de indicația generală a nuanței *pianissimo* ce domină această secțiune a părții de concert.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Muzica evocă sentimente precum seninătate, bucurie și optimism caracteristice noii expuneri a temei refrenului în tonalitatea luminoasă a mi majorului.

Sugestiile interpretative sunt cele evocate și în interiorul primei perioade a temei refrenului din expoziția părții de concert.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse și până acum, păstrându-se astfel unitate în cadrul viziunii interpretative asupra operei beethoveniene.

Retranziție - măsurile 274-297:

Retranziția debutează prin expunerea armoniei lui mi major de către pian și orchestră pe prima jumătate a timpului 1, armonie ce încheie fraza muzicală precedentă, și de unde prima frază a retranziției propriu-zise începe cu o pedală pe nota mi sunată de către vioara întâi în ritm de optimi, timp de două măsuri până în măsura 276, ritm ce va fi menținut până în măsura 290 în cadrul acompaniamentului corzilor. (ex. 24, vezi anexa)

Din măsura 277 vioara a doua se alătură viorii întâi și sună nota mi, notă pe care vioara întâi a sunat-o în măsurile precedente, iar vioara întâi urcă la un semiton distanță sunând nota fa. Acest interval de secundă mică sugerează armonia de septimă mare formată pe nota fa și sunată încă două măsuri până în măsura 278. În măsura 278 intervalul dintre cele două viori se schimbă într-o terță mică (re-fa) și este menținut până în măsura 290, această formulă reprezentând o pedală armonică deasupra căreia orchestra va expune primul motiv al temei refrenului, reprezentat de trei optimi ce sună pe rând intervalele de secundă mică ascendentă și respectiv septimă mică descendentă în măsurile 279-287, interval ce va fi schimbat în măsura 287 la o sextă mare descendentă și menținut până în măsura 290. (ex. 24)

Aceste intervenții tematice sunt expuse alternativ de către corzile grave, viole și de către oboi, formule ce realizează astfel și un scurt dialog. Pianul sună și el intervenții armonice și ritmice prin arpegii de septimă micșorată în măsurile 282-283, urmate de arpegii ale lui sol major cu septimă de dominantă în măsurile 286-287 și 288-289. Ritmic în măsurile 288-289 se produce o accelerare prin valorile mici de șaiszeci-pătrimi, respectiv sextolet de șaiszeci-pătrimi ce va fi rărită prin revenirea la triolete de șaisprezecimi în măsura 290. Această accelerare reprezintă o acumulare de tensiune dramatică către registrul acut și cel mai înalt punct, din perspectiva registrului, al acestei secțiuni din cadrul părții de concert ce este astfel marcată pentru a fi percepută de către ascultător. (ex. 24)

Eu personal realizez un crescendo către timpul 1 al măsurii 290, pentru a marca acest punct culminant, după care realizez o scădere dinamică până în măsura 294, urmărind conturul melodic descendent al frazei și ideea de relaxare a tensiunii, ce nu este continuată, tensiunea dramatică fiind menținută

prin *sforzandi* pe jumătățile de timpi slabi până în măsura 296, ultima urcare cromatică a frazei către expunerea temei refrenului. (ex. 24)

Din măsura 290 până în măsura 294 pianul realizează un contur melodic descendent, pe parcursul a două octave, al ambelor mâini pe formule armonice de acorduri de răsturnarea întâi în ritm de triolette de șaisprezecimi. Arpegiile mâinii drepte sunt descendente, în timp ce ale mâinii stângi sunt ascendente, realizându-se astfel un mers contrar între cele două mâini. (ex. 24)

Armonic, pe prima jumătate a timpului 1 al măsurii 290 sună un acord de septimă micșorată, pe a doua jumătate sună mi bemol major, pe prima jumătate a timpului 2 sună un acord micșorat, pe a doua sună do minor, pe timpul 1 al măsurii 291 sună un acord micșorat urmat de la bemol major, pe timpul doi sună sol major urmat de un acord micșorat, în măsura 292 pe timpul 1 sună fa minor, restul armoniilor fiind identice cu armoniile din măsura 290 de pe a doua jumătate a timpului 1 și până pe a doua jumătate a timpului 2 a măsurii 291 (măsura 293 identică cu măsura 291 armonic, diferența constând în registrul mai grav în care este sunată). (ex. 24)

Măsurile 294-295 alternează armonic fa minorul cu sol majorul cu septimă de dominantă până în măsura 296 când este sunat sol majorul cu septimă de dominantă de către mâna stângă, rezolvat în măsura 299 în cadrul temei refrenului. Melodic în măsurile 296-297 se realizează o urcare cromatică către expunerea temei refrenului. (ex. 24)

Țesătura melodică/textura:

Este destul de rarefiată prin prezența partidei complete de corzi ce expune materialul tematic și muzical principal, în dialog cu pianul ce aduce scurte intervenții ale unor pasaje de virtuozitate ce realizează tranziția către reluarea temei refrenului din secțiunea următoare.

Planul dinamic:

Secțiunea debutează în nuanță mică, *pianissimo*, dar pe parcurs se realizează o acumulare de tensiune dinamică și dramatică către nuanța *fortissimo*. Apar de asemenea numeroase accente de tip *sforzandi* în locuri neașteptate ce au efect direct asupra caracterului muzicii și reprezintă tehnici ale variației paletelor dinamice tipic beethoveniene.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Aceasta realizează trecerea tematică și afectivă spre reluarea temei refrenului din cadrul reprizei părți de concert și evocă sentimente asociate acestuia precum îngândurare, tristețe și mâhnire, amestecate uneori prin intervenția în nuanță mare a pianului prin valori ritmice mici în iritare, furie, poate chiar și mânie, sentimente ce sunt readuse la starea afectivă inițială. Cromatizările din interiorul melodiei și al formulei de acompaniament ale instrumentului solist evocă de asemenea o tulburare sufletească a eroului nostru în lupta cu destinul său nefavorabil ce intensifică efectul dramatic asociat și acestei secțiuni din interiorul părții de concert.

Sugestiile interpretative sunt identice cu cele asociate secțiunii retransiției expoziției din măsurile 103-127, secțiunea corespondentă ce realizează legătura spre reluarea noii expuneri a temei refrenului.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse și până acum, păstrându-se astfel unitate în cadrul viziunii interpretative asupra operei beethoveniene.

d. Repriza (reexpoziția):

Secțiunea A – Refren 3 – măsurile 298-318:

Acest ultim refren adus înainte de codă reprezintă o variantă concentrată a refrenului 2 și bineînțeles scurtată. Astfel refrenul 3 sună prima frază a refrenului 2 la pian, în măsurile 298-305, măsuri identice cu măsurile 127-134, urmată de fraza a doua a refrenului, ce cuprinde măsurile 306-318, dar de data aceasta expusă de către orchestră, similar cu ceea ce se expune în măsurile 169-181, diferența fiind că în măsura 308 este sunat mi bemolul aparținând do minorului și nu se mai realizează modulația la do major prin alterația mi becar precum în măsura 171.

Tranziție – măsurile 319-331:

Această tranziție din repriza rondo-ului-sonată este similară cu tranziția din expoziția părții de concert, realizând ca și atunci trecerea către noua temă a cupletului, respectiv către noua secțiune. Tranziția tonală se realizează aici spre do major, omonima do minorului și nu către mi bemol major, ca în expoziția

părții de concert, un procedeu identic cu ceea ce am întâlnit în abordarea tonală a grupului tematic secund în prima parte a concertului.

Astfel, măsurile 319-326 sunt identice cu măsurile 56-63 din expoziție. Din măsura 327 se realizează trecerea armonică spre do major prin acordul lui sol major cu septimă ce este ritmic, melodic și tematic identic cu ceea ce este expus în măsurile 63-68 în expoziția părții de concert.

Secțiunea B1 - Cupletul 3 - măsurile 331-368:

Măsurile 331-364 ce alcătuiesc o mare parte din cupletul 3 sunt identice din punct de vedere tematic, melodic, ritmic și instrumental cu măsurile 68-101 din cupletul 2 al expoziției părții de concert. Pot afirma că doar finalul acestor cuplete este diferit, finalul cupletului 3 fiind extins pentru încă două măsuri față de finalul cupletului 2, prin măsurile 364-368 față de măsurile corespondente 101-103 ce încheie secțiunea și aduc retransiția.

Armonic măsurile 364 timpul 2-366 timpul 1 sună un acord de septimă micșorată în timp ce de pe timpul 2 al măsurii 366 până pe timpul 1 al măsurii 368 este sunată armonia lui la bemol major cu septimă ce marchează modulația spre noua tonalitate a retransiției, re bemol major.

Retransiția - măsurile 368-407:

Melodia, ritmul, armonia, instrumentația și țesătura melodică/textura:

Prima frază a retransiției constă în formule de pasaj de virtuozitate, ascendente și descendente, ale mâinii drepte ale pianului ce primesc ocazional câte un suport armonic din partea orchestrei sau ale mâinii stângi a pianului și ce sună în general notele gamei re bemol major sau cele ale gamei cromatice, cu cromatisme de rigoare pe parcursul ei, în formule ritmice de șaisprezecimi în măsurile 368-372, accelerate apoi la triolete de șaisprezecimi și finalizate printr-un cvintolet de șaizeci-pătrimi pe a doua jumătate a timpului 2 în măsura 375. (ex. 25, vezi anexa)

Următoarea frază a retransiției este intens modulatorie și sună în debutul ei în cadrul instrumentului solist prima propoziție a temei refrenului (măsurile 376-379) în varianta în care a fost auzită în măsurile 265-268, o variantă ușor modificată melodic și ritmic a temei inițiale a refrenului din măsurile 1-4, unde mâna stângă realizează formula specifică de bas figurat sub acompaniamentul partidei de corzi a orchestrei ce sună ritmuri de doimi la viori, respectiv pătrimi la corzile grave. (ex. 25)

Din măsura 380, orchestra revine în plan principal, primul motiv al temei refrenului fiind secvențat de trei ori până în măsura 387, și plasat într-un dialog al corzilor cu oboiul (măsurile 380-381) ce încheie această frază a retransiției. Astfel tema din măsura 380 este sunată în măsura 381 de către oboi, dar fără apogiatură. Măsurile 382-383 reprezintă o secvență la o secundă mică ascendentă a măsurilor 380-381, iar măsurile 384-385 reprezintă o secvență la o secundă mare ascendentă a măsurilor 382-383. Măsura 386 este o secvență a măsurii 384 la o secundă mare ascendentă, motivul temei refrenului fiind sunat pentru ultima dată de către vioara întâi dublată de flaut în această frază a retransiției. (ex. 25)

Armonic, măsura 380 sună la bemol major cu nonă, măsura 381 sună re bemol major, măsura 382 sună si bemol major cu nonă, măsura 383 sună mi bemol minor, măsura 384 sună un acord de septimă micșorată, măsura 385 sună fa minor, măsura 386 sună un acord de septimă micșorată rezolvat la sol major în măsura 387. Pianul realizează intervenții armonice și ritmice în formule de arpegii ascendente în măsurile 381, 383 și 385, respectiv formule de pasaj de tip broderie în măsura 386. (ex. 25)

Ultima frază a retransiției este o lungă pedală armonică în sol major, dominantă la do major, noua tonalitate a codei ce reprezintă o mare cadență picardiană prin care tragica parte de concert este încheiată într-un caracter opus față de cel cu care a debutat. Această pedală lungă de sol aparține în întregime orchestrei, cu toți reprezentanții săi, și reprezintă o acumulare mare de tensiune dramatică și dinamică către ultima secțiune a părții de concert. (ex. 25)

Astfel în măsura 387 sună armonia la sol major, unde corzile sună tonica, în dialog cu partida de suflători completă ce răspund printr-un mers de trei optimi pe a doua jumătate a timpului 1 și timpul 2, mers ce se continuă până în măsura 391. În măsura 391 optimile suflătorilor sunt prezentate într-un ritm contratimpat timp de două măsuri și urmate de formule de note lungi în măsurile 393-396, ce își reiau mersul de optimi în măsura 397. (ex. 25)

Armonic, măsura 388 sună un acord micșorat de terțiadecimă, măsura 389 sună un acord de nonă, măsura 390 sună un acord micșorat de terțiadecimă, sugestie a unui politonalism, măsura 391 sună pe timpul 1 un acord micșorat cu terțiadecimă, timpul 2 un acord de nonă, măsura 392 sună pe timpul 1 un acord de undecimă mare, pe timpul 2 un acord de undecimă mică, în măsura 393 sună o nonă, în măsura 394 sună un acord de nonă, în măsura 395 sună un acord de undecimă, măsura 396 repetă armonic măsura 394, măsura 397 sună un acord de undecimă, armonie continuată până în măsura

401 unde sună septima de dominantă formată pe acordul lui sol major până la finalul retransiției în măsura 407. (ex. 25)

Ritmice, în măsura 391 se realizează o accelerare a corzilor ce își schimbă mersul în șaisprezecimi (viorile și violele), ce sună pedale armonice, mers ce va fi preluat de corzile grave în măsura 401 până în măsura 407, unde timp de două măsuri acestea sună gama sol major (măsurile 401-402) ca apoi să realizeze o pedală pe tonică. (ex. 25)

În măsura 407 pianul sună o cadență cu elemente de virtuositate precum terțe frânte și pasaje melodice ascendente și descendente ce pregătește intrarea în codă. (ex. 25)

Țesătura melodică a acestei fraze este una densă datorită prezenței tuturor membrilor orchestrei. (ex. 25)

Planul dinamic:

Debutază într-o nuanță mică, *piano*. Apar de asemenea numeroase sugestii ale alternanțelor dinamice legate de direcția frazei de tipul *crescendo*-urilor și al *decrescendo*-urilor pe care un interpret rafinat trebuie să le ia în considerare pentru a nu prilejui ca expunerea instrumentului solist să devină monotună. Nu trebuie însă exagerate aceste nuanțe interioare, prin aducerea lor la extreme, ținând seama de indicația generală a nuanței *piano* ce domină această secțiune a părții de concert.

Spre finalul secțiunii se realizează o mare acumulare de tensiune dinamică și dramatică marcată printr-un *crescendo* către nuanța *fortissimo*. Cadența este începută în dinamica mare a enunțului muzical precedent dar către finalul ei se realizează o disipare de tensiune dinamică și dramatică și un ritenuto către noua secțiune a codei ce debutează în nuanța *piano*.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

În debutul secțiunii acestea sunt identice cu cele din cadrul sfârșitului perioadei a doua a temei cupletului 1 (măsurile 97-103) iar ulterior sugestiile asupra sensului muzical sunt similare cu cele ale primei perioade a temei refrenului materialul muzical al frazelor fiind bazat pe primul motiv al acesteia. Din măsura 387 se realizează o mare acumulare de tensiune dinamică și dramatică către climax-ul de dinaintea codei ce evocă sentimente precum exaltare și seninătate, pregătind astfel ascultătorul pentru schimbarea de culoare și de caracter din interiorul ultimei secțiuni a concertului, secțiunea codei.

Sugestiile interpretativ-pianistice sunt identice cu cele enunțate în interiorul secțiunilor mai sus menționate.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse și până acum, păstrându-se astfel unitate în cadrul viziunii interpretative asupra operei beethoveniene.

d. Coda – măsurile 408-463:

Secțiunea C1 – măsurile 407-442:

Melodia, ritmul, armonia, instrumentația și țesătura melodică/textura:

- **Fraza întâi:**

Coda debutează în măsura 407 printr-o formulă anacruhică în *Presto* și în ritm ternar de 6/8, unde este sunat primul motiv al temei refrenului transpus în do major și cu o ușoară variație a conturului melodic care acum nu mai repetă nota si de trei ori, ci urmărește un contur ascendent treptat, de la si până la re sunând pe parcurs și nota do în ritm de optimi. Această intervenție melodică este acompaniată armonic și de mâna stânga care sună o cadență pe ultimele două optimi ale măsurii 407 și pe primul timp al măsurii 408. Aceasta sună sol major cu septimă de dominantă pe a doua optime a timpului 2 în măsura 407, do major (6/4) pe a treia optime și sol major pe prima optime a timpului 1 al măsurii 408. Acest motiv de debut al codei va fi repetat de încă două ori (măsurile 408 și 409). Ultima repetiție a motivului din măsura 409 este extinsă pentru încă o măsură ce melodic urmărește conturul gamei do major ascendent, dar realizează un salt de septimă mare între fa și sol (ultima optime a timpului 1 din măsura 410 și prima optime a timpului 2), care marchează și o schimbare de registru a acestui contur melodic ascendent. (ex. 26, vezi anexa)

Ritmice, măsura 410 sună șase optimi, iar măsura 411 o pătrime. Armonic, se realizează o cadență în măsurile 410-411 ce sună un acord de re minor (6) pe timpul 1 al măsurii 410, sol major cu septimă de dominantă pe timpul 2 al acestei măsuri, rezolvat la do major pe timpul 1 al măsurii 411. Corzile punctează și ele o formulă de acompaniament ce oglindește mâna stânga a pianului armonic și ritmic. Acest motiv de cinci măsuri este preluat de către orchestră de la pian și expus într-o variantă foarte similară de către partida de corzi, melodic, ritmic și armonic. (ex. 26)

Apare o diferență prin intervenția în *forte* a suflătorilor de lemn de pe a doua optime a timpului 1 în măsurile 412 și 413, unde în intervenția pianului am auzit o pauză, acum fiind sunat un sol cu o apogiatură a lui fa diez ce pregătește reluarea motivului temei refrenului de către corzi. Această intervenție reprezintă o surpriză, specifică lui Beethoven, prin care variază tema prezentată de către pian, melodic și timbral prin utilizarea partidei de suflători ce realizează astfel un dialog cu corzile în măsurile 411-413 și pe care le și dublează în măsurile 414-415. (ex. 26)

Măsura 415 marchează debutul următoarei propoziții a secțiunii C1 din cadrul codei unde cornii realizează o pedală armonică alături de care timpanul are scurte intervenții ritmice de triolete de șaisprezecimi pe a treia optime a ultimului timp al măsurilor 416, 418, 420 și 422 și unde pedala cornilor este dublată de către flaut și oboi din măsura 419 până în măsura 423.

Sub aceste pedale armonice pianul începe de pe timpul 2 al măsurii 415 figurații armonice și melodice de tip arpegii frânte în interiorul unei octave până în măsura 422 în ritm de șaisprezecimi, prin care se va realiza o mare acumulare de energie dinamică către măsura 443, debutul secțiunii C2 a codei. (ex. 26)

Armonic măsura 415 sună do major pe timpul 1, fa major pe timpul 2, măsura 416 sună do major (6/4) pe timpul 1, re minor cu septimă (6/5) pe timpul 2, măsura 417 sună do major cu septimă (6/5) pe timpul 1, fa major pe timpul 2, măsura 418 sună do major pe timpul 1, re minor cu septimă pe timpul 2, măsura 419 sună do major cu septimă (2) pe timpul 1, fa major (6) pe timpul 2, măsura 420 sună do major pe timpul 1, re minor cu septimă (6/5) pe timpul 2, măsura 421 sună do major pe timpul 1, fa major pe timpul 2, măsura 422 sună do major (6) pe timpul 1 și re minor cu septimă pe timpul 2, rezolvată la do major pe timpul 1 al măsurii 423. (ex. 26)

- **Fraza a doua:**

Fraza a doua a secțiunii C1 debutează în măsura 423 unde pianul își continuă mersul de șaisprezecimi dar cu o formulă melodică de pasaj modificată care acum realizează o urcare pe notele gamei armoniei sub care se află pe timpul 1, o broderie și o coborâre pe arpegiul armonic pe timpul 2, în măsurile 423-425, respectiv doar broderii și coborâri pe arpegiile armonice în măsura 426. (ex. 26)

Formula măsurilor 423-425 va fi repetată și în măsurile 427-429 timpul 1, de pe timpul 2 al măsurii 429 pianul realizând o altă formulă de pasaj ce include un mordent dublu și o urcare cromatică sunată pe fiecare timp al

fiecărei măsuri până în măsura 433, unde este introdus arpegiul de septimă micșorată descendent pentru două măsuri (măsurile 433-434). Interesant este că fiecare urcare melodică este marcată de un *sforzando* plasat pe timpul slab în măsurile 423-425, și 427-429, respectiv pe fiecare timp în măsurile 426 și 430-433, procedeu prin care se realizează mai pregnant acumularea mare de energie ce caracterizează secțiunea C1 din cadrul codei. (ex. 26)

Sub mersul de șaisprezecimi al pianului orchestra realizează un motiv semnal de trei optimi-o pătrime, motiv similar cu motivul semnal din coda părții întâi a concertului, unde aminteam de similaritatea acestuia cu motivul semnal al Simfoniei a V-a sau al Concertului nr. 4 pentru pian și orchestră în sol major. Motivul semnal de trei optimi-o pătrime este sunat în măsurile 423-424 de către partida de suflători, apoi este modificat și reprezentat de șase optimi-două pătrimi în măsurile 425-426, ritm continuat de partida de suflători. Din măsura 427 corzile se alătură într-un dialog partidei de suflători care acum sună pe rând motivul semnal pe fiecare timp (timpul 1 corzile, respectiv timpul 2 suflătorii) până în măsura 429, unde ritmul este schimbat din nou, orchestra punctând de aici și până în măsura 433 doar cei doi timpi principali ai măsurii. În măsura 433 se realizează o pedală armonică până în măsura 434. (ex. 26)

Armonic, măsura 423 sună pe timpul 1 do major, pe timpul 2 sol major (6), măsura 424 sună re minor pe timpul 1 și la minor pe timpul 2, măsura 425 sună fa major pe timpul 1 și do major pe timpul 2, măsura 426 sună re minor pe timpul 1 și sol major pe timpul 2, măsura 427 repetă armonia măsurii 423, măsura 428 repetă armonia măsurii 424, măsura 429 repetă armonia măsurii 425, măsura 430 sună re minor cu septimă pe timpul 1, do major (6/4) pe timpul 2, măsura 431 sună fa major (6) pe timpul 1 și do major (6) pe timpul 2, măsura 432 sună fa major pe timpul 1 și un acord de septimă micșorată pe timpul 2, măsurile 433-434 sună un acord de septimă micșorată rezolvat la do major în măsura 435. (ex. 26)

Din măsura 435, pianul realizează o urcare pe notele arpegiului frânt do major, prezentat și cu o alternare de registre până în măsura 441 unde instrumentul solist sună un tril dublu la unison pe nota sol sub o armonie de septimă rezolvată la tonică în măsura 443, debutul secțiunii C2, reprezentând finalul codei. (ex. 26)

Orchestra are inițial pauză din măsura 435 până în măsura 439 când oboii și fagoții dublați de corni prezintă o intervenție de pătrimi cu punct ascendente a armoniei do majorului, pe notele melodice ale arpegiului până în măsura 441 unde li se alătură și flautul pentru a realiza formula melodică în ritm de optimi a pedalei armonice sunată în sol major cu septimă de dominantă și rezolvată în do major în măsura 443. (ex. 26)

Țesătura melodică/textura:

Este în general rarefiată prin intervenția alternativă a partidei de corzi alături de unii reprezentanți ai suflătorilor de lemn în dialog cu instrumentul solist. Din măsura 415 prin alăturarea celor doi corni și a timpanului dialogului enunțat mai sus aceasta devine mai densă. Alternanța dintre partidele de corzi și cea de suflători va continua din măsura 423 și până în finalul secțiunii C2 a codei. Cornii își vor continua intervențiile iar timpanul se va opri.

Planul dinamic:

Acesta debutează într-o nuanță mică, *piano*. Din măsura 415, acolo unde se va realiza un contrast dinamic tipic beethovenian va suna nuanța *forte* continuată până la sfârșitul acestei secțiuni. Apar și numeroase sugestii ale alternanțelor dinamice legate de direcția frazei de tipul *crescendo*-urilor și al *decrescendo*-urilor pe care un interpret rafinat trebuie să le ia în considerare pentru a nu risca ca expunerea instrumentului solist să devină monotonă. Nu trebuie însă exagerate aceste nuanțe interioare, prin aducerea lor la extreme, ținând seama de indicația generală a nuanței *forte* ce domină această secțiune a părții de concert.

Apar de asemenea numeroase accente de tip *sforzandi* în locuri neașteptate ce au efect direct asupra caracterului muzicii și reprezintă tehnici ale variației paletelor dinamice tipic beethoveniene.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Muzica evocă în cadrul întregii secțiuni a codei un optimism molipsitor al eroului nostru care se pare că de data aceasta a câștigat bătălia în lupta cu destinul său nefavorabil, dar și sentimente precum seninătate, bucurie și chiar extaz sugerate prin utilizarea tonalității omonime a do minorului, do majorul, o idee pe care compozitorul o va folosi și în interiorul Simfoniei a V-a în cadrul finalului, asociată sintagmei „din întuneric spre lumină”⁷⁴, dar și prin schimbarea tempo-ului și implicit al măsurii în interiorul acesteia. Coda este și ea de esență dionisiacă prin sugestia nestatorniciei dinamizărilor ritmice, a sugestiilor accentelor surpriză de tip *sforzandi*, dar și a articulației de tip *staccato* evidențiată deasupra valorilor de optimi din interiorul melodiei pianului.

Interpretativ, sugestiile sunt similare cu cele ale secțiunilor precedente ale părții de concert în special acolo unde apar numeroase formule de pasaj de

⁷⁴ Vezi V. Sandu-Dediu.

șaisprezecimi, dar și acolo unde melodia este expusă prin optimi marcate *staccato*. Pedala de susținere poate fi utilizată dar prin tehnica scuturării în pasajele de șaisprezecimi acolo unde acestea nu se constituie într-un mers treptat și pentru a sublinia accentele surpriză mai sus menționate.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse și până acum, păstrându-se astfel unitate în cadrul viziunii interpretative asupra operei beethoveniene.

Secțiunea C2 - măsurile 443-463:

Melodia, ritmul, armonia, instrumentația și țesătura melodică/textura:

Secțiunea C2 debutează în măsura 443 cu un nou motiv tematic cântat de către viori, și partida de suflători de lemn, sub care celelalte corzi realizează o formulă de acompaniament de tip pedală armonică în ritm de optimi, temă ce are un contur melodic descendent și urmărește notele gamei do major. Ritmic, acest motiv este marcat de o sincopă pe timpul 2 al măsurii 443 unde pătrimea scrisă pe partea a doua și a treia a timpului 1 este legată de optimea din debutul timpului 2. Măsura este continuată în ritm de optimi de pe a doua și a treia parte a timpului 2 și până la sfârșitul motivului în măsura 444. Pianul răspunde acestui motiv tematic printr-un motiv similar cu ce am auzit în debutul codei, motivul temei refrenului ușor modificat, conturul melodic al acestui motiv după măsura 445, ce este complet nou din punct de vedere melodic și tematic, fiind similar cu măsurile 410-411 (măsurile 446-447). (ex. 26)

Armonic, măsura 443 sună do major, măsura 444 sună sol major cu septimă de dominantă pe timpul 1, pe timpul 2 armonia se schimbă pe fiecare optime astfel, pe prima optime sol major cu septimă de dominantă, pe a doua optime do major (6), pe a treia optime sol major, rezolvat la do major în măsura 445. Măsura 445 sună do major pe timpul 1, la minor pe timpul 2, măsura 446 sună re minor cu septimă pe timpul 1, sol major cu septimă de dominantă pe timpul 2, rezolvat la do major în măsura 447. (ex. 26)

Măsurile 447-450 reprezintă o repetiție a măsurilor 443-446. Măsurile 451-452 reprezintă o variație a măsurilor 449-450 ritmic și melodic, armonic rămânând neschimbate. Aici melodia în octave duble a pianului în optimi este accelerată într-un mers de șaisprezecimi ce sună acum octave frânte în măsurile 451-452 dar cu același contur melodic ca în măsurile 449-450. Acest mers accelerat de șaisprezecimi ale octavelor frânte este continuat și în măsurile 453-457 de către pian într-un contur melodic descendent. Orchestra se

rezumă în a puncta armonic fiecare timp al măsurilor 453-457 prin armonii alternative de tonică sau de dominantă cu septimă (sol major 7). (ex. 26)

În măsura 457 orchestra preia de la pian conturul melodic descendent în ritm de optimi pentru încă două măsuri (măsurile 457-458) după care realizează formula cadențială finală de dominantă cu septimă-tonică, din măsura 459 până la finalul concertului în măsura 463. Menționez că măsurile 461-463 repetă armonia tonicii în diferite registre. Această secțiune a codei reprezintă o acumulare finală de energie dinamică către finalul triumfător al concertului. (ex. 26)

Țesătura melodică/textura:

Este densă prin prezența tuturor instrumentelor orchestrale în secțiunile de tutti ce alternează intervențiile cu instrumentul solist.

Planul dinamic:

Este dominat de nuanțe mari precum *forte* și *fortissimo*.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt identice cu cele ale secțiunii precedente din interiorul codei.

Interpretativ acolo unde vor apărea octave duble ale mâinii drepte acestea se vor realiza cu degetele întinse prin mișcarea încheieturii cu suportul antebrațului și utilizarea puterii mușchilor spatelui. Pentru formulele de octave frânte paralele se vor utiliza încheieturi flexibile care să proiecteze formulele de saispzeciimi ce le alcătuiesc pe acestea.

Sugestiile asupra frazării și ale articulației sunt identice cu cele expuse și până acum, păstrându-se astfel unitate în cadrul viziunii interpretative asupra operei beethoveniene.

CONCLUZII

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 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
- Bentoïu, 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, Antigona, *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. 3 op. 37 în do minor* – Editura Breitkopf und Härtel, Leipzig 1862, Plate B. 67, retipărită de Dover Publications, 1984

ANEXĂ

Exemple muzicale:

Partea întâi

Exemplul 1:

CONCERTO No.3

I

L. van Beethoven, Op. 37
1770-1827

Allegro con brio
TUTTI

2 Flauti
2 Oboi
3 Clarinetti in B
2 Fagotti
2 Corni in Es
(poi in C)
2 Trombe in C
Timpani in C-G

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

Pianoforte

Allegro con brio
TUTTI



No. 704

EE 3804

Ernst Eulenburg Ltd

10

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fg.

Cor. (Es)

Tbe. (C)

Timp.

Vl.

Vla.

Vc.

Cb.

p *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Exemplul 2:

Exemplul 3:

Fl.
 Ob.
 Cl.
 (B)
 Fg.
 Cor.
 (Es)
 Vl.
 Vla.
 Vc.
 Cb.

4

40

Cl.
 (B)
 Fg.
 Cor.
 (Es)
 Vl.
 Vla.
 Vc.
 Cb.

Fl.

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Cor.
(Es)

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

50

zu 2

sf, *f*, *sfz*, *p*, *fpp*

Exemplul 4:

Fl.

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Cor.
(Es)

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

50

zu 2

sf, *f*, *sfz*, *p*, *fpp*

Cl. (B)

Fg.

Cor. (Es)

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Cl. (B)

Fg.

Cor. (Es)

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

60

1.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

[illegible][illegible]

Fl.
Ob.
Cl.
(B)
Fg.
Tbe.
(C)
Timp.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.

zu 2

f *fp* *p* *f*

80

Fl.
Ob.
Cl.
(B)
Fg.
Cor.
(Es)
Tbe.
(C)
Timp.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.

f *sf* *ff* *p con es.*

cresc. *f* *ff*

cresc. *f* *ff*

cresc. *f* *ff*

cresc. *f* *ff*

press. 90

Ob. *press.*

Cl. (B) *press.*

Fg. *press.*

Cor. (Es)

Vi. *p*

Vla. *p*

Vc. Cb. *p*

p *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.* *p*

1.

Fl. *sf*

Ob. *cresc.* *p* *1.* *sf*

Cl. (B) *cresc.* *p* *1.* *sf*

Fg. *cresc.* *p* *1.* *sf*

Vi. *cresc.* *p* *f*

Vla. *cresc.* *p*

Vc. Cb. *cresc.* *p*

Exemplul 5:

9

100

Fl.

pp

cresc.

f

ff

sf

Ob.

pp

1.

cresc.

f

ff

sf

Cl.
(B)

pp

cresc.

f

ff

sf

Fg.

pp

cresc.

f

ff

sf

Cor.
(Es)

cresc.

f

ff

Tbe.
(C)

cresc.

f

ff

Timp.

cresc.

f

ff

Vl.

pp

cresc.

f

ff

ff

Vla.

pp

cresc.

f

ff

ff

Vc.
Cb.

pp

cresc.

f

ff

ff

zu 2

zu 2

107

Fl.

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Cor.
(Es)

Tbe.
(C)

Timp.

Vl.
sf

Vl.
sf

Vc.
Cb.
sf

Pfte.

110

SOLO

SOLO

SOLO

f

The musical score is for measures 107 through 110. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais in E-flat (Cor. (Es)), Trombone in C (Tbe. (C)), Timpani (Timp.), Violins (Vl.), Violas (Vl.), Violoncello and Double Bass (Vc. Cb.), and Piano (Pfte.). Measures 107-109 feature a full orchestral texture with various dynamics including *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). Measure 110 is marked 'SOLO' for the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Violins, Violas, and Violoncello/Double Bass, while the Piano part has a *f* (forte) dynamic. The Piano part in measure 110 includes a complex, rapid sixteenth-note figure.

Exemplul 6:

Pfte.

SOLO

f

11

Pfte.

sf

f

sf

120

Pfte.

p

p

Vl.

p

Vla.

p

Vc.

p

Cb.

p

Pfte.

140

Fl.
Ob.
Cl. (B)
Fg.
Cor. (Es)
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
Pfte.

13

Fl.
Ob.
Cl. (B)
Fg.
Cor. (Es)
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
Pfte.

zu 2

Vl.
 Vl.
 Vc.
 Cb.
 Pfte.

Musical score for measures 138-141. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. Measures 138-141 show a piano introduction with strings and piano. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *p* (piano) and *p₃* (pianissimo).

14

Cor.
 (Es)
 Vl.
 Vla.
 Vc.
 Cb.
 Pfte.

150

Musical score for measures 150-153. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. Measure 150 starts with a Cor Anglais (Es) playing a sustained note. The strings continue with their piano introduction. The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *cresc.* (crescendo).

Cor. (Es)

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

sfz

p

sfz

15

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

sfz

p

Pfte.

160

p

sfz

Exemplul 7:

170

Cl. (B)

Cor. (Es)

VI.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

sempre stacc.

TUTTI

TUTTI

zu 2

The musical score for measures 170-173 is as follows:

- Measure 170:** Clarinet (B) and Cor Anglais (Es) play a whole note chord. Violin I and II play a half note chord. Viola plays a half note chord. Violoncello/Double Bass play a half note chord. Piano/Double Bass play a half note chord. Dynamics: *sempre stacc.*
- Measure 171:** Clarinet (B) and Cor Anglais (Es) play a whole note chord. Violin I and II play a half note chord. Viola plays a half note chord. Violoncello/Double Bass play a half note chord. Piano/Double Bass play a half note chord. Dynamics: *p*.
- Measure 172:** Clarinet (B) and Cor Anglais (Es) play a whole note chord. Violin I and II play a half note chord. Viola plays a half note chord. Violoncello/Double Bass play a half note chord. Piano/Double Bass play a half note chord. Dynamics: *p*.
- Measure 173:** Clarinet (B) and Cor Anglais (Es) play a whole note chord. Violin I and II play a half note chord. Viola plays a half note chord. Violoncello/Double Bass play a half note chord. Piano/Double Bass play a half note chord. Dynamics: *f*.

Cl. (B) 180

Fg.

Cor. (Es)

SOLO

Vl. *pp*

Vla. *pp*

Vc. Cb. *pp*

Pfte. *SOLO* *cresc.*

Ob.

Cl. (B)

Fg.

Vl. *p*

Vla. *p*

Vc. Cb. *p*

Pfte. *f*

200

Cor.
(Es)

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

Pfte.

Cl.
(B)

Fg.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

20

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

210

pp

pp

p

p

p

p

[*più f*]

Fl.

Ob.

Fg.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

pp

[*ff*]

21

Fl.
Ob.
Fg.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
Pfte.

220

Fl.
Ob.
Cl. (B)
Fg.
Cor. (Es)
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
Pfte.

Exemplul 8:

220

Fl.
Ob.
Cl. (B)
Fg.
Cor. (Es)
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
Pfte.

dimin

p *sf*

22

Cl. (B)
Cor. (Es)
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
Pfte.

p *p* *p* *p*

cresc. *ff* [Vgl. Rev.-Bericht]

Fl. zu 2 TUTTI
 Ob.
 Cl. (B) zu 2
 Fg. zu 2
 Cor. (Es)
 Vl. TUTTI
 Vla.
 Vc. Cb.
 Pfte. TUTTI

Measures 229-233. The score shows a transition from a solo section to a tutti section. Measures 229 and 230 are marked with a forte (f) dynamic. Measure 231 is marked with a first ending (1.) and a forte (f) dynamic. Measure 232 is marked with a forte (f) dynamic. Measure 233 is marked with a forte (f) dynamic. The woodwinds and strings enter in measure 229. The piano part features a descending scale in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Exemplul 9:

Fl. zu 2 TUTTI
 Ob.
 Cl. (B) zu 2
 Fg. zu 2
 Cor. (Es)
 Vl. TUTTI
 Vla.
 Vc. Cb.
 Pfte. TUTTI

Measures 229-233. The score shows a transition from a solo section to a tutti section. Measures 229 and 230 are marked with a forte (f) dynamic. Measure 231 is marked with a first ending (1.) and a forte (f) dynamic. Measure 232 is marked with a forte (f) dynamic. Measure 233 is marked with a forte (f) dynamic. The woodwinds and strings enter in measure 229. The piano part features a descending scale in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Fl.
Ob.
Cl.
(B)
Fg.
Cor.
(Es)
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.

Fl.
Ob.
Cl.
(B)
Fg.
Tbe.
(C)
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.

240

zu 2

24

Fl. *sf*

Ob. *sf*

Fg. *sf* zu 2

Tbe (C) *sf* zu 2

Vl. *sf*

Vla. *sf*

Vc. *sf*

Cb. *sf*

Fl. *sf* SOLO

Ob. *sf*

Cl. (B)

Fg. *sf* zu 2

Tbe (C)

Vl. *sf* SOLO

Vla. *sf*

Vc. *sf*

Cb. *sf*

Pfte. *f* SOLO

Exemplul 10:

Musical score for Example 10, measures 245-250. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Trombone in C (Tbe. (C)), Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), Viola (Vc.), Cello (Cb.), and Piano/Conductor (Pfte.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score features a 'SOLO' section starting at measure 245, marked with a forte (f) dynamic. The piano part has a 'SOLO' section starting at measure 245, marked with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (sf, f, sf).

Continuare vezi pagina următoare



Ob.

Fg.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

270

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

Fg.
 Vl.
 Vla.
 Vc.
 Cb.
 Pfte.

Fl.
 Cl.
 (B)
 Fg.
 Vl.
 Vla.
 Vc.
 Cb.
 Pfte.

28

1.

Fl.

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

[cresc]

290

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Gor.
(C)

in C

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

Ob.

Fg.

Cor.
(C)

Timp.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

crusc. *p* *crusc.* *p*

pp *pp*

p *p* *p*

f *f* *f*

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

1. *p*

1. *f*

800 1.

Ob.

Fg.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

decresc.

decresc.

decresc.

decresc.

decresc.

decresc.

cresc.

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Vi.
1.2.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

TUTTI 310

Fl.

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Cor.
(C)

Tbe.
(C)

Timp.

Vi.
1.2.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

TUTTI

Exemplul 11:

TUTTI 310 **sf**

Fl. **ff** *zu 2* **sf**

Ob. **ff** **sf**

Cl. (B) **ff** **sf**

Fg. **ff** **sf**

Cor. (C) **ff** **sf**

Tbe. (C) **ff** **sf**

Timp. **ff** **sf**

TUTTI

Vl. 1.2. **ff** **sf**

Vla. **ff** **sf**

Vc. **ff** **sf**

Cb. **ff** **sf**

Pfte. **TUTTI**

ff **sf**

Continuare vezi pagina următoare



320

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Cor.
(C)

SOLO

Vl.
pp

Vla.
pp

Vc.
Cb.
pp

Pfte.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.
cresc.

Pfte. *tr*
 330
 Fl. *p*
 Ob. *p*
 Fg. *p*
 Cor. (C) *p*
 VI. *p*
 Vla. *pizz.*
 Vc. *pizz.*
 Cb.
 Pfte.

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Fg. *pp*

Cor. (C) *pp*

VI. *pp*

Vla. *pp*

Vc. Cb.

Pfte. *sf*

340

VI. *p*

Vla. *p* arco

Vc. Cb. *p* arco

Pfte. *dimin.* *p dolce*

Exemplul 12:

48

TUTTI

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. (B) *f*

Fg. *fp*

Cor. (C) *f*

Tbe. (C) *fp*

Timp. *fp* *p* [*f*]

TUTTI

VL. *f* *p* *fp* *cresc.* *f*

Vla. *fp* *fp* *cresc.* *f*

Vc. *fp* *f*

Cb. *fp* *f*

Pfte. **TUTTI**

410

Fl.
Ob.
Cl.
(B)
Fg.
Cor.
(C)
Tbe.
(C)
Timp.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
Pfte.

ff

This musical score page contains measures 410 through 414. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (C)), Trombone (Tbe. (C)), Timpani (Timp.), Violins (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The piano part (Pfte.) is shown in grand staff notation at the bottom. The score is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. Measure 410 begins with a forte (*ff*) dynamic. The woodwinds and strings play a complex, rhythmic pattern, while the brass instruments provide harmonic support. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment. The score concludes with a repeat sign at the end of measure 414.

Exemplul 13:

49

The musical score for Example 13 is presented in two systems. The first system includes staves for Timp., Vln., Vla., Vc. Cb., and Pfte. The second system includes staves for Timp., Vln., Vla., Vc. Cb., and Pfte. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *p* (piano). The Pfte. part features a prominent solo in the right hand, marked *SOLO* and *pp*, and a more active left hand. The Vln. and Vla. parts are marked *pp* and feature long, sustained notes. The Vc. Cb. part is marked *pp* and features a simple, steady rhythm. The Timp. part is marked *pp* and features a simple, steady rhythm. The score is marked with various performance instructions, including *SOLO*, *pp*, and *p*. The Pfte. part includes a *SOLO* marking and a *pp* marking. The Vln. and Vla. parts include *pp* markings. The Vc. Cb. part includes a *pp* marking. The Timp. part includes a *pp* marking. The score is marked with various performance instructions, including *SOLO*, *pp*, and *p*. The Pfte. part includes a *SOLO* marking and a *pp* marking. The Vln. and Vla. parts include *pp* markings. The Vc. Cb. part includes a *pp* marking. The Timp. part includes a *pp* marking.

490

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

f
cresc.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

f

TUTTI 500

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. (B) *ff*

Fg. *ff*

Cor. (C) *ff*

Tbe. (C) *ff*

Timp. *ff*

Vi. *ff*

Vla. *ff*

Vc. Cb. *ff*

TUTTI

SOLO

Pfte. *ff*

Ad.

Partea a doua

Exemplul 14:

II

53

Largo

Flauti

Fagotti

Corni in E

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabasso

Largo SOLO

Pianoforte

pp

con sord.

senza sord.

con sord.

senza sord.

con sord.

senza sord.

10

VI.

Vla.

Vc.

Cb.

Pfte.

senza sord.

con sord.

senza sord.

con sord.

senza sord.

TUTTI

265

20

Fl. *cresc.* *f* *p sf* *p sf* *f* SOLO

Fg. *cresc.* *f* *p sf* *p sf* *f*

Cor. (E) *p sf* *p sf* *f*

Vi. *cresc.* *f* *p sf* *p sf cresc.* *f*

Vla. *cresc.* *f* *p sf* *p sf cresc.* *f*

Vc. *cresc.* *f* *p sf* *p sf* *f*

Cb. *cresc.* *f* *p sf* *p sf* *f*

Pfte. SOLO

Q. ad. *

Vi. *p cresc.*

Vla. *p cresc.*

Vlc. *p cresc.*

Vc. *p cresc.*

Cb. *p cresc.*

Pfte. *Q. ad.* * *Q. ad.* * *Q. ad.* *

30

VI.
Vla.
Vc.
Cb.
Pfte.

TUTTI

Fig.
Cor.
(E)
VI.
Vla.
Vc.
Cb.
Pfte.

TUTTI

SOLO

Fl.
Fg.
Cor. (E)
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
Pfte.

sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf

p
p
p
p
p
p
p
p

SOLO

TUTTI

Fl.
Fg.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
Pfte.

p *cresc.*
p *cresc.*
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.

f

[Vgl. Rev. Ber.] *cresc.* *sf*

TUTTI

Exemplul 15:

58

SOLC

Fl.

Fg.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

SOLO

Pfte.

senza sordino e piano

40

Fg.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Pfte.

The image displays two systems of musical notation for a symphonic work. The first system includes staves for Flute (Fl.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.), followed by a grand staff for Piano (Pfte.). The second system includes staves for Flute (Fl.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.), followed by a grand staff for Piano (Pfte.). The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with a 'con sordino' instruction. The string parts provide harmonic support with sustained notes and some melodic movement.

The image displays two systems of musical notation for a symphony orchestra. Each system includes staves for Flute (Fl.), Flute/Globo (Fg.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello/Contrabass (Vc. Cb.), and Piano/Double Bass (Pfte.).

First System:

- Fl.:** A single note in the treble clef.
- Fg.:** A single note in the bass clef.
- Vl.:** A single note in the treble clef.
- Vla.:** A single note in the bass clef.
- Vc. Cb.:** A single note in the bass clef.
- Pfte.:** A complex passage in the right hand featuring triplets and sixteenth notes, with a corresponding bass line in the left hand.

Second System:

- Fl.:** A single note in the treble clef.
- Fg.:** A single note in the bass clef.
- Vl.:** A single note in the treble clef.
- Vla.:** A single note in the bass clef.
- Vc. Cb.:** A single note in the bass clef.
- Pfte.:** A complex passage in the right hand featuring triplets and sixteenth notes, with a corresponding bass line in the left hand.

The image displays two systems of musical notation for a symphony orchestra. Each system includes staves for Flute (Fl.), English Horn (Fg.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.), along with a grand staff for the Piano (Pfte.).

First System:

- Fl.:** Features a melodic line with a long, sustained note.
- Fg.:** Features a melodic line with a long, sustained note.
- Vl.:** Features a melodic line with a long, sustained note.
- Vla.:** Features a melodic line with a long, sustained note.
- Vc. Cb.:** Features a melodic line with a long, sustained note.
- Pfte.:** Features a complex, rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

Second System:

- Fl.:** Features a melodic line with a long, sustained note.
- Fg.:** Features a melodic line with a long, sustained note.
- Vl.:** Features a melodic line with a long, sustained note.
- Vla.:** Features a melodic line with a long, sustained note.
- Vc. Cb.:** Features a melodic line with a long, sustained note.
- Pfte.:** Features a complex, rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

Fl.
Fg.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.

Pfte.

senza sord.
con sord.

The musical score is written for a full orchestra. The top system includes staves for Flute (Fl.), Bassoon (Fg.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Vc. Cb.). The bottom system includes the Piano/Conductor (Pfte.) staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *senza sord.* and *con sord.*. The piano part includes a *mod.* (moderato) marking. The score is divided into two systems, each with a repeat sign at the beginning.

Fl.

Fg.

VI.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

decresc.

decresc.

con sord.

50

peresc.

[Vgl. Rev.-Ber.]

Detailed description: This page contains two systems of musical notation for measures 50 through 54. The first system covers measures 50-52, and the second system covers measures 53-54. The instruments are Flute (Fl.), Bassoon (Fg.), Violin (VI.), Viola (Vla.), Violoncello/Double Bass (Vc./Cb.), and Piano (Pfte.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). In the first system, the Flute and Bassoon parts have a 'decresc.' (decrescendo) marking. The Piano part features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, marked 'con sord.' (con sordina). The second system begins at measure 50. The Flute and Bassoon parts continue with similar patterns. The Piano part is marked 'peresc.' (per crescendo) and includes the instruction '[Vgl. Rev.-Ber.]' at the end of the system.

Fl.

Fg.

Vi.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

con sord.

ben marcato cresc.

con Rad. e pianissimo

arco

p

arco

p

arco

p

arco

p

senza Rad

Rad

Detailed description: This page contains two systems of musical notation for measures 64, 65, and 66. The first system (measures 64-65) features the Flute (Fl.), Flute/Guitar (Fg.), Violin I (Vi.), Violin II (Vla.), Violoncello/Double Bass (Vc./Cb.), and Piano/Double Bass (Pfte.). The Flute and Flute/Guitar parts have rests. The Violin I and Violin II parts have eighth-note patterns. The Viola part has eighth-note patterns. The Violoncello/Double Bass part has eighth-note patterns. The Piano/Double Bass part has a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second system (measure 66) features the same instruments. The Flute and Flute/Guitar parts have rests. The Violin I and Violin II parts have eighth-note patterns. The Viola part has eighth-note patterns. The Violoncello/Double Bass part has eighth-note patterns. The Piano/Double Bass part has a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The score includes various performance instructions such as *con sord.*, *ben marcato cresc.*, *con Rad. e pianissimo*, *arco*, *p*, *senza Rad*, and *Rad*.

Exemplul 16:

64

Fl.

Og.

Vi.

Vla.

Vc.

Cb.

Pfte.

con sord.

ben marcato cresc.

con Rad. e pianissimo

arco

p

arco

p

arco

p

arco

p

senza Rad.

Rad.

Fl. *p cresc.* *sf*

Fg. *p cresc.*

Cor. (E) *p cresc.*

Vi.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte. *sf sf* [*dimin.*] [*p*]

Fl. 60

Fg.

Vi.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte. [*pp*] *con Rad.* *senza Rad.*

Pfte. *sf*

[illegible]

Fl.

Fg.

Cor.
(E)

VI.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

p

sf

15

This musical score block contains the first system of music, measures 1 through 15. It features seven staves: Flute (Fl.), Flute/Globo (Fg.), Cor Anglais (Cor. (E)), Violin I (VI.), Violin II (Vla.), Viola (Vc.), and Cello/Double Bass (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first six staves begin with a piano (*p*) dynamic and a single eighth note. The Piano (Pfte.) part starts with a sforzando (*sf*) dynamic and a complex rhythmic pattern. The system concludes with a fermata over the final measure, which is marked with the number 15.

Fl.

Fg.

Cor.
(E)

VI.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

This musical score block contains the second system of music, measures 16 through 30. It continues with the same seven staves as the first system. The Flute (Fl.), Flute/Globo (Fg.), and Cor Anglais (Cor. (E)) parts remain silent in this system. The Violin I (VI.), Violin II (Vla.), Viola (Vc.), and Cello/Double Bass (Cb.) parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano (Pfte.) part continues with a complex rhythmic pattern, including sixteenth notes and eighth notes. The system concludes with a fermata over the final measure.

80

Fl.

Fg.

Cor.
(E)

Vi.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

12

12

6

3

Cadenza

Fl.

Fg.

Cor.
(E)

Vi.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

sempre con gran espressione

TUTTI

TUTTI

Exemplul 17:

70

First system of the musical score for 'The Song of the Lark'. The score includes parts for Flute (Fl.), Fagotto (Fg.), Coro (E), Violini (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabbasso (Cb.), and Pifferi (Pfte.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked *pp* (pianissimo). The Pifferi part features a melodic line with a *SOLO* section and a *con sord.* (con sordina) section. The Viola part has a *pp* marking. The Violoncello and Contrabbasso parts have a *pp* marking. The Pifferi part has a *pp* marking and a *con sord.* marking. The Pifferi part has a *pp* marking and a *con sord.* marking.

Partea a treia

Exemplul 18:

71

III

Rondo
Allegro

Flauti

Oboi

Clarinetti
in B

Fagotti

Corni in Es
(poi in C)

Trombe in C

Timpani
in C-G

Violino I

Violino II

Viola.

Violoncello
Contrabasso

Pianoforte

Allegro
SOLO

mf *sf* *sf*

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Vi.
Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

10

p

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

p

This system contains measures 7 through 10 of the musical score. The woodwinds (Ob., Fg., Cor.) and strings (Vi., Vla., Vc., Cb.) are mostly silent, with some woodwinds entering in measure 10. The piano (Pfte.) plays a continuous rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *p* and *pizz.*

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Vi.
Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

p

This system contains measures 11 through 14 of the musical score. The woodwinds (Ob., Fg., Cor.) and strings (Vi., Vla., Vc., Cb.) are more active, playing various notes and rests. The piano (Pfte.) continues its rhythmic pattern. A dynamic marking of *p* is present.

20

Ob.

Fg.

Vi.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

ca - - - lan - - - do

ri - - - tar - - - dan - - - do

ca - - - lan - - - do

Cor.
(Es)

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

And.

*

Cor.
(Es)

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

pp

sf sf

30

TUTTI

Fl.

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Cor.
(Es)

Tbe.
(C)

Timp.

Vi.
arco

Vla.
arco

Vc.
Cb.
arco

Pfte.

TUTTI

Fl. *sf* *sf* *fp*
 Ob. *sf* *sf* *fp*
 Cl. (B) *sf* *sf* *fp*
 Fg. *sf* *sf* *fp*
 Cor. (Es) *sf* *sf* *fp*
 Tbe. (C) *sf* *sf* *fp*
 Timp. *sf* *sf* *fp* *p*
 Vl. *sf* *sf* *fp*
 Vla. *sf* *sf* *fp* *pizz.*
 Vc. Cb. *sf* *sf* *fp* *pizz.*

The musical score for measures 40-43 is written for a large orchestra. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (Es)), Trombone in C (Tbe. (C)), Timpani (Timp.), Violins (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). Dynamics are indicated by *sf* (sforzando), *fp* (fortissimo piano), and *p* (piano). The Viola and Vc. Cb. parts include a *pizz.* (pizzicato) instruction in measure 43. The Flute, Oboe, and Clarinet parts have a melodic line that changes in measure 43. The Bassoon, Cor Anglais, Trombone, and Timpani parts have a more rhythmic, sustained pattern. The Violins and Viola play a triplet figure in measures 40-42, which changes to a sixteenth-note pattern in measure 43.

Fl. *sf* *ff* *sf*

Ob. *sf* *ff* *sf*

Cl. (B) *ff* *sf*

Fg. *sf* *ff* *sf*

Cor. (Es) *cresc.* *ff*

Tbe. (C) *ff* *sf*

Timp. *ff*

Vl. *cresc.* *ff* *sf*

Vla. *arco* *ff*

Vc. Cb. *arco* *ff*

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra, page 77. The score is written for woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon), brass (Cornet in Eb, Trombone in C), percussion (Timpani), and strings (Violins, Viola, Violoncello/Double Bass). The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, often with accents and dynamic markings. The brass instruments provide harmonic support and rhythmic drive. The percussion section, including timpani and triangle, adds to the rhythmic texture. The string section is divided into Violins (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The score includes various dynamic markings such as *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), *cresc.* (crescendo), and *arco* (arco). The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, often with accents and dynamic markings. The brass instruments provide harmonic support and rhythmic drive. The percussion section, including timpani and triangle, adds to the rhythmic texture. The string section is divided into Violins (Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.).

Continuare vezi pagina următoare



Exemplul 19:

78

50

Fl.

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Cor.
(Es)

Tbe.
(C)

Timp.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

zu 2

ff

zu 2

zu 2

ff

ff

SOLO

60

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Cor.
(Es)

Tbe.
(C)

Timp.

ff

Pfte.

SOLO

[M] 3

[M] 3

Cor. (Es)

VL

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

sf

sfz

p

Exemplul 20:

Cor. (Es)

VL

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

sf

sfz

p

SOLO

Fl.

Cl. (B)

Fg.

Cor. (Es)

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

sf

p

[p]

SOLO

[mf]

81

Fl.

Cl. (B)

Fg.

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

p

[Vgl. Rev.-Bericht]

sf

90

Fl.

Cl. (B)

Fg.

Vi.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

82

Fl.

Cl. (B)

Fg.

Vi.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

100 TUTTI

Fg.

Cor.
(Es)

Vi.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

f

p

p

p

p

p

f

f

tr

tr

TUTTI

Exemplul 21:

100 TUTTI

Fg.

Cor.
(Es)

Vi.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

f

p

p

p

p

p

f

f

tr

tr

TUTTI

110 83

F1.

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Cor.
(Es)

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

SOLO

F1.

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Cor.
(Es)

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

SOLO

Pfte.

84

120

Fl.

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Vi.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte. *cresc.*

Pfte.

VI.

Vla.

Vc.
Cb.

pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
p

[Vgl. Rev.-Bericht]

sf *p*

sf *p*

Exemplul 22:

Musical score for Example 22, measures 128-130. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features five staves: Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.), Piano (Pfte.), and a string quartet (Vcl. Rev.-Bericht).
 - Measures 128-130: The Violin I, Violin II, and Violoncello/Double Bass staves are marked *pizz.* (pizzicato) and *p* (piano).
 - Measure 128: The Piano (Pfte.) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The string quartet (Vcl. Rev.-Bericht) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4.
 - Measure 129: The Piano (Pfte.) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The string quartet (Vcl. Rev.-Bericht) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4.
 - Measure 130: The Piano (Pfte.) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The string quartet (Vcl. Rev.-Bericht) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4.

85

Musical score for Example 22, measures 130-134. The score is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It features five staves: Violin I (Vl.), Violin II (Vla.), Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.), Piano (Pfte.), and a string quartet (Vcl. Rev.-Bericht).
 - Measure 130: The Violin I, Violin II, and Violoncello/Double Bass staves have a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The Piano (Pfte.) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The string quartet (Vcl. Rev.-Bericht) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4.
 - Measure 131: The Violin I, Violin II, and Violoncello/Double Bass staves have a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The Piano (Pfte.) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The string quartet (Vcl. Rev.-Bericht) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4.
 - Measure 132: The Violin I, Violin II, and Violoncello/Double Bass staves have a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The Piano (Pfte.) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The string quartet (Vcl. Rev.-Bericht) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4.
 - Measure 133: The Violin I, Violin II, and Violoncello/Double Bass staves have a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The Piano (Pfte.) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The string quartet (Vcl. Rev.-Bericht) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4.
 - Measure 134: The Violin I, Violin II, and Violoncello/Double Bass staves have a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The Piano (Pfte.) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4. The string quartet (Vcl. Rev.-Bericht) staff has a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4.

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

86

140

Ob.

Fg.

Cor.
(Es)

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

Vl.
 Vla.
 Vc.
 Cb.
 Pfte.

150
 ca - - - lan - - - - - do
 ri - - - tar - - - dando
 ca lan do

87

Cadenza

VI.
Vla.
Vc.
Cb.

Pfte.

[Vgl. Rev.-Bericht]

89

Cor.
(Es)

VI.
Vla.
Vc.
Cb.

Pfte.

Exemplul 23:

180 91

Fl.

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Cor.
(Es)

Tbe.
(C)

Timp.

Vi.

Vla.

Vc.
Cb.

expens.

Cl.
(B)

Fg.

Cor.
(Es)

Vi.

Vla.

Vlc.

Vc.
Cb.

p

92

190

SOLO

p

SOLO

p

SOLO

p

dolce

CL. (B) TUTTI 200 SOLO

Fg.

VL.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

SOLO

CL. (B)

Fg.

Cor. (Es)

Pfte.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

[dolce]

210

Cor.
(Es)

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

Cl.
(B)

Fg.

Vl.

Vla.

Vc.
Cb.

Pfte.

TUTTI

p

TUTTI

Cl. (B)

Fg.

Cor. (Es)

Vi.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

p

220

SOLO

This system contains measures 218, 219, and 220. The Clarinet in B (Cl. (B)) has a solo starting at measure 220, marked with a piano (*p*) dynamic. The Flute (Fg.) and Cor Anglais (Cor. (Es)) parts are also visible. The Violin (Vi.) and Viola (Vla.) parts are shown in a grand staff. The Violoncello and Contrabass (Vc. Cb.) and Piano (Pfte.) parts are also present. The piano part has a solo starting at measure 220, marked with a piano (*p*) dynamic.

Cl. (B)

Fg.

Cor. (Es)

Vi.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

p

(Vgl. Rev. Bericht)

This system contains measures 221, 222, and 223. The Clarinet in B (Cl. (B)) and Flute (Fg.) parts are visible. The Cor Anglais (Cor. (Es)) part is also present. The Violin (Vi.) and Viola (Vla.) parts are shown in a grand staff. The Violoncello and Contrabass (Vc. Cb.) and Piano (Pfte.) parts are also present. The piano part has a solo starting at measure 221, marked with a piano (*p*) dynamic. A bracketed note "(Vgl. Rev. Bericht)" is present above the piano part in measure 222.

Cl. (B)

Fg.

Cor. (Es)

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

Cl. (B)

Fg.

Cor. (Es)

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

TUTTI 230

Vlc.

TUTTI

250

Fl. 1. *f*

Ob. *f* 1. *sf*

Cl. (B) *f*

Fg. *f*

Cor. (C) in C *f*

Tbe. (C) *f*

Timp. *f*

Vl. *f* *sf*

Vla. *f* *sf*

Vc. Cb. *f* *sf*

Fl. *[sf]* *fp* *fp*

Ob. *sf*

Cl. (B) *fp* *zu 2* *fp*

Fg. *sf* *fp* *fp*

Cor. (C) *sf*

Tbe. (C) *sf*

Timp. *sf*

Vl. *fp* *fp*

Vla. *fp* *fp*

Vc. Cb. *fp* *fp*

SOLO

260

Fl.

Cl.
(B)

Fg.

SOLO

VI.

Vla.

Vc.
Cb.

SOLO

p

decrease, sempre pp

con Ped.

Pfte.

VI.

pp

Vla.

pp

Vc.
Cb.

pp

Pfte.

101

270

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

Ob.

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

TUTTI

280

pp

p

Exemplul 24:

101

270

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

Ob.

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

TUTTI

280

pp

p

Ob. SOLO

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte. SOLO FANFARE

100 101 102 103 104

102

Ob.

Cor. (C)

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

290

105 106 107 108 109

Cor. (C)

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Exemplul 25:

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

370

p

p

p

p

decresc.

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

pp

pp

pp

pp

pp

380 111

Cl. (B)

Fg.

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

Fl.

Ob.

Cl. (B)

Fg.

Cor. (C)

Timp.

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

Pfte.

cresc. TUTTI

390

Fl.
Ob.
Cl. (B)
Fg.
Cor. (C)
Tbe. (C)
Timp.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
Pfte.

cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f
f

zu 2

SOLO

F1.

Ob.

Cl.
(B)

Fg.

Cor.
(C)

Tbe.
(C)

Timp.

SOLO

SOLO

SOLO

SOLO

Pfte.

Pft.

ri - tar - lan - dan - do

Adagio

Presto

Volti per il Presto

Exemplul 26:

Pft.

ri - tar - lan - dan - do

Adagio

Presto

Volti per il Presto

410

TUTTI

Fl.

Ob.

(Clarinetti tacent sin al Fine)

Fg.

Cor. (C)

Presto

TUTTI

Vl.

Vla.

Vc.

Cb.

Pft.

1. *p* *f* SOLO

Fl.

p *f*_p *f*_p

Ob.

1. *p* *f*

Fg.

p *f*

Cor.
(C)

p *f*_p *f*_p

Timp.

f

SOLO

f

Vl.

f

Vla.

f

Vc.
Cb.

f

Pfte.

SOLO

420

Fl.
Ob.
Fg.
Cor. (C)
Timp.
Pfte.
Vl.
Vla.
Vc.-Cb.

118

430

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Fg. *cresc.*

Cor. (C) *cresc.*

Pfte. *cresc.*

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Fg. *pp*

Cor. (C) *pp*

Pfte. *pp* *senza sord.* *con sord.*

Fl.

Ob.

Fg.

Cor. (C)

Pfte. [Vgl. Rev.-Bericht]

440

1.

TUTTI **SOLO** **TUTTI** **SOLO** 450
 Fl. 1. *p* *f* *p*
 Ob. *p* *f* *p*
 Fg. *p* *f* *p*
 Cor. (C) *p* *f* *p*
TUTTI **SOLO** **TUTTI** **SOLO**
 Vl. *f* *p* *f* *p*
 Vla. *f* *p* *f* *p*
 Vc. *f* *p* *f* *p*
 Cb. *f* *p* *f* *p*
 Pfte. *f* *p* *f* *p*
 *

Ob. *p* *pp*
 Cor. (C) *p* *pp*
 Vl. *p* *pp*
 Vla. *p* *pp*
 Vc. *p* *pp*
 Cb. *p* *pp*
 Pfte. *cresc.*

TUTTI

460

Fl. *p* *ff*

Ob. *p* *ff*

Fg. *p* *ff*

Cor. (C) *p* *ff*

Tbe. (C) *p* *ff*

Timp. *p* *ff*

TUTTI

Vl. *p* *ff*

Vla. *p* *ff*

Vc. Cb. *p* *ff*

TUTTI

Pfte. *p* *ff*

The musical score is written for a full orchestra and piano. It consists of 11 staves. The first five staves are for woodwinds and percussion: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (C)), Trombone (Tbe. (C)), and Timpani (Timp.). The next four staves are for strings: Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.), and Piano (Pfte.). The score begins with a piano (*p*) dynamic. At measure 456, the dynamic changes to fortissimo (*ff*) and the word 'TUTTI' is written above the staff. This fortissimo section continues through measure 460, which is numbered. At measure 464, the word 'TUTTI' appears again, and the piano part has a final flourish. The score ends with a double bar line at measure 465.