Dinu-Mihai Ştefan

CONCERTELE 3, 4 şi 5 PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ DE LUDWIG VAN BEETHOVEN: O CONCEPȚIE ARTISTICĂ

VOLUMUL II

Dinu-Mihai Ştefan

CONCERTELE 3, 4 şi 5 PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ DE LUDWIG VAN BEETHOVEN: O CONCEPȚIE ARTISTICĂ

VOLUMUL II

Editura Muzicală
Bucureşti, 2021

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
ŞTEFAN, DINU-MIHAI
Concertele 3, 4 şi 5 pentru pian şi orchestră de Ludwig van Beethoven : O concepție artistică / Dinu-Mihai Ştefan. - Bucureşti : Editura Muzicală, 2021
3 vol.
ISMN 979-0-69491-202-4
Vol. 2. - 2021. - Conține bibliografie. - ISMN 979-0-69491-204-8. –
ISBN 978-973-42-1194-4

78

© Dinu-Mihai Ştefan
Toate drepturile rezervate

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

ISMN (gen.) 979-0-69491-202-4
ISMN (vol. II) 979-0-69491-204-8
ISBN (vol. II) 978-973-42-1194-4

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

CUPRINS

CAPITOLUL III - CONCERTUL PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ NR. 4, OP. 58 ÎN SOL MAJOR 9

1. INTRODUCERE 9
2. SCHEMA STRUCTURALĂ A PĂRȚII ÎNTÂI 15
3. ANALIZA LA NIVEL MICROSTRUCTURAL A PĂRȚII ÎNTÂI, REALIZARE SONORĂ ŞI SUGESTII INTERPRETATIVE 19
   a. EXPOZIȚIA ORCHESTREI 20
   b. EXPOZIȚIA SOLISTULUI 44
   c. DEZVOLTAREA 70
   d. REPRIZA (REEXPOZIȚIA) 84
   e. CADENȚA 89
   f. CODA 90
4. O SUGESTIE PROGRAMATICĂ ASUPRA PĂRȚII A DOUA 96
5. SCHEMA STRUCTURALĂ A PĂRȚII A DOUA 103
6. ANALIZA LA NIVEL MICROSTRUCTURAL A PĂRȚII A DOUA, REALIZARE SONORĂ ŞI SUGESTII INTERPRETATIVE 104
   a. SECȚIUNEA A 105
   b. SECȚIUNEA B 109
   c. CONCLUZIE 115
7. SCHEMA STRUCTURALĂ A PĂRȚII A TREIA 118
8. ANALIZA LA NIVEL MICROSTRUCTURAL A PĂRȚII A TREIA, REALIZARE SONORĂ ŞI SUGESTII INTERPRETATIVE 123
   a. EXPOZIȚIA 123
   b. DEZVOLTAREA 139
   c. REPRIZA (REEXPOZIȚIA) 147
   d. CODA 151

BIBLIOGRAFIE 169

ANEXĂ (EXEMPLELE MUZICALE) 173

CAPITOLUL III
CONCERTUL PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ NR. 4, OP. 58 ÎN SOL MAJOR

1. INTRODUCERE

Data premierei acestui concert nu este cunoscută cu exactitate, dar există certitudinea că pe 22 decembrie 1808 acesta a fost prezentat în primă audiţie de către Beethoven, în ultima sa apariţie în faţa publicului în calitate de solist concertist şi dirijor şi penultima apariţie a sa în care a prezentat o lucrare pentru pian.[1] Programul acestui concert a fost unul foarte ambiţios şi extrem de lung chiar şi pentru standardele începutului secolului al XIX-lea, şi a inclus audiţia nu doar a Concertului în sol major, dar şi a Simfoniilor a V-a şi a VI-a, a Fanteziei pentru pian, cor şi orchestră, şi a unor secţiuni din Missa în do major a compozitorului.[2]

Concertul a durat aproximativ patru ore într-o sală ce nu era suficient de bine încălzită, ţinând cont că s-a desfăşurat în plină iarnă, şi au avut loc mai multe evenimente neplăcute, în special în timpul Fanteziei pentru pian, cor şi orchestră, unde muzica s-a oprit şi Beethoven a cerut ca aceasta să fie luată din nou de la început, datorită faptului că muzicienii nu au avut suficient timp să repete programul, o parte din lucrări fiind finalizate chiar în ziua concertului.[3] În ciuda acestor imperfecţiuni, concertul a fost bine primit de către publicul auditor, deşi într-o descriere a acestuia interpretarea lui Beethoven este catalogată drept rapidă şi imprecisă, în timp ce alta atribuită lui Czerny admite că Beethoven a deviat mult de la ceea ce îşi fixase în partitură adăugând multe decoraţii ce nu fuseseră scrise.[4]

Trebuie amintit că acest concert este primul din seria de concerte ale autorului ce fuseseră deja publicate înainte de prima sa audiţie de la Viena şi este foarte posibil ca partitura concertului să se fi deja regăsit în biblioteca pianiştilor amatori din oraş. Există totuşi o posibilitate ca această lucrare să fi fost interpretată într-un concert privat în reşedinţa Prinţului Lobkowitz în

---

[1] L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 210-216
[2] Ibidem.
[3] Ibidem.
[4] Ibidem.

martie 1807 unde s-au auditat primele patru simfonii ale maestrului şi un concert neidentificat.[5]

Cu toate că s-a speculat mult asupra datei apariţiei Concertului în sol major, şi se crede că ar fi fost terminat până la această dată, este puţin probabil ca un nou concert să fi fost interpretat cu ocazia mai sus menţionată, fără să fi avut parte de niciun comentariu din partea cercului apropiat al Prinţului Lobkowitz.[6]

Considerat de unii analişti cel mai desăvârşit dintre concertele autorului, această operă este cu siguranţă cea mai reuşită din cadrul perioadei fecunde de creativitate ce a urmat premierei operei *Fidelio* în 1805. Opera lui Beethoven din această perioadă a inclus Simfoniile a IV-a, a V-a şi a VI-a, Cvartetele *Razumovsky*, Concertul pentru vioară şi orchestră, Concertul triplu şi Sonata pentru pian op. 57 *Appassionata*. A fost o perioadă intensă de creativitate, atât din punct de vedere calitativ cât şi cantitativ, ce nu a mai fost întrecută de către Beethoven decât după 1820, în ultima sa decadă artistică de viaţă.[7]

Dacă Beethoven a avut numeroase probleme cu echilibrul din cadrul dublei expoziţii a părţii întâi a concertelor sale în trecut, cea orchestrală şi cea solistică, soluţia la care ajunge în Concertul în sol major atinge stadiul perfecţiunii în cadrul clasicismului.[8]

Mai întâi prin celebra introducere care stabileşte personalitatea muzicală a solistului prin gestul simplu dar neconvenţional de a-l lăsa pe acesta să deschidă partea de concert cu o temă ce are un caracter improvizat, dar care în acelaşi timp conţine în mod concis materialul tematic ce va fi ulterior dezvoltat prin tehnici ale travaliului tematic.[9] Astfel, concertul este deschis printr-un motiv repetat de patru note, după un lung acord de opt sunete ce sună tonalitatea lui sol major, ce modulează spre re major şi încheie astfel intervenţia pianului.

Aceste patru sunete sugerează o stare tensionată, ce se regăseşte şi în lucrări precum Simfonia a V-a şi Sonata *Appassionata*, unii analişti[10] definind acest scurt motiv drept unul al destinului, element melodic şi ritmic ce dictează desfăşurarea muzicală a întregii părţi de concert şi regăsit chiar şi în tema a doua a expoziţiei orchestrei, iniţial, şi a solistului, ulterior, în cadrul formulei de acompaniament melodic sub forma unor pedale armonice.

---

[5] L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 210-216
[6] Ibidem.
[7] Ibidem.
[8] Ibidem, pag. 195
[9] Ibidem.
[10] Vezi V. Sandu-Dediu, V. Iliuţ şi L. Lockwood.

După momentul în care Beethoven stabilizează fraza tonal în cadrul dominantei re major, corzile reiau tema pianului în tonalitatea si majorului, ce este apoi adusă în tonalitatea tonicii sol major în cadrul frazei a doua în măsura 14 şi care modulează apoi spre la minor, tonalitatea grupului tematic secund, în măsura 29.

Grupul tematic secund aduce o nouă expunere, diferită în caracter faţă de grupul tematic principal, enunţată de către partida de suflători de lemn. Aceasta este introvertită, melancolică şi foarte lirică, dar mult mai instabilă şi abruptă decât cea a grupului tematic principal şi evocă şi un caracter militar, prin prezenţa ritmului de optime cu punct-şaisprezecime, dar şi prin agitaţia creată de formula de acompaniament de triolete de optimi plasată la corzi. După intense pasaje modulatorii din interiorul grupului tematic secund, dar şi a secţiunilor ce urmează după acesta, ce parcurg tonalităţi precum fa diez major şi re major, planul tonal este stabilizat în sol major ce pregăteşte mult aşteptata expoziţie a solistului, dar fără să îşi piardă din avântul său puternic sugerat chiar din debutul părţii de concert, pregătind astfel ascultătorul pentru ceea ce urmează.

Expoziţia solistului începe foarte delicat şi sugerează o formulă decorativă relativ inofensivă a pianului, aproape ştearsă, aflat parcă într-un plan îndepărtat şi puţin prezent în acţiune, dar pe măsură ce avansează către grupul tematic secund, solistul îşi revendică controlul artistic asupra lucrării cu o nouă temă marcată *pianissimo* în si bemol major, unde mâinile pianistului sunt împinse la extremele claviaturii, una faţă de cealaltă. Aceste registre reprezentau limitele pianului din timpul lui Beethoven, atât în acut cât şi în bas. Această scurtă incursiune tonală în medianta coborâtă a lui sol major este apoi stabilizată în tonalitatea dominantei, re major, unde apare din nou o temă atribuită partidei de corzi.[11]

După această temă, grupul tematic secund, liric şi nu foarte stabil tonal, revine, conform aşteptărilor, şi el îşi va relua rolul din cadrul expoziţiei orchestrei înainte de a fi adus spre o încheiere luminoasă. Cu toate că impresia generală aici este cea a unei profunde seninătăţi sentimentale, o stare intens pozitivă, aceasta este amestecată uneori cu sugestia melancoliei şi îngândurării. Beethoven are totuşi o strategie pentru a realiza un contrast profund în cadrul părţii de concert, şi a o preveni pe aceasta din a deveni statică şi sentimentală, prin intensul travaliu tematic din interiorul dezvoltării unde intervine o stare indusă de agitaţie şi dramatism profund, prin intermediul căreia va readuce

[11] L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 210-216

tema inițială a pianului în repriză, dar de data aceasta cu o voce puternică şi maiestuoasă, în nuanță mare, *fortissimo*.[12]

Trebuie amintit că ceea ce este extraordinar în cadrul acestui concert este structura tonală a părții întâi a Concertului nr. 4 dar şi ideea generală a dialogului dintre pian şi orchestră din partea a doua a aceluiaşi concert:

> „Aici (în partea întâi), Beethoven transformă complet convenția trilului final într-un element structural ce determină forma părții de concert şi devine, de asemenea, un element al expresiei lirice. În prima parte, trilurile finale ale expoziției, ale reprizei şi ale cadenței prezintă inovații radicale deoarece nici unul dintre ele nu ating punctul rezolvării mult aşteptate 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 şi întârzierea rezolvării acestuia. Refuzul lui Beethoven de a lăsa trilul să-şi urmeze cursul normal şi funcția tradițională anulează bariera dintre secțiunea de solo şi 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 reuşit cineva până acum. Integrarea cadenței şi a secțiunii finale se realizează în aceeaşi manieră. Se creează astfel un dialog între solist şi orchestră în ultimul ritornello (sau coda) al/a concertului, unde solistul preia extensia orchestrală a frazei originale cu o decorație fluidă, cadența continuându-se astfel până la ultimul acord al părții"[13].

Liniştea evocativă şi simplitatea părții a doua a concertului au atras speculații persistente încă din secolul al XIX-lea asupra faptului că aceasta ar sugera fie o poveste în afara muzicii sau un anumit scop expresiv al compozitorului. Ideea cea mai insistentă, elaborată inițial de criticul favorit al lui Beethoven, Adolph Bernhard Marx, a fost aceea a mitului lui Orfeu, care confruntă demonii infernului, ce îi făgăduiesc acestuia, după fierbinți rugăminți, accesul către mult iubita sa soție, Euridice, prizonieră a acestei lumi

---

[12] L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 210-216

[13] C. Rosen, *The Classical Style*, Faber and Faber, London, 1997, pag. 452-457

nevăzute, pe care nu va reuşi să o salveze în final, ea rămânând prizoniera demonilor infernului.[14]

Dacă ascultătorii pot accepta o asemenea sugestie, atunci rolurile orchestrei, ce evocă un caracter sumbru şi autoritar, foarte dramatic şi agitat, şi al pianului ce sugerează o stare de calm şi de melancolie prin liniile sale melodice, duc în final la dizolvarea tensiunii iniţiale a caracterului intervenţiei orchestrei.[15] Putem considera că muzica în sine este suficient de sugestivă pentru a evoca aceste trăiri intense, fără să mai fie necesară o elaborare care să desluşească înţelesul acestora dincolo de imaginaţia fiecăruia dintre auditori, dar asemănarea cu mitul lui Orfeu şi cu opera lui Gluck construită pe aceeaşi tematică poate fi un punct de plecare pentru elaborarea unui discurs critic în acest sens. Sugestii pe această temă au descris intervenţiile pianului amintind de cântecul poetului la lira sa, un cântec fermecător şi îndurerat, el gândindu-se la iubirea pierdută în adâncurile infernului.[16]

Această problemă a sugestiei programatice a părţii a doua a concertului în sol major a fost reînsufleţită de către Owen Jander într-un eseu de-al său din 1985, unde el prezintă argumente ce susţin ipoteza bazării acesteia pe mitul lui Orfeu. Trebuie totuşi luate în seamă comentariile lui Czerny din epocă care a afirmat că Beethoven nu a asociat niciodată mitul lui Orfeu ca o sursă de inspiraţie concretă pentru concertul său în sol major, dacă aceasta ar fi existat după cum au pretins unii critici ai vremii, el considerând că ascultătorul este cel ce trebuie să dea frâu liber imaginaţiei sale şi să îşi creeze o versiune personală asupra desfăşurării dramaturgice a muzicii.[17] Oricare ar fi programul pe care este bazată partea de concert, aceasta este cu siguranţă o capodoperă a simplei elocvenţe a stilului beethovenian.[18]

Există, de asemenea, şi un şablon armonic simplu ce leagă între ele cele trei părţi ale concertului, fiecare dintre ele începând pe un acord poziţionat la o terţă descendentă faţă de sfârşitul celei precedente, ce creează impresia unei subminări a muzicii ce s-a auzit până atunci.[19] De mare efect în acest sens este debutul părţii a treia în *pianissimo*, care, după tragedia aparentă a părţii a doua, intră cu o uşurinţă eterică, stare ce este menţinută pe tot parcursul părţii de concert. Acest final, precum partea întâi a concertului, se bazează tot pe o temă principală devenită argumentul dinamic al întregii mişcări dezvoltătoare. Este

---

[14] L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 185-194
[15] Ibidem.
[16] Ibidem.
[17] Ibidem.
[18] Ibidem.
[19] Ibidem.

o parte de concert ce nu încetează niciodată să strălucească, la fel ca şi finalul Concertului nr. 2 în si bemol major, dar cu o mai mare finețe, Beethoven lăsând muzica să dispară într-un moment de liniște dinaintea codei în *Presto*. Spre satisfacția publicului, compozitorul oferă şi o cadență terminală, întărind astfel ideea de lucrare concertantă, ce poate fi înțeleasă şi ca un poem pentru pian şi orchestră.[20]

[20] L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 185-194

2. SCHEMA STRUCTURALĂ A PĂRȚII ÎNTÂI (ANALIZĂ LA NIVEL MACROSTRUCTURAL[21])

Partea întâi - formă de Sonată cu dublă expoziție, cadență solo şi codă

Măsura	**Secțiuni mari**	**Teme**	**Perioade -Strofe**	**Fraze/Pro - poziții**	**Motive – Celule motivice**	**Tonalitate (str. mod.)**
1 6	Expoziția orchestrei (73)	Grup Tematic Principal (T1)	S1(13)	F1 F2	5(2+1+2)+ 8(2+2+2+ 2)	sol major si major
14 19 23		Punte	S2(15)	F1 F2 F3	5(3+2)+ 4(2+2)+ 6(1+2+1+ 2)	sol major modulatoriu
29 33 37		Grup Tematic Secund (T2)	S1(12)	F1 F2 F3	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	la minor do major sol major
40(U) 44		Trecere	S2(10)	F1 F2	4(2+2)+ 6(1+1+1+ 1+1+1)	fa # major modulatoriu
50 54		Concluzie a exp. orch.	S1(10)	F1 F2	4(2+2)+ 4(2+2)+2	re major 7/ re major 7/ modulatoriu
60 64			S2(8)	F1 F2	4(2+2)+ 4(2+2)	sol major
68		Punte	S3(6)	F1	6(2+2+2)	sol major
74(U) 82	Expoziția solistului (expoziția propriu-zisă) (119)	Începe cu o strofă introductivă similară cu S1 din exp. orch.	S1(15)	F1 F2	8(5+3)+ 7(2+2+3)	sol major
89(U) 97(U)		Grup Tematic Principal	A(16)	F1 F2	8[4(2+2)+ 4(2+2)] 8[4(2+2)+	sol major modulatoriu

[21] Vezi Bentoiu.

		(T1)			4(2+2)]	
105(U) 111(U)			A1(14)	F1 F2	6(2+2+2)+ 8(3+2+2)	si b major la major/ modulatoriu
119(U) 127			A2(15)	F1 F2	8[4(2+2)+ 4(2+2)]+ 7[4(2+2)+ 3]	re major sol major/ la major 7/ re major
134(U) 138 142		Grup Tematic Secund (T2)	B(12)	F1 F2 F3	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2U)	re minor fa major do major
145(U) 152			B1(12) – cu elemente din T1 cu rol modu- latoriu	F1 F2	7(2+2+1)+ 5(3+2)	mi minor re major
157 161 164 170			B2(17)	F1 F2 F3 F4	4(2+2)+ 3(1+1+1)+ 6(2+2+2)+ 4(2+2)	modulatoriu modulatoriu modulatoriu la major (V din re major)
174(U) 180 188(U)		Conclu- zia expo- ziției	C(19)	F1 F2 F3	6(2+2+2)+ 8(2+2+2+ 2)+ 5(2+2+3)	la major/ re major re major
193(U) 196 200 204 208 212	Dezvol- tarea (60)		D1(23)	F1 F2	11[3+ 4(2+2)+ 4(2+2)] 12[4(2+2) + 4(2+2)+ 4(2+2)]	re minor/ fa minor/ re minor fa # major 7/ si minor/ do# minor 7/ fa # minor/ sol # major/ do # minor
216 219			D2(15)	F1	3(2+1)+ 3(2+1)+	re major/ do # minor/

222 227					5(2+3)+ 4(2+1+1)	modulatoriu do # minor
231 235 239 243 248			D3(22)	F1 F2	8[4(2+2)+ 4(2+2)+ 14[(2+2)+ 5(2+3)+ 5(1+2+2)]	do # minor/ mi major/ modulatoriu sol major/ sol major/ re major 7
253/1 258/6	Repriza/ Reexpozi -ția (88)	Grup Tematic Principal (T1)	S1 intro- ductivă variată din exp. orch. (13)	F1 F2	5(2+1+2)+ 8(2+2+2+ 2)	sol major/ si major/ modulatoriu
267/89 271/93			A (S2) (9)	F1 F2	4(2+2)+ 5[2+3(1+1 + 1)]	sol major/ modulatoriu
275/105 281/111 (scurtată)			A1 (11) – diferită ca profil me- lodic	F1 F2	6(3+3)+ 5(2+3) (scurtată)	mi b major/ re major
286/119 290/123 294/127			A2 (15)	F1 F2 F3	4(2+2)+ 4(2+2)+ 7[4(2+2)+ 3]	sol major/ mi minor/ do major/ re major 7/ sol major
301/134/29 305/138/33 309/142/37		Grup Tematic Secund (T2)	B(12)	F1 F2 F3	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	sol major si bemol fa major
312/145/40 319/152/47			B1(12) – cu elemente din T1 cu rol modu- latoriu	F1 F2	7(2+2+1)+ 5(3+2)	mi minor/ sol major
324/157/5 0 328/161/54			B2(17)	F1 F2 F3	4(2+2)+ 3(1+1+1)+ 6(2+2+2)+	re major 7/ re major 7/ modulatoriu

331/164 337/170				F4	4(2+2)	/ re major (V din sol major)
341/174		Concluzia reprizei	C(6)	F1	6(2+2+2)	sol major
346	Cadența solistului				100 măsuri	modulatoriu
347 351	Coda (24)		C1 (9) din T2	F1 F2	4(2+2)+ 5(2+1+1+1)	sol major/ modulatoriu
356 361 367			C2 (15) din T1	F1 F2 F3	5(2+3)+ 6(2+2+2)+ 4(2+2)	sol major

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

Modelul analitic propus aici aduce în discuţie elementele microstructurale[22] ale discursului muzical, dar şi imaginile[23] pe care acestea le formează în conştiinţa ascultătorului precum şi elemente interpretative şi tehnico-pianistice în formatul de mai jos:

1. Melodie şi Ritm
2. Planul dinamic (dinamica)
3. Armonia
4. Ţesătura melodică/textura
5. Pauzele
6. Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

a. Starea psihică comunicată de muzică (gama de emoţii sau stări sufleteşti)/dispoziţia 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 susţine validitatea argumentului necesităţii acestui demers teoretic parcurs de către mine pentru a înţelege mai bine fenomenul muzical şi efectul pe care acesta îl are asupra ascultătorului:

„Sensul este o realitate psihică de o complexitate şi coloratură variabilă care există iniţial într-o organizaţie psihică şi care, prin intermediul materialului, este transmisă altei organizaţii psihice."[24][...]

„Patrimoniul cultural popular ne arată diferenţa dintre euforic şi depresiv, ritual şi cotidian, acţiune şi contemplaţie. Aceste expresii sunt acceptate pe o arie largă şi ne forţează să admitem că aceasta nu poate fi efectul convenţiei (sau exclusiv al convenţiei) ci că expresia a fost acceptată pentru că

[22] Vezi Bentoiu.
[23] Ibidem.
[24] P. Bentoiu – *Imagine şi sens*, Eseu asupra fenomenului muzical, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1973, pag. 76

limbajul materialului era deosebit de elocvent (expresiv şi convingător - exprimă ceva foarte clar sau clar)."[25] [...]

„Într-o zonă psihică complexă pot fi comunicate noţiuni ca violent şi calm, exuberant şi depresiv, simetric şi asimetric, deschis şi închis."[26] [...]

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

a. Profilul caracteristic - rezultat din durate şi înălţimi
b. Viteza absolută (agogica) - decisivă pentru ca fiecare element de durată (relativă) şi de înălţime să dobândească o anumită greutate în cadrul discursului
c. Intensităţile - menite a da relief imaginii, prin crearea unor zone mai puse în evidenţă (mai solicitante) prin raport cu altele
d. Calitatea materialului (vocal sau instrumental) - importantă şi ea pentru gradul solicitării exercitate de imaginaţie."[27][...]

„Devine esenţială întrebarea *la ce ne invită muzica*? La distracţie, la contemplaţie, la meditaţie, la mişcare, la împărtăşirea unui sentiment de un fel sau altul (durere, bucurie, nostalgie, exuberanţă, tandreţe, mânie, resemnare, entuziasm, etc.) la încercarea de vizualizare a unor imagini exterioare, la deriziune, la blazare sau pur şi simplu la parcurgerea unui material?"[28][...]

„Muzica are un sens etic şi ne invită la contemplarea inconsistentului şi informalului din personalitatea autorului, unde pare a nu mai fi rămas nimic concret în afară de gustul pentru insolit (sau un caracter neobişnuit) şi dorinţa de a transmite şi altora acest gust şi eventual nevoia de a fi admirat pentru acţiunea sa.[29]"

Expoziţia

a. Expoziţia orchestrei (expoziţia 1) - măsurile 1-74:

---

[25] P. Bentoiu - *Imagine şi sens*, Eseu asupra fenomenului muzical, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1973, pag. 83
[26] Ibidem, pag. 85
[27] Ibidem, pag. 86-87
[28] Ibidem, pag. 96-97
[29] Ibidem, pag. 98

Grupul Tematic Principal – măsurile 1-28:

Fraza întâi (măsurile 1-5):

Câteva considerente:

Grupul Tematic principal al expoziţiei orchestrei debutează cu intervenţia neaşteptată a instrumentului solist în primele cinci măsuri ale primei perioade, sub forma unei întrebări adresată orchestrei căreia partida de corzi îi va răspunde după ce pianul îşi va fi enunţat materialul tematic şi muzical.

Aceasta stabileşte personalitatea muzicală a solistului prin gestul simplu şi neconvenţional de a-l lăsa pe pianist să deschidă partea de concert cu o temă ce are un caracter improvizator, melancolic, ce sugerează o stare generală de linişte sufletească, de un lirism profund, tensiunea fiind scăzută şi ţinută la început sub control, dar care în acelaşi timp conţine în mod concis materialul tematic ce va fi ulterior dezvoltat prin tehnici ale travaliului tematic şi va evidenţia caractere antitetice şi stări interioare conflictuale cu cele din debutul concertului şi o tensiune sporită. (Ex. 1, vezi anexă)

Intervenţia pianului din debutul expoziţiei orchestrei, spaţiu destinat exclusiv expunerii materialului tematic de către orchestră, nu este complet nouă, ea fiind folosită şi de către Mozart în 1777 în Concertul pentru pian şi orchestră nr. 9 în mi bemol major K.V. 271, dar este neobişnuită în cadrul curentului, ea nemaifiind utilizată de atunci de către cineva.[30]

Apare astfel o ruptură în formula de introducere a concertului şi al caracterului secţional al expoziţiei orchestrei, Beethoven reuşind pentru prima dată o fluidizare a conţinutului tematic şi muzical prin sugestia îndepărtării acestei linii de demarcaţie, caracteristică genului, şi mereu utilizată în epocă, deschizând astfel drumul compozitorilor romantici pentru a experimenta cu aceste introduceri pianistice[31] – amintesc de debutul părţii întâi a Concertului de Schumann sau a aceluiaşi moment din cadrul Concertului de Grieg, cei doi probabil inspirându-se în alcătuirea structurală a operelor lor din Concertul în sol major al lui Beethoven, dar şi din „Imperial" ce adoptă o formulă similară de deschidere a părţii de concert. (Ex. 1)

Dacă Beethoven a avut numeroase probleme cu echilibrul din cadrul dublei expoziţii a părţii întâi a concertelor sale în trecut, cea orchestrală şi cea

[30] Vezi Rosen.
[31] Ibidem.

solistică, soluția la care a ajuns în Concertul în sol major atinge stadiul perfecțiunii în cadrul clasicismului.[32]

Astfel, concertul este deschis printr-un motiv repetat de patru note, în ritm de optimi, după un lung acord de opt sunete ce sună tonalitatea lui sol major, în ritm de doime, legată de o optime pe timpul 3 al măsurii 1, ce modulează spre re major în măsura 4 şi încheie în măsura 5 intervenția pianului. Aceste patru sunete sugerează o stare tensionată, ce se regăseşte în aceeaşi formă melodică şi ritmică (pauză de optime-trei optimi-pătrime sau optime-pauză de optime – ultima optime sau pătrime fiind enunțată întotdeauna pe timpul tare al măsurii) şi în lucrări precum Simfonia a V-a şi Sonata *Appassionata*, unii analişti definind acest scurt motiv drept unul al destinului, element melodic şi ritmic ce dictează desfăşurarea muzicală a întregii părți de concert şi regăsit chiar şi în tema a doua a expoziției orchestrei, inițial, şi a solistului, ulterior, în cadrul formulei de acompaniament melodic sub forma unor pedale armonice, uşor modificată ritmic, înfățişând nişte triolete. (Ex. 1)

Acest motiv al destinului este un motiv semnal al întregii părți de concert, ce va fi repetat obsesiv pe tot parcursul părții, un motiv pe care va fi construită şi dezvoltarea, secțiunea cea mai tensionată a părții de concert, după cum voi arăta mai târziu în cadrul analizei mele. (Ex. 1)

După cum se va observa în cadrul analizei mele, concertul este construit pe opoziția dintre apolinic, cristalizat prin intermediul unui limbaj armonic bine structurat care urmăreşte un plan bine definit şi statornic, şi dionisiac, evidențiat printr-un stil improvizatoric în special în secțiunea solistică pianistică ce prezintă anumite tendințe rebele şi foarte libere, tipic beethoveniene dar şi foarte specifice genului concertant, în special în zona ornamentației şi a valorilor ritmice foarte mici, dar supus logicii formale în cadrul formei de sonată.[33] (Ex. 1)

Melodie şi ritm:

În măsurile 1-5, melodia sună terța acordului de sol major în stare directă (5/3) în ritm de doime legată de o optime pe timpii 1, 2 şi prima jumătate a timpului 3 după care repetă aceeaşi notă de patru ori în ritm de optimi pe a doua jumătate a timpului 3, timpul 4 şi prima jumătate a timpului 1 din măsura 2. De pe a doua jumătate a timpului 2 melodia coboară un ton pe nota la pe care o repetă de asemenea de patru ori în ritm de optimi pe a doua

[32] Vezi Rosen.
[33] Vezi Petrescu.

jumătate a timpului 1, pe timpul 2 şi prima jumătate a timpului 3, după care revine din nou la nota si ce a fost sunată iniţial pe care o repetă de trei ori în ritm de optimi cu motivul semnal al concertului.

În măsura 3 pe timpul 1 mersul melodic de optimi se opreşte pe o valoare de pătrime ce reprezintă ultima din grupul de patru note repetate ale motivului semnal după care realizează un salt de semiton la nota do, într-un ritm de doime, realizând astfel şi o sincopă pe timpii 2 şi 3 ai măsurii, un moment tensionat, subliniat de către compozitor şi printr-un *sforzando*, avertizându-l pe interpret să sublinieze această formulă metro-ritmică, pe care eu o execut cu o uşoară întârziere a atacului şi utilizând puterea antebraţului pentru a o scoate în evidenţă. (Ex.1)

Melodia realizează în continuare un salt descendent de terţă mică pe nota la în ritm de pătrime pe timpul 4, şi continuă fraza printr-un salt descendent la fa diez în ritm de doime pe timpii 1 şi doi ai măsurii 5. Apare o formulă excepţională de şapte treizeci doimi scrise mărunt, ce sugerează libertatea ritmică a acestora precum într-o cadenţă şi caracterul improvizator al acestui grup tematic principal. (Ex. 1)

Această cadenţă sună notele ascendente ale gamei sol major începute pe nota re şi încheiate tot pe aceeaşi notă cu o octavă mai sus. Interpretul are o oarecare libertate agogică în această măsura nefiind necesară o măsurare exactă a valorilor, dar sugestia clară este aceea de a cânta o pătrime pe timpul 1 al măsurii, apoi pe timpul 2 gama ascendentă, iar pe timpul 3 şi prima jumătate a timpului 4 pătrimea cu punct, urmată de optime pe a doua jumătate a timpului 4, unde melodia realizează o coborâre de la re la do. (Ex. 1)

În măsura 5, cea care încheie fraza iniţială melodia prezintă un contur descendent treptat de la do diez până pe la, în ritmuri de optimi pe timpii 1 şi prima jumătate a timpului 2, urmate de pauze până la sfârşitul măsurii pe a doua jumătate a timpului 2 şi pe timpii 3 şi 4 ce încheie astfel prima fraza a grupului tematic principal. (Ex. 1)

Planul dinamic:

Acesta este scăzut şi sugerează o stare detensionată, apolinică, în cadrul acestor măsuri.

Nuanţa *piano* este menţinută pe tot parcursul acestei primei fraze, interpretul fiind nevoit să varieze planul dinamic aflat în strânsă legătură cu cel al frazării muzicale. (Ex. 1)

Armonia:

Armonic, măsura 1 sună sol major în stare directă (5/3), măsura 2 sună sol major în stare directă (5/3) pe prima jumătate a timpului 1, re major în stare directă (5/3) pe a doua jumătate a timpului 1, pe timpul 2 şi pe prima jumătate a timpului 3, sol major în răsturnarea întâi (6) pe a doua jumătate a timpului 3 şi pe timpul 4. În măsura 3 pe timpul 1 sună sol major în răsturnarea întâi (6) urmat de la major în stare directă (5/3), treapta a doua, pe timpii 2 şi 3, urmat tot de acelaşi la major în răsturnarea I (6) pe timpul 4. În măsura 4 sună re major în stare directă (5/3) pe timpii 1 şi 2, urmat de re major în răsturnarea I (6) pe timpii 3 şi prima jumătate a timpului 4, şi de un acord major cu septimă mică în stare directă (V7) pe a doua jumătate a timpului 4. În măsura 5 pe prima jumătate a timpului 1 sună un acord de undecimă urmat de acordul de sol major pe a doua jumătate a timpului 1 ce este sunat pe prima jumătate a timpului 2 şi încheie astfel această frază. (Ex. 1)

Țesătura melodică/textura:

Această prima frază a pianului prezintă o scriitură acordică densă, Beethoven folosind sonoritățile tip bloc pe tot parcursul ei. Aceasta este o sonoritate orchestrală, foarte des întâlnită în creația pentru pian a compozitorului chiar de la primele opusuri, ce imită partida de corzi completă şi sugerează o țesătură melodică densă. (Ex. 1)

Pauzele:

Pauzele din măsura 5 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 aşa cum viața este pulsație *interiorizare* (gând) - *exteriorizare* (acte perceptibile senzorial) aşa şi muzica este pulsație *substanță inefabilă structurată* (liniştea 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 şi semantic între evenimente sonore succesive."[34] (Ex. 1)

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

[34] S. Petrescu - *Ce se aude şi ce nu se aude*, Editura Brumar, Timişoara, 2014, pag. 137

„În muzica japoneză, creşterile de densitate, prin suprapuneri de planuri sonore independente, contrastele puternice îşi au contraponderea în pauze imprevizibile, tensionate sau vide, în general nemăsurabile - fapt care face dificilă acceptarea acesteia. Să ne imaginăm un munte şi un lac. Ceea ce îl defineşte pe unul, îl defineşte şi pe celălalt prin alăturare: diferența de nivel, de consistență, distanța dintre aceştia şi, mai ales oglindirea muntelui în apele liniştite. 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 înşine, trăind, emitem zgomote de funcționare, precum bătăile inimii, răsuflarea, zgomotele articulațiilor, spre exemplu. Liniştea aparține aşadar, 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: liniştea 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."[35]

Sugestii asupra sensului muzical şi 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. Linia melodică este simplă şi foarte expresivă, dar încărcată de un puternic sentiment de neliniște redat printr-un discurs fragmentat realizat prin intermediul articulației de tip staccato a notelor repetate alternate uneori cu scurte notații legato.

Sugestia afectivă a acestei primei fraze a concertului este una a seninătății şi a optimismului, o gamă de emoții pozitive, evidențiate prin tonalitate, structurile melodice şi ritmice dar şi prin articulație, stare psihică ce va fi menținută până în debutul grupului tematic secund, ce aduce tradiționalul contrast în cadrul formei de sonată. Aceasta este de esență apolinică.

Pianistul va urmări aici să producă o sonoritate caldă prin utilizarea degetelor întinse susținute de puterea antebrațului şi va folosi şi pedala de susținere pentru a conecta notele repetate între ele. Deşi articulația impune o

[35] S. Petrescu - *Ce se aude şi ce nu se aude*, Editura Brumar, Timişoara, 2014, pag. 137

separare fizică a notelor între ele, personal prefer să am în vedere întreaga frază şi să realizez o linie lungă imaginară a unui legato întins pe toată suprafaţa celor cinci măsuri. Utilizarea pedalei de susţinere este şi ea necesară pentru a obţine o sonoritate caldă şi a susţine efectul unui legato mai sus amintit.

Fraza a doua (măsurile 6-14):

Măsurile 6-14 reprezintă următoarea frază a grupului tematic principal şi aduc tema concertului transpusă în tonalitatea si majorului, Beethoven folosind relaţia de terţă dintre prima frază a concertului şi aceasta cu efectul de a surprinde ascultătorul, ce se aştepta ca să audă aici tonalitatea re majorului ce a încheiat fraza precedentă. Partida de corzi preia tema de la pian şi orchestra îşi intră în rolul ei caracteristic genului concertant de a expune prima secţiune a concertului. (Ex. 2, vezi anexă)

Melodie şi ritm:

Măsurile 6-7 reprezintă o secvenţă la o terţă mare ascendentă a măsurilor 1-2, fiind identice melodic şi ritmic. Din măsura 8 melodia realizează, după ce sună nota si pe timpul 1 în ritm de pătrime, un salt descendent de terţă mică la sol diez în ritm de doime, ce este rezolvat pe nota la în ritm de pătrime pe timpul 4, înfăptuind astfel ritmic şi o sincopă.

Măsura 9 este o secvenţă la o secundă mare descendentă a măsurii 8. Faţă de timpul 4 al măsurii 9, melodia realizează un salt de o sextă mare ascendentă către nota mi în ritm de doime cu punct în măsura 10, notă ce reprezintă vârful de tensiune al frazei, marcat şi de compozitor printr-un *sforzando*, şi urmat de un salt descendent de o secundă mare la re pe timpul 4 al acestei măsuri.

În măsura 11 melodia sună acelaşi re pe timpul 1 în ritm de pătrime, urmărind un contur descendent către nota do pe timpul 2 în ritm de pătrime şi urmat de nota si pe timpii 3 şi 4 în ritm de doime. În măsura 12 se continuă mersul descendent al frazei spre nota la ce este sunată în ritm de doime cu punct pe timpii 1, 2 şi 3 şi urmată de două optimi ascendente pe timpul 4.

Măsura 13 repetă ultima notă a măsurii 12 în ritm de pătrime pe timpul 1, după care realizează un salt descendent de cvintă micşorată la fa diez unde realizează şi o sincopă pe timpii 2 şi 3 prin ritmul de doime, urmată de două optimi, ce aduc fraza la final pe timpul 4.

Față de timpul 3 al măsurii 13 melodia realizează un salt ascendent de terță mică pe prima jumătate a timpului 4, urmată de o coborâre treptată la nota sol pe a doua jumătate a timpului 4. Timpul 1 al măsurii 14 reia ultima notă a măsurii 13 şi încheie fraza pe tonica sol major. (Ex. 2)

Planul dinamic:

Acesta este mai scăzut decât ce a enunțat pianul în măsurile anterioare, *pianissimo*, şi tot de esență apolinică, sugerând o stare detensionată a discursului muzical. Apar şi aici fluctuații ce sunt strâns legate de direcția frazei muzicale. (Ex. 2)

Armonia:

Armonic, măsura 6 sună si major în stare directă (5/3), măsura 7 pe prima jumătate a timpului 1 sună acelaşi si major ca în măsura precedentă, pe a doua jumătate a timpului 1, pe timpul 2 şi pe prima jumătate a timpului 3 sună fa diez major în stare directă (5/3), pe a doua jumătate a timpului 3 şi pe timpul 4 sună si major în răsturnarea I (6). Pe timpul 1 al măsurii 8 sună aceeaşi armonie ca pe timpul 4 al măsurii precedente, pe timpii 2 şi 3 sună mi major în stare directă (5/3), pe timpul 4 sună sol major în răsturnarea întâi (6).

În măsura 10 pe timpul 1 sună do major în stare directă pe timpii 1, 2 şi 3 urmat de sol major în răsturnarea a doua pe timpul 4, în măsura 11 sună la major în răsturnarea I (6) pe timpii 1, 2 şi 3 urmat de sol major pe prima jumătate a timpului 4 şi de la major în răsturnarea întâi (6) pe a doua jumătate a timpului 4.

Măsura 13 sună re major cu septimă mică în stare directă (7) pe timpii 1, 2, 3 şi prima jumătate a timpului 4 rezolvată la sol major în răsturnarea a doua (6/4) pe prima jumătate a timpului 4, armonie repetată şi pe prima jumătate a timpului 1 al măsurii 14. (Ex. 2)

Țesătura melodică/textura:

Măsurile 6-14 sunt sunate în întregime de către partida completă de corzi, sugerând o țesătură melodică mai rarefiată, datorită lipsei celorlalte partide instrumentale, care se vor alătura corzilor mai târziu. (Ex. 2)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretative:

Sugestia afectivă a muzicii aici este identică cu cea a primei frazei, diferind doar nuanța în care aceasta este exprimată prin intermediul culorii tonalității mai sus amintite. În continuare răbdarea şi liniştea domină aici.

Sugestiile de frazare şi de articulație ale acestei a doua fraze a grupului tematic principal sunt similare cu cele ale primei fraze. Se va urmări ca şi acolo o linie imaginară ce este trasată pe toată lungimea sa considerând felul în care se întrepătrund între ele celulele şi motivele în interiorul acesteia având grijă să nu apară fragmentări în cadrul discursului muzical şi gândind o linie lungă de opt măsuri.

Puntea - măsurile 14-29:

Fraza întâi a punții debutează în tonalitatea de bază şi este sunată tot de către partida de corzi. Vioara a doua începe o formulă melodică de acompaniament sub forma unor pedale armonice ce sună terța şi cvinta acordului de sol major în ritm de şaisprezecimi, legate câte două, şi sugerează astfel o creştere de tensiune prin starea de agitație creată de această accelerare scrisă. (Ex. 3, vezi anexă)

Această formulă debutează de pe a doua jumătate a timpului 1 al măsurii 14 şi continuă neîncetat până la măsura 18, unde va fi oprită pentru un scurt timp, după care va fi reluată de pe a doua jumătate a timpului 3 în măsura 20 şi continuată până în măsura 24. (Ex. 3)

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

Melodia prin vioara întâi, dublată la octava superioară de către oboi, sună motivul semnal al concertului începând de pe a doua jumătate a timpului 3 în ritm de optimi în tonalitatea de bază pe nota sol. Remarc cum pe timpul 1 al măsurii 15 cornul sună şi el o intervenție a unei pedale armonice ce se desfăşoară pe 3 măsuri dar şi pe prima jumătate a timpului 1 a măsurii 18. Melodia îşi continuă mersul descendent pe a doua jumătate a timpului 2 al măsurii 15 unde realizează o coborâre la un semiton față de nota inițială până pe prima jumătate a timpului 3 de unde revine ascendent la nota inițială pe a doua jumătate a timpului 3. De pe această a doua jumătate a timpului 3 începe un canon la două voci, corzile grave anunțând şi ele motivul semnal al concertului prin intervenția lor. (Ex. 3)

Mersul melodiei viorilor şi al suflătorilor se realizează în sens contrar faţă de cel al corzilor grave în măsurile 16, 17 şi 18. Mersul de optimi al melodiei viorii întâi şi al oboiului este oprit în măsura 16, unde melodia sună sol diez în ritm de pătrime pe timpul 1, urmat de la pe timpul 2 şi prima jumătate a timpului 3 în ritm de pătrime legată de o optime, după care motivul semnal este transpus la o cvintă perfectă ascendentă şi secvenţat de pe a doua jumătate a timpului 3 din cadrul acestei măsuri şi până pe primul timp al măsurii 18. (Ex. 3)

În măsura 16, sub melodia motivului semnal al viorilor şi al oboiului este sunat acelaşi motiv semnal de către corzile grave ce este continuat în ritm de optimi până în măsura 17 atunci când mersul de optimi este stopat prin aceeaşi formulă melodică şi ritmică pe care am auzit-o în măsura 16 în cadrul melodiei viorilor dublate de oboi. Conturul optimilor din măsura 17 este unul descendent iniţial, unde pe a doua jumătate a timpului 1 se realizează o coborâre la un semiton de la sol la fa diez şi apoi o urcare către sol diez la un ton distanţă faţă de fa diez de pe a doua jumătate a timpului 3. (Ex. 3)

Se realizează astfel o mişcare în oglindă a celor două voci ce alcătuiesc canonul. În măsura 17 viorile dublate de oboi încheie fraza sunând do becar pe timpul 1 în ritm de pătrime coborât treptat la si pe timpul 2 în ritm de optime – pauză de optime. (Ex. 3)

Noua expunere a debutului motivului semnal este sunată de către corzile grave începând de pe a doua jumătate a timpului 3 din măsura 17 şi continuată până în măsura 19, prin mersul specific de optimi repetate câte patru, în aceeaşi formulă descendentă, ce reprezintă ca şi în intervenţia viorilor dublate de oboi, de pe a doua jumătate a timpului 3 din măsura 16, o secvenţă, dar la o cvartă perfectă descendentă de această dată urmărind conturul în oglindă mai sus menţionat. Acesta este oprit printr-o pedală de doi timpi şi jumătate a viorii a doua şi a violelor, respectiv o măsură şi doi timpi şi jumătate a corzilor grave. (Ex. 3)

De pe a doua jumătate a timpului 3 din măsura 18 viorile întâi, dublate de către restul partidei de corzi, expun din nou tema prin motivul semnal într-un discurs ce se realizează prin secvenţe. Astfel melodia începută pe a doua jumătate a timpului 3 din măsura 18 în ritm de optimi şi până pe prima jumătate a timpului 3, reprezentând un motiv, este secvenţată la o terţă mare ascendentă de pe prima jumătate a timpului 3, şi repetată identic până pe prima jumătate a timpului 3 din măsura 20. Clarineţii alături de corzile grave dublează şi ei secvenţa începută pe a doua jumătate a timpului 3 în măsura 19 de către viori. (Ex. 3)

Următoarea secvență ascendentă a motivului semnal se realizează la o distanță de o sextă mică unde țesătura melodică devine mult mai densă prin intervențiile fagoților şi ale oboilor alături de ceilalți membri ai ansamblului, până pe prima jumătate a timpului 3 din măsura 21. (Ex. 3)

Viorile a doua alături de viole realizează o accelerare prezentând acum în mersul lor o formulă de acompaniament de şaisprezecimi legate câte două şi sunând pedale armonice la o distanță de o octavă între cele două şaisprezecimi. (Ex. 3)

Tensiunea discursului muzical este crescută prin toate aceste intervenții şi tehnici orchestrale, dar şi prin indicația *crescendo* notată de către compozitor începând cu timpul 3 al măsurii 20. De pe a doua jumătate a timpului 3 din măsura 20 mersul de optimi al viorilor şi al partidei de suflători este dublat şi de către contrabaşi. În măsura 21, de pe a doua jumătate a timpului 3 flautul prezintă şi el motivul semnal al concertului alături de corni având astfel toată orchestra expunând tema grupului tematic principal. (Ex. 3)

Țesătura melodică devine densă şi nuanța mare, *forte*. Mersul de optimi al motivului semnal este oprit în măsura 23 unde melodia sună nota re în ritm de pătrime pe timpul 1, coborâtă cu un ton mai jos pe timpii 2 şi 3 sunând un ritm de doime şi formând o sincopă pe timp, şi urmată de încă o coborâre de un semiton la nota si în ritm de pătrime pe timpul 4. (Ex. 3)

Parametrul ritmic este din nou schimbat în măsura 24 unde pe timpul 1 sună aceeaşi notă din măsura precedentă în ritm de pătrime, urmată de o coborâre melodică la nota la în ritm de optime pe prima jumătate a timpului 2, şi o pauză de şaisprezecime urmată de o şaisprezecime pe a doua jumătate a timpului 2, sunând un salt de o cvartă perfectă în interiorul melodiei. Formula ritmică de pe timpii 1 şi 2 ai măsurii 24 este repetată şi pe timpii 3 şi 4 ai acestei măsuri, dar şi pe cei 4 timpi ai măsurii 25. Melodia realizează o coborâre pe timpii 3 şi 4 ai măsurii 24, apoi o coborâre urmată de o urcare pe timpii 1 şi 2 ai măsurii 25, idee repetată şi pe timpii 3 şi 4 ai aceleiaşi măsuri. (Ex. 3)

Timpii 1 şi 3 ai măsurilor 24 şi 25 sunt marcați prin *sforzando* sugerând o evidențiere puternică a ritmului specific de marş militar din cadrul acestor măsuri. Parametrul ritmic este schimbat din nou, de către toți membrii orchestrei, sugerând astfel o tensiune sporită a discursului muzical, dar şi o accelerare prin ritmul neîntrerupt de triolete din cadrul măsurii 26 ce realizează melodic un mordent în jurul notei si pe fiecare timp al măsurii. Nota si devine astfel repetată pe a treia parte a timpului 1 şi prima parte a timpului 2, formula repetându-se până pe timpul 1 al măsurii 27 ce sugerează o stare de spirit foarte agitată şi dramatică prin această formulă obsesivă, care totodată

operează şi la nivelul armonic, aceasta schimbându-se de două ori în cadrul unui timp al măsurii. (Ex. 3)

Această acumulare dinamică şi de tensiune dramatică şi ritmică este oprită în măsura 27 printr-o notă lungă, o notă întreagă legată de o doime aparţinând măsurii 28, în nuanţă mare, *fortissimo*, şi reprezintă punctul culminant al punţii de dinaintea debutului grupului tematic secund. De remarcat aici că tonica sol major este adusă în ipostază de dominantă pentru tonalitatea re majorului, deoarece aceasta imploră rezolvarea şi nu reprezintă tonalitatea în care se va finaliza cadenţa de încheiere de frază. (Ex. 3)

Dinamic se realizează un *diminuendo* subit în cadrul măsurii 27 de la *fortissimo* către *piano*, nuanţa ce va reprezenta măsura 28, cea care leagă puntea de grupul tematic secund.

Melodia sunată de către viori dublate de flaut şi oboi a măsurii 27 este coborâtă cu un ton în măsura 28, unde corzile grave, viorile a doua şi clarineţii sugerează schimbarea de armonie de pe timpii 3 şi 4 ai măsurii ce se va rezolva în măsura 29. (Ex. 3)

Armonia:

Armonic măsura 14 sună sol major, măsura 15 sună sol major pe prima jumătate a timpului 1, sol major cu septimă mare pe a doua jumătate a timpului 1, timpul 2 şi prima jumătate a timpului 3, şi înapoi la sol major pe a doua jumătate a timpului 3 şi pe timpul 4. În măsura 16 pe timpul 1 sună un acord de undecimă cu sol diez adăugat (o sugestie de politonalism), pe timpul 2 sună un acord de septimă în răsturnarea întâi (6/5), la fel ca şi pe prima jumătate a timpului 3, pe a doua jumătate a timpului 3 sună un acord micşorat la fel ca şi pe timpul 4. (Ex. 3)

În măsura 17 pe prima jumătate a timpului 1 sună sol diez micşorat, pe a doua jumătate a timpului 1 sună un acord de terţiadecimă, pe timpul 2 sună un acord de septimă mare în răsturnarea a doua (4/3), la fel ca şi pe prima jumătate a timpului 3, pe a doua jumătate a timpului 3 şi pe timpul 4 sună re major în stare directă (5/3). (Ex. 3)

În măsura 18 pe prima jumătate a timpului 1 sună un acord de undecimă, pe a doua jumătate a timpului 1 sună acelaşi acord de undecimă cu do diez adăugat cu aceeaşi sugestie a politonalismului, pe timpul 2 sună aceeaşi armonie ca şi pe timpul 1, la fel ca şi în prima jumătate a timpului 3, pe a doua jumătate a timpului 3 sună sol major în răsturnarea a doua (6/4), precum şi pe timpul 4. (Ex. 3)

În măsura 19 pe prima jumătate a timpului 1 sună un acord de terțiadecimă, pe a doua jumătate a timpului 1 sună un acord de septimă în stare directă (7), la fel ca şi pe timpul 2 şi prima jumătate a timpului 3, pe a doua jumătate a timpului 3 şi pe timpul 4 sună sol major în răsturnarea a doua (6/4). În măsura 20 pe prima jumătate a timpului 1 sună un acord de terțiadecimă, pe a doua jumătate timpului 1 sună un acord de septimă în stare directă (7) la fel ca şi pe timpul 2 şi prima jumătate a timpului 3, pe a doua jumătate a timpului 3 şi pe timpul 4 sună sol major în răsturnarea I (6). În măsura 21 pe prima jumătate a timpului 1 sună sol major, pe a doua jumătate a timpului 1, pe timpul 2 şi prima jumătate a timpului 3 sună un acord de septimă în răsturnarea a doua (V4/3), pe a doua jumătate a timpului 3 şi pe timpul 4 sună sol major în stare directă. Acest joc al tonicii alternate cu dominanta (treapta a V-a) cu septimă este continuat şi în măsurile 22, 23, 24, 25, 26 sub diverse formule ritmice până în măsura 27 unde se realizează o cadență finală către grupul tematic secund. Măsura 27 sună sol major în stare directă (5/3), măsura 28 sună re major în stare directă (5/3) pe timpii 1 şi 2 şi la minor pe timpii 2 şi 3, noua tonalitate contrastantă a grupului tematic secund. (Ex. 3)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretative:

Se păstrează aici sentimentul seninătății şi al bucuriei prelungit până în debutul grupului tematic secund dar prin utilizarea tehnicilor intensive spațiale de tipul polifoniei şi a celor temporale de tipul dinamizării ritmice mai sus amintite alături de nuanța mare şi utilizarea întregului aparat orchestral, răbdarea de care dă dovadă eroul nostru în debutul concertului este transformată în nerăbdare pentru un scurt moment, ca apoi toată acumularea de tensiune să fie disipată cu puțin înainte de intervenția noului grup tematic.

Sugestiile de frazare vor fi similare cu cele din cadrul grupului tematic principal şi anume ale unei continuități în discursul melodic al instrumentelor orchestrei, fără a fragmenta şi secționa expunerea pe parcursul desfăşurării muzicale, gândind întotdeauna linii ample în gestul muzical ce imită alcătuirea frazelor şi a perioadelor muzicale. Instrumentiştii vor urmări întotdeauna desfăşurarea naturală a frazei pe care o vor contura printr-o paletă dinamică bogată pe întreg parcursul ei.

Grupul tematic secund – măsurile 29-49:

Câteva considerente:

Grupul tematic secund realizează mult aşteptatul contrast tonal sunând materialul său în tonalitatea la minorului. Se realizează şi un contrast afectiv faţă de grupul tematic principal, noul grup tematic invocând prin mişcarea arpegiată ascendentă şi prin ritmurile punctate specifice marşului de optime cu punct-şaisprezecime, un caracter milităresc şi profund dramatic, chiar dacă este prezentat în nuanţă mică, *piano*, la fel ca şi grupul tematic principal în debutul concertului. Grupul tematic secund poate sugera apariţia dionisiacului în contradicţie cu apolinicul grupului tematic principal prin nestatornicia melodiei şi a formulelor ritmice ale acestuia, evidenţiind astfel opoziţia dintre ordonat şi impulsiv, raţional şi pasional, până la urmă un contrast tipic beethovenian. (Ex. 4, vezi anexă)

Starea profund tensionată a grupului tematic secund este dată şi de formula ritmică a acompaniamentului corzilor grave ce sună note repetate sub forma unor pedale armonice în ritmuri ameninţătoare de triolete, ce creează şi o instabilitate ritmică sub forma unor hemiole atunci când se suprapun cu ritmurile melodiei. Acest caracter al grupului tematic secund este asociat mai degrabă concertelor timpurii ale lui Beethoven şi pare a fi o abordare străină de starea generală a acestui concert evocată până acum. Dar Beethoven este întotdeauna plin de surprize, şi nu ezită nici aici să folosească antiteza în discursul său muzical.[36] (Ex. 4)

Perioada întâi (măsurile 29-40):

Melodia, ritmul şi ţesătura melodică/textura:

Melodia este enunţată iniţial de către viorile întâi pe timpul 4 al măsurii 29 ce sună un arpegiu de la minor în stare directă (5/3) ascendent încheiat pe timpii 1, 2 şi 3 ai măsurii 30 acolo unde melodia rămâne atârnată pe o doime cu punct înainte să coboare iar pe notele arpegiului pe timpul 4 în ritm de optime-pauză de şaisprezecime-şaisprezecime, specific marşului militar. (Ex. 4)

Mersul arpegiat descendent al melodiei este continuat şi în măsura 31, unde pe timpii 1 şi 2 sună un acord de mi minor în stare directă (5/3) descendent în ritmuri de pătrime-optime-pauză de şaisprezecime-şaisprezecime, ce este secvenţat cu un ton mai jos pe timpii 3 şi 4 ai măsurii acolo unde este sunată armonia si majorului cu septimă în stare directă (V7). Din debutul măsurii 29 de pe timpul 1 începe formula de acompaniament a violelor, ce vor fi dublate de către vioara a doua din măsura 30 despre care am amintit mai sus. Corzile grave punctează şi ele armonic începând cu timpul 4 al măsurii 30 în

[36] Vezi Plantinga.

ritmul impus de mersul melodiei. În măsura 32 fagotul preia tema de la viori şi sună terţa acordului de mi minor în stare directă (5/3) în ritm lent de două doimi, deasupra căreia viorile a doua continuă expunerea acompaniamentului. (Ex. 4)

Viorile întâi se alătură şi ele viorilor a doua în realizarea formulei de acompaniament începând cu a doua treime a timpului 3 pe care o continuă până la măsura 37. Primul motiv al grupului tematic secund este încheiat în măsura 33, în do major, o măsură conjunctă deoarece este şi prima măsură a următorului motiv al acestei perioade. Noua temă ce debutează în măsura 33 reprezintă o secvenţă la o terţă mică ascendentă a temei de la măsura 29, adusă acum în tonalitatea do majorului. Oboiul va enunţa secvenţa temei de la măsura 33. Corzile grave primesc şi ele rol tematic timp de o măsură sunând deasupra temei oboiului o formulă ritmică ascendentă în măsura 38 pe armonia arpegiului de do major în răsturnarea întâi (6) în ritm de pătrime-optime cu punct-şaisprezecime, pe timpii 1 şi 2, ce va fi repetată şi pe timpii 3 şi 4. (Ex. 4)

Măsurile 33-36 reprezintă o secvenţă a măsurilor 29-32 ce păstrează în linii mari conturul melodic, ritmic şi armonic al măsurilor precedente. Ele însă nu sunt identice. După formulele descendente ale oboiului din măsurile 34 şi 35 ce sună armoniile de do major în răsturnarea întâi (6), si minor în răsturnarea a doua (6/4) şi fa diez major cu septimă, cornul va suna sfârşitul temei în măsura 36 după cum a făcut fagotul în măsura 32. În măsurile 37-40 se realizează a treia secvenţă a temei grupului tematic secund la o cvartă perfectă descendentă faţă de debutul temei din măsura 33. (Ex. 4)

Oboiul este acum dublat de către flaut şi de către viorile întâi, şi expune pentru a treia oară această temă a grupului tematic secund. Măsurile 37-39 sunt foarte similare cu măsurile 33-35 melodic şi ritmic. Corzile grave realizează aceeaşi formulă melodică şi ritmică în măsura 38 precum în măsura 34. Mersul ascendent şi apoi descendent al melodiei temei din măsurile 37-39 este identic cu cel din măsurile 33-35 şi din măsurile 29-31. (Ex. 4)

Planul dinamic:

Planul dinamic este scăzut, şi adus în nuanţă mică, *piano*. Apar mici fluctuaţii în planul dinamic date de plasticitatea frazelor muzicale şi necesitatea conturării lor. (Ex. 4)

Armonia:

Armonic, măsura 37 sună sol major în stare directă, măsura 38 sună acelaşi sol major în răsturnarea întâi (6), măsura 39 sună fa diez minor în stare directă pe timpii 1 şi 2 şi un acord de do diez major cu septimă în răsturnarea a doua (4/3). (Ex. 4)

Măsura 39, cea care încheie ultima secvenţă a temei este diferită faţă de măsurile 32 şi 36 deoarece mersul acompaniamentului de triolete este oprit aici şi doar corzile grave sună terţa arpegiului de fa diez major în ritm de doimi, deasupra căreia, de pe a doua jumătate a timpului 2 debutează motivul semnal al grupului tematic principal al concertului sunat de către viorile a doua, de patru optimi, trei în măsura 40 şi una în măsura 41, motiv pe care va fi construită următoarea perioadă ce reprezintă o trecere spre concluzia expoziţiei orchestrei. (Ex. 4)

Armonic măsura 40 sună pe timpii 1 şi 2 fa diez major şi pe a doua jumătate a timpului 3 şi pe timpul 4 fa diez major cu septimă în răsturnarea întâi (6/5). (Ex. 4)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretative:

Aici putem vorbi de o sugestie opusă sentimentelor din debutul concertului ce amintesc de emoţii mai puţin pozitive precum mâhnire, îngândurare, chiar o tristeţe, stări psihice pe care muzica le poate sugera ascultătorului. Ele sunt însă pasagere urmând ca în continuare optimismul şi lumina să fie readuse în această secţiune a părţii de concert.

Starea intensă de nerăbdare şi sugestia dionisiacului este prezentă în special prin convenţii temporale ce ţin de structura ritmică mai sus amintită.

Din punct de vedere al frazării se va urmări ca şi până acum realizarea unui flux continuu asupra fiecărei fraze pe care le vor susţine mental căutând întotdeauna să fluidizeze materialul muzical prin urmărirea desfăşurării naturale a frazei. Membrii orchestrei vor imagina ca şi până acum linii lungi desfăşurate pe parcursul unor fraze întregi sau chiar perioade fără a fragmenta discursul muzical, chiar şi atunci când textul le-ar impune prin pauze scurte de timpul celor de şaisprezecime. Se va căuta totodată şi compactarea frazelor şi a materialului muzical în cadrul dialogurilor dintre instrumente, urmărindu-se întotdeauna un discurs cât mai fluid posibil.

Articulaţia joacă şi ea un rol important în principal în claritatea proiecţiei notelor repetate din cadrul motivului semnal al concertului, dar fără a desconsidera sugestiile frazării mai sus expuse.

Perioada a doua (măsurile 40-49):

Melodia, ritmul, planul dinamic şi ţesătura melodică/textura:

Următoarea perioadă a grupului tematic secund ce reprezintă o trecere armonică spre concluzia expoziţiei orchestrei prezintă un nou scurt episod polifonic sub forma unui canon similar cu puntea dintre cele două grupuri tematice bazată tot pe motivul semnal al concertului.

Astfel în măsura 41 melodia expune motivul semnal sunat de către viorile I dublate de viole începând cu a doua jumătate a timpului 1 şi încheind după sunarea celor 4 optimi printr-o formulă melodică descendentă ce repetă nota precedentă precum sol-fa diez pe timpul 3 al măsurii şi fa diez-mi diez pe timpul 4 al măsurii dând impresia unui suspin lăuntric profund dramatic ce va fi exploatat cu succes în cadrul acestei secţiuni din expoziţia solistului din cadrul decoraţiei melodice a pianului (măsurile 147-151). (Ex. 4)

Deasupra acestei expuneri tematice a corzilor suflătorii fără clarineţi sună un fragment de temă nouă ce nu s-a mai auzit până acum a unui arpegiu descendent a lui fa diez major cu terţiadecimă (re-do diez-la diez-fa diez) ce este început pe timpul 4 al măsurii 41 în ritm de optime legată de o pătrime aparţinând primei jumătăţi a timpului 1 din măsura 42, după care de pe a doua jumătate a timpului 1 mersul descendent este continuat în ritm de trei optimi şi pe timpul 2 din această măsură. (Ex. 4)

Mersul de optimi este oprit pe timpul 3 ce sună o pătrime care repetă nota melodică precedentă. De pe a doua jumătate a timpului 3 revine motivul semnal de patru optimi sunat de către viole şi terminat pe prima jumătate a timpului 1 al măsurii 43. (Ex. 4)

Din măsura 43 motivul semnal este continuat în ritmul său constant de optimi şi enunţat de către viole ce dublează viorile întâi sub pedala violelor, apoi în măsura 44 acesta este continuat tot de către viole ce dublează vioara a doua sub pedala viorilor întâi. (Ex. 4)

În măsura 45 continuă mersul constant de optimi al motivului semnal ce este sunat de către viorile întâi şi de către viole pe timpii 1, 2 şi prima jumătate a timpului 3 sub pedala viorii a doua ce sună o doime legată de o optime. De pe a doua jumătate a timpului 3 viorile a doua sună şi ele motivul semnal al concertului până pe primul timp al măsurii 46. Formula melodică şi ritmică de doime legată de optime şi trei optimi repetate va fi continuată până în măsura 48 atunci când vioara a doua începe să urmărească conturul melodic al viorii întâi la distanţe intervalice mixte până în măsura 50. (Ex. 4)

Remarc cum mersul melodic al formulelor viorilor întâi şi cel al violelor se realizează în sens contrar una faţă de cealaltă, viorile întâi realizează un salt ascendent de o sextă mare pe timpul 1, în timp ce violele realizează un salt descendent de o sextă mare în acelaşi moment. Acest mers contrar al celor două principale voci exponente va fi continuat până în măsura 50 unde este sunată o nouă intervenţie tematică. (Ex. 4)

Din măsura 44 partida de suflători de lemn fără clarineţi prezintă şi ea intervenţii melodice sub forma unor note lungi ce susţin armonic ansamblul corzilor şi acumularea de energie către măsura 50, unde avem din nou nuanţă mare, *fortissimo*. Partida de suflători completă prezintă după o pauză de opt timpi şi jumătate (timpii 3 şi 4 ai măsurii 47, toţi timpii măsurii 48, şi timpii 1, 2 şi prima jumătate a timpului 3 din măsura 49) motivul semnal al concertului în nuanţă mare înainte de măsura 50 unde toată orchestra va suna noua temă (în tutti) ce reprezintă un vârf al noii acumulări de energie începută la măsura 41. (Ex. 4)

Armonia:

Armonic, măsura 41 sună si minor în stare directă (5/3), urmat de sol major în răsturnarea întâi (6) si minor din nou şi un acord de undecimă pe ultima jumătate a timpului 4, măsura 42 sună un acord de terţiadecimă urmat de fa diez major cu septimă în răsturnarea a doua (6/5), măsura 43 sună si minor urmat de sol major în răsturnarea întâi (6), măsura 44 sună sol major în stare directă (5/3), urmat de răsturnarea întâi (6) a aceleaşi armonii şi de un acord micşorat în stare directă, măsura 45 sună un acord de undecimă rezolvat la do major în stare directă (5/3) şi urmat de la minor în răsturnarea a doua (6/4), măsura 46 sună un acord de septimă micşorată urmat de si minor în răsturnarea întâi (6), măsura 47 sună un acord de nonă mică urmat de mi minor în stare directă (5/3) şi de do major în răsturnarea întâi (6), măsura 48 sună un acord de nonă micşorată rezolvată la fa diez minor în răsturnarea întâi (6), măsura 49 sună un acord de re major cu septimă în răsturnarea a doua (V4/3), armonie menţinută şi în măsura 50 şi rezolvată în măsura 51 la sol major în răsturnarea întâi (6). (Ex. 4)

Ţesătura melodică/textura:

Ţesătura melodică a acestei perioade este una rarefiată la început dar devine mai densă pe măsură ce apare acumularea dinamică şi de tensiune

dramatică a discursului muzical până la momentul noii secțiuni a concluziei expoziției orchestrei pe care toată orchestra o sună. (Ex. 4)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretative:

Sentimentele mâhnirii şi ale îngândurării sunt menținute şi aici asemenea primei perioade precum şi sugestia dionisiacului aduse în cadrul discursului muzical prin convenții intensive spațiale de tipul secvențelor şi a variației motivice.

Sugestiile frazării şi ale articulației sunt similare cu cele ale perioadei precedente.

Concluzia expoziției orchestrale – măsurile 50-74 (măsura 74 este o măsură conjunctă):

Perioada întâi (măsurile 50-59):

Melodia, ritmul şi armonia:

Melodia concluziei expoziției este sunată de către viori şi dublată de către suflătorii de lemn, flautul având rolul tematic cel mai pronunțat, ceilalți rezumându-se la a puncta armonic şi ritmic, dar şi de către corni ce punctează armonia. (Ex. 5, vezi anexă)

Corzile grave realizează o formulă de acompaniament de tip pedală armonică oscilantă, pendulând tot timpul între două sunete inițial în ritm de optimi, menținând tensiunea acumulată până aici prin motivul semnal al concertului, care vor fi apoi accelerate din măsura 54, şi vor continua prin formule de pasaj mobile din măsura 55 până vor fi oprite în măsura 58. (Ex. 5)

Astfel, în măsura 50 melodia sună un acord de re major cu septimă în ritm de doime cu punct pe primii timpi ai măsurii urmat de o intervenție descendentă a viorilor întâi ce sună notele arpegiului în ritmul de marş militar al grupului tematic secund optime cu punct-şaisprezecime, după care realizează un salt de o octavă perfectă şi, în măsura 51, sună un acord de sol major în răsturnarea întâi (6) în ritm de doime pe timpii 1 şi 2. (Ex. 5)

Pe timpii 3 şi 4 melodia realizează încă un contur descendent treptat pe notele gamei sol major sunând în ritm de pătrimi armoniile lui re major cu septimă în răsturnarea a doua (V4/3) rezolvat la sol major în stare directă (I5/3). Mersul descendent treptat al melodiei este continuat şi în măsura 52 unde sună aceeaşi armonie a re majorului cu septimă în răsturnarea a treia (V2)

în ritm de doime legată de prima optime a unui triolet şi marcată printr-un *sforzando* pentru a sugera starea tensionată a discursului muzical şi a sublinia armonia disonantă a acordului cu septimă. (Ex. 5)

De pe a doua treime a timpului 3 melodia va realiza un contur mixt, descendent treptat iniţial prin trei note, ascendent apoi tot treptat, şi descendent din nou la un interval de terţă mare sub aceeaşi armonie ca şi pe timpii 1 şi 2 ai măsurii. Melodia urcă din nou la o octavă perfectă precum în măsura 51, măsura 53 fiind foarte asemănătoare cu măsura 51 armonic, dar de data aceasta este folosită o tehnică a varierii melodice şi ritmice, ele diferind prin aceşti parametri, precum şi măsura 54 este o variantă a măsurii 52 modificată melodic şi ritmic. (Ex. 5)

Melodia sună în măsura 53 un ritm de o pătrime cu punct urmată de două şaisprezecimi pe timpii 1 şi 2 şi optime-două şaisprezecimi repetate pe timpii 3 şi 4 şi realizează un contur mixt ascendent treptat iniţial timp de o notă, apoi descendent timp de trei note, ce este secvenţat de trei ori în cadrul măsurii şi ce sună notele gamei sol major. (Ex. 5)

În măsura 54 melodia se opreşte pe nota la ce sună o pătrime legată de o şaisprezecime pe primul sfert al timpului 2, după care prezintă un mers eratic de şaisprezecimi prin dinamizare ritmică până în măsura 55, unde şaisprezecimile nu vor fi oprite dar se vor regăsi în cadrul formulei de acompaniament ale corzilor grave, melodia sunând note lungi în măsura 55, iar apoi punctând armonic şi ritmic fiecare timp în măsurile 56 şi 57. (Ex. 5)

După scurta oprire de pe timpul 1 şi primul sfert al timpului 2 al măsurii 54, melodia urmăreşte un contur mixt, iniţial descendent treptat, timp de trei note, apoi ascendent treptat timp de o notă, apoi descendent la un interval de o terţă mare pe prima jumătate a timpului 3 şi apoi urmată de un mers ascendent treptat pe notele gamei sol major, prin formula de pasaj ce acoperă distanţa de o octavă perfectă ce s-a realizat prin salt în cadrul măsurilor 51 şi 53. (Ex. 5)

În măsura 55 formulele de pasaj se mută în cadrul acompaniamentului corzilor grave şi sună notele gamei sol major, ascendent apoi descendent. Melodia în măsura 55 sună un acord de sol major în răsturnarea întâi în ritm de doime pe timpii 1 şi 2 şi, mergând ascendent, un do major în stare directă (5/3), tot în ritm de doime pe timpii 3 şi 4, marcate şi prin *sforzando* de către compozitor pentru a sugera starea intens dramatică a debutului acestei secţiuni şi acumularea de energie de până acum. (Ex. 5)

Din măsura 56 melodia va puncta fiecare timp al măsurii până în măsura 58, unde va avea un mers treptat mixt, iniţial descendent în măsura 56, iar apoi ascendent în măsura 57 într-un ritm de optime-pauză de optime, realizându-se

astfel şi o formulă de contratimp pe jumătate de timp evidenţiat la fiecare intervenţie a viorilor şi a suflătorilor din măsurile 56 şi 57. (Ex. 5)

Acompaniamentul corzilor grave va realiza formule de pasaj cu un conţinut melodic mixt, atât ascendent cât şi descendent ce sugerează pe timpii 1 şi 2 ai măsurii 56, formula specifică clasicismului a basului figurat (alberti), amestecată cu celelalte tehnici de acompaniament melodic mai sus menţionate. (Ex. 5)

Armonic măsura 56 sună sol major în răsturnarea a doua (6/4), urmat de un acord de septimă micşorată, urmat de re major cu septimă în răsturnarea întâi (V6/5), urmat de sol major în stare directă (5/3) pe timpul 4 al acestei măsuri. Măsura 57 sună re major cu septimă în răsturnarea a doua (V4/3) pe timpul 1, urmat de sol major în răsturnarea întâi (6), urmat de re major cu septimă în răsturnarea a doua (V4/3), urmat de sol major în răsturnarea întâi (6). (Ex. 5)

Măsura 58 sună o notă întreagă cântată de toată orchestra ce reprezintă un vârf de tensiune dramatică rezultat din acumularea de energie din măsurile 55-57, marcată printr-un *sforzando* pe armonia lui do major în stare directă. Măsura 59 sună tot o notă lungă de patru timpi pe armonia lui re major în stare directă. Melodia realizează din nou un salt ascendent de o octavă din măsura 59 spre măsura 60, după ce a urmărit un contur descendent între măsurile 58 şi 59. (Ex. 5)

Planul dinamic:

Dinamica este reprezentată aici de o nuanţă mare, *fortissimo*, menţinută de către toţi exponenţii orchestrei până în măsura 59, unde se va realiza un *decrescendo* brusc către nuanţa *piano* din măsura 60. Ca şi până acum apar mici variaţii dinamice date de plasticitatea frazelor şi nevoia de a direcţiona întotdeauna materialul muzical către punctele ei de sprijin, precum vârfurile melodice, construite fie prin înălţimea sunetelor (note acute), fie prin valori ritmice mai mari, precum doimi şi pătrimi, sau chiar prin îmbinarea acestor două planuri. (Ex. 5)

Pauzele:

Apar în cadrul măsurilor 56-57 şi au rolul de contura caracterul energic şi foarte tensionat al muzicii. Ele sunt pauze scurte care întăresc nestatornicia acestei perioade muzicale. (Ex. 5)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretative:

Starea psihică comunicată de muzică este cea a extazului, evidenţiată prin intermediul climax-ului mai sus menţionat atins în acest moment, dar tot prin prisma dionisiacului, compozitorul aducând şi aici o stare intensă de nelinişte prin convenţii intensive temporale şi spaţiale mai sus amintite. Liniştea şi apolinicul vor fi readuse pentru scurt timp prin convenţii detensive în ultimele două măsuri ale acestei fraze.

Perioada a doua (măsurile 60-67):

Melodia, ritmul şi armonia:

În măsura 60 corzile realizează o pedală armonică până la măsura 62, suflătorii de lemn, fără clarineţi, sunând melodia temei aici. Astfel, în măsura 60 melodia sună iniţial o doime legată de o optime pe timpii 1 şi 2 şi pe prima jumătate a timpului 3, după care realizează un salt ascendent de o cvartă perfectă pe a doua jumătate a timpului 3, urmată de o coborâre treptată a liniei melodice în ritm de şaisprezecimi până pe finalul timpului 4 al măsurii. (Ex. 5)

În măsura 61 melodia realizează încă un salt de terţă mică ascendentă faţă de ultimul sfert al timpului 4 din măsura precedentă şi sună acelaşi ritm de optime urmată de şaisprezecimi cu un mers melodic treptat şi descendent pe timpii 1 şi 2 ai măsurii 61. Pe timpul 3 al măsurii 61 se realizează iniţial un salt faţă de ultimul sfert al timpului 2 de o terţă mare ascendentă sunat într-un ritm de pătrime, şi urmat de un salt treptat descendent al melodiei tot în ritm de pătrime. (Ex. 5)

Armonic, măsura 60 sună sol major în stare directă, măsura 61 sună aceeaşi armonie pe timpul 1, urmată de un acord de do major în răsturnarea întâi (6), urmat de si minor în răsturnarea întâi (6), urmat de re major cu septimă în răsturnarea a treia (V2) pe timpul 4 al măsurii. (Ex. 5)

Măsurile 62-63 repetă identic măsurile 60-61, dar într-o formă diferită inversându-se acum rolul melodic şi de acompaniament al instrumentelor, suflătorii realizând pedale armonice în timp ce corzile expun melodia temei. Se realizează astfel un dialog interesant între principalele partide instrumentale ale orchestrei. Se schimbă nu numai timbrele instrumentelor ce expun melodia dar şi registrul, viorile sunând tema cu o octavă mai jos decât flautul, respectiv oboiul care l-a dublat. (Ex. 5)

În măsura 64 melodia repetă formula de şase şaisprezecimi-optime din măsurile precedente urmărind exact acelaşi contur, ce este sunată în dialog de

către partida de suflători inițial, pe timpii 1 şi 2 ai măsurii 64, apoi de către viori pe timpii 3 şi 4 ai acestei măsuri şi în final de către corzile grave pe timpii 1 şi 2 ai măsurii 65 într-o nuanță mare fapt ce sugerează starea încă foarte tensionată a discursului muzical din cadrul acestei concluzii a expoziției orchestrei. (Ex. 5)

Mersul de şaisprezecimi este stopat de pe timpul 3 al măsurii 65 şi urmat de un mers în contratimp a optimilor separate de pauze pe timpul 4 al măsurii 65 şi pe timpul 1 al măsurii 66.

Armonic măsurile 64 şi 65 sună sol major în răsturnarea întâi (6). (Ex. 5)

După intervențiile contratimpate ale corzilor grave din măsura 65 şi 66, pe timpii 2, 3 şi 4 ai măsurii 66 suflătorii de lemn atacă un acord de septimă micşorată ce va fi prelungit şi în măsura următoare. Ritmic, doimea cu punct de pe timpii 2, 3 şi 4 ai măsurii 66 este legată de o notă întreagă în măsura 67, dar corzile sună o intervenție în ritm de doime pe timpii 3 şi 4 ai acestei măsuri prezentând aceeaşi armonie a septimei micşorate ce imploră rezolvarea la tonica sol major. (Ex. 5)

Țesătura melodică/textura:

În cadrul măsurilor 60-64 aceasta este densă, toată orchestra sunând intervenții melodice, iar din măsura 64, ea devine mai rarefiată, discursul muzical realizându-se de către reprezentați individuali ai partidelor instrumentale prin intermediul dialogului, până în măsura 67. (Ex. 5)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretative:

Se menține o stare optimistă şi aici precum în perioada precedentă, dar neliniştea este din nou adusă după scurta calmare de două măsuri, prin coborâri rapide şi schimbări de timbru şi de registru.

Sugestia frazării în cadrul frazei a doua a concluziei este similară cu cea mai sus amintită. Articulația este şi ea variată în notație, dar se va avea în vedere în principal fluiditatea liniei melodice şi mai puțin realizarea literală a sa.

Punte (măsurile 68-74):

Melodia, ritmul şi armonia:

Septima micşorată este rezolvată în măsura 68 unde suflătorii, fără flaut, sună melodia grupului tematic principal al concertului într-o formulă uşor modificată faţă de cum apare el iniţial. Măsura 68 este identică ritmic, melodic şi armonic cu măsura 1 din debutul concertului. (Ex. 5)

Măsura 69 este şi ea identică cu măsura 2 dar numai pe timpii 1, 2 şi prima jumătate a timpului 3, de pe a doua jumătate a timpului 3 schimbându-se intervalul melodic al temei, ce acum prezintă un salt descendent la o cvartă perfectă. De pe a doua jumătate a timpului 3 intervin şi corzile şi flautul pentru a întări acumularea de energie din măsura precedentă prin repetarea notelor ce alcătuiesc motivul semnal, ce vor dispărea după timpul 2 al măsurii 70. (Ex. 5)

Măsura 70 sună pe prima jumătate a timpului 1, ce reprezintă finalul motivului semnal al concertului, o uşoară variaţie melodică a acesteia, ea nemairepetând identic formula celor patru note repetate, ci realizând un salt treptat la o secundă mare ascendentă, după care motivul semnal de patru note repetate este reluat până pe prima jumătate a timpului 3 din această măsură. Măsurile 70-71 reprezintă o repetiţie a măsurilor 68-69, ce sunt foarte similare armonic şi ritmic. (Ex. 5)

Măsurile 72-73 repetă şi ele formula măsurilor 70-71, fiind foarte similare armonic, melodic şi ritmic. Apare o diferenţă în armonie de pe a doua jumătate a timpului 3 în măsura 73 care sună acum un acord de undecimă şi care va rămâne nerezolvat până în măsura 82 din cadrul expoziţiei solistului. Există de asemenea şi o diferenţă melodică ce apare pe timpul 1 al măsurii 72 în saltul melodic de cvartă perfectă ce se realizează între cele două optimi, formula motivului semnal de patru optimi ce debutează pe a doua jumătate a timpului 1 fiind astfel uşor modificată. (Ex. 5)

Armonic, măsura 68 sună sol major în stare directă (5/3), măsura 69 sună aceeaşi armonie cu măsura precedentă urmată de un acord de undecimă, măsura 70 sună pe prima jumătate a timpului 1 un acord de terţiadecimă urmat de sol major în stare directă (5/3). Măsura 71 este identică armonic cu măsura 69, iar măsura 72 este identică armonic cu măsura 68. (Ex. 5)

Ţesătura melodică/textura:

Ţesătura melodică a acestui fragment este densă prin prezenţa tuturor partidelor instrumentale, care contribuie la acumularea de tensiune de dinaintea debutului sonor al instrumentului solist. Instrumentaţia/ timbralitatea este şi ea identică în măsurile 70-71 şi 72-73 cu cea din măsurile 68-69. (Ex. 5)

Planul dinamic:

Planul dinamic urmăreşte aici o acumulare de tensiune şi porneşte de la o nuanţă mică, *piano*, a motivului semnal al concertului, ce este apoi crescut către *forte* în măsura 74, iar apoi urmat de un *piano* subit ce aparţine solistului, ce realizează astfel un contrast tipic beethovenian.

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretative:

Apare aici o uşoară detensionare a discursului muzical prin apariţia motivului semnal şi al sentimentului seninătăţii asociat acestuia care se va tensiona din nou spre intervenţia pianului, unde se va realiza şi un contrast specific beethovenian mai sus enunţat. Apolinicul este îmbinat aici cu dionisiacul, sentimentul răbdării cu cel al nerăbdării, exact aşa cum Beethoven ne-a obişnuit în muzica lui, aceste idei fiind esenţa expresiei discursului său muzical.

Sugestia frazării aici este similară cu cea mai sus amintită. Articulaţia este şi ea variată în notaţie, dar se va avea în vedere în principal fluiditatea liniei melodice şi mai puţin realizarea literală a sa.

b. Expoziţia solistului (expoziţia 2) – măsurile 74-193:

Strofă introductivă similară cu S1 din expoziţia orchestrei – măsurile 74-89:

Câteva considerente macrostructurale în cadrul părţii de concert:

Observ cum pentru prima dată în cadrul creaţiei concertante beethoveniene este eliminat caracterul secţional al expoziţiei orchestrei, aceasta nemaifiind foarte bine delimitată prin uzuala formulă a „loviturilor de ciocan", ce reprezentau de obicei două pătrimi enunţate pe timpii tari ai măsurii, timpul 1 şi respectiv timpul 3, separate de pauze de pătrime pe timpii slabi, timpul 2 şi respectiv timpul 4, şi urmate de o notă lungă, de valoarea unei doimi, cel puţin, cu o coroană deasupra ei, ce marca auditiv încheierea expunerii materialului

orchestral şi mult aşteptatul debut al solistului.[37] Acest element al continuităţii dintre secţiuni va fi aplicat şi în încheierea expoziţiei solistului, şi în codă, unde după cum remarcă Rosen:

> „Beethoven transformă complet convenţia trilului final într-un element structural ce determină forma părţii de concert şi devine, de asemenea, un element al expresiei lirice. În prima parte, trilurile finale ale expoziţiei, ale reprizei şi ale cadenţei prezintă inovaţii radicale deoarece nici unul dintre ele nu ating punctul rezolvării mult aşteptate de acest procedeu (trilul este din punct de vedere formal tradiţional un ornament penultim disonant ce este rezolvat de armonia finală) ci se transformă într-una dintre cele mai expresive momente ale părţii, disonanţa creată de acest tril rămânând nerezolvată. Noua temă *cantabile* continuă de fapt procesul prelungirii trilului şi întârzierea rezolvării acestuia. Refuzul lui Beethoven de a lăsa trilul să-şi urmeze cursul normal şi funcţia tradiţională anulează bariera dintre secţiunea de solo şi cea de ritornello. Se elimină astfel caracterul secţional al părţii ceea ce-i permite lui Beethoven să realizeze o integrare mai completă a formei de concert decât a reuşit cineva până acum. Integrarea cadenţei şi a secţiunii finale se realizează în aceeaşi manieră. Se creează astfel un dialog între solist şi orchestră în ultimul ritornello al concertului (în codă), unde solistul preia extensia orchestrală a frazei originale cu o decoraţie fluidă, cadenţa continuându-se astfel până la ultimul acord al părţii"[38].

Melodia, ritmul, armonia şi planul dinamic:

În debutul măsurii 74, începutul expoziţiei orchestrei, se realizează un profund contrast dinamic şi textural, *forte-piano*, puterea orchestrei complete fiind pusă în antiteză cu vocea instrumentului solist, prin pregătirea acestei noi secţiuni de pe a doua jumătate a timpului 3 din măsura 73 până pe primul timp al măsurii 74 acolo unde ascultătorul poate observa diferenţa de volum şi de timbru dintre cele două entităţi distincte, orchestra şi instrumentul solist. (Ex. 6, vezi anexă)

---

[37] J. Hepokoski & W. Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, 2006

[38] Rosen, pag. 452-457

Pianul debutează cu formula motivului semnal al concertului de patru optimi repetate începute pe a doua jumătate de timp, formulă pe care o repetă timp de două măsuri până pe timpul 1 al măsurii 76. Melodia realizează un contur ascendent, la o distanță de o octavă între cele două mâini ale pianistului, sunând pe rând un interval de cvartă mărită în măsura 74, cvintă micşorată şi semiton în măsura 75. Do diezul, sensibila lui re major sugerează o modulație spre tonalitatea dominantei, care însă nu se va realiza decât la măsura 114 în cadrul perioadei a doua a grupului tematic principal al expoziției solistului ce aduce şi o nouă temă. (Ex. 6)

Beethoven realizează însă o oscilație permanentă între tonică şi dominantă pe parcursul acestor măsuri până la noua temă din măsura 105. Din măsura 76 melodia îşi continuă mersul de optimi pentru încă o măsura până la măsura 77, de unde va începe o accelerare ce va fi continuată până în măsura 82 pe timpul 3. În măsura 76 conturul melodic oscilează între do diez şi re, repetând de fiecare dată nota la care a ajuns, superioară sau inferioară, având marcat şi semnul de *crescendo* ce sugerează o pregătire a unui vârf dinamic şi de tensiune din cadrul strofei introductive. (Ex. 6)

În măsura 77 ritmul este transformat în triolete, ce sugerează din nou o acumulare de energie dramatică, iar melodia sună o formulă de mordent superior în jurul notei do diez, notă ce va fi repetată la începutul fiecărui timp în această măsură. În măsura 78 se produce din nou o accelerare melodia transformându-se în valori de şaisprezecimi cu o formulă identică cu cea din măsura 76 doar că la viteză dublă. Melodia oscilează între do diez şi re cu mâinile la o octavă distanță între ele, pe timpii 1, 2 şi pe prima jumătate a timpului 3. De pe a doua jumătate a timpului 3 mâna stângă realizează un salt de o sextă mică, sunând noile note si-la diez şi schimbând astfel distanța intervalică dintre mâinile pianistului ce acum sună terțe mici. Sub această distanță intervalică schimbată de pe a doua jumătate a timpului 3 orchestra enunță motivul semnal al concertului în *forte*, în tutti, prin toate partidele instrumentale, susținând acumularea de energie realizată de către solist până acum şi realizând astfel un vârf de tensiune dinamică şi dramatică, sub forma unui acord de sol major în stare directă. (Ex. 6)

Motivul semnal al orchestrei este finalizat pe timpul 1 al măsurii 79, unde pianul rămâne din nou singur şi prezintă încă o accelerare, de data aceasta în ritm de triolete de şaisprezecimi, formulă ritmică pe care Beethoven o va folosi foarte des în cadrul părții de concert. În măsura 79 mersul mâinii stângi este oprit pe o armonie ce sugerează un acord de undecimă mărită, mâna dreaptă continuându-şi mersul melodic inițial ascendent, timp de trei

note, iar apoi descendent al formulelor de pasaj până în măsura 80 sunând notele gamei sol major. (Ex. 6)

Toate elementele enunțate mai sus sugerează o dinamizare ritmică a discursului muzical şi amintesc mai degrabă de „principiul străvechi al acumulării variaționale"[39], atotprezent în partea solistică a acestui concert, ce sugerează „libertatea în limitare, generatoare de formă"[40]. "Prin aceasta spune de mai multe ori acelaşi lucru (simbolul arhetipului) dar de fiecare dată cu mai multe gesturi, argumente, înfloriturі, schimbând direcția muzicii dinspre interior – păstrat cu sfințenie – spre exterior descoperind varietatea infinită de astăzi."[41]

Interpretativ, recomand ca această coborâre să fie gândită în *diminuendo*, ca apoi să se realizeze un *crescendo* în cursul măsurii 80 şi ulterior un *diminuendo* spre noua nuanță *piano* din măsura 84. (Ex. 6)

În măsura 80, mâna stângă se alătură mâinii drepte în formula de pasaj pe care aceasta o realizează, dublând-o la o distanță de o terță, şi sunând notele gamei sol major pe timpii 1, 2 şi 3. Pe timpul 4 porneşte o gamă cromatică în terțe ce este stopată pe un tril dublu de şase timpi în măsura 81 şi începutul măsurii 82, pe timpii 1 şi 2. (Ex. 6)

Orchestra are şi ea o intervenție punctată în ritm de pătrime pe timpul 1 al măsurii 82, sunând nota sol în diferite registre prin partida de corzi. Partida de corzi îşi va continua intervenția cu rol de acompaniament al pianului schițând armonia până la sfârşitul strofei introductive din măsura 89. După finalul trilului din măsura 82, de pe timpul 3, pianul revine cu o figurație melodică ce sună inițial o terță dublă pe timpul 3, iar apoi de pe timpul 4 acorduri de trei sunete în răsturnarea întâi (6) realizate prin intervalele duble ale mâinii drepte, de obicei cvarte duble, şi suprapunerea acestora cu mersul omofon al mâinii stângi. Pe timpii 3 şi 4 ai măsurii 82 mersul melodiei este descendent. Acest mers descendent este continuat şi pe timpii 1 şi 2 ai măsurii 83, şi schimbat printr-un mers melodic mixt pe timpii 3 şi 4. (Ex. 6)

În măsura 82 sună armonia lui sol major, în măsura 82 sună sol major pe timpii 1 şi 2, urmat de un acord de undecimă pe timpul 3 al măsurii şi de un acord de septimă micşorată pe timpul 4 rezolvat la dominanta re major pe timpul 1 al măsurii 84. (Ex. 6)

Melodia îşi continuă mersul în acorduri cu un contur mixt, ascendent şi descendent, de răsturnarea întâi (6) până la măsura 86, unde, de pe a doua jumătate a timpului 2, mersul în cvarte duble al mâinii drepte este transformat

[39] S. Petrescu – *Ce se aude şi ce nu se aude*, Editura Brumar, Timişoara, 2014, pag. 161-163
[40] Ibidem.
[41] Ibidem.

în terțe duble. Armonic de pe timpul 2 al măsurii 84 revine sol major ce va fi menținut până pe timpul 3 al măsurii 86, când va fi schimbat în do major, ca apoi să revină sol majorul în măsura 87. (Ex. 6)

Din măsura 86, melodia mâinii drepte are un contur melodic mixt sunând notele gamei sol major, iar sub aceasta mâna stângă realizează o formulă contrapunctică în măsurile 86 şi 87, mers ce va fi schimbat într-o formulă contratimpată de acompaniament în măsura 88. Mersul de terțe duble pe treptele gamei sol major este schimbat de pe timpul 2 într-un mers cromatic de terțe, şi apoi schimbat din nou într-o formulă ce realizează o broderie pe timpul 3 în jurul notei re şi încă una în jurul notei do pe timpul 4 al acestei măsuri, melodia având un contur mixt atât ascendent cât şi descendent şi sunând în continuare intervale duble în cadrul mâinii drepte. (Ex. 6)

Strofa introductivă este încheiată în măsura 89, măsură conjunctă, pe prima jumătate a timpului 1 în sol major. Pianul are patru măsuri de pauză după aceasta până la noua sa intervenție din măsura 93. (Ex. 6)

Țesătura melodică/textura:

Aceasta este în general destul de rarefiată datorită prezenței în prin plan a instrumentului solist, orchestra punctând doar ocazional formula sa de acompaniament. Din măsura 82 în cadrul melodiei pianului se observă o densitate mai mare a scriiturii pianistice prin intervalele duble aduse în cadrul mâinii drepte ce sugerează o simfonizare a instrumentului solist. (Ex. 6)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Sugestia afectivă este similară cu cea a grupului tematic principal din expoziția orchestrei, dar starea psihică a seninătății şi a bucuriei apar la început uşor ezitante prin utilizarea disonanțelor melodice şi a tehnicilor travaliului componistic intensive atât temporale cât şi spațiale. Ezitarea inițială se transformă treptat în optimismul specific părții de concert ce este prezent până în debutul grupului tematic secund, precum în expoziția orchestrei.

Alegerea tempo-ului este foarte importantă, şi trebuie bine gândită încă de la începutul concertului, datorită schimbării foarte dese a parametrilor ritmici şi a prezenței valorilor foarte mici precum triolete de şaisprezecimi şi treizeci doimi, ce trebuie întotdeauna să fie foarte clar proiectate şi articulate de către interpret.

Se va evita deci un tempo foarte rapid în care aceste valori mici să nu mai poată fi auzite. Din propria experiență, un tempo de 104 bătăi pe minut

reprezentând pătrimea ca unitate de bază este indicat aici. Acesta trebuie impus orchestrei încă de la primele sunete de către solist, şi păstrat cu strictețe pe toată durata părții de concert, excepție făcând prima frază a reprizei unde este permisă o libertate mai mare agogică.

Interpretul trebuie să aibă în vedere că este foarte uşor să modifice tempo-ul atunci când valorile ritmice se schimbă şi să fie precaut în a nu crea instabilitate ritmică, deoarece atât dirijorului cât şi membrilor ansamblului le va fi greu să-l urmărească pe solist.

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

Pianistic, aici se vor folosi degete ferme care să proiecteze nuanța *piano*, dar care vor putea realiza şi conturul necesar direcției frazelor, cu o încheietură moale şi cu susținerea antebrațului. Atunci când nuanța va deveni mai prezentă prin sugestia plasticității frazei se va folosi şi greutatea antebrațului şi ocazional puterea muşchilor spatelui, fără însă a crea o sonoritate rigidă şi rece, care ar schimba complet caracterul acestei părți de concert.

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

Grupul Tematic Principal – măsurile 89-134:

- **Prima perioadă (măsurile 89-105):**

Melodia, ritmul, armonia şi planul dinamic:

Acesta debutează cu un motiv al acompaniamentului melodic sunat de către viorile a doua sub forma unor şaisprezecimi ce sună terța şi cvinta armoniei de sol major, pe a doua jumătate a timpului 1, pe timpul 2 şi pe a

doua jumătate a timpului 3, urmat de motivul semnal propriu zis început de către viorile întâi şi finalizat în măsura 93.

Măsurile 89-93 sunt foarte similare cu măsurile 14-18 din cadrul punţii grupului tematic secund al expoziţiei orchestrei, folosind acelaşi procedeu polifonic al canonului la două voci şi sunând tema în acelaşi mod. Există o diferenţă în cadrul măsurii 89 faţă de măsura 15, cornul neavând o intervenţie melodică, ce este aici înlocuită de o pauză de doi timpi şi jumătate până la intervenţia motivului semnal în canon al corzilor grave.

În măsura 92, de pe a doua jumătate a timpului 1, pianul prezintă şi el aceeaşi formulă de acompaniament, ce este încredinţată mâinii stângi în registrul ei, pe care viorile a doua au avut-o în măsura 89. Motivul semnal este modificat în ritmul de acompaniament al mâinii stângi în cadrul melodiei mâinii drepte a pianului ce îl prezintă la un interval de octavă între cele două şaisprezecimi ale melodiei până în măsura 97. Această modificare ritmică a motivului semnal reprezintă o accelerare şi are rolul aici de a varia forma în care motivul semnal este prezentat. (Ex. 7, vezi anexă)

Mersul de şaisprezecimi al mâinii drepte este oprit în măsura 95 pe timpii 1, 2 şi pe prima jumătate a tipului 3, melodia oprindu-se pe sol diez în ritm de pătrime, şi urcând apoi un semiton ce este sunat într-un ritm de pătrime cu punct. După această scurtă oprire a melodiei, mersul de şaisprezecimi este continuat pentru încă cinci timpi şi jumătate. Este prezentă aceeaşi abordare polifonică de tip canon şi în această intervenţie a pianului din măsurile 93-96. (Ex. 7)

Din măsura 97 mersul de şaisprezecimi al pianului de până aici este dinamizat şi schimbat într-un mers de triolete de şaisprezecimi timp de patru măsuri până în măsura 101. În cadrul măsurilor 97-101 se realizează şi o acumulare de tensiune dramatică şi dinamică prin marcarea unui *crescendo* în măsura 99 şi prezenţa unor *sforzandi* pe jumătăţile de timp slabe ale acompaniamentului acordic al mâinii stângi din măsurile 99 şi 100. (Ex. 7)

Din măsura 97 mâna dreaptă a pianului rămâne singură în execuţia unor arpegii frânte cu un contur mixt, iniţial descendent, apoi ascendent, ce sună armonia acordului de tonică alternat cu cel al dominantei cu septimă la fiecare jumătate de timp pe tot parcursul măsurilor 97-100 în diferite registre. Orchestra se rezumă în aceste măsuri prin a puncta armonic şi melodic prin motivul semnal de patru optimi al grupului tematic principal începând întotdeauna pe a doua jumătate a timpului 3 şi terminând pe prima jumătate a timpului 1 în măsurile 97, 98, 99, 100 şi 101. (Ex. 7)

Măsura 101 reprezintă finalul intervenţiei orchestrei din acest fragment dar şi al trioletelor arpegiate frânt ale pianului. Mâna stângă a pianului se

alătură mâinii drepte din măsura 99 punctând fiecare jumătate de timp în ritm de optimi până în măsura 101.

Armonic se produce o deviație de la alternanța tonică-dominantă pe care am auzit-o în cadrul măsurilor 97-100, pe a doua jumătate a timpului 4 al măsurii 100 sunând un acord de septimă micşorată rezolvat la si major pe primul sfert al timpului 1 din măsura 101, ce va aduce apoi septima lui si major. (Ex. 7)

Din măsura 101 se realizează o decelerare în mersul melodiei pianului ce sună acum şaisprezecimi, ce au un rol secundar, rolul principal revenind membrilor orchestrei ce sună o variantă uşor modificată a motivului semnal într-un ritm constant de optimi, printr-un dialog realizat de către partida de suflători de lemn prin reprezentații săi fagot, flaut şi oboi. În măsura 101 fagotul sună tema în ritm de optimi sub figurația melodică a pianului care sună un arpegiu al armoniei cu septimă descendent, continuată cu o formulă de pasaj pe timpul 4. De pe timpul 4 mâna dreaptă a pianului intervine şi ea pentru a prelua, înainte ca mâna stângă să apuce să-şi termine enunțul, ca într-un canon, formula de pasaj de la mâna stângă pe care o termină în măsura 103. (Ex. 7)

În măsura 103, mâna stângă preia melodia de la mână dreaptă, precum aceasta a făcut în măsura 101. Mâna dreaptă va prelua melodia de la mâna stângă precum a făcut-o şi în măsura 101 de pe timpul 4 al măsurii 103 şi va încheia această perioadă a grupului tematic principal.

În măsura 102, de pe a doua jumătate a timpului 1, flautul dublat de oboi sună o altă variantă uşor modificată a motivului semnal în ritm de optimi sub o figurație de pasaj a pianului ce sună armonia lui mi minor în stare directă (5/3).

În măsura 103, tot de pe a doua jumătate a timpului 1, fagotul reia motivul semnal, exact aşa cum l-a sunat în măsura 101 sunând armonia lui la major cu septimă (7) deasupra arpegiului descendent al mâinii drepte a pianului.

În măsura 104, flautul şi oboiul preiau tema pe care o sună în aceeaşi formulă ca în măsura 102 sunând armonia lui re minor în stare directă deasupra căreia pianul realizează un tril scris în ritm de şaisprezecimi încheiat în măsura 105, locul unde debutează o nouă temă a grupului tematic principal al concertului.

Țesătura melodică/textura:

Aceasta continuă să fie rarefiată prin prezența alternativă a partidelor instrumentale ale orchestrei care au doar rolul de a acompania pianul.

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Aici se păstrează sugestiile afective, de realizare sonoră şi cele interpretative mai sus enunțate în cadrul paginilor precedente (vezi paginile 42-43). Măsurile 97-101 reprezintă o mare provocare atât pentru dirijor cât şi pentru interpret, deoarece este un moment în care ansamblul se poate destabiliza. Trioletele arpegiate ale pianistului sunt scrise în poziții incomode pentru a fi cântate şi este uneori greu să se articuleze explicit fiecare notă a formulei în aşa fel încât dirijorului să-i fie foarte clar. Din măsura 99 apare mâna stângă ce ajută la stabilizarea formulelor mâinii drepte ritmic, dar *sforzandi* de pe a doua jumătate a timpului, sau timpul slab, pot crea uşor confuzie dirijorului. Aici trebuie o atenție sporită din partea ambelor părți, atât a dirijorului, şi a membrilor orchestrei, dar mai ales a solistului.

Perioada a doua (măsurile 105-134):

- **Fraza întâi (măsurile 105-111):**

Melodia, ritmul şi planul dinamic:

Noua perioadă a grupului tematic principal debutează în tonalitatea si bemol majorului, tonalitatea mediantei (treapta a treia) coborâte a sol majorului, şi reprezintă o relație tonală pe care Beethoven o va folosi şi în următorul său concert, „Imperialul" în cadrul expoziției solistului. Această nouă tonalitate aduce o culoare aparte expoziției solistului şi realizează şi un contrast afectiv puternic. Este evidențiată aici relația de terță dintre cele două tonalități, o relație foarte specială în cadrul creației beethoveniene şi deseori folosită în interiorul părților sau între acestea. (Ex. 8, vezi anexă)

Tema este sunată de către pianist, al cărei mână dreaptă enunță melodia în registru acut, ce este pus în antiteză cu mâna stângă, ce reprezintă acompaniamentul, ce sună melodia în registru grav la o distanță mare între cele două mâini de patru octave. Acompaniamentul mâinii stângi este adus cu formule de triolete ce sună arpegiile armoniilor pe care le reprezintă melodic şi care creează, atunci când sunt suprapuse melodiei mâinii drepte, formule excepționale de tip hemiolă, ce sugerează o stare tensionată a discursului muzical. (Ex. 8)

Caracterul acestei noi teme este unul melancolic şi meditativ, cu o energie scăzută, şi sugerează o stare de linişte interioară atunci când debutează. Acest lucru va fi schimbat ulterior printr-o acumulare de tensiune dramatică şi dinamică, dar care nu va fi dusă până la capăt, următoarea perioadă a grupului tematic secund aducând o temă tot cu o energie scăzută, şi similară temei în si bemol major. (Ex. 8)

Melodia sună în măsura 105 o doime legată de o optime şi urmată de alte trei optimi a notei fa ce urmăreşte un contur ascendent. De pe a doua jumătate a timpului 4 până pe prima jumătate a timpului 1 se realizează un salt de o terță mică spre cea mai înaltă notă a expoziției orchestrei, do, dar şi a concertului, ea nemaifiind utilizată decât în momentul similar din repriza concertului, şi reprezentând probabil cea mai înaltă notă de care pianul pentru care Beethoven a scris acest concert în 1808 dispunea. (Ex. 8)

În măsura 106, de la acel do de sus, melodia urmăreşte un contur descendent în ritm de optimi pe timpii 1 şi 2, apoi realizează un nou salt treptat pe timpul 3, continuându-şi conturul descendent până pe timpul 4. Melodia realizează încă un salt de o terță mică între măsurile 106 şi 107 şi sună pe timpul 1 o pătrime, urmată de încă o pătrime pe timpul 2 cu un contur descendent ce este legată de o optime cu punct-şaisprezecime pe timpul 3 unde este notată şi o broderie în jurul sunetului mi bemol. După nota sol de pe timpul 4 în ritm de optime cu punct, melodia coboară la fa în ritm de şaisprezecime. (Ex. 8)

Mersul melodiei este accelerat din măsura 108, pe timpul 1 sunând o formulă de triolet, ca apoi de pe timpul 2 compozitorul să introducă şaisprezecimile până la sfârşitul măsurii. Melodia urmăreşte un contur mixt în cadrul măsurii 108 atât ascendent cât şi descendent şi sună notele gamei si bemol major. (Ex. 8)

În măsura 109 mersul melodiei este din nou accelerat în ritm de triolete de şaisprezecimi, aceasta sunând inițial o gamă cromatică ascendentă pe timpii 1, 2 şi prima jumătate a timpului 3, ce este transformată într-o formulă de tip tril de pe a doua jumătate a timpului 3 până la finalul timpului 4. În măsura 109 este notat şi un *crescendo* către măsura 110 ce are marcat un *sforzando* deasupra trilului dublu al melodiei mâinii drepte pe timpii 1, 2 şi 3 şi reprezintă un prim vârf de tensiune al perioadei în cauză. (Ex. 8)

Melodic, trilul din măsura 110 este oprit pe timpul 4 unde melodia enunță patru şaisprezecimi în mers descendent ce finalizează fraza în măsura 111. Mâna stângă îşi schimbă aici mersul constant de triolete pe care l-a avut din măsura 105 până aici în triolete de şaisprezecimi, ce sugerează o stare tensionată şi susține acest vârf de tensiune din cadrul perioadei. (Ex. 8)

Armonia:

Armonic, măsura 105 sună si bemol major în stare directă (5/3), măsura 106 sună aceeaşi armonie ca şi măsura 105, măsura 107 sună un acord de terţiadecimă, măsura 108 sună aceeaşi armonie ca şi măsura 107, măsura 109 sună si bemol major în stare directă (5/3) pe timpii 1 şi 2 şi re minor în răsturnarea a doua (6/4) pe timpii 3 şi 4, măsura 110 sună un acord micşorat cu septimă mică rezolvat pe la major în stare (5/3) directă în măsura 111. (Ex. 8)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Noua temă adusă în si bemol major întunecă uşor starea optimismului general al părţii de concert dar fără să-l transforme într-o stare de suferinţă şi apăsare sufletească. Ea reprezintă mai degrabă o dramatizare a discursului muzical şi o stare a unui dezechilibru prin care trece eroul nostru. Dionisiacul este în continuare caracteristic acestui grup tematic principal al expoziţiei solistului, alături de nerăbdare şi nestatornicie evidenţiat şi aici prin tehnici intensive temporale şi spaţiale. Acest întuneric este însă trecător şi optimismul şi seninătatea revin foarte repede în planul principal al enunţului.

Sugestiile asupra frazării şi articulaţiei sunt aceleaşi ca şi până acum.

- **Fraza a doua (măsurile 111-118):**

Melodia, ritmul şi planul dinamic:

Fraza a doua a acestei perioade debutează în noua tonalitate a la majorului ce reprezintă dominanta tonalităţii ce va fixa următoarea perioadă, re major, şi ultima, a grupului tematic principal al expoziţiei solistului. (Ex. 9, vezi anexă)

Melodia pianului este oprită în măsura 111 pentru un timp şi jumătate, de pe a doua jumătate a timpului 2 şi pe timpul 3, acolo unde debutează un dialog între partida de suflători de lemn, ce sună o formulă sincopată de pătrime-optime, partida de corzi ce punctează din când în când armonic şi ritmic intervenţia pianului şi instrumentul solist ce enunţă un mers agitat de triolete de şaisprezecimi pe timpii 3 şi 4. (Ex. 9)

Conturul melodic al intervenţiei suflătorilor este unul ascendent în timp ce melodia pianului sună, în cadrul mânii drepte, o formulă a unei broderii incomplete ce prezintă pe prima jumătate de timp un mordent ascendent, apoi un salt de o terţă mică ascendentă, urmat de un mers descendent treptat de trei

note, pe timpul 3, formulă pe care o repetă şi pe timpul 4 al acestei măsuri. Mâna stângă urmăreşte în oglindă mâna dreaptă şi realizează un mers în sens contrar faţă de aceasta. Motivul este finalizat pe prima jumătate a timpului 1 al măsurii 112 de către pian. (Ex. 9)

În măsura 112 orchestra realizează o formulă melodică şi ritmică similară pe timpii 1, 2 şi 3 ai măsurii cu cea din măsura precedentă dar cu un contur melodic descendent de data aceasta. Deasupra intervenţiei orchestrei pianul continuă cu formula sa de broderie incompletă în acelaşi ritm dar secvenţat cu o terţă mică mai jos. Dialogul dintre partida de corzi şi cea de suflători continuă şi de pe a doua jumătate a timpului 4 din măsura 112 până în măsura 114 când este stopat, prin intervenţii alternate în ritm de optimi ce sprijină armonic şi ritmic formula instrumentului solist. Instrumentul solist continuă să alterneze formula de broderie incompletă în măsurile 112 şi 113 prezentând un contur melodic mixt ascendent şi descendent. Se păstrează raportul dintre mâini şi formula precum am amintit-o în măsura 111. (Ex. 9)

Din măsura 114 formula de broderie incompletă este schimbată într-o formulă de pasaj cu un contur melodic mixt, descendent în măsura 114, iar apoi descendent în măsurile 115 şi 116. Formula de pe timpul 1 al măsurii 114 are un contur ascendent treptat de trei note iniţial, apoi tot un mers treptat de trei note descendent. Această formulă este repetată şi pe timpii 2 şi 3 ai măsurii. De pe timpul 4 al măsurii 114 formula este schimbată având doar un contur ascendent treptat pe prima jumătate a timpului, apoi un salt descendent treptat între ultima notă a jumătăţii de timp şi prima notă a următoarei jumătăţi de timp, formulă ce va fi continuată până în măsura 116. (Ex. 9)

Din măsura 116 formula se stabilizează şi nu mai urcă, alternând pe o distanţă de o cvartă micşorată intre toate notele melodiei, ale ambelor mâini. În măsura 117 pe timpul 1 este prezentă o formulă de anticipaţii cu un contur ascendent, apoi de pe timpul 2 începe o coborâre pe notele gamei re major până pe timpul 3 al măsurii 118, după care urmează o scurtă urcare până pe timpul 1 al măsurii 120 ce sună ultima perioadă a grupului tematic secund al expoziţiei solistului. Orchestra prin partida de corzi punctează armonic şi ritmic timpii tari ai măsurii 116, timpul 1 al măsurii 117 şi timpul 3 al măsurii 118. (Ex. 9)

Armonia:

Armonic măsura 111 sună pe timpii 1 şi 2 la major în stare directă (5/3), pe timpii 3 şi 4 re minor în stare directă (5/3), în măsura 112 pe timpul 1 şi 2 sună la major în stare directă (5/3) urmat de mi major cu septimă (7). În

măsura 113 armonia este schimbată în la major pe timpul 1, mi major cu septimă pe timpul 2, armonie ce va fi alternată identic şi pe timpii 3 şi 4. În măsura 114 sună armonia lui la major în stare directă, iar apoi timp de două măsuri nu auzim decât pasajele pianului fără un suport armonic din partea orchestrei. În măsura 116, 117 şi 118 sună un acord de la major cu septimă (7), rezolvat la re major în măsura 120. (Ex. 9)

Ţesătura melodică/textura:

Ţesătura melodică a acestei fraze este una rarefiată prin dialogul pianului separat (prin alternanţă) cu reprezentanţi ai partidelor orchestrale. (Ex. 9)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Se menţine o stare generală de bucurie, dar nu şi cea de calm. Întreaga secţiune sugerează o agitaţie lăuntrică puternică ce va fi continuată şi în cadrul perioadei următoare. Din nou dionisiacul este stăpân peste eroul nostru.

Pianistic aici se vor activa degetele pentru a putea articula şi proiecta valorile ritmice mici, şi se vor gândi accente metrice pentru a ajuta atât dirijorul cât şi membrii ansamblului.

Se va urmări plasticitatea frazei, iar articulaţia va fi cea a legato-ului.

Perioada a treia (măsurile 119-134):

- **Prima frază (măsurile 119-127) :**

Motivul 1 (măsurile 119-123):

Melodia şi ritmul:

Ultima perioadă a grupului tematic principal al expoziţiei orchestrei aduce o nouă temă cu un caracter similar cu cel al grupului tematic secund ce aduce şi el formula ritmică de optime cu punct-şaisprezecime specifică marşului militar. (Ex. 10, vezi anexă)

În măsura 119 tema este încredinţată viorilor întâi ce sună pe timpii 1 şi 2 o doime urmată de două formule de optime cu punct-şaisprezecime ce melodic aduc un échappée dublu pe timpii 3 şi 4. Melodia urmăreşte în măsura 119 un

contur descendent. Restul partidei de corzi susține armonic şi ritmic melodia viorilor întâi până în măsura 123 când tema este încredințată fagotului. (Ex. 10)

În măsura 120 melodia are un contur mixt, inițial descendent pe timpii 1 şi 2 pe o distanță de o terță mare, apoi ascendent urmărind notele arpegiului pe timpii 2, 3 şi 4 într-un ritm lent de pătrimi. În măsura 121 se realizează o sincopă marcată cu *sforzando* pe timpii 2 şi 3 ai măsurii ce reprezintă un vârf de tensiune din interiorul acestui prin motiv. Melodia îşi continuă conturul ascendent pe notele arpegiului şi aici. Pe timpul 4 al măsurii 121 mai este notat, pe ritmul de o pătrime, un *sforzando* ce sugerează că şi rezolvarea disonanței trebuie subliniată şi face parte din acumularea de tensiune ce este imediat retrasă în măsura următoare.

Măsura 122 readuce formula punctată pe primii doi timpi ai săi, de data aceasta cu un singur échappée urmat de un salt de terță micşorată, iar apoi melodia urmăreşte un contur melodic descendent treptat pe timpii 3 şi 4 ai măsurii în ritm de pătrimi, prin care încheie primul motiv al acestei perioade muzicale. (Ex. 10)

Armonia:

Armonic măsura 119 sună re major în stare directă (5/3) pe timpii 1 şi 2, mi minor în răsturnarea întâi (6) pe timpii 3 şi 4, măsura 120 sună la major cu septimă (7) pe timpii 1 şi 2 şi re major în răsturnarea întâi (6) pe timpii 3 şi 4. Măsura 121 sună si minor pe timpul 1, sol major cu septimă în stare directă pe timpii 2 şi 3 şi si minor pe timpul 4. Măsura 122 sună fa diez major cu septimă în stare directă (7) pe timpii 1 şi 2, si minor în stare directă (5/3) pe timpul 3 şi la major în stare directă pe timpul 4 (V5/3) rezolvat la re major în măsura 123. (Ex. 10)

Motivul 2 (măsurile 123-127):

Melodia şi ritmul:

Următorul motiv de patru măsuri al frazei în discuție aduce tema ce a fost sunată de către viorile întâi la fagot timp de două măsuri, după care acesta realizează un dialog cu clarinetul. Sub această temă corzile realizează pedale armonice în ritm de optimi ce tensionează discursul muzical. (Ex. 10)

Pianul intervine şi el din măsura 123 cu o formulă ritmică de optime-două şaisprezecimi, un alt motiv semnal, ce va fi repetată pe fiecare timp până în măsura 126 pe timpul 3, când va fi transformată într-un tril de şaisprezecimi

pe durata a doi timpi. Formula pianului prezintă la nivel celular un contur melodic mixt, inițial ascendent, apoi descendent, iar la nivel motivic tot un contur mixt, planul melodic coborând până în măsura 124, iar apoi urcând din nou până la măsura 126. (Ex. 10)

Melodia în măsura 123 sună o doime pe timpii 1 şi 2, apoi coboară treptat pe timpii 3 şi 4 în ritm de pătrimi. În măsura 124 melodia realizează acelaşi contur ca şi în măsura 120, pe timpii 1, 2 şi 3 fiind sunată de către fagot, iar de pe timpul 4 aceasta fiind preluată de către clarinet. Măsura 125 repetă măsura 121, melodia fiind acum sunată de către cei doi exponenți enunțați mai sus, clarinet şi fagot. Primii doi timpi ai măsurii 126 sunt identici cu timpii 1 şi 2 ai măsurii 122, dar de pe timpul 3 armonia nu se mai schimbă, rămânând aceeaşi. (Ex. 10)

Armonia:

Armonic, măsurile 123-126 timpii 1 şi 2 sunt identice cu măsurile 119-122 timpii 1 şi 2. (Ex. 10)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Sunt aceleaşi ca şi în cadrul frazei a doua a perioadei precedente.

- **Fraza a doua (măsurile 127-134):**

Motivul 1 (măsurile 127-130):

Melodia, ritmul şi sugestii asupra sensului muzical:

Fraza următoare a perioadei readuce motivul semnal la orchestră pe timpii 1, 2 şi 3 ai măsurii 127, sunat de către partida completă de suflători de lemn, şi urmat de o notă lungă de şase timpi până în măsura 129. Pianul realizează formule de virtuozitate precum un tril în cadrul mâinii drepte şi o formulă de arpegii cu un contur mixt la nivel celular, dar ascendent la nivel motivic, până în măsura 128, în cadrul mâinii stângi. În măsura 128 mâna stângă este oprită, iar dreapta continuă cu o formulă de broderie pe prima jumătate a timpului 1 urmată de un arpegiu descendent pe a doua jumătate a acestui timp, formulă ce va fi repetată şi pe ceilalți timpi având un contur melodic descendent la nivel motivic, şi unul mixt la nivel celular. (Ex. 10)

Acestea sugerează un caracter improvizatoric al intervenției instrumentului solist prin ornamentația bogată a conturului melodic, reprezentat prin trasee ale unor melisme expansive ce amintesc pe alocuri de stilul vocal, şi care parcurg atât registrul acut cât şi cel grav cu o naturalețe specifică stilului liber, poate chiar lăutăresc, dar care asigură unitate formei.[42]

Măsurile 129-130 reprezintă o secvență a măsurilor 127-128 aflată la o secundă mare ascendentă față de aceasta la nivel melodic. (Ex. 10)

Armonia:

Armonic, măsurile 127-128 sună sol major în stare directă, iar măsurile 129-130 sună la major cu septimă în răsturnarea a treia (V2), rezolvat la re major în măsura 131. (Ex. 10)

Motivul 2 (măsurile 131-134):

Melodia, ritmul şi planul dinamic:

Ultimul motiv al acestei fraze ce încheie grupul tematic principal al expoziției solistului aduce pianul din nou în prim plan, ce prezintă în cadrul mâinii drepte, o formulă de triolete de şaisprezecimi ce sună un mordent ascendent pe fiecare jumătate de timp până pe timpul 1 al măsurii 133. Conturul melodic al acestor formule este inițial mixt la nivel celular, ele alternând în măsura 131, apoi descendent de pe timpul 2 al măsurii 132. (Ex. 10)

De pe a doua jumătate a timpului 1 din măsura 133, melodia realizează o urcare pe notele gamei cromatice până pe a doua jumătate a timpului 3, când sună un tril de două formule de triolete de şaisprezecimi urmat de un salt de o sextă mică descendentă şi respectiv o secundă mică ascendentă ce încheie motivul în măsura 134, măsură conjunctă, de unde debutează şi grupul tematic secund al expoziției solistului. (Ex. 10)

Mâna stângă a pianului de la măsura 131 urmăreşte un contur ascendent la nivel celular, ce imită conturul mâinii drepte, iar apoi unul mixt, la nivel celular cât şi motivic, ce sună suportul armonic pentru aceasta. Ritmic, mâna stângă a pianului sună o formulă de două şaisprezecimi pe fiecare jumătate de timp ce suprapusă formulei de triolete de şaisprezecimi a mâinii drepte dă naştere unei hemiole, o formulă ce tensionează discursul muzical. (Ex. 10)

[42] Vezi Petrescu pag. 161-163

Orchestra se alătură pianului de pe a doua jumătate a timpului 3 al măsurii 132 prin formule de optimi în pizzicato ce oferă suport armonic şi ritmic melodiei mâinii drepte a pianului. În măsura 133 se realizează şi un *crescendo* notat de compozitor, oprit subit de un *piano* în măsura 134, ce reprezintă o caracteristică a discursului muzical beethovenian. Tensiunea dramatică a muzicii este astfel crescută prin utilizarea elementului surpriză. (Ex. 10)

Armonia:

Armonic, măsura 131 alternează pe fiecare jumătate de timp între re major în răsturnarea întâi (6) şi un acord micşorat, în măsura 131 se întâmplă acelaşi lucru pe timpul 1, pe prima jumătate a timpului 2 sună la minor în stare directă (5/3) pe a doua jumătate sună sol major în răsturnarea întâi (6), pe prima jumătate a timpului 3 sună un acord micşorat în răsturnarea a doua (6/4), pe a doua jumătate sună sol major în răsturnarea întâi (6), pe prima jumătate a timpului 4 sună acelaşi acord micşorat ca şi pe timpul 3, iar pe a doua jumătate a timpului 4 sună mi minor în răsturnarea întâi (6). În măsura 133 armonic sună re major pe timpii 1 şi 2 în răsturnarea I şi respectiv în stare directă, re major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 3 şi la major cu septimă în stare directă (V7) pe timpul 4, rezolvat la re minor în măsura 134. (Ex. 10)

Planul dinamic al întregii perioade:

Acesta este în general scăzut pe parcursul acestei perioade şi în general urmăreşte plasticitatea frazei. Apare în cadrul măsurilor 132-133 un *crescendo* care este stopat brusc în cadrul măsurii 134 la sunarea grupului tematic secund în *piano*, utilizându-se un contrast tipic mai sus amintit. (Ex. 10)

Țesătura melodică/textura a întregii perioade:

Este în general destul de rarefiată pianul intrând în dialog alternativ cu instrumentele partidelor instrumentale. (Ex. 10)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice a perioadei:

Se păstrează şi aici starea generală de optimism şi seninătate, aduse de data aceasta într-o ipostază mai luminoasă a tonalității re major, dominanta lui

sol major şi tonalitatea în care se va încheia expoziţia după cum se obişnuia în mod tradiţional în clasicism, fapt ce creează un uşor dezechilibru ce va fi exploatat în dezvoltare şi apoi adus înapoi în stare de echilibru, în cadrul secţiunii reprizei, unde din nou este exploatată cu mare efect relaţia antitetică apolinic-dionisiac.

Pianistic aici se va urmări realizarea sugestiei articulaţiei pe zone foarte mici de trei note, dar fără a pierde din vedere continuitatea melodică şi plasticitatea liniei melodice ce este sunată de către orchestră. Recomand utilizarea pedalei de susţinere aici pe fiecare timp, sau chiar mai des când este necesar, pentru a conecta sunetele între ele. Se vor utiliza şi aici degete foarte active cu încheietura moale şi cu susţinerea antebraţului pentru o proiectare cât mai clară a formulei pianului.

Trebuie avut totodată în vedere în cadrul măsurilor 127-130, a unităţii de timp şi a măsurării foarte exacte a acestora pentru a nu schimba în nici un fel tempo-ul. Este un moment unde ansamblul se poate destabiliza şi de aceea valorile mici trebuie cântate cu mare precizie. Acest lucru se aplică şi în cadrul măsurilor următoare până în debutul grupului tematic secund.

Se menţine şi aici sugestia puternică a improvizaţiei discursului muzical pianistic.

Grupul tematic secund – măsurile 134-174:

Perioada întâi (măsurile 134-157):

Melodia, ritmul şi planul dinamic:

Grupul tematic secund al expoziţiei solistului este foarte similar cu cel al expoziţiei orchestrei (măsurile 134-149 sunt foarte similare măsurilor 29-44, aproape identice) dar uşor lărgit şi modificat ca structură după măsura 150, timp de şapte măsuri până în măsura 157. Planul tonal este bineînţeles modificat faţă de expoziţia orchestrei, dar raportul dintre aceste tonalităţi nu este modificat, el fiind identic cu cel din motivele enunţate mai sus din expoziţia orchestrei. (Ex. 11, vezi anexă)

Grupul tematic secund debutează acum în re minor, faţă de la minorul iniţial şi trece succesiv prin fa major şi do major. Instrumental, melodic, tematic şi ritmic măsurile 134-140 sunt foarte asemănătoare cu măsurile 29-35 din expoziţia orchestrei. Apare o diferenţă în formula de acompaniament a corzilor, ce este sunată acum de viole alături de viorile a doua şi nu în formula în care au fost sunate iniţial, doar de către viole. Acompaniamentul este acum

mai dens din punct de vedere al țesăturii melodice decât a fost sunat inițial în expoziția orchestrei. (Ex. 11)

Mai apare şi o diferență în orchestrație aceasta fiind şi ea diferită. În măsurile 138-141 flautul dublat de viorile întâi sună tema față de oboiul singur din măsurile corespondente 33-36. Totodată notele lungi din măsura 141 vor fi sunate de către clarineți şi nu de către corni precum în măsura 36. (Ex. 11)

Din măsura 142, tema ce în măsura 37 a fost încredințată flautului şi viorilor întâi va fi sunată de către oboi. Apare încă o diferență în măsura 141 față de acelaşi moment de la măsura 36 pianul începându-şi intervenția lui tematică ce va continua până la măsura 174, când orchestra va suna concluzia expoziției şi continuarea spre noua secțiune a dezvoltării. (Ex. 11)

Intervenția pianului din măsura 141 marchează debutul unei noi voci față de cele două deja existente şi reprezentate de partidele de suflători şi respectiv cea de corzi, ce intră într-un dialog polifonic sub forma unui canon. Pianul deşi are un rol secundar în plan tematic este foarte important în cadrul dialogului el reprezentând instrumentul solist ce aduce prin formulele melodice de pasaj ale mâinii drepte în ritm de şaisprezecimi un plus de culoare şi dinamism față de motivul semnal enunțat pe rând de către partidele instrumentale principale ale orchestrei. (Ex. 11)

Solistul debutează cu o formulă de pedale armonice în ritm de triolete în măsura 141 ce dublează melodia clarineților. După acest moment solistul îşi expune propria melodie a mâinii drepte prin formule de pasaj cu un contur melodic mixt, la nivel celular dar şi motivic ce sună în general notele tonalității în care se află, expunând totodată şi unele cromatisme. Mersul acestei melodii se realizează în general treptat dar apar ocazional şi unele salturi intervalice, dar nu foarte des şi în general la distanțe relativ mici unele față de celelalte de terță precum în măsurile 142, 143, 144, etc., dar şi mai largi, precum cel de cvintă de pe timpul 4 al măsurii 144. (Ex. 11)

Tensiunea dramatică a acestei expuneri a pianului din măsura 141 şi până în măsura 147 este scăzută, lucru sugerat prin dinamica *pianissimo* dar şi prin indicația de arcuri lungi de legato, ce necesită un atac moale şi utilizarea degetelor uşor întinse şi a unei încheieturi moi, fără susținerea brațului pentru a realiza efectul dorit de compozitor. (Ex. 11)

Această stare de linişte interioară a expunerii pianului şi cantabilitatea generală a temei este schimbată de pe timpul 3 al măsurii 147 prin modificarea formulei de pasaj cu mers treptat şi mixt într-o formulă ce repetă întotdeauna nota precedentă pe fiecare jumătate de timp. (Ex. 11)

Această formulă este notată de către compozitor cu legato la fiecare două şaisprezecimi şi necesită o fragmentare a discursului muzical pentru a se putea

realiza fizic repetarea notelor, prin utilizarea degetelor şi a încheieturii. Este indusă astfel o stare de agitaţie faţă de cantabilitatea pe care am auzit-o înainte, ce va fi continuată până în măsura 170, prin diferite tehnici ale travaliului componistic. Formula cu note repetate are un contur mixt atât la nivel celular dar şi motivic şi este sunată până în măsura 152 când va fi schimbată cu o altă formulă de pasaj a pianului. (Ex. 11)

Din măsura 148 este notat şi un *crescendo* ce susţine ideea de sporire a tensiunii dramatice a discursului muzical. Acompaniamentul mâinii stângi a pianului realizează din măsura 142 până în măsura 152 o formulă de bas figurat (alberti) sunată într-un ritm lent de optimi. (Ex. 11)

Armonia:

Armonic, măsurile 142 şi 143 sună do major în stare directă (5/3), respectiv răsturnarea I (6), măsura 144 sună mi minor în răsturnarea a doua (6/4) pe timpii 1 şi 2 şi fa diez major cu septimă în răsturnarea a treia (2) pe timpii 3 şi 4. Măsura 145 sună si minor în stare directă (5/3) pe timpii 1 şi 2 şi în răsturnarea întâi (6) pe timpii 3 şi 4. Măsura 146 sună mi minor în stare directă (5/3), măsura 147 sună din nou si minor precum în măsura 145, iar măsura 148 sună din nou mi minor precum măsura 146, măsura 149 sună do major în stare directă (5/3) pe timpii 1 şi 2 şi în răsturnarea întâi (6) pe timpii 3 şi 4. (Ex. 11)

Melodia şi ritmul ultimei fraze (măsurile 150-157):

Măsurile 150-157, ce reprezintă alungirea structurală faţă de expoziţia orchestrei, sună motivul semnal al concertului la oboi şi fagot în dialog cu partida de corzi, în aceeaşi formulă pe care am auzit-o şi până acum. Din măsura 153 pianul îşi schimbă mersul de şaisprezecimi în triolete de şaisprezecimi, discursul său melodic fiind dinamizat ritmic. (Ex. 11)

Melodia sună acum o formulă de mordent descendent pe fiecare jumătate de timp ce are un contur la nivel celular descendent, dar la nivel motivic ascendent, fiecare intervenţie a pianului fiind sunată pe o treaptă superioară faţă de cea precedentă din măsura 152 până în măsura 155. (Ex. 11)

Din măsura 155 melodia urmăreşte un contur melodic descendent pe notele arpegiului timp de 2 măsuri. Ritmul de optimi al mâinii stângi din măsura 152 până în măsura 157 este păstrat, dar conturul melodic al acesteia este schimbat, ea sunând notele tonalităţii în care se află ascendent dar şi descendent, şi având marcat şi un *sforzando* pe fiecare jumătate de timp slab, ce

sugerează o tensionare suplimentară a discursului muzical printr-o accelerare realizată astfel a acompaniamentului şi nu doar a melodiei mâinii drepte, prin eliminarea sublinierii normale a optimii de pe fiecare timp al măsurii. (Ex. 11)

Armonia ultimei fraze (măsurile 150-157):

Armonic, măsura 150 sună fa diez minor în stare directă pe timpii 1, 2 şi prima jumătate a timpului 3, de pe a doua jumătate a timpului 3 sună re major în răsturnarea întâi (6), măsura 151 sună re major în stare directă (5/3) şi re major cu septimă în răsturnarea întâi (6/5), măsura 152 sună sol major în stare directă (5/3) pe timpii 1 şi 2, şi mi minor în stare directă (5/3) pe timpii 3 şi 4, măsura 153 sună la major în stare directă (5/3) pe timpii 1 şi 2 şi fa diez minor în stare directă (5/3) pe timpii 3 şi 4, măsura 154 sună si minor în stare directă (5/3) pe timpii 1 şi 2 şi sol major în stare directă pe timpii 3 şi 4, măsurile 155 şi 156 sună la major cu septimă în stare directă (7). (Ex. 11)

Planul dinamic al întregii perioade:

Acesta este scăzut la început, dar prin intermediul dinamizării ritmice mai sus enunţate şi a indicaţiilor succesive de *crescendo* din carul măsurilor 148, 149 şi ulterior 155 către nuanţa *forte* din măsura 156, planul dinamic devine foarte pronunţat, şi conduce la o mare acumulare de tensiune dramatică către perioada a doua a grupului tematic secund. (Ex. 11)

Ţesătura melodică/textura:

Aceasta este în general rarefiată prin prezenţa alternativă a partidelor instrumentale, partida suflătorilor de lemn şi partida de corzi aflate în permanenţă în dialog deasupra formulei libere, asemănătoare unei improvizaţii a instrumentul solist. (Ex. 11)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Sugestia afectivă este identică cu cea a grupului tematic secund din expoziţia orchestrei. Deasupra expunerii orchestrei apare aici vocea instrumentului solist plasată în plan secund din punct de vedre al materialului tematic, dar foarte expresivă. Aceasta sugerează ca şi până acum o improvizaţie realizată peste materialul tematic al orchestrei, spontaneitatea şi neprevăzutul fiind în continuare prezente în discursul solistic.

Pianistic aici se va urmări ca şi până acum proiectarea valorilor mici prin utilizarea susţinerii antebraţului cu o încheietură moale. Acolo unde apar notele repetate şi articulaţiile de două câte două (măsurile 148-151) se va folosi o încheietură moale şi flexibilă şi mici accente metrice pentru a marca totdeauna schimbările de direcţie ale melodiei.

Atunci când nuanţa va fi mai mare se va utiliza şi puterea antebraţului, dar cu degetele foarte active pentru a marca dinamizarea ritmică şi trioletele de şaisprezecimi. Pedala poate fi şi ea folosită, dar fără a murdări sonorităţile - pedale scurte fie pe timp sau pe jumătăţi de timp, atât cât permite textul muzical.

Se vor urmări plasticitatea frazei muzicale şi articulaţiile individuale, dar gândind totdeauna pe segmente mari, linii lungi de legato imaginare, fără a fragmenta discursul muzical.

Perioada a doua (măsurile 157-174):

Melodia, ritmul şi planul dinamic:

Măsurile 157-165 sunt din nou foarte asemănătoare măsurilor 50-57 ce reprezintă debutul concluziei expoziţiei orchestrei, dar care aici are doar un rol tranzitiv, concluzia expoziţiei solistului debutând în măsura 174 după reluarea motivului tematic al concluziei expoziţiei orchestrei într-o variantă uşor modificată din măsurile 170-174 (similare cu măsurile 50-54 dar şi cu 157-160. (Ex. 12, vezi anexă)

În măsurile 157-158 conturul melodic al arpegiilor pianului este ascendent şi este repetat şi în măsurile 159-160, dar şi în măsurile 161-162. Arpegiile sunt începute de către mâna stângă şi continuate de către mâna dreaptă pe fiecare timp al măsurii 157 până când sunt oprite în măsura 158. Formula de arpegii ascendente este adusă similar şi în măsurile mai sus menţionate, 159-160 şi 161-162. (Ex. 12)

În măsura 162 se realizează o coborâre rapidă pe notele gamei re major în valori ritmice foarte mici de triolete de şaisprezecimi, treizeci doimi şi cvintolete de treizeci doimi, după care mersul de triolete de şaisprezecimi este menţinut până în măsura 168 când mâna stângă va suna un tril alături de trilul dublu al mâinii drepte. (Ex. 12)

Măsura 163 a pianului sună o formulă de triolete de şaisprezecimi ce aduce un arpegiu cu un contur ascendent sau descendent urmat de o formulă de octave alternate, ce se află sub acordurile în ritm de pătrimi ale orchestrei, oprite în măsura 164. Din măsura 164 pianul realizează o gamă cromatică

ascendentă până în măsura 166 prin mâna sa dreaptă. În măsura 165, partida de corzi sună motivul semnal de pe a doua jumătate a timpului 3. (Ex. 12)

În măsura 166 mâna dreaptă a pianului transformă formula de triolete de şaisprezecimi într-un tril dublu, în timp ce mâna stângă preia formula de triolete de şaisprezecimi de la mâna dreaptă şi realizează o gamă cromatică cu un contur descendent în cadrul măsurii 166 şi apoi ascendent în măsura 167. (Ex. 12)

În măsura 168 mâna stângă se alătură mâinii drepte şi sună împreună un tril triplu, o inovaţie tehnică şi melodică în creaţia concertantă pentru pian beethoveniană. În măsura 169 orchestra prin partida de corzi sună motivul semnal în ritm lent de pătrimi de pe timpul 2 al măsurii sub trilul dublu al pianului. Se realizează aici şi o scădere a tensiunii dramatice şi dinamice a muzicii, atât prin decelerarea scrisă de către compozitor sugerată de motivul semnal în ritm de pătrimi dar şi prin indicaţiile dinamice de *decrescendo* în partea pianului dar şi în intervenţia orchestrei notată *piano*. (Ex. 12)

Acesta este un moment foarte interesant al concertului deoarece trilul din măsura 169 nu este rezolvat după cum ne-am fi aşteptat, ci este continuat printr-o scurtă temă de patru măsuri de dinaintea debutului secţiunii concluziei expoziţiei, un element structural nemaiîntâlnit până acum în creaţia concertantă a niciunui compozitor. Charles Rosen enunţă următoarele despre acest aspect al Concertului nr. 4:

> „Aici (în partea întâi), Beethoven transformă complet convenţia trilului final într-un element structural ce determină forma părţii de concert şi devine, de asemenea, un element al expresiei lirice. În prima parte, trilurile finale ale expoziţiei, ale reprizei şi ale cadenţei prezintă inovaţii radicale deoarece nici unul dintre ele nu ating punctul rezolvării mult aşteptate de acest procedeu (trilul este din punct de vedere formal tradiţional un ornament penultim disonant ce este rezolvat de armonia finală) ci se transformă într-una dintre cele mai expresive momente ale părţii, disonanţa creată de acest tril rămânând nerezolvată. Noua temă *cantabile* continuă de fapt procesul prelungirii trilului şi întârzierea rezolvării acestuia. Refuzul lui Beethoven de a lăsa trilul să-şi urmeze cursul normal şi funcţia tradiţională anulează bariera dintre secţiunea de solo şi cea de ritornello. Se elimină astfel caracterul secţional al părţii ceea ce-i permite lui Beethoven să realizeze o integrare mai completă a formei de concert decât a reuşit cineva până acum. Integrarea cadenţei şi a secţiunii finale se realizează în aceeaşi

manieră. Se creează astfel un dialog între solist şi orchestră în ultimul ritornello al concertului, unde solistul preia extensia orchestrală a frazei originale cu o decoraţie fluidă, cadenţa continuându-se astfel până la ultimul acord al părţii"[43]. (Ex. 12)

Măsurile 170-174 ale pianului aduc tema concluziei expoziţiei orchestrei din măsurile 50-54, ce vor fi continuate de către orchestră din măsura 175, şi ce reprezintă aici debutul concluziei expoziţiei. Tema din măsurile 170-174 are un caracter melancolic, şi o tensiune scăzută, fiind enunţată în *piano* iniţial, după care se realizează o acumulare de tensiune dramatică şi dinamică către măsura 175, ce va fi sunată în nuanţă mare, *forte*. (Ex. 12)

Conturul melodic al măsurilor 170-174 este identic cu cel al măsurilor 50-54, dar transpus în noua tonalitate a la majorului. Registrul este diferit aici faţă de cel iniţial, pianul sunând tema în registrul acut. Apare şi o formulă de acompaniament a mâinii stângi de triolete de optimi, ce tensionează suplimentar discursul muzical, realizând şi formule ritmice de tip hemiolă când acestea se suprapun cu melodia mâinii drepte. (Ex. 12)

Orchestra susţine armonic pianul prin intervenţia partidei de corzi în cadrul acestor măsuri. (Ex. 12)

Armonia:

Armonic, măsura 157 sună la major cu septimă în răsturnarea a treia (2), rezolvată la re major în răsturnarea întâi (6) pe timpii 1 şi 2 ai măsurii 158. Timpul 3 al măsurii 158 sună la major cu septimă, timpul 4 sună re major. Măsurile 159-160 repetă armonic măsurile 157-158. (Ex. 12)

Măsura 161 repetă armonic măsura 159, măsura 162 sună re major în răsturnarea întâi (6) pe timpii 1 şi 2 şi sol major în stare directă (5/3) pe timpii 3 şi 4. Măsura 163 sună re major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 1, un acord micşorat cu septimă pe timpul 2, un alt acord de septimă micşorată pe timpul 3, re major în stare directă pe timpul 4. În măsura 164 este sunat pe timpul 1 un acord de septimă micşorată. În măsura 165 viorile schiţează armonia unui acord micşorat, iar în măsura 166 sună pe timpul 1 la major cu septimă în stare directă (7). (Ex. 12)

În măsura 169 este sunat la major în stare directă (5/3) precum şi în măsura 170. În măsura 171 sună pe timpii 1 şi 2 re major în stare directă, pe timpul 3 sună la major cu septimă în stare directă (7), urmat de re major în

[43] Rosen, pag. 452-457

stare directă (5/3) pe timpul 4. Măsurile 172-173 repetă armonia măsurilor 170-171. (Ex. 12)

Țesătura melodică/textura:

Aceasta este similară perioadei precedente, fără să apară mari modificări în cadrul ei. (Ex. 12)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Nuanțele mari, formulele de virtuozitate desfăşurate pe tot parcursul claviaturii de la un capăt la celălalt şi înapoi, sugerează un sentiment de teroare, o apăsare lăuntrică puternică, unde tensiunea dramatică este ridicată, o nerăbdare şi nestatornicie a eroului nostru în fața destinului său nefavorabil, ce va fi disipată, abia din măsura 170, după trilul triplu al pianului. De aici revine sentimentul seninătății dominat de o melancolie ce va fi repede transformată în extaz prin atingerea climax-ului din măsura 174.

Totodată coborârile cromatice ale arpegiilor acestei secțiuni şi formula gamei cromatice ascendente şi descendente susțin sentimentul tulburării emoționale profunde a eroului nostru, ce va fi rezolvată numai după finalul trilului din măsura 170.

Sugestiile pianistice şi cele asupra frazării sunt identice cu cele de până acum într-un moment de tensiune dramatică ridicată.

Concluzia expoziției (solistului) - măsurile 174-193 (măsură conjunctă):

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

Există şi în continuare similitudini în măsurile 174-193 cu măsurile 54-72, aceste măsuri fiind aproape identice melodic, ritmic, tematic şi orchestral, diferența fiind în planul tonal al celor două momente ale concertului, deoarece expoziția orchestrei începe în re major şi modulează spre sol major, spre deosebire de planul tonal al expoziției solistului ce debutează în la major şi modulează spre re major în măsura 192, ce va fi imediat schimbat în omonima sa re minor prin aducerea cromatismului fa becar de pe a doua jumătate a timpului 3 al acestei măsuri, ce marchează astfel şi debutul dezvoltării.

Măsurile 174-192 reprezintă o transpoziție a măsurilor 54-72 din concluzia expoziției solistului la o distanță de o cvartă perfectă descendentă,

interval ce este păstrat pe toată expunerea acesteia. Se păstrează de asemenea toate raporturile tonale dintre motive.

Armonia:

Armonic, măsura 174 sună la major cu septimă în stare directă (7), măsura 175 sună pe timpii 1 şi 2 re major în răsturnarea întâi (6), pe timpii 3 şi 4 sol major în stare directă (5/3), măsura 176 sună pe timpul 1 re major în răsturnarea a doua (6/4), pe timpul 2 un acord micşorat cu septimă, pe timpul 3 sună la major cu septimă în răsturnarea întâi (6/5), iar pe timpul 4 sună re major în stare directă (5/3).

Măsura 177 sună la major cu septimă în răsturnarea a doua (4/3) pe timpul 1, re major în răsturnarea întâi (6) pe timpul 2, la major cu septimă în răsturnarea a treia (2) pe timpul 3 şi re major în răsturnarea întâi pe timpul 4. Măsura 178 sună sol major în stare directă (5/3), măsura 179 sună la major în stare directă (5/3), măsura 180 sună re major în răsturnarea întâi (6).

Măsura 181 sună re major în răsturnarea întâi pe timpul 1, sol major în răsturnarea întâi (6) pe timpul 2, re major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 3 şi la major cu septimă pe timpul 4. Măsura 182 sună re major în răsturnarea întâi (6), armonie menţinută şi pe primul timp al măsurii 183. Timpul 2 al măsurii 183 sună sol major în răsturnarea întâi (6), timpul 3 sună re major în răsturnarea a doua (6/4), timpul 4 sună la major cu septimă în răsturnarea a treia (2).

Măsurile 184 şi 185 sună armonia lui re major. Măsura 186 sună un acord de septimă micşorată. Măsura 187 sună la major cu septimă, rezolvat la re major în stare directă (5/3) în măsura 188. Măsura 189 sună re major, mi minor cu septimă şi la major. Măsura 190 sună si minor, si minor cu septimă, re major. Măsura 191 sună re major, mi minor cu septimă, şi un acord de la major cu undecimă, rezolvat la re major în măsura 192. Măsura 193 face trecerea spre noua secţiunii a dezvoltării, fa becarul sugerând omonima lui re major, tonalitatea re minor.

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretative:

Acest moment este foarte similar cu concluzia expoziţiei orchestrei, aşa că şi sugestiile asupra sensului muzical şi al realizării interpretative vor fi aceleaşi (vezi paginile 34 şi 38 de mai sus).

c. Dezvoltarea – măsurile 193-253 (ambele măsuri conjuncte):

Câteva considerente:

„Secțiunea dezvoltării este urmarea rupturii – cea mai anarhică, uneori haotică, alteori labirintică [...] această transfigurare a nerăbdării şi a dezordinii pământeşti refuză denumirea folosită în unele analize, de *tratare*, fiindcă travaliul tematic, de asemenea motivic, şi chiar monemic (cel care ajută memoria) la Beethoven, sugerează o dezvoltare biologică, asimetrică; lucrurile sunt, de fapt, compozitorii le fac să pară, scăpate de sub control, şi nicidecum tratate. Atenție! un singur cuvânt nepotrivit unei situații poate conduce spre direcții greşite şi atitudini interpretative confuze. O secțiune macrostructurală muzicală nu este un câmp de exerciții compoziționale, ci un fapt existențial transfigurat sonor. După acest fapt *tânjeşte* mai întâi compozitorul, apoi, îl plănuieşte şi realizează găzduirea într-o formă. La fel a făcut şi Dumnezeu când a plămădit ființele însuflețite şi neînsuflețite, după care şi l-a luat pe om partener în creație – l-a pus să le dea nume."[44]

D1 - măsurile 193-216 (măsură conjunctă):

- **Fraza întâi (măsurile 193-204):**

Melodia, ritmul, armonia şi planul dinamic:

Dezvoltarea debutează cu motivul semnal sunat de către pian pe nota fa de către ambele mâini, la unison, aflate la o distanță de o octavă între ele precum în debutul expoziției solistului, din măsura 192, de pe a doua jumătate a timpului 3. După acest moment motivul semnal este continuat, melodia urmărind un contur descendent de un semiton în măsura 194, iar apoi unul ascendent de o cvintă micşorată. În măsura 195 melodia continuă conturul ascendent sunând un interval de o cvartă micşorată. (Ex. 13, vezi anexă)

De pe a doua jumătate a timpului 3 al măsurii 195 mersul în unison este stopat, mâna dreaptă prezentând un interval dublu de o terță mică (mi-sol), care alături de si bemolul mâinii stângi formează un acord micşorat în răsturnarea a doua (6/4) formulă armonică ce va fi continuată până la finalul frazei întâi a secțiunii D1 din măsura 204. Pe a doua jumătate a timpului 3 din măsura 195 corzile grave dublează ultimul motiv semnal al pianului de

[44] S. Petrescu – *Ce se aude şi ce nu se aude*, Editura Brumar, Timişoara, 2014, pag.121-122

dinaintea conturului descendent melodic din măsura 196. În măsura 196 pe timpul 1 melodia se opreşte pe acordul micşorat în răsturnarea a doua din măsura precedentă într-un un ritm de pătrime legată de un triolet de optimi, iar de pe a doua treime a timpului 2, începe o coborâre pe notele melodice a gamei fa minor în varianta armonică până pe timpul 1 al măsurii 197. (Ex. 13)

În cadrul măsurii 196 se păstrează raportul intervalic dintre cele două mâini ce formează acorduri micşorate descendente. Coborârea este menţinută şi pe timpul 1 al măsurii 197 precum şi ritmul de triolete. Se schimbă raportul intervalic şi armonic, doar prima treime a timpului sunând un acord micşorat precum în măsura precedentă, după care este sunat un acord de si bemol minor în răsturnarea a doua (mâna dreaptă sunând un interval de terţă), iar pe al treilea sfert de timp este sunat un acord de do major cu septimă în răsturnarea întâi (mâna dreaptă sună un interval de o secundă mare). De pe timpul 2 al acestei măsuri ritmul este schimbat în optimi şi menţinut până pe primul timp al măsurii 198. Armonia de septimă este păstrată şi pe timpii 2 şi 3 ai măsurii 197 precum şi intervalul de secundă al mâinii drepte, parametri ce vor fi modificaţi pe timpul 4 al măsurii, unde mâna dreaptă sună o terţă mică ce formează un acord de si bemol minor în răsturnarea a doua (6/4). (Ex. 13)

Măsura 198 este similară cu măsura 196, doar timpul 1 al măsurii 198 fiind diferit faţă de măsura 196, restul timpilor, 2, 3 şi 4 fiind identici. Timpul 1 al măsurii 198 sună armonia lui do major cu septimă în răsturnarea întâi (6/5) iar melodia realizează un salt de o duodecimă perfectă între prima şi a doua jumătate a acestui timp. Optimea de pe a doua jumătate a timpului 1 este legată de prima treime a timpului 2. (Ex. 13)

Măsura 199 continuă mersul descendent al măsurii 198 pe timpul 1, şi păstrează raportul intervalic al măsurii precedente al mâinii drepte sunând şi aici notele gamei fa minor în varianta armonică. De pe timpul 2 al măsurii 199, mâna stângă îşi dublează şi ea expunerea sunând un interval dublu precum mâna dreaptă, pe armonia lui do major cu septimă în stare directă, armonie ce va fi schimbată într-un acord de septimă micşorată pe timpul 4 al măsurii. Se păstrează şi pe timpii 2, 3 şi 4 raportul intervalic de până acum, mâna dreaptă sunând intervale de cvarte ce au diferite calităţi (perfecte, mărite, etc.).

Nuanţa generală este marcată *pianissimo*, iar construcţia tematică şi melodică sugerează o stare de calm, de linişte interioară în acest moment, ce va fi schimbată brusc în măsura 204, realizându-se astfel şi un important contrast în acest moment al dezvoltării.

Măsurile 200-203 reprezintă o secvenţă la o terţă mică descendentă a măsurilor 196-199. Apare o mică schimbare în măsura 200 faţă de măsura 196 pe timpul 1, unde este sunat un ritm de optimi pe acest timp ce aduce un salt

de o decimă mică în cadrul melodiei şi sună un acord de acord de la major cu septimă în stare directă (5/3) urmat de un acord micşorat aflat sub suportul armonic al armoniei de septimă de dominată precedente.

Coborârea melodică în măsura 200 se realizează pe treptele gamei re minor în varianta armonică. Armonic, se menţine formula la majorului cu septimă până în măsura 204.

Ţesătura melodică/textura:

Orchestra prin partida de corzi schiţează aici armonia în ritmuri lente de pătrimi, doimi şi doimi cu punct, ţesătura melodică fiind rarefiată şi tensiunea dramatică scăzută în acest debut al dezvoltării concertului.

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Starea psihică generală a acestei fraze este una a mâhnirii, îngândurării şi tristeţii, ce contrastează puternic cu starea generală a seninătăţii caracteristice expoziţiei părţii de concert. Tensiunea discursului muzical este destul de scăzută aici, enunţată în nuanţă mică. Totuşi prezenţa tonalităţilor minore în varianta armonică şi a unor acorduri micşorate, convenţii intensive spaţiale şi temporale sugerează că dionisiacul şi nestatornicia se păstrează şi aici.

Pianistic aici se vor folosi în special degetele întinse cu o încheietură moale pentru a proiecta nuanţa mică şi culoarea întunecată a acestei secţiuni. Sugestiile frazării sunt similare cu cele de până acum, se va urmări plasticitatea frazei şi fluiditatea liniei melodice, fără a fragmenta discursul muzical.

- **Fraza a doua (măsurile 204-216):**

Melodia, ritmul, armonia şi planul dinamic:

Următoarea frază a secţiunii D1 a dezvoltării părţii de concert debutează în nuanţă mare, *forte*, cu o polifonie densă, având trei actori principali ce expun materialul tematic cu roluri cu importanţe diferite în cadrul planului discursiv muzical. Aceasta este dinamizată ritmic faţă de fraza precedentă. (Ex. 14, vezi anexă)

Instrumentul solist expune o formulă ascendentă la nivel motivic agitată de arpegii cu un contur mixt la nivel celular în ritm de triolete de şaisprezecimi, cu un accent pe fiecare început de timp ce este plasat în bas la mâna stângă. Corzile expun un mers ce imită mersul descendent de optime legată de

o formulă de triolete de optimi şi alte două triolete de optimi pe care l-am auzit deja în cadrul măsurilor 196, 198, 200 şi 202, alternând coborârea foarte eficient între instrumente în următoarea formulă - melodia debutează la viori, coboară până în registrul grav al acestora, apoi este preluată de către corzile grave şi continuă să coboare până în registrul grav al noilor exponenţi precum în măsurile 204-205. (Ex. 14)

Partida de suflători de lemn, expune prin reprezentanţii ei, fagot, oboi şi flaut, ce au fiecare intervenţii solistice motivul semnal al concertului în ritm de optimi şi ce urmăreşte un contur melodic mixt, ascendent şi descendent. (Ex. 14)

Se realizează şi formule ritmice excepţionale prin prezenţa trioletelor de optimi, dar şi a celor de şaisprezecimi, ce se suprapun peste formulele de optimi ale partidei de suflători, realizând astfel hemiole, ce tensionează suplimentar discursul muzical şi ce au un rol expresiv aparte în cadrul acestui concert fiind foarte des utilizată formula ritmică mai sus amintită. (Ex. 14)

În măsurile 204-216 discursul muzical se realizează prin secvenţe, ele fiind şase la număr în cadrul acestei fraze. În măsurile 204-205 viorile îşi sună motivul descendent pe treptele gamei si minor în varianta armonică. Pianul îşi expune formula de triolete de şaisprezecimi în tonalitatea fa diez majorului cu septimă ce reprezintă suportul armonic al măsurilor în discuţie, în timp ce fagotul sună motivul semnal ascendent pe notele arpegiului de fa diez major. (Ex. 14)

Măsurile 206-207 reprezintă o secvenţă a măsurilor 204-205 la o secundă mare ascendentă. Armonic ele sună si minor. Oboiul preia motivul semnal de la fagot cu acelaşi contur ascendent. Corzile sună notele gamei si minor în varianta armonică.

Măsurile 208-209 reprezintă o altă secvenţă a măsurilor 204-205 şi 206-207 la o distanţă de o secundă mare faţă de măsurile 206-207. Măsurile 208-209 sună armonic do diez minor cu septimă în răsturnarea întâi (6/5). Motivul semnal este preluat de către fagot de la oboi cu acelaşi contur ascendent. Corzile îşi sună motivul de triolete pe notele gamei fa diez minor în varianta armonică.

Măsurile 210-211 reprezintă o secvenţă a măsurilor 208-209 la o cvartă perfectă ascendentă. Ele sună armonic fa diez minor, reflectat în arpegiile pianului. Motivul semnal este preluat de către flaut de la fagot ce realizează un contur melodic identic cu ceea ce s-a auzit şi în măsurile precedente. Corzile sună notele gamei fa diez minor în varianta armonică, apoi realizează o formulă arpegiată pe timpul 4 al măsurii 210 şi pe timpii 1 şi 2 ai măsurii 211, şi apoi îşi reiau mersul treptat descendent de pe timpul 3 al acestei măsuri.

Conturul melodic este schimbat în cadrul partidei de corzi față de ce s-a auzit până acum în secvențele anterioare.

Măsurile 212-213 reprezintă o secvență a măsurilor 210-211 la o secundă mare ascendentă. Armonic ele sună sol diez major cu septimă în răsturnarea întâi (6/5) fapt sugerat de formula pianului. Fagotul preia motivul semnal de la flaut cu același contur ascendent. Corzile enunță formula gamei do diez minor în variată armonică descendentă treptat precum în măsurile 208-209.

Măsurile 214-215 reprezintă o secvență a măsurilor 212-213 la o cvartă perfectă ascendentă. Armonic ele sună do diez minor în stare directă (5/3) fapt reflectat ca și până acum în formula pianului. Flautul preia de la fagot motivul semnal pe care îl sună o dată singur, apoi este dublat de către oboi de pe a doua jumătate a timpului 3 al măsurii 214 și apoi intră și clarinetul cu o intervenție ce dublează oboiul de pe a doua jumătate a timpului 3 al măsurii 215.

Corzile realizează o formulă similară cu cea din măsurile 210-211, în noua tonalitate a do diez minorului. Fraza este încheiată pe primul timp al măsurii 216, măsura conjunctă de unde debutează și noua secțiune a dezvoltării, D2.

Țesătura melodică/textura:

De aici rezultă o țesătură melodică densă prin prezența tuturor partidelor instrumentale, dar și o polifonie densă, prin sugestia de independență a fiecărei voci ce expune material tematic una față de alta, dar care suprapuse creează unul dintre cele mai tensionate momente ale concertului de până acum.

Sugestii asupra sensului muzical și realizării interpretativ-pianistice:

Se păstrează starea generală de mâhnire și îngândurare a dezvoltării părții de concert, dar aici prin nuanța mare și convențiile intensive temporale și spațiale precum suprapuneri ritmice (hemiole) și secvențări se transformă în mânie, iritare și chiar furie, sentimente ce vor fi menținute prin tehnici ale travaliului compozițional până în cadrul măsurii 231, unde muzica se va calma din nou pentru un scurt moment, urmat de o acumulare mare de energie de dinaintea reprizei părții de concert.

Pianistic, aici vom folosi degete foarte active, cu încheietura moale și susținerea antebrațului dar și a mușchilor spatelui pentru realizarea nuanțelor

mari, precum şi pedala de susţinere ce va urmări ritmul armonic format de formulele de virtuozitate. Frazarea se va realiza ca şi până acum.

D2 – măsurile 216-231:

Melodia, ritmul, armonia şi planul dinamic:

Prima frază a celei de-a doua perioade a dezvoltării debutează cu un motiv ce s-a mai auzit în măsura 131 din cadrul expoziţiei orchestrei ce sună aceeaşi formulă de mordent ascendent la nivel celular, în ritm de triolete de şaisprezecimi, ce este alternat la nota inferioară, timp de trei timpi în măsura 216, şi care apoi realizează un salt de o terţă mare ascendentă spre noul ritm de optimi ce stopează trioletele precedente pentru un timp într-un ritm de două optimi, ce este adusă din nou la nota din care a plecat pe următoarea jumătate de timp. (Ex. 15, vezi anexă)

Ritmic aici se realizează o pauză pe prima jumătate a timpului 1 în cadrul mâinii drepte a pianului, mâna stângă alături de orchestră sunând nota melodică, armonică şi ritmică a unei optimi. Se realizează astfel o formulă asemănătoare unei broderii pe suprafaţa unei măsuri.

Armonia de re major de pe timpul 1 este alternată cu cea a unui acord micşorat de două ori în cadrul măsurii, după care se schimbă către la major. Mâna stângă a pianului realizează suportul armonic şi ritmic pentru melodia mâinii drepte într-un ritm de optimi pe timpii 1, 2 şi realizează o sincopă pe jumătate de timp pe a doua jumătate a timpului 3 şi pe prima jumătate a timpului 4, restul timpilor fiind în ritm de optimi. (Ex. 15)

Orchestra se rezumă în această măsură în a puncta doar timpul 1 prin toate partidele instrumentale ce sună un acord de re major în răsturnarea întâi (6). (Ex. 15)

Măsura 217 este o secvenţă a măsurii 216 la o secundă mare descendentă. Se păstrează toate raporturile melodice, ritmice şi armonice din măsura precedentă aduse acum în noua tonalitate. Armonic pe timpul 1 sună do diez minor în răsturnarea întâi (6) alternat cu si diez micşorat. (Ex. 15)

Măsura 218 preia formula de sincopă de pe timpii 3 şi 4 ai mâinii stângi din măsurile 216 şi 217 pe care o secvenţează o dată în cadrul acestei măsuri. Mâna dreaptă sună ritmul de pauză de optime-triolet de şaisprezecimi cu formula cu mordent ascendent urmată de două optimi ce realizează saltul identic din punct de vedere al conturului melodic ca şi pe timpul 4 al măsurilor 216 şi 217. Mâna stângă deschide armonic şi melodic măsura 218 alături de orchestră în ritm de optime pe prima jumătate a timpului 1, pătrime pe a doua

jumătate a timpului 1 şi pe prima jumătate a timpului 2 şi optime pe a doua jumătate a timpului 2. Timpii 3 şi 4 ai acestei măsuri reprezintă o secvenţă la o secundă mare descendentă faţă de timpii 1 şi 2 ai măsurii. Orchestra punctează şi ea timpii 1 şi 3 ai măsurii 218 prin intervenţii în ritm de optimi ce sună pe rând acorduri în *forte* ale armoniei de re major în răsturnarea întâi (6), respectiv do diez minor în răsturnarea întâi (6). (Ex. 15)

Din măsura 219 se produce o decelerare ritmică, compozitorul păstrând ca şi până acum alternanţa armonică de pe fiecare jumătate de timp dar cu un contur ritmic de şaisprezecimi continue, patru la număr pe fiecare timp, ce se formează atunci când cele două mâini îşi sună fiecare formulele de pătrime cu punct şaisprezecime, precum în cazul mâinii drepte, sau de optime-pauză de şaisprezecime-şaisprezecime precum în cazul mâinii stângi a pianului. (Ex. 15)

Armonic aici se alternează între acelaşi re major şi do diez minor. Orchestra are pauză timp de două măsuri, în măsura 219 şi 220. Măsura 220 sună acelaşi contur ritmic alternat între cele două mâini ale pianului, dar armonia se schimbă acum doar o singură dată pe timp şi nu de două ori precum în măsura precedentă. Pe timpul 1 sună armonia lui la major în stare directă (5/3), pe timpul 2 sună re major în răsturnarea întâi (6), pe timpul 3 sună sol diez major în stare directă (5/3) şi pe timpul 4 sună la major în răsturnarea a doua (6/4). (Ex. 15)

Măsura 221 reprezintă o repetiţie a măsurii 220 din punct de vedere armonic. Ritmic formula de şaisprezecimi din măsura 220 este accelerată şi transformată din nou în triolete de şaisprezecimi ce sună notele unor formule de tremolo cu un contur mixt la nivel celular dar şi motivic ce sunt alternate ca şi până acum între cele două mâini ale pianistului, mâna stângă începând formula pe prima jumătate a timpului, iar mâna dreaptă continuând-o pe a doua jumătate de timp. Orchestra sună şi ea aici o intervenţie de note lungi în legato ale flautului şi a clarinetului întâi, în timp ce partida de corzi copiază formula pianului, violonceii şi contrabaşii cântând împreună cu mâna stângă a pianului, iar restul corzilor cântând alături de mâna dreaptă a pianului. Remarc cum aici se realizează formule de contratimpi pe jumătate de timp, în cadrul diverselor partide instrumentale. (Ex. 15)

Orchestraţia este de mare efect aici deoarece susţine demersul pianului spre a realiza *crescendo*-ul notat de către compozitor către un prim punct culminant al dezvoltării din măsura 222 unde apare indicaţia dinamică *fortissimo*, dar care va continua să acumuleze energie dramatică, dinamică şi ritmică până când va atinge climaxul (punctul culminant al) concertului din

cadrul dezvoltării din măsura 227 ce este prelungit până în măsura 230 şi diminuat brusc în măsura următoare prin intervenţia corzilor în *piano*. (Ex. 15)

În măsura 222 pianul continuă să enunţe pasaje virtuoze în ritm de triolete de şaisprezecimi dar cu un contur diferit de ce s-a auzit până acum. El enunţă aici un arpegiu în poziţie lărgită de re major în răsturnarea întâi (6) alternat între cele două mâini ale pianistului cu un contur melodic mixt. Nuanţa este mare, *fortissimo*, iar orchestra enunţă o formulă de suport armonic şi melodic pentru pian prin partida de suflători de lemn ce sună o notă întreagă în măsura 222 şi partida de corzi ce sună doar o optime pe primul timp al măsurii, prin folosind arcuşul *(arco)* şi nu în *pizzicato* precum în măsurile precedente. (Ex. 15)

Măsura 223 urmăreşte acelaşi contur melodic şi ritmic ca şi măsura precedentă, transpusă într-o altă tonalitate, cea a unui acord micşorat cu septimă mică ce va fi rezolvat în măsura 224 la fa diez minor în răsturnarea întâi (6). Măsura 224 accelerează ritmul de notă întreagă al armoniei şi melodiei orchestrei, transformându-l într-un mers de doimi. Pianul sună o formulă de un triolet de şaisprezecimi-optime şi două şaisprezecimi-triolet de şaisprezecimi, aducând formula excepţională de cvintolet de şaisprezecimi în această măsură.

Conturul melodic al intervenţiei pianului este mixt. Orchestra sună doimi în cadrul partidei de suflători de lemn (fără clarinet), iar corzile sună o optime, precum în măsurile anterioare, pe timpii tari ai măsurii, timpul 1 şi timpul 3.

Armonic măsura 224 sună fa diez minor în răsturnarea întâi pe timpii 1 şi 2 şi sol diez major în răsturnarea întâi pe timpii 3 şi 4. Mersul de doimi al armoniei şi al melodiei din măsura precedentă este transformat şi accelerat într-un mers de pătrimi până pe timpul 3 al măsurii 226 când va suna din nou un ritm de doime pe ultimii doi timpi ai măsurii de dinaintea atingerii punctului culminant al dezvoltării (climaxul) din măsura 227. Partida de suflători de lemn, fără clarineţi, sună note lungi în legato în ritm de pătrimi, realizând şi un *crescendo*, iar orchestra îşi reia formula contratimpată din interiorul partidei de corzi (viorile şi violele versus corzile grave) din măsura 221, în aceeaşi manieră.

Pianul sună formula de triolete de şaisprezecimi alternate între cele două mâini, mâna stângă pe prima jumătate a timpului, iar dreapta pe cea de-a doua jumătate de timp, cu un contur melodic ascendent ce sună notele unui arpegiu desfăcut, combinat cu un tremolo al unei octave. Acest mers se desfăşoară de pe timpul 1 al măsurii 225 până pe timpul 3 al măsurii 226, când mersul de

triolete de şaisprezecimi va fi transformat într-un mers de şaizeci pătrimi şi triolet de şaisprezecimi, cu un contur melodic mixt în cadrul melodiei pianului.

Armonic, timpul 1 al măsurii 225 sună la major în răsturnarea întâi (6), timpul 2 sună sol diez major cu septimă în răsturnarea a doua (4/3), timpul 3 sună do diez minor în răsturnarea întâi (6), timpul 4 sună un acord micşorat cu septimă mică în răsturnarea întâi (6/5).

Măsura 226 sună pe timpul 1 do diez minor în răsturnarea a doua (6/4), timpul 2 sună fa diez minor în răsturnarea întâi (6), timpii 3 şi 4 sună la major cu septimă, rezolvat la do diez minor în măsura 227.

Se realizează o mare acumulare de tensiune dramatică şi dinamică în măsurile precedente, ce are ca punct culminant timpul 1 al măsurii 227, punctul culminant al dezvoltării părţii de concert. Toată orchestra sună pe timpul 1 al măsurii un acord de do diez minor în răsturnarea a doua (6/4) după care pianul menţine tensiunea, rămas singur, printr-o gamă cromatică cu un contur melodic mixt al mâinii drepte până în măsura 230, realizând două triluri marcate prin *sforzando* în ritm de doimi în măsura 229 şi apoi un salt de o octavă între măsura 229 şi 230 în cadrul melodiei, ce sugerează o scădere a tensiunii.

Trilul din măsura 230 este marcat cu un *decrescendo*, iar orchestra prin partida de corzi după o pauză ce s-a desfăşurat de pe timpul 1 al măsurii 227 sună pe timpii 3 şi 4 o intervenţie marcată *pianissimo* a armoniei de sol diez major cu septimă, rezolvată la do diez minor în măsura 231.

Ţesătura melodică/textura:

Aceasta este în general densă prin prezenţa partidei corzilor şi cea a suflătorilor de lemn alături de instrumentul solist, ce susţin acumularea dinamică şi de tensiune dramatică.

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt similare cu cele ale frazei a doua a secţiunii D1 a dezvoltării (vezi pagina 72).

D3 – măsurile 231-253 (măsură conjunctă)

Melodia, ritmul, armonia, planul dinamic şi ţesătura melodică/textura:

Din măsura 231, noua secțiune a dezvoltării, pianul sună o formulă melodică descendentă la nivel celular dar cu un contur stabil sau ascendent la nivel motivic. Pe timpii 1 şi 2 ai măsurii 231, el sună o pătrime precedată de o apogiatură, urmată de patru şaisprezecimi descendente treptat, ce sună notele gamei do diez minor, apoi, pe timpii 3 şi 4, melodia revine la nota inițială la o distanță de o cvintă perfectă şi repetă celula de pe timpii 1 şi 2 identic. Mâna stângă intervine şi ea din măsura 232 în unison la distanță de o octavă față de mâna dreaptă şi o dublează pe aceasta. (Ex. 16, vezi anexă)

Măsura 232 repetă conținutul ritmic, armonic şi melodic al măsurii 231. Sub această formulă melodică şi ritmică a pianului orchestra sună pe de o parte note armonice lungi în ritm de note întregi legate între ele, de către viori şi viole, pe de alta, motivul semnal al concertului în ritm de pătrimi, pornit de pe a doua jumătate a timpului 3 şi sunat de către corzile grave. (Ex. 16)

Armonic, măsurile 231 şi 232 sună do diez minor în stare directă (5/3). Din măsura 233 mâna dreaptă a pianului aduce terțe duble, sunând încă o voce sub melodia acesteia. Este continuat conturul ascendent la nivel motivic dar descendent la nivel celular, melodia mâinii drepte sunând în acelaşi ritm ca şi în măsurile precedente notele gamei do diez minor, dar sub suportul armonic al lui si major al corzilor, armonic realizându-se o sugestie a unui politonalism sau un acord de undecimă în măsura 233. (Ex. 16)

În măsura 234 este atins un vârf al acestei noi melodii de la măsura 231, după care se realizează un contur melodic mixt la nivel celular şi unul descendent la nivel motivic, sunând chiar şi o broderie pe timpul 4 al acestei măsuri. În măsura 234 pe timpii 1, 2 şi 3 pianul sună notele gamei si major, cu anumite cromatisme precum fa dublu diez şi la becar, ce apar pe timpul 3, respectiv 4 al măsurii, ce au rol modulatoriu spre noua tonalitate din măsura 235 a mi majorului. Țesătura melodică a acestui fragment este rarefiată. (Ex. 16)

Din măsura 235 şi până în măsura 239, partida de suflători, atât cei de lemn cât şi cei de alamă, prin exponenți precum flautul, oboiul, clarinetul dublat de către fagot şi cei doi corni, aduc din nou motivul semnal al concertului în ritm de optimi urmat de o formulă cu un contur melodic mixt la nivel celular, dar ascendent la nivel motivic ce aduce aminte de un moment foarte asemănător din cadrul măsurilor 101-105 din expoziția solistului. (Ex. 16)

Astfel flautul sună tema inițial în măsura 235, apoi oboiul dublează şi el flautul pentru o nouă expunere a motivului semnal în măsura 236, urmat de o expunere a acestuia de către clarinet dublat de fagot în măsura 237 şi de către cei doi corni care sună şi ei pentru ultima dată în cadrul acestei fraze motivul semnal al concertului. Sub această expunere a motivului semnal, partida de

corzi se rezumă în a puncta armonic şi ritmic doar timpul 1 al fiecărei măsuri, în timp ce pianul prezintă o formulă melodică şi de acompaniament a orhestrei sub forma unor triolete de şaisprezecimi, cântate pe timpii 3 şi 4 ai măsurii şi încheiate întotdeauna pe timpul 1 al măsurii următoare, ce sună notele unui arpegiu descendent, ce apoi urcă, şi coboară din nou treptat pe notele gamei armoniei în care se află. (Ex. 16)

Formula pianului are deci un contur melodic mixt la nivel celular, precum şi la cel motivic, realizându-se mai multe salturi melodice în interiorul acestor patru măsuri. (Ex. 16)

Armonic, măsura 235 sună mi major în stare directă (5/3), măsura 236 sună si major în stare directă (5/3), măsura 237 sună mi minor în stare directă (5/3), măsura 238 sună re major cu septimă în stare directă (V7) rezolvat la sol major pe timpul 1 al măsurii 239. (Ex. 16)

Este foarte interesant de remarcat cum din următoarea frază a secţiunii D3 a dezvoltării debutează o polifonie densă sub forma unui fugato ca procedeu al travaliului componistic din interiorul acestei secţiuni a concertului. Această tratare a temei dezvoltării în fugato reprezintă o noutate în creaţia concertantă beethoveniană ea nemaifiind folosită în niciun concert pentru pian şi orchestră în cadrul părţii întâi până în acest moment. (Ex. 16)

Tensiunea dramatică a dezvoltării este astfel crescută prin polifonia densă, sugerată încă din debutul concertului prin canonul ce debutează în măsura 15 din cadrul punţii expoziţiei orchestrei. Deşi fraza ce debutează din măsura 239 are o dinamică scăzută, notată prin indicaţii de tipul *piano* pentru intervenţia pianului, şi a orchestrei, iar apoi *pianissimo* subit, din măsura 243, tensiunea este foarte ridicată datorită mişcărilor vocilor şi realizării unor procedee tehnice compoziţionale specifice muzicii polifonice. (Ex. 16)

Există astfel două planuri principale, importante, ce se află în dialog unul cu celălalt, în debutul episodului în fugato, acestea fiind intervenţia clarinetului cu cea a fagotului ce sună două doimi în măsura 239 şi o optime pe primul timp al măsurii 240, urmate apoi de o optime şi o pătrime sunate de către viorile întâi, ritmic reprezentând orchestra, şi cea a mâinii drepte a pianului, reprezentând instrumentul solist, ce realizează o sincopă pe timpii 1 şi 2 ai măsurii prin ritmul de optime-pătrime-optime şi care apoi repetă aceeaşi formulă şi pe timpii 3 şi 4 ai măsurii, dar şi pe timpii 1 şi 2 ai măsurii 240, timpii 3 şi 4 ai măsurii 240 fiind sunaţi în ritm de optimi până în debutul măsurii 241. (Ex. 16)

Melodia orchestrei din măsura 239 are un contur mixt la nivel motivic, dar descendent şi apoi ascendent la nivel celular, clarinetul şi fagotul sunând o cvartă perfectă descendentă urmată de o cvintă perfectă descendentă şi apoi de

o octavă perfectă ascendentă sunată de către viorile întâi în măsura 240. Melodia mâinii drepte a pianului realizează inițial un salt de o octavă perfectă ascendentă pe timpul 1 al măsurii 239, iar apoi urmăreşte un contur melodic ascendent treptat atât la nivel motivic cât şi celular până în măsura 241. (Ex. 16)

Sub aceste două planuri melodice importante ale mâinii drepte ale pianului şi ale orchestrei, mâna stângă a pianului realizează o formulă melodică şi ritmică asemănătoare unui contrasubiect sau un contrapunct liber din cadrul formei de fugă barocă ce sună în ritm de şaisprezecimi notele gamei sol major cu diferite cromatisme având un contur melodic mixt atât la nivel celular cât şi la nivel motivic. (Ex. 16)

În măsurile 241-242 se continuă dialogul dintre cele două planuri polifonice, noua secvență aducând din nou tema sunată de data aceasta de către flaut alături de oboi şi viorile a doua ale orchestrei şi de către mâna stângă a pianului. Se inversează rolurile melodice ale mâinilor pianului în măsurile 241-242. Tema pianului este adusă de asemenea în intervale duble, cu precădere terțe, dar şi o octavă la sfârşitul motivului, şi are acelaşi contur melodic şi ritmic ca în măsurile 239-240. Mâna dreaptă a pianului realizează formula de contrasubiect în ritm de şaisprezecimi cu un contur melodic similar cu cel din măsura 239, dar din măsura 242 formula aceasta este accelerată şi enunțată în ritm de triolete de şaisprezecimi cu un contur melodic ascendent la nivel motivic dar şi celular până pe timpul 1 al măsurii 243. (Ex. 16)

Din măsura 243, pianul este trecut în plan secundar realizând acum o formulă melodică şi armonică ce reprezintă un contrapunct liber în cadrul polifoniei acestei secțiuni, alternând intervenția între cele două mâini cu un contur melodic mixt atât la nivel celular cât şi la cel motivic. Aici, în măsura 243, cei doi corni sună tema orchestrei din debutul fragmentului, dar apare o modificare față de secvențele precedente realizându-se un canon între exponenții partidei de corzi început de violoncei şi contrabaşi, cei ce expun tema pianului din debutul fragmentului, şi pe rând violele, viorile a doua, şi viorile întâi, ce au intervenții ce sună ritmul de optime legată de două optimi peste bara de măsură, aglomerând astfel discursul polifonic ce se realizează acum la şase voci, dacă luăm în considerare şi intervenția contrapunctului liber al pianului. Intervenția cornilor cu formula de două doimi urmate de o optime a temei orchestrei din măsurile 243-244 este ultima din acest episod polifonic, partida de suflători realizând şi ea o formulă a unui contrasubiect cu formulă sincopată în melodia fagotului, ceilalți reprezentați sunând pătrimi pe fiecare timp până la sfârşitul fugatoului din măsura 248, atunci când vom auzi din nou motivul semnal al concertului. (Ex. 16)

Canonul corzilor continuă şi în măsurile 245, 246 şi 247, vioara întâi, respectiv a doua sunând încă intervenţiile formulei de optime-pătrime, sau optime-pătrime legată peste bara de măsură. Suflătorii realizează aici note lungi în ritm de pătrimi începute fie pe timp principal precum clarinetul, oboiul şi flautul, sau pe o jumătate a acestuia precum fagotul ce realizează astfel o formulă de sincope pe jumătate de timp în măsurile 245, 246 şi 247. Pianul realizează o figuraţie melodică şi armonică reprezentată prin salturi pe fiecare jumătate de timp al măsurii al ambelor mâini, dreapta având ritmuri de triolete de şaisprezecimi, iar stânga de optimi, ce au un contur descendent la nivel motivic, dar mixt la nivel celular. (Ex. 16)

În măsura 248 episodul polifonic este încheiat şi auzim din nou motivul semnal al concertului din cadrul grupului tematic principal sunat în formula de debut a lui de către partida de suflători de lemn, flaut, oboi, clarinet şi cei doi fagoţi, în ritm de doime legată de o optime, urmată de alte trei optimi în măsurile 248 şi 249, ritm de va fi accelerat într-unul de şaisprezecimi în măsura 250 ce repetă motivul semnal astfel de patru ori într-o măsura prin diminuarea ritmică la care acesta este supus. Cornii şi partida de corzi sună şi ei motivul semnal dar doar pe timpii 1 şi 2 ai măsurilor 248 şi 249 în formula sa mai sus amintită de patru optimi. Pianul îşi continuă formula sa de triolete de şaisprezecimi, de data aceasta adusă la ambele mâini ce sună un acord micşorat, pe care îl arpegiază în sens ascendent mâna dreaptă, iar în sens descendent mâna stângă, astfel cele două mâini sunând un mers contrar pe timpii 1 şi 2 ai măsurilor 248 şi 249. De pe timpii 3 şi 4 mâna dreaptă a pianului rămâne singură, stânga având pauză şi realizează un contur melodic descendent în diversele răsturnări ale acordului micşorat în care acesta apare aici.

Măsura 249 repetă figuraţia pianului din măsura 248. În măsurile 248 şi 249 se realizează o acumulare mare de tensiune dramatică şi dinamică notată printr-un *crescendo* de către compozitor ce este adus către o nuanţă mare în măsura 250, unde este notat *fortissimo*, şi continuat până la sfârşitul dezvoltării în măsura 253, măsură conjunctă ce coincide şi cu noua secţiune a reprizei formei de sonată, ce debutează şi ea în aceeaşi nuanţă mare.

Se realizează astfel o acumulare de tensiune ce îşi are vârful în debutul reprizei, ce va fi apoi scăzută treptat şi readusă starea de calm şi de meditaţie caracteristică grupului tematic principal al concertului. Este conturat astfel un contrast puternic afectiv dar şi dinamic între cele două secţiuni corespondente ale formei de sonată, expoziţia, respectiv repriza sau reexpoziţia.

În măsura 250 pianul realizează o figuraţie de triolete de şaisprezecimi pe conturul arpegiului micşorat cele două mâini aflându-se la o distanţă de o

decimă una față de cealaltă şi sunând un contur melodic mixt la nivel celular, dar ascendent la nivel motivic. Se realizează şi o scurtă accelerare pe a doua jumătate a timpului 4 în măsura 250 unde valorile de triolet de şaisprezecimi sunt transformate în şaizeci pătrimi. Sub această figurație corzile şi suflătorii sună motivul semnal în ritm de şaisprezecimi, alternate între ele, din care rezultă o stare foarte tensionată şi o acumulare de energie dinamică către măsurile următoare după cum am mai amintit mai sus.

În măsura 251 suflătorii sună două doimi în nuanță mare în timp ce corzile sună un ritm de pătrime cu pauză pe timpii 1 şi 2, respectiv 3 şi 4 ai măsurii. Armonic măsurile 248-249 sună re major cu septimă (al dominantei), măsura 250 sună un acord micşorat cu septimă mică, iar măsura 251 sună mi minor în stare directă pe timpii 1 şi 2 şi do major în stare directă pe timpii 3 şi 4.

În măsura 252 suflătorii de lemn sună un ritm de optime cu punct urmat de o optime cu punct şaisprezecime cu un contur melodic mixt, iar cei doi corni sună un ritm de pătrime-doime-optime cu punct-şaisprezecime, realizând astfel şi o sincopă pe timpii 2 şi 3 ai măsurii marcată de către compozitor printr-un *sforzando*.

Remarc cum şi intervenția suflătorilor de lemn de pe timpul 1 al măsurii 252 este marcată tot printr-un *sforzando*. Corzile punctează şi ele timpul 1 al măsurii 252 printr-o pătrime marcată şi ea cu *sforzando*, iar apoi realizează suport armonic pe timpul 4 printr-o optime cu punct pentru formula suflătorilor.

Dezvoltarea este încheiată în sol major pe timpul 1 al măsurii 253 printr-o optime urmată de o pauză de optime sunată de către toată orchestra în *fortissimo*. Armonic măsura 252 sună sol major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpii 1, 2 şi 3 şi re major cu septimă (al dominantei) în stare directă pe timpul 4, rezolvat la sol major în următoarea măsură.

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

În debutul acestei perioade revine starea afectivă din debutul dezvoltării, ce va fi menținută doar pentru un timp scurt, urmând o tensionare a discursului muzical şi a evocării sentimentelor de iritare şi mânie, a instabilității psihice ale personajului principal, prin tehnici intensive spațiale ale discursului muzical sub forma unui episod polifonic, urmat de o mare acumulare de tensiune dinamică şi dramatică ce pregăteşte repriza părții de concert. Pot afirma că şi aici este exploatată cu mare efect relația antitetică apolinic-dionisiac.

Sugestiile pianistice şi cele asupra frazării şi articulaţiei sunt similare cu cele expuse şi până acum în cadrul dezvoltării.

d. Repriza: măsurile 253-346 (măsuri conjuncte):

„Repriza – este viaţa renăscută – aduce împăcarea contrariilor, gravitaţia tonală comună celor două teme..."[45]

Grup tematic principal – măsurile 253-301 (ambele măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul, armonia, planul dinamic şi ţesătura melodică/textura (prima perioadă):

Repriza debutează cu grupul tematic principal sunat de către pian în *fortissimo*, ce a fost pregătit din măsurile anterioare, şi ce este identic din punct de vedere tematic cu grupul tematic principal din debutul concertului sunat tot de către pian în măsurile 1-5, dar are acum profilele melodice, ritmice şi uneori armonice diferite faţă de ce s-a auzit în debutul concertului, compozitorul folosind tehnica varierii în cadrul acestor măsuri ale noii secţiuni a părţii de concert. (Ex. 17, vezi anexă)

Astfel, motivul semnal este început de pe timpul 2 al măsurii 253, de către pian ce sună o pătrime legată de o optime, şi urmată de şaisprezecimi până pe timpul 2 al măsurii 255 ce sună acordurile motivului semnal desfăcute în intervale de terţe ale mâinii drepte şi alternate pe cele două sferturi de timp între ele, în timp ce mâna stângă menţine ritmul de optimi al motivului semnal al concertului prin acorduri de patru sunete ce realizează suport armonic şi ritmic pentru mâna dreaptă. (Ex. 17)

Profilul melodic al mâinilor este mixt, şi se realizează şi un mers contrar între acestea, atunci când dreapta urcă, stânga coboară şi invers. Pe timpul 2 al măsurii 255 melodia este din nou oprită pentru un timp şi jumătate pe o pătrime legată de o optime şi marcată printr-un *sforzando*, urmat iar de un mers de şaisprezecimi până la sfârşitul măsurii ce marchează şi o scădere a tensiunii dramatice şi dinamice printr-un *decrescendo* notat de către compozitor. Profilul

[45] S. Petrescu – *Ce se aude şi ce nu se aude*, Editura Brumar, Timişoara, 2014, pag.125

melodic este şi aici mixt la fel ca şi până la terminarea frazei în măsura 257. (Ex. 17)

În măsura 256 melodia se opreşte din nou pe o optime pe timpul 1 al măsurii, în nuanţă mică, *piano*, ce aduce acum aminte de caracterul improvizator şi melancolic al grupului tematic principal al concertului aşa cum este el prezentat în debutul părţii întâi de către pian, după care urmează un contur de şaisprezecimi pe a doua jumătate a timpului 1 şi pe timpul 2. De pe timpul 3 melodia este accelerată printr-un ritm de treizeci doimi până pe timpul 1 al măsurii 257 ce încheie fraza printr-un ritm de două optimi-o pătrime şi o pauză de doi timpi. (Ex. 17)

Următoarea frază a reprizei (măsurile 258-266) este identică cu a doua frază a grupului tematic principal din expoziţia orchestrei (măsurile 6-14) tematic, armonic, melodic, ritmic, şi instrumental, din punct de vedere al orchestrei, dar apare o diferenţă faţă de expunerea din expoziţia orchestrei, instrumentul solist realizând aici figuraţii de acompaniament armonic şi melodic reprezentate prin formule de arpegii cu un contur melodic mixt, atât ascendent cât şi descendent, la nivel celular, cât şi motivic, în ritm de triolete de şaisprezecimi, ce sugerează o tensiune sporită a discursului muzical, chiar dacă aceasta se desfăşoară în *pianissimo*, prin intervenţia agitată a instrumentului solist.

Mâna stângă a pianului realizează o formulă de contratimpi pe jumătate de timp, pe fiecare timp al măsurii, din măsura 258 până în măsura 265, sunând acordul armonic de fiecare dată pe a doua jumătate a fiecărui timp (jumătatea slabă) contribuind astfel la sugestia de agitaţie, prin această uşoară destabilizare ritmică şi melodică ce va fi corectată pe timpul 4 al măsurii 265 prin intervenţia mâinii stângi pe fiecare optime şi prin sunarea timpului 1 al măsurii 266 de către aceasta. Aici se păstrează conturul melodic, ritmic şi armonic precum în măsurile 6-14 din debutul concertului. (Ex. 17)

Melodia, ritmul, armonia şi planul dinamic (perioada a doua):

Perioada a doua a grupului tematic principal al reprizei debutează cu o frază, măsurile 266-270, identică tematic, ritmic, melodic, armonic şi instrumental, cu fraza din măsurile 89-93. Următoarea frază a acestei perioade (măsurile 270-275) debutează similar cu fraza din măsurile 93-97, unde măsura 270 urmăreşte acelaşi contur melodic, armonic şi ritmic cu măsura 93 şi măsura 271 urmăreşte pe timpii 1, 2 şi prima jumătate a timpului 3 un contur similar cu cel din măsura 94, după care apare o modulaţie bruscă către sol minor şi o scurtare a acestei perioade faţă de ce s-a auzit în expoziţia solistului.

Oboiul sună motivul semnal de pe a doua jumătate a timpului 3 în măsura 271 sub figurația de șaisprezecimi a pianului. Partida de corzi punctează și ea armonic și ritmic ultima jumătate de timp a măsuri 271, și continuă să puncteze alături de pian timpii 1 și 2 ai măsurii 272 printr-un ritm de optimi cu pauză de optime între ele. Pianul sună acorduri ample de 6-8 sunete în nuanță mare. Deasupra acestor formule, oboiul în dialog cu cei doi fagoți sună motivul semnal al concertului până în măsura 274, când se opresc pe note armonice lungi ce susțin urcarea și accelerarea mâinilor în unison ale pianului până pe timpul 1 al măsurii 275. Pianul și orchestra sună un acord împreună pe timpul 2 al măsurii 273.

Armonic măsura 272 sună re major în răsturnarea întâi (6) pe timpul 1, si bemol major cu septimă în răsturnarea a doua (4/3) pe timpul 2, armonie ce va fi continuată până la sfârșitul măsurii, pe timpul 4. A doua jumătate a timpului 4 poate sugera armonia lui mi bemol major sau relativa sa minoră, do minor. În măsura 273 sună si bemol major cu septimă în răsturnarea întâi (6/5) pe timpii 1, 2, 3 și prima jumătate a timpului 4, iar pe a doua jumătate sună do minor. Măsura 274 sună si bemol major cu septimă în stare directă (7) pe timpii 1 și 2, fa minor cu septimă în răsturnarea a doua (4/3) pe timpul 3 și si bemol major cu septimă în răsturnarea întâi (7) pe timpul 4.

Melodia, ritmul, armonia și planul dinamic (perioada a treia):

Perioada a treia a grupului tematic principal al reprizei, măsurile 275-286, este similară din punct de vedere tematic cu măsurile 105-119, dar perioada este acum scurtată cu două măsuri și are profile melodice și ritmice diferite față de momentul corespondent din expoziția solistului. Fraza ce reprezintă măsurile 275-281 este similară cu cea din măsurile 105-110 ca profil melodic și al acompaniamentului partidei de corzi, dar și din punct de vedere al sugestiei expresive a muzicii. (Ex. 18, vezi anexă)

Formula de acompaniament a partidei de corzi este identică aici. Apar diferențe în profilul melodic al mânii drepte a pianului care realizează un contur mixt, atât ascendent cât și descendent în ritmuri doime cu punct urmată de optime cu punct-șaisprezecime în măsura 275, optimi pe tot parcursul măsurii 276 și trei optimi în măsura 277 urmate de pauze. Apoi de pe timpul 4 al măsurii 277 începe o urcare ce sună formule de mordent ale mâinii drepte, în ritm de triolete de șaisprezecimi, cu un contur ascendent până pe timpul 4 al măsurii 278, când aceste trioletele de șaisprezecimi ale mâinii drepte sunt rărite într-un ritm de triolete de optimi cu un contur descendent. (Ex. 18)

În măsura 279 melodia sună o pătrime pe timpul 1, urmată de o sincopă pe timpii 2 şi 3 în ritm de doime şi de o optime cu punct-şaisprezecime pe timpul 4. Conturul melodic este şi aici mixt. Măsura 280 încheie prima frază a acestei a treia perioade a grupului tematic principal sunând o sincopă pe jumătate de timp pe timpii 1 şi 2 ai acestei măsuri în ritm de optime-pătrime-optime, urmată de patru optimi ce au un contur melodic mixt. Fraza este încheiată propriu-zis pe timpul 1 al măsurii 281. Mâna stângă sună în măsurile 275-281 un acompaniament de triolete de şaisprezecimi ce aduc arpegii în poziţii largi şi sunt diferite de trioletele de optimi ale măsurilor 105-110 ale expoziţiei solistului.

Armonic măsurile 275 şi 276 sună mi bemol major, măsurile 277 şi 278 sună si bemol major cu septimă în stare directă (7), măsurile 279 şi 280 sună mi bemol major în stare directă (5/3). (Ex. 18)

Următoarea frază a perioadei (măsurile 281-286) este diferită de corespondenta ei din expoziţia orchestrei (măsurile 111-119), fiind scurtată, dar şi foarte mult modificată tematic şi muzical. Astfel în măsura 281 pianul sună o formulă de triolete de optimi, în cadrul ambelor mâini, ce au notat *sforzando* pe începutul fiecărui timp. Acestea alternează armoniile lui re major în stare directă cu a unui acord micşorat cu septimă micşorată în diferite răsturnări. Formula ritmică este accelerată în ritm de şaisprezecimi în măsura 282 şi aceasta din nou alternează cele două armonii mai sus menţionate.

Ritmul instrumentului solist este din nou accelerat în măsura 283 unde este transformat în triolete de şaisprezecimi, iar pe timpii 1 şi 2 auzim doar mâna dreaptă a pianului realizând un contur melodic ascendent, apoi ambele mâini la distanţă de o decimă una faţă de cealaltă realizând tot un contur ascendent după un salt de o decimă mică din debutul timpului 3. Mâna dreaptă a pianului continuă formula de triolete de şaisprezecimi cu un contur melodic mixt până în măsura 286, de unde debutează următoarea perioadă a grupului tematic principal al concertului.

Orchestra sună aici prin partida de corzi acorduri de susţinere armonică şi ritmică a formulelor melodice şi ritmice ale pianului. Astfel, în măsura 281 orchestra sună pe timpul 1 o optime şi pe a doua jumătate a timpului 4 încă o optime. În măsura 282 sună iarăşi o optime pe prima jumătate a timpului 1 şi din nou o optime pe a doua jumătate a timpului 4. În măsura 283 orchestra punctează timpii 1 şi 3, în măsura 284 timpul 1, iar în măsura 284 timpul 3.

Dinamic se realizează o acumulare de tensiune din măsura 281 cu vârful în măsura 284, marcată *fortissimo*, care este disipată prin notarea unui *diminuendo* pe timpul 2 al măsurii 284 şi nuanţa *piano*, în care se desfăşoară noua perioadă a grupului tematic principal al reprizei.

Melodia, ritmul, armonia, planul dinamic, țesătura melodică şi imagini sonore:

Măsurile 286-345 din continuarea reprizei concertului sunt identice din punct de vedere tematic cu corespondentele acestora din cadrul expoziției solistului, măsurile 119-178. Tonal ele sunt diferite, păstrându-se regula de a aduce tonalitatea tonicii în cadrul reprizei şi nu pe cea modulantă, a dominantei, precum în expoziția solistului. Se păstrează raportul tonal al celor două secțiuni. Măsura 286 debutează în sol major față de corespondentul ei din cadrul expoziției solistului, măsura 119, ce s-a desfăşurat în re major, dominanta lui sol major.

Cadența finală din concluzia reprizei se va desfăşura în sol major, la o distanță de o cvintă perfectă față de cea a expoziției ce s-a oprit pe re major. Apar desigur anumite diferențe ale decorației melodice ale pianului în unele fraze şi de instrumentație în cadrul partidelor orchestrei pe care le voi menționa pe larg mai jos. Se păstrează însă raportul tonal dintre fiecare perioadă, pe acelaşi tipar precum în expoziția solistului. Pentru mai multe detalii vă rog să consultați schema structurală din debutul analizei descriptive.

Diferențele sunt următoarele: în măsura 300 față de corespondentul ei din expoziția solistului 133 apare o altă formulă de decorație melodică în cadrul mâinii drepte a pianului, uşor diferită față de cea inițială; în cadrul grupului tematic secund al reprizei concertului instrumentația exponenților principali tematici este diferită, precum şi unele decorații melodice ale pianului. Astfel, al doilea motiv al grupului tematic secund din măsurile 305-308 este sunat de către oboi în dialog cu flautul față de flaut şi viori în dialog cu cei doi clarineți; motivul măsurilor 309-312 este sunat de către flaut şi nu de către oboi cum s-a auzit inițial; motivul semnal ce debutează în măsura 312 al grupului tematic principal al concertului este sunat de către flaut şi vioara întâi în dialog cu oboiul şi fagotul şi nu de către oboi şi fagot în dialog cu viorile precum în expoziția solistului; figurația pianului din măsura 318 este uşor schimbată față de cea din măsura corespondentă 151 datorită atingerii limitei de înălțime a pianului pe care Beethoven a scris acest concert; măsurile 333-335 sunt diferite față de corespondentul lor din expoziția solistului 166-168 schimbându-se o dată registrul trilului şi al gamei cromatice a mâinii stângi în măsura 334 şi având încă un timp de triolete de şaisprezecimi adăugate în cadrul măsurii 335 față de corespondentul din expoziția solistului, măsura 168; măsurile 345-346 realizează mult aşteptata cadență către sol major în răsturnarea a doua (6/4) ce marchează debutul cadenței solistului. Acestea

sunt toate diferențele pe care le-am găsit față de expoziția solistului din cadrul părții de concert.

e. Cadența compozitorului (100 de măsuri):

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. Mai mult decât atât, existența acestei cadențe datează din anii 1810-1811, atunci când Beethoven se afla în slujba Arhiducelui Rudolf, moment în care a compus și 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 grupului tematic principal al părții de concert, dar și din noua temă specifică secțiunii concluziei expoziției orchestrei din debutul concertului.

Metrica este schimbată în debutul acesteia din 4/4 în 6/8 ceea ce sugerează o dinamizare și deci o tensiune crescută a discursului muzical.

Instabilitatea tonală şi discursul polifonic iniţial ale grupului tematic principal sunt oprite după formule tipice de virtuozitate găsite în această secţiune.

Tonalitatea si bemol majorului este adusă cu noua temă ce a fost auzită în cadrul expoziţiei solistului (măsurile 119-122), temă reluată şi în repriză. Măsura este din nou schimbată în 4/4 pentru o scurtă perioadă.

Sol minorul este apoi fixat în măsura de 6/8, compozitorul dinamizând din nou cadenţa şi aducând formule de virtuozitate prin care exploatează elemente ale grupului tematic principal, mai cu seamă ale motivului semnal al concertului. Apar numeroase modulaţii armonice şi elemente intensive spaţiale şi temporale.

Măsura este din nou schimbată în 4/4 şi apoi este auzită tema concluziei expoziţiei atât a orchestrei cât şi a solistului din cadrul măsurilor 50-53, respectiv 157-160 unde sunt aduse modulaţii armonice dese. Sol minorul este fixat din nou (omonima lui sol major), iar apoi după mai multe înlănţuiri armonice tensionate este adusă dominanta re major, care pregăteşte ascultătorul pentru noua revenire în sol major a codei părţii de concert.

f. Coda – măsurile 347-370:

Melodia şi ritmul (prima perioadă):

Coda concertului devine, după cum remarcă Rosen, o continuare a cadenţei solistului, eliminându-se astfel caracterul secţional al acestui ultim enunţ muzical al concertului, Beethoven reuşind acum o mai bună integrare a cadenţei în cadrul formei de sonată cu dublă expoziţie a acestei prime părţi. (Ex. 19, vezi anexă)

Prima perioadă a codei aminteşte din punct de vedere tematic de măsurile 337-345 din cadrul reprizei părţii întâi, respectiv măsurile 170-178 din expoziţia concertului, acestea reprezentând corespondentul lor din cadrul părţii de concert. Există mici diferenţe ale decoraţiei melodice ce este acum mai fluidă în enunţul pianului, dar se păstrează linia generală a temei din măsurile mai sus amintite din cadrul concluziei expoziţiei, respectiv a reprizei concertului. (Ex. 19)

Pianul sună tema de la măsura 347 sub un acompaniament de triolete de optimi precum în măsurile corespondente mai sus amintite. În măsurile 347 şi 348 tema apare în formatul în care a mai fost auzită, dar din măsura 349 acesta

este accelerată prin intermediul unor decorații melodice şi sporită astfel tensiunea discursului muzical, melodia sunând de pe timpul 2 al măsurii 349 şaisprezecimi cu un contur mixt, continuat şi în măsura următoare. (Ex. 19)

În măsura 351 ritmul melodiei este din nou accelerat în formule ritmice de triolete de şaisprezecimi ce sună un contur melodic mixt, iar în măsura 352 apare formula excepțională a grupetului de unsprezece şaisprezecimi pe doi timpi, pe timpii 1 şi 2, respectiv 3 şi 4 ai măsurii, ce sugerează din nou o tensiune dramatică sporită a discursului muzical. (Ex. 19)

În măsura 353 apare o formulă de mordente scrise cu salt în ritm de septolete de şaisprezecimi pe toți timpii măsurii cu un contur descendent la nivel motivic şi mixt la nivel celular, ce sunt apoi transformați într-un arpegiu cu un contur melodic mixt la nivel celular dar ascendent la nivel motivic în măsura 354. (Ex. 19)

Măsura 355 repetă formula măsurii 354, dar armonia este schimbată. Prin subdiviziunile excepționale ale mâinii drepte suprapuse peste trioletele de optimi ale mâinii stângi se realizează formule de tip hemiole pe tot parcursul acestei prime perioade a codei. (Ex. 19)

Orchestra sună şi ea o melodie ce se alătură formulei pianului, pe acelaşi plan, din punct de vedere al importanței ei, prin clarineți şi fagoți ce punctează formule de note lungi, doimi, note întregi şi pătrimi şi se schimbă împreună cu melodia pianului în funcție de conturul acesteia. Cornii sună note lungi de acompaniament pentru partida de suflători şi pentru pian, în timp ce partida de corzi sună şi ea ocazional ritmuri de pătrimi ce susțin armonic şi ritmic melodia pianului alături de clarineți şi de fagoți. (Ex. 19)

Armonia:

Armonic măsura 347 sună re major cu septimă în răsturnarea a treia (2), măsura 348 sună sol major în răsturnarea întâi (6) pe timpii 1 şi 2, re major cu septimă în răsturnarea a doua (4/3) pe timpul 3 şi sol major în stare directă (5/3) pe timpul 4. (Ex. 19)

Măsura 349 sună din nou re major cu septimă în răsturnarea a treia (2). Măsura 350 sună aceeaşi armonie ca măsura 348, măsura 351 sună aceeaşi armonie ca măsura 349, măsura 352 sună sol major în răsturnarea întâi (6) pe timpii 1 şi 2 şi do major în stare directă (5/3) pe timpii 3 şi 4. Măsura 353 sună sol major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 1, un acord micşorat cu septimă micşorată pe timpul 2, fa major cu septimă în stare directă (7) pe timpul 3 şi sol major în stare directă (5/3) pe timpul 4. (Ex. 19)

Măsura 354 sună un acord de septimă micşorată, măsura 355 sună re major cu septimă de dominantă în stare directă (7) rezolvat la sol major în măsura 356. (Ex. 19)

Melodia, ritmul, armonia şi planul dinamic (a doua perioadă):

Ultima perioadă a concertului sună din nou motivul semnal al grupului tematic principal aşa cum a fost el auzit în debutul concertului de către pian, dublat de partida de corzi. Mâna stângă a pianului continuă formula tensionată de triolete de optimi pe care a avut-o din debutul secţiunii codei până în măsura 361. Se realizează astfel formule excepţionale de tip hemiolă între principalii exponenţi precum orchestra, mâna dreaptă a pianului şi mâna stângă a pianului. (Ex. 19)

Din măsura 358 formula motivului semnal de optimi este transformată în triolete de optimi, sporind astfel tensiunea şi accelerând motivul semnal din cadrul pianului. Motivul semnal modificat va suna şase note pe parcursul a doi timpi în loc de patru. Corzile şi suflătorii îşi continuă însă motivul semnal în ritm de optimi în cadrul măsurilor 358-361. În motivul din măsurile 356-357 orchestra sună motivul semnal prin partida de corzi, iar apoi de pe a doua jumătate a timpului 3 al măsurii 357 oboiul împreună cu fagotul sună şi ei o intervenţie cu motivul semnal, continuat în motivul următor din măsurile 358-360. Măsurile 358-359 repetă motivul precedent, cu excepţia melodiei pianului a cărei formulă ritmică este modificată după cum am arătat mai sus. Măsura 360 încheie motivul semnal sunat de către pian în cadrul concertului.

Ultima frază a concertului prezintă în măsurile 361-362 o figuraţie virtuoză a mâinii drepte singure a pianului sub forma gamei sol major cu un contur melodic mixt acompaniată de către corzi, suflătorii având pauză în cadrul acestor măsuri. Armonic aici sună un acord de re major cu septimă (al dominantei) în răsturnarea a treia (2). Ritmic, gama pianului este adusă într-o formulă de triolete de şaisprezecimi în măsura 361 şi pe timpii 1 şi 2 ai măsurii 362, iar apoi este accelerată la treizeci doimi pe timpii 3 şi 4 ai măsurii.

Din măsura 363 partida de corzi sună motivul semnal al grupului tematic principal al concertului până în măsura 367, suflătorii alăturându-se şi ei în formaţie completă partidei de corzi de pe a doua jumătate a timpului 3 şi sunând în *fortissimo* pentru ultima dată motivul semnal al concertului în măsurile 366-367. Din măsura 363 şi până la sfârşitul concertului în măsura 370 se realizează o acumulare de tensiune dinamică şi dramatică ce va marca sfârşitul grandios al părţii de concert.

Sub melodia corzilor, ce reprezintă exponentul tematic în cadrul acestor măsuri, pianul sună gama sol major în cadrul mâinii drepte cu un contur melodic mixt, şi în ritmuri fie de triolete de şaisprezecimi în general, accelerate câteodată în treizeci doimi cu precădere pe timpul 4 al măsurilor 363, 364, 365 şi 366. Sub această formulă a mâinii drepte, mâna stângă sună o formulă de acompaniament a unui arpegiu de sol major în stare directă cu un contur mixt în măsurile 363-365.

În măsura 366 mâna stângă a pianului prezintă şi ea gama sol major cu un contur ascendent de pe timpul 2 al acestei măsuri, realizând pe timpul 2 un mers contrar faţă de mâna dreaptă, iar apoi de pe timpul 3 un mers ascendent la o distanţă de o decimă între cele două mâini ce atinge primul vârful de tensiune dinamică şi dramatică în măsura 367 ce va fi menţinut până la finalul concertului în măsura 370. Din măsura 367, ce reprezintă vârful de tensiune al codei concertului, orchestra sună note întregi în tutti timp de două măsuri, iar apoi punctează trei acorduri de sol major în stare directă (5/3) pe timpii 1 şi 3 ai măsurii 369, respectiv pe timpul 1 al măsurii 370, ce sugerează trei „lovituri de ciocan", des utilizate de către compozitorii vremii fie în finalurile unei secţiuni precum expoziţia orchestrei, fie în finalurile de concert, precum în cazul de faţă.

Figuraţia melodică, ritmică şi armonică a pianului este rărită în măsura 367 şi primii doi timpi ai măsurii 368 sunând arpegii descendente în ritm de şaisprezecimi la aceeaşi distanţă de o decimă între cele două mâini ca şi pe timpul 4 al măsurii precedente, ce sunt accelerate pe timpii 3 şi 4 ai măsurii 368 în triolete de şaisprezecimi cu un contur melodic mixt.

Formula este oprită pe timpul 1 al măsurii 369, pianul sunând formula de încheiere a orchestrei împreună cu aceasta în cadrul măsurilor 369-370. Armonic măsurile 363-370 sună toate sol major în stare directă (5/3).

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Debutul codei este unul ezitant ce sugerează o stare melancolică, îngândurare dar aceste sentimente sunt transformate în seninătate, bucurie şi chiar extaz în finalul maiestuos al părţii de concert, prin acumularea mare de tensiune dinamică şi dramatică, realizate prin tehnici intensive temporale şi spaţiale ce încheie grandios partea de concert şi care până la urmă sugerează o victorie a eroului nostru în faţa destinului său nefavorabil.

Sugestiile pianistice şi cele asupra frazării şi articulaţiei sunt similare cu cele expuse şi până acum în cadrul secţiunilor precedente ale părţii de concert. Se vor urmări continuitatea melodică şi plasticitatea frazei, iar pianistul va

utiliza degete active cu încheietura moale şi susţinerea antebraţului. Pedala de susţinere va fi şi ea utilizată pentru o sonoritate caldă.

CONCLUZII

În cadrul primei părţi a Concertului nr. 4 pentru pian şi orchestră de Ludwig van Beethoven am remarcat unele inovaţii de ordin structural, inovaţii asupra abordării pianistice sonore şi tehnice, dar şi foarte multe contraste afective la nivelul frazelor şi perioadelor foarte specifice compozitorului. Aceste tehnici vor fi preluate de către urmaşii săi precum Liszt, Schumann, Grieg, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms şi chiar Chopin şi utilizate în concertele lor pentru pian şi orchestră cu mare succes.

Dintre acestea amintesc de:

- începerea concertului cu instrumentul solist, de la care orchestra preia materialul tematic muzical (măsurile 1-5);
- fluidizarea caracterului secţional al expoziţiei orchestrei şi cea a solistului prin renunţarea la formula specifică a celor trei lovituri de ciocan urmate de pauze ce anunţau în mod tradiţional intrarea solistului prin aducerea expunerii muzicale a solistului în continuarea enunţului orchestrei, fără pauze, dar cu un contrast dinamic puternic (măsura 74);
- rolul trilului este schimbat (vezi măsurile 166-169) acesta nemaifiind rezolvat după cum se obişnuia în mod tradiţional, ci transformat într-o temă cantabile şi foarte expresivă care prelungeşte astfel disonanţa acestuia cu încă patru măsuri (vezi măsurile 170-173);
- integrarea cadenţei şi a secţiunii finale se realizează în aceeaşi manieră; se creează astfel un dialog între solist şi orchestră în coda concertului, unde solistul preia extensia orchestrală a frazei originale cu o decoraţie fluidă, cadenţa continuându-se astfel până la ultimul acord al părţii de concert.
- discursul pianistic aminteşte de o improvizaţie liberă acesta fiind construit într-un mod asemănător stilului variaţional, tensiunea dramatică fiind totdeauna foarte elevată;
- utilizarea tehnicilor travaliului componistic de tensionare a discursului muzical de tipul convenţiilor intensive de esenţă spaţială şi temporală precum

episoade polifonice dense, dinamizări ritmice, poliritmia, etc., dar şi a celor de detensionare ale acestuia sau detensive, într-un mod cu totul original şi nemaiîntâlnit în creaţia predecesorilor săi;

- simfonizarea instrumentului solist prin aducerea intervalelor duble (terţe, cvarte, etc.), dar şi a scriiturii acordice dense, menţionată pe parcursul părţii de concert, etc.

4. O SUGESTIE PROGRAMATICĂ ASUPRA PĂRȚII A DOUA

Atunci când dezbate pe larg partea a doua a acestui concert, Leon Plantinga aduce următoarele argumente asupra unei posibile sugestii programatice asociate acesteia de către diverşi analişti de-a lungul secolelor, enunțuri cu care sunt perfect de acord datorită lipsei unei note explicative lăsate de Beethoven către interpret sau ascultător în acest sens din care am putea deduce o asemenea idee:

„Mai mulți analişti au propus atunci când au dezbătut pe larg partea a doua concertului în sol major că aceasta sugerează o dramă umană în care retorica muzicală beethoveniană oferă legături intime cu elemente ale caracterului, situației şi ale vorbirii unei asemenea opere de artă prezentate. Prezența unui protagonist şi a unui antagonist, a căror relație se schimbă în timp dintr-o opoziție implacabilă, unde cele două lumi ale discursului lor apar la început ca fiind opuse, într-un argument, o reconciliere şi poate chiar un sentiment de simpatie reciprocă. În eseul său intrigant din 1985, Owen Jander, argumentează intens asupra faptului că această parte este aventura cea mai elaborată a lui Beethoven în sfera muzicii programatice şi poate fi considerată drept cea mai programatică lucrare muzicală compusă vreodată. Programul pe care el îl detectează aici, în ciuda lipsei totale a unui comentariu pe marginea acestei lucrări a lui Beethoven şi a contemporanilor săi este povestea lui Orfeu, cel ce se confruntă cu umbrele din Infern. Puterea muzicii miticului cântăreț reuşeşte treptat să-i convingă pe adversarii lui să-i permită accesul în lumea lor şi să încerce să-şi salveze mult iubita sa soție, Euridice din acest loc malefic. Plantinga sugerează în continuare faptul că precum soția lui Lot din povestea Genezei, Orfeu încalcă acele condiții impuse, presupunând să nu se uite înapoi, fapt ce va aduce în final catastrofa asupra sa. Sursele poveştilor din care Beethoven pare să se fi inspirat, după cum arată Owen Jander, sunt diverse, de la opera lui Gluck *Orfeu şi Euridice*, precum şi alte opere de Johann Gottlieb Naumann şi Friedrich August Kanne, mergând chiar până la *Georgicele* lui Virgiliu şi *Metamorfozele* lui Ovidiu.

Jander aminteşte de câteva posibile legături dintre partea de concert şi exploatarea lui Orfeu, cele mai timpurii datând din 1859, dintr-un monograf

despre Beethoven de Adolpf Bernhard Marx, pe care Owen îl creditează drept descoperitorul acestei legături. El face referire şi la scrieri ale lui Czerny, cel care a încurajat o asociere programatică, dar mai puţin convingătoare, el remarcând că în cadrul acestei părţi *ascultătorul este trimis în lumea unei scene dintr-o tragedie antică, pe care interpretul trebuie să o simtă, o expresie patetică atunci când acest solo este interpretat, pentru a contrasta pasajele orchestrale puternice şi sobre, ce sunt treptat reduse la tăcere.*

Mai târziu, Donald Francisc Tovey nu a clarificat nici el lucrurile, atribuindu-i lui Liszt, un alt elev al lui Beethoven, o comparaţie a acestei părţi de concert cu un alt episod din aventurile lui Orfeu, şi anume îmblânzirea fiarelor sălbatice ale infernului cu muzica lirei sale. Deşi Liszt a compus poemul simfonic *Orfeu* cu o introducere scrisă anexată, şi un eseu despre opera lui Gluck *Orfeu şi Euridice*, ambele apărând în numele său, el nu este cunoscut ca fiind asociat nici una dintre aceste poveşti concertelor lui Beethoven. Tovey s-a declarat un adept al ideilor lui Liszt asupra bestiilor infernului şi a asociat povestea începutului părţii a doua a concertului în sol major cu confruntarea dintre Orfeu şi aceste forţe malefice din opera lui Gluck. Un alt analist, E. M. Foster, a făcut aceeaşi asociere precum Tovey tot în 1936, la aproape 60 de ani după ce A.B. Marx a adus noţiunea în atenţia publicului. Constat deci că analiştii din secolul al XIX-lea şi unii de la începutul secolului XX au insistat asupra acestei tradiţii, din câte se pare foarte neclară, asupra conexiunii părţii lente a concertului în sol major cu pogorârea lui Orfeu în infern pentru a o salva pe mult iubita sa Euridice. Trebuie totuşi luate în seamă comentariile lui Czerny din epocă care a afirmat că Beethoven nu a asociat niciodată mitul lui Orfeu ca o sursă de inspiraţie concretă pentru concertul său în sol major, dacă aceasta ar fi existat, după cum au pretins unii critici ai vremii, el considerând că ascultătorul este cel ce trebuie să dea frâu liber imaginaţiei sale şi să îşi creeze o versiune personală asupra desfăşurării dramaturgice a muzicii.

Recunoaşterea unei legături ascunse între ideile aparent diverse şi acte ale imaginaţiei pot duce la o accepţiune a unor teorii literare şi ale unei ipoteze a antropologiei structurale. Există o noţiune, desprinsă din lucrarea lui Levi-Strauss, asupra inconştientului colectiv care produce în mod rutinier modele care se repetă la nesfârşit şi care nu au legătura cu controlul conştient al indivizilor, dar şi critici structuralişti care în tradiţia lui Vladimir Propp găsesc în interiorul mitului şi al naraţiunii o repetiţie continuă a unui repertoriu relativ redus de elemente. Intervine aici problema recunoaşterii acestor atribute comune ale temelor şi ale caracterului naraţiunii în diverse contexte ale gândirii muzicale, mai ales că partea de concert a fost scrisă cu mai mult de jumătate de secol înainte ca Durkheim, Levi-Strauss sau Propp să-şi fi expus

teoriile lor. Muzicienii din secolul XVII puneau mare accent pe legătura strânsă dintre situațiile sau afectele ce reapar în cadrul poemelor, dramaturgiei sau al muzicii. Teoreticienii din Baroc au vorbit pe larg despre un repertoriu standard al afectelor sau al pasiunilor asociate situațiilor dramatice şi al enunțurilor retorice sau muzicale. Într-o variantă mai târzie a acestei idei generale, Schumann a învederat o convingere romantică asupra faptului că peisajele pictate, poemele şi muzica pot fi unite într-un mod elaborat şi misterios de atributele comune ale stărilor spiritului (sufleteşti) - *Seelenzustände* sau *Stimmungen*. Acestea reprezintă mai degrabă programe ale compozițiilor muzicale prin invocarea echivalentelor poetice, deoarece pentru romantici ele sunt potrivite şi eficiente în modul lor de a percepe arta, prin scoaterea la lumină a corespondențelor stărilor sufleteşti, clarificând şi îmbogățind astfel discursul muzical.

Discuția lui A.B. Marx asupra părții lente a concertului în sol major se află, din punct de vedere ideologic, în sfera romantică, mai sus enunțată. El spune că *aici se află în mijlocul unei scene dramatice unde corul alcătuit din partida de corzi este îndrăzneț şi nemilos, unit în a crea rezistență în fața vocii slabe, timide şi ce imploră uşor. Cântecul pianului, în fața refuzului categoric al orchestrei, imploră şi mai arzător şi creşte astfel; cuvintele enunțate de cele două entități se ciocnesc între ele, şi determinarea rigidă a orchestrei, ce pare la început de neclintit, se înmoaie înaintea acestui spectacol blând de curaj*. Până aici, personajele dramatice sunt cele pe care le auzim şi le vedem: pianul şi corzile orchestrale. Apoi, semnalate clar prin interogația greu de remarcat dar esențială *cum*, apare o comparație: *precum în Orfeu al lui Gluck unde în fața enunțului negativ, Nu!, al umbrelor (numit Eumenides în Plantinga – nu am putut găsi o analogie în limba română), acestea s-au topit auzind rugămințile cântate din dragoste*. Marx este foarte mulțumit de sine pentru abilitata analogie a sa:

> *Cu greu pot două poeme arăta în natura lor esențială o legătură mai strânsă decât acest cor al lui Gluck şi andantele lui Beethoven. Contrastul dintre o singură persoană, neînarmată, fără nicio putere în afara profunzimii sentimentelor sale...împotriva forței adunate a unui cor ce îl blochează: acesta este conținutul al unuia cât şi al celuilalt poem muzical.*

Dar apoi el se precipită în a califica analogia sa arătând diverse căi prin care arată cum este conținutul expresiv al celor două lucrări diferit:

Dar dacă ne uităm cu mai multă atenție, neasemănarea celor două iese la iveală. În Gluck corul umbrelor (numit Eumenides în Plantinga – nu am putut găsi o analogie în limba română) este mai melancolic, şi plin de mâhnire, ca să zicem aşa, despre sine şi despre scopul său amar; în Beethoven corul apare mult mai energic, cu o mai pronunțată, tărie nordică – dar totuşi mai umană, deoarece nu are nimic din răceala ca de marmură şi starea intens sculpturală a siluetei de tip elen, ce este asumată în Gluck, ea părând mai degrabă ca fiind alcătuită din carne şi oase. Orfeu, cântărețul şi îndrăgostitul, nu a putut evita un anumit idealism, şi în mâinile lui Beethoven el se dedică cu totul în acest ideal pur al expresiei celei mai nobile rugăminții fierbinți.

Făcând aceste distincții, Marx reia anumite noțiuni ale istoriei intelectuale, destul de bătătorite deja până în acest moment. Caracterul elenic rece şi sculptural al corului lui Gluck şi senzualitatea eroului său sunt opuse tăriei şi idealismului părții de pian a lui Beethoven şi a energiei nordice a orchestrei sale. Acestea sunt încă o altă invocare a vechilor distincții clasic-romantic, sud-nord, enunțate la începutul secolului XIX şi reformulate în *Teoria Estetică* a lui Hegel, colegul lui Marx de la Universitatea din Berlin. Dar ideea generală este opoziția în sine: pentru Marx partea lentă a concertului lui Beethoven şi scena din opera lui Gluck, oricare ar fi asemănările lor de suprafață, conțin diferențe însemnate din punct de vedere al caracterului şi al sugestiei expresive. El nu sugerează nici un moment că Beethoven s-a gândit la corul lui Gluck atunci când a compus Andantele Concertului în sol major sau că această legătură cu opera este necesară pentru a înțelege concertul.

De-a lungul carierei sale de critic muzical, Marx a dezvoltat conceptul de *idee* fundamentală aparținând fiecărei compoziții extraordinare, ce pentru el a însemnat tot mai mult conținutul lucrărilor de mari dimensiuni ale lui Beethoven. Această *idee* nu implica numai personalități şi evenimente, precum eroul Napoleon în *Eroica*, viața şi moartea lui Beethoven în Sonata op. 111, ea reprezentând ceva mai abstract pentru Marx decât o descriere a unei scene sau a unei narațiuni muzicale specifice. Marx, în mod cert, nu prezintă scena din opera *Orfeu şi Euridice* a lui Gluck drept *ideea* din Andantele lui Beethoven dar oferă într-un spirit similar cu cel al lui Schumann, cel care comparând partea a doua din Simfonia a VII-a cu o nuntă rustică, cu altă ocazie, a descoperit deodată corespondența dintre mitul lui Hero şi Leandru şi propria sa piesă pentru pian *In der Nact* din ciclul *Fantasiestücke*, op. 12. Ambii scriitori se pun de acord asupra unei versiuni a transcendentalității viziunii asupra expresiei

muzicii moştenite de la E. T. A. Hoffman cel ce afirma că expresia muzicală cea mai valoroasă ocupă o sferă îndepărtată de gândurile şi sentimentele noastre obişnuite; ea eludă procesele obişnuite ale discuţiei raţionale, determinând utilizarea alternativă a unor tipuri de discurs imaginativ, de tipul unor fantezii poetice, sau a unor analogii cu efectele expresive ale altor importante lucrări artistice şi literare.

Owen Jander nu s-a gândit la aceste aspecte ale narativităţii. El a luat o poziţie mult mai radicală decât predecesorii săi din secolul al XIX-lea şi sugerează că ceea ce Marx a afirmat nu a fost o analogie, ci o descoperire în sine: el a descoperit adevărul asupra faptului că Beethoven, atunci când a compus această parte de concert, s-a apucat, în mod conştient, să creeze un corespondent muzical asupra poveştii lui Orfeu şi Furiile Infernului, şi că *analizând această lucrare fără programul ei pierde din vedere realizarea construcţiei sale muzicale.*

El sugerează modelul presupus poetic al lui Beethoven din mai multe surse precum opera lui Gluck, mai sus menţionată, opere pe aceeaşi temă de Johann Gottlieb Naumann, cunoştinţa lui Beethoven, Friedrich August Kanne, şi versiuni ale mitului în poeţii antici Ovidiu şi Virgiliu. Dar cele mai provocatoare sugestii ale lui Jander, aducând şi probe în acest sens, sunt cele legate de cunoaşterea lui Beethoven a surselor menţionate precum *Metamorfozele* lui Ovidiu, ce fuseseră recent publicate în numeroase ocazii în Viena după o lungă prohibiţie din partea iezuiţilor şi opera lui F. A. Kanne ce a fost pregătită pentru a fi prezentată publicului la scurt timp după premiera Concertului în sol major al lui Beethoven. Ambii compozitori la vremea respectivă se aflau sub patronajul Prinţului Lobkowitz, cel ce era adeptul şi deţinătorul primei ediţii vieneze a operei lui Ovidiu, şi a celorlalte asemenea opere mai sus menţionate.

Apar totuşi anumite întrebări legate de legătura cu mitul lui Orfeu şi dacă acesta este esenţial în înţelegerea piesei, deoarece nu ştim cu siguranţă că Beethoven a făcut în mod conştient această legătură atunci când a compus partea de concert. El nu a lăsat niciun indiciu asupra acestui fapt şi nici nu a fost rezervat în această perioadă a vieţii sale în a menţiona anumite asocieri din exteriorul sferei muzicale a compoziţiilor sale. În cazul Simfoniei *Eroica*, compusă iniţial pentru Napoleon, şi dedicată acestuia, Beethoven şi-a schimbat sentimentele faţă de împăratul francez după o reflectare atentă şi poate şi din prudenţă politică şi a dezvoltat ideea unei referinţe în afara sferei muzicale asupra ideii generale a eroicului (marşul funebru din cadrul simfoniei poate fi uşor înţeles ca o ceremonie pentru moartea unui erou). Şi înaintea acesteia, el a fost mai specific în cadrul unui alt marş funebru din cadrul Sonatei op. 26,

notat *sulla morte d'un eroe*. Prima audiție publică a Concertului pentru pian şi orchestră nr. 4 din 1808 a inclus şi premiera Simfoniei *Pastorala* cu titlurile sale programatice şi a Fanteziei pentru pian, cor şi orchestră, ce impune o comparație explicită a muzicii în forma sa absolută cu muzica îmbrăcată de cuvinte şi de idei; repetiția ideilor muzicale expuse de instrumente inițial şi apoi enunțate pe text de către vocile solistice şi de către cor anticipă, după cum Beethoven a susținut în 1824, finalul Simfoniei a IX-a. Dacă Beethoven ar fi vrut ca auditorul său să se gândească la mitul lui Orfeu şi la faptele sale eroice în timpul ascultării părții lente a concertului său, el nu ar fi ezitat să anunțe acest lucru, probabil în scris, notându-l în partitură.

Se pot astfel evidenția ambiguitățile ce survin în timpul celor două tipuri de discurs, al celor doi exponenți, pianul şi orchestra în interiorul părții de concert, după cum sunt sugerate de către Jander. În toate operele mai sus enunțate şi în poetul Ovidiu, Orfeu este cel ce vorbeşte primul (în *Metamorfoze* printr-un discurs ce devine de-a dreptul retoric, după enunțul căruia spiritele se înmoaie imediat), şi umbrele ce au foarte puține de spus inițial în Gluck, rezumându-se doar la a repeta interjecția *Nu!*; expresia umbrelor infernului ale lui Beethoven încep partea de concert, şi evidențiază un caracter furibund. Sugestia lui Jander asupra faptului că interogația inițială a umbrelor în tetrametrul lui Kanne, se potriveşte cu începutul lui Beethoven nu ar trebui luată în considerare deoarece presupune potrivirea prescurtării monosilabice *na'hn* cu patru note staccato. Afirmația lui Jander asupra momentului tensionat din cadrul măsurilor 56-59, cu cele două scurte segmente urmate de unul mai lung, care exemplifică un vers pe care Beethoven l-a preluat direct din Vergiliu (*Şi de trei ori s-a auzit un trosnet în mlaştinile lui Avernus*) ar trebui să țină cont că o asemenea desfăşurare a discursului era obişnuită în cadrul stilului. Kerman este convins că această secțiune profund tensionată a pianului nu are legătură cu momentul în care Orfeu o recuperează, ca la scurt timp să o piardă din nou pe Euridice, după cum afirmă Owen Jander, dar apare ca o rezolvare a conflictului aflat în plină desfăşurare. Astfel, sugestia lui Jander asupra programului ce ar fi inspirat din mai multe surse muzicale şi literare nu se bazează pe suficiente argumente solide pentru a putea fi folosită cu încredere în demersul analitic asupra acestei părți de concert."[46]

Concluzionând, nu putem avea o idee asupra evenimentelor sau desfăşurării dramatice la care Beethoven s-a gândit atunci când a compus această parte de concert, deoarece el nu a spus nimic despre acestea şi muzica

[46] L. Plantinga, *Beethoven's Concertos: history, style, performance*, W. W. Norton & Company Incorporated, New York and London, 1999, pag. 185-194

cu siguranță nu ne poate nici ea releva aspectele mai sus menționate. Cu toate acestea, putem deduce că în cadrul acestui dialog fastuos compozitorul a decis să lase personajele dramatice anonime şi acțiunile lor nespecificate. El ne-a lăsat astfel imaginația liberă pentru a ne construi propriul discurs gândindu-ne poate la ideea generală a unui conflict uman ce în cadrul expresiei muzicale aduce în prim plan chestiuni arzătoare ce stau la baza artei declamatorii.

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

Partea a doua: formă de lied bistrofic (formată din două perioade/ strofe ample)

Măsura	**Secțiuni mari**	**Teme**	**Perioade-Strofe**	**Fraze/Propoziții**	**Motive – Celule motivice**	**Tonalitate (str. mod.)**
1	Secțiunea (Strofa) A	-	S1 (13)	P1(5) P2(8)	5(3+2)+ 8[4(2+2)+ 4(2+2)]	mi minor
14			S2 (13)	P1(5) P2(8)	5(3+2)+ 8[4(2+2)+ 4(2+2)]	mi minor/ re major/ mi minor
26(U) 29(U) 33	Secțiunea (Strofa) B mai amplă (elaborată)		S3 (13)	P1(4) P2(4) P3(5)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 5(2+2+1)	mi minor
38(U) 41(U)			S4 (10)	P1(4)+ P2(6)	4(2+2)+ 6[(2+2)+ 2]	la minor sol # micş 7
47 55(U)			S5 (17)	P1(8) Cad. pian (9)	8[4(2+2)+ 4(2+2)]+ 9(10)	mi minor modulatoriu
64 69	Concluzie		S6 (conclu-zivă) (9)	P1(5) P2(4)	5(1+1+1+ 2)+ 4(2+2)	mi minor mi minor

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

Câteva considerente:

Partea a doua a Concertului aduce mult aşteptatele contraste tonale şi de tempo specifice părţii mediane a unui concert din epocă. Partea a doua este adusă în mi minor, relativa minoră a lui sol major şi nu reprezintă o surpriză din punct de vedere al tonalităţii, Beethoven fiind foarte conservator în utilizarea relaţiilor tonale în cadrul acestui concert, şi opus celorlalte două concerte ale sale pe care am ales să le aduc în discuţie şi să le analizez, Concertul nr. 3 în do minor sau Concertul nr. 5 în mi bemol major. (Ex. 20, vezi anexă)

Ea păstrează totuşi o stare tensionată a discursului muzical similară cu cea din partea întâi deoarece orchestra prin partida de corzi, singura ce va suna material muzical în cadrul acestei părţi, celelalte instrumente având pauză generală aici, aduce o formulă de marş militar pe care o sună cu un atac sec şi scurt de tip *staccato* în ritmuri de şaisprezecime cu punct-treizeci doime combinate cu optimi în nuanţă mare *forte*. Aici nu se realizează un contrast puternic din punct de vedere afectiv precum în părţile lente ale celorlalte concerte beethoveniene aduse în discuţie, ci numai unul parţial, predominând tensiunea dramatică intensă, ce va fi rezolvată doar la sfârşitul părţii de concert. (Ex. 20)

Liniştea şi starea intens melancolică, lipsită de tensiune dramatică, la care ne-am fi aşteptat în cadrul acestei părţi este adusă doar de către pian în răspunsul pe care acesta îl oferă orchestrei învolburate. Se realizează astfel un contrast puternic şi foarte sugestiv la nivel dinamic, ritmic, al articulaţiei, dar şi al expresiei între materialul muzical al orchestrei, ce poate fi comparat cu vocea umbrelor infernului din mitul lui Orfeu, şi pianul ce poate fi asemănat cu cântecul lirei poetului, reprezentat aici chiar de Orfeu, care încearcă şi reuşeşte în final să-şi recupereze mult iubita soţie, Euridice după cum am sugerat în paginile introductive ale părţii de concert. (Ex. 20)

Din punct de vedere metric se va gândi pătrimea la bătaie în cadrul măsurii de 2/4 în ciuda valorilor mici pentru a putea realiza sugestia de

caracter a unui *Andante con moto* ce în epocă nu reprezenta un tempo rar ci mai degrabă unul moderat. (Ex. 20)

a. Secțiunea (Strofa) A – măsurile 1-26 (măsură conjunctă):

Melodie, ritm şi plan dinamic (frazele întâi şi a doua):

Prima frază a părții a doua, măsurile 1-5, este deschisă de către orchestră prin partida de corzi completă, celelalte instrumente având pauză generală aici, ce sună notele gamei mi minor în unison în nuanță mare *forte* şi cu un atac sec de tip *staccato* ce sugerează o stare tensionată şi foarte dramatică a discursului muzical. (Ex. 20)

În măsura 1 este sunată nota mi în ritm de optime urmată de o pauză de optime şi una de şaisprezecime cu punct după care este sunat un mordent descendent în jurul notei sol în ritm de treizeci doime-şaisprezecime cu punct-treizeci doime. Între ultima notă a măsurii 1 şi prima notă a măsurii 2 se realizează un salt de o terță mică pe notele arpegiului de mi minor. Timpul 1 al măsurii 1 sună două optimi ce realizează încă un salt pe a doua jumătate a timpului 1 de cvartă perfectă descendentă pe notele arpegiului de mi minor. (Ex. 20)

Timpul 2 al măsurii 2 aduce un mordent descendent în jurul notei do început cu o apogiatură scurtă ascendentă, urmat de repetarea notei do pe doua jumătate a timpului 2. Ritmic aici sună formula ritmului de marş şaisprezecime cu punct-treizeci doime repetată şi pe a doua jumătate a timpului 2 din această măsură. (Ex. 20)

Măsura 3 încheie primul motiv al frazei orchestrei pe nota do în ritm de pătrime urmată de o pauză de optime. De pe a doua jumătate a timpului 2 al acestei măsuri începe un mers descendent treptat dar şi prin salt al melodiei partidei de corzi ce sună notele gamei mi minor în ritm de şaisprezecime cu punct-treizeci doime ce este oprit pe timpul 2 al măsurii 4 şi transformat în trei optimi. Pe timpul 2 al măsurii 4 sună un salt de o sextă mare descendentă urmat de un mers treptat descendent către nota si ce încheie expunerea muzicală a orchestrei.

A doua frază este mai lungă decât prima frază, măsurile 5-13, şi este sunată de către pian. Ea aduce un contrast puternic față de fraza orchestrei din punct de vedere afectiv, dinamic, ritmic şi al articulației. (Ex. 20)

Noua frază este adusă în nuanță mică cu indicația *molto cantabile* şi sugestia folosirii surdinei de către pianist, în ritmuri lente de pătrimi şi optimi

cu indicația unei articulații de tip legato. Caracterul acestei fraze este unul melancolic şi lipsit de tensiune dramatică, opus caracterului frazei de debut a orchestrei. (Ex. 20)

Melodia aparține mâinii drepte a pianului ce sună acorduri de trei sunete, sopranul acestora reprezentând linia melodică propriu-zisă, celelalte voci sunând doar pedale armonice şi ritmice cu rol de acompaniament. Melodia debutează cu un salt de o terță mare de pe nota si în măsura 6 în ritm de pătrimi urmat de un mers treptat la o secundă mică între timpul 2 al măsurii 6 şi timpul 1 al măsurii 7. (Ex. 20)

Măsura 7 sună un ritm de pătrime cu punct-optime ce prezintă un contur melodic descendent treptat. Între măsura 7 şi măsura 8 este continuat mersul descendent treptat, iar în măsura 8 pe timpul 1 sună o pătrime urmată de o optime cu punct-şaisprezecime ce realizează un mers treptat mixt. Între măsura 8 şi măsura 9 se realizează tot un mers treptat descendent stopat în măsura 9 printr-un ritm de doime ce marchează sfârşitul primului motiv al frazei pianului. (Ex. 20)

Măsura 10 este o secvență a măsurii 8 la o distanță de o terță mică descendentă. Măsura 11 aduce pe timpul 1 o formulă de broderie în jurul notei sol în ritm de şaisprezecimi ce este oprită pe timpul 2 sunând notele armonice ale acordului în mers descendent în ritm de optime cu punct-şaisprezecime. Măsura 12 aduce un mers similar cu cel din măsura 11. Apare diferită formula ritmică a broderiei de pe timpul 1, ce este scrisă acum ritmic sub forma unei optimi-patru treizeci doimi şi formula timpului 2 de optime cu punct-şaisprezecime ce sună acum un mers treptat. Motivul este încheiat pe timpul 1 al măsurii 14 printr-un mers descendent față de măsura precedentă. (Ex. 20)

Mâna stângă a pianului sună o formulă de acompaniament a melodiei mâinii drepte în ritm de pătrimi şi doimi în general în intervale duble, sugerând mersul melodic al unui coral de tip bachian alături de formula armonică şi melodică a mâinii drepte. (Ex. 20)

Armonia:

Armonic timpul 1 al măsurii 6 sună si major în stare directă (5/3), timpul 2 sună si major cu septimă în răsturnarea a treia (2), măsura 7 sună mi minor pe timpul 1 şi pe prima jumătate a timpului 2 şi mi major cu septimă în răsturnarea întâi (6/5) pe a doua jumătate a timpului 2, măsura 8 sună la minor în stare directă (5/3) pe timpul 1 şi re major în stare directă (5/3) pe timpul 2. Şaisprezecimea de pe timpul 2 din cadrul măsurii reprezintă o notă de pasaj neaccentuată. (Ex. 20)

Măsura 9 sună sol major în stare directă, măsura 10 sună un acord micşorat în răsturnarea întâi (6) pe timpul 1 şi si minor în stare directă pe timpul 2. Apare iar o notă de pasaj neaccentuată în cadrul melodiei. Măsura 11 sună mi minor în stare directă (5/3) pe timpul 1 cu note de pasaj accentuate prezente în cadrul melodiei şi un acord micşorat în răsturnarea întâi pe timpul 2. Măsura 12 sună mi minor în răsturnarea întâi pe timpul 1 cu formule de pasaj în cadrul melodiei şi si major cu septimă de dominantă în stare directă (7) pe timpul 2, sunând şi o notă de pasaj accentuată în cadrul melodiei. Măsura 14 sună armonia lui mi minor în stare directă. (Ex. 20)

Melodie, ritm şi plan dinamic (fraza a treia şi a patra):

A treia frază a părţii de concert aduce din nou ritmul de marş al orchestrei în nuanţă mare aflată în dialog cu pianul ce sună în măsura 14 şi pe primul timp al măsurii 15 exact ceea ce a sunat şi în măsura 1 şi pe timpul 1 al măsurii 2. De pe timpul 2 al măsurii 15 apare o schimbare prin alterarea suitoare a notei do la do diez ce sugerează modulaţia spre noua tonalitate a re majorului pe care o va suna instrumentul solist în măsura 19. Timpul 2 al măsurii 15 sună din punct de vedere ritmic şi al conturului melodic timpul 2 al măsurii 2. (Ex. 20)

Măsura 16 aduce un mers ascendent pe notele unui acord micşorat în ritm de optime-şaisprezecime cu punct-treizeci doime pe timpul 1 şi două optimi pe timpul 2. Formula ascendentă de arpegiu micşorat este stopată în măsura 17 pe nota sol, cea mai înaltă notă a frazei în ritm de optime. Urmează apoi o pauză de şaisprezecime cu punct şi o treizeci doime ce sună un salt al unei duodecime micşorate, adusă apoi treptat ascendent printr-un semiton la re în ritm de optime pe al doilea timp al măsurii 17. Pe a doua jumătate a timpului 2 din măsura 17 apare încă o pauză de şaisprezecime cu punct urmată de o treizeci doime ce aduce încă un salt descendent de o cvartă perfectă ce încheie fraza în noua tonalitate a re majorului pe o optime urmată de pauze în măsura 18. (Ex. 20)

Următoarea frază a pianului sună formula coralului de la măsura 5 într-o manieră similară. Melodia sună în măsura 19 nota la pe timpul 1 urmată de un salt de o terţă mare pe timpul 2 şi de un mers treptat între timpul 2 al măsurii 19 şi timpul 1 al măsurii 20. (Ex. 20)

Ritmic, măsura 19 sună două pătrimi, măsura 20 sună o pătrime cu punct-optime, măsura 21 sună o pătrime pe timpul 1 şi o optime cu punct-şaisprezecime pe timpul 2, iar măsura 22 sună o pătrime urmată de o optime ce încheie primul motiv. De pe a doua jumătate a timpului 2 al măsurii 20

melodia urmăreşte un contur descendent treptat ce sună notele gamei re major până în măsura 22. (Ex. 20)

Al doilea motiv al acestei fraze sună nota la în ritm de pătrimi pe timpii 1 şi 2 ai măsurii 23, urmat de aceeaşi notă repetată în ritm de pătrime cu punct pe timpul 1 şi prima jumătate a timpului 2 în măsura 24. Pe a doua jumătate a timpului 2 în măsura 24 melodia sună un mers treptat ascendent în ritm de şaisprezecimi. Timpul 1 al măsurii 25 repetă ultima notă a măsurii 24 în ritm de pătrime şi este urmată de patru şaisprezecimi ce sună un mers treptat descendent pe notele gamei re major. Între ultima notă a măsurii 25 şi prima notă a măsurii 26 se realizează un salt de o terţă mică ascendentă. (Ex. 20)

Măsura 26 sună un mers descendent treptat al pianului în ritm de optimi ce încheie fraza pianului. Menţionez că tot aici pe timpul 1 al măsurii 26 debutează şi noua secţiune (strofă) B a părţii de concert cu tema ce aparţine orchestrei, măsura fiind conjunctă. (Ex. 20)

Armonia:

Armonic, măsura 19 sună pe timpul 1 re major în stare directă (5/3), pe timpul 2 sună la major cu septimă în răsturnarea a doua (4/3), măsura 20 sună re major în răsturnarea întâi (6). Mersul melodic sună pe a doua jumătate a timpului 2 o notă de pasaj neaccentuată în măsura 20. Timpul 1 al măsurii 21 sună sol major în stare directă (5/3), timpul 2 sună fa diez minor în răsturnarea întâi (6), şaisprezecimea melodiei reprezintă o notă de pasaj neaccentuată dar şi o anticipaţie la timpul 1 al măsurii 22. (Ex. 20)

Măsura 22 sună mi minor în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 1 şi si minor în stare directă (5/3) pe timpul 2, formând aici o cadenţă autentică perfectă. Timpul 1 al măsurii 23 sună re major în stare directă (5/3) dar fără cvintă, timpul 2 sună la minor în răsturnarea întâi (6), măsura 24 sună si major cu septimă în stare directă (5/3), iar şaisprezecimile de pe a doua jumătate a timpului 2 din cadrul melodiei reprezintă o apogiatură dublă. (Ex. 20)

Măsura 25 sună un acord micşorat cu septimă mică pe timpul 1 şi si major pe timpul 2 cu o formulă cu note de pasaj în cadrul melodiei. Măsura 26 sună mi minor pe timpul 1 cu o notă de pasaj accentuată pe prima optime a timpului 1 în cadrul melodiei pianului, rezolvată la terţa armoniei de mi minor pe a doua jumătate a timpului 1. (Ex. 20)

Pauzele:

Acestea apar sub forma pauzelor elipsă, şi au efectul unor pauze retorice.

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Apar aici două sugestii asupra sensului muzical strâns legate de cele două entităţi ce expun materialul muzical, orchestra prin partida de corzi şi pianul. Expunerea orchestrei evocă o stare psihică a mâniei, a furiei şi chiar a iritării, a personajului pe care îl reprezintă, în antiteză cu starea intens melancolică, a mâhnirii şi îngândurării, sugerată de către materialul muzical al pianului şi al personajului pe care acesta din urmă îl reprezintă, şi de care am menţionat pe larg în paginile precedente. Aici este foarte bine conturată opoziţia dionisiac-apolinic sau caracterele opuse, puternic contrastante.

Interpretativ pianistul va trebui să caute o sonoritate caldă a instrumentului în interiorul acestei fraze şi să sublinieze exponenţii principali melodici, şi anume sopranul mâinii drepte şi basul mâinii stângi. Interpretul va folosi cu generozitate şi pedala de susţinere pentru o mai bună conectare a acordurilor între ele dar şi pentru o sonoritate mai bogată. Se va urmări în acelaşi timp proiectarea unei sonorităţi calde, în nuanţă mică, prin utilizarea suportului antebraţului cu degetele întinse şi moi pe claviatură. (Ex. 20)

Frazarea se va realiza pe suprafeţe mari de cel puţin o frază şi se va urmări conectarea melodică a notelor în special în intervenţia orchestrei, acolo unde articulaţia este de tip *staccato* şi ritmul punctat. În cadrul melodiei pianului se va urmări realizarea articulaţiei de tip *legato* şi frazarea pe suprafeţe întinse. În general se va urmări conturul frazei şi plasticitatea acesteia pentru realizarea unor mici schimbări dinamice în interiorul acestora, urmărind întotdeauna vârfurile melodice şi sublinierea acestora.

b. Secţiunea (Strofa) B – măsurile 26-64 (ambele măsuri conjunce):

Melodia, ritmul şi armonia (perioada întâi):

Prima frază a strofei B a părţii de concert aduce motivul orchestrei în măsura 26 timp de trei măsuri până în măsura 28 cu ritmul specific de marş ce va fi continuat de către pian pentru încă o măsura până în măsura 29, cu intervenţia specifică. Melodia orchestrei sună un mordent descendent în jurul notei mi pe timpul 2 al măsurii 26, urmat de un salt de o terţă mare pe timpul 1 al măsurii 27. (Ex. 21, vezi anexă)

În continuarea timpului 1, în măsura 27 sună un mordent descendent în jurul notei do, urmat de încă un salt descendent de o terță mică. Timpul 2 al măsurii 27 repetă nota la în ritm de optimi. Timpul 1 al măsurii 28 sună aceeaşi notă la. (Ex. 21)

Armonic, se realizează aici o modulație de la mi minor către la minor. Pianul continuă dialogul cu orchestra şi începe să sune de pe a doua jumătate a timpului 1 din măsura 28 un mers ascendent de optimi ce sună armonia lui la minor, aducând pe rând fundamentala, terța şi respectiv cvinta acordului suprapuse unele peste celelalte în cadrul ambelor mâini ale pianului.

Măsura 29 aduce şi terța armoniei de la minor cu septimă, prin nota sol, ce sună în cadrul ambelor mâini ale pianului, dar care va fi rezolvată la fa major în răsturnarea întâi (6) pe timpul 2. Măsurile 29-31 reprezintă o secvență a măsurilor 26-28 la o secundă mică ascendentă. (Ex. 21)

Conturul melodic şi ritmic al orhestrei este acelaşi precum şi cel al pianului diferind doar armonia ce sună fa major care modulează spre si micşorat în măsura 31. Măsura 32 sună armonia unui acord micşorat cu septimă mică pe timpul 1 în ritm de pătrime, iar pe timpul 2 sună un acord micşorat cu septimă micşorată în ritm de optime. (Ex. 21)

Orchestra continuă dialogul în măsurile 32-33 cu intervenția sa de treizeci doime-pătrime cu mers treptat ascendent căreia pianul îi răspunde imediat de pe a doua jumătate a timpului 1 cu o formulă de trei optimi cu un contur mixt al ambelor mâini ce sună armonia unui acord micşorat cu septimă mare urmat de la minor în răsturnarea întâi pe a doua jumătate a timpului 2. Între măsurile 33-34 orchestra sună intervenția sa melodică şi ritmică ascendentă căreia pianul îi răspunde prin formula sa acordică densă cu un contur mixt de pe a doua jumătate a timpului 1 în ritm de optimi ce sună armonia unui acord micşorat cu septimă mică urmat de si major în răsturnarea a doua (6) pe a doua jumătate a timpului 2 al măsurii 34. (Ex. 21)

Între măsurile 34-35 orchestra sună pentru ultima dată conturul său melodic şi ritmic ascendent deasupra căruia pianul sună un mers descendent pe treptele gamei mi minor în varianta naturală în ritm de optimi în măsurile 35 şi 36. În măsura 37 mersul melodic este oprit pentru scurt timp pe o pătrime pe timpul 1, apoi urmează un contur ascendent al unui arpegiu micşorat în ritm de triolete pe timpul 2 şi un salt de o sextă mică către măsura 38 ce sună mi minor pe timpul 1 al său, ce va fi coborât la sensibila sa, re diez, pe timpul 2 al măsurii, care va suna armonia lui si major şi va încheia şi această intervenție a pianului. (Ex. 21)

Melodic, pe timpii 1 şi 2 ai măsurilor 35 şi 36 sună câte o apogiatură ce întârzie rezolvarea armonică care se realizează pe a doua jumătate a timpului 1, respectiv a timpului 2.

Armonic măsura 35 sună mi minor în stare directă pe timpul 1 şi în răsturnarea întâi (6) pe timpul 2, măsura 36 sună la minor în stare directă (5/3) pe timpul 1 şi în răsturnarea întâi (6) pe timpul 2, măsura 37 sună mi minor în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 1 şi fa diez micşorat cu septimă mică în răsturnarea întâi (6/5) pe timpul 2, măsura 38 sună mi minor în răsturnarea a doua (6/4) şi si major în stare directă (5/3) pe timpul 2 în cadrul melodiei pianului. (Ex. 21)

Melodia, ritmul şi armonia (perioada a doua):

Perioada a doua a secţiunii B aduce în măsurile 38-40 tema orchestrei din măsurile 26-28 identic. Răspunsul pianului din măsurile 40-41 este schimbat faţă de cel din măsurile 28-29, acesta sunând acum un contur melodic descendent sub armonia lui fa major în ritm de optimi în măsura 40. (Ex. 21)

În măsura 41 pianul sună pe timpul 1 un acord de undecimă în ritm de pătrime ce va fi rezolvat pe timpul 2 al măsurii la fa major în răsturnarea a doua. Se păstrează formula acordică densă a pianului. Măsurile 41-44 reprezintă o secvenţă a măsurilor 38-41 la o secundă mică ascendentă. Se păstrează parametrii ritmici şi cei melodici diferind doar armonia. Tema orchestrei din măsura 41 debutează în fa major şi modulează spre si minor în măsura 43. Nu va suna si minor ci armonia lui si micşorat cu septimă mică în măsura 43. (Ex. 21)

Măsura 44 aduce în formula pianului un acord micşorat cu nonă mică pe timpul 1 în ritm de pătrime ce se transformă pe timpul 2 într-un acord micşorat cu septimă mică în ritm de optime. Orchestra debutează cu formula ritmică şi melodică a măsurilor 32-36 în cadrul măsurilor 44-47 sunând ritmul de treizeci doime-pătrime cu un contur melodic ascendent în dialog cu pianul. Pianul sună în măsura 45, după intervenţia orchestrei, o sincopă pe o jumătate de timp sub forma unei pătrimi scrise pe a doua jumătate a timpului 1 şi prima jumătate a timpului 2 ce aduce un acord micşorat cu septimă micşorată. În măsura 46 tot după intervenţia orchestrei şi tot sub forma unei sincope pianul sună un acord micşorat cu septimă mică urmat de si major cu septimă în răsturnarea întâi (6/5) pe a doua jumătate a timpului 2. (Ex. 21)

Melodia, ritmul şi armonia (perioada a treia):

Perioada a treia a secțiunii B aduce o nouă temă a pianului ce rămâne singur până în măsura 64, orchestra rezumându-se în a puncta armonic şi ritmic timpii întâi ai măsurilor 49, 51 şi 55. Pianul aduce o nouă temă ce nu s-a mai auzit până acum, omofonă, sub forma unei formule de melodie şi acompaniament, renunțând pentru un timp la formula armonică şi melodică a coralului precum în toate intervențiile sale precedente din cadrul părții de concert, ce sună un mers constant de şaisprezecimi, realizând astfel o accelerare față materialul expus precedent, al ambelor mâini, atât al mâinii stângi cât şi al mâinii drepte ce sună acest mers ritmic alternativ. (Ex. 21)

Pe timpul 1 al măsurii 47 melodia mâinii drepte sună o pătrime legată de o şaisprezecime pe timpul 2 sub un arpegiu ascendent al mâinii stângi în ritm de şaisprezecimi. De pe timpul 2 mersul de şaisprezecimi este continuat de către melodie ce sună un mordent inferior în jurul notei sol şi apoi un salt de o cvartă micşorată, urmat de un mers treptat ascendent la un semiton.

În măsura 48 mâna dreaptă a pianului rămasă singură sună un mordent inferior în jurul notei mi urmat de un salt de o cvartă perfectă şi apoi de un mers treptat descendent pe notele gamei mi minor în varianta armonică. (Ex. 21)

În măsura 49 mâna dreaptă sună un ritm de o optime a unei apogiaturi urmată de nota melodică do în ritm de pătrime cu punct legată peste bara de măsură de o şaisprezecime, formând şi aici o sincopă pe o jumătate de timp şi respectiv una pe un sfert de timp. Sub melodia mâinii drepte, mâna stângă sună conturul de şaisprezecimi al unui arpegiu ascendent al lui la minor cu sensibila sa sol diez pe ultimul sfert al timpului 2 în măsura 49 rezolvat în la în măsura 50. (Ex. 21)

În măsura 50 mâna dreaptă rămasă singură din nou sună un mordent descendent şi un salt de o terță mică pe timpul 1, urmat de o coborâre treptată descendentă şi apoi de un salt de o terță mică ce revine de unde a plecat pe ultimul sfert al timpului 2. Se realizează apoi încă un mers treptat descendent spre măsura 51 către nota mi în ritm de pătrime legată de o şaisprezecime sub care mâna stângă sună un arpegiu ascendent al lui mi minor în poziție largă pe timpul 1 şi pe prima jumătate a timpului 2. De pe timpul 2 mâna dreaptă sună şi ea conturul unui arpegiu de mi minor ascendent până pe timpul 1 al măsurii 52. (Ex. 21)

Timpul 1 al măsurii 52 continuă mersul arpegiat al mâinii drepte din măsura precedentă pe primul sfert al timpului 1 urmat de un mers treptat ascendent pe al doilea sfert al timpului 1. De pe a doua jumătate a timpului 1 revine formula de coral ce a sunat pe tot parcursul părții de concert la patru voci, câte două la fiecare mâna, unde sopranul şi tenorul continuă mersul de

şaisprezecimi al temei pianului în timp ce basul şi alto-ul sună un mers de optimi al unor pedale armonice şi melodice. (Ex. 21)

Armonia se schimbă de patru ori pe măsură în cadrul măsurilor 52-55 împreună cu mersul vocii exterioare a basului şi cea interioară a alto-ului. Melodia sopranului se mişcă întotdeauna în sens contrar faţă de cea a tenorului în cadrul acestor măsuri în timp ce vocile celelalte se mişcă în aceeaşi direcţie, în sens descendent. Melodia mâinii drepte, reprezentată de sopran, în aceste măsuri urmăreşte un contur mixt cu salturi de terţe alternate cu un mers treptat. (Ex. 21)

Ritmic, se formează o sincopă pe un sfert de timp între timpul 1 şi timpul 2 al măsurii 52, precum şi două sincope pe un sfert de timp între timpii 1 şi 2 ai măsurii 53, dar şi în cadrul timpului 2 al acestei măsuri. (Ex. 21)

Între măsura 53 şi măsura 54 se formează încă o sincopă pe un sfert de timp. Măsura 54 este alcătuită numai din sincope pe un sfert de timp. Acest procedeu ritmic intens utilizat tensionează suplimentar discursul muzical şi întăreşte sugestia *crescendo*-ului din măsura 55 către *fortissimo* din măsurile 56-59 ce reprezintă punctul culminat al părţii de concert (climax-ul). (Ex. 21)

Armonic, măsura 52 sună mi minor pe prima jumătate a timpului 1, un acord micşorat cu septimă micşorată pe a doua jumătate a timpului 1, la minor cu septimă pe prima jumătate a timpului 2, un acord micşorat cu septimă mică pe a doua jumătate a timpului 2. Măsura 53 sună pe prima jumătate a timpului 1 sol minor cu septimă în stare directă (7), un acord micşorat cu septimă micşorată pe a doua jumătate a timpului 1, sol major în răsturnarea întâi pe prima jumătate a timpului 2 şi un acord micşorat cu septimă mică pe a doua jumătate a timpului 2. (Ex. 21)

Măsura 54 sună mi minor în stare directă (5/3) pe prima jumătate a timpului 1, fa major cu septimă în răsturnarea a doua (4/3) pe a doua jumătate a timpului 1, un acord de undecimă pe prima jumătate a timpului 2 şi fa diez major cu septimă în răsturnarea a doua (6/5) pe a doua jumătate a timpului 2. (Ex. 21)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Sugestiile asupra sensului muzical şi asupra stării psihice evocate de cele două entităţi exponente sunt similare cu cele din cadrul secţiunii precedente (secţiunea/strofa A), dar din măsura 47 apare o dinamizare ritmică în cadrul discursului pianului care evocă o emoţie puternică a fricii şi chiar a disperării ce va fi amplificată în cadrul cadenţei solistului. Tensiunea dramatică este foarte ridicată aici prin prezenţa cromatismelor şi a acordurilor de septimă

disonante ce susțin tulburarea emoțională intensă a eroului nostru. Acestea reprezintă convenții intensive temporale şi spațiale de tensionare a discursului muzical. (Ex. 21)

Pianistic se va utiliza aceeaşi tehnică de execuție ca şi în cadrul perioadei precedente. Indicațiile de pedală din cadrul măsurilor 47-51 se vor respecta întocmai, nefiind necesare schimbări mai dese ale acesteia, efectul fiind acela al prelungirii armoniilor timp de două măsuri, în cadrul măsurilor 47-48 şi 49-50, fără însă a murdări foarte mult sonoritățile. Din măsura 52 se va continua utilizarea pedalei de susținere, dar schimbările vor fi mai dese, şi vor urmări ritmul armonic al frazei. (Ex. 21)

Sugestiile asupra frazării şi articulației sunt identice cu cele din debutul părții de concert.

Cadența pianului (măsurile 55-64):

Melodia, ritmul şi armonia:

Cadența pianului debutează cu un acord al lui si major cu septimă în stare directă (7) sunat de către mâna stângă, deasupra căreia mâna dreaptă sună o terță mică ce sună un tril la vocea superioară urmat de alte două triluri pe notele arpegiului de undecimă de dominantă al lui si major. (Ex. 22, vezi anexă)

Aici apare un *crescendo* către nuanța fortissimo din măsura următoare. Trilul este continuat pe nota do, notată cu coroană şi în măsura 56 la mâna dreaptă. Sub acest tril mâna stângă sună o formulă a unei game cromatice de sextolet de treizeci doimi pe a doua jumătate a timpului 2 din măsura 56 şi o optime pe prima jumătate a timpului 1 al măsurii 57. De pe a doua jumătate a timpului 1 în măsura 57, mâna stângă schimbă registrul, şi trece peste mâna dreaptă pentru a suna două optimi prin notele sale sol diez-la. (Ex. 22)

Măsura 58 repetă identic măsura 57. În măsura 59 mâna stângă revine în registrul ei pentru a suna o formulă melodică şi ritmică a unei game cromatice cu un contur mixt de sextolete de şaisprezecimi pe timpii 1 şi prima jumătate a timpului 2 şi un tril descendent în ritm de şaizeci pătrimi pe a doua jumătate a timpului 2 deasupra trilului continuu al mâinii drepte. (Ex. 22)

În măsura 60 mâna stângă se alătură mâinii drepte pentru a suna un tril cu acelaşi contur melodic precum cea dintâi la un interval de o terță mică. Trilul este continuat şi în măsura 61 şi stopat printr-o cvintă micşorată în ritm de optime a mâinii stângi. Se realizează şi un *diminuendo* aici către nuanța

pianissimo prin care se va încheia partea de concert marcând astfel o scădere a tensiunii dinamice şi dramatice a părţii de concert. (Ex. 22)

După terminarea trilului mâna dreaptă continuă cadenţa cu o formulă ce sună un mers treptat mixt şi unul ascendent în terţe frânte în ritm de şaisprezecimi iniţial, apoi rărite în ritm de optimi şi repetată formula melodică anterioară, iar apoi rărită din nou şi adusă o formulă a unui mers treptat descendent şi a unui arpegiu ascendent ce pregăteşte acordul arpegiat în poziţie largă al lui mi minor din măsura 62, urmat de si major cu septimă de dominantă în stare directă (7) şi rezolvat la mi minor în măsura 64. (Ex. 22)

c. Concluzie – măsurile 64-72 (măsură conjunctă)

Melodia, ritmul, armonia şi sugestii interpretative:

În măsura 64 orchestra preia melodia de la pian şi sună armonia lui mi minor în ritm de doime legată peste bara de măsură până în măsura 67 a viorilor şi a violelor în timp ce corzile grave aduc motivul ritmului de marş din debutul părţii de concert ce sună o optime pe timpul 1 al măsurii 64 al notei mi, urmată de pauze şi un mordent descendent în jurul notei mi pe timpul 2 al măsurii şi un salt de o terţă mare în măsura 65. (Ex. 23, vezi anexă)

Măsura 65 repetă melodic şi ritmic măsura 64 precum măsura 66 repetă măsura 65. În măsura 67 sună armonia lui mi minor pe timpul 1, urmată de două optimi ce sună un acord micşorat în stare directă (5/3) pe prima jumătate a timpului 2 şi la minor în stare directă (5/3) pe a doua jumătate a timpului 2. (Ex. 23)

În măsura 68 melodia viorilor sună întâi un ritm de o pătrime cu punct-optime a unui mers treptat descendent de la fa becar la mi, ce anticipează schimbarea armoniei din măsura următoare. Restul corzilor sună un ritm de doime al armoniei unui acord micşorat cu septimă mică. Pianul răspunde orchestrei cu aceeaşi formulă melodică şi ritmică în măsura 69 prin intervale duble din cadru ambelor mâini ce sună armonia lui la minor în stare directă pe timpul 1 şi pe prima jumătate a timpului 2 şi si major pe a doua jumătate a timpului 2 ce anticipează armonia măsurii 70. (Ex. 23)

În măsura 70 orchestra sună alături de pian acordul lui si major în stare directă (5/3) în ritm de doime ce reprezintă dominanta tonalităţii de bază ce va

suna în măsura 71 în ritm de două pătrimi mi minor în stare directă (5/3) şi care va încheia partea de concert printr-o doime cu coroană a orchestrei în măsura 72 şi un arpegiu în poziţie largă în ritm de triolete de şaisprezecimi al aceluiaşi mi minor al pianului pe timpul 1. Apare pe timpul 2 al măsurii 72 disonanţa fa diez în cadrul mâinii drepte a pianului coborâtă şi rezolvată în final la mi, tonica armoniei de bază. (Ex. 23)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

În cadrul cadenţei asistăm la o creştere semnificativă a tensiunii dramatice şi dinamice a discursului muzical, pregătită încă din secţiunea precedentă, unde prin tehnici intensive ale travaliului compoziţional este indusă o stare psihică a furiei şi a terorii, o nelinişte puternică interioară ce va fi calmată în finalul cadenţei, unde tensiunea scade din nou şi apar sentimentele îngândurării şi ale melancoliei intense evocate de intervenţia pianului din cadrul debutul părţii de concert, ce vor fi menţinute până la sfârşitul acesteia, prin reintroducerea dialogului dintre cele două entităţi din măsura 64. (Ex. 23)

Din punct de vedere interpretativ este important de observat indicaţia de pedală de susţinere a compozitorului din măsura 72 de către orice interpret care prin aducerea lui fa diez murdăreşte uşor sonoritatea armoniei finale al lui mi minor, dar acesta este un efect dorit. (Ex. 23)

Trebuie atent remarcată şi sugestia din ultima măsura *Segne il Rondo* ce enunţă faptul că partea a treia se va începe imediat după partea doua şi nu va exista o pauză între cele două părţi. Această indicaţie le-a sugerat unor analişti faptul că partea a doua a concertului ar fi doar o introducere lentă la partea a treia şi că nu ar fi necesară secţionarea suplimentară a concertului în trei părţi, în realitate ele fiind numai două.[47] Eu consider că aceştia au fost induşi în eroare de indicaţia unui *attaca* la sfârşitul părţii a doua, şi acest *Andante con moto* al concertului nu este doar o introducere la rondo-ul părţii a treia ci o parte de sine stătătoare cu un bogat conţinut tematic şi ideatic muzical şi un foarte sugestiv conţinut dramaturgic şi poetic după cum am arătat în introducerea acestei părţii a doua a concertului. (Ex. 23)

[47] Vezi Plantinga.

CONCLUZII

În cadrul părții a doua a Concertului nr. 4 pentru pian şi orchestră de Ludwig van Beethoven am remarcat o sugestie de programatism asociată de critici muzicali aparținând atât secolului al XIX-lea cât şi secolului XX din diferite zone geografice vest-europene prezentând cititorului un citat cuprinzător din Leon Plantinga, idei generate din diferența vizibilă de caracter a intervenției celor două entități exponente ale discursului muzical, şi anume, partida de corzi şi pianul.

Contrastul profund afectiv dintre cele două entități şi expunerea progresivă a ideilor lor muzicale antitetice din debutul concertului prin intermediul dialogului separate prin pauze retorice este transformată într-un dialog fluid şi mai puțin contrastant în finalul părții de concert, cei doi exponenți ajungând la un numitor comun în acest moment.

Vocea pianului, deşi extrem de melancolică şi mâhnită, lipsită de tensiune dramatică în debutul părți de concert este transformată spre sfârşitul secțiunii B într-o răbufnire dramatică profundă prin tehnici intensive temporale şi spațiale, ce va fi calmată abia în concluzia părții de concert şi readusă starea inițială de reconciliere a eroului nostru cu destinul.

Introducerea unei secțiuni de cadență liberă în cadrul părții lente a acestui concert nu reprezintă de data aceasta o inovație în cadrul structurilor beethoveniene, aceasta fiind utilizată cu mare efect şi în cadrul Concertului nr. 3 din 1803, dar şi în cadrul concertelor timpurii ale autorului, Concertele numerele 1 şi 2, unde Beethoven oferă întotdeauna solistului un moment al lui aducând astfel iluzia unei improvizații libere.

Contrastul specific dintre cele două secțiuni ale formei de lied nu se mai realizează aici precum în partea lentă a Concertului în do minor, acesta fiind adus la nivelul frazelor aceleiaşi secțiuni după cum am amintit mai sus.

7. 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	Refren 1 - A (40) – (ar corespunde unui GTP)	A (10)	F F1	4(2+2)+ 4(2+2)+2	do major sol major
11			A1 (10)	F F1	4(2+2)+ 4(2+2)+2	do major modulatoriu
21			A2 (11)	F F1 F2	4(2+2)+ 4(2+2)+ 3(1+2)	sol major
32			AV (9/10) conjunct	F F1	4(2+2)+ 4(2+2)+1(2)	do major sol major
41(U)		Tranziție	T1 (8)	F F1	4(2+2)+ 4(2+2)	sol major
49			T2 (12)	F F1 F2	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	mi minor modulatoriu
61 64 68 72 76			T3 (19) – 7+12	F (7) F1 (12)	3(1+1+1)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+	la major modulatoriu la major modulatoriu modulatoriu
80 88		Cuplet 1 – B (62) – (ar corespunde unui GTS)	B1 (30) – b (16)	F (8) F1 (8)	4(2+2)+ 4(2+2) 4(2+2)+ 4(2+2)	re major
96 104			bv (14)	F (8) F1 (6)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 2+2+2	re major

110 118			B2 (32) – b1 (14)	F (8) F1 (6)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 2+3+1	re major/ la major 7/ re major/ la major 7/ modulatoriu
124 128 134			bv (18)	F (4) F1 (6) F2 (8)	4(2+2)+ 6(2+2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	Re – La 7 Re – re – sol major 7 sol major 7
142		Retranziție (18)	R1 (8)	F (4) F1 (4)	4(2+2)+ 4(2+2)	sol major 7
150			R2 (10)	F (4) F1 (6)	4(2+2) 6(2+2+2)	sol major 9/ sol major 7
159(160) încheiere			semica-dență	s	-	-
160(U)	Dezvol-tare	Refren 2 – A (40) T1	A (10)	F F1	4(2+2)+ 4(2+2)+2	do major sol major
170			A1 (10)	F F1	4(2+2)+ 4(2+2)+2	do major modulatoriu
180			A2 (11)	F F1 F2	4(2+2)+ 4(2+2)+ 3(1+2)	sol major
191			AV (9) – (10) conjunct	F F1	4(2+2)+ 4(2+2)+1(2)	do major sol major
200(/41)		Tranziție (16)	T1 (8)	F (4) F1 (4)	4(2+2)+ 4(2+2)	sol major sol minor
208			T2 (8)	F (4) F1 (4)	4(2+2)+ 4(2+2)	sol minor
216 220 224		Cuplet 2 – al dezvol-tării (64)	D1 (36)-d1 (12)	F F1 F2	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	mi b major si b maj. 7 mi b major
228 232 236			d2 (12)	F F1 F2	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	si b minor fa maj. 7 si b minor
240 244 248			d3 (12)	F F1 F2	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	fa minor do major 7 fa# micş 7
252 256			D2 (20) –	F F1	4(2+2)+ 4(2+2)+	fa# micş. 7 sol minor

260 264 268				F2 F3 F4	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	si micş. 7 m do minor la major 7
272 276			D3 (8)	F F1	4(2+2)+ 4(2+2)	re major/ re 13
280(/61) 283 287 291 295		Tranziție	T - T3 (19) – 7+12 din Expoziție (la fel)	F (7) F1 F2 (12) F3 F4	3(1+1+1)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	re major/ modulatoriu re major/ re major 7/ re mărit 7M
299 (/80) 307	Repriza (Reexpo- ziția)	Cuplet 3 – B (62) – (corespunde exact Cupletului 1 din expo- ziție)	B1 (30) – b (16)	F (8) F1 (8)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	sol major
315/(96) 323/(104)			bv (14)	F (8) F1 (6)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 2+2+2	sol major
329/(110) 337/(118)			B2 (32) – b1 (14)	F (8) F1 (6)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 2+3+1	Sol-Re 7 Sol-Re 7 modulatoriu
343/(124) 347/(128) 353/(134)			bv (18)	F (4) F1 (6) F2 (8)	4(2+2)+ 6(2+2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	Sol/Re 7 Sol/sol/mi b major mi b major
361(/142)		Retranziție (55)	R1 (8)	F (4) F1 (4)	4(2+2)+ 4(2+2)	mi b major
369 383			R2 (22) variat lărgit	F1(14) F2(8)	4(2+2)+ +4(2+2)+ +6(2+2+2) 4(2+2)+ 4(2+2)	mi b major Fa/Si b Fa/Si b/Sol Fa/Si b/ Sol/ do
391(U)			R3 (12) conjunct	F1(12)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+	la b micş. cu 7 micş./ modulatoriu
402			R4(14)	F1(14)	4(2+2)+ 4(2+2)+	sol major 7

					6(2+2+2)	semicadență
416(U)	Coda C1	Refren 3 – A (19)	av1 (10)	F F1	4(2+2)+ 4(2+2)+2	do major sol major
426			av2 (9)	F F1	4(2+2)+ 4(2+2)+1	do major sol major
435		Tranziție (24)	T (8)	F F1	4(2+2)+ 4(2+2)	sol major
443			T1 (7)	F F1	4(2+2)+ 3(1+2)	sol major fa # micş.
450			T2 (9)	F F1	5(2+3)+ 4(2+2)	fa # micş. fa # major
459 467	C2	Cuplet 4 – B (41) – 16+25 lărgiri te- matice exterioare)	B (16)	F(8) F1(8)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)	fa # major do major
475 487			B1(25)	F(12) F1(13)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 5(2+3)	sol major modulatoriu
499	C3 – Cadența		-	-	-	sol major
500 508	C4		P(14)	F(8) F1(6)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 6(2+2+2)	re major si micş. 7 m
514 520	C5		P(16)	F(6) F1(10)	6(2+2+2)+ 10(2+2+2+ 2+2)	sol# micş.7 sol major
530 538 546			P1(24)	F(16) F1(8)	8[4(2+2)+ 4(2+2)]+ 8[4(2+2)+ 4(2+2)]+ 4(2+2)+ 4(2+2)	modulatoriu sol major
554 562	C6 (Presto)		P(14)	F(8) F1(6)	4(2+2)+ 4(2+2)+ 6(2+2+2)	re major re major 7 sol major 7
568 576			P1(12)	F(12)	6(2+2+2)+ 4(2+2)+2	do major sol major

579(U) 590			P2(22)	F(11) F1(11)	3(1+1+1)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 4(2+2)+ 3(1+1+1)	sol major/ re major 7/ alternate până la sol major

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

a. Expoziția – măsurile 1-160 (măsură conjunctă)

Secțiunea A – Refren – măsurile 1-41 (măsură conjunctă)

Câteva considerente:

Tema rondo-ului beethovenian al Concertului nr. 4 pentru pian şi orchestră are un caracter ludic, exteriorizat şi optimist al unui dans popular ce sugerează entuziasm şi exaltare dar care prezintă în acelaşi timp şi o uşoară stare de tensiune şi de agitație dată de ritmicitatea melodiei şi atacul sec al partidei de corzi ce deschide partea de concert, dar aici spre deosebire de Concertul nr. 3 în do minor sau Concertul nr. 5 în mi bemol major, nu apare un conflict dramatic intens încă de la primele măsuri ale refrenului, acesta fiind construit pe parcurs prin tehnici ale travaliului compozițional şi apărând cu precădere în secțiunea dezvoltării formei de rondo-sonată. (Ex. 24, vezi anexă)

Este interesant de remarcat raportul tonal dintre cele trei părți ale concertului şi relațiile de terțe descendente dintre acestea.[48] Partea întâi începe şi se termină în sol major, partea a doua începe şi se termină în mi minor, relativa minoră a lui sol major, iar partea a treia începe în do major, aflat la o terță mare descendentă față de mi minor, o surpriză, dar planificată de către Beethoven, compozitorul aducând tonalitatea sol majorului la sfârşitul primei perioade a refrenului printr-o cadență perfectă autentică în măsurile 9-10, respectiv 19-20, după cum ne aşteptam din partea lui. (Ex. 24)

Melodia, ritmul, planul dinamic şi armonia (perioada întâi):

Prima frază a refrenului este deschisă de către partida de corzi în nuanță mică, *pianissimo*, ce sună armonia lui do major în stare directă, melodia fiind

[48] Vezi Plantinga.

repartizată viorilor întâi ce sună nota mi în ritm de pătrime-pauză de optime-două şaisprezecimi în măsura 1. Cele două şaisprezecimi repetă notele acordului de pe timpul 1 al măsurii 1. Formula ritmică de două şaisprezecimi-pătrime sau două-şaisprezecimi optime va deveni un motiv semnal al părţii de concert, ea fiind utilizată foarte des, aproape obsesiv, precum motivul de patru optimi din partea întâi a concertului, pe tot parcursul acestui enunţ muzical. (Ex. 24)

Măsura 2 repetă măsura 1 identic. În măsura 3 melodia sună aceeaşi notă pe care a sunat-o şi în măsura 2 dar în ritm de optime-pauză de optime pe timpul 1 şi apoi sună un arpegiu ascendent al lui do major până pe timpul 1 al măsurii 4 în ritm de optimi, atingând tot nota mi dar cu o octavă mai sus decât cea din debutul refrenului. Pe a doua jumătate a timpului 1 şi pe timpul 2 din măsura 4 sunt două pauze. În măsura 5 melodia realizează un contur mixt la nivel celular dar descendent la nivel motivic şi realizează un mordent descendent pe timpul 1 în ritm de optime-două şaisprezecimi, apoi între timpul 1 şi timpul 2 se realizează un échappée, pe timpul 2 apare din nou formula de pe timpul 1 repetată cu o terţă mică mai jos. Între timpul 2 al măsurii 5 şi timpul 1 al măsurii 6 se realizează din nou un échappée. (Ex. 24)

În măsura 6, ce reprezintă sfârşitul unui motiv, precum în măsura 4 apar pauzele pe timpii 1 şi 2. În măsura 7 melodia realizează din nou un mordent descendent pe timpul 1 în acelaşi ritm de optime-două şaisprezecimi, apoi între timpul 1 şi timpul 2 este prezent un salt de o cvartă perfectă ascendentă, iar timpul 2 al măsurii repetă formula timpului 1, începând de pe nota re. Între măsura 7 şi măsura 8 se realizează încă un échappée, iar pe timpul 1 în măsura 8 este sunată din nou formula melodică şi ritmică din măsura precedentă începută pe nota si. Între timpul 1 şi timpul 2 al măsurii 8 se realizează încă un échappée, urmat de o optime şi o pauză de optime pe nota sol. (Ex. 24)

În măsura 9 se realizează o cadenţă autentică perfectă spre tonalitatea de bază sol major ce este atinsă în măsura 10. Măsura 9 sună două optimi separate de pauze între ele ce aduc un salt de o cvintă perfectă descendentă între timpii 1 şi 2 şi o terţă mică între timpul 2 al măsurii 9 şi măsura 10. Între ultimul timp al măsurii 8 şi timpul 1 al măsurii 9 se realizează un salt de o secundă mare. Măsura 10 sună o doime în tonalitatea sol majorului în stare directă. (Ex. 24)

Armonic măsurile 1-4 sună do major în stare directă, măsura 5 sună la minor în stare directă (5/3) pe timpul 1, do major în stare directă (5/3) pe timpul 2, măsura 6 sună re major în stare directă (5/3), măsura 7 acelaşi re major pe timpii 1 şi 2, măsura 8 sună sol major în stare directă (5/3), măsura 9 sună la minor în răsturnarea întâi (6), re major în stare directă, iar măsura 10 sună sol major după cum am amintit mai sus. (Ex. 24)

Melodia, ritmul, planul dinamic şi armonia (perioada a doua):

Următoarea perioadă a refrenului, măsurile 11-20, aduce tema rondo-ului la pian şi este identică din punct de vedere armonic cu fraza din măsurile 1-10. Măsurile 15-20 sunt identice din punct de vedere tematic, melodic şi ritmic cu măsurile corespondente din prima frază 5-10. Apar unele modificări ale decoraţiei melodice prin formule de mordente ale pianului, ce oferă o variaţie faţă de expunerea temei rondo-ului de către orchestră, şi utilizarea mâinii stângi a pianului cu formule armonice şi ritmice de optimi şi optime-pătrime cu punct, ce tensionează suplimentar discursul muzical prin realizarea unei formule de sincope pe jumătate de timp între cei doi timpi ai măsurilor 16, 17 şi 18, dar şi în măsurile 11, 12 şi 14. (Ex. 24)

În măsurile 11-14 mâna dreaptă a pianului ce expune melodia prezintă o pătrime pe timpul 1 al măsurii 11, urmată de o pauză de şaisprezecime şi trei şaisprezecimi pe timpul 2 ce realizează o broderie în jurul notei mi. Mâna stângă în măsura 11 prezintă formula de acompaniament cu sincopă de care am amintit mai sus în ritm de optime-pătrime cu punct. Măsura 12 repetă măsura 11 identic. În măsura 13 pe timpul 1 se realizează formula de broderie după ce pe prima jumătate a timpului 1 nota mi este repetată, iar apoi se întâmplă acelaşi lucru şi pe prima jumătate a timpului 2, după care urmează arpegiul de do major ascendent până în măsura 14, precum în măsurile corespondente 3-4. (Ex. 24)

Orchestra se rezumă în a realiza o pedală armonică în aceste măsuri printr-un solo al violoncelului ce sună ritmuri de note lungi precum doimi legate peste bara de măsură 8 timpi sau mai puţin şi pătrimi, în funcţie de conturul melodic şi armonic al temei pianului. (Ex. 24)

Melodia, ritmul, planul dinamic şi armonia (perioada a treia):

Perioada a treia a refrenului aduce o nouă temă sunată de către partida de corzi în dialog cu pianul. Astfel în măsura 21 viorile întâi enunţă din nou în ritmul de optime-două şaisprezecimi repetat de două ori un contur melodic mixt, transformat în două optimi-o pătrime în măsura 22 tot cu un contur mixt la nivel celular. Măsura 23 repetă ritmic măsura 21 şi are un contur melodic descendent la nivel motivic, dar mixt la nivel celular. Măsura 24 aduce trei optimi urmate de o pauză în care melodia are un contur descendent ce încheie motivul pe prima jumătate a timpului 2. Ceilalţi membri ai partidei de corzi acompaniază melodia viorii întâi prin formule armonice şi ritmice de tip

pedale, violele aducând în măsurile 21 şi 22 mici intervenţii în ritmuri de optime-două şaisprezecimi, motivul semnal al părţii de concert. (Ex. 24)

Pianul răspunde intervenţiei orchestrei, repetând din punct de vedere melodic, tematic şi ritmic ceea ce orchestra a enunţat în precedentele patru măsuri. În cadrul mâinii drepte a pianului apare un scurt episod polifonic, partea inferioară a mâinii fiind ocupată cu note lungi ce sună pedale armonice şi ce îmbogăţesc acompaniamentul mâinii stângi ce realizează formule de bas figurat (alberti). (Ex. 24)

Ultima frază a acestei a treia perioade aduce în măsura 29 un contur descendent de trei optimi pe care l-am mai auzit şi în măsurile 28 şi 24, contur ce va fi accelerat în ritmul motivului semnal al concertului în măsura 30 şi enunţat pe timpul 1 în dialog de către pian, apoi pe timpul 2 de către partida de corzi, în măsura 31 pe timpul 1 de către cele două viori şi pe timpul 2 de către fagot, oboi şi flaut, de dinaintea reexpunerii temei refrenului, de data aceasta în tutti de către toată orchestra din măsura 32.

Melodia, ritmul, planul dinamic şi armonia (perioada a patra):

Ultima perioadă a refrenului aduce tema rondo-ului sunată de către toată orchestra din măsura 32 până în măsura 41, măsură conjunctă, temă ce va fi extinsă apoi prin secţiunea de tranziţie către cupletul 1 până în măsura 61 când eraticul mers de şaisprezecimi al pianului şi al orchestrei din cadrul fugato-ului obţinut prin suprapunerea motivului de pătrimi şi de optimi va fi stopat pentru un moment şi apoi reluat până în măsura 80, ce reprezintă debutul cupletului 1 al rondo-ului şi a noii secţiuni tematice contrastante. Aceasta este identică cu tema din măsurile 1-10 din punct de vedere tematic, melodic şi armonic, dar apar diferenţe de polifonie şi de utilizare a instrumentelor din orchestră, dar şi de ţesătură melodică ce este acum foarte densă datorită prezenţei tuturor partidelor orchestrei. (Ex. 25, vezi anexă)

Remarc cum fagotul dublat de către corzile grave realizează o sincopă pe jumătate de timp pe a doua jumătate a timpului 1 şi pe timpul 2 al fiecărei măsuri, precum a realizat şi mâna dreaptă a pianului în cadrul măsurilor 11-20, dar şi cum violele sună o formulă de acompaniament într-un ritm de şaisprezecimi ce schiţează o formulă de bas figurat (alberti) alternată cu tremolo sub melodia enunţată de către cele două viori şi de către clarineţi. Nuanţa este şi ea foarte mare, *fortissimo*, realizându-se şi primul contrast dinamic brusc din carul acestei părţi de concert. Starea generală a discursului muzical este acum foarte tensionată. (Ex. 25)

Pauzele:

Apar sub forma pauzelor elipsă, precum în cadrul măsurilor 4 şi 6, dar şi sub forma unor pauze energice, ce conturează caracterul ludic şi dansant al temei refrenului din cadrul măsurilor 8 şi 9, sugerând în acest fel şi o anumită grație din interiorul acesteia. Ele vor fi continuate în acelaşi mod pe tot parcursul temei refrenului.

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretative:

Starea psihică evocată de această temă a refrenului este una a seninătății, bucuriei, a unui optimism molipsitor, specifică dansurilor populare, de care aduce aminte prin elementele ei constitutive. Tensiunea dramatică, deşi nu foarte pronunțată, este prezentă şi în cadrul acestei teme prin elemente intensive de ordin temporal, precum valorile mici ale pulsației dansante în ritmul binar al măsurii de 2/4 dar şi prin sugestia săltăreață a articulației partidei de corzi şi a accentelor pe jumătăți de timp slab ale mâinii stângi a pianului ce sună formula de acompaniament a melodiei mâinii drepte.

Pianistic se vor folosi degete foarte active ale mâinii drepte care să marcheze foarte bine fiecare notă a discursului melodic, cu încheietura moale şi susținerea antebrațului, un atac de tip elastic, care să proiecteze foarte bine caracterul dansant al temei refrenului. Pedala de susținere se va folosi doar pe notele lungi, evitând astfel o eventuală lipsă a clarității care ar rezulta din utilizarea prea deasă a acesteia.

În general se vor urmări realizarea muzicală a frazelor pe toată lungimea lor în ciuda separației fizice a acesteia de către pauze. Trebuie gândit întotdeauna pe suprafețe lungi şi avute în vedere continuitatea şi fluiditatea frazelor. Articulația se va realiza după cum este scrisă ținând cont de sugestiile de frazare mai sus enunțate. Tempo-ul ales va fi unul vioi, care să permită însuflețirea acestei părți, dar fără a crea a o stare de agitație şi tensiune crescută specifică unui tempo foarte rapid. Sugestia aici este cea a unei pătrimi fixate la 132 bătăi pe minut pe metronom, un tempo care pune în valoare foarte bine caracterul dansant al acestui rondo.

Tranziție – măsurile 41-80 (ambele măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul, planul dinamic şi armonia (perioada întâi):

Tranziția este plasată în continuarea ultimei perioade a refrenului şi sună un fugato la cinci voci din măsura 41 construit prin secvențe de câte patru măsuri, sau de câte două – vezi măsurile 57-58 şi 59-60, şi repetat şi transpus până în măsura 61, reprezentate de către partidele orchestrei astfel: în măsurile 41-44 melodia sau vocea principală este enunțată de către viori alături de flaut, corzile grave realizează un contrasubiect în ritm alert de şaisprezecimi cu un contur melodic mixt, viorile a doua realizează pedale armonice în ritm alert de şaisprezecimi sub forma unor formule de tip tremolo, oboiul şi fagotul realizează şi ele o formulă de acompaniament de tip contrasubiect în ritm lent de doimi, pătrimi şi optimi printr-o formulă ritmică ce aduce şi sincope pe jumătate de timp, precum în măsura 42, iar cei doi corni şi timpanul punctează armonic şi ritmic timpii principali ai măsurii în ritm de optimi urmate de pauze de optimi. (Ex. 26, vezi anexă)

Ritmic în măsura 41 melodia sună o pătrime cu punct urmată de o optime la o distanță de o octavă perfectă între ele, apoi din măsura 42 urmează un contur melodic mixt la nivel motivic şi la nivel celular până în măsura 45 când pianul reia ce a sunat orchestra. Din măsura 42 melodia sună în ritm neîntrerupt de optimi până în măsura 45. (Ex. 26)

Armonic măsura 41 sună sol major în răsturnarea întâi (6), măsura 42 sună do major cu septimă pe prima jumătate a timpului 1, un acord micşorat pe a doua jumătate a timpului 1, un acord de nonă pe prima jumătate a timpului 2 şi mi minor în stare directă pe a doua jumătate a timpului 2. Măsura 43 sună un acord de undecimă pe prima jumătate a timpului 1, un acord micşorat pe a doua jumătate a timpului 1 şi sol major în stare directă (5/3) pe timpul 2. Măsura 44 sună la minor pe timpul 1 şi re major cu septimă pe timpul 2. (Ex. 26)

În următoarea frază a tranziției pianul preia tema cu un contur melodic mixt a orchestrei pe care o repetă identic precum în măsurile 41-44 în intervenția sa din măsurile 45-48, dar fugato-ul se realizează acum doar la două voci, reprezentate de către cele două mâini ale pianului, dreapta ce sună melodia sau tema şi stânga ce realizează contrasubiectul în ritm alert de şaisprezecimi cu un contur melodic mixt. (Ex. 26)

Armonic măsurile 45-47 sunt identice cu măsurile 41-43, diferența sunând în măsura 48 ce realizează tranziția către noua tonalitate a mi majorului din măsura 48, unde orchestra îşi transpune tema tranziției prin intermediul unei secvențe. Măsura 48 sună la major pe timpul 1 şi si major în răsturnarea întâi (6) pe timpul 2. (Ex. 26)

Melodia, ritmul, planul dinamic, armonia şi ţesătura melodică (perioada a doua):

Următoarea perioadă a tranziţiei debutează cu o secvenţă a măsurilor 41-44 sunată de către orchestră în măsurile 49-52 cu acelaşi contur armonic, melodic, ritmic şi instrumental.

Armonic măsura 49 sună mi major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 1, adus apoi în stare directă (5/3) pe timpul 2. Măsura 50 sună un acord de nonă pe timpul 1, mi minor pe prima jumătate a timpului 2 şi do major cu septimă pe a doua jumătate a timpului 2. Măsura 51 sună re major în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 1 şi mi minor în răsturnarea a doua (6/4) pe timpul 2. Măsura 52 sună re major în răsturnarea a doua (6/4) pe prima jumătate a timpului 1, un acord micşorat cu nonă mică pe a doua jumătate a timpului 1, un acord micşorat pe prima jumătate a timpului 2 şi si major în stare directă pe a doua jumătate a timpului 2. (Ex. 26)

În măsurile 53-56 pianul preia tema de la orchestră precum în măsurile 45-48, copiind tema orchestrei în măsurile 53-55 şi schimbând conturul melodic şi armonic al intervenţiei sale în măsura 56 pentru a pregăti noua tonalitate a la majorului. (Ex. 26)

Măsurile 53-55 sunt identice melodic, ritmic şi armonic cu măsurile 49-51 ale orchestrei. În măsura 56 melodia urmăreşte un contur cromatic descendent diferit de cel din măsura 52. Armonic măsura 56 sună un acord micşorat pe timpul 1 urmat de încă un acord micşorat pe timpul 2, rezolvat în la major în măsura 57. (Ex. 26)

Ultima frază a acestei perioade reduce distanţa dialogului dintre pian şi orchestră la doar o măsură. Astfel orchestra va suna un fragment din tema tranziţiei în măsura 57 căreia pianul îi va răspunde în măsura 58 identic, iar în măsurile 59-60 se vor repeta identic măsurile 57-58. În măsurile 57-58 orchestra sună un motiv în cadrul partidei de corzi cu un contur ascendent în aceeaşi manieră ca şi în măsurile precedente. (Ex. 26)

Corzile grave realizează contrasubiectul în ritm alert de şaisprezecimi cu un contur melodic mixt, în timp ce violele sună formula de tremolo. Suflătorii de lemn sună patru optimi în măsura 57, iar cei doi corni punctează doar timpul 1 al măsurii prin două optimi. În măsura 58 pianul preia motivul identic de la orchestră pe care îl sună timp de o măsura. Măsurile 59-60 repetă identic măsurile 57-58. (Ex. 26)

Armonic măsura 57 sună la major în stare directă (5/3) pe timpul 1 şi mi major cu septimă în răsturnarea întâi (6/5) pe timpul 2 rezolvat în la major în

măsura 61. Fraza se încheie în măsura 61, o măsură conjunctă ce începe şi următoarea perioadă a tranziţiei. (Ex. 26)

Tensiunea dramatică a acestei secţiuni este foarte ridicată orchestra expunându-şi materialul într-o nuanţă mare, *forte*, la fel ca şi pianul în enunţurile sale. Tensiunea dramatică este menţinută constant pe parcursul acestei perioade ea fiind susţinută de către o ţesătură melodică densă sugerată de prezenţa tuturor partidelor instrumentale ale orchestrei, ce sunt puse imediat în antiteză cu enunţul pianului, ce creează astfel un contrast foarte puternic şi sugestiv între cele două entităţi. (Ex. 26)

Melodia, ritmul, planul dinamic şi armonia (perioada a treia):

Ultima perioadă a tranziţiei aduce o lungă expunere a pianului ce sună formule de şaisprezecimi în sens contrar ale mâinilor pianistului iniţial, iar apoi formule de triolete de optimi cu un contur melodic mixt până în debutul cupletului 1, acompaniat de către orchestră ce se rezumă în a puncta armonic şi ritmic anumiţi timpi ai măsurii începând cu măsura 68 şi până în măsura 80. (Ex. 26)

Din măsura 61 pianul rămâne singur şi sună o figuraţie de şaisprezecimi în cadrul mâinii drepte ce schiţează terţe frânte cu un contur descendent la nivel celular, dar ascendent la nivel motivic. Ascensiunea motivică se realizează prin intermediul unor secvenţe la nivel celular. Mâna stângă schiţează octave perfecte frânte cu un contur melodic ascendent la nivel celular dar şi la cel motivic. Similar şi aici ascensiunea se realizează prin secvenţe. Între cele două mâini se realizează un mers contrar de mare efect ce împreună schiţează armonii ce se schimbă pe fiecare jumătate de timp, sau de patru ori pe măsură, contribuind astfel la sporirea tensiunii dramatice a secţiunii tranziţiei. (Ex. 26)

Nuanţa mare, *forte*, dar şi plasarea unor *sforzando*-uri în locuri mai puţin obişnuite precum pe a doua jumătate a timpului 2 în măsurile 62, 63, 64 şi 65, dar şi pe a doua jumătate a timpului 1 în măsurile 64 şi 65 sugerează tensiunea dramatică puternică a acestei secţiuni şi o nelinişte interioară a eroului principal ce va fi calmată în măsura 67 printr-un *diminuendo* ce se va transforma în *piano* în măsura 68, unde mersul de şaisprezecimi va fi rărit într-un mers de triolete de optimi, scăzând astfel tensiunea dramatică în această perioadă de dinaintea cupletului 1. (Ex. 26)

Armonic măsura 61 sună un acord micşorat pe a doua jumătate a timpului 1, la major în stare directă (5/3) pe prima jumătate a timpului 2 urmat de acelaşi acord micşorat ce a sunat şi pe prima jumătate a timpului 1. Măsura

62 sună la major pe prima jumătate a timpului 1, un acord micşorat pe a doua jumătate a timpului 1, la major din nou pe prima jumătate a timpului 2 şi un acord micşorat cu septimă mică pe a doua jumătate a timpului 2. Măsura 63 sună si major pe prima jumătate a timpului 1, un acord micşorat cu septimă mică pe a doua jumătate a timpului, si major din nou pe prima jumătate a timpului 2 şi un acord micşorat cu septimă mică pe a doua jumătate a timpului 2. (Ex. 26)

Măsura 64 sună do diez major pe prima jumătate a timpului 1, un acord micşorat cu septimă mică pe a doua jumătate a timpului, re major pe prima jumătate a timpului 2 şi un acord micşorat cu septimă mică pe a doua jumătate a timpului 2. Măsura 65 sună mi major şi un acord micşorat pe timpul 1, fa diez major şi un acord micşorat pe timpul 2. Măsura 66 sună sol major şi un acord micşorat pe timpul 1, la major şi un acord micşorat pe timpul 2. În măsura 67 mersul mâinii stângi este rărit în ritm de optimi, iar armonic se realizează o alternanţă între la major şi un acord micşorat cu septimă mică rezolvat în la major în măsura 68. (Ex. 26)

Următoarea frază a ultimei perioade a tranziţiei aduce o nouă temă cantabile, cu un caracter interiorizat şi melancolic, ce liniştеşte starea generală de tensiune ce a fost simţită până în acest moment şi are rolul de a pregăti tema cupletului 1 al rondo-ului ce corespunde unui grup tematic secund în cadrul formei de rondo-sonată. (Ex. 26)

Melodia în măsurile 68-69 sună o formulă cu un contur mixt la nivel celular şi motivic, cu un mers ce prezintă un contur treptat descendent pe timpul 1 şi primul sfert al timpului 2, apoi un salt treptat ascendent între primul sfert al timpului 2 şi al doilea sfert al timpului 2, urmat de un échappée între al doilea sfert al timpului 2 şi ultimul sfert al timpului 3. Mâna stângă a pianului punctează armonic şi ritmic timpii 1 şi 2 ai măsurii 68 şi timpul 1 al măsurii 69, după care orchestra începe să puncteze acompaniamentul prin partida de corzi pentru doi timpi, pe timpul 2 al măsurii 69 şi pe timpul 1 al măsurii 70, alternând de aici înainte până în măsura 76 formula sa de acompaniament cu cea a mâinii stângi a pianului, dar cu un contur ritmic divers ce se schimbă în măsura 72, unde pianul şi orchestra alternează armonia la fiecare timp şi nu din doi în doi timpi ca până atunci. (Ex. 26)

Armonic măsura 68 sună la major în stare directă (5/3) iar măsura 69 sună re minor în răsturnarea a doua (6/4). Măsurile 70-71 repetă măsurile 68-69 şi sunt identice melodic, ritmic, armonic şi instrumental. Din măsura 72 formula trioletelor de optimi cu un mers treptat ascendent urmată de un échappée este secvenţată cu un contur melodic mixt şi utilizată în formula sa până în debutul măsurii 80. Armonic, măsura 72 sună la major pe timpul 1, un

acord de terțiadecimă pe timpul 2, o sugestie a unui politonalism apare şi aici prin nota re de pe primul sfert al timpului 1 ce aparține armoniei re majorului pe care o anticipează. În măsura 73 sună re major în răsturnarea a doua (6/4) urmat de un acord de undecimă. În măsura 74 sună la major cu septimă pe timpul 1 şi un acord de terțiadecimă pe timpul 2, armonie menținută şi în măsura 75 şi pe primul timp al măsurii 76. Pe timpul 2 al măsurii 76 sună un acord mărit de terțiadecimă menținut până în măsura 80 când este rezolvat în re major. (Ex. 26)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Deşi sugestia asupra sensului muzical nu se schimbă foarte mult în cadrul tranziției, păstrând tonul optimist şi energic al temei refrenului, tensiunea dramatică a muzicii este elevată, prin intermediul formulelor de acompaniament melodic formate din şaisprezecimi, ritmul sincopat descendent al melodiei pianului, urmat de optimi egale şi articulația de tip *staccato* a acesteia. Toate aceste formule intensive sugerează o stare psihică reprezentată de agresivitate, mânie şi poate chiar furie, ce-i drept trecătoare, ce vor fi calmate spre finalul acestei secțiuni a tranziției şi spre noua secțiune a cupletului unde caracterul acestuia şi starea psihică evocate vor fi diferite de cele ale temei refrenului. Cromatizarea intensă din interiorul acestei secțiuni şi formulele de *sforzando* sugerează o tulburare profundă emoțională, o destabilizare a ceea ce a fost prezentat în cadrul temei refrenului, calmate apoi spre noua temă a cupletului.

Pianistic, pentru frazele în nuanță mare şi în mers alert se vor folosi degete active cu încheietura moale şi susținerea întregului braț şi a muşchilor spatelui, proiectând întotdeauna fiecare notă şi urmărind claritatea atât melodică cât şi ritmică. Pentru frazele în nuanță mică în momentele de detensionare ale discursului muzical, se vor folosi degete întinse cu încheietura moale şi cu susținerea antebrațului, urmărind o sonoritate caldă.

Din punct de vedere al frazării se va avea în vedere continuitatea şi plasticitatea frazelor, conectarea notelor între ele atât în cadrul frazelor individuale, cât şi în cadrul unităților mai mari de tip perioade. Dialogurile pian-orchestră trebuie realizate sub forma unei continuități şi nu gândite fiecare ca o entitate separată pentru a fluidiza discursul muzical şi a contura caracterul pe care muzica îl evocă.

Secțiunea B - Cuplet 1 – măsurile 80-141:

Melodia, ritmul, planul dinamic şi armonia (perioada întâi):

Prima perioadă a cupletului 1 al rondo-ului ce corespunde şi unui grup tematic secund al formei de rondo-sonată debutează cu un episod polifonic de tip fugato la două voci, ele fiind reprezentate de cele două mâini ale pianului, şi având roluri bine stabilite şi independente una față de cealaltă în interiorul polifoniei. Astfel mâna dreaptă în măsurile 80-92 sună melodia ce se află în plan principal, în timp ce mâna stângă realizează un acompaniament sub forma unui contrasubiect. Melodia mâinii drepte are un contur mixt şi prezintă un mers treptat dar şi în salturi şi este alcătuită atât din valori ritmice mari precum doimi şi pătrimii dar şi mici precum optimi şi şaisprezecimi îmbinate în aşa fel încât să ofere o expresivitate maximă acestei noi teme a cupletului. (Ex. 27, vezi anexă)

Caracterul acestei noi teme a cupletului este unul interiorizat şi melancolic, cu o tensiune scăzută atât dinamică, cât şi dramatică şi cu un mers în general foarte lin din punct de vedere al melodiei şi al acompaniamentului şi fără contraste puternice în interiorul ei. Mâna stângă asemeni mâinii drepte realizează şi ea un contur melodic mixt cu un mers atât treptat cât şi prin salt şi foloseşte valori ritmice de doimi, pătrimi şi optimi ce alcătuiesc o expresie inedită afectivă a acestei noi teme a cupletului. Orchestra sună în măsurile 80-92 o pedală pe nota re în cadrul partidei de violoncei. (Ex. 27)

Pianul îşi va încheia expunerea în măsura 92, iar orchestra va continua fraza până în măsura 96 prin intervenția viorilor întâi dublate de către clarinet din măsura 92, iar apoi de polifonia ce se realizează tot sub forma unui fugato a intervenției fagotului dublat de către vioara a doua din măsura 95, episod polifonic dens ce va fi continuat până în măsura 110, ce marchează debutul unei noi perioade. (Ex. 27)

Armonic, măsura 80 sună re major în stare directă, măsura 81 sună re major în răsturnarea întâi (6), măsura 82 sună un acord mărit pe timpul 1 şi unul micşorat pe timpul 2, măsura 83 sună re major cu nonă pe timpul 1 şi sol major în stare directă (5/3) pe timpul 2, măsura 84 sună re major în răsturnarea întâi (6), măsura 85 sună un acord de nonă pe timpul 1, re major în stare directă (5/3) pe timpul 2, măsura 86 sună un acord de re major cu septimă mare, urmat de un acord de nonă, măsura 87 sună re major cu nonă pe timpul 1 şi pe timpul 2, măsura 88 sună re major în stare directă (5/3), măsura 89 sună re major cu nonă, măsura 90 sună un acord de undecimă, măsura 91 sună un acord de nonă, măsura 92 sună re major în stare directă pe timpul 1 şi la major

cu septimă pe timpul 2. Măsurile 93-94 sună acelaşi la major cu septimă, iar măsurile 95-96 sună re major în stare directă (5/3). (Ex. 27)

Profilul melodic şi ritmic al următoarei fraze, măsurile 96-110, este identic cu cel al frazei din măsurile 80-95, diferenţa fiind că acum polifonia nu se mai desfăşoară la două voci precum în expunerea pianului sub pedala violoncelului, ci la cinci voci, fiecare partidă instrumentală având o intervenţie independentă una faţă de cealaltă ce susţine armonic, melodic şi ritmic tema principală enunţată iniţial de către viorile întâi şi clarinet în măsurile 96-100, cărora li se vor alătura oboiul din măsura 101 ce dublează şi el intervenţia melodică până în măsura 110, reprezentând debutul noii perioade şi locul unde se realizează un contrast puternic între tema interiorizată a cupletului 1 şi materialul ce urmează. (Ex. 27)

Sub enunţul melodic principal al viorilor întâi, al clarinetului şi al oboiului, viorile a doua şi fagotul iniţial sună formula de contrasubiect cu rol de acompaniament al formulei melodice din măsura 96 până în măsura 98, când lor li se alătură violele şi flautul în măsura 99, iar apoi în măsura 100 şi corzile grave, ţesătura melodică devenind foarte densă prin prezenţa tuturor partidelor instrumentale ce iau parte la acest scurt episod polifonic. Formulele de contrapunct liber sunate de către viole, corzi grave, şi flaut, aduc pedale armonice şi ritmice sunate fie în valori mari de doimi legate peste bara de măsură dar şi valori mai mici de pătrimi, respectiv optimi ce contribuie la sporirea tensiunii discursului muzical al acestui al doilea enunţ al temei cupletului. (Ex. 27)

Armonic, măsurile 96-110 sunt similare cu măsurile 80-95, apărând diferenţe în măsura 98 faţă de corespondentul ei măsura 82, acum sunând un acord de undecimă pe timpul 1 urmat de un acord micşorat pe timpul 2, şi în măsura 106 faţă de măsura 90 unde acum sună sol major cu septimă mare pe timpul 1 urmat de un acord de terţiadecimă pe prima jumătate a timpului 2 şi un acord micşorat cu septimă mică pe a doua jumătate a timpului 2. (Ex. 27)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Starea psihică indusă de tema cupletului este uşor diferită de cea a temei refrenului prin tehnicile utilizate în alcătuirea acesteia şi sugestiile asupra ritmului şi al articulaţiei. Tema cupletului poate induce ascultătorului o stare uşor melancolică prin sugestia detensionării discursului muzical, dar fără a ieşi din sfera seninătăţii ce cuprinde secţiunea expoziţiei acestei părţi de concert. Nu este o diferenţă semnificativă din punct de vedere al trăirii emoţionale a eroului nostru în interiorul acestei secţiuni a părţii de concert, ci mai degrabă

una de tensiune din interiorul temelor. Pot afirma că tema cupletului este de esență apolinică prin statornicia pe care o sugerează, fără însă a o putea pune în opoziție cu tema refrenului care este şi ea tot de esență apolinică, chiar dacă tensiunea ei este mai ridicată. Dionisiacul şi contrastul mult aşteptat va fi adus în cadrul secțiunii dezvoltării. Tensiunea dramatică va fi uşor crescută în interiorul temei orchestrei preluată de la pian din măsura 92, datorită convenției intensive spațiale a discursului polifonic realizat aici între membrii ansamblului, dar fără a schimba starea generală afectivă a muzicii.

Pianistic aici se vor folosi degetele întinse cu încheietura moale, cu suportul antebrațului, proiectând sopranul mâinii drepte şi folosind pedala de susținere pentru o sonoritate caldă.

Sugestiile frazării sunt similare cu cele de până acum. Se va urmări plasticitatea frazelor pe toată lungimea lor şi realizarea unui discurs muzical fluid.

Melodia, ritmul, planul dinamic şi armonia (perioada a doua):

Următoarea perioadă a cupletului 1 aduce o expunere muzicală contrastantă față de tema inițială a cupletului 1, ce este accelerată în ritm de şaisprezecimi, crescând astfel tensiunea discursului muzical şi prezentată de către pian ce sună o formulă de arpegii frânte cu un contur mixt ascendent timp de două măsuri, în măsurile 110 şi 111, şi descendent timp de alte două măsuri, măsurile 112-113. Formula pianului este repetată identic şi în măsurile 114-117 precum în măsurile 110-113. Din măsura 118 pianul urmăreşte un contur melodic descendent al arpegiilor frânte, iar armonic se schimbă o dată pe măsură în măsurile 118 ş 119. (Ex. 28, vezi anexa)

Din măsura 120 şi până în măsura 123 armonia se schimbă pe fiecare timp al măsurii, iar formula de arpegii frânte este alternată între cele două mâini ce sună o formulă ritmică de trei şaisprezecimi-pauză de şaisprezecime în cazul mâinii stângi şi pauză de şaisprezecime-trei şaisprezecimi în cazul mâinii drepte, ce sugerează o tensiune crescută a discursului muzical. Măsura 123 încheie perioada printr-un mers treptat de şaisprezecimi al mâinii drepte, după ce mâna stângă a punctat armonic, ritmic şi melodic timpul 1 al măsurii. (Ex. 28)

Dinamica acestei perioade este foarte mare, notată *fortissimo*, ce aduce un contrast puternic la nivelul perioadelor față de ce s-a expus înainte. În această perioadă orchestra punctează ritmic şi armonic alternativ prin partidele de corzi şi cea de suflători de lemn intervenții în *forte* pe prima jumătate a timpului 1 ale partidei de corzi, respectiv în *sforzando*, ale partidei de suflători

de lemn pe a doua jumătate a timpului 1, în cadrul măsurilor 110, 112, 114 şi 116, din două în două măsuri, având pauze între aceste intervenţii. Intervenţiile orchestrei sună armonia ce se schimbă o dată la două măsuri în măsurile 110-117, dar care se va schimba mai des din măsura 118 până la sfârşitul perioadei în măsura 124. (Ex. 28)

Intervenţiile orchestrei devin astfel mai dese, ele marcând schimbările armonice, sunând acorduri pe timpii 1 ai măsurilor 118 şi 119. Din măsura 120 orchestra punctează fiecare timp al măsurilor alternativ prin partida de corzi în dialog cu partida de suflători de lemn, în ritm de optimi ce luate separat aduc o formulă ritmică de contratimp pe jumătate de timp, în nuanţă mică de această dată, *piano*. În măsura 123 orchestra punctează doar timpul 1 prin toate partidele instrumentale la fel ca şi în măsura 124 ce încheie perioada în nuanţă mică. (Ex. 28)

Armonic măsurile 110-111 sună re major în stare directă (5/3), măsurile 112-113 sună la major cu septimă în stare directă (7), măsurile 114-117 repetă armonia măsurilor 110-113, măsura 118 sună re major în stare directă (5/3), măsura 119 sună fa diez major cu septimă în stare directă (7), măsura 120 sună si minor în stare directă (5/3) pe timpul 1, re major cu septimă (7) pe timpul 2, măsura 121 sună sol major în stare directă (5/3) pe timpul 1, si major cu septimă (7) pe timpul 2, măsura 122 sună mi minor în stare directă (5/3), şi în răsturnarea întâi (6) pe timpul 2, măsura 123 sună la major în stare directă. (Ex. 28)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Apare aici o opoziţie adusă prin contrast faţă de prima perioadă a temei cupletului ce induce o stare de agresivitate şi de iritare intensă prin tehnici ale travaliului componistic intensive temporale dar şi spaţiale ce susţin tensiunea ridicată a acestei perioade.

Interpretativ voi căuta să realizez câte un *crescendo* atunci când formula de arpegii are un contur ascendent şi un uşor *diminuendo* atunci când are un contur descendent şi voi fi atent şi la culoarea fiecărei armonii fie pentru a o sublinia, fie pentru a o scădea din punct de vedere dinamic prin diferite tehnici ale atacului instrumental. Pedala de susţinere va fi şi ea folosită şi schimbată atunci când ritmul armonic este modificat pentru a produce o sonoritate caldă. Se pot alterna momentele de utilizare a pedalei de susţinere cu cele de neutilizare a acesteia ce pot conferi diferenţe de sonoritate în cadrul formulelor de arpegii frânte.

Sugestiile de frazare şi articulaţie sunt similare cu cele mai sus enunţate.

Melodia, ritmul, planul dinamic şi armonia (fraza a doua a perioadei a doua):

Următoarea frază a perioadei B2 a cupletului 1 al rondo-ului repetă iniţial în măsurile 124-129, măsurile 110-115, identic din toate punctele de vedere, dar în nuanţă mică, *pianissimo*, realizându-se un contrast dinamic puternic faţă de ce s-a enunţat în fraza precedentă. Apar aici scrise de către Beethoven sugestii ale folosirii pedalei de susţinere ce contribuie la realizarea unui contrast afectiv mai puternic faţă de enunţul iniţial al pianului, sonoritatea cu pedala pusă fiind mai caldă. (Ex. 28)

Mai apare o diferenţă în cadrul măsurilor 124-125 din punct de vedere al orchestraţiei ce nu mai este acum prezentată prin metoda dialogului dintre cele două partide instrumentale, corzi şi suflători, orchestra sunând acum doar pe prima jumătate a timpului 1 intervenţia sa prin partide instrumentale împreună şi nu separat. Din măsura 126 mersul alternativ al partidelor instrumentale este reluat până în măsura 134 precum în măsurile 110-117. Din măsura 130 apar schimbări faţă de fraza iniţială a perioadei B2. În măsura 130 este sunată formula de arpegii ascendente ale pianului cu acompaniamentul orchestrei în re minor în stare directă, realizându-se un important contrast armonic prin aducerea omonimei re majorului, ce trebuie foarte bine conştientizat interpretativ până în măsura 131. În măsura 132 sună acelaşi contur ascendent al arpegiilor pianului sub armonia lui sol major cu septimă cu un *crescendo* notat sub aceste arpegii ce pregătesc primul vârf al unui *fortissimo* din măsura 134. (Ex. 28)

Mersul de şaisprezecimi al mâinii drepte este rărit pe timpul 2 al măsurii 133 şi transformat în triolete de optimi, mers ce va fi continuat până în măsura 156. Din măsura 134 pianul sună un mers descendent de triolete de optimi până în măsura 137, atunci când pe ultimul timp prezintă o formulă de anacruză cu un contur ascendent sub mersul descendent al mâinii stângi pentru măsura 138 ce începe motivul măsurilor 138-142 ce va relua măsurile 134-137 identic. Partida de corzi punctează pe timpul 1 armonia lui sol major cu septimă în ritm de optime urmată de intervenţia cornilor, oboilor şi a flautului care sună de pe a doua jumătate a timpului 1 o pătrime cu punct legată de două doimi peste bara de măsură până în măsura 136. (Ex. 28)

În măsura 137 suflătorii sună acordul pe fiecare timp în ritm de optimi separate de pauze între ele. Această formulă a orhestrei din măsurile 134-137 este reluată identic din măsura 138 până în măsura 142 ce încheie cupletul 1 al părţii de concert. Între intervenţiile orchestrei în ritm de optimi şi formula de triolet a pianului se realizează o formulă excepţională de tip hemiolă ce tensionează suplimentar discursul muzical. (Ex. 28)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Tensiunea crescută din cadrul primei fraze a acestei perioade va fi redusă prin convenţii detensive temporale, dar şi prin intermediul paletei dinamice, pregătind astfel reluarea refrenului din măsura 142.

Pianistic, aici folosesc totodată şi un atac mai moale cu degetele întinse faţă de fraza precedentă şi surdina, pentru a reda mai intens nuanţa mică a *pianissimo*-ului.

Sugestiile de frazare şi articulaţie sunt similare cu cele mai sus enunţate.

Retranziţie – măsurile 142-160 (măsură conjunctă):

Melodia, ritmul, planul dinamic şi armonia:

Secţiunea retranziţiei debutează cu acelaşi ritm de triolete de optimi, menţinut în continuarea ultimei perioade a cupletului 1, ce acum prezintă o uşoară modificare la nivelul fiecărei mâini a pianului. Mâna dreaptă sună o formulă de un triolet urmat de o pătrime legată peste bara de măsura de un alt triolet din măsura 142 până în măsura 152. Mâna stângă sună o formulă de o pătrime pe timpul 1, legată de o formulă de triolete de optimi pe timpul 2. Între cele două mâini ale pianului se realizează astfel o formulă de triolete de optimi constantă din punct de vedere ritmic ce este sunată alternativ în registrele aferente şi ce sporeşte astfel tensiunea discursului muzical. (Ex. 29, vezi anexa)

Între ultima frază a cupletului 1 şi noua secţiune a retranziţiei se realizează şi un contrast dinamic puternic, în măsura 142 fiind notat un *piano* subit, reprezentând o schimbare bruscă foarte caracteristică compozitorului. Mersul melodic al mâinii drepte ale pianului are un contur descendent în măsurile 142-143, apoi un mers ascendent în măsurile 144-145, ce se stabilizează în măsura 145 şi rămâne neschimbat până în măsura 151. În măsura 151 mâna dreaptă a pianului aduce o formulă de triolete de optimi ce sună un mers treptat descendent, urmat de un mers treptat ascendent şi un échappée. Între ultima optime a trioletului din măsura 151 şi primul triolet din măsura 152 se realizează un salt melodic de o cvintă micşorată, ce apoi schiţează acordul micşorat prin notele sale si-re-fa becar. (Ex. 29)

Măsura 153 are acelaşi contur melodic şi ritmic precum măsura 151. Măsura 154 are acelaşi contur melodic precum măsura 153. De aici mâna stângă a pianului realizează un unison cu mâna dreaptă până în măsura 159 la un interval de o octavă perfectă. Măsura 154 repetă măsura 153. Din măsura 155 mersul de triolete al mâinii drepte este rărit într-un mers de pătrimi al

ambelor mâini şi sună o gamă cromatică descendentă din măsura 156 până în măsura 159 acolo unde între timpii 1 şi 2 se realizează un salt de o cvartă perfectă ascendentă spre nota sol, ce reprezintă tonica acordului de sol major cu septimă ce va fi rezolvat în măsura 160 la do major, tonalitatea de debut a refrenului rondo-ului. (Ex. 29)

Nota sol de pe timpul 2 al măsurii 159 are şi o coroană notată deasupra ei ce marchează astfel momentul unei semicadenţe. După aceasta urmează semicadenţa propriu-zisă ce sună notele gamei do major descendente cuprinsă pe parcursul a patru octave urmată de o gamă cromatică ascendentă, ce cuprinde trei octave şi jumătate până la nota mi a pianului ce readuce tema refrenului. (Ex. 29)

Orchestra sună în cadrul retranziţiei o formulă ritmică şi melodică ce aduce aminte de motivul din tema refrenului a unui tremolo în ritm de două şaisprezecimi-optime începute pe a doua jumătate a timpului 2 în măsura 142 şi încheiate pe timpul 1 al măsurii 143. Iniţial acest scurt motiv este sunat de către partida de corzi în măsurile 142-143, iar apoi într-un registru mai înalt de către partida de suflători de lemn prin reprezentanţi precum flaut, oboi şi cei doi corni în măsurile 143-144. Corzile sună din nou motivul semnal al refrenului în măsurile 144-145 în dialog cu suflătorii ce intervin în cadrul măsurilor 145-146. De pe timpul 1 al măsurii 146 şi până pe a doua jumătate a timpului 1 în măsura 150, pianul este lăsat singur să-şi sune formula de triolete alternate între cele două mâini. (Ex. 29)

În măsura 150 de pe a doua jumătate a timpului 1 partida de suflători sună motivul semnal urmat imediat de răspunsul partidei de corzi de pe a doua jumătate a timpului 2 al acestei măsuri. Măsura 153 repetă din punct de vedere instrumental dar şi motivic măsura 150 a orchestrei. În măsura 156 orchestra sună un acord de sol major cu septimă în stare directă (7) prin partida de corzi completă, fără suflători, prelungit până în măsura 159 sub semicadenţa pianului şi rezolvat la do major în măsura 160, unde revine tema refrenului. (Ex. 29)

b. Dezvoltarea – măsurile 160-299 (ambele măsuri conjuncte):

Secţiunea A – Refren 2 - măsurile 160-200 (ambele măsuri conjuncte):

Tema refrenului 2 din măsurile 160-200 este identică din punct de vedere tematic, instrumental, ritmic, melodic şi dinamic cu tema refrenului 1 din măsurile 1-41.

Tranziţie – măsurile 200-215 (măsură conjunctă):

Tranziţia aduce o perioadă muzicală foarte similară cu perioada din tranziţia expoziţiei formei de rondo-sonată din debutul concertului din măsurile 41-56 ce are contururi tematice, melodice şi ritmice identice cu perioada mai sus menţionată, diferind armonia şi relaţiile tonale dintre fraze, dar şi unele formule ale contrasubiectului mâinii stângi ale pianului în intervenţiile sale sau ale corzilor grave respectiv ale fagoţilor în intervenţiile orchestrei, sub forma dialogului. Astfel măsurile 200-203 sunt identice din toate punctele de vedere cu măsurile 41-44. Măsurile 204-207 sunt similare cu măsurile 45-48 în privinţa conturului melodic, dar apar diferenţe în cadrul armoniei.

Măsura 204 sună sol minor în răsturnarea întâi (6), măsura 205 sună pe timpul 1 re major cu septimă în stare directă (5/3), pe timpul 2 sol minor în stare directă (5/3), măsura 206 sună fa major pe timpul 1 în răsturnarea a doua (6/4) şi sol minor în răsturnarea întâi (6) pe timpul 2, măsura 207 sună acelaşi fa major ca în măsura precedentă pe timpul 1, iar pe timpul 2 sună re major în stare directă (5/3).

Mâna stângă are un contur melodic uşor modificat faţă de măsurile corespondente din tranziţia expoziţiei rondo-ului. Măsurile 208-211 reprezintă o secvenţă a măsurilor 204-207 la o terţă mare descendentă sunată de către orchestră prin partidele de corzi şi de suflători. Acestea au un contur melodic similar cu măsurile mai sus menţionate, diferind bineînţeles armonia.

Armonic măsura 208 sună sol minor în stare directă (5/3), măsura 209 sună si bemol major cu septimă în stare directă (7) pe timpul 1, sol minor în stare directă (5/3) pe timpul 2 ce prezintă note de pasaj accentuate în cadrul mâinii stângi, măsura 210 sună si bemol major cu septimă în răsturnarea a treia (2) pe timpul 1, mi bemol major în răsturnarea întâi (6) pe timpul 2, măsura 211 sună fa minor în răsturnarea întâi (6) pe timpul 1 şi si bemol major în stare directă pe timpul 2.

Măsurile 212-215 repetă măsurile 208-211 ale orchestrei identic, aducând în cadrul pianului aceeaşi figuraţie melodică, dar cu o octavă mai sus în registrul acut al instrumentului, şi aceeaşi figuraţie a acompaniamentului formulei de contrasubiect din cadrul fugato-ului temei tranziţiei.

Armonia măsurilor 212-215 este identică cu cea a măsurilor 208-211. Tema tranziției are un caracter exteriorizat şi plin de dramatism, fapt sugerat prin dinamica mare, *forte*, prin articulația de tip staccato a partidei de corzi dar şi a mâinii drepte a pianului şi prin figurația eratică de şaisprezecimi a formulei de contrasubiect a mâinii stângi a pianului în intervențiile sale, dar şi a corzilor grave, respectiv ale fagotului în intervențiile orchestrei.

Secțiunea B - Cuplet 2 – al dezvoltării - măsurile 216-280:

D1 – măsurile 216-252 (măsură conjunctă):

Melodia, ritmul, planul dinamic şi armonia (primele două fraze):

Prima frază a dezvoltării, d1, debutează cu o anacruză a partidei de corzi pe a doua jumătate a timpului 2 în măsura 215, în ritm de optime, după care urmează expunerea tematică a aceleiaşi partide instrumentale a orchestrei care prin viole în măsura 216, viorile întâi în măsurile 217-218, enunță o temă ce are conturul unui arpegiu inițial ascendent, până pe prima jumătate a timpului 1 în măsura 218, iar apoi descendent de pe a doua jumătate a timpului 1 până pe timpul 2 al măsurii 219 în ritm constant de optimi. (Ex. 30, vezi anexa)

Restul partidei de corzi atunci când nu expune material tematic sună note lungi cu rol de acompaniament al melodiei în ritm de doimi legate peste bara de măsură. Corzile sună câte un *sforzando* pe timpul 1 al măsurii 216, respectiv pe timpul 1 al măsurii 218, pe prima jumătate a timpului 1 ce reprezintă vârful de tensiune al melodiei din cadrul acestui scurt motiv. Sub acest motiv al partidei de corzi pianul expune o formulă de arpegii în unison cu un contur melodic mixt în măsura 216, iar apoi din măsura 217 arpegiile au un contur descendent şi sună mi bemol major în răsturnarea întâi pe timpul 1, respectiv mi bemol major în stare directă pe timpul 2. În măsura 217 mâinile se află în unison la distanță de o octavă una față de cealaltă. (Ex. 30)

Din măsura 218 până în măsura 219 mersul mâinii stângi repetă arpegiul descendent al lui mi bemol major în stare directă (5/3), în timp ce mâna dreaptă alternează între arpegiul lui mi bemol major în răsturnarea întâi (6) pe timpul 1 şi cel în stare directă pe timpul 2 (5/3). Apare câte un *sforzando* pe fiecare timp întâi al măsurilor 217, 218 şi 219 ce marchează arpegiul de răsturnarea întâi al mi bemol majorului şi susține starea foarte tensionată a noii secțiuni a dezvoltării părții de concert. (Ex. 30)

A doua frază a dezvoltării, măsurile 220-223, reprezintă o secvență a măsurilor 216-219 la o cvintă perfectă ascendentă din punct de vedere armonic

sau la o secundă mare ascendentă din punct de vedere melodic. Măsurile 220-223 sunt identice cu măsurile 216-219 din punct de vedere tematic, melodic, ritmic şi instrumental, diferind doar armonia ce sună acum si bemol major cu septimă în stare directă (7), respectiv răsturnarea întâi (6/5) din cadrul arpegiilor pianului. (Ex. 30)

Ultimul motiv al primei fraze a secţiunii D1 al dezvoltării părţii de concert aduce o nouă temă bazată pe două motive ale refrenului părţii de concert şi anume arpegiul ascendent în ritm de optime-pauză de optime-trei optimi plasate pe timpii 1 şi 2 ai măsurii 224 şi pe prima jumătate a timpului 1 al măsurii 225 precum motivul din măsurile 3-4 din refrenul părţii de concert şi motivul semnal de optime-două şaisprezecimi ce apare tot în cadrul refrenului concertului. (Ex. 30)

Astfel partida de suflători de lemn în garnitură completă sună motivul de optime-pauză de optime-trei optimi în măsura 224, cărora li se adaugă şi încheierea motivului precedent de către pian şi partida de corzi pe prima jumătate a timpului 1, iar apoi partida de corzi sună în măsura 225 acelaşi motiv semnal pe care l-au sunat suflătorii încheindu-l în măsura 226. Se realizează aici şi un scurt canon în măsurile 224-225 între cele două intervenţii ale partidelor de suflători, respectiv cea de corzi ale orchestrei. Din măsura 226 tot sub forma unui scurt canon continuat din măsurile precedente partida de suflători sună motivul de optime-două şaisprezecimi a unui mordent inferior urmat de un échappée şi repetat de două ori în cadrul acestei măsuri. (Ex. 30)

Partida de corzi răspunde partidei de suflători în măsura 227 şi sună aceeaşi formulă prin cele două viori, întâi şi a doua. Cele două viori îşi încheie expunerea în măsura 228, o măsura conjunctă de unde începe noua perioadă a secţiunii D1 a dezvoltării. În cadrul măsurilor 224-227 pianul are o pauză. (Ex. 30)

Armonic, măsurile 224-225 sună mi bemol major în stare directă (5/3), măsura 226 sună do minor în stare directă (5/3), măsura 227 sună fa major cu septimă în stare directă (7).

Următoarea frază a secţiunii D1, d2, măsurile 228-240, reprezintă trei secvenţe ale măsurilor 216-228 sunate la o distanţă de o cvintă perfectă ascendentă din punct de vedere melodic şi armonic - măsura 228 sună tonalitatea si bemol minorului faţă de măsura 216 ce a sunat mi bemol major. Măsurile 228-240 sunt identice cu măsurile 216-228 din punct de vedere tematic, melodic, ritmic şi instrumental diferind doar armonia ce este transpusă acum în noile sale tonalităţi. (Ex. 30)

Astfel motivul măsurilor 228-231 sună armonia lui si bemol minor în stare directă (5/3), motivul măsurilor 232-235 sună armonia lui fa major cu

septimă în stare directă (5/3), motivul măsurilor 236-240 sună si bemol minor în stare directă în măsurile 236-238, şi mi bemol major în măsura 239. (Ex. 30)

Melodia, ritmul, planul dinamic şi armonia (fraza a treia):

Ultima frază a secţiunii D1, d3, reprezintă până la un punct secvenţe ale motivelor secţiunilor precedente, măsurile 240-249 sunt secvenţe ale măsurilor 228-237, respectiv ale măsurilor 216-226, ultimele măsuri ale noii fraze d3, măsurile 250-251 continuând mersul de arpegii ascendente ale motivului în ritm de optime-pauză de optime-trei optimi, de către pian de această dată şi nu de către orchestră precum în frazele precedente al temei refrenului, motiv ce va fi continuat şi în următoarea perioadă a dezvoltării, D2.

Noua frază a dezvoltării reprezintă o secvenţă aflată la o distanţă de o cvintă perfectă ascendentă faţă de fraza d2 a secţiunii D1, ce sună acum în măsurile 240-243 fa minor în stare directă (5/3), în măsurile 244-247 do minor cu septimă în stare directă (7), iar în măsurile 248-251 sună un acord micşorat cu septimă mică reprezentate de către pian ce tot sub forma unui canon între cele două mâini sună alternativ motivul semnal de optime-pauză de optime-trei optimi ale temei refrenului în nuanţă mare, *forte*.

Nuanţele mari, *forte* şi *fortissimo*, mersul eratic de şaisprezecimi al pianului, atacul foarte sec al partidei de suflători şi *sforzandi* omniprezenţi în cadrul partidei de corzi sugerează o stare foarte tensionată a discursului muzical din cadrul acestei secţiuni a dezvoltării, ce devine un prim punct culminant (climax) din cadrul acestei secţiuni al părţii de concert.

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Secţiunea dezvoltării aduce mult aşteptatul contrast afectiv care nu a fost foarte bine individualizat în cadrul expoziţiei părţii de concert între tema refrenului şi cea a cupletului 1, după cum am menţionat mai sus. Cupletul 2 (al dezvoltării) evocă mâhnire, îngândurare şi tristeţe pe parcursul său, sentimente uneori amestecate cu cele ale furiei, mâniei şi chiar agresivităţii. Sunt utilizate numeroase tehnici intensive atât spaţiale cât şi temporale pentru inducerea stărilor mai sus menţionate, dar şi pentru a susţine tensiunea ridicată specifică acestei secţiuni din interiorul formei de rondo-sonată. Caracterul general al secţiunii devine astfel, prin tehnicile utilizate de către compozitor, foarte dramatic şi plin de contraste afective puternice, dacă ne raportăm la caracterul general al temei refrenului şi al părţii de concert.

Interpretativ pianistic recomand a se căuta diferite trepte de nuanțe pentru arpegiile ascendente şi descendente ale pianului de către pianist şi a avea grijă să nu transforme pasajele de şaisprezecimi în exerciții tehnice, deoarece am observat în propriul cântat că există tendința ca pasajele să fie transformate în pasaje pur tehnice instrumentale, ca de studiu, ce nu susțin expresiv intenția temei corzilor atunci când ea este enunțată de către acestea. Trebuie tot timpul căutate diferențe dinamice prin intermediul atacului dar şi diferitele culori expresive ale armoniilor respective.

Sugestiile frazării şi ale articulației sunt cele enunțate şi până acum.

D2 – măsurile 252-272 (ambele măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul, planul dinamic şi armonia:

Secțiunea D2 a dezvoltării aduce o nouă formulă de triolete de optimi în enunțul pianului dar păstrează în acelaşi timp materialul tematic al orchestrei ce a fost folosit şi în secțiunea D1, uşor modificat. Orchestra va suna în cadrul măsurilor 252-253 motivul ritmului de optime-pauză de optime-trei optimi ale arpegiului armoniei acordului micşorat cu septimă micşorată cu un contur melodic ascendent prin partida de corzi grave pe care îl va repeta în cadrul violelor şi al viorilor întâi în măsurile 253-254. (Ex. 31, vezi anexa)

După acest scurt motiv repetat de două ori orchestra prin partida de suflători alături de timpan va aduce motivul armonic şi ritmic al unui tremolo în ritm de două şaisprezecimi-optime, din cadrul refrenului concertului, plasate pe a doua jumătate a timpului 2 în măsura 254 şi prima jumătate a timpului 1 în măsura 255. Această formulă melodică şi ritmică este repetată şi în măsurile 255-256. Sub această expunere tematică a orchestrei pianul enunță trioletele sale de optimi, ce sub conturul melodic al orchestrei realizează formule excepționale de tip hemiolă, ce sporesc tensiunea discursului muzical, cu un contur melodic descendent la nivel motivic şi celular ce coboară pe treptele arpegiului de septimă micşorată realizând câte un mordent descendent pe fiecare timp în cadrul formulei melodice. (Ex. 31)

În cadrul mâinii drepte apar şi formule de pedale armonice în ritm de pătrimi ce sună împreună cu formula de mordent descendent de triolete şi formează astfel intervale duble precum cvarte şi cvinte din măsura 252 şi până în măsura 255. Mâna stângă a pianului urmăreşte acelaşi contur cu cel al mâinii drepte dar este plasată la o distanță de o sextă față de aceasta. (Ex. 31)

Scriitura pianistică sugerează o tratare orchestrală a motivului prin prezența a trei voci ce expun material muzical aici. Indicația de *dolce* din

măsura 252 sugerează un contrast dinamic dar şi afectiv faţă de enunţul muzical precedent din cadrul secţiunii D1 al dezvoltării. (Ex. 31)

Măsurile 256-259 reprezintă o secvenţă a măsurilor 252-255 la o secundă mare descendentă. Apar mici diferenţe în cadrul melodiei pianului din măsura 258 faţă de corespondentul ei, măsura 254, pedala apărând şi la vocea inferioară pe timpul 1, iar raportul intervalic dintre cele două voci fiind diferit faţă de motivul iniţial. (Ex. 31)

Armonic măsurile 256-259 sună sol minor, fapt ce explică şi diferenţa intervalică a mâinii drepte, coborârea realizându-se acum pe treptele arpegiului de sol minor. Măsurile 260-263 reprezintă o secvenţă la o secundă mare descendentă a măsurilor 256-259. Precum în secvenţa precedentă se schimbă raporturile intervalice din cadrul mâinii drepte datorită schimbării armoniei ce sună acum un acord de septimă micşorată. Măsurile 264-267 reprezintă o secvenţă a măsurilor 260-263 la o secundă mare descendentă. (Ex. 31)

Noua secvenţă sună armonia lui do minor. Apar uşoare modificări în cadrul mâinii drepte a pianului pe timpul 1 al măsurii 266 atunci când pianul sună terţe duble pe fiecare triolet şi pe timpul 2 al măsurii 267 atunci când se întâmplă acelaşi lucru precum în măsura 266.

Măsurile 268-271 reprezintă ultima secvenţă a secţiunii D2 a dezvoltării şi repetă măsurile 264-267 la o distanţă de o cvartă mărită ascendentă în tonalitatea la majorului cu septimă. Şi aici apar terţele duble în cadrul melodiei mâinii drepte pe timpul 1 al măsurii 270 şi pe timpul 2 al măsurii 271. (Ex. 31)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Sugestiile afective sunt similare cu cele enunţate şi în perioada precedentă a dezvoltării.

Interpretativ pentru realizarea momentului din punct de vedere pianistic se vor folosi degetele întinse cu un atac moale şi mişcarea încheieturii pentru realizarea conexiunii între diversele răsturnări ale acordului de septimă micşorată. Recomand sublinierea vocii superioare în momentele în care aceasta sună alături de celelalte voci în cadrul măsurilor 253-255.

Trebuie totodată avută în vedere realizarea ritmică a acestei perioade, în special acolo unde mersul de şaisprezecimi este transformat în triolete de optimi. Există riscul ca trioletele să fie uşor grăbite, în special datorită poziţiei incomode a pasajelor pe claviatură şi a unei destabilizări ritmice faţă de orchestra care expune material tematic. Trebuie avută o atenţie sporită aici

pentru a menține pulsația ritmică foarte exact şi a sprijini astfel dirijorul şi membrii ansamblului în demersul lor creativ.

D3 – măsurile 272-280 (ambele măsuri conjuncte)

Ultima perioadă a dezvoltării aduce o formulă melodică şi ritmică ce aminteşte de un tremolo din perioada romantică folosit de compozitori precum Franz Liszt, Robert Schumann şi Edward Grieg în concertele lor pentru pian şi orchestră şi reprezintă bineînțeles o altă inovație a lui Beethoven în scriitura pianistică această formulă nemaifiind utilizată de nimeni până atunci în cadrul unei părți de concert. (Ex. 32 vezi anexa)

Mâna stângă a pianului sună note simple în ritm optimi în timp ce mâna dreaptă sună o pauză de şaisprezecime urmată de o şaisprezecime a unui acord de trei sunete ce împreună alcătuiesc un mers eratic de şaisprezecimi ce este menținut până în măsura 287 din cadrul noii secțiuni a tranziției. În măsura 272 se realizează astfel o dinamizare a mersului ritmic al pianului ce îşi transformă trioletele de optim în şaisprezecimi şi se realizează şi un nou contrast dinamic şi afectiv prin nuanța *forte* şi sugestia unui atac de tip *staccato* ce foloseşte toată greutatea brațului. (Ex. 32)

Orchestra punctează armonic şi ritmic prin partida de corzi şi partida de suflători de lemn timpul 1 al măsurii 272. Orchestra mai punctează şi a doua jumătate a timpului 2 al măsurii 275 prin partida de corzi şi cei doi corni, iar apoi timpul 1 al măsurii 276 prin aceeaşi reprezentanți ca şi în măsura precedentă. (Ex. 32)

Armonic, măsura 272 sună re major în stare directă (5/3) pe prima jumătate a timpului 1 şi un acord de undecimă pe a doua jumătate a timpului 1, armonie repetată şi pe timpul 2 al măsurii, alternativ precum pe timpul 1. Măsura 273 repetă armonic măsura 272. Măsura 274 sună re major în stare directă pe timpul 1, un acord de undecimă pe prima jumătate a timpului 2 şi un acord de nonă pe a doua jumătate a timpului 2. Măsura 275 sună re minor cu septimă în răsturnarea întâi (6/5) pe prima jumătate a timpului 1, re major cu septimă în răsturnarea întâi (6/5) pe a doua jumătate a timpului 1, sol minor în stare directă (5/3) pe prima jumătate a timpului 2 şi un acord de septimă micşorată pe a doua jumătate a timpului 2. Măsurile 276-279 repetă armonia măsurilor 272-275 dar şi conținutul tematic, melodic şi ritmic. (Ex. 32)

Sugestii asupra realizării interpretativ-pianistice:

Pentru acest moment tensionat se vor utiliza degete active cu încheietura moale, cu susținerea întregului braț şi a muşchilor spatelui. Se va urmări proiectarea ritmică foarte clară a acestui fragment pentru a sprijini dirijorul în aducerea intervențiilor orchestrale împreună cu solistul. Ca şi în secțiunea precedentă trebuie urmărită stabilitatea ritmică deoarece există tendința de a împinge uşor tempo-ul în acest moment extrem de tensionat.

Tranziție – măsurile 280-299 (ambele măsuri conjuncte):

Prima frază a tranziției, măsurile 280-286, aduce un material tematic şi muzical identic cu cel expus în cadrul măsurilor 61-67, de aceeaşi lungime şi cu acelaşi contur melodic şi ritmic, dar transpus în noua tonalitate a re majorului şi nu cea a la majorului precum în expoziția părții de concert.

Apare o mică diferență în cadrul măsurii 286 față de corespondentul ei din expoziția părții de concert în sensul că acum mâna stângă îşi continuă aici mersul de şaisprezecimi şi nu şi-l transformă în optimi, iar mâna dreaptă aduce un salt de o nonă mică de pe prima jumătate a timpului 1 până pe a doua jumătate a timpului 1, iar de pe a doua jumătate a timpului 1 şi până pe timpul 2 apare o nouă formulă de sexte mici alternate şi nu de terțe. Se păstrează raportul armonic dintre melodie şi acompaniament ce este acum transpus în noua tonalitate a re majorului, ce reprezintă dominanta lui sol major, tonalitatea de bază a reprizei în carul formei de sonată, față de la major ce reprezenta dominanta lui re major, tonalitatea dominantei, respectiv a expoziției din cadrul rondo-ului-sonată.

Următoarea frază a tranziției, măsurile 287-299 sună materialul tematic identic din cadrul expoziției părții de concert din cadrul măsurilor 68-79, având acelaşi profil melodic, ritmic şi instrumental, cu fraza mai sus amintită, dar acum transpusă în noua tonalitate a re majorului, ce reprezintă dominanta lui sol major, noua tonalitate a cupletului 3 al rondo-ului ce va reprezenta în cadrul analizei mele şi debutul reprizei formei de rondo-sonată.

c. Repriza – măsurile 299-416 (ambele măsuri conjuncte):

Secțiunea A - Cuplet 3 – măsurile 299-361 (ambele măsuri conjuncte):

Cupletul 3 corespunde exact cupletului 1 din expoziție și este identic cu acesta din punct de vedere tematic, ritmic și melodic, diferind doar armonia ce sună acum sol major, tonalitatea de bază a părții de concert în loc de re major, ce reprezenta tonica lui sol major, tonalitate spre care se obișnuiește să se moduleze în cadrul acestei secțiuni din cadrul formei de sonată. Apare totuși o mică diferență din punct de vedere al armoniei și al tratării acesteia de către compozitor în măsurile 351-361, față de corespondentul lor din expoziție, măsurile 132-142, în sensul că acum sună acordul lui mi bemol major în stare directă (5/3) față de cel al lui sol major cu septimă.

Retranziție – măsurile 361-416 (ambele măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul, planul dinamic și armonia (primele două perioade):

Măsurile 361-364 ce reprezintă prima frază a retranziției sunt similare cu măsurile corespondente din expoziția părții de concert, 142-145, din punct de vedere tematic, ritmic și instrumental, diferind bineînțeles armonia ce sună acum mi bemol major.

Din măsura 364, ce reprezintă fraza a doua a primei perioade a retranziției, conturul melodic al orchestrei este schimbat prin faptul că acum orchestra nu mai are pauze ca în expoziție ci continuă intervenția motivului semnal de două șaisprezecimi-optime de pe a doua jumătate a timpului 2 și prima jumătate a timpului 1 în măsurile 364-365, 365-366, 366-367, iar în măsurile 367-368 sună o doime prelungită peste bara de măsură ce aparține violelor și este pornită cu apogiatură din măsura 366, care se va transforma într-o nouă temă în măsura 369. (Ex. 33, vezi anexă)

Corzile grave sună și ele în măsurile 368-369 motivul semnal urmat de o doime prelungită peste bara de măsură. Pianul își sună formula de triolete alternative ale ambelor mâini în același mod în care au sunat formula inițială explicată pe larg în cadrul expoziției părții de concert de la măsura 145 în cadrul măsurilor 364-383. (Ex. 33)

Sub acompaniamentul pianului violele încep să expună o temă din măsura 369 bazată pe arpegiul ascendent al temei refrenului cu ritmul ușor modificat, de pătrime-două optimi-doime prelungită peste bara de măsură în măsurile 369-371 ce este apoi continuată cu un contur descendent pe notele noului arpegiu în ritm de pătrime-doime în măsurile 371-372. (Ex. 33)

Tema apoi sună în măsurile 373-376 un contur ascendent, în măsura 373, un interval de o cvartă perfectă, apoi un contur descendent, un interval de o terță mică între fa și re și încă o terță mare între re și si bemol. Se realizează

apoi un interval ascendent între timpul 2 al măsurii 374 şi timpul 1 al măsurii 375 de o secundă mare, urmată de un salt de o cvintă perfectă şi o terţă mică ce încheie al doilea motiv al temei violelor. (Ex. 33)

A treia frază a temei violelor sună un interval de o cvintă perfectă descendentă în măsura 377, urmat de un salt de o terţă mică între timpul 2 al măsurii 377 şi timpul 1 al măsurii 378. Măsurile 379-380 reprezintă o secvenţă a măsurilor 377-378 la o distanţă de o secundă mare ascendentă. Măsurile 381-382 repetă măsurile 379-380 identic din punct de vedere melodic, ritmic şi armonic. (Ex. 33)

Armonic măsurile 364-370 sună mi bemol major în stare directă (5/3), măsura 371 sună do minor în stare directă (5/3), măsura 372 sună fa minor cu septimă în stare directă (7), măsura 373 sună fa major în stare directă (5/3), măsura 374 sună si bemol major în răsturnarea a doua (6/4), măsura 375 sună fa major cu septimă în stare directă (5/3), măsura 376 sună si bemol major în răsturnarea a doua (6/4), măsurile 377-378 sună aceeaşi armonie precum măsurile 375-376, măsura 379 sună sol major cu septimă în răsturnarea a treia (2), măsura 380 sună un acord de undecimă şi măsurile 381-382 repetă armonia măsurilor 379-380. (Ex. 33)

Următoarea frază a retranziţiei aduce o accelerare în cadrul formulei de triolete de optimi ale pianului ce sunt acum transformate în şaisprezecimi ce sună o formulă de bas figurat (alberti) în cadrul ambelor mâini, formulă sub care orchestra sună o pedală a violelor şi un dialog al unor optimi separate de pauze pe timpii principali ai măsurii sunaţi de către clarinet şi fagot în măsura 383, apoi de către cele două viori şi de către cei doi oboi în măsura 384. În măsura 384 clarinetul şi fagotul sună o doime sub expunerea corzilor şi a celor doi oboi. (Ex. 33)

Dialogul este continuat şi în măsurile 385-386, 387-388, 389-390 şi finalizat în măsura 391, o măsură conjunctă ce încheie această a doua frază a retranziţiei. Corzile grave punctează şi ele timpii întâi ai fiecărei măsuri printr-o optime urmată de pauze. (Ex. 33)

Armonic, măsura 383 sună fa major în stare directă (5/3), măsura 384 sună si bemol major în stare directă (5/3), măsurile 385-386 repetă armonic măsurile 383-384, măsura 387 sună sol major în stare directă (5/3), măsura 388 sună do minor în stare directă (5/3), măsurile 389-390 repetă armonic măsurile 387-388. (Ex. 33)

În cadrul acestei fraze se realizează şi o acumulare de tensiune dramatică şi dinamică destul de abruptă şi marcată în măsura 390 printr-un *crescendo* către noua perioadă a retranziţiei notată în nuanţă mare *fortissimo* şi sunată de către toată orchestra. (Ex. 33)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Caracterul acestei noi teme a retranziţiei este unul interiorizat şi melancolic, cu o tensiune scăzută, fapt sugerat de ritmul lent de pătrimi şi optimi al mersului melodiei violelor, dar şi de nuanţa mică, *pianissimo*, în care se desfăşoară aceasta.

Interpretativ se vor folosi sugestiile deja enunţate în cadrul temei cupletului 1 al expoziţiei în momentul similar din punct de vedere pianistic.

Melodia, ritmul, planul dinamic şi armonia (ultimele două perioade):

Perioada a treia a retranziţiei aduce o altă variantă a temei refrenului sunată de către partida de corzi şi de suflători de lemn complete în ritm de două optimi separate de pauze pe timpii tari ai măsurii 391, apoi din măsura 392 cornii, trompetele şi timpanul se alătură celorlalte partide instrumentale pentru a suna motivul semnal al refrenului de pătrime-pauză de optime-două şaisprezecimi din măsura 392. (Ex. 33)

Acest motiv al măsurii 392 este repetat şi în măsura 393, iar apoi din măsura 394 apare motivul din refrenul concertului al arpegiului ascendent în ritm de optime-pauză de optime-două optimi. Măsurile 395-398 reprezintă un motiv ce repetă motivul măsurilor precedente 391-394, ele fiind identice. Din măsura 399 şi până în măsura 402 compozitorul insistă pe formula ritmică de pătrime-două optimi a unui arpegiu cu un contur mixt, descendent şi ascendent, sunat de către partida de suflători completă, de către viorile întâi, şi de către timpan, în timp ce restul partidei de corzi sună doimi în *sforzando*. (Ex. 33)

Tensiunea dramatică a debutului acestei perioade a retranziţiei este foarte ridicată deoarece ea sună în nuanţă mare, *fortissimo*, şi are spre finalul ei câte un *sforzando* notat pe fiecare timp tare în măsurile 399, 400 şi 401. Ea aduce în acelaşi timp toate partidele instrumentale ale orchestrei împreună în cadrul acestui ultim tutti de dinaintea codei. (Ex. 33)

Perioada măsurilor 391-402 reprezintă o mare acumulare de energie dramatică şi dinamică din carul părţii de concert şi un ultim moment al unui vârf de tensiune (climax) la reprizei părţii de concert de dinaintea foarte cuprinzătoarei code. (Ex. 33)

Ultima perioadă a retranziţiei aduce pianul în prin plan cu o formulă de arpegii de septimă ale lui sol major în stare directă (7), cu un contur mixt, atât ascendent cât şi descendent, în ritmul de pătrime-două optimi cu care ne-am obişnuit din măsurile precedente, cu câte un *sforzando* pe timpul 1 al fiecărei

măsuri, ce preia de la orchestră acumularea uriaşă de tensiune dramatică şi dinamică din măsura 402 pe care o continuă până în măsura 407, unde compozitorul notează un *diminuendo* ce se realizează până în măsura 412 unde este notată nuanța *piano*. (Ex. 33)

Orchestra intervine şi ea cu un acordul de septimă al lui sol major prelungit până în măsura 415. Din măsura 409 conturul melodic al pianului se stabilizează acesta sunând doar un arpegiu micşorat prin notele sale, fa în ritm de pătrime şi si-re în ritm de optimi, până în măsura 415 când este adusă tonica armoniei de septimă a lui sol major. În măsura 413 este notat încă un *diminuendo* în formula pianului, ce sugerează o detensionare completă a discursului muzical, notată prin nuanța *pianissimo* în măsura 415. (Ex. 33)

În măsura 415, după ce pianul îşi expune pentru ultima dată formula melodică şi ritmică de pătrime-două optimi cu coroană deasupra, urmează o formulă de semicadență de virtuozitate ce aduce conturul melodic al ultimelor trei note sunate de către pian, sol-fa-re repetat de opt ori, apoi, gama do major descendentă pentru o octavă şi jumătate, urmată de o gamă cromatică ascendentă ce uneşte cele două secțiuni între ele în măsura 416, locul de unde debutează coda părții de concert. Observ cum din măsura 402 şi până în măsura 415 este notată o pedală a compozitorului, care trebuie observată atent de orice interpret şi redată întocmai după cum este scrisă. (Ex. 33)

d. Coda – măsurile 416-600

C1 – măsurile 416-459 (ambele măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul, planul dinamic şi armonia:

Prima perioadă a codei readuce tema refrenului uşor modificată prin tehnica varierii melodice şi ritmice sunată acum pentru început de către pian, acompaniat de către partida de corzi şi de clarinet, căreia îi va răspunde ulterior orchestra, o inversare a rolurilor față de prima expunere a refrenului din debutul părții de concert. (Ex. 34, vezi anexă)

Pianul sună din măsura 416 până în măsura 425 tema refrenului folosind ambele mâini pentru a realiza un contur melodic şi ritmic uşor atipic față de ce s-a auzit până acum, dar cu totul nou. Astfel, mâna dreaptă sună o optime pe timpul 1 al măsurii 416, după care mâna stângă continuă sub mâna dreaptă

formula de două şaisprezecimi specifică motivului semnal al părţii de concert din debutul refrenului. Ritmic între cele două mâini sună trei şaisprezecimi pe timpul 1. Mâna stângă sună un interval compus de o decimă mare. De pe a doua jumătate a timpului 2 mâna dreaptă sună două şaisprezecimi sub forma unui tremolo la distanţă de o octavă iar apoi revine la nota iniţială pe timpul 1 al măsurii 417. De pe al doilea sfert al timpului 1 în măsura 417, mâna stângă reia mersul de două şaisprezecimi precum în măsura precedentă sunând acelaşi interval compus. (Ex. 34)

De pe a doua jumătate a timpului 2 al măsurii 417 şi până pe timpul 1 al măsurii 419 va suna formula ritmică de două şaisprezecimi-optime pe fiecare timp al măsurilor în cauză. Atunci când mâna dreaptă se va opri pe o optime, sub aceasta mâna stângă va suna cele două şaisprezecimi ale sale, dând impresia unui mers continuu de şaisprezecimi ce se realizează astfel între cele două mâini şi sugerează o stare mult mai tensionată a discursului muzical din cadrul temei refrenului. Melodic în măsurile 417-419 se realizează un tremolo în jurul notei mi în cadrul mâinii drepte a pianului. Măsurile 419-421 sunt din punct de vedere ritmic identice cu măsurile 417-419. Melodia realizează aici o coborâre pe treptele arpegiului ale tremolo-ului mâinii drepte a pianului, contur pe care îl urmează şi mâna stânga a pianului. Formula ritmică de două şaisprezecimi-optime de pe a doua jumătate a timpului 2 al măsurii 421 şi prima jumătate a timpului 1 al măsurii 422 va fi repetată până pe timpul 1 al măsurii 425, atunci când orchestra va prelua tema refrenului de la pian. Melodia realizează un contur ascendent în măsura 422 de o cvartă perfectă, urmată de două salturi descendente în terţe până în măsura 424. (Ex. 34)

În măsura 424 urmează o urcare treptată până în măsura 425, iar apoi din nou două salturi descendente de o cvintă perfectă, respectiv o terţă mică. Sub această formulă melodică şi ritmică a pianului orchestra sună şi ea o formulă a temei refrenului prin partida de corzi sub pedala armonică a clarinetului în măsurile 416-419. Din măsura 419 clarinetul începe să urmărească şi el conturul temei partidei de corzi şi să sune cu aceasta la unison materialul tematic în ritm de pătrimi. Fagotul intervine şi el în măsura 423 pentru a oferi un plus de culoare clarinetului. Orchestra urmăreşte conturul melodic al temei refrenului precum face şi pianul în partea sa. (Ex. 34)

Armonic măsurile 416-425 sunt identice cu măsurile 1-10 din debutul părţii de concert.

Măsurile 426-429 din cadrul următoarei fraze a refrenului sunt identice cu măsurile 32-35 din cadrul celei de-a patra perioade a refrenului din debutul concertului. De pe a doua jumătate a timpului 2 al măsurii 429 şi până în măsura 434 apare un contur melodic diferit al temei faţă de refrenul iniţial,

partida de corzi împreună cu cea de suflători de lemn realizând aici un contur similar cu melodia din cadru temei pianului din măsurile 419-424.

Apar unele diferenţe în cadrul formulelor melodice ale corzilor şi suflătorilor din măsura 431 până în măsura 434, ele sunând acum un interval de secundă mare între cele două şaisprezecimi ale motivului semnal şi nu pe cel de octavă perfectă precum în măsurile 421-424 din cadrul mâinii drepte ale pianului. Corzile grave sună aceeaşi formulă sincopată precum în măsurile 35-40 din expoziţie şi sugerează aceeaşi stare tensionată a discursului muzical.

Tranziţie – măsurile 435-459:

Melodia, ritmul, planul dinamic, armonia şi ţesătura melodică/textura:

Prima frază a tranziţiei, reprezentată de măsurile 435-438, este identică cu fraza măsurilor 41-44 din expoziţie. Următoarea frază a tranziţiei, conţinută de măsurile 439-442, este similară cu fraza corespondentă din expoziţia părţii de concert, măsurile 45-48. Măsurile 439-441 sunt identice cu măsurile 45-47, dar măsura 442 modulează acum spre sol major şi nu spre si major ca în expoziţie. Conturul melodic al mâinii drepte este identic în măsura 442 cu cel din măsura 48, dar formula de contrasubiect a mâinii stângi are un contur melodic diferit. (Ex. 35, vezi anexă)

Următoarea perioadă a tranziţiei păstrează mersul de şaisprezecimi al formulei de contrasubiect al mâinii stângi a pianului, care alături de mâna dreaptă în unison la o distanţă de o octavă perfectă una faţă de cealaltă sună o formulă de arpegii lungi ascendente, urmate de arpegii frânte descendente din măsura 443 până în măsura 446. Din măsura 447 şi până în măsura 449 este reluat conturul de arpegii al ambelor mâini identic timp de doar două măsuri. (Ex. 35)

Măsurile 447-448 sunt identice cu măsurile 443-444, dar sună arpegiile cu o octavă mai jos decât cele din măsurile 443-444, într-un alt registru decât cel iniţial. Măsura 449 aduce formula de arpegii frânte cu un contur ascendent. Sub acest mers eratic de şaisprezecimi, orchestra sună un dialog între principalele grupe instrumentale ale sale, partida de corzi şi cea de suflători de lemn, realizat dintr-o optime plasată pe ultima jumătate a timpului 2 în măsura 442, şi o altă optime aflată pe prima jumătate a timpului 1 al măsurii 443 a partidei de corzi, urmată de motivul semnal de două şaisprezecimi-optime sunat de către fagot, oboi, flaut şi timpan, pe a doua jumătate a timpului 1 şi prima jumătate a timpului 2. (Ex. 35)

În măsura 446 orchestra punctează prin cei doi corni un mers descendent de o cvintă perfectă ce aminteşte de tema din măsurile 391-394 din cadrul reprizei părţii de concert. În măsura 447 orchestra repetă formula melodică, ritmică şi instrumentală din măsura 443. (Ex. 35)

Armonic măsura 443 sună sol major în stare directă (5/3), măsura 444 sună un acord de nonă, măsura 445 repetă armonic măsura 443, măsura 446 repetă armonic măsura 444. Măsurile 447-448 sunt identice armonic cu măsurile 443-444, iar măsura 449 repetă armonic măsura 448. (Ex. 35)

Din punct de vedere dinamic se realizează şi un puternic contrast în cadrul măsurilor 446-447. În măsura 446 apare un *piano* subit după un *fortissimo* ce a fost început în măsura 443, iar apoi urmează un nou *fortissimo* subit în măsura 447 după nuanţa *piano* din măsura 446. (Ex. 35)

Această utilizare a paletei dinamice extreme tensionează foarte mult discursul muzical din cadrul aceste scurte perioade. Ţesătura melodică este rarefiată aici, pianul expunând în principal material muzical, precum şi în perioada următoare a tranziţiei, măsurile 450-459. (Ex. 35)

Ultima perioadă a tranziţiei aduce o rărire în mersul eratic al pianului care transformă şaisprezecimile din perioadele precedente într-un mers de triolete de optimi ce sună o formulă de arpegii frânte iniţial ascendente în cadrul măsurii 450, dar care apoi se stabilizează şi repetă aceeaşi formulă de două ori pe măsură până în măsura 459, debutul cupletului 4 al codei. Se păstrează mersul în unison la o distanţă de o octavă perfectă una faţă de cealaltă a celor două mâini ale pianului precum în perioada precedentă. (Ex. 35)

Orchestra sună prin partida de corzi grave (violoncei şi contrabaşi) intervenţia din măsura 446 reprezentând două optimi pe fiecare timp al măsurii separate de pauze de optimi între ele ce sună un interval de o cvintă perfectă descendentă. Acest mers este accelerat în cadrul măsurilor 451, 452 şi 453 şi sună în cadrul timpului 2 al fiecărei măsuri mai sus menţionate formula de două optimi a intervalului de cvintă perfectă descendentă. (Ex. 35)

Formulele de optimi sunt separate între ele de pauze de optimi pe timpul 1 al măsurilor 451, 452 şi 453. Din măsura 454 pianul rămâne singur să-şi expună mersul de triolete în tonalitatea fa diez majorului în răsturnarea întâi (5/3). (Ex. 35)

Armonic, măsurile 450-451 şi timpul 1 al măsurii 452 sună un acord micşorat în stare directă (5/3). Timpul 2 al măsurii 452 şi timpul 1 al măsurii 453 sună fa diez minor în stare directă (5/3). Timpul 2 al măsurii 453 sună fa diez major în stare directă (5/3) continuat până în măsura 459. (Ex. 35)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Acestea sunt similare cu cele enunţate în cadrul temei refrenului şi a secţiunii tranziţiei expoziţiei părţii de concert, materialul muzical fiind construit din elemente aparţinând acestor două expuneri muzicale. Drept urmare şi stările psihice sugerate ascultătorului de muzică sunt cele asociate acestor secţiuni, de la seninătate, bucurie şi extaz şi ajungând uneori chiar până la un sentiment de furie şi iritare intensă atunci când tensiunea dramatică şi cea dinamică sunt elevate prin tehnici intensive ale travaliului muzical.

Sugestiile interpretativ-pianistice şi cele ale articulaţiei şi ale frazării sunt cele asociate secţiunilor mai sus menţionate ce sunt aduse din nou în acest moment dar de data aceasta uşor variate din punct de vedere melodic şi ritmic.

C2 - Cupletul 4 – măsurile 459-499 (ambele măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul, planul dinamic, armonia:

Prima perioadă a cupletului 4, măsurile 459-475, este asemănătoare primei perioade a cupletului 3, respectiv a cupletului 1 al părţii de concert prezentând tema acestuia în cadrul instrumentul solist ca şi în cupletele precedente cu un contur melodic şi tematic asemănător în special în primul motiv al temei cupletului din măsurile 459-463 şi 467-471. De data aceasta cupletul nu mai apare sub forma unui fugato aşa cum ne-a fost prezentat în expoziţia, respectiv repriza părţii de concert, ci într-o formulă omofonă de tip melodie şi acompaniament, mâna stânga acum sunând o formulă de tremolo în ritm de optimi sub tema mâinii drepte şi nu o secţiune de contrasubiect după cum a realizat în cupletul 1, respectiv în cupletul 3. (Ex. 36, vezi anexa)

Măsurile 459-463 sunt identice din punct de vedere ritmic, melodic şi tematic cu măsurile 299-303. În măsura 463 apare prima diferenţă faţă de tema cupletului 3 şi anume, materialul tematic al pianului nu este continuat ci sună un fa diez în ritm de doime prelungit peste bara de măsură cu încă o doime sunat de către oboi şi fagot, şi urmat de un sol în măsura 465 prelungit şi în măsura 466 şi sunat de aceeaşi suflători, deasupra căreia pianul sună o apogiatură pe notele gamei do major în ritm de şaisprezecimi de pe al doilea sfert al timpului 1 din măsura 466 până în măsura 467, ce reprezintă noua frază a cupletului 4. (Ex. 36)

Măsurile 467-471 sunt asemănătoare măsurilor 459-463 apărând o uşoară variere melodică şi ritmică în măsura 468 pe timpul 1 unde sună un mordent ascendent în ritm de optime-două şaisprezecimi, faţă de ritmul de o pătrime ce

a sunat în măsura corespondentă 460. Din măsura 471 este sunată o încheiere a temei pianului ce sună un arpegiu de la major cu septimă de dominantă în cadrul măsurilor 471-473, în ritm de doime-două pătrimi-doime, şi care apoi urcă la re printr-un salt de o cvartă perfectă în măsura 474 şi încheie prima perioadă a cupletului 4. (Ex. 36)

Pianul realizează aceeaşi anacruză, de data aceasta prin ambele mâini în unison la o distanţă de o octavă una faţă de cealaltă, în măsura 474 precum în măsura 466 din fraza precedentă în noua tonalitate cu acelaşi contur ritmic. (Ex. 36)

Armonic măsurile 459-460 sună fa diez major în stare directă (5/3), măsurile 461-462 sună do diez minor cu septimă în răsturnarea a treia (2), măsurile 463-464 sună fa diez major în stare directă (5/3), măsurile 465-466 sună do major în răsturnarea a doua (6/4), măsurile 467-468 sună do major în stare directă (5/3), măsurile 469-470 sună sol major cu septimă în răsturnarea a treia (2), măsura 471 sună do major în stare directă (5/3), măsura 472 sună la major în stare directă (5/3), măsurile 473-474 sună re major în stare directă (5/3). (Ex. 36)

Perioada a doua a cupletului 4 prezintă lărgiri tematice exterioare şi este mai cuprinzătoare faţă de temele cupletelor 1, respectiv 3 ale părţii de concert. Din măsura 475 începe o tratare polifonică a temei cupletului 4 ce este sunată în totalitate de către orchestră sub forma unui fugato, pianul sunând doar o formulă de contrapunct liber formată din notele gamei sol major, începute de pe nota re, în ritm de şaisprezecimi, ce au întotdeauna o pauză de o şaisprezecime pe primul sfert al timpului 1 al fiecărei măsuri în cadrul măsurilor 476, 478, 480 şi 482. Din măsura 483 conturul de şaisprezecimi este continuu fiind repetată de patru ori urcarea pe notele gamei sol major până în măsura 487 unde pianul îşi încheie expunerea muzicală. (Ex. 36)

Violoncelul sună tema cupletului în debutul acestei a doua perioade din măsura 475 până în măsura 483 cu un contur melodic şi ritmic identic cu tema pianului din măsurile 299-306 a temei cupletului 3 din repriza concertului. Sub această temă a violoncelului suflătorii de lemn sună note lungi sub forma unor pedale armonice, iar viorile a doua realizează tot o formulă de pedale armonice în ritm de optimi pe fiecare timp al măsurii din măsura 475 până în măsura 483 când mersul lor va fi accelerat într-un mers de şaisprezecimi. (Ex. 36)

În măsura 479 viorile întâi încep şi ele tema cupletului peste cea deja expusă de corzile grave concretizând astfel polifonia fugato-ului şi transformând tema lor în subiectul principal al enunţului polifonic iar cea a violonceilor într-un contrasubiect. Polifonia secţiunii continuă în cadrul acestui fragment auzind în măsura 483 tema cupletului începută de către fagot, oboi şi

flaut sub figurația contrasubiectului temei viorilor întâi şi a acompaniamentului restului partidei de corzi. (Ex. 36)

Din măsura 487, ce reprezintă a doua frază a perioadei acesteia, corzile grave sună acum tema cupletului, restul corzilor realizând un acompaniament eratic în ritm de şaisprezecimi al unor pedale armonice, sub contrasubiectul partidei de suflători de lemn şi pedala armonică a celor doi corni. Din măsura 491 episodul polifonic al fugato-ului este încheiat, orchestra sunând acum în unison la toate partidele instrumentale în registrele lor un motiv ascendent treptat de patru sunete în ritm de optimi ce pregătesc cadența solistului din interiorul părții de concert printr-o puternică acumulare de tensiune dramatică şi dinamică. (Ex. 36)

Din măsura 491 viorile şi violele sună o formulă de tremolo în ritm de şaisprezecimi în timp ce corzile grave şi partida de suflători de lemn sună motivul ascendent treptat în ritm de optimi. Trompetele şi timpanul punctează timpii întâi ai măsurilor 491-494. Din măsura 495 cornii şi trompetele punctează în ritm de optimi fiecare timp al măsurilor în măsurile 495 şi 496, iar din măsura 497 sună cadența finală în ritm de optimi urmate de pauze de optimi pe fiecare timp al măsurilor 497-500. Timpanul sună o formulă de tremolo în măsurile 495-496, iar din măsura 497 se alătură partidei de suflători de alamă cu un contur ritmic identic acestora. (Ex. 36)

Nuanța în cadrul acestei ultime fraze a cupletului 4 este una mare, *forte*, ce urcă spre finalul ei spre un *fortissimo* realizându-se astfel acumularea de energie dinamică spre un nou punct culminat din cadrul părții de concert ce anunță cadența solistului. Țesătura melodică a acestei fraze este una densă auzind toate partidele instrumentale contribuind la această acumulare de tensiune. (Ex. 36)

Armonic măsurile 475-476 sună sol major în stare directă (5/3), măsurile 477-478 sună re major cu septimă, măsurile 479-480 sună sol major, măsurile 481-482 sună re major cu septimă, măsurile 483-484 sună din nou sol major, măsurile 485-486 sună re major cu septimă, măsurile 487-488 sună sol major, iar măsurile 489-490 sună re major cu septimă. Din măsura 481 este sunată gama sol major începută pe diferite trepte ale sale până în măsura 495 de unde începe să sune o gamă cromatică ascendentă până în măsura 497. În măsura 497 pe timpul 1 sună do major în răsturnarea întâi, pe timpul 2 sună re major în răsturnarea întâi, în măsura 498 sună sol major în stare directă urmat de un acord micşorat în stare directă şi de sol major în răsturnarea a doua (6/4) în măsura 499. (Ex. 36)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Starea psihică evocată de muzică aici este cea asociată temei cupletului 1 al secţiunii expoziţiei, materialul muzical pe care este construită secţiunea C2 a codei părţii de concert fiind foarte similar cu cel menţionat anterior, o stare uşor melancolică, îngândurare, mâhnire, dar unde se păstrează optimismul şi lumina tonalităţilor majore ce sunt predominant folosite în partea de concert şi care întăresc atitudinea pozitivă generală a acesteia. Se realizează o mare acumulare de tensiune dinamică şi dramatică către cadenţa solistului ce evocă pentru scurt timp o stare psihică a unei iritări sau chiar a furiei, o învolburare a spiritului eroului nostru, care va fi continuată în interiorul cadenţei şi apoi calmată în cadrul secţiunii C4 a codei părţii de concert.

Sugestiile interpretativ-pianistice şi cele asupra articulaţiei şi frazării sunt identice cu cele ale secţiunilor din care a fost preluat materialul muzical al acestei secţiuni şi anume tema cupletului 1 al expoziţiei părţii de concert.

C3 - Cadenţa solistului

Cadenţa solistului debutează cu aceeaşi stare tensionată precum în perioada precedentă a orchestrei ce a pregătit-o sunând contururi melodice în ritm de optimi separate de pauze de optimi pe fiecare timp al măsurii şi continuând să realizeze acumulări de tensiune. După acest moment se produce o relaxare a discursului muzical prin aducerea temei cupletului, ce corespunde grupului tematic secund al formei de sonată, pentru o perioadă scurtă, urmată de figuraţia de arpegii frânte ce corespund perioadei a doua a temei cupletului ce realizează astfel un puternic contrast tematic şi afectiv în interiorul acestei teme. Spre finalul cadenţei se realizează o acumulare de tensiune ce anunţă următoarea secţiune a codei părţii de concert.

C4 – măsurile 500-514 (măsură conjunctă)

Melodia, ritmul şi armonia:

Următoarea perioadă a codei părţii de concert debutează cu o formulă de triluri ale pianului, iniţial sunate de către mâna dreaptă în ritm de pătrimi în măsura 500, la o distanţă de o octavă perfectă între ele, apoi în ritm de doime, realizând încă un salt de o octavă perfectă. Din măsura 502 mâna stângă se alătură mâinii drepte la o distanţă de o terţă mică între ele şi sună formula melodică şi ritmică a măsurilor 500-501, în cadrul măsurilor 502-503. În măsura

504 mâna dreaptă începe un tril dublu la o distanță de o cvartă mărită între cele două sunete ale sale (do-fa diez) în timp ce mâna stângă sună ce a sunat şi în măsura 502. Se realizează astfel un tril triplu între cele două mâini precum am auzit şi în partea întâi a concertului în cadrul expoziției solistului şi a reprizei. (Ex. 37, vezi anexa)

Din măsura 505 trilul dublu este adus prin salt de o octavă perfectă la fel ca în motivele precedente într-un registru mai înalt față de cel din măsura 504 şi este sunat timp de trei măsuri până în măsura 508. Sub acest tril triplu cornul sună un fragment de temă alcătuit dintr-o cvintă perfectă descendentă în ritm de optimi urmate de pauze de optime şi de pătrime pe timpii 1 ai măsurii 506, respectiv ai măsurii 507 ce aminteşte de conturul temei din măsura 391 din cadrul reprizei părții de concert, fragment ce se regăseşte şi de la măsura 446 din tranziția codei dintre secțiunile C1 şi C2. (Ex. 37)

A doua frază a acestei secțiuni debutează cu o formulă de pasaj în ritm de triolete cu un contur melodic mixt pe timpul 1 al măsurii 508 al mâinii drepte a pianului urmat de un contur descendent de pe timpul 2 al acestei măsuri şi până pe timpul 1 în măsura 510, ce sună notele gamei la minor în varianta armonică. Pe timpul 2 al măsurii 510 se realizează un mers treptat descendent urmat de un salt de o septimă mare. Ritmic ultimul triolet al măsurii 510 este legat peste bara de măsură de primul triolet al măsurii 511 formând astfel şi o sincopă pe o treime de timp. Măsura 511 sună un motiv melodic descendent în ritm de triolete. Măsura 512 reprezintă o secvență a măsurii 511 la o secundă mică descendentă, realizându-se un salt de o cvintă perfectă între ultimul triolet al măsurii 511 şi primul triolet al măsurii 512. Măsura 513 reprezintă o secvență a măsurii 512 la o secundă mare descendentă. (Ex. 37)

Mâna stângă a pianului realizează suportul armonic al melodiei mâinii drepte printr-un acord micşorat cu septimă mică în stare directă (7) sunat în cadrul măsurii 508 şi prelungit peste bara de măsură. Din măsura 511 mâna stângă a pianului intervine întotdeauna pe timpul slab al măsurii, pe timpul 2, sunând un ritm de pătrime al armoniei de la minor, sol major în răsturnarea a doua (6/4) în măsura 512 şi re major cu septimă în stare directă (7) în măsura 513. (Ex. 37)

Orchestra sună note lungi ale partidei de suflători în măsura 508 prin cei doi corni cărora li se alătură fagoții, clarineții şi cei doi oboi din măsura 509 până în măsura 510. Din măsura 510 suflătorii punctează ritmic şi armonic cei doi timpi ai măsurii 511, timpul 2 al măsurii 512 şi timpul 2 al măsurii 513. Partida de corzi punctează şi ea fiecare timp 1 al măsurilor 510, 511, 512 şi 513 realizându-se astfel un dialog cu partida de suflători şi un mers alternativ al

formulei contratimpate a partidelor instrumentale din cadrul acestor măsuri. (Ex. 37)

Planul dinamic:

În debutul perioadei acesta este crescut, ca rezultat al acumulării de energie dinamică şi tensiune din cadrul cadenţei solistului şi foarte prezent prin indicaţia nuanţei *forte*, dar apoi din măsura 516 se realizează un subito *piano*, un contrast tipic beethovenian pe arpegiul ascendent al mâinii drepte, nuanţă ce va fi menţinută şi în cadrul perioadei următoare. (Ex. 37)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Învolburarea şi starea furiei şi a iritării sunt clamate în cadrul acestei secţiuni prin convenţii detensive ale travaliului muzical. Muzica evocă aici o stare psihică a seninătăţii şi a bucuriei, pregătind următoarea secţiune a codei ce prelucrează un motiv ascendent al temei refrenului şi continuă optimismul profund caracteristic acestei părţi de concert.

Interpretativ-pianistic aici se vor folosi degete active cu susţinerea antebraţului ce vor proiecta o sonoritate caldă, urmărind conturul dinamic marcat de compozitor şi plasticitatea frazelor. Articulaţia de tip legato va fi susţinută şi de utilizarea generoasă a pedalei de susţinere şi în general se va urmări fluiditatea şi continuitatea melodică chiar şi atunci când apar salturi melodice mari, frazarea realizându-se pe suprafeţe mari ca şi până acum în partea de concert.

C5 – măsurile 514-554 (ambele măsuri conjuncte):

Melodia, ritmul, armonia şi planul dinamic:

Prima frază a noii secţiuni a codei sună aceeaşi formulă de triolete de optimi sunată iniţial cu un contur ascendent al unui arpegiu micşorat cu septimă mică, armonie ce a sunat şi în măsurile 508-510 în cadrul măsurilor 514-516. Mâna dreaptă realizează urcarea pe arpegiul micşorat singură timp de două măsuri şi jumătate după care de pe timpul 2 al măsurii 516 mâna stângă sună în unison la o distanţă de o octavă perfectă faţă de mâna dreaptă materialul melodic al expunerii muzicale. (Ex. 38, vezi anexa)

Din măsura 516 urmează un mers descendent al melodiei celor două mâini ale pianului aflate în unison şi realizând secvenţe în cadrul fiecărei

măsuri precum în măsurile 511-513. Armonic, măsurile 517-519 sunt identice cu măsurile 511-513. Orchestra sună o formulă similară în măsurile 514-516 cu cea din cadrul măsurilor 508-510, partida de corzi expunând de această dată ceea ce partida de suflători a expus în măsurile 508-510. Din măsura 517 se realizează mersul alternativ al orchestrei similar cu cel din măsurile 511-513 dar acum între partidele violonceilor şi a contrabaşilor şi restul reprezentanţilor partidei de corzi. (Ex. 38)

Clarinetul şi fagotul sună începutul motivului semnal al temei refrenului din măsurile 3-4 ce realizează un contur de un arpegiu ascendent pe timpul 2 al măsurii 519, sunând astfel o sincopă pe timpul 1 al măsurii 520, de unde tema propriu-zisă a refrenului debutează şi clarinetul 2 şi fagotul 2 se alătură celorlalte instrumente. (Ex. 38)

Următoarea frază a secţiunii C5 sună tema refrenului. În măsurile 520-521 clarineţii şi fagoţii sună motivul semnal al temei refrenului din cadrul măsurilor 3-4 în ritm de pătrime-două optimi-o doime. Acesta este secvenţat la o secundă mare ascendentă în măsurile 522-523. (Ex. 38)

Din măsura 524 şi până în măsura 529 este continuat conturul temei refrenului ce corespunde măsurilor 5-10, de data aceasta fără nici un fel de ornamentaţie melodică sau ritmică precum apare ea iniţial în partea de concert, melodia sunând tema în ritmuri lente de pătrimi şi respectiv doimi prin cei doi clarineţi şi cei doi fagoţi. Cei doi corni sună o pedală a notei sol sub expunerea tematică a partidei de suflători de lemn din măsura 520 până în măsura 529. (Ex. 38)

Sub această temă a partidei de suflători de lemn, partida de corzi realizează o formulă ritmică şi melodică de acompaniament ce sună pătrimi alternate între corzile grave şi restul partidei de corzi cu formule contratimpate - violonceii şi başii sună timpul 1 şi au pauză pe timpul 2, iar restul corzilor sună timpul 2 şi au pauză pe timpul 1 din măsura 520 până în măsura 529. (Ex. 38)

Pianul realizează şi el o formulă armonică şi ritmică de acompaniament ce sună un arpegiu frânt al mâinii drepte pe timpul 1 în ritm de şaisprezecimi urmat de o pătrime alternat cu un arpegiu simplu ascendent pe timpul 2. Mâna stângă sună acelaşi ritm de patru şaisprezecimi-o pătrime, un ritm mai alert şi accelerat faţă de mersul de triolete de până acum ce tensionează suplimentar discursul muzical. Între cele două mâini se realizează astfel un mers continuu de şaisprezecimi în cadrul măsurilor 520-529. (Ex. 38)

Armonic măsurile 520-521 sună sol major în stare directă (5/3), măsurile 522-523 sună do major în răsturnarea a doua (6/4), măsura 524 sună la minor cu septimă în răsturnarea a treia (2), măsura 525 sună un acord de undecimă,

măsura 526 sună tot un acord de undecimă, măsura 527 sună sol major în stare directă (5/3), măsura 528 sună un acord de undecimă, măsura 529 sună sol major în stare directă (5/3). (Ex. 38)

Perioada a doua a secțiunii C5 aduce un nou episod polifonic sub forma unui canon realizat între principalii exponenți tematici, mâna stângă a pianului şi partida de suflători de lemn. Astfel în măsura 529, pe timpul 2 pianul sună începutul motivului semnal arpegiat al temei refrenului pe care îl va expune până în măsura 531 în ritm de pătrime legată peste bara de măsură, unde se realizează şi o sincopă precum în măsurile 519-520, urmată de două optimi şi de o doime. De pe timpul 2 al măsurii 530 clarineții şi fagoții încep şi ei să expună motivul semnal arpegiat finalizându-l în măsura 531. (Ex. 38)

Măsurile 532-533 reprezintă o secvență a măsurilor 530-531 la o secundă mare ascendentă. Din măsura 532 şi până în măsura 546 se păstrează mersul canonic polifonic al celor doi principali exponenți ai melodiei, mâna stângă a pianului şi partida de suflători de lemn. (Ex. 38)

Măsurile 534-537 expun tema refrenului precum măsurile 524-527, dar apare o mică diferență ritmică aici față de măsurile precedente pe primul timp al măsurii 536 ce este legat peste bara de măsură cu doimea din măsura 535. Măsurile 538-539 aduc ultimul motiv al temei refrenului ce corespunde măsurilor 528-529, pe care îl repetă identic şi în cadrul măsurilor 540-541. Din măsura 542 este repetat de patru ori motivul descendent al unei cvinte perfecte până în măsura 546. (Ex. 38)

Armonic, măsurile 530-539 sună aceeaşi armonie precum măsurile 520-529. Sub expunerea melodică a mâinii stângi a pianului şi a partidei de suflători de lemn, partida de corzi realizează suport armonic prin pedale sunate în ritmuri de note lungi prelungite peste bara de măsura în timp ce mâna dreaptă a pianului sună figurații de pasaj sub forma unor broderii cu un contur mixt ce realizează frecvent salturi intervalice între formulele sale de patru note ce păstrează ritmul alert de şaisprezecimi. (Ex. 38)

Ultima frază a secțiunii C5 a codei aduce o rărire a discursului muzical al pianului, mâna dreaptă sunând din măsura 546 pătrimi cu un contur melodic mixt, ce sunt transformate în optimi legate câte două în măsura 550 şi care îşi păstrează mersul până în măsura 553. Mâna stângă a pianului urmăreşte un contur similar cu mâna dreaptă şi sună terțe, în timp ce mâna dreaptă sună terțe în măsura 546 şi primul timp al măsurii 547 iar de pe timpul 2 al măsurii 547 începe să sune trisonuri până în măsura 550. Mersul de terțe, respectiv de trisonuri este alternat în ritm de optimi din măsura 550 şi până în măsura 553. (Ex. 38)

Se realizează aici o detensionare a discursului muzical prin notația *diminuendo* dar şi prin sugestia de rărire a coroanei din măsura 553 de dinaintea ultimei secțiuni a codei ce accelerează tempo-ul în *Presto*. Viorile punctează armonic şi ritmic timpii 1 ai măsurilor 548-550, precum fac şi violonceii şi contrabaşii în măsurile 552-553, marcând această mică oprire de dinaintea finalului expunerii muzicale. (Ex. 38)

Armonic, timpul 1 al măsurii 546 sună sol major în stare directă (5/3), timpul 2 sună la minor în stare directă (5/3), măsura 547 sună sol major în răsturnarea întâi (6), timpul 1 al măsurii 548 sună la minor în stare directă (5/3), timpul 2 sună mi minor în răsturnarea întâi (6), măsura 549 sună re major cu septimă (7). Măsurile 550-553 repetă armonic măsurile 546-549. (Ex. 38)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Starea psihică evocată de muzică aici este cea asociată temei refrenului, expunerea muzicală fiind construită pe elemente aparținând acesteia. Se realizează o disipare de tensiune către finalul acestei secțiuni ce are rolul de a pregăti contrastul de tempo din ultima secțiune a codei părții de concert prin tehnici detensive ale travaliului compozițional mai sus enunțate.

Sugestiile interpretative şi cele asupra articulației şi frazării sunt identice cu cele aparținând secțiunii precedente a codei părții de concert.

C6 – măsurile 554-600

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

Prima perioadă a secțiunii C6 a codei concertului aduce o pedală armonică a lui re major cu septimă de dominantă din măsura 554 până în măsura 564 atunci când armonia este schimbată în sol major cu septimă ce acumulează energie dinamică şi dramatică către perioada a doua din măsura 568 ce sună tema refrenului părții de concert în tonalitatea ei de bază do major. (Ex. 39, vezi anexa)

Pianul sună în măsurile 554-555 un tril pe nota re cu mâinile aflate în unison una față de cealaltă la o distanță de o octavă perfectă, după care în măsurile 556-557 sună un tril pe fa diez ascendent față de nota precedentă, în măsurile 558-559 acesta sună încă un tril ascendent pe nota la iar din măsura 560 până în măsura 563 pe timpul 1 pianul sună o formulă de triolete de optimi a unui tril pe nota si. (Ex. 39)

În măsura 561 pe timpul 1 mâna stângă opreşte mersul în unison pentru a suna o pătrime, urmată de încă o pătrime pe timpul 2 ce sună acordul de patru sunete al lui re major cu septimă în stare directă (7) cu o octavă mai jos faţă de sunetul precedent. Din măsura 564 pianul aduce o formulă de optimi al ambelor mâini ce sună intervale duble ale armoniei lui sol major cu septimă pe care le alternează. Astfel mâna dreaptă sună pe prima jumătate a timpului 1 în măsura 564 o sextă mare urmată de o secundă mare pe a doua jumătate a timpului 1, contur melodic ce va fi repetat identic şi pe timpul 2 al acestei măsuri, dar şi în măsurile 565-567. Mâna stângă sună un interval de septimă mică pe prima jumătate a timpului 1 în măsura 546 şi un interval de terţă mică pe a doua jumătate a timpului 1, formulă ce o va repeta şi pe timpul 2 al acestei măsuri şi în măsurile 565-567 la fel ca şi mâna dreaptă. (Ex. 39)

Orchestra sună în cadrul măsurilor 554-555 un interval de cvintă perfectă descendentă în ritm de optimi cu un contur descendent început de către vioara întâi pe timpul 1 al măsurii 554, şi continuat de către vioara a doua, cu o octavă mai jos, pe timpul 2, de viole pe timpul 1 al măsurii 555 şi de corzile grave pe timpul 2 al acestei măsuri. Din măsura 556 viorile întâi sună intervalul de cvintă perfectă descendentă în ritm de optimi sub forma unei pedale armonice până în măsura 557. Din măsura 557 viorile întâi schimbă intervalul în terţă mică şi viorile a doua sună intervalul pe care viorile întâi l-au sunat în măsurile precedente timp de două măsuri până în măsura 559. (Ex. 39)

În măsura 560 ritmul viorilor este accelerat şi prezentat în valori de optimi sub forma unui tremolo în timp ce violele preiau mersul viorilor a doua din măsurile 558-559. Din măsura 562 se alătură şi corzile grave restului partidei de corzi pentru a realiza acumularea de energie mai sus menţionată, dar şi partida de suflători de lemn prin reprezentanţii săi oboi şi flaut alături de cei doi corni ce sună în ritm de optimi notele acordului lui sol major cu septimă. Acest mers este continuat până în măsura 564 atunci când ritmul orchestrei este rărit şi apar formulele de pătrimi alternate între cele două partide, cea de corzi şi cea de suflători până în măsura 568. (Ex. 39)

Corzile sună timpul 1 al fiecărei măsuri din măsura 564 şi până în măsura 568 în timp ce suflătorii sună timpul 2 al fiecărei măsuri. Se realizează astfel un mers alternativ între partidele orhestrale ce sună individual formule de contratimpi pe timp în cadrul măsurilor 564-568. Timpanul susţine şi el ritmic acumularea de energie prin intervenţii ce debutează în măsura 564. (Ex. 39)

Ţesătura melodică a acestui fragment este una densă rezultată prin acumularea de energie din măsurile precedente. (Ex. 39)

Perioada a doua a secțiunii C6 a codei concertului aduce tema refrenului sunată de către toată orchestra în nuanță mare, *fortissimo*, pentru ultima dată, unde clarineții, oboii şi flautul alături de viori şi viole expun melodia temei, iar corzile grave împreună cu fagoții expun acompaniamentul ce apare aici în ritmuri de triolete de optimi şi sunând o formulă melodică a unor arpegii cu contururi mixte. (Ex. 39)

Se realizează astfel formule ritmice excepționale de tip hemiolă între principalele voci exponente ale materialului muzical ce tensionează suplimentar discursul muzical. Tema refrenului este încheiată în măsura 577 pe timpul 1 de către toată orchestra, după care pe timpul 2 apare o formulă cadențială sunată de către oboi şi cei doi fagoți reprezentând sol major în stare directă (5/3), urmat de la minor în răsturnarea întâi (6) pe timpul 1 al măsurii 578, re major în stare directă (5/3) pe timpul 2, şi sol major în stare directă pe timpul 1 al măsurii 579 ce încheie această a doua perioadă a secțiunii C6. (Ex. 39)

Ultima perioadă a concertului este deschisă de către pian ce sună şi el o cadență în dialog cu partida de corzi în cadrul măsurilor 579-581. Timpul 2 al măsurii 579 sună sol major în stare directă (5/3) în ritm de pătrime, ritm ce va fi continuat şi în măsurile următoare până în măsura 582. Măsura 580 sună la minor în răsturnarea întâi (6), măsura 581 sună re major cu septimă în stare directă (7). Din măsura 582 pianul începe o figurație melodică de arpegii frânte şi simple cu un contur mixt sub mâna stângă ce sună notele armonice în ritm de pătrimi până în măsura 593 realizând aici şi o mare acumulare de tensiune dinamică şi dramatică. (Ex. 39)

Orchestra punctează inițial ritmic şi armonic prin partida de corzi timpul 1 al fiecărei măsuri din măsura 582 şi până în măsura 594. Din măsura 585 partida de suflători de alamă prin cei doi corni se alătură partidei de corzi pentru a susține acumularea de tensiune, sunând note lungi în ritm de doimi până în măsura 594. Din măsura 590 oboii şi flautul se alătură cornilor pentru a susține acumularea dinamică. (Ex. 39)

În măsura 594 mâna dreaptă a pianului sună arpegii simple cu un contur mixt până în măsura 598 în timp ce mâna stângă sună un contur stabil de arpegii simple ale tonalității sol major în registrul grav tot până în măsura 598 oprind formula de triolete odată cu cealaltă mână. Sub figurația pianului orchestra sună motivul semnal de două şaisprezecimi-optime pe a doua jumătate a timpului 2 şi prima jumătate a timpului 1 în măsurile 595-596 şi 597-598 prin toate partidele instrumentale. (Ex. 39)

Măsurile 598-600 reprezintă cadența autentică perfectă finală a concertului sunată de către toată orchestra şi de către pian sub forma unor

lovituri de ciocan pe timpul 1 al fiecărei măsuri, timpul al doilea fiind marcat de pauze. Armonic, măsura 598 sună sol major în stare directă (5/3), măsura 599 sună re major cu septimă (dominanta) în stare directă (7), iar măsura 600 sună sol major în stare directă (5/3). (Ex. 39)

Sugestii asupra sensului muzical şi realizării interpretativ-pianistice:

Sugestia în această ultimă secţiune a părţii de concert este similară cu cea din cadrul ultimei secţiuni a codei părţii întâi a concertului şi anume aceea a unor sentimente de seninătate, bucurie şi chiar extaz în finalul maiestuos al părţii de concert, prin acumularea mare de tensiune dinamică şi dramatică, realizate prin tehnici intensive temporale şi spaţiale ce încheie grandios partea de concert şi care până la urmă sugerează o nouă victorie a eroului în faţa destinului său nefavorabil.

CONCLUZII

Şi în cadrul părţii a treia a Concertului nr. 4 pentru pian şi orchestră de Ludwig van Beethoven am remarcat unele inovaţii de ordin structural, inovaţii asupra abordării pianistice sonore şi tehnice, dar şi foarte multe contraste afective la nivelul frazelor şi perioadelor foarte specifice compozitorului. Aceste tehnici vor fi preluate de către urmaşii săi precum Liszt, Schumann, Grieg, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms şi chiar Chopin şi utilizate în concertele lor pentru pian şi orchestră cu mare succes.

Dintre acestea amintesc de:

- secţiunea cupletului 2 ce este transformată într-o secţiune autentică de dezvoltare în cadrul formei de rondo-sonată, o abordare inovativă care de obicei nu era utilizată de predecesori;
- inovaţii tehnice pianistice ce influenţează sonoritatea instrumentului solist – vezi măsurile 272-280;
- conferirea rolului solistic tematic violelor care în mod tradiţional realizau doar un rol în cadrul formulelor de acompaniament al viorilor şi al suflătorilor de lemn – vezi măsurile 368-391;

- realizarea unei code ample şi a unei cadenţe solistice în interiorul acesteia construită exclusiv pe elemente ale temei refrenului şi cea a cupletului 1 al expoziţiei părţii de concert.

În final, se pare că pentru Beethoven, în creaţia sa muzicală, nu există criterii impuse de limitare a raţiunii, libertatea îmbinându-se într-o armonie perfectă cu legile frumosului, lăsând tot timpul ascultătorului bucuria redescoperirii lor nesfârşită pe drumul unei aventuri spirituale pline de neprevăzut.

BIBLIOGRAFIE

Barenboim, Daniel and Said, Edward W., *Parallels and Paradoxes*, Bloomsbury Publishing, London, 2004

Barenboim, Daniel, *Everything is Connected – The Power of Music*, Orion Publishing Group, London, 2008

Barth, George, *The Pianist as Orator: Beethoven and the Transformation of the Keyboard Style*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1992

Beethoven, Ludwig van, *The Letters of Beethoven*, 3 volumes, translated and edited by Emiy Anderson, W. W. Norton & Company, Inc., London, 1986

Bentoiu, Pascal, *Imagine şi sens*, Eseu asupra fenomenului muzical, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 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, *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 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 şi retorică în muzică*, Ediţia a 2-a, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2013

Sandu-Dediu, Valentina, *Ludwig van Beethoven*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 2008

Giuleanu, Victor, *Ritmul în creaţia muzicală clasică*, Editura Muzicală, 1990, Bucureşti

Hepokoski, James & Darcy, Warren, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, Oxford, 2006

Iliuţ, Vasile, *O Carte a Stilurilor Muzicale*, Volumul I, Editura Academiei de Muzică din Bucureşti, 1996

Irving, John, *Mozart's Piano Concertos*, Routlege, 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, *Capacităţile semantice ale muzicii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 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 şi ce nu se aude*, Editura Brumar, Timişoara, 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 ştiinţific Dana Borşan, Bucureşti, 2013

Rădulescu, Antigona, *Perspective semiotice în muzică – Aspecte ale narativităţii în sonatele pentru pian de Beethoven,* Editura Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti, 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 şi analize muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 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 Clffs, 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
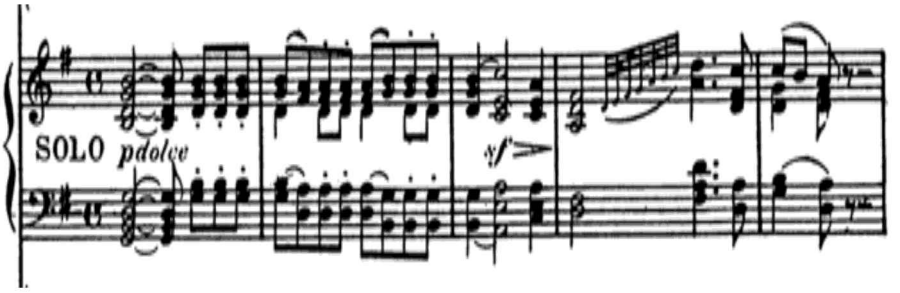
Beethoven, Ludwig van - *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 4 op. 58 în sol major* - Editura *Breitkopf und Härtel*, Leipzig 1862, Plate B. 68 retipărită de Dover Publications, 1984

ANEXĂ
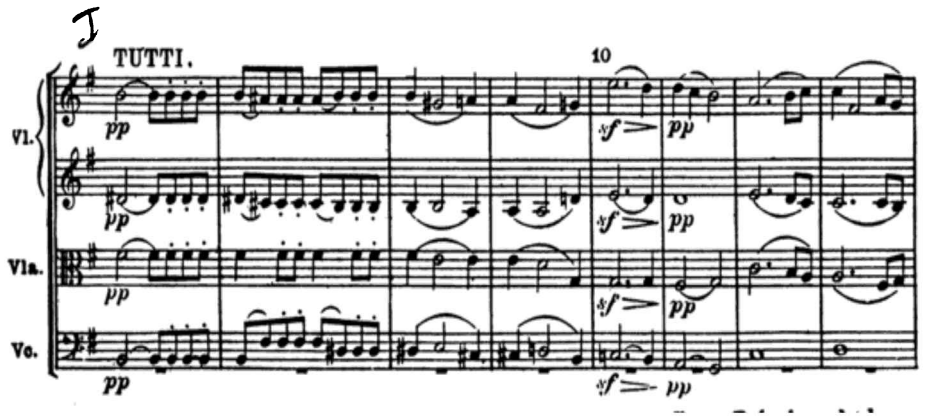
Exemple muzicale:

Partea întâi
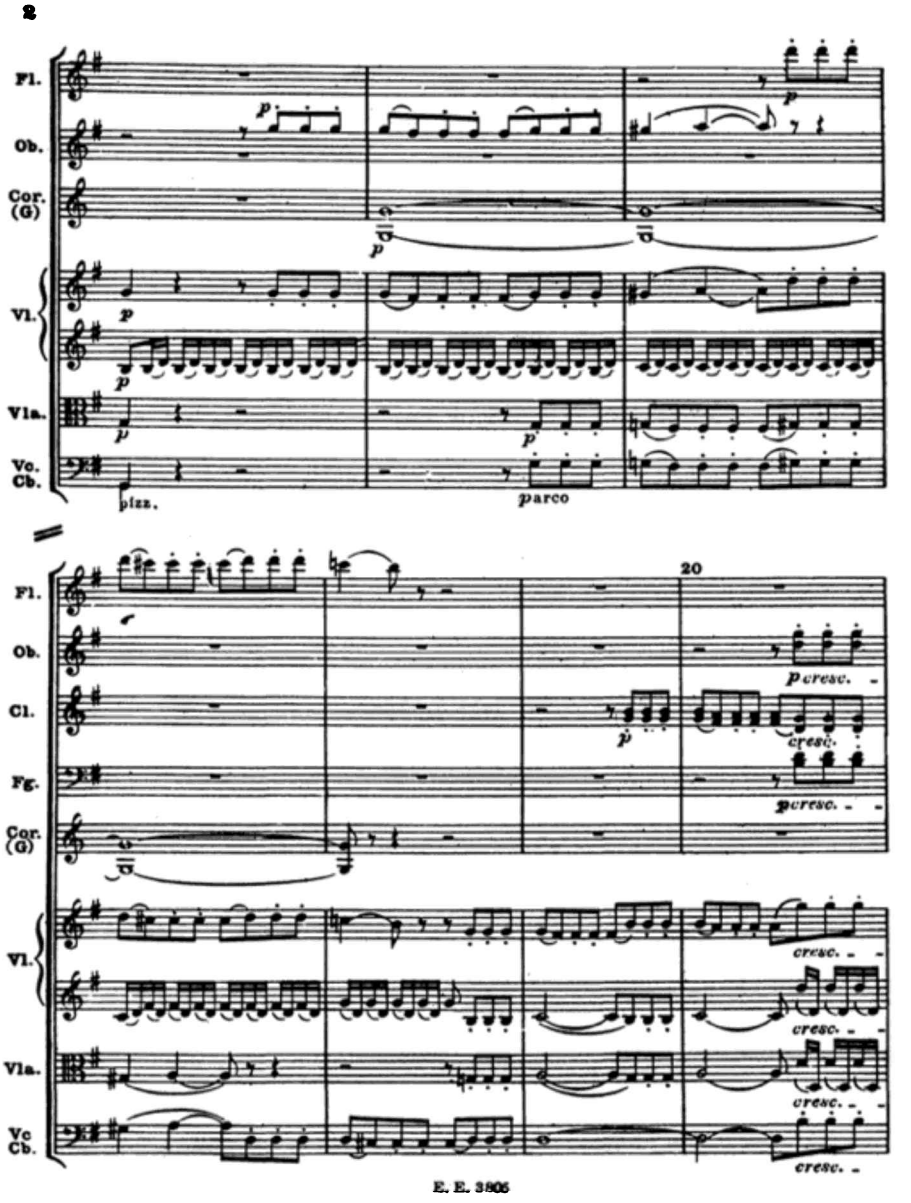
Exemplul 1:
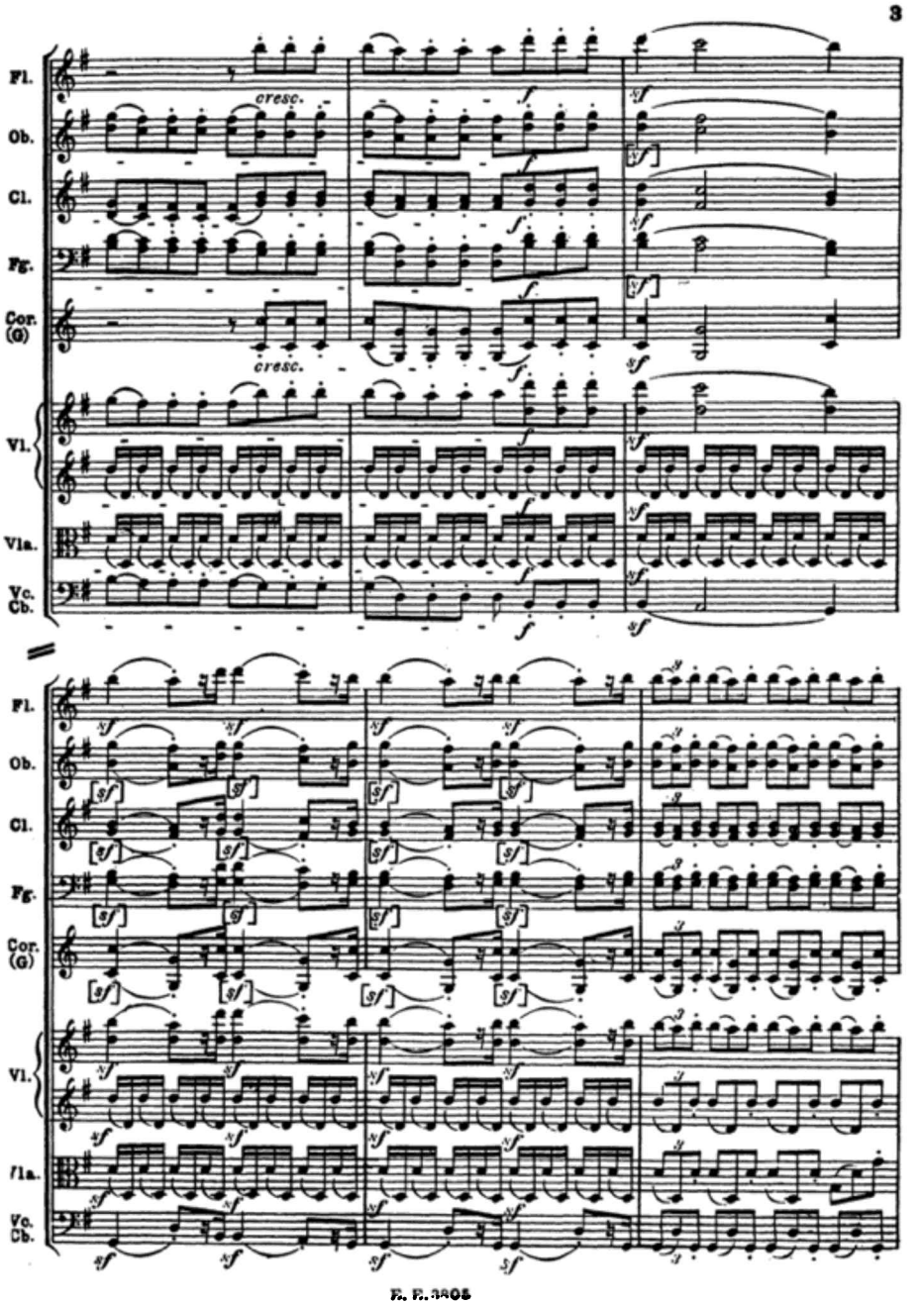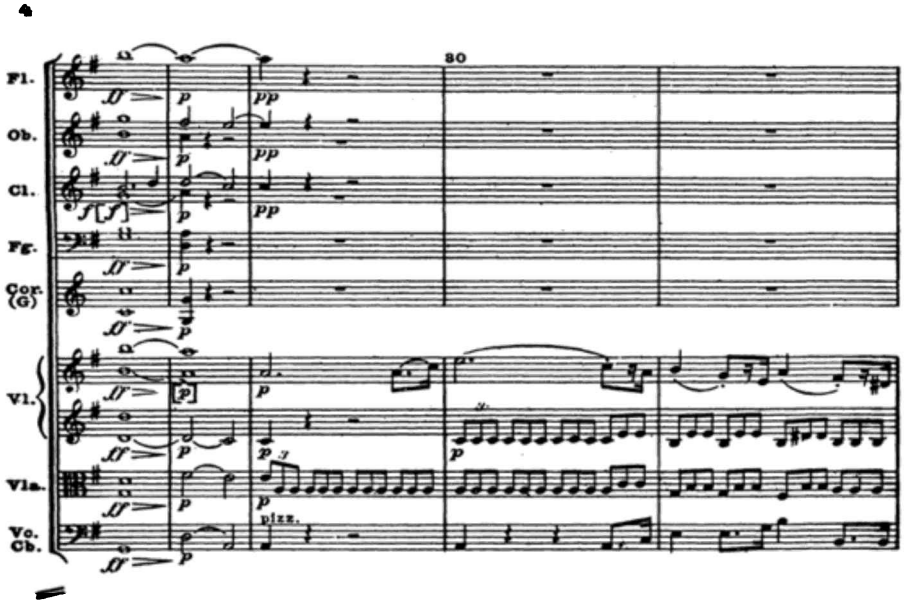


Exemplul 2:
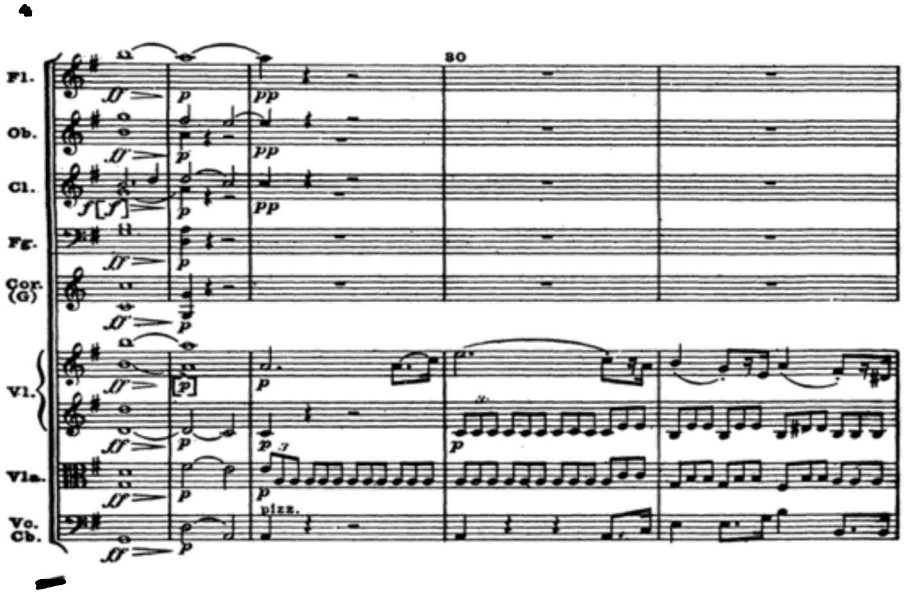


Exemplul 3:
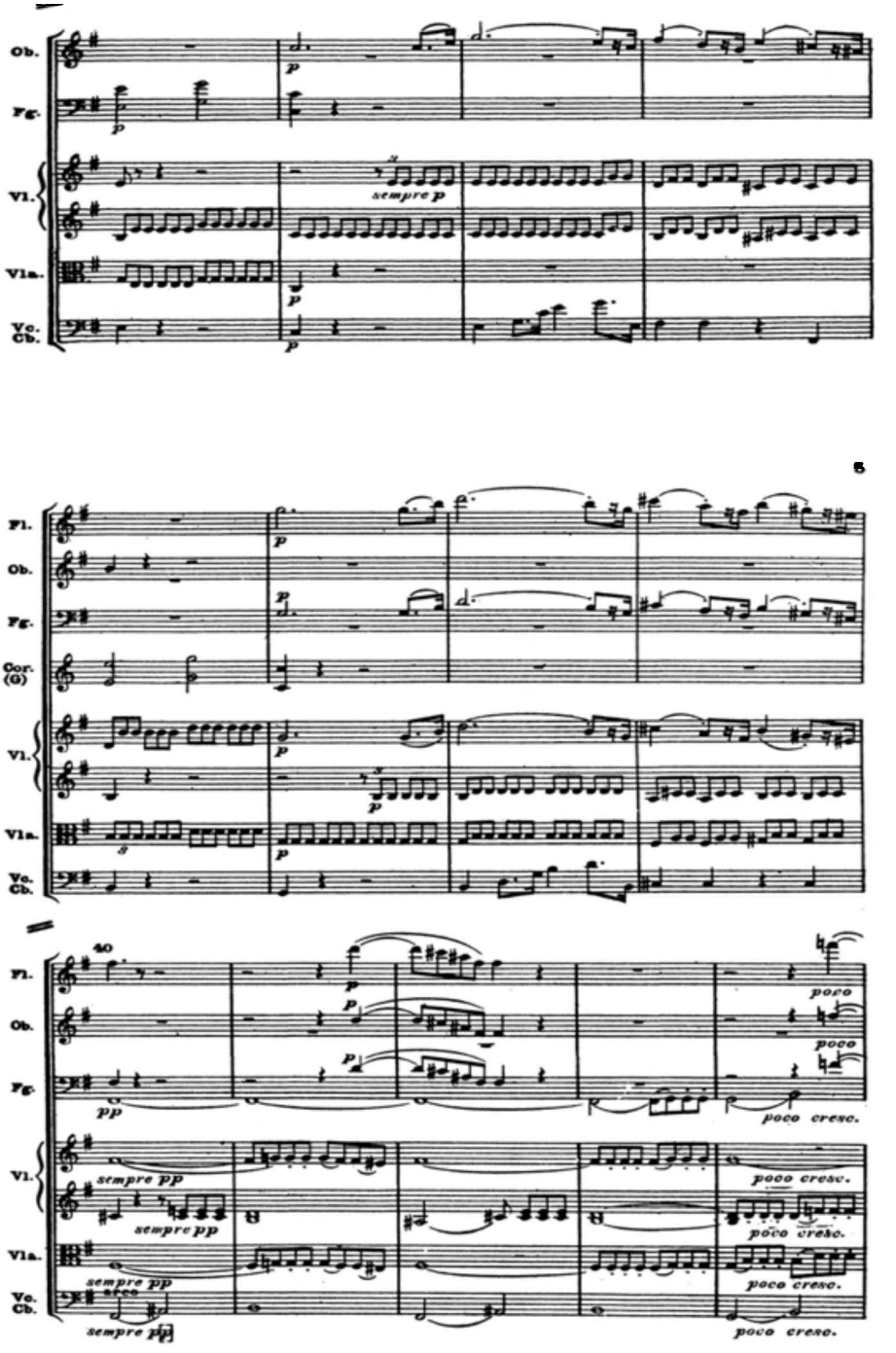



Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
cresc.
cresc.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Vl.
Vla.
Vc. Cb.

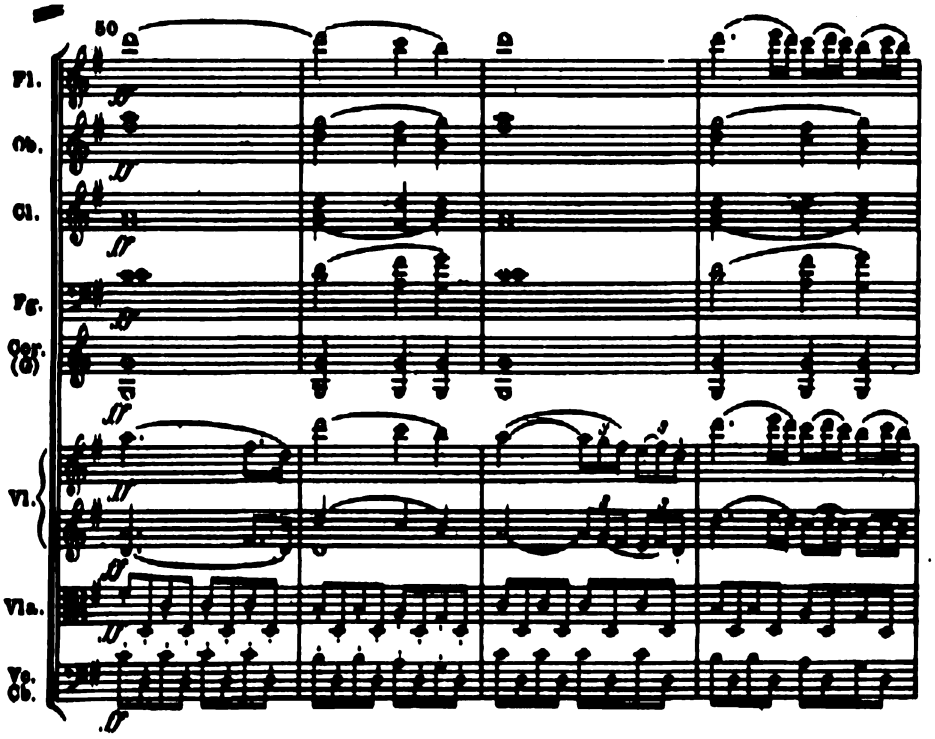

80
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
pizz.

Exemplul 4:
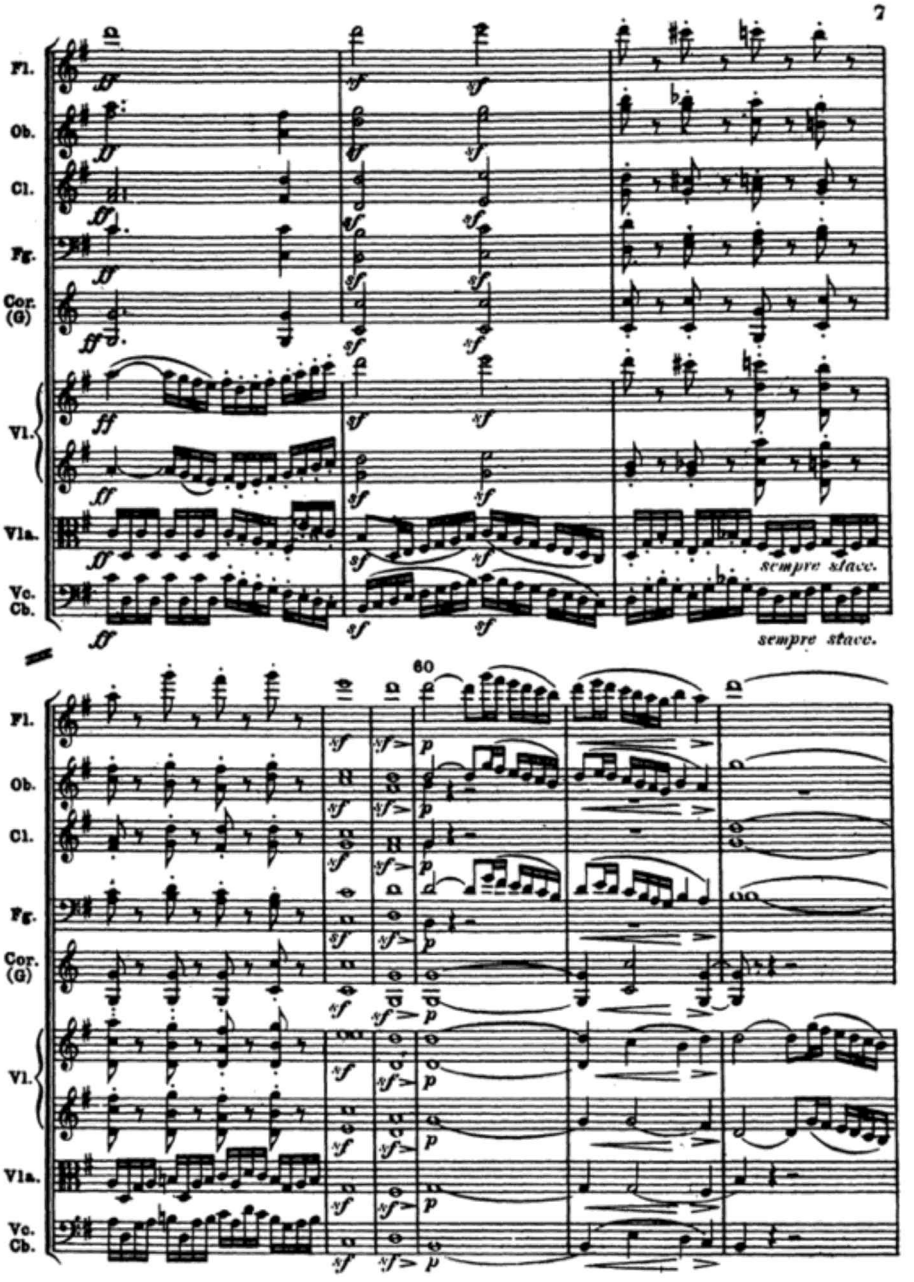

80
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
pizz.
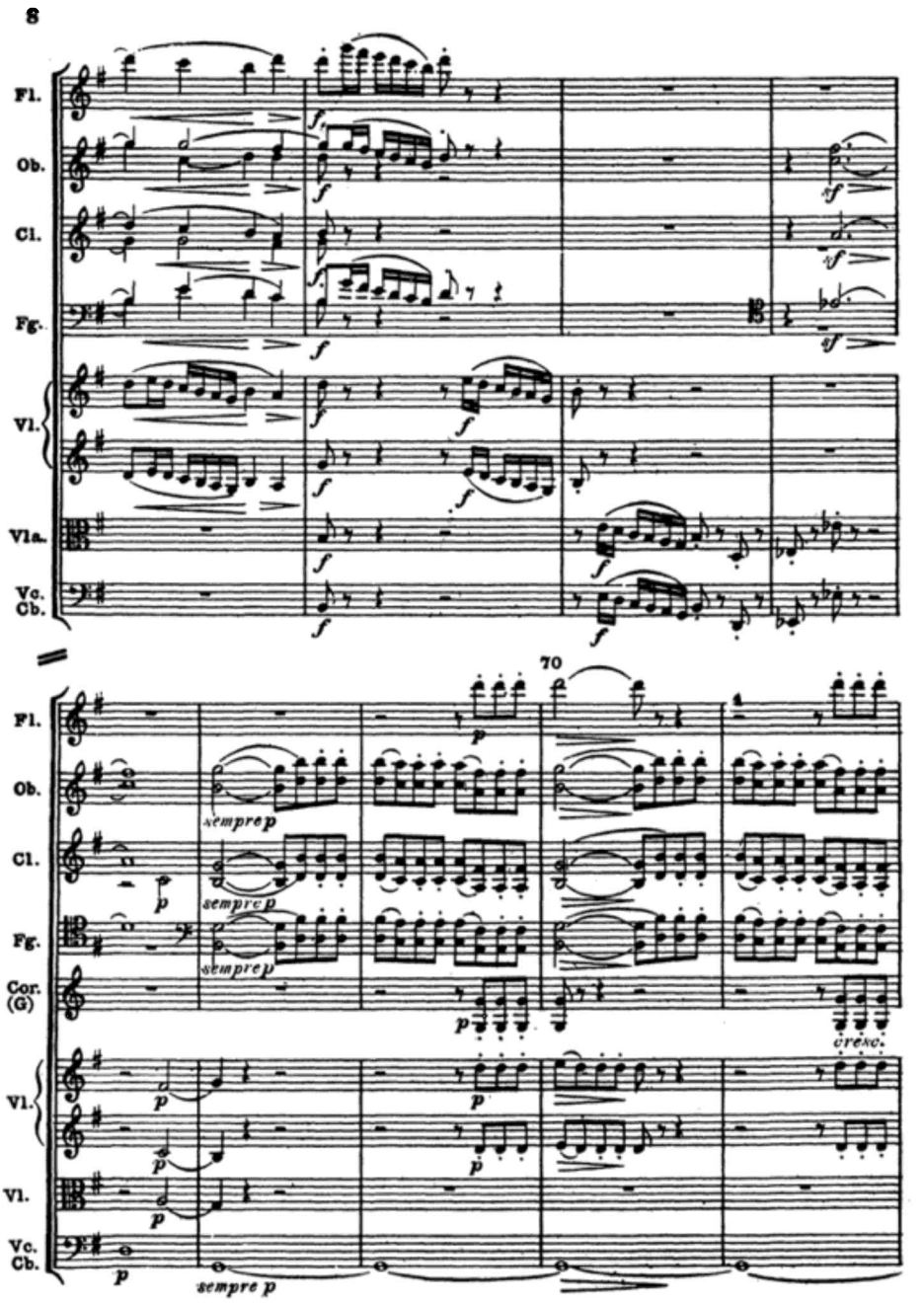

Ob.
Fg.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
sempre p
5
Fl.
Ob.
Fg.
Cor. (G)
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
40
pp
poco
poco cresc.
sempre pp
sempre pp
sempre pp
sempre pp
poco cresc.
poco cresc.
poco cresc.
poco cresc.

Exemplul 5:
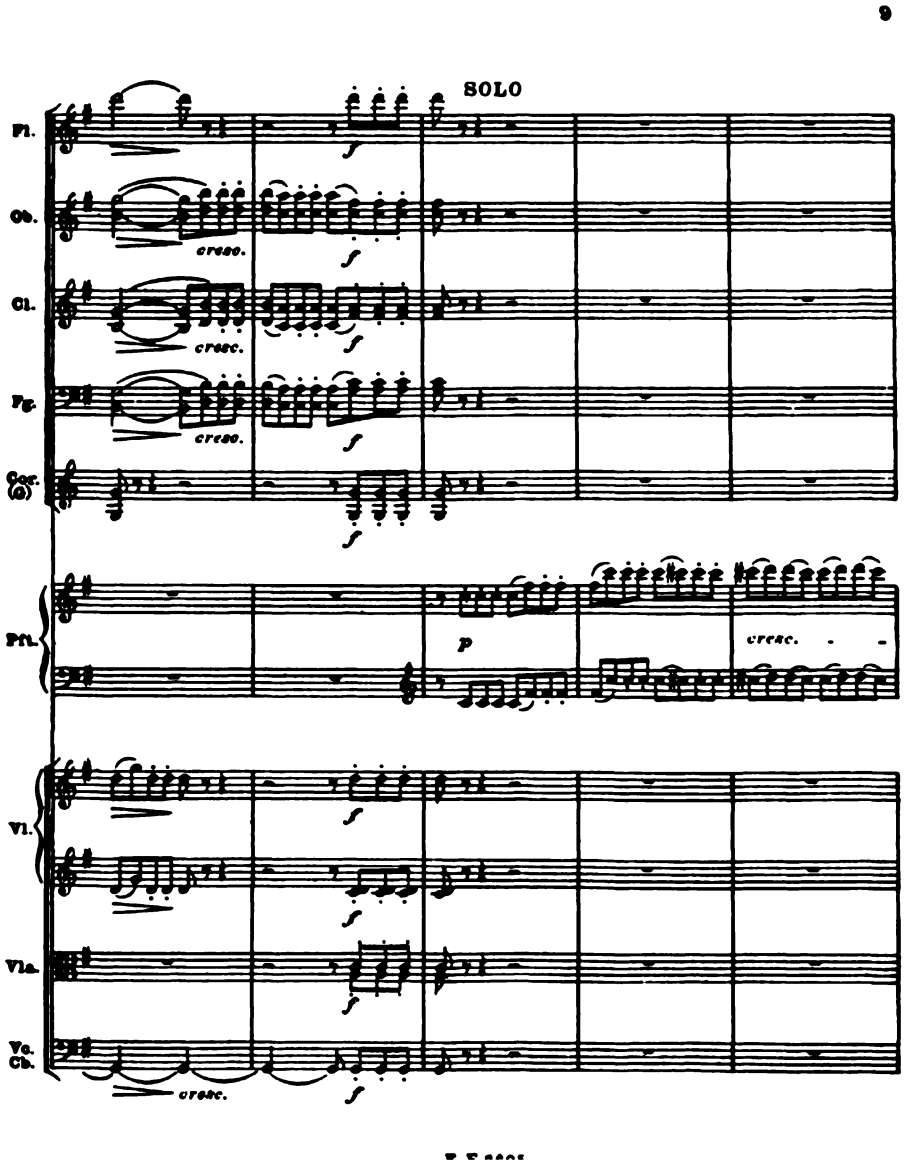


Continuare vezi pagina următoare
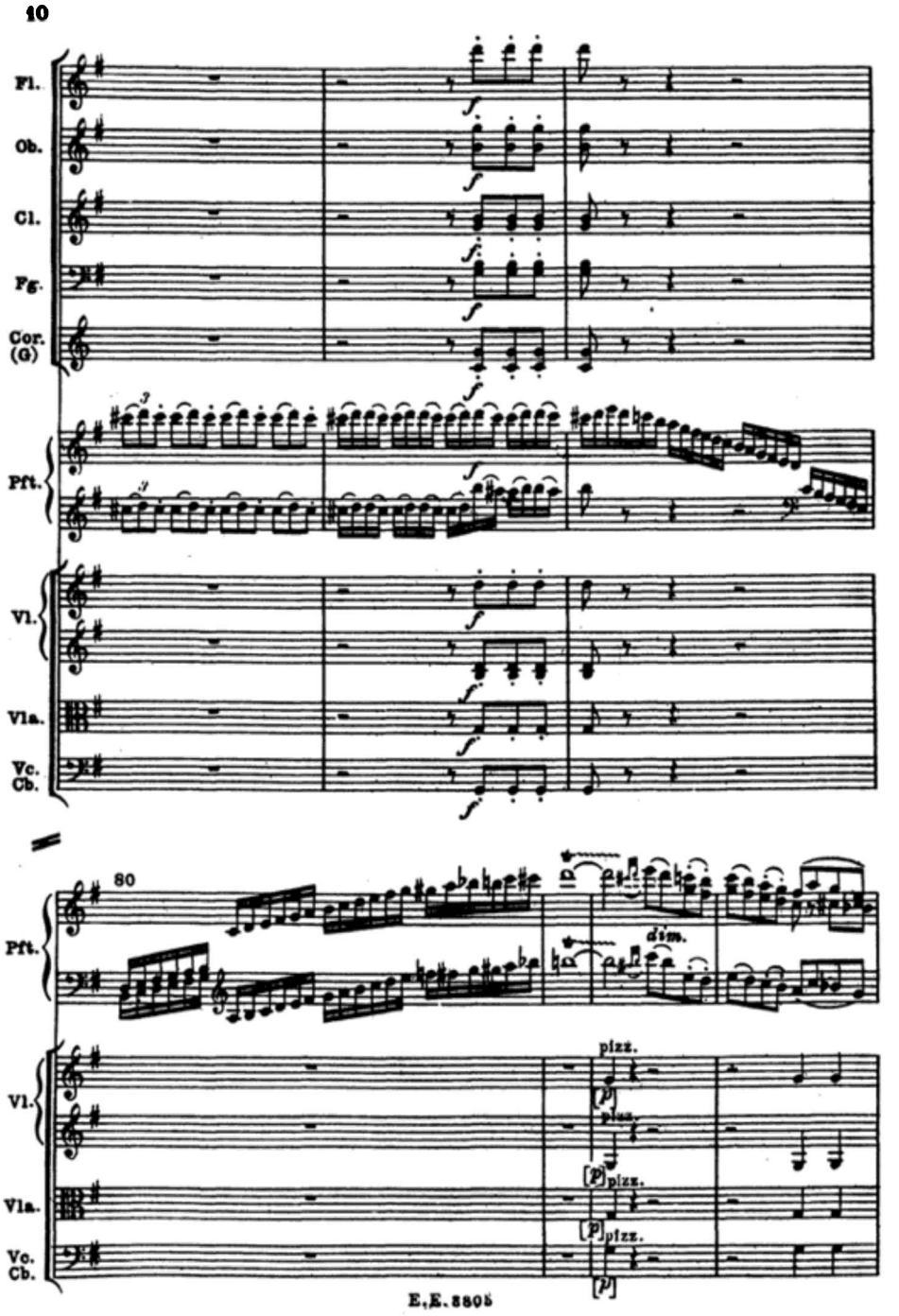

7
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
sempre stacc.
sempre stacc.
60
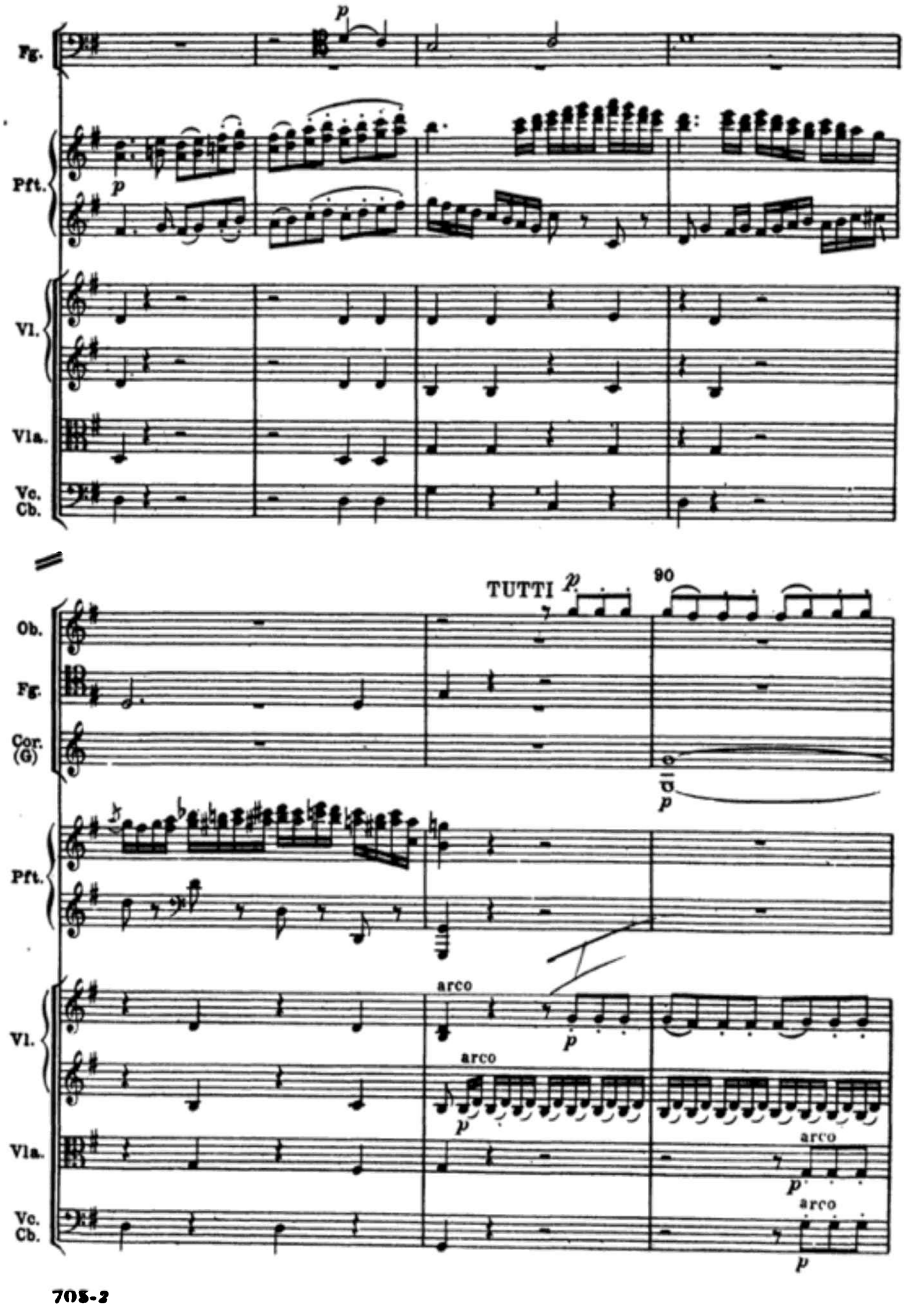

8
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
70
sempre p
cresc.

Exemplul 6:



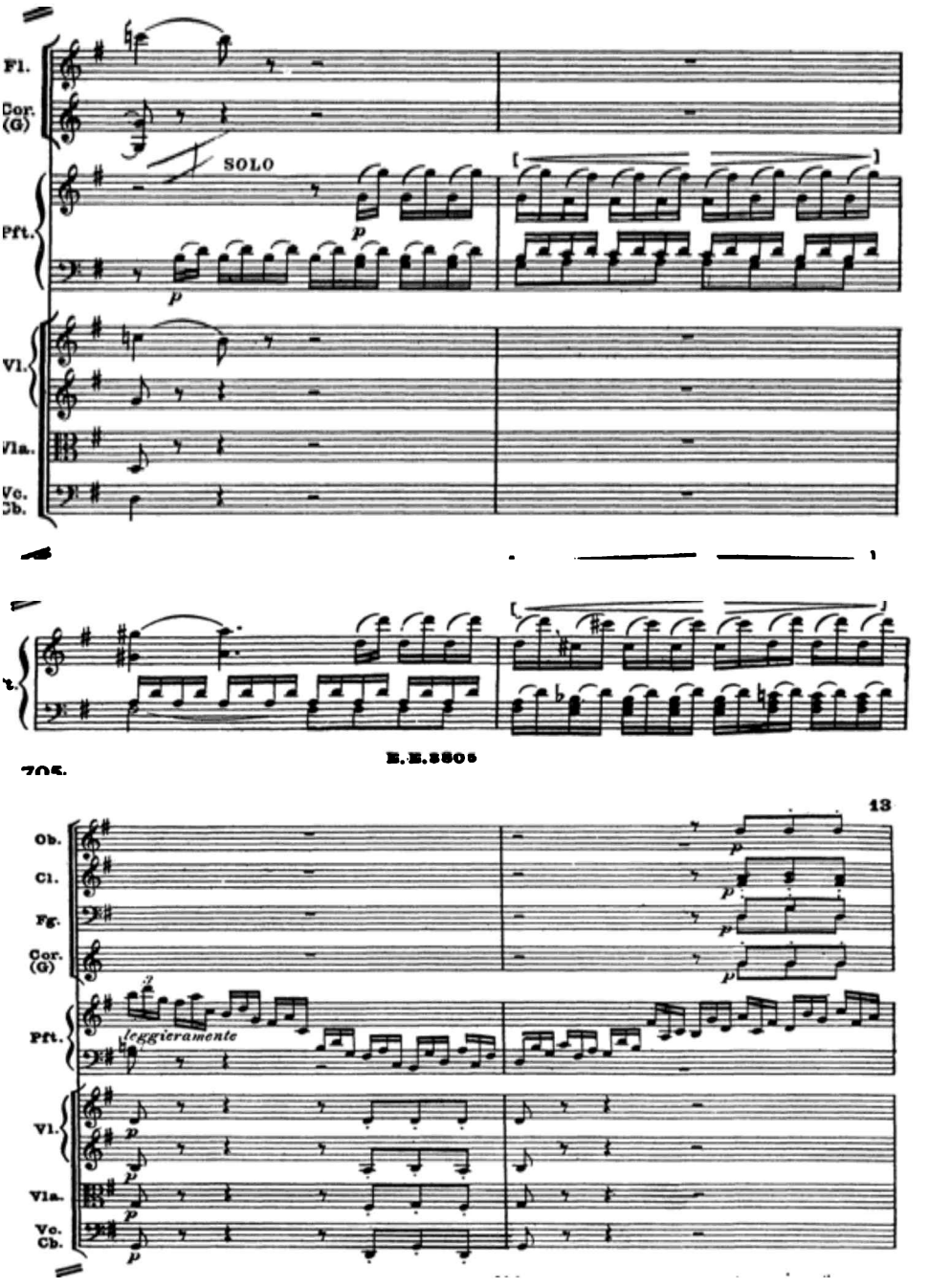
Continuare vezi pagina următoare
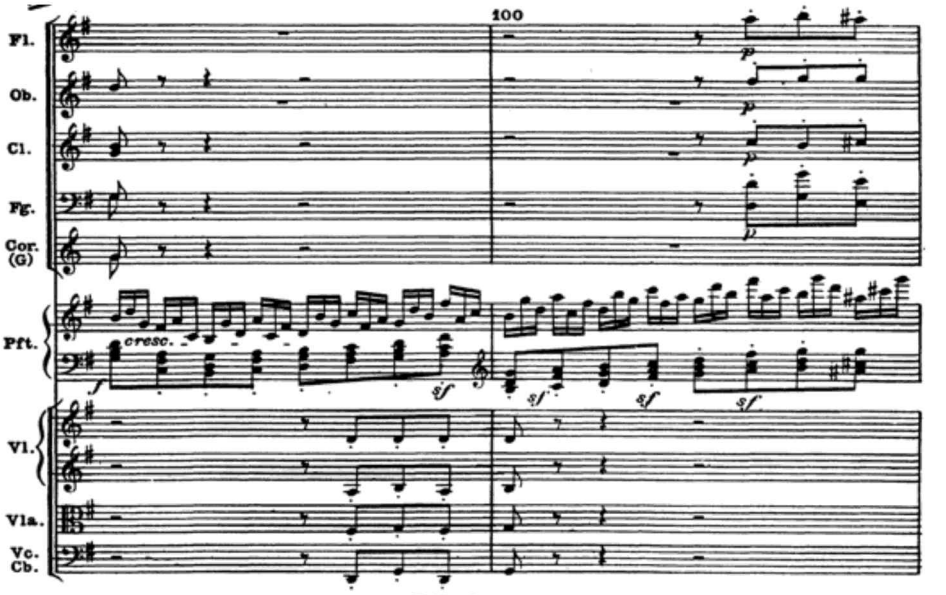

10
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
80
dim.
pizz.
arco.
E.E. 8805


Fg.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
TUTTI
90
Ob.
Fg.
Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
arco
arco
arco
arco
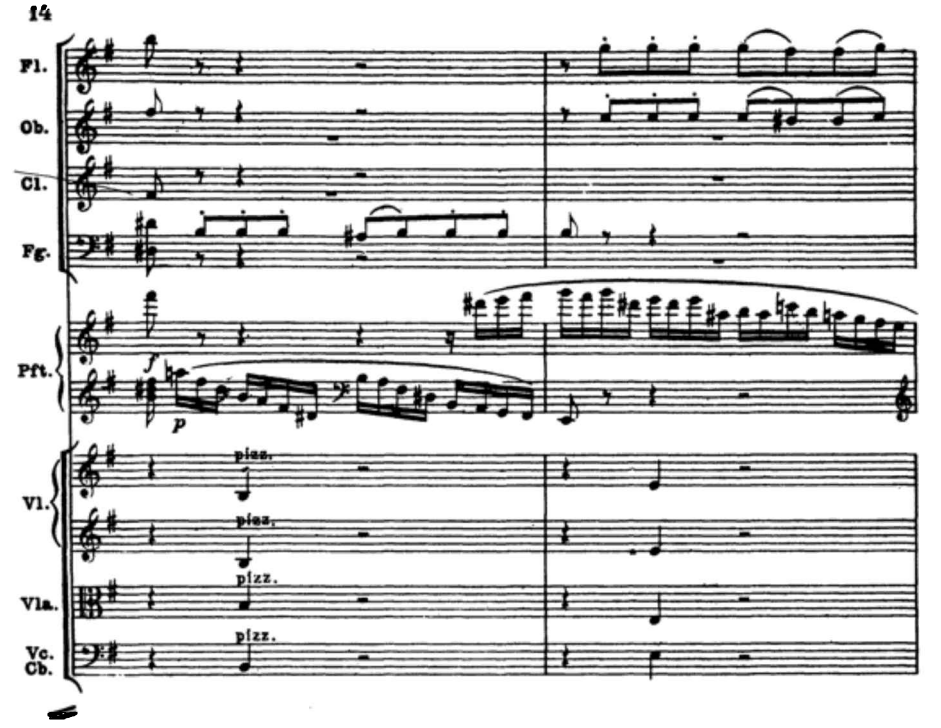
705-2

Exemplul 7:
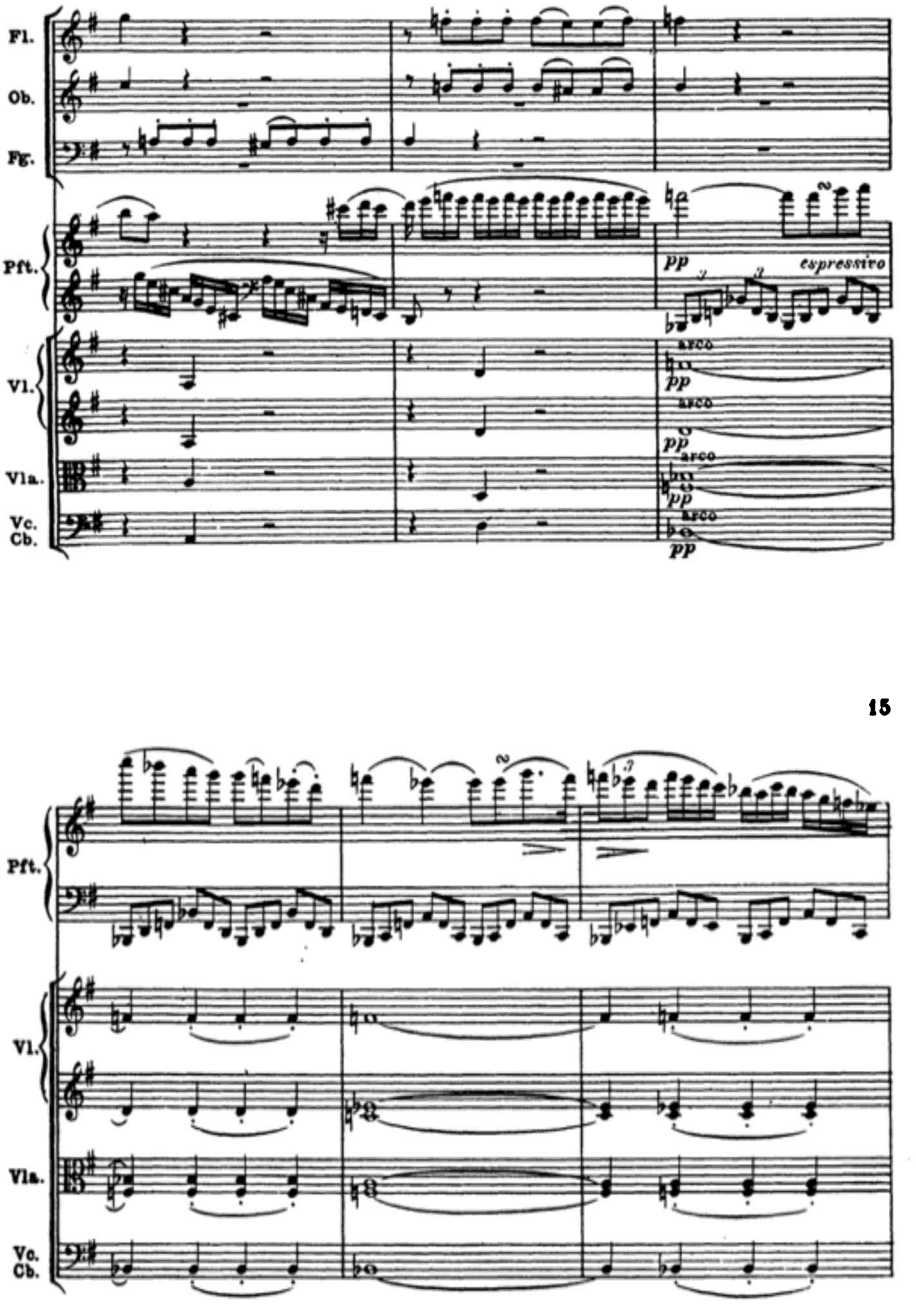

Fl.
Cor. (G)
SOLO
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
E.E.3505
13
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Pft.
leggieramente
Vl.
Vla.
Vc. Cb.


100
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Pft.
cresc.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
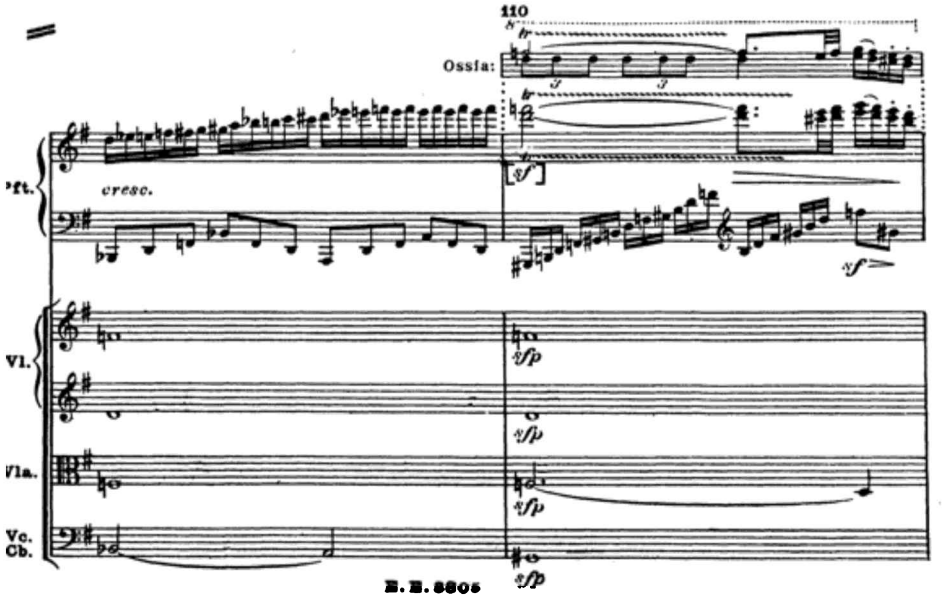
E. E. 3805


14
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Pft.
Vl.
pizz.
Vla.
Vc. Cb.
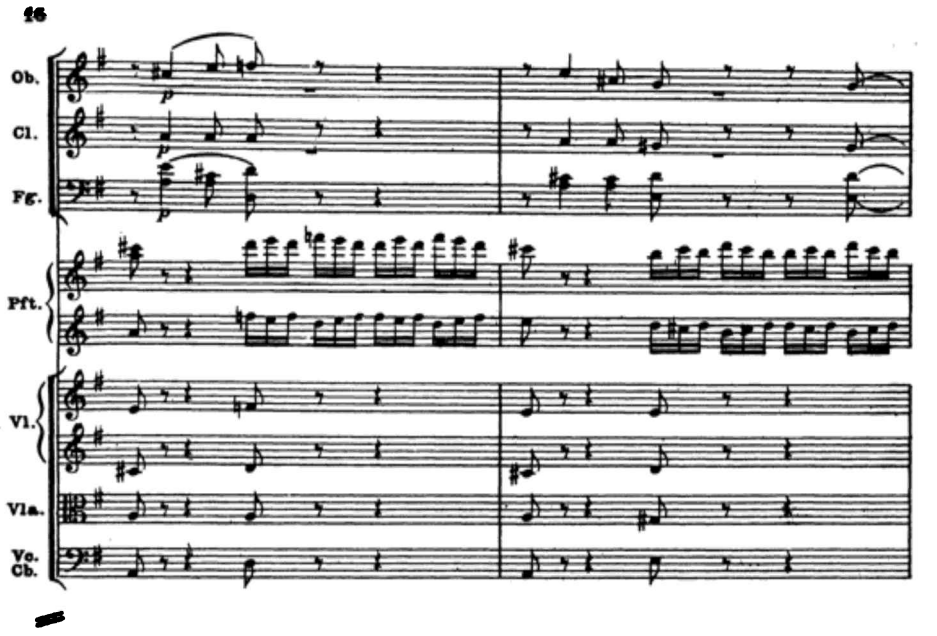
Exemplul 8:
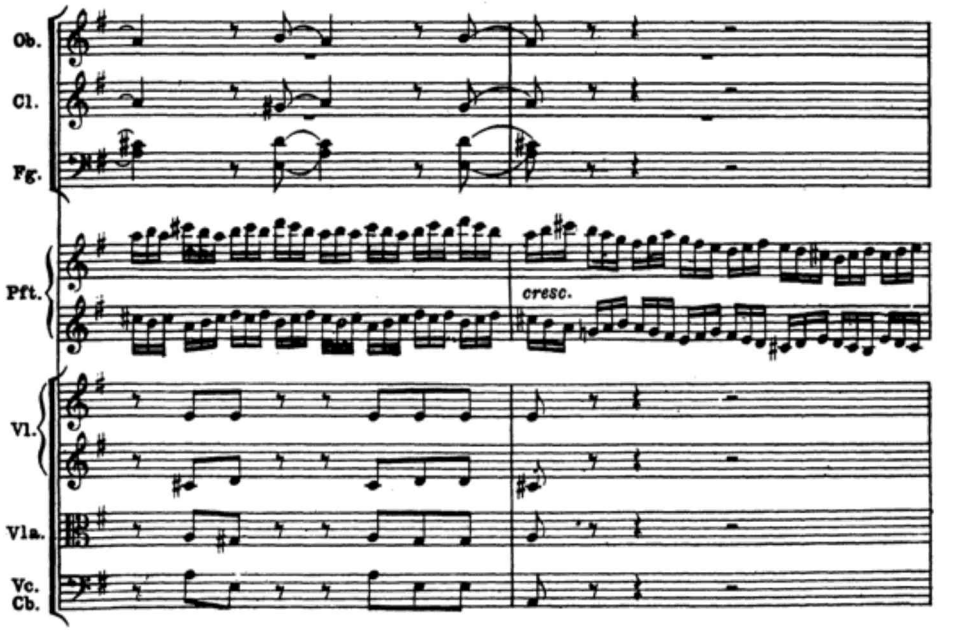

Fl.
Ob.
Fg.
Pft.
pp
espressivo
Vl.
arco
pp
arco
pp
arco
pp
Vla.
Vc.
Cb.
arco
pp
15
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
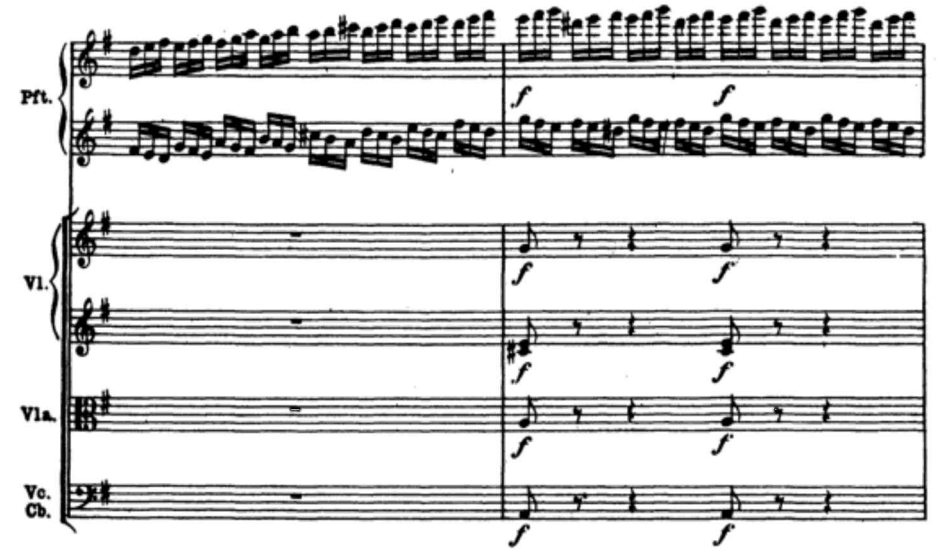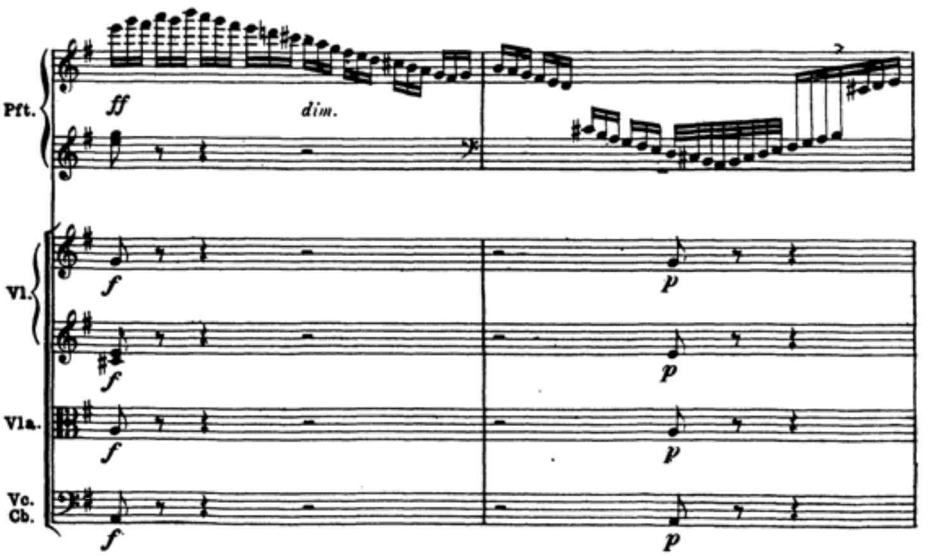
...



Exemplul 9:
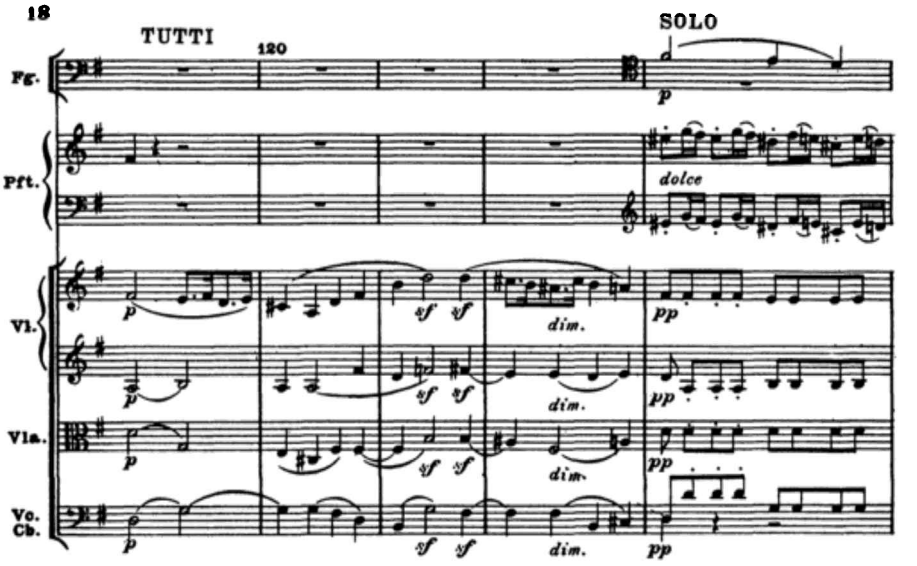



Ob.
Cl.
Fg.
Pft.
cresc.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
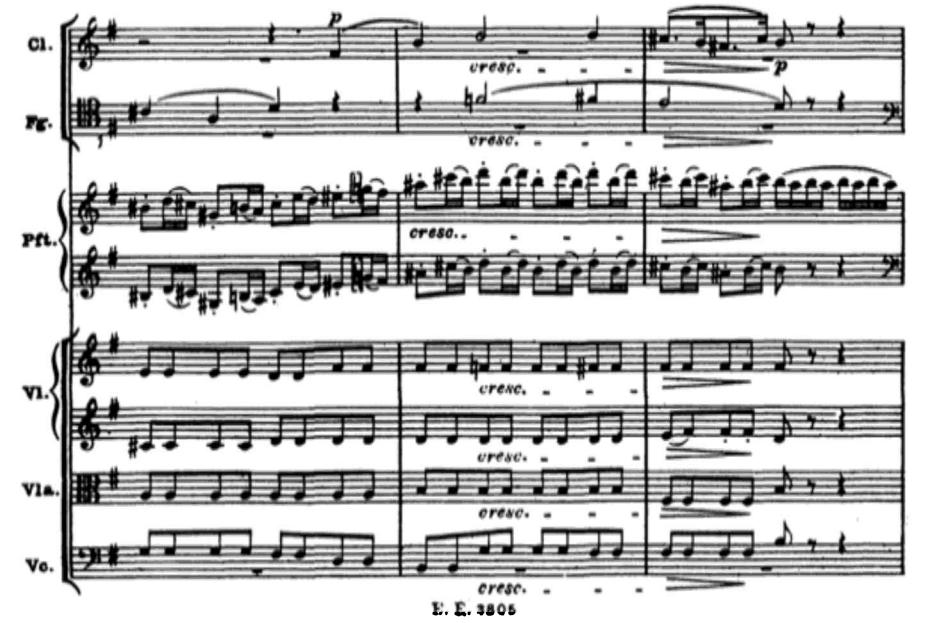

Pft.
f
f
Vl.
f
f
f
f
Vla.
f
f
Vc.
Cb.
f
f
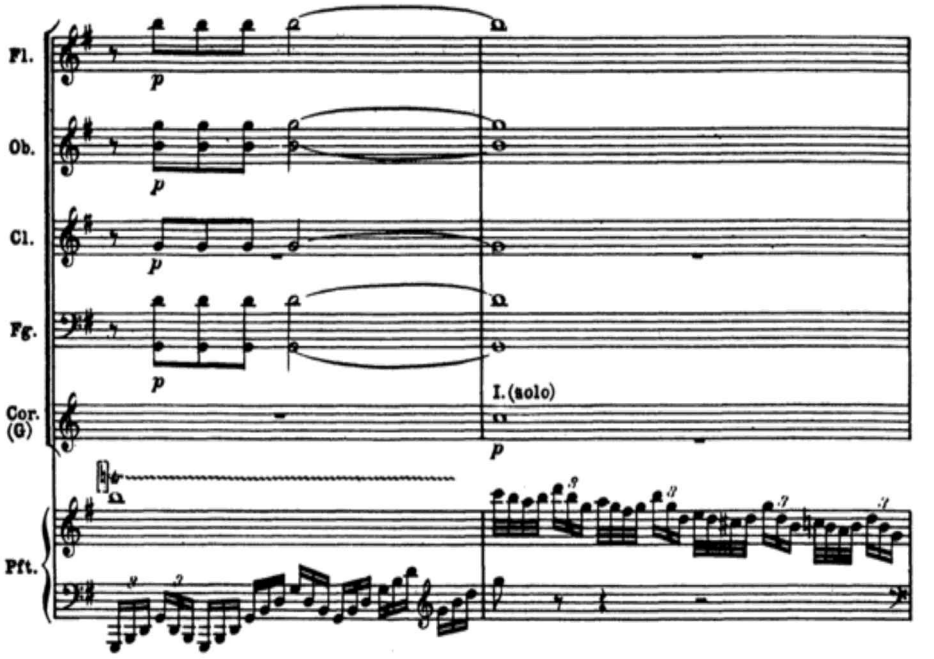


E. E. 3803
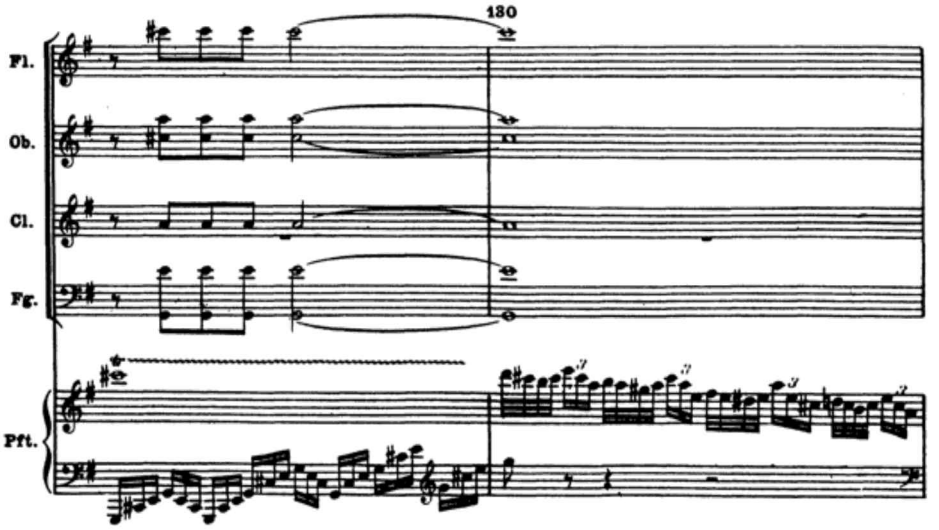
Exemplul 10:
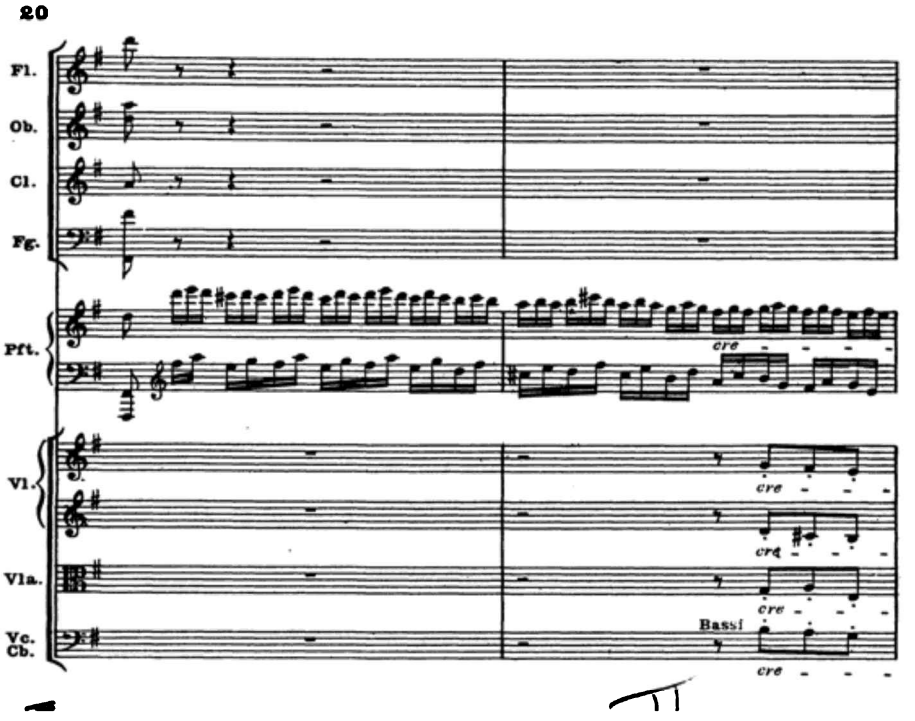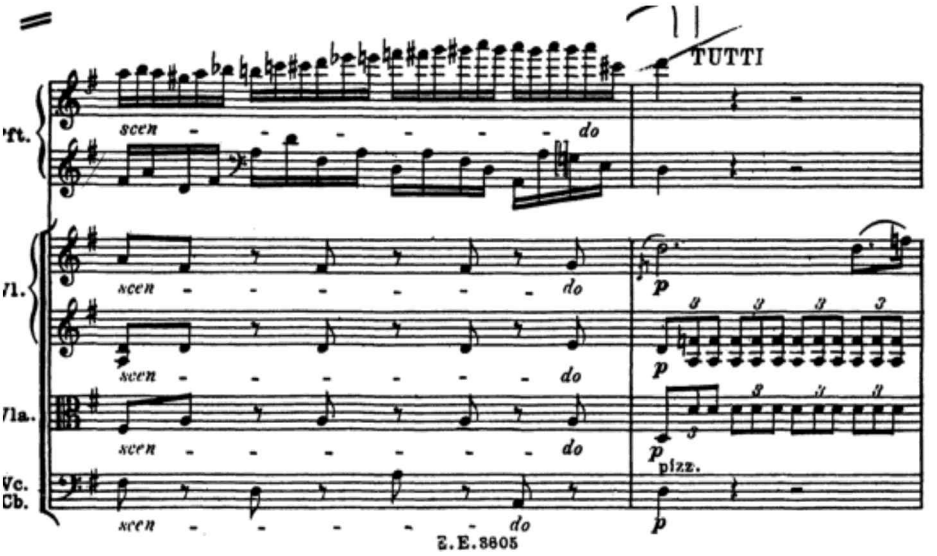




19
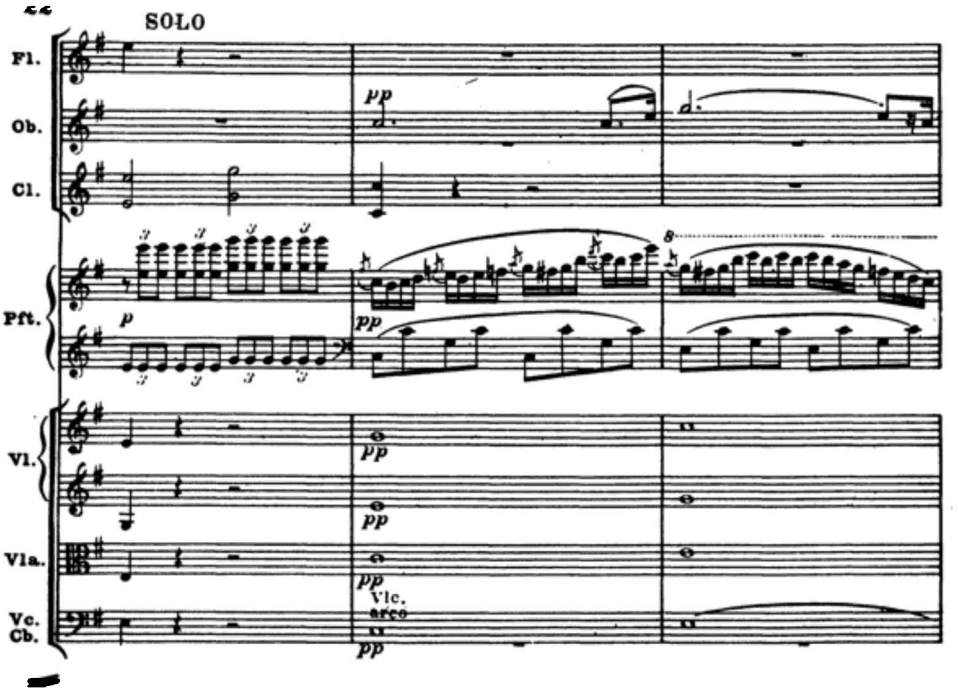



130
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Pft.
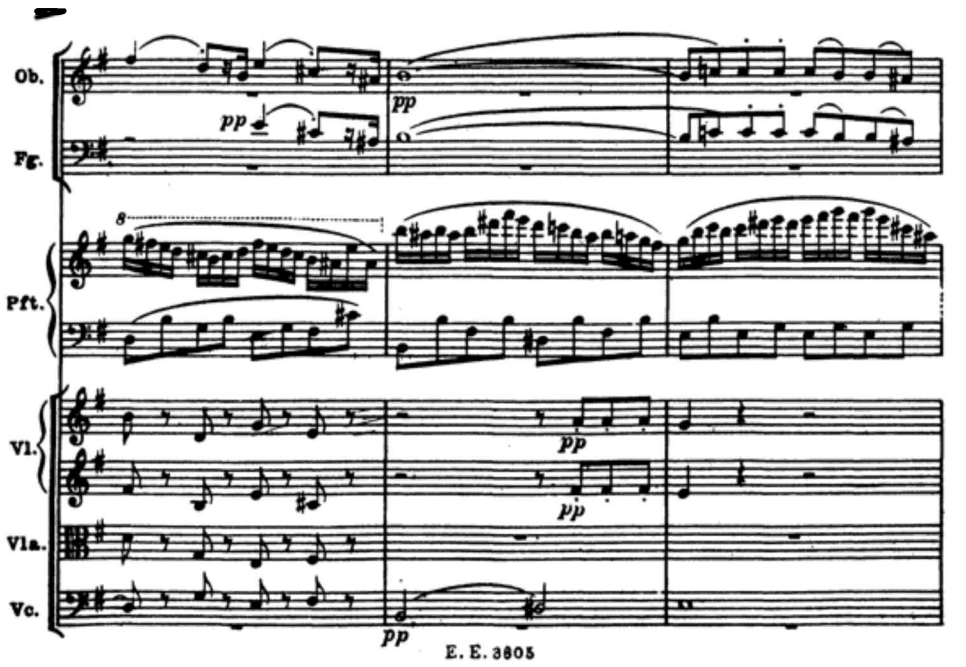
E. E. 3805
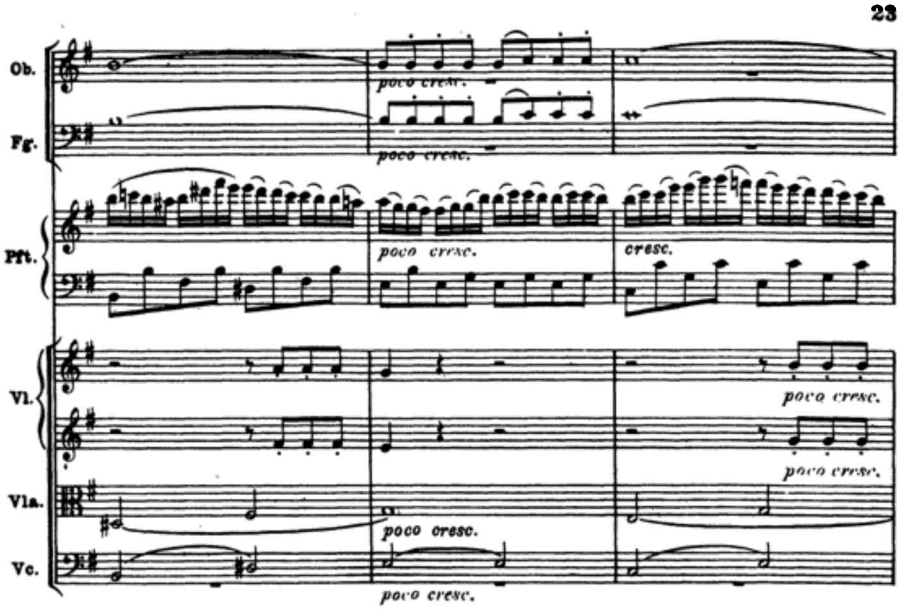

20
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Pft.
cre
Vl.
cre
cre
Vla.
cre
Vc.
Cb.
Bassi
cre
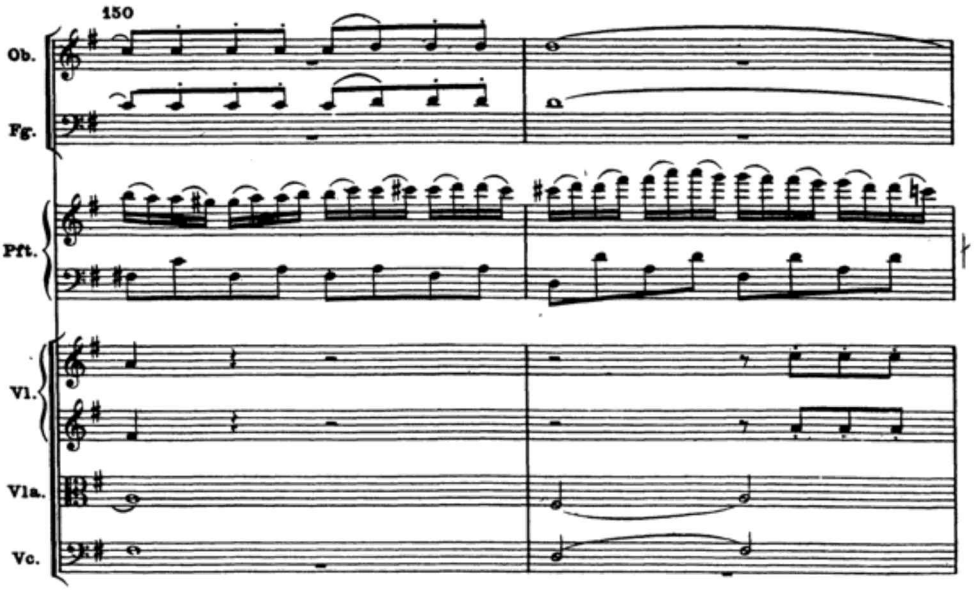

TUTTI
scen - - - - - - - do
p
pizz.
E.E.3805
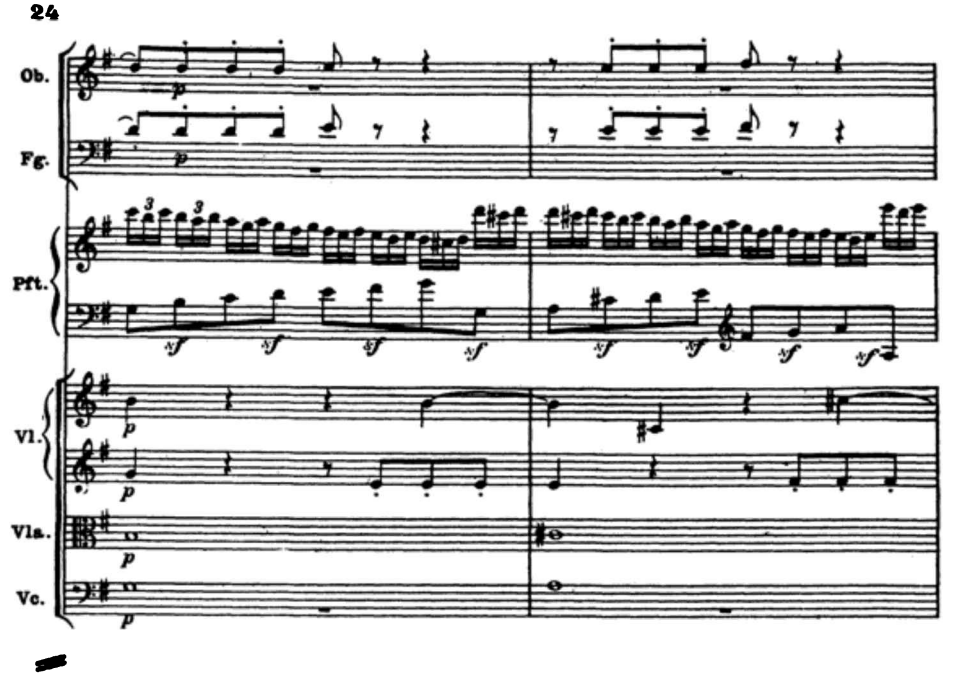
Exemplul 11:
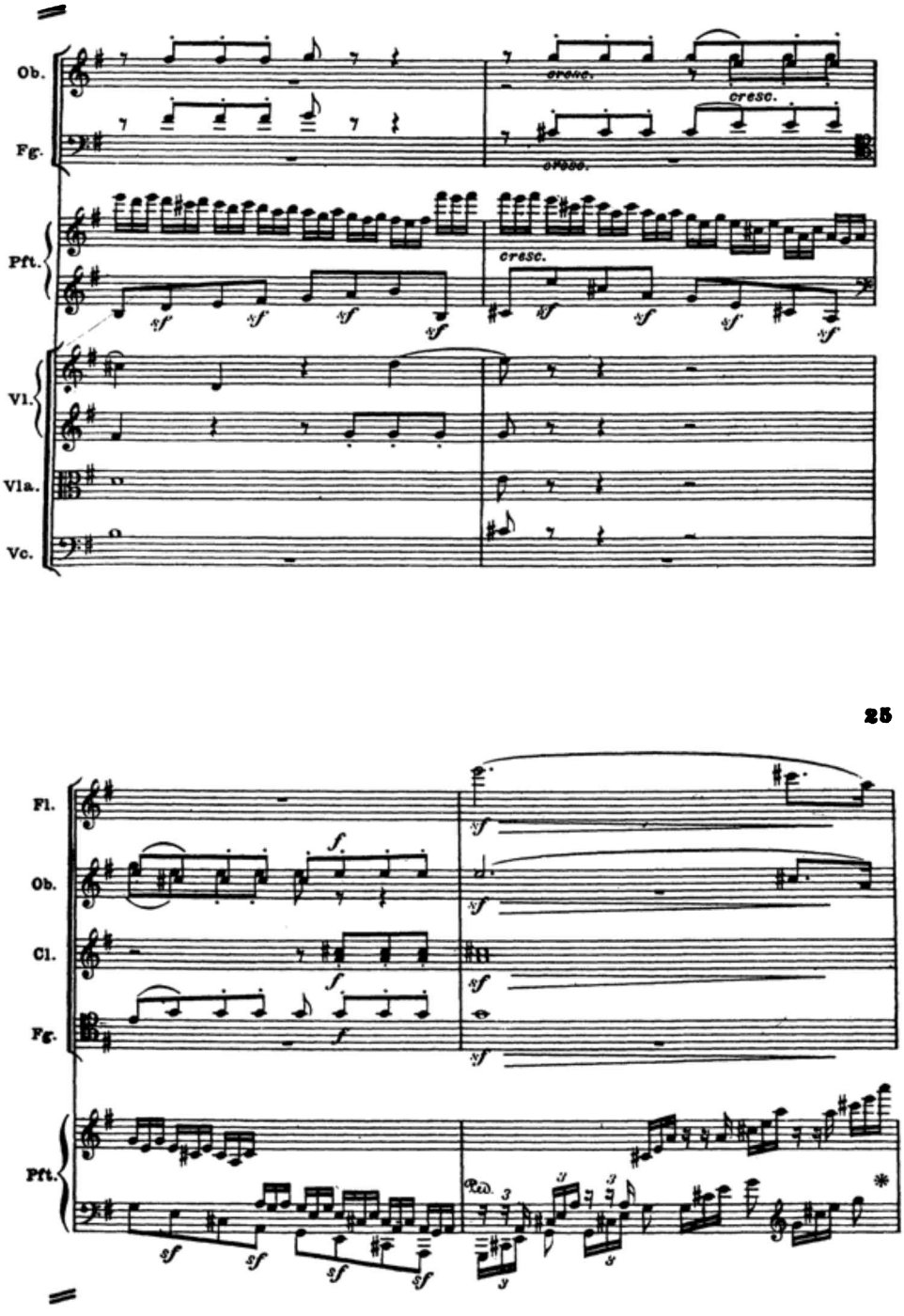

SOLO
Fl.
Ob.
Cl.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
pp
p
Vlc.
arco


Ob.
Fg.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
pp
pp
pp
pp
pp
8
E. E. 3805
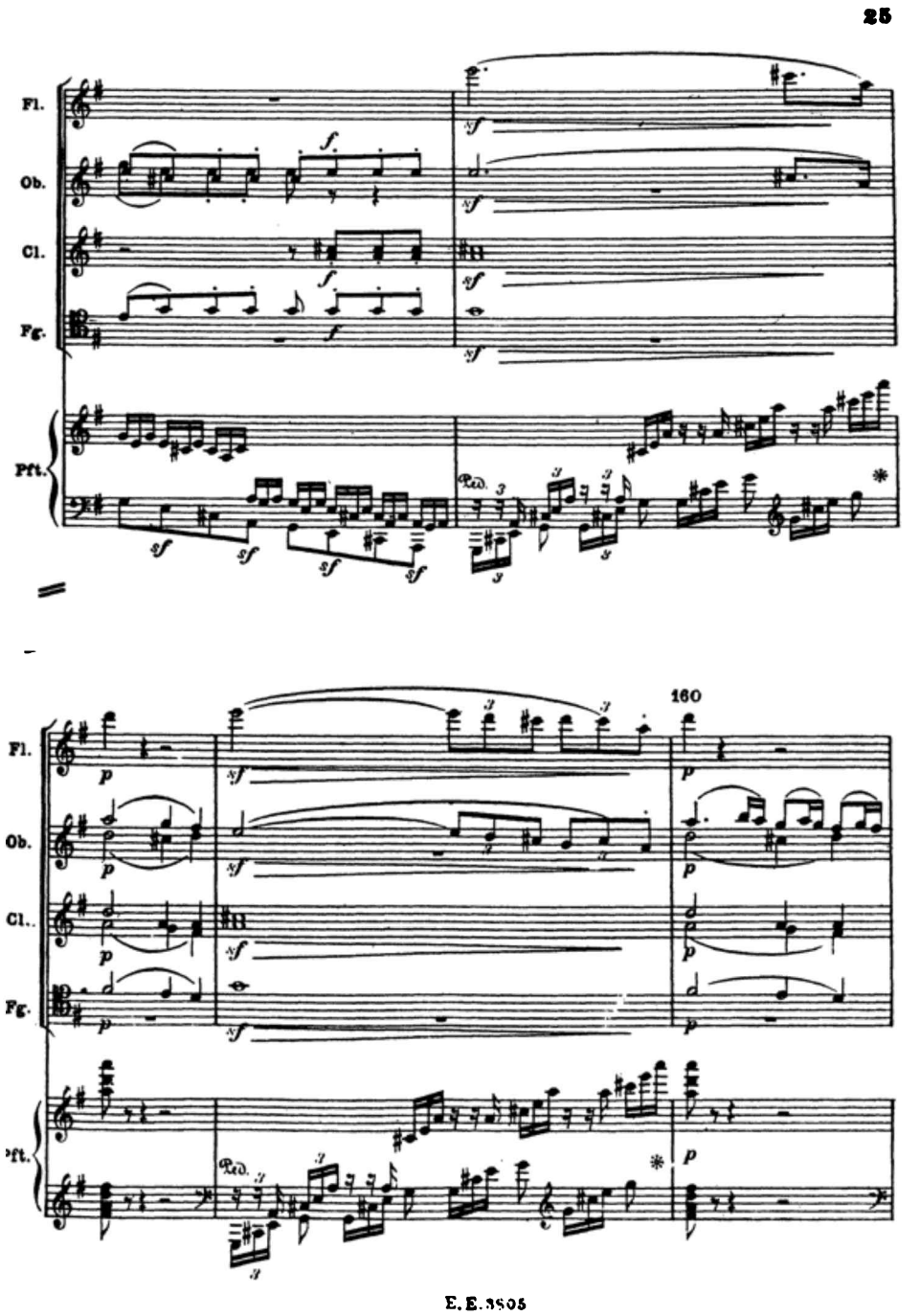

23
Ob.
Fg.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
poco cresc.
poco cresc.
poco cresc.
cresc.
poco cresc.
poco cresc.
poco cresc.
poco cresc.
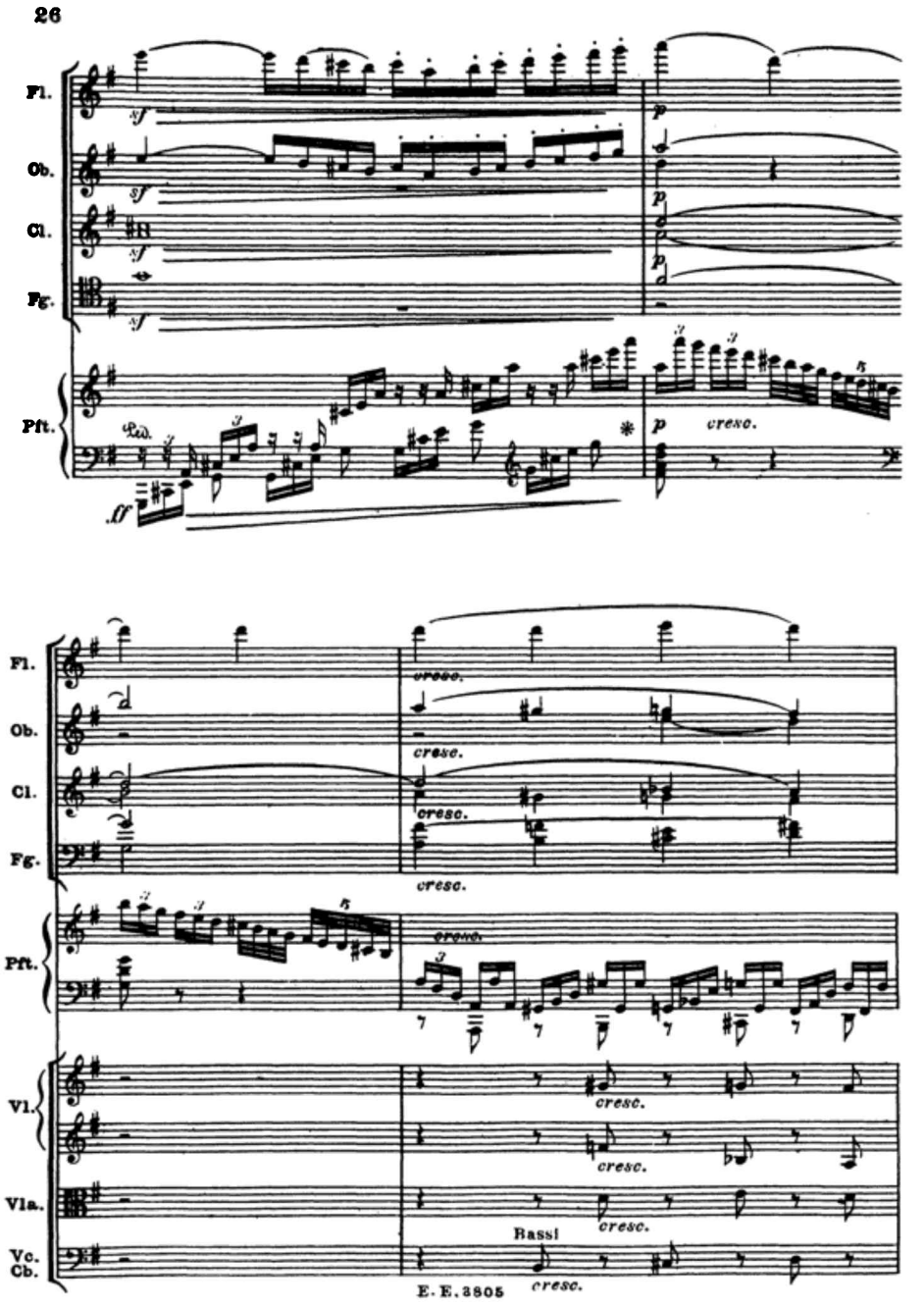

150
Ob.
Fg.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
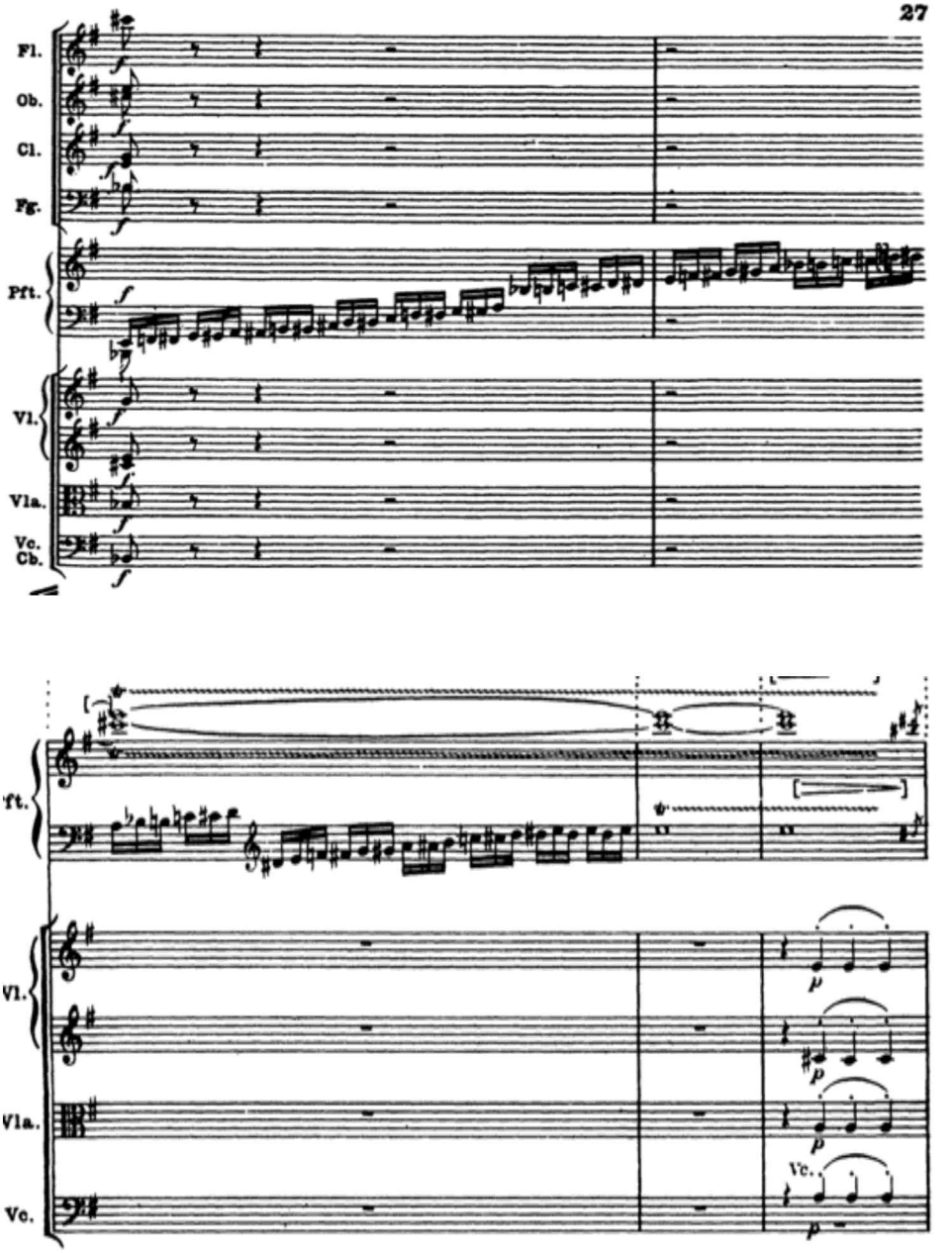

24
Ob.
Fg.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
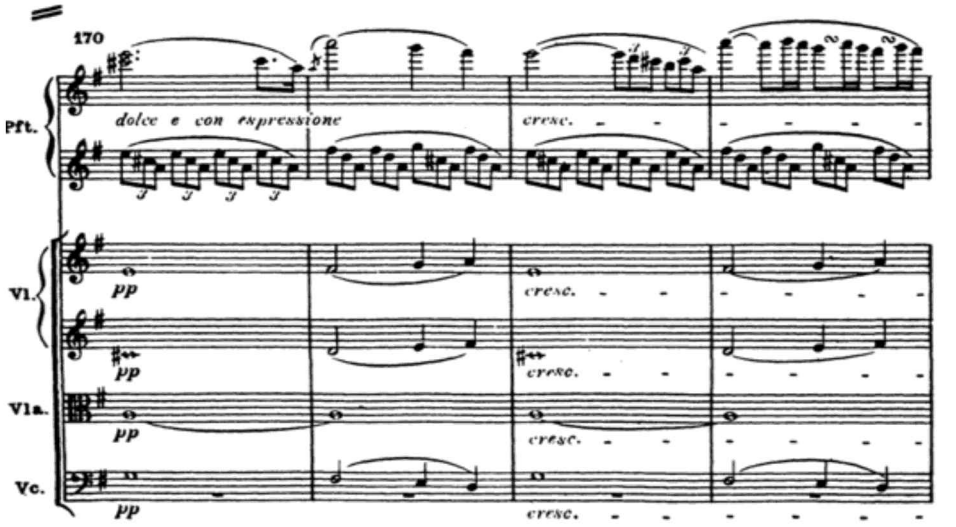

Ob.
Fg.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
cresc.
cresc.
cresc.
25
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Pft.

Exemplul 12:
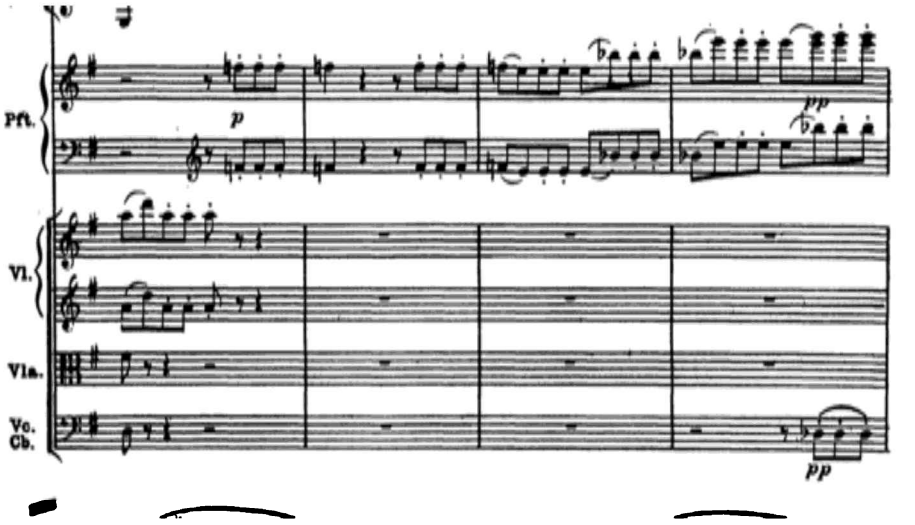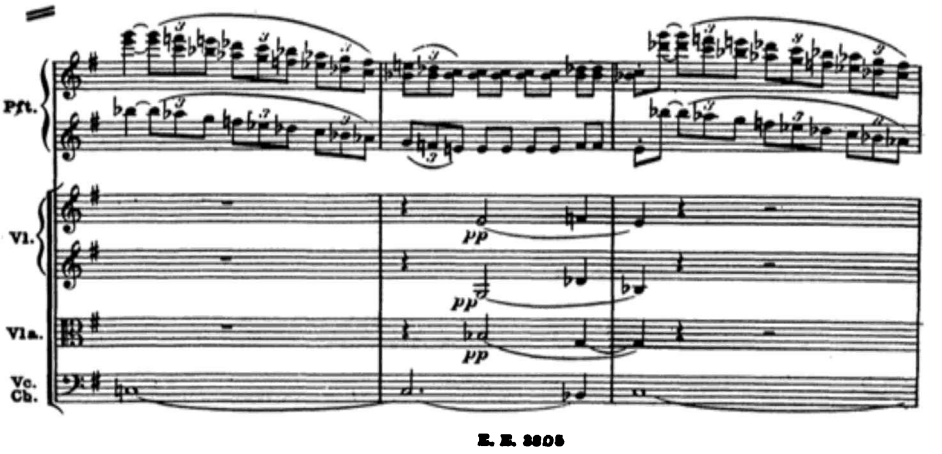



26
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Pft.
sf
p
ff
cresc.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
Bassi
E. E. 3805


Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
Vc.


170
Pft.
dolce e con espressione
cresc.
Vl.
Vla.
Vc.
pp
cresc.
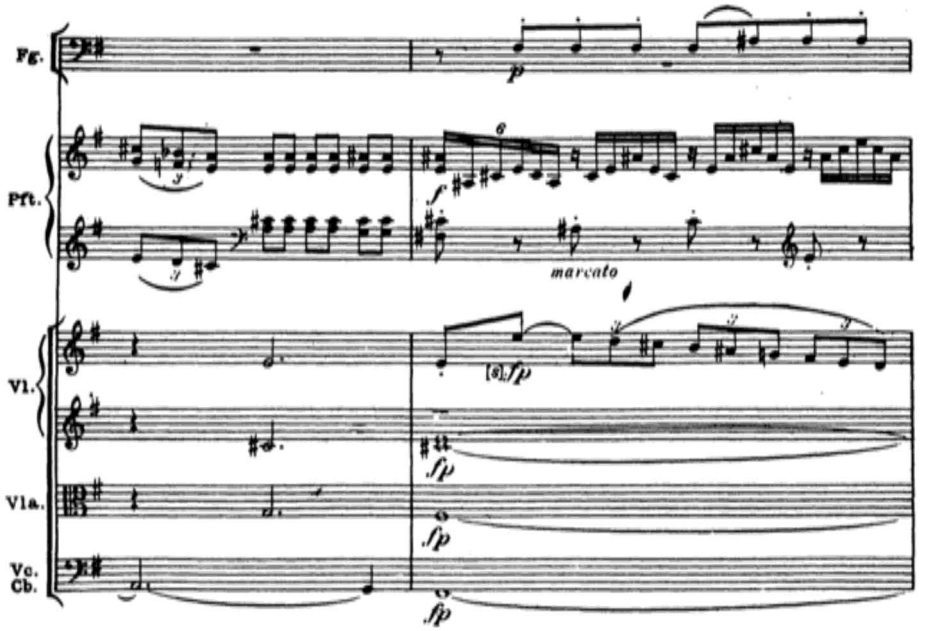
Exemplul 13:
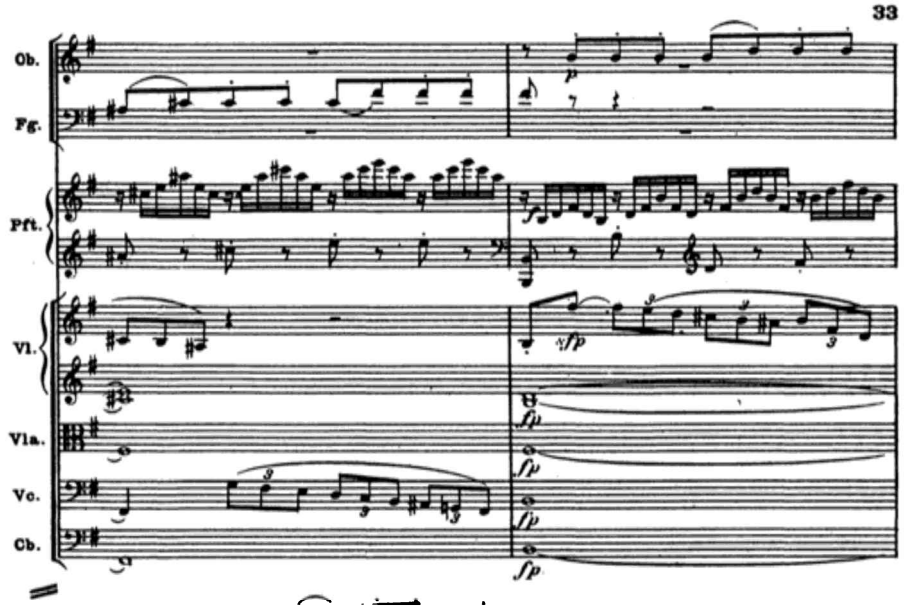

Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
p
pp
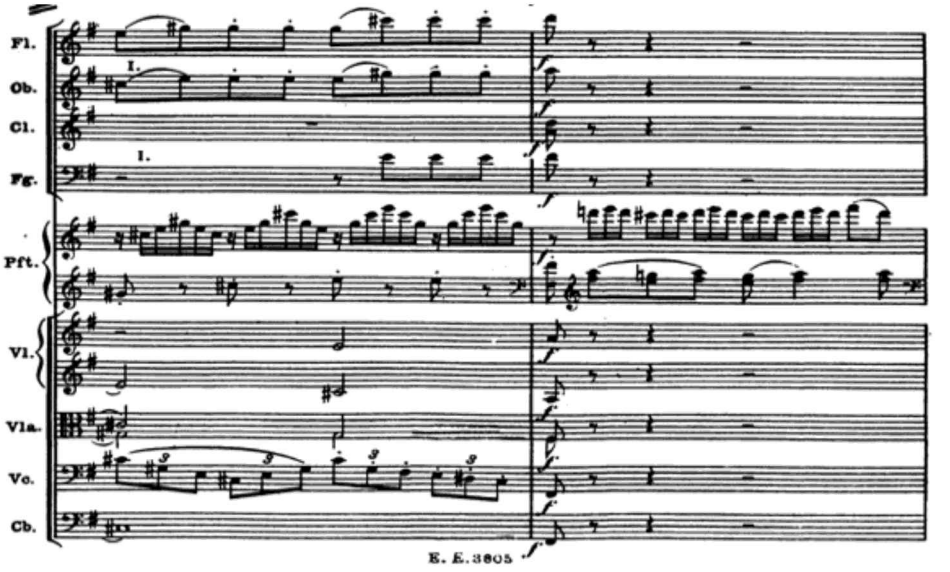


E. E. 3805
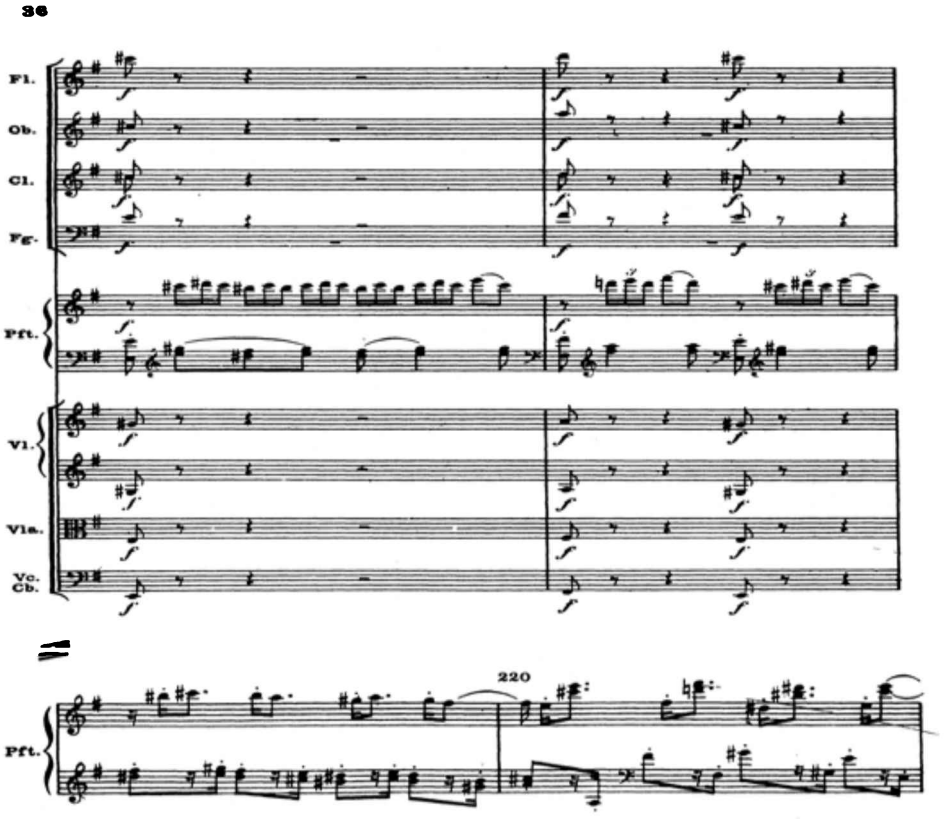
Exemplul 14:
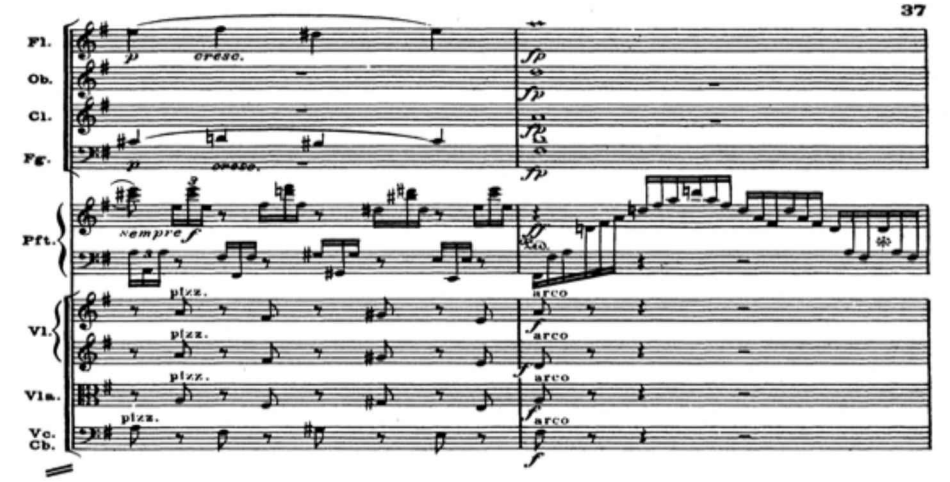




Exemplul 15:
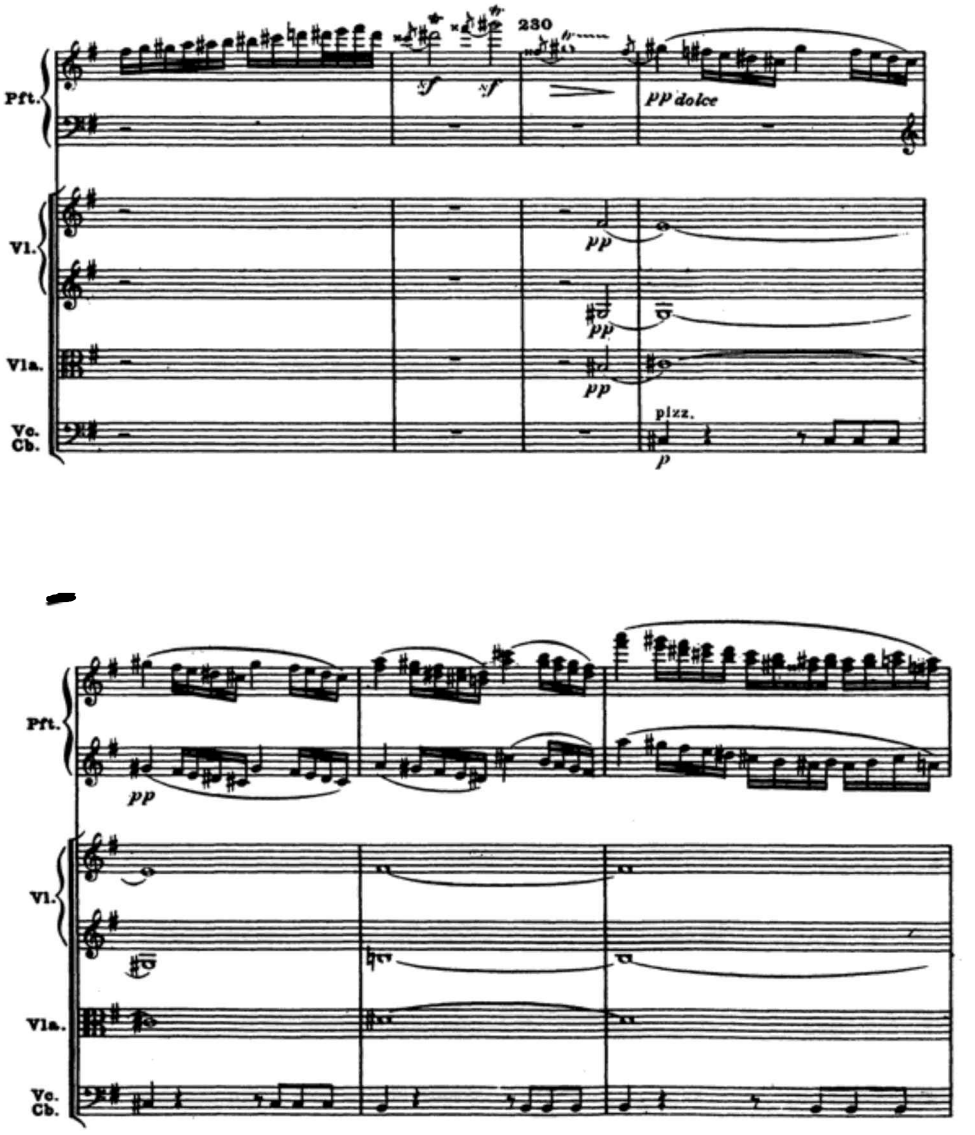



36
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
220
Pft.
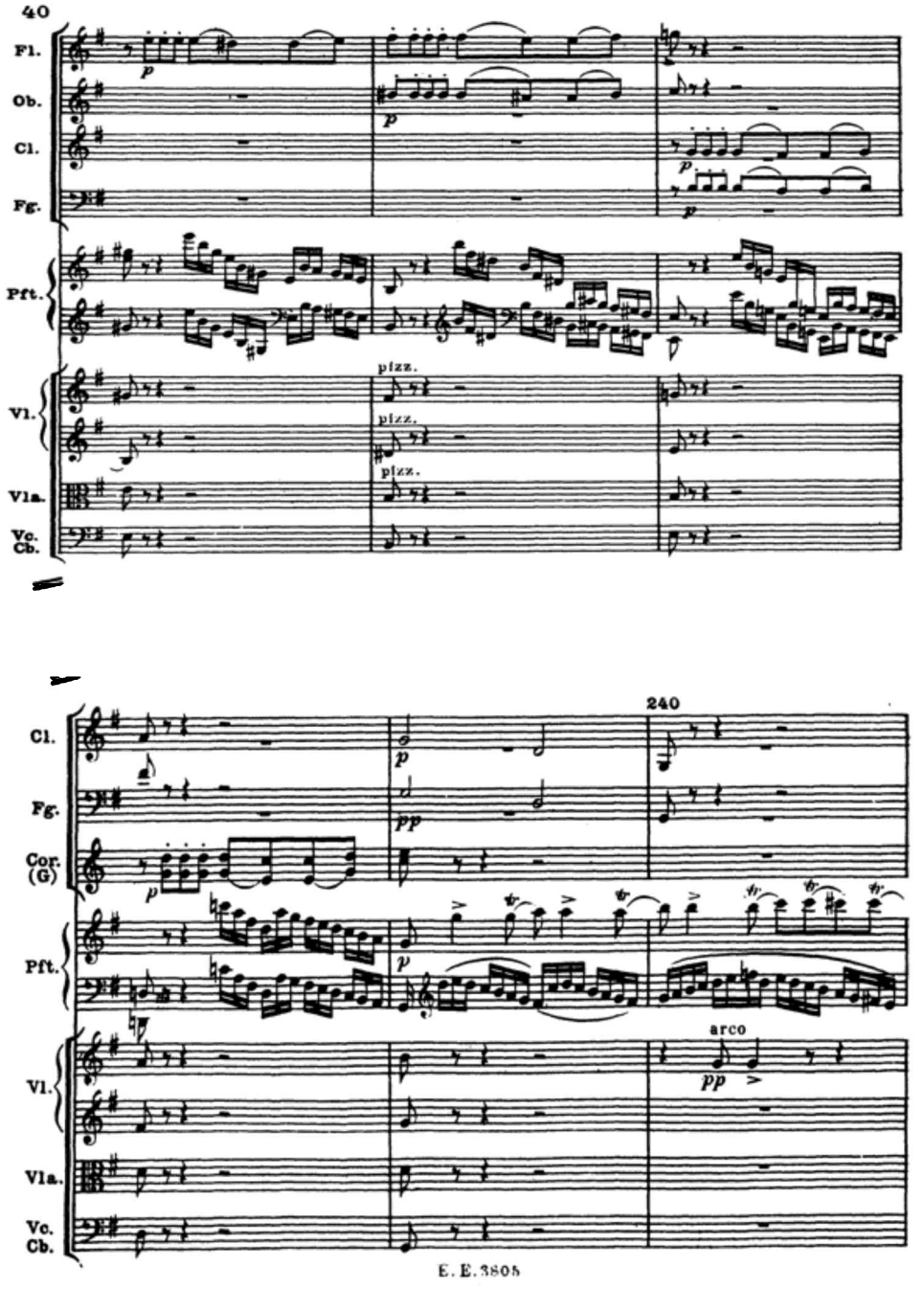
E.E.3605


37
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
sempre f
pizz.
arco
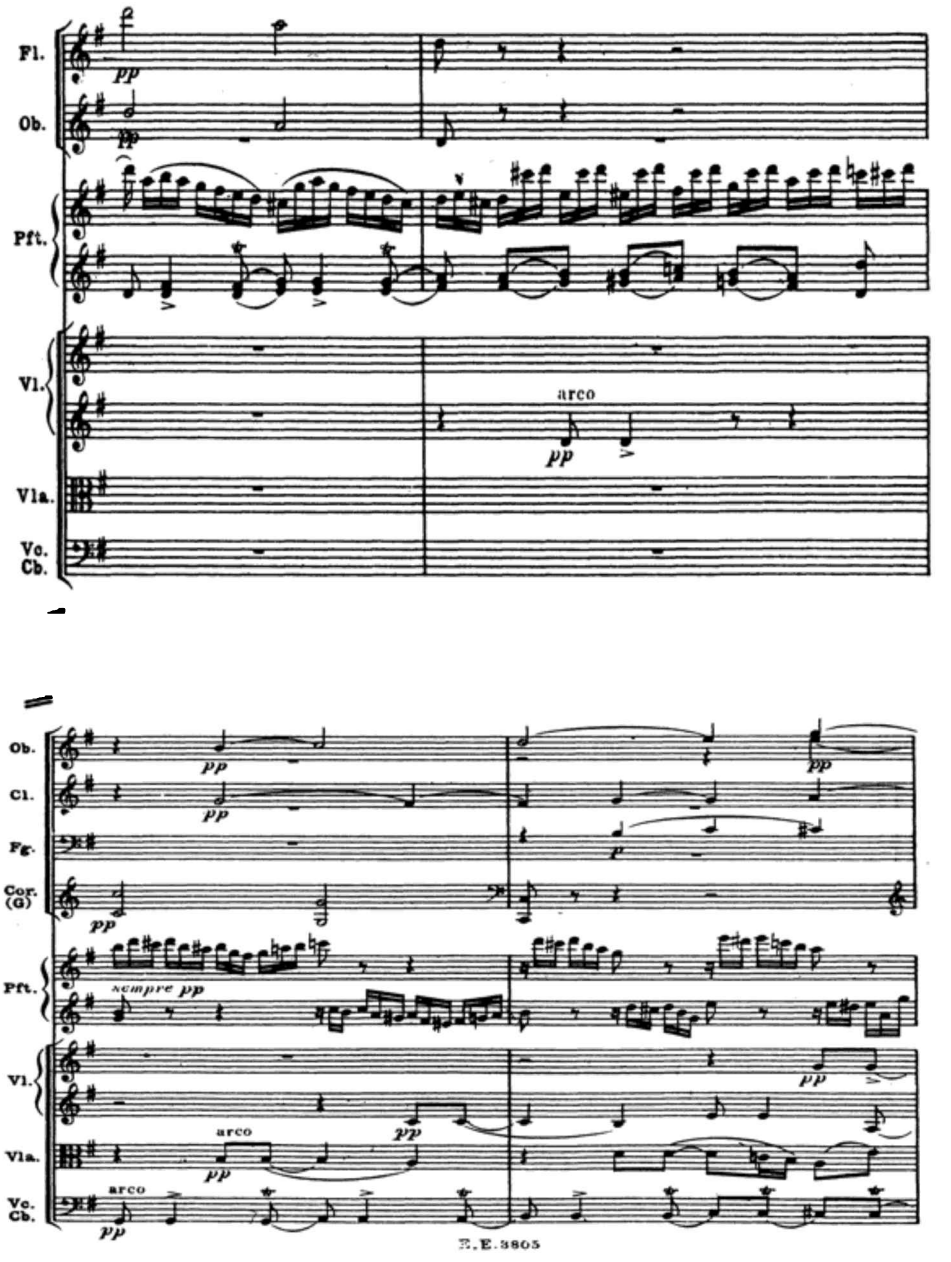
Exemplul 16:
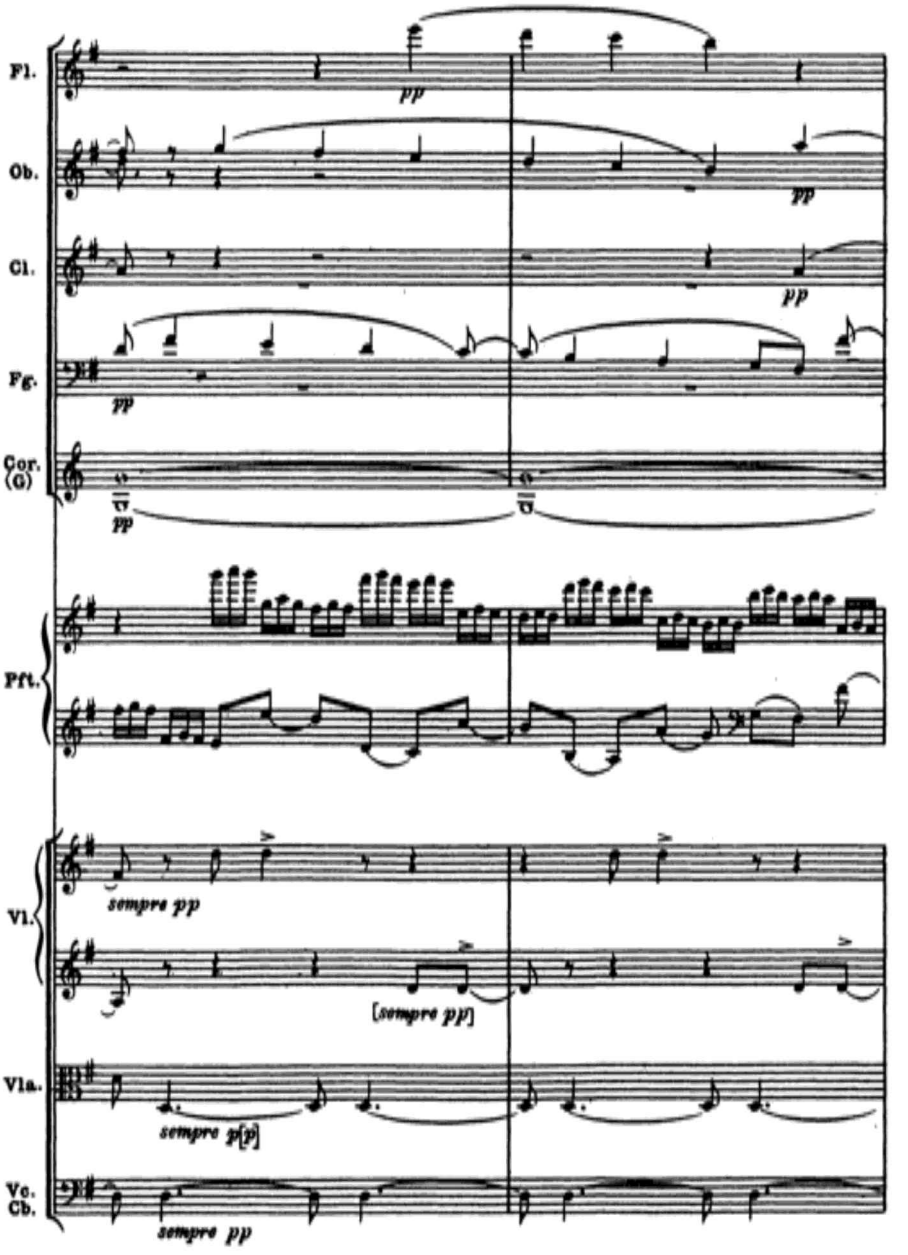


E. E. 3905
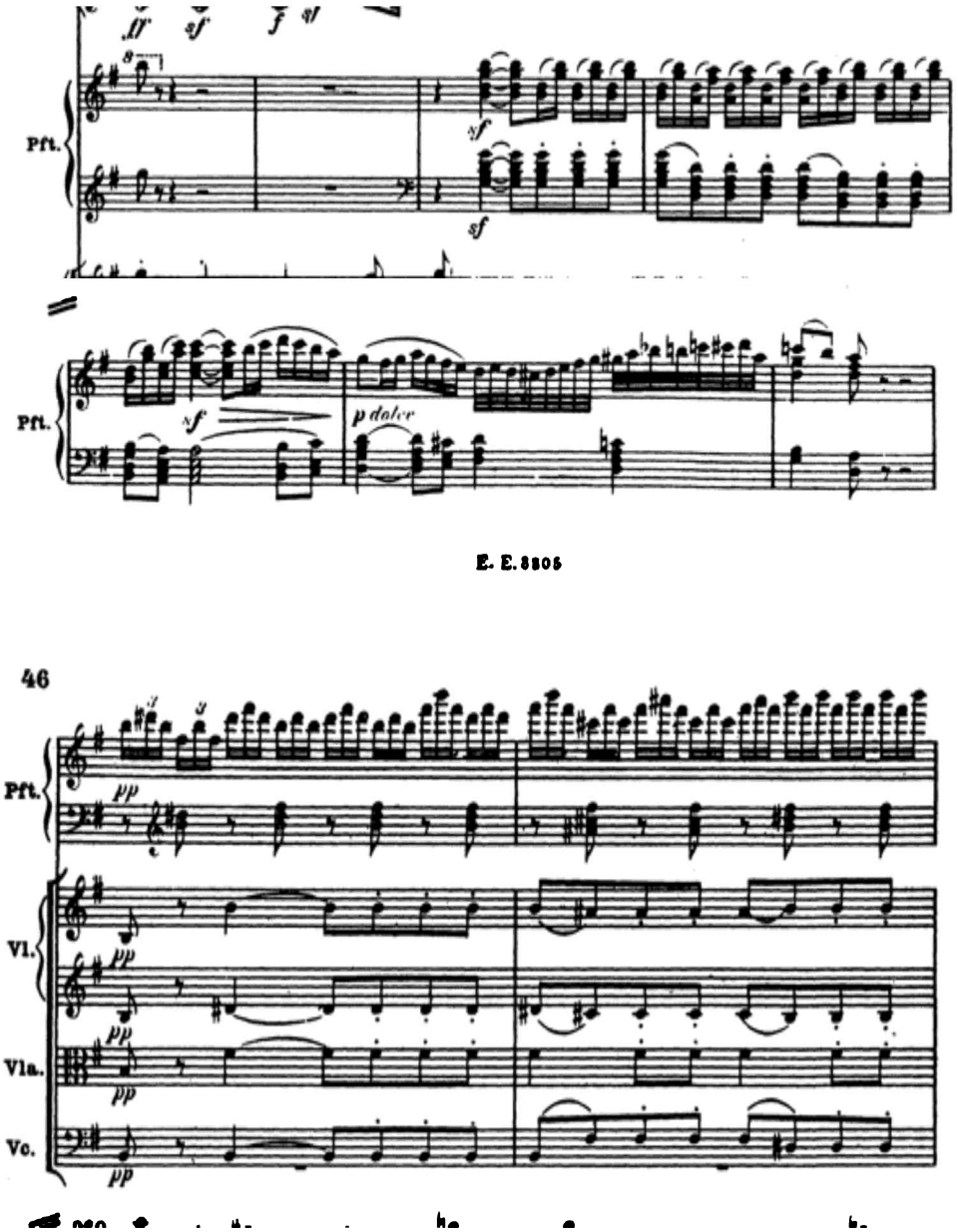


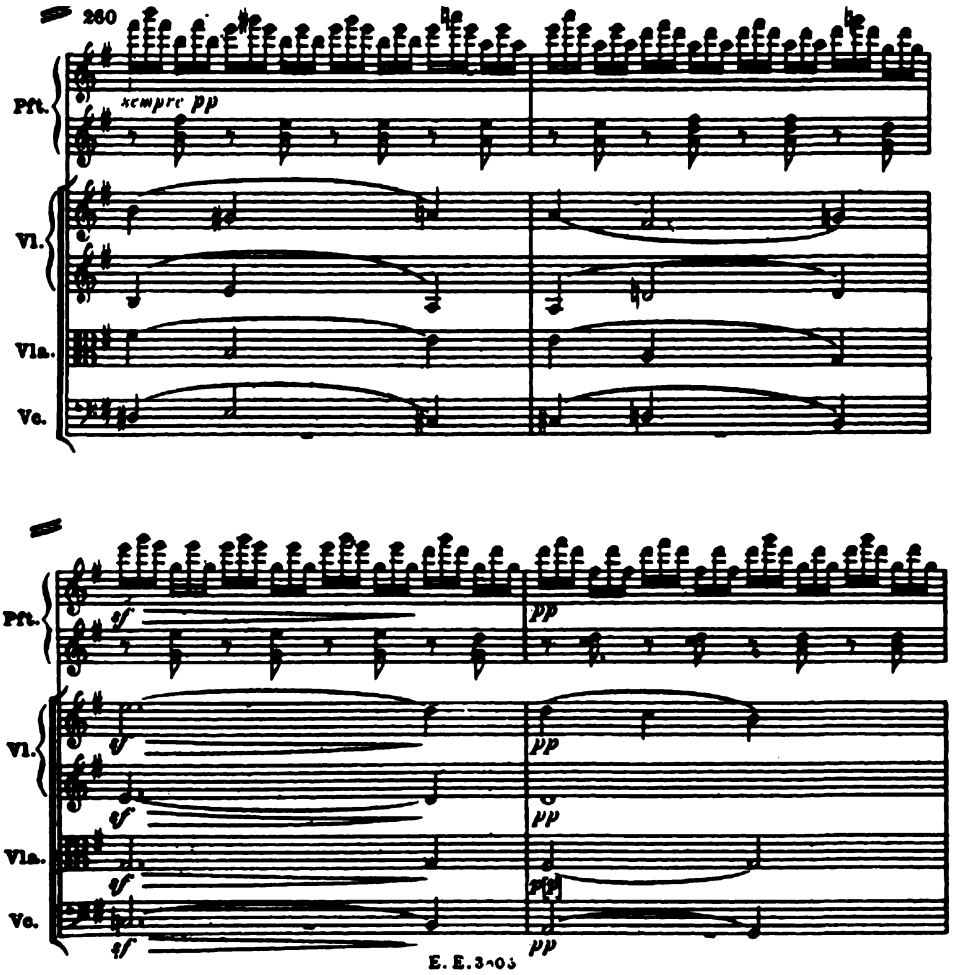
E. E. 3805


Fl.
Ob.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
arco
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
sempre pp
arco
arco


Fl.
pp
Ob.
pp
Cl.
pp
Fg.
pp
Cor. (G)
pp
Pft.
Vl.
sempre pp
[sempre pp]
Vla.
sempre p[p]
Vc. Cb.
sempre pp
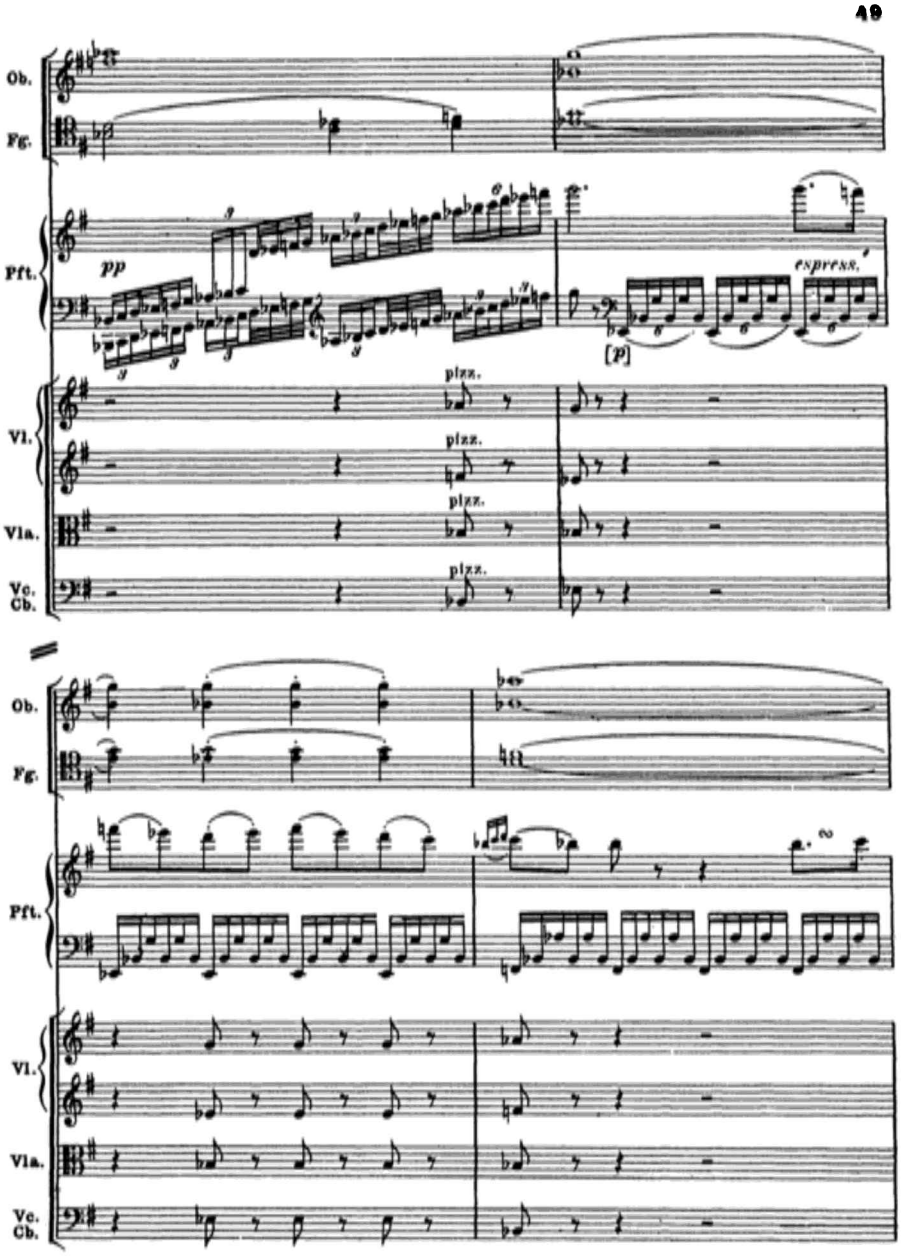
Exemplul 17:
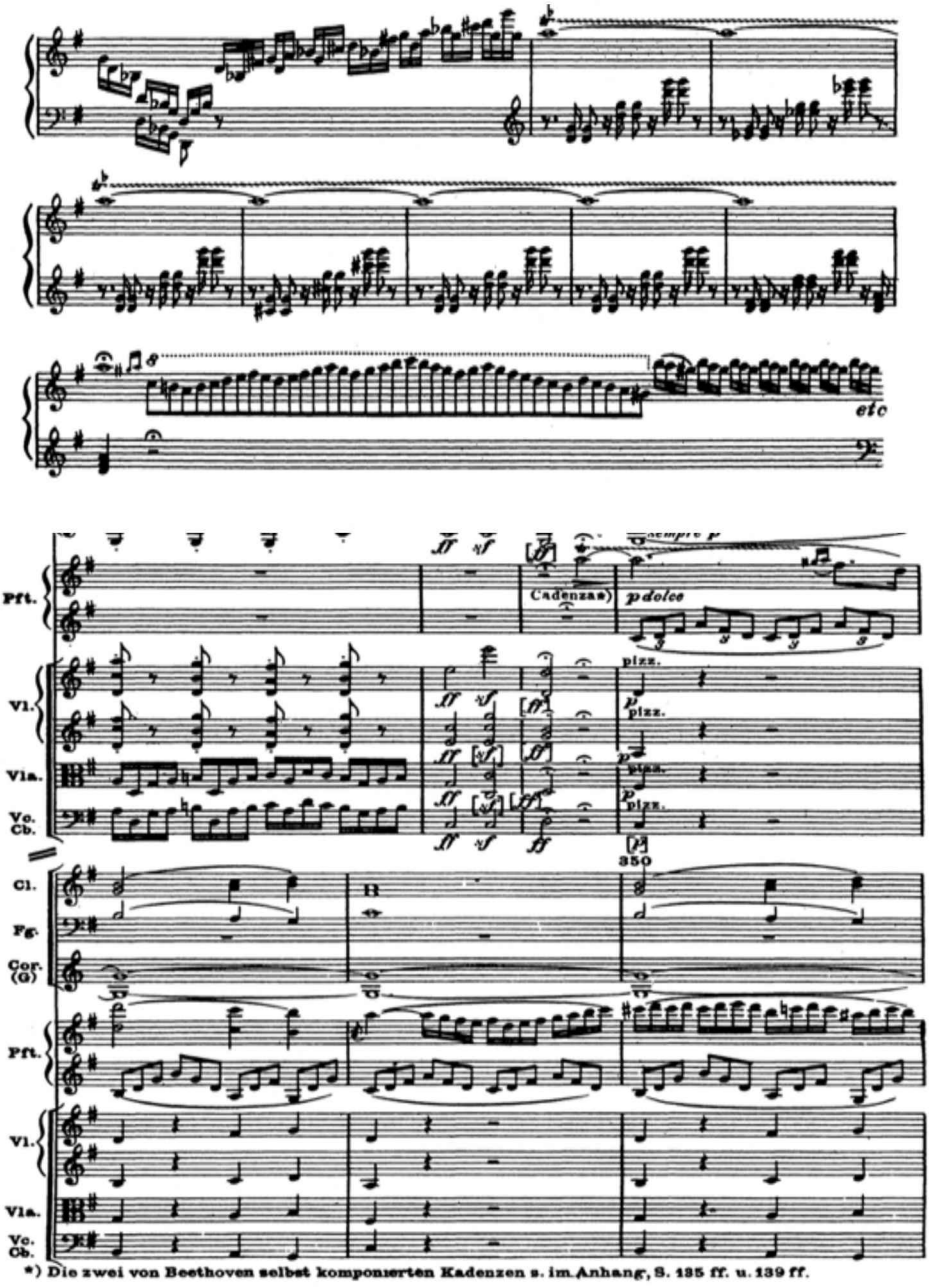




Continuare vezi pagina următoare
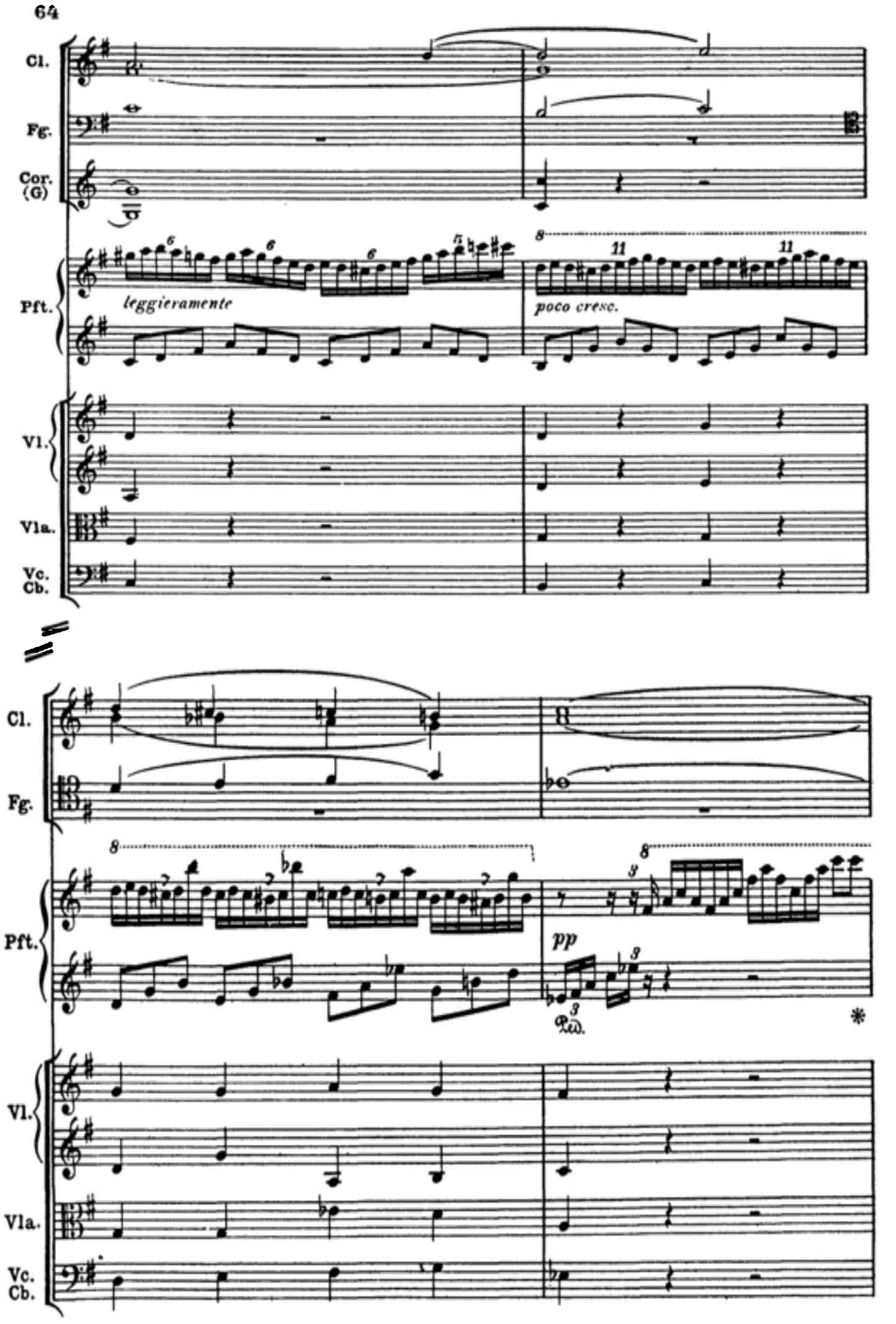
Exemplul 18:
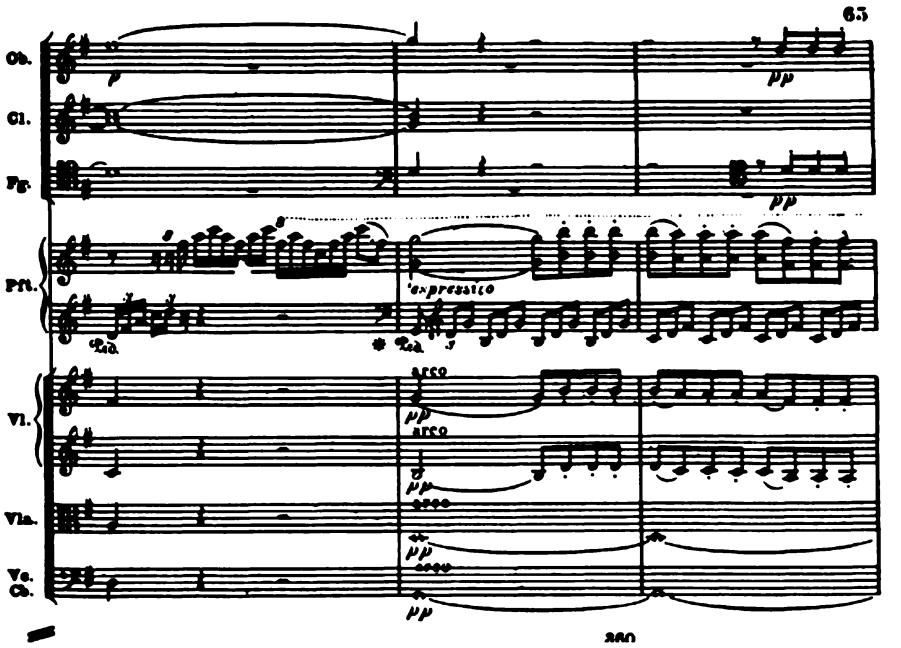


E E. 3805

Exemplul 19:


etc
Pft.
Cadenzas)
pdolce
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
350
Cl.
Fg.
Cor. (G)
*) Die zwei von Beethoven selbst komponierten Kadenzen s. im Anhang, S. 135 ff. u. 139 ff.
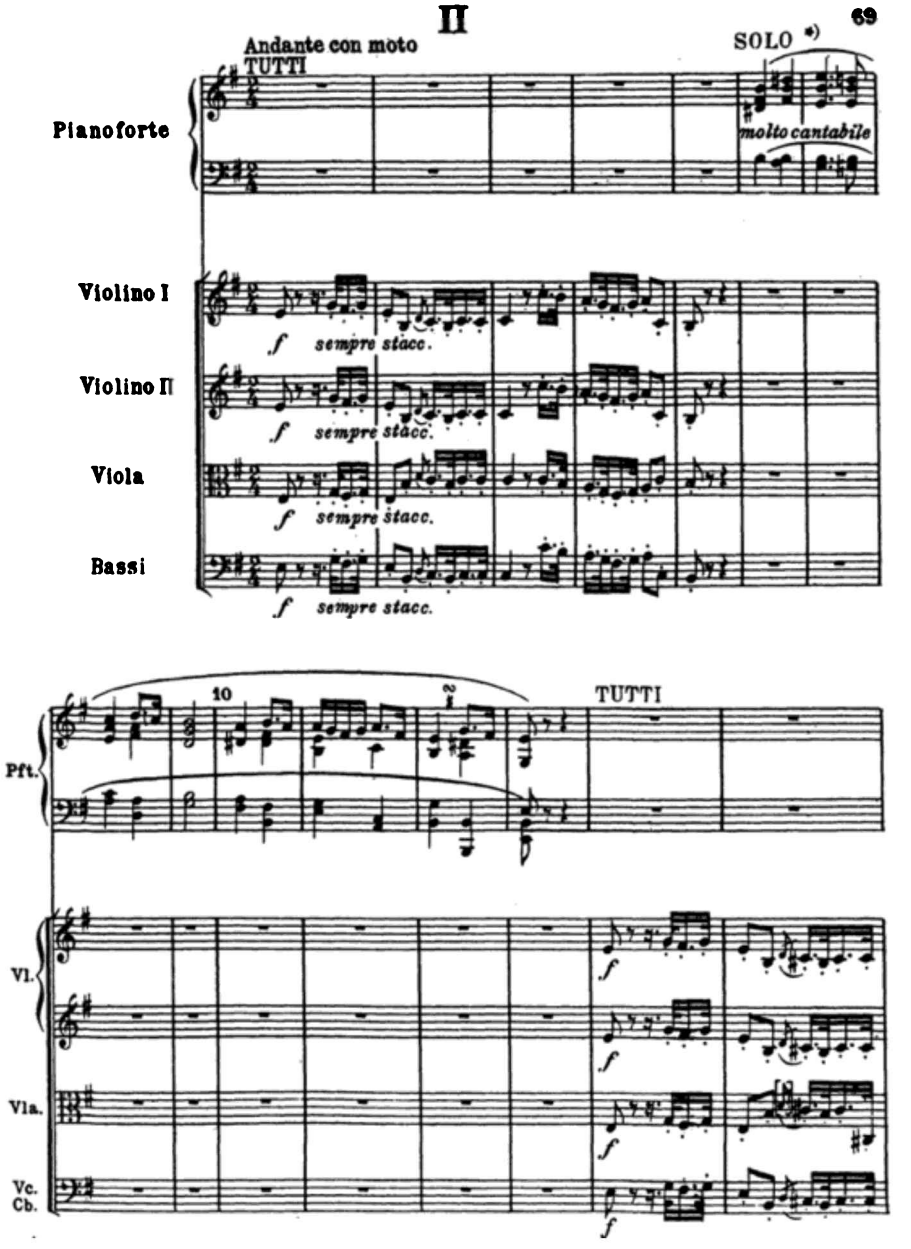

64
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Pft.
leggieramente
poco cresc.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
Cl.
Fg.
Pft.
pp
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
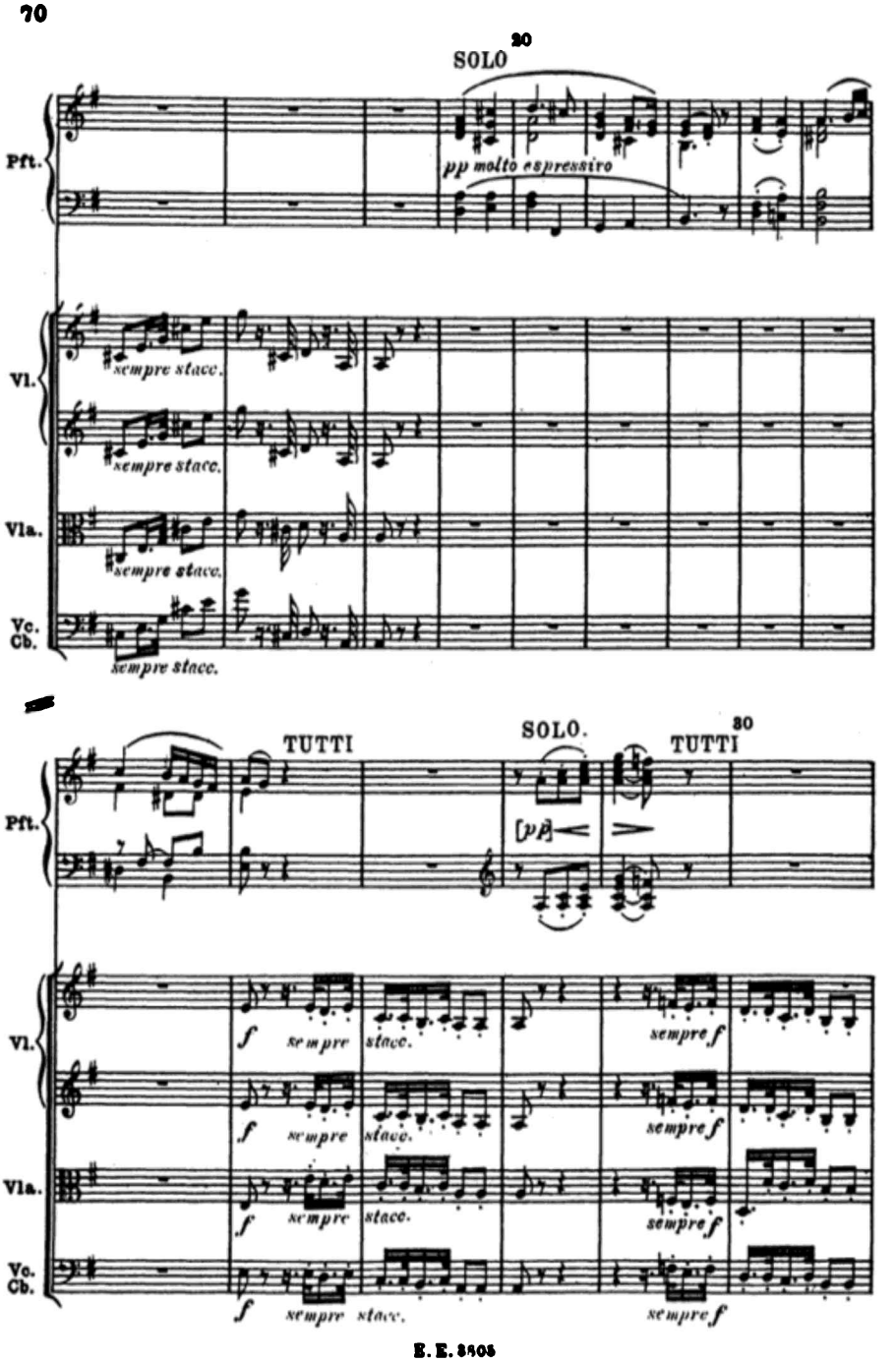


Continuare vezi pagina următoare

Partea a doua
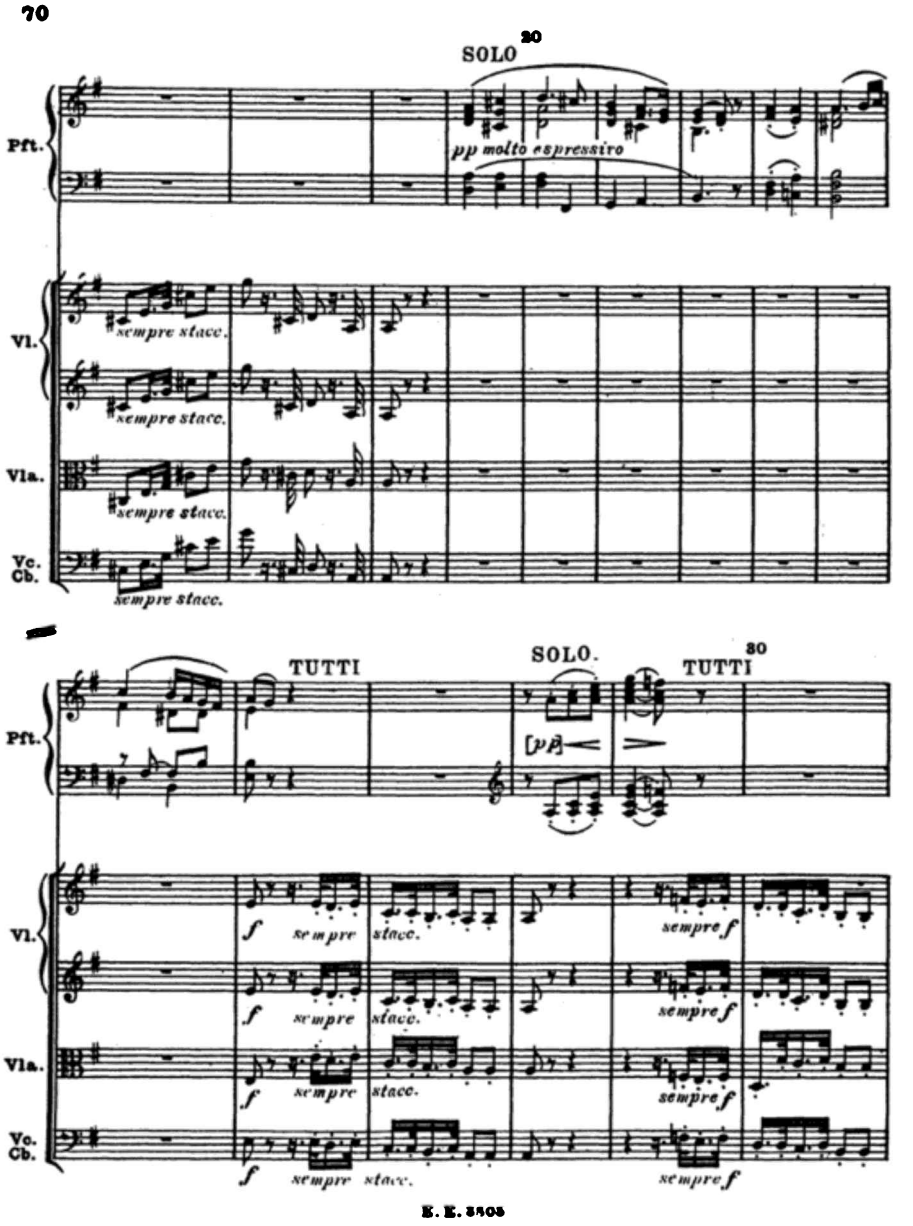
Exemplul 20:
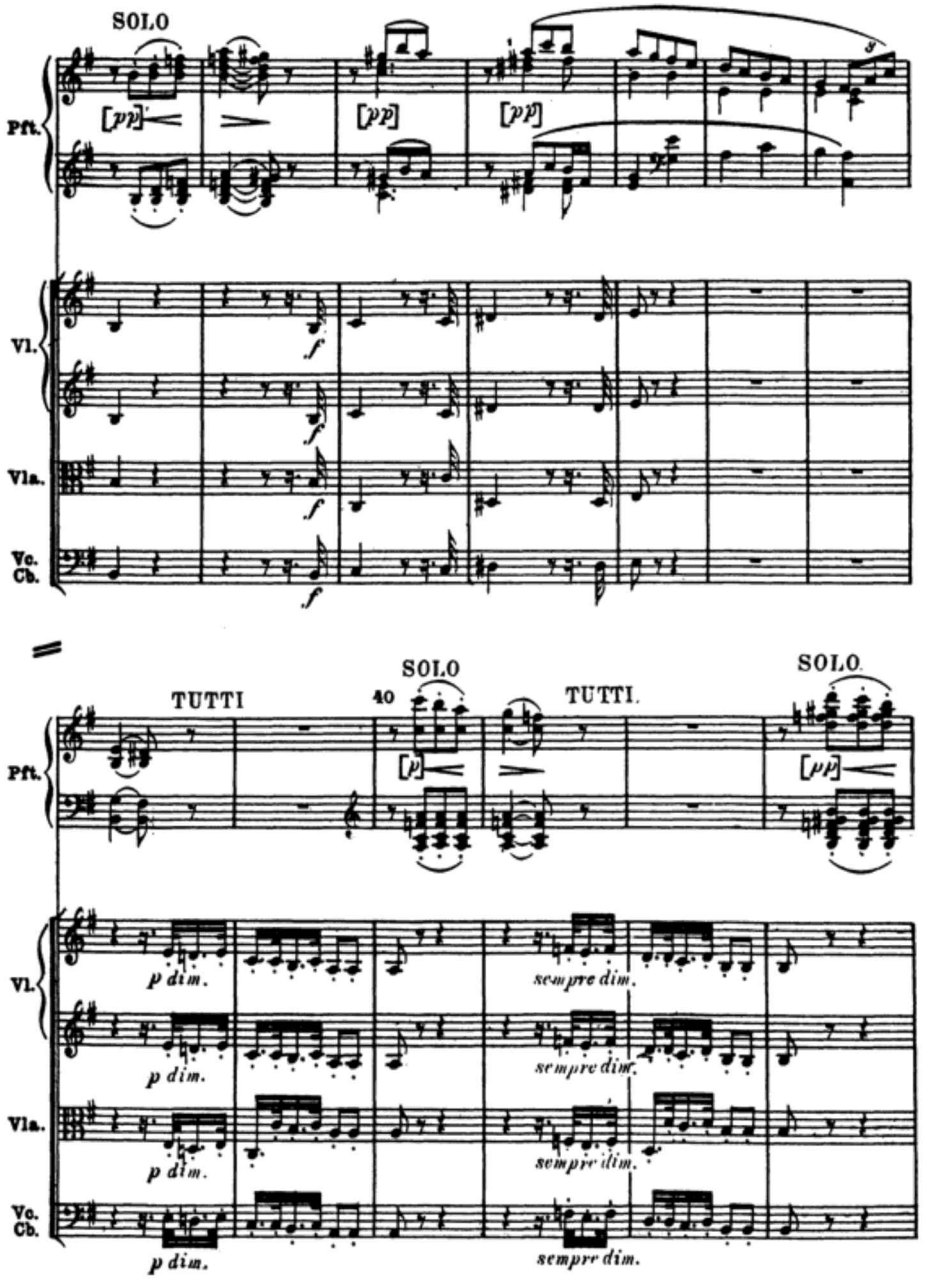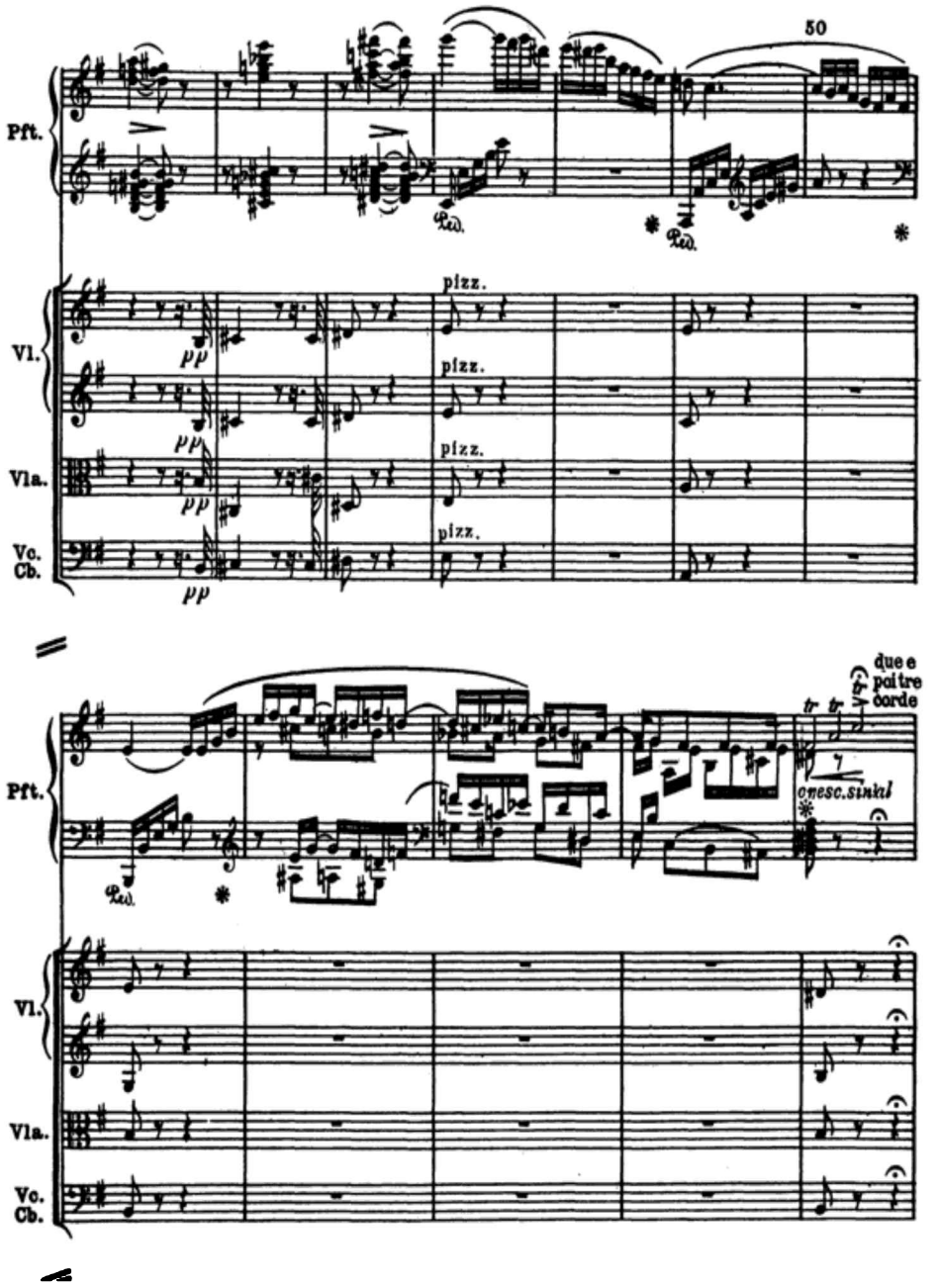



70
SOLO
20
Pft.
pp molto espressivo
Vl.
sempre stacc.
sempre stacc.
Vla.
sempre stacc.
Vc.
Cb.
sempre stacc.
TUTTI
SOLO.
TUTTI
30
Pft.
[pp]
Vl.
f sempre stacc.
sempre f
Vla.
Vc.
Cb.

E. E. 8405
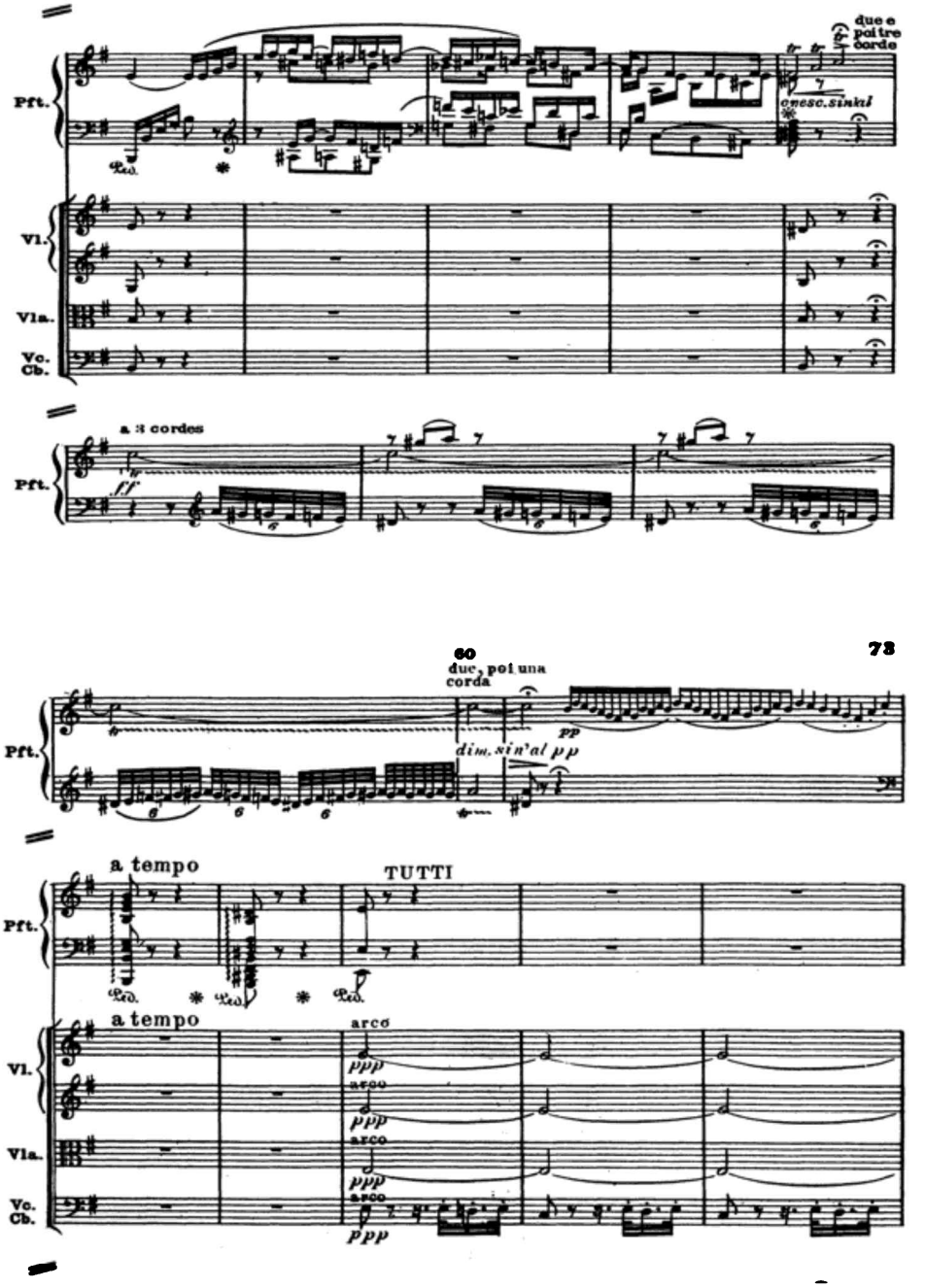
Exemplul 21:


70
SOLO
20
Pft.
pp molto espressivo
Vl.
sempre stacc.
Vla.
Vc.
Cb.
TUTTI
SOLO.
TUTTI
30
f
sempre
stacc.
sempre f
E. E. 3503
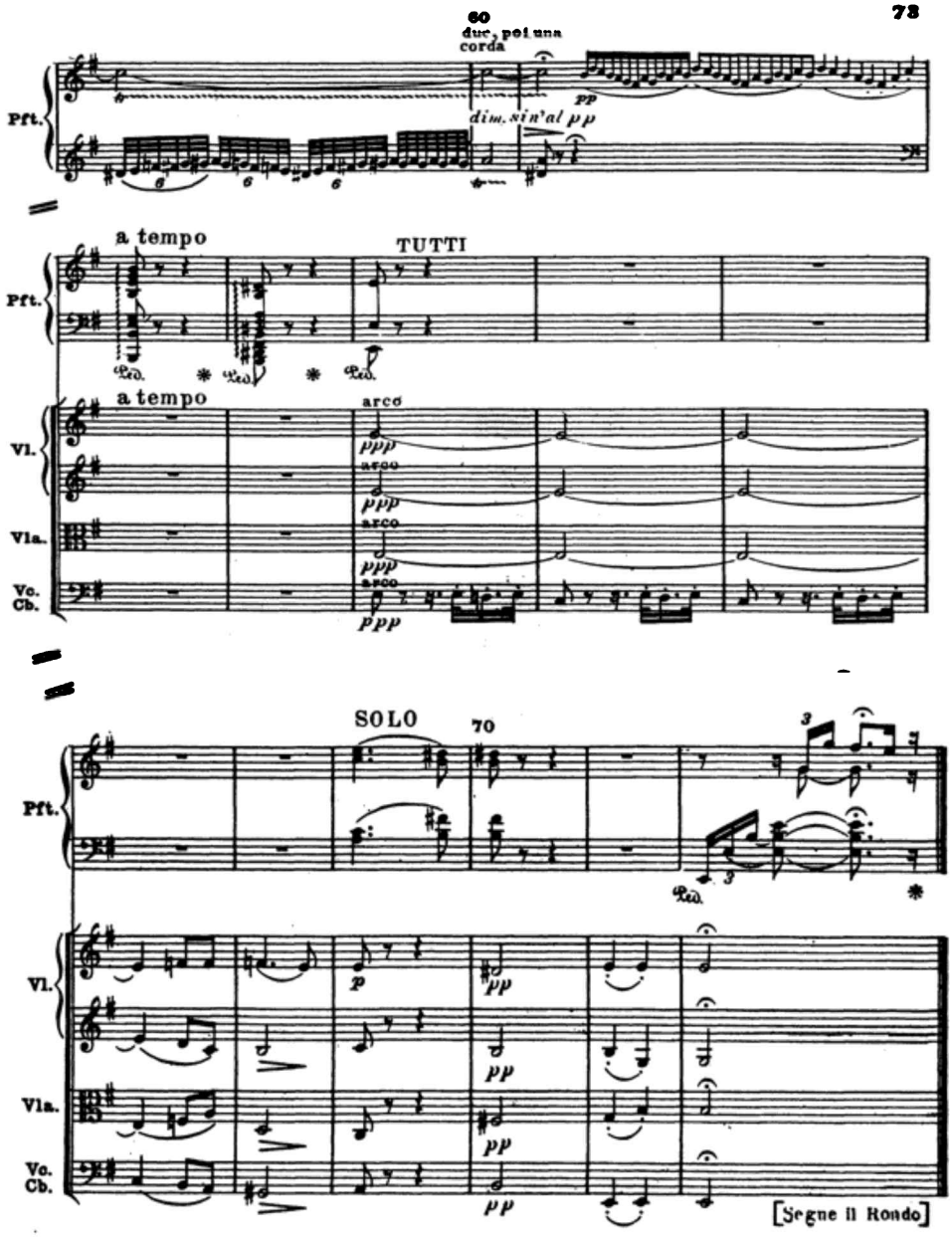

SOLO
Pft.
[pp]
[pp]
[pp]
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
f
TUTTI
SOLO
40
TUTTI.
SOLO.
[p]
[pp]
p dim.
sempre dim.


50
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
pp
Ped.
due e
poi tre
corde
unesc.sinkl
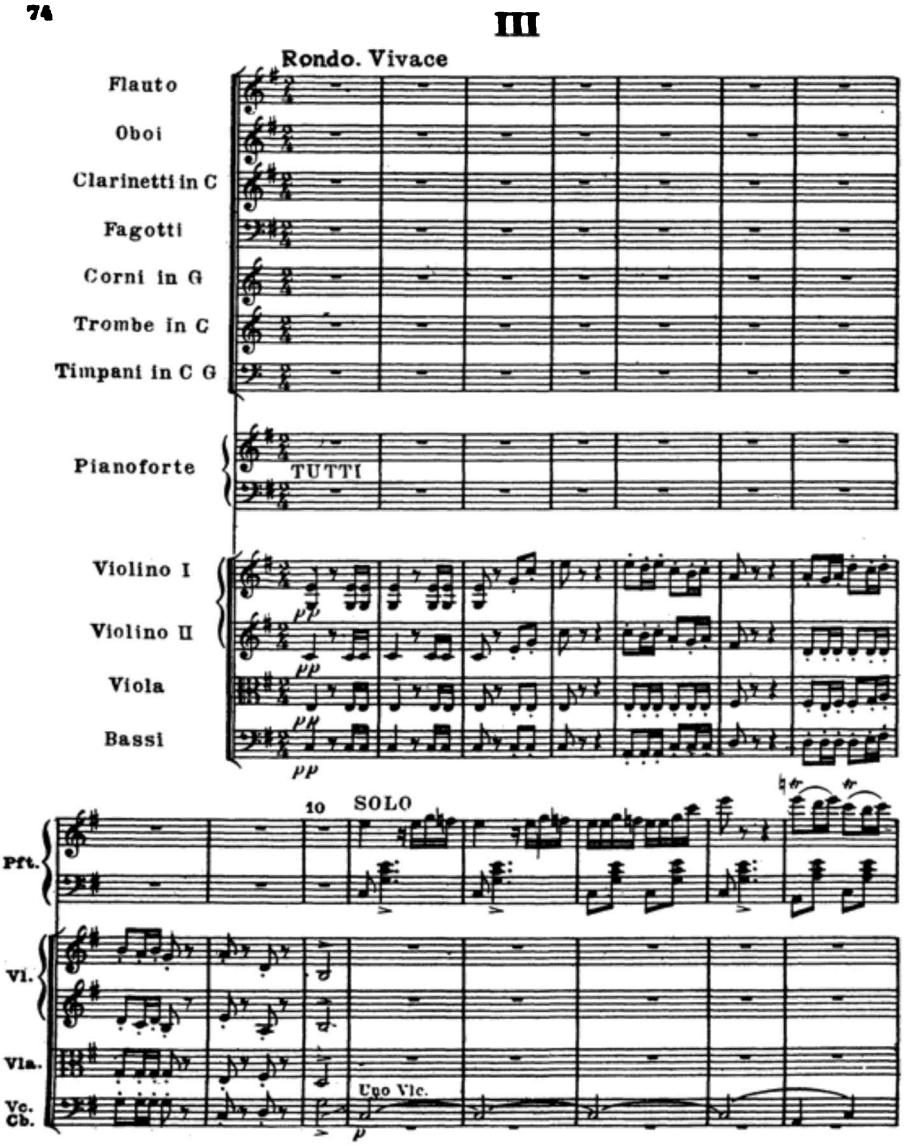
Exemplul 22:
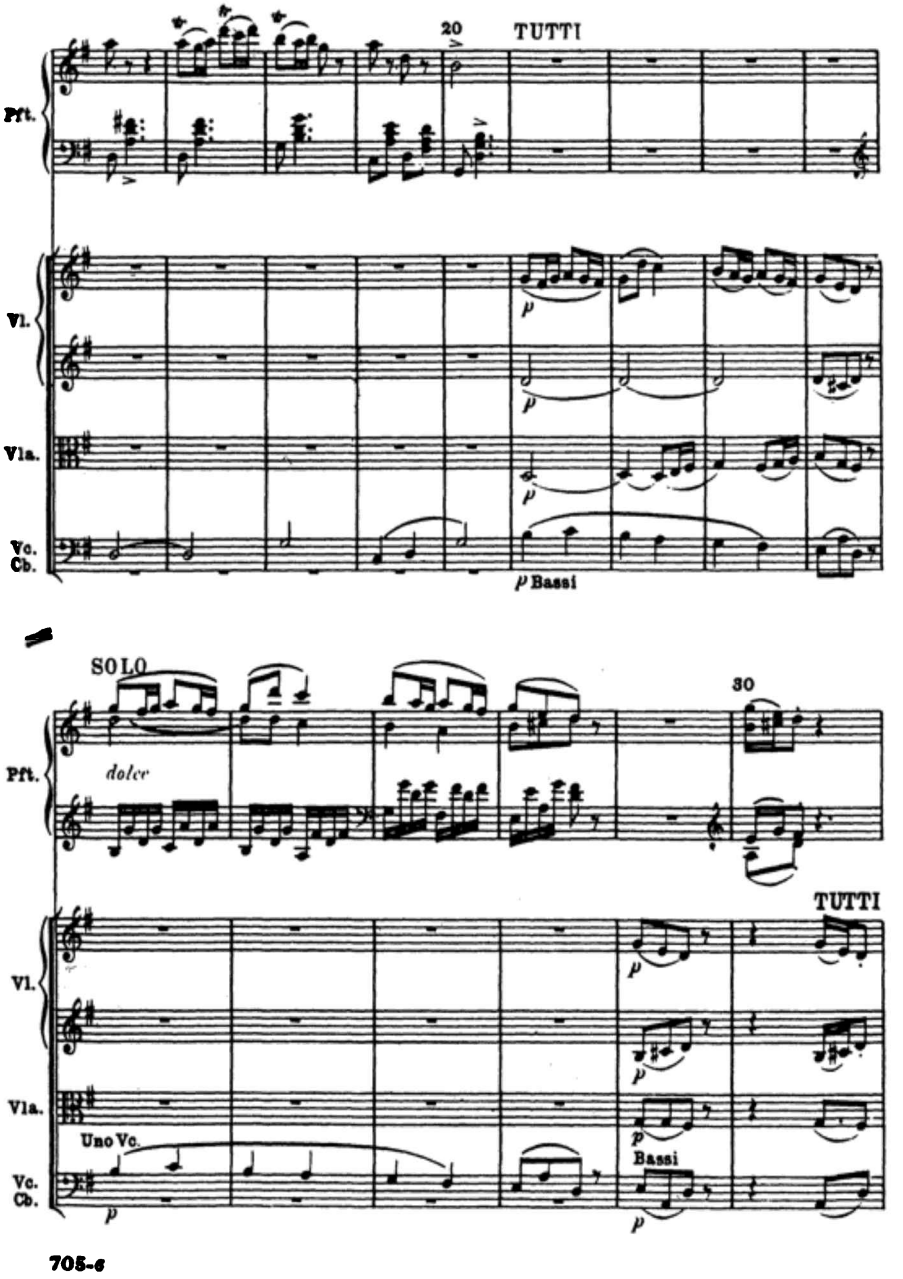

due e poi tre corde
cresc. sinkl
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
a 3 cordes
ff
60
due, poi una corda
dim. sin'al pp
pp
73
a tempo
TUTTI
arco
ppp

Exemplul 23:


60
78
due, poi una corda
dim. sin'al pp
Pft.
a tempo
TUTTI
Ped.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
arco
ppp
SOLO
70
p
pp
[Segue il Rondo]
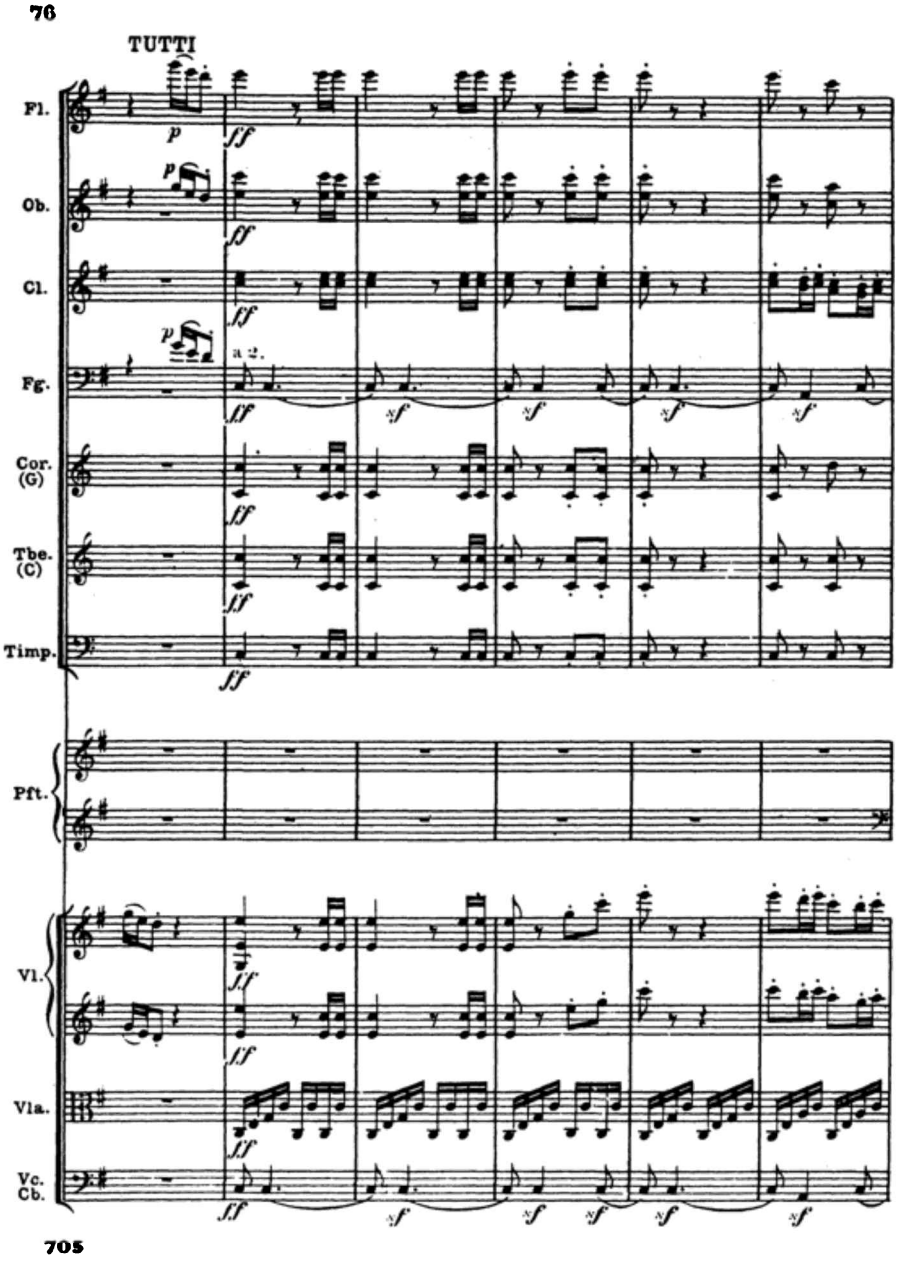
Exemplul 24:
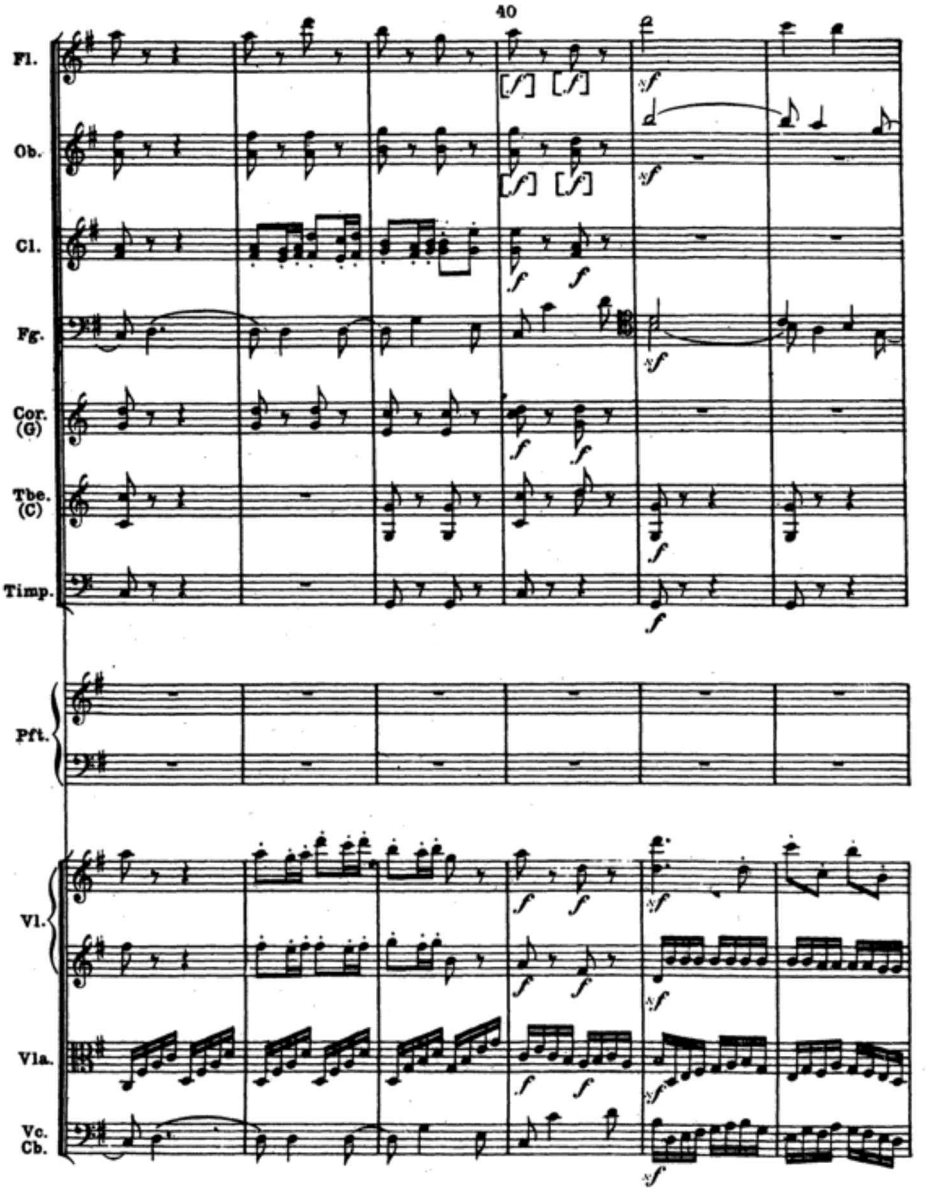

74
III
Rondo. Vivace
Flauto
Oboi
Clarinetti in C
Fagotti
Corni in G
Trombe in C
Timpani in C G
Pianoforte
TUTTI
Violino I
Violino II
Viola
Bassi
10
SOLO
Pft.
Vl.
Via.
Vc.
Cb.
Ugo Vlc.


20
TUTTI
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
p
p
p
p Bassi
SOLO
dolce
30
TUTTI
Pft.
Vl.
Vla.
Uno Vc.
Vc.
Cb.
p
p
p
p
Bassi
p
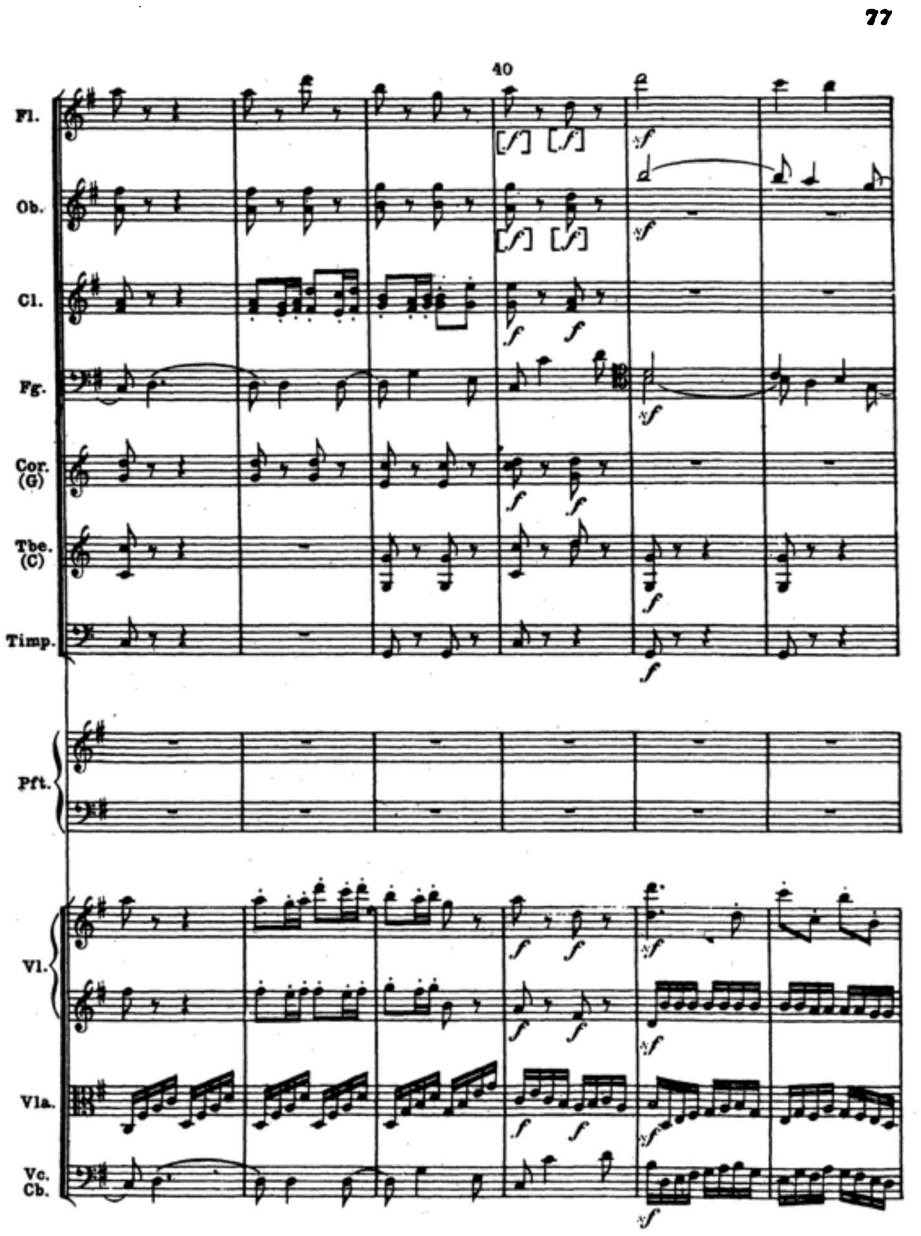
705-6

Exemplul 25:
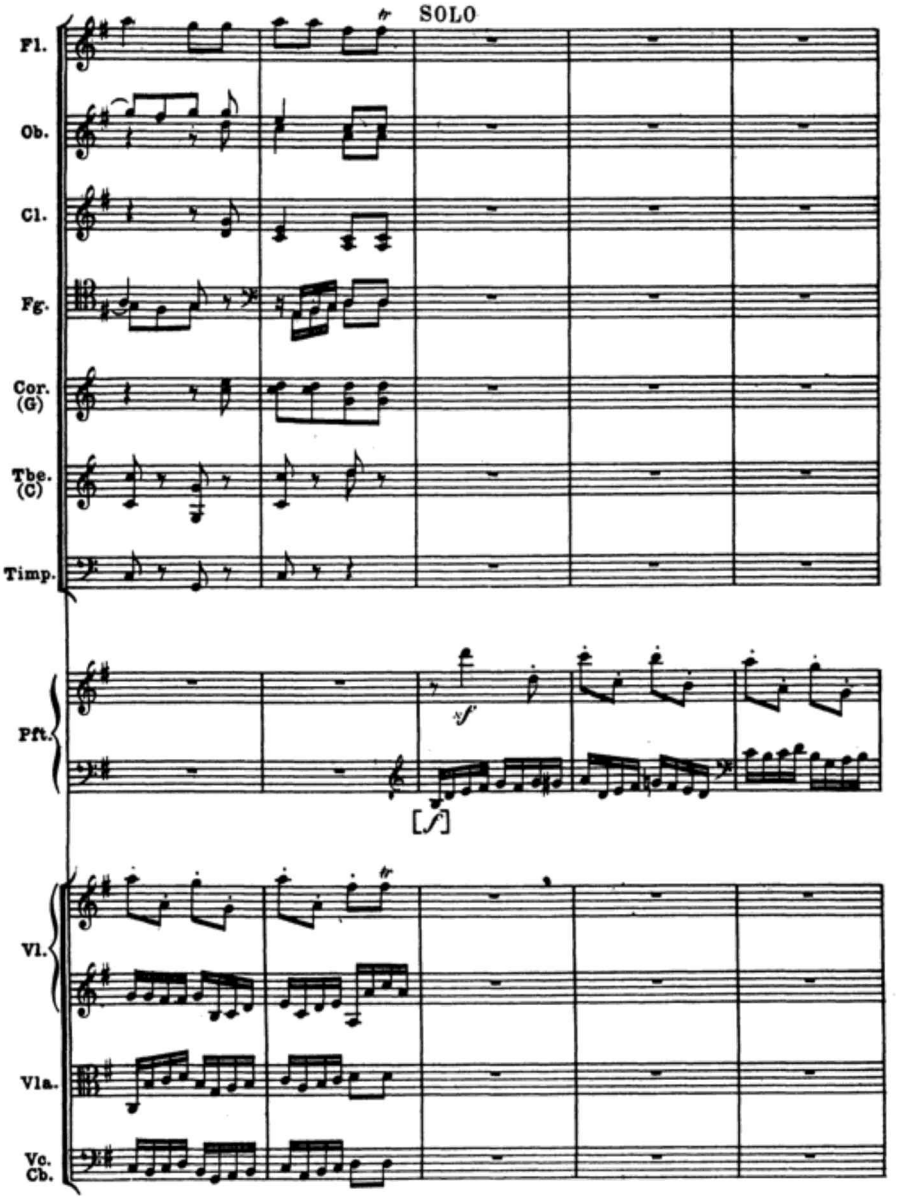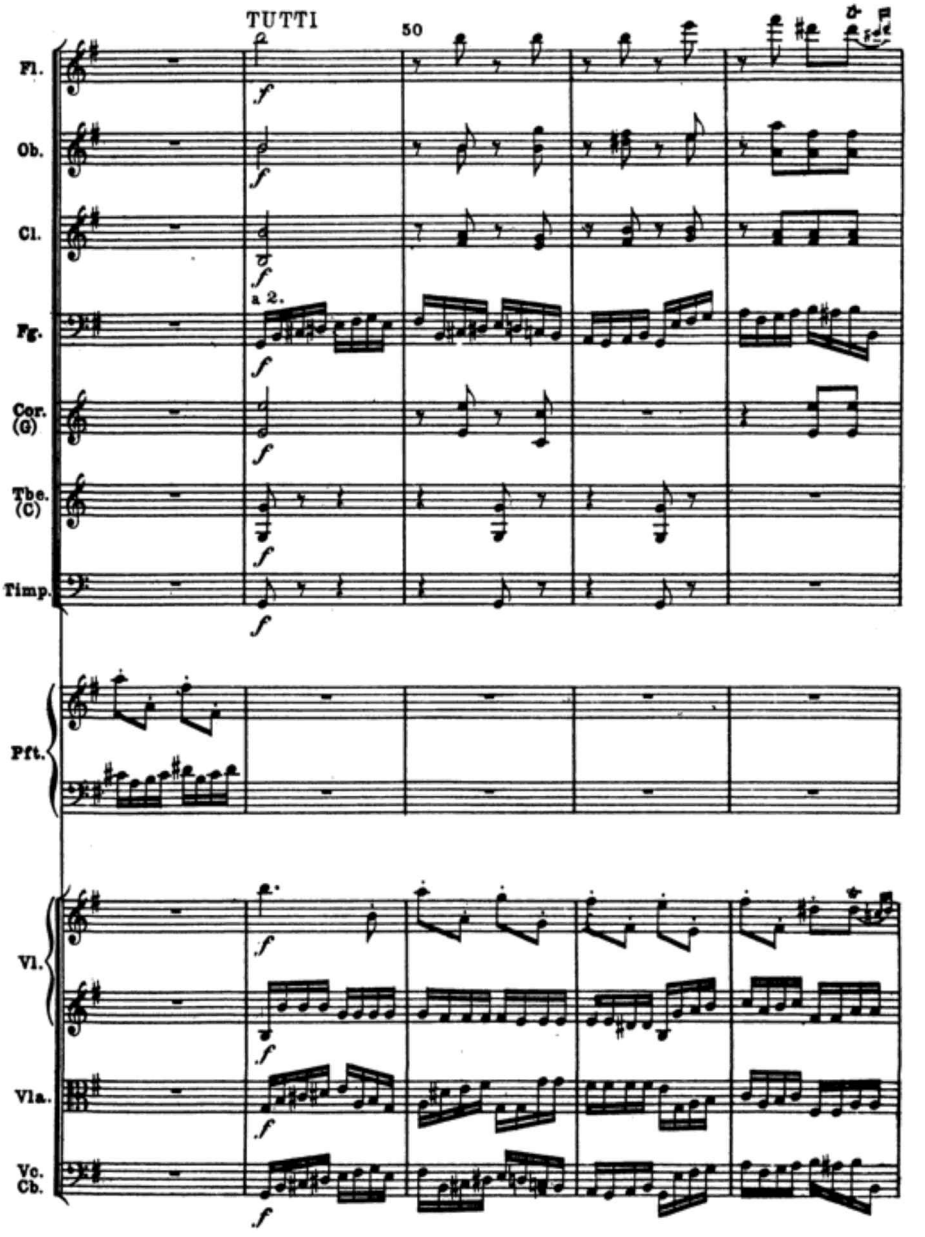



40
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Tbe. (C)
Timp.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
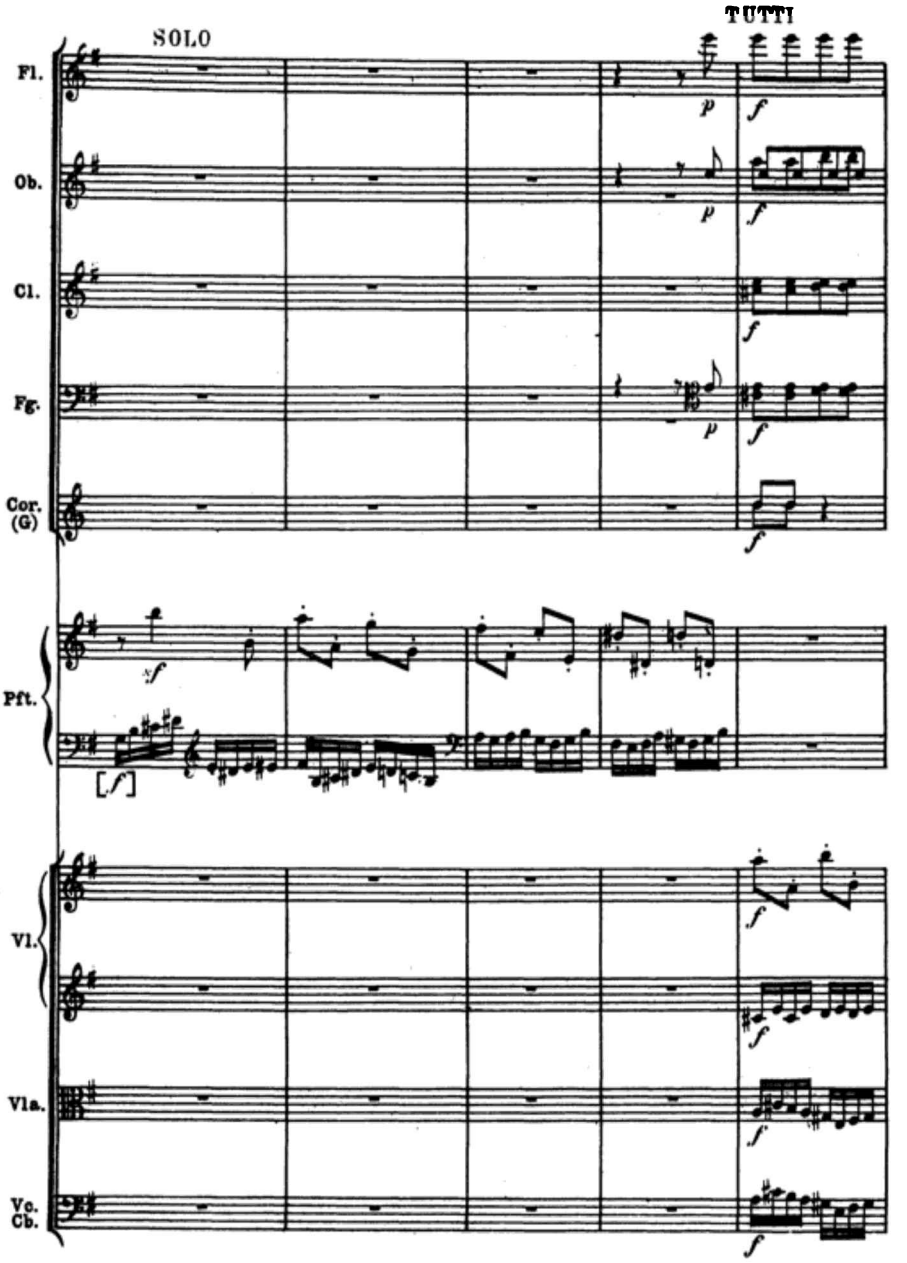
Exemplul 26:
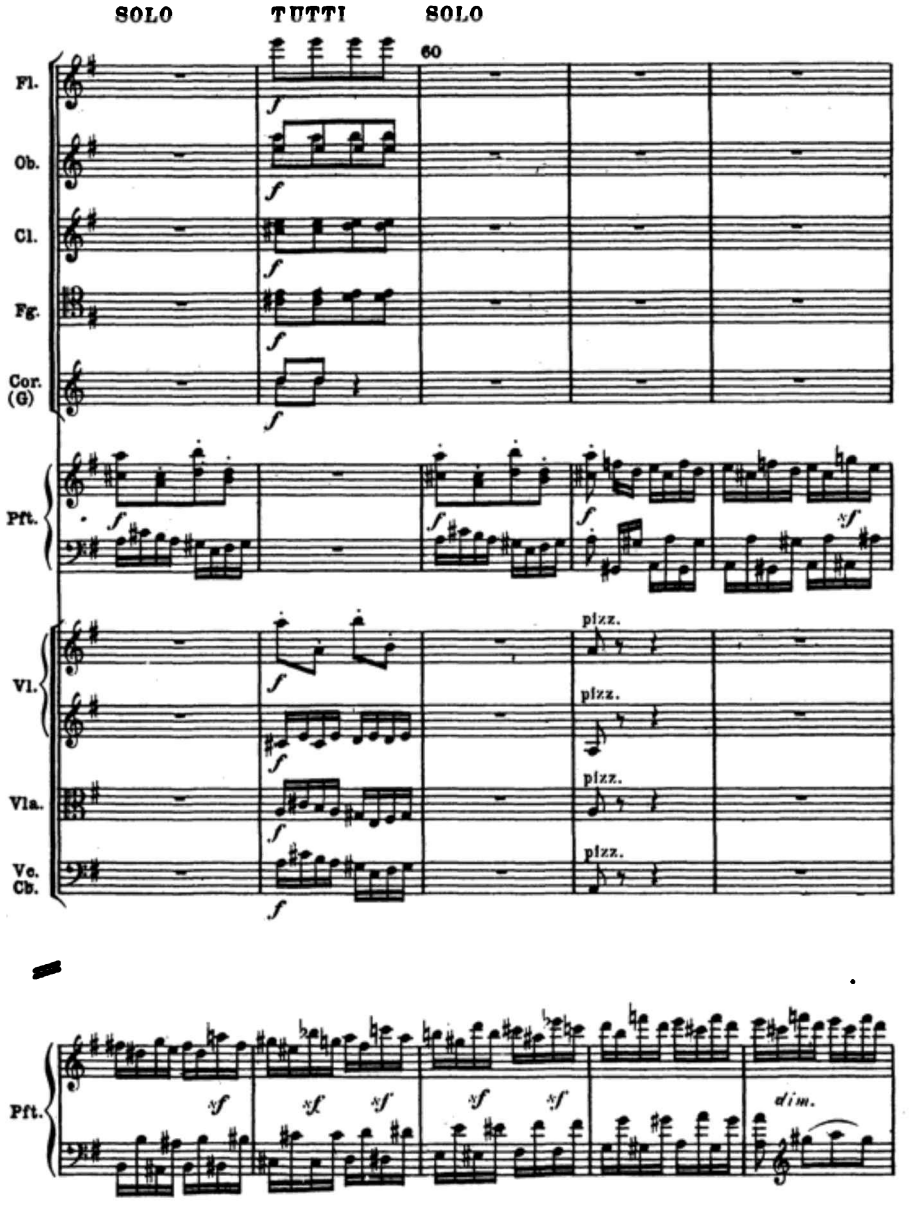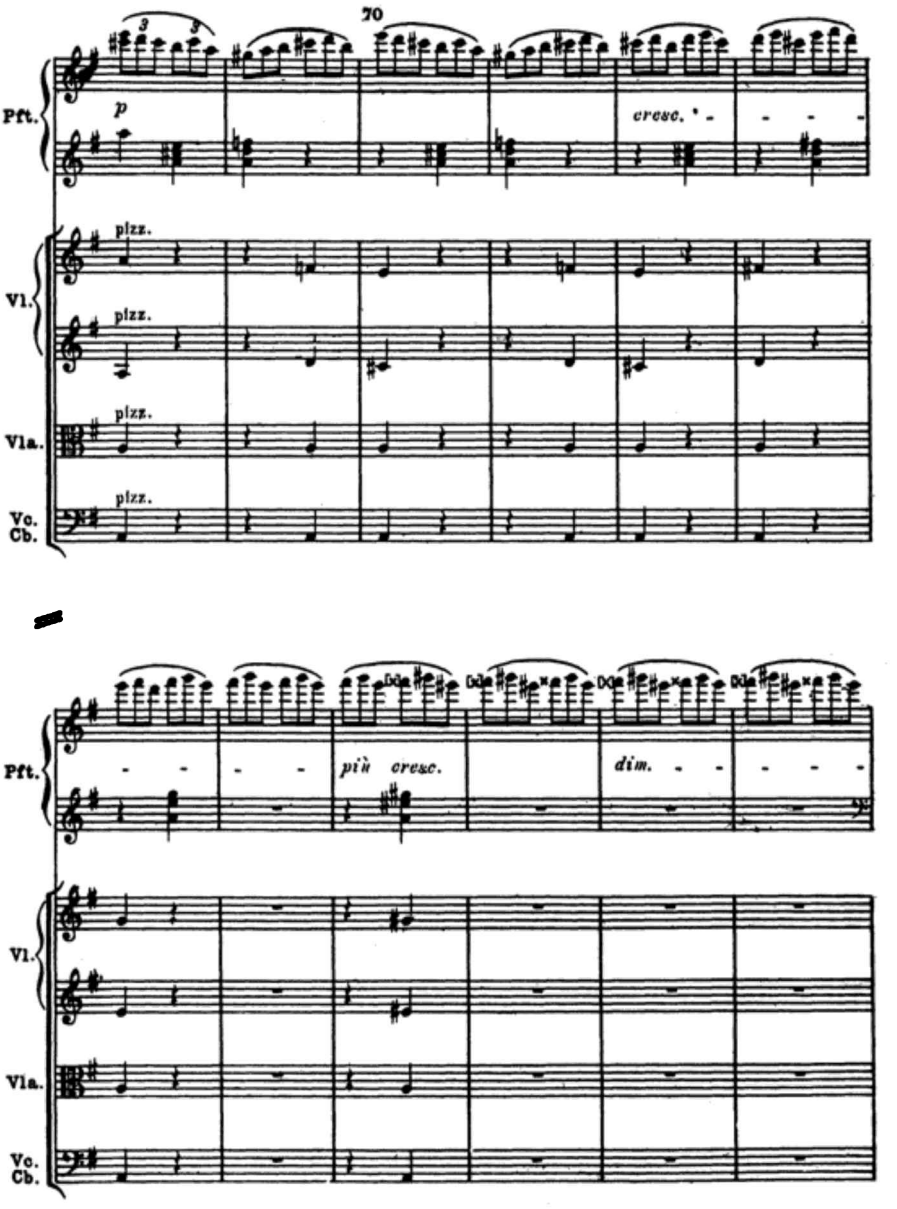


78
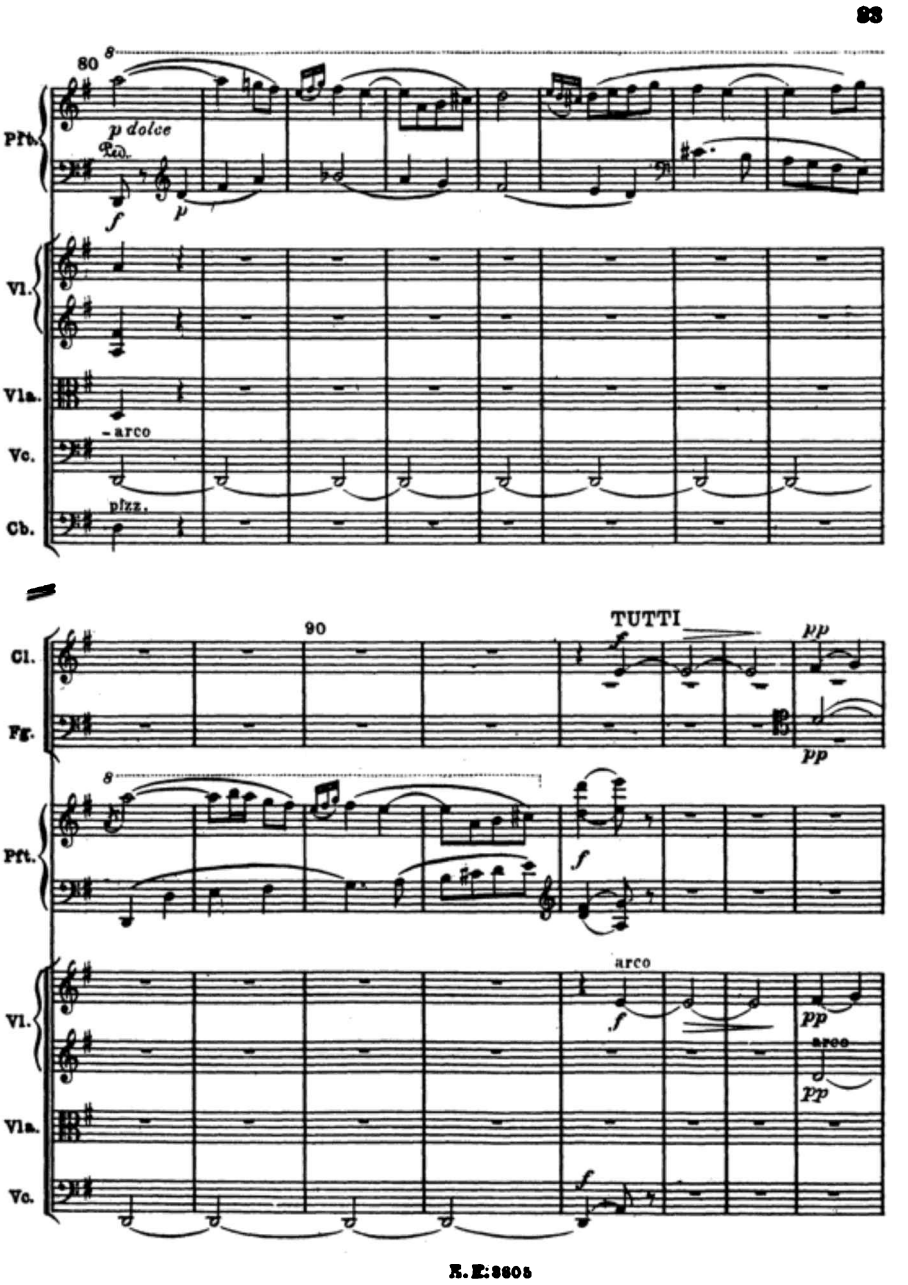



TUTTI
50
Fl.
Ob.
Cl.
a 2.
Fg.
Cor. (G)
Tbe. (C)
Timp.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
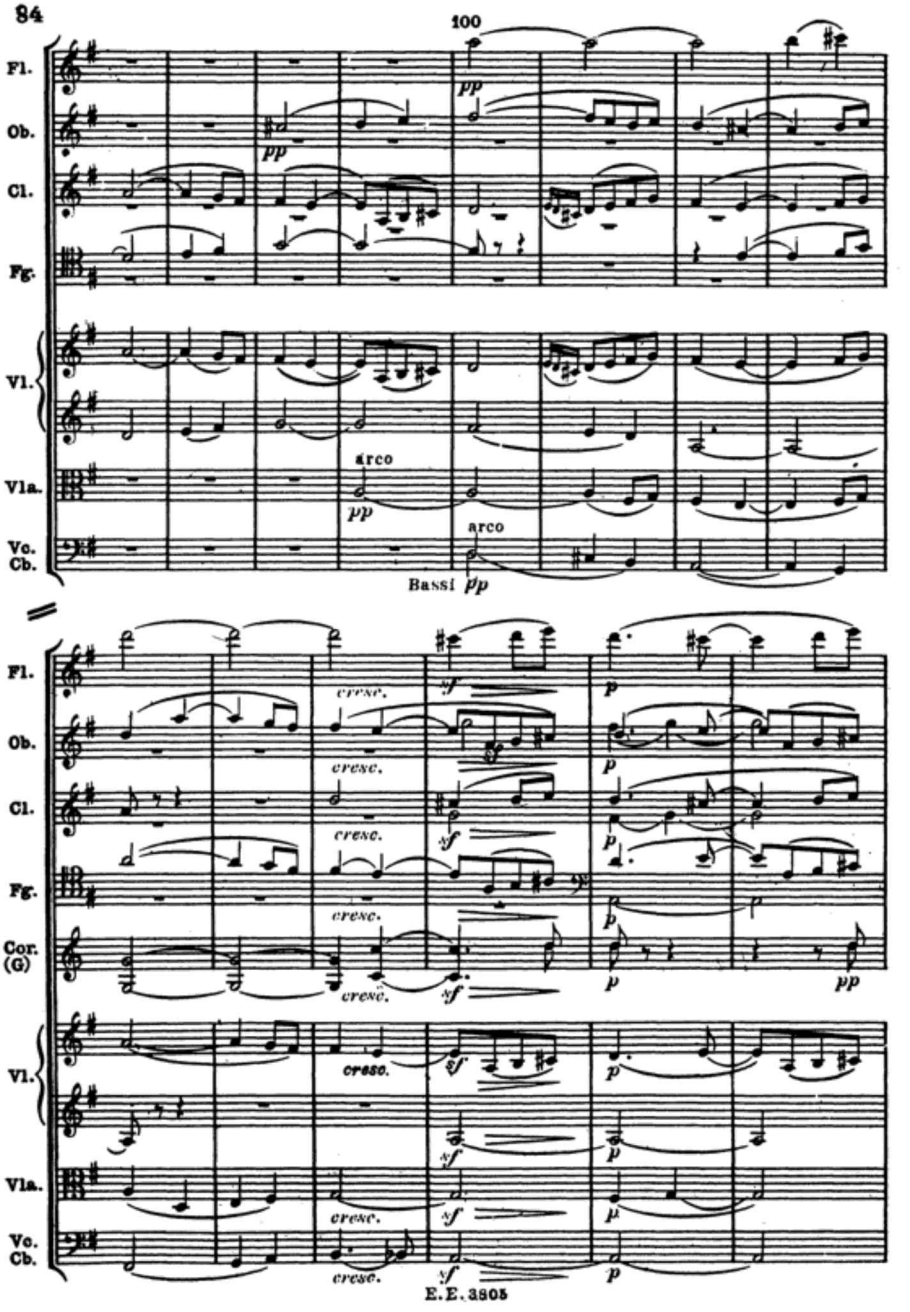

SOLO
TUTTI
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
p
f
nf
[f]


SOLO
TUTTI
SOLO
60
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
Pft.
dim.
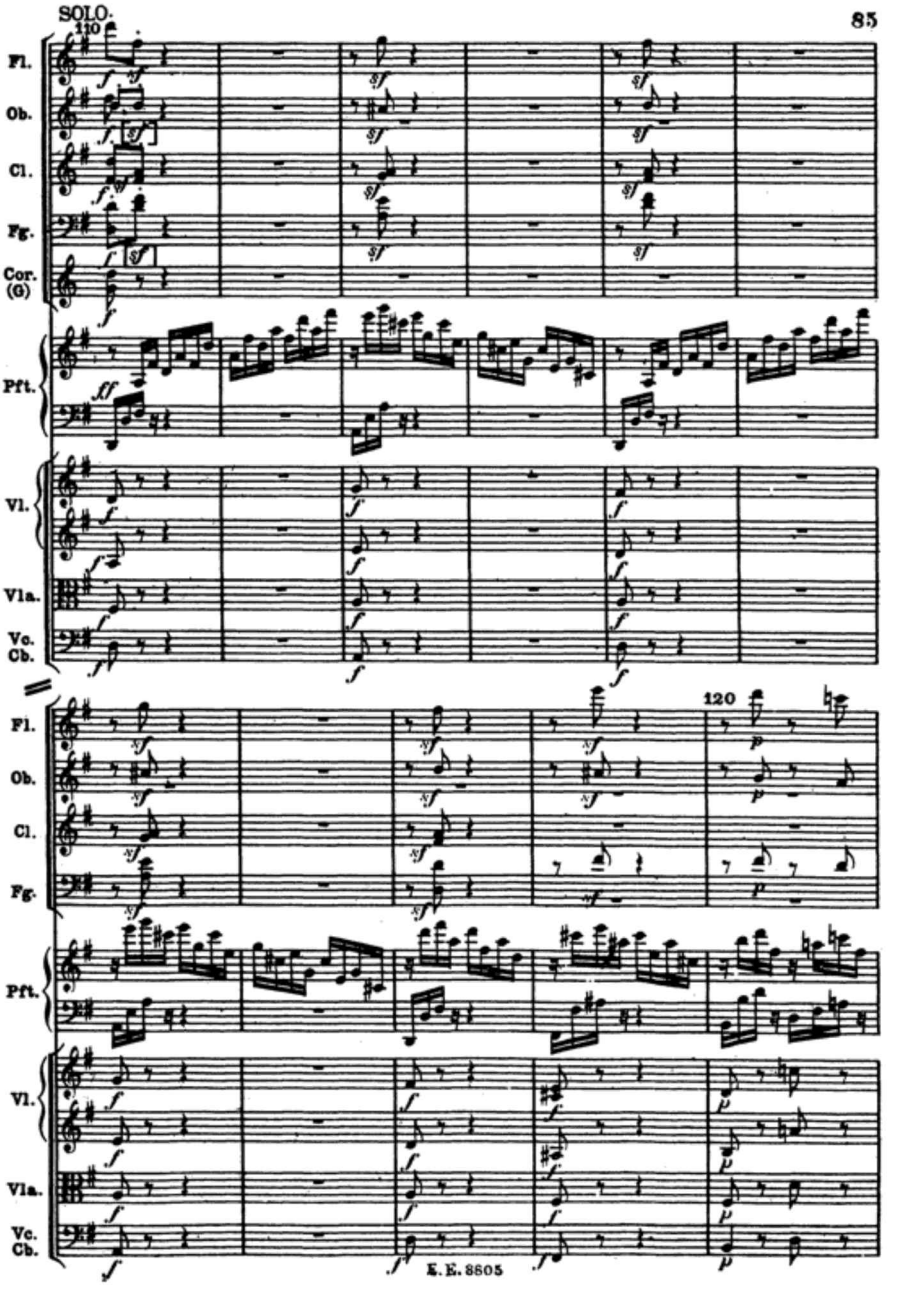

70
Pft.
p
cresc.
Vl.
pizz.
pizz.
Vla.
pizz.
Vc.
Cb.
pizz.
Pft.
più cresc.
dim.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
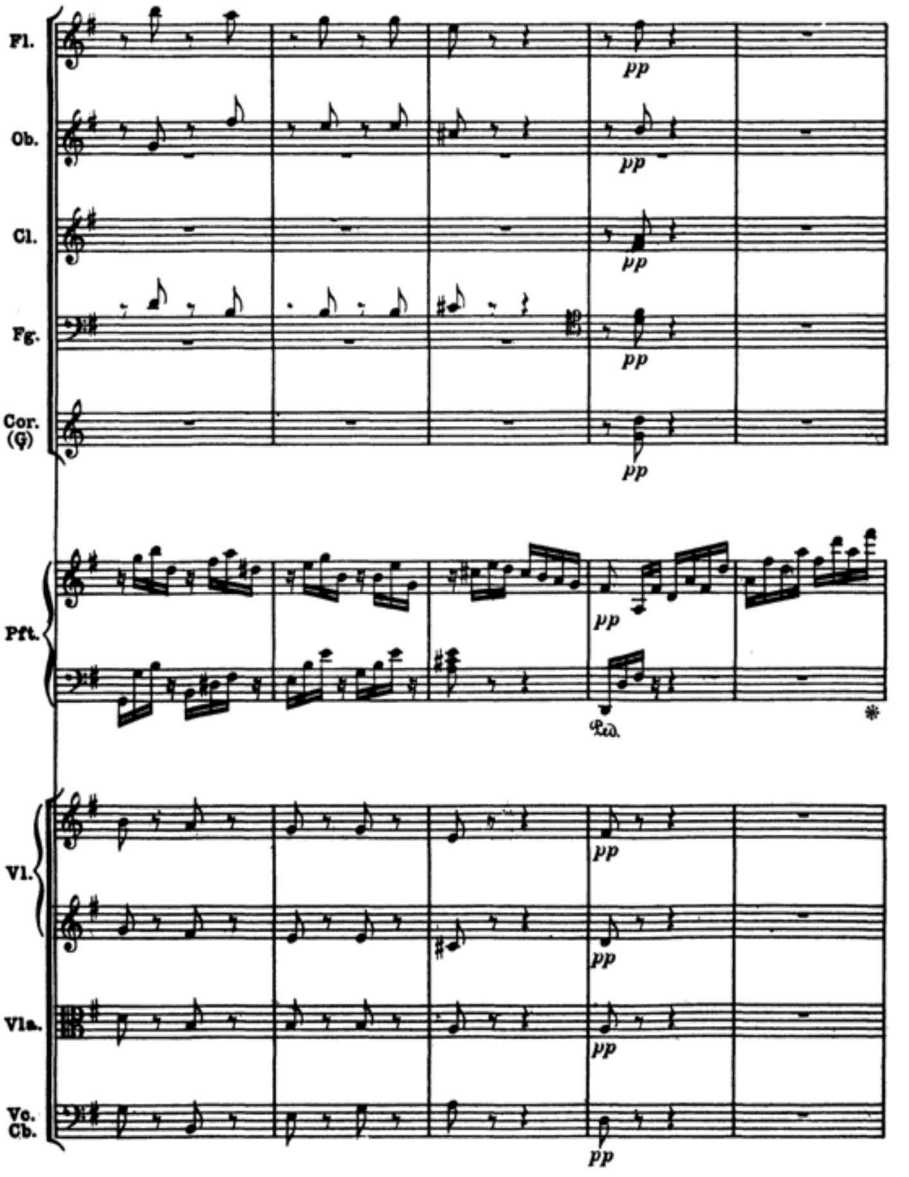
Exemplul 27:
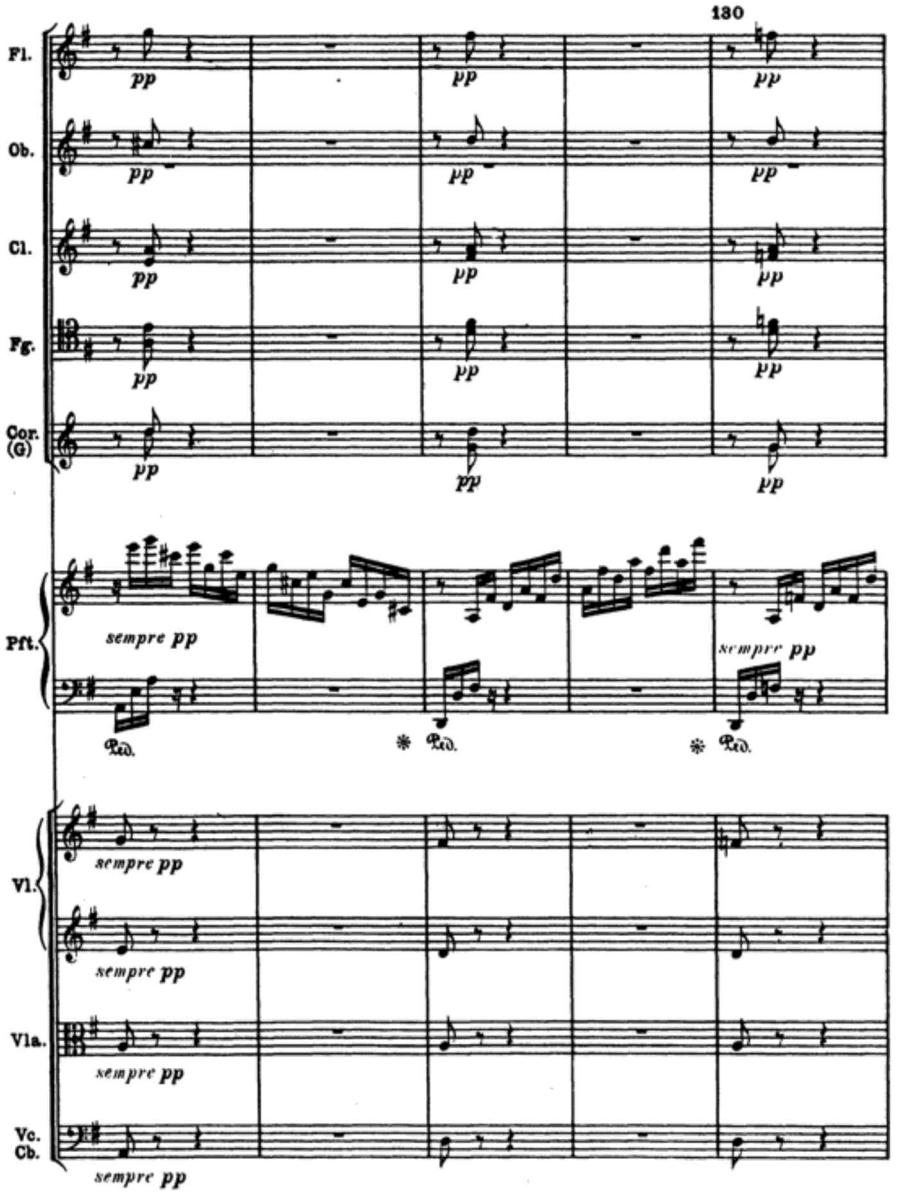

83
80
8
Pft.
p dolce
Ped.
f
p
Vl.
Vla.
- arco
Vc.
pizz.
Cb.
90
TUTTI
Cl.
Fg.
pp
Pft.
arco
Vl.
Vla.
Vc.
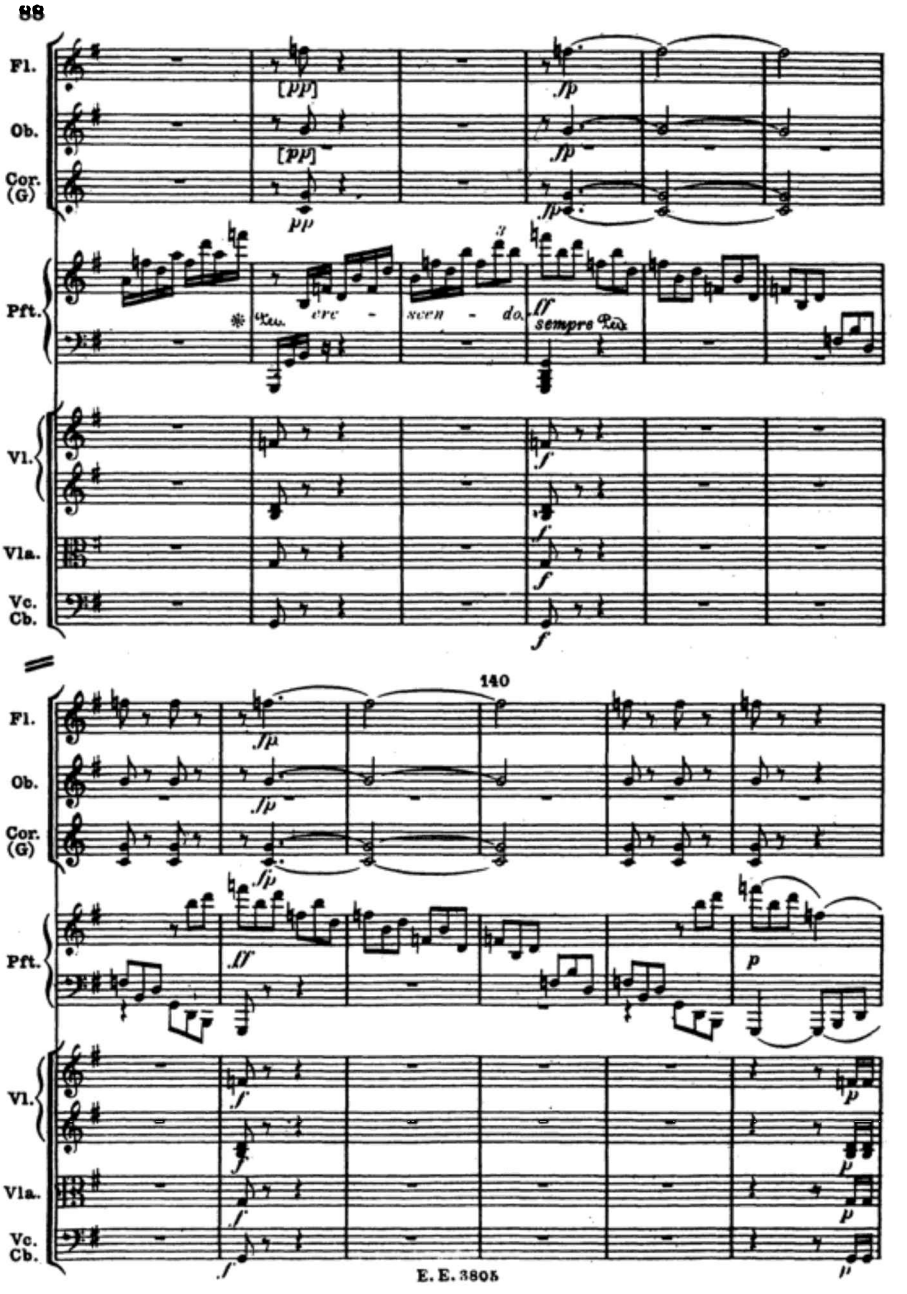

84
100
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
pp
arco
Bassi pp
cresc.
sf
p
Cor. (G)
creso.
E.E. 3805

Exemplul 28:

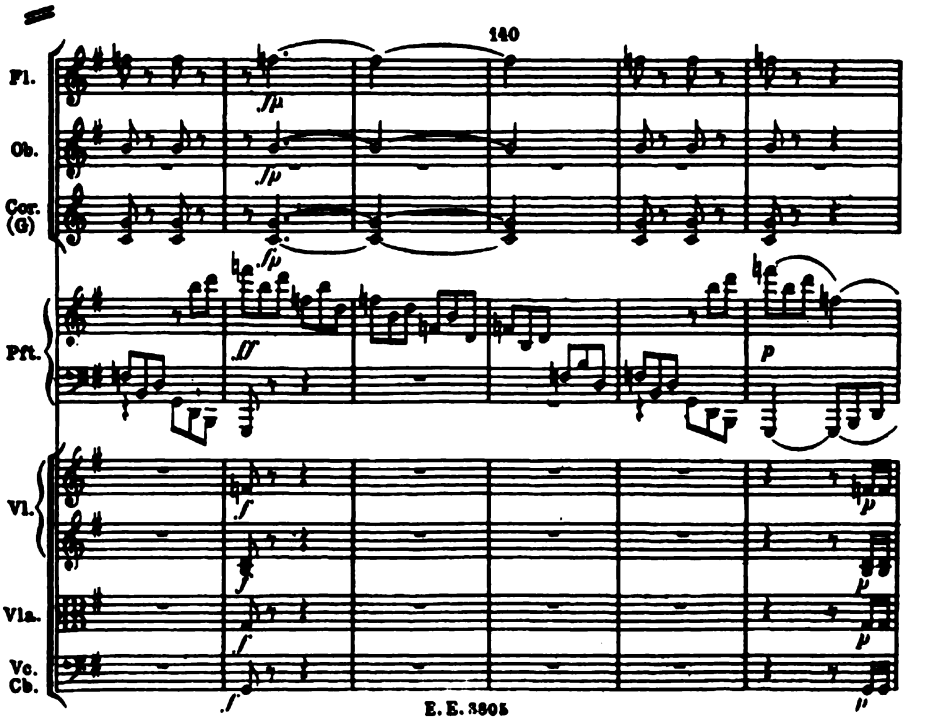



Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
pp
Ped.
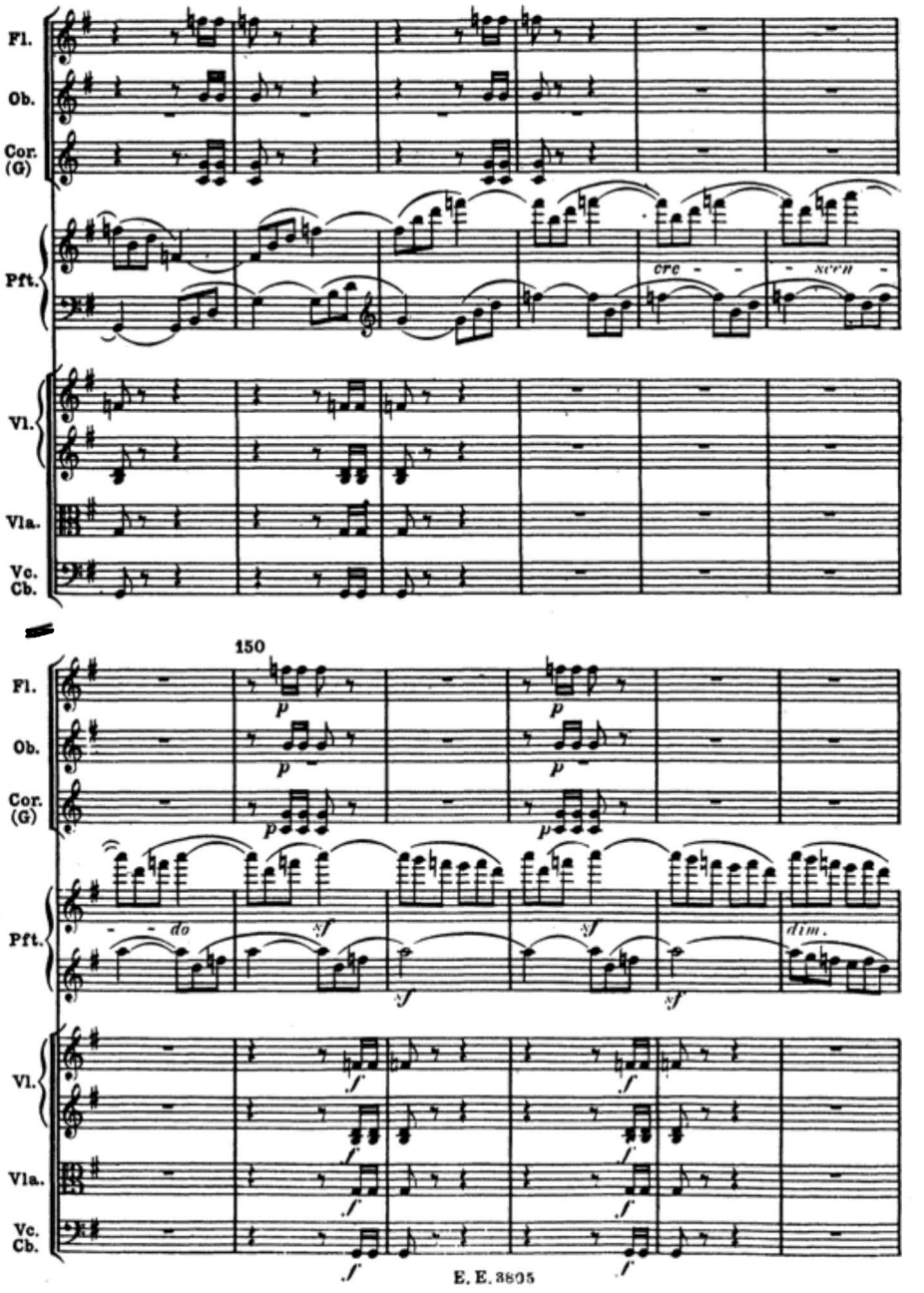

130
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
pp
sempre pp
Ped.
*

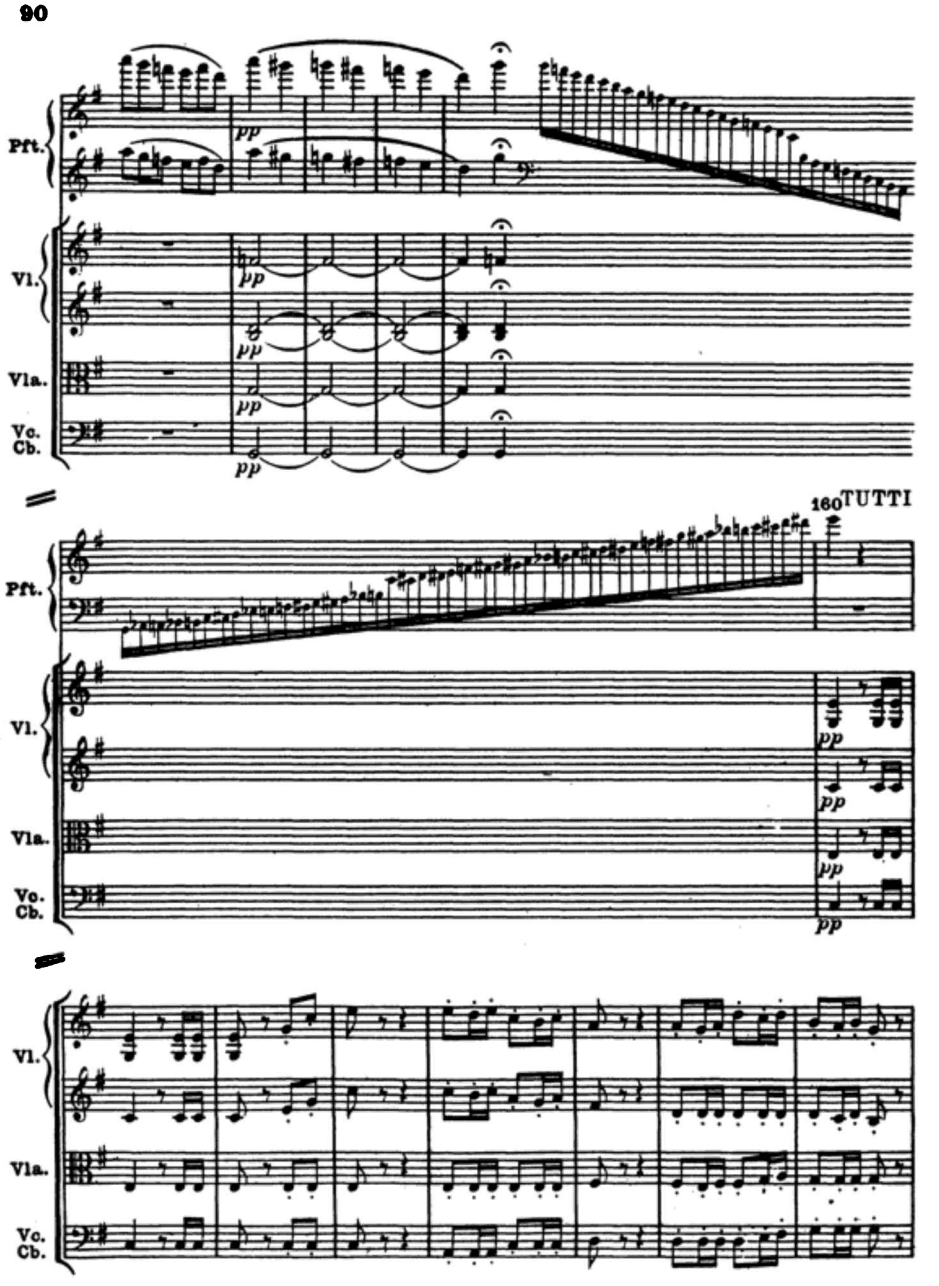

88
Fl.
Ob.
Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
[pp]
[pp]
pp
fp
fp
fp
ff
sempre
f
f
f
f
140
Fl.
Ob.
Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
fp
fp
fp
ff
p
f
f
f
f
p
p
p
p

Exemplul 29:
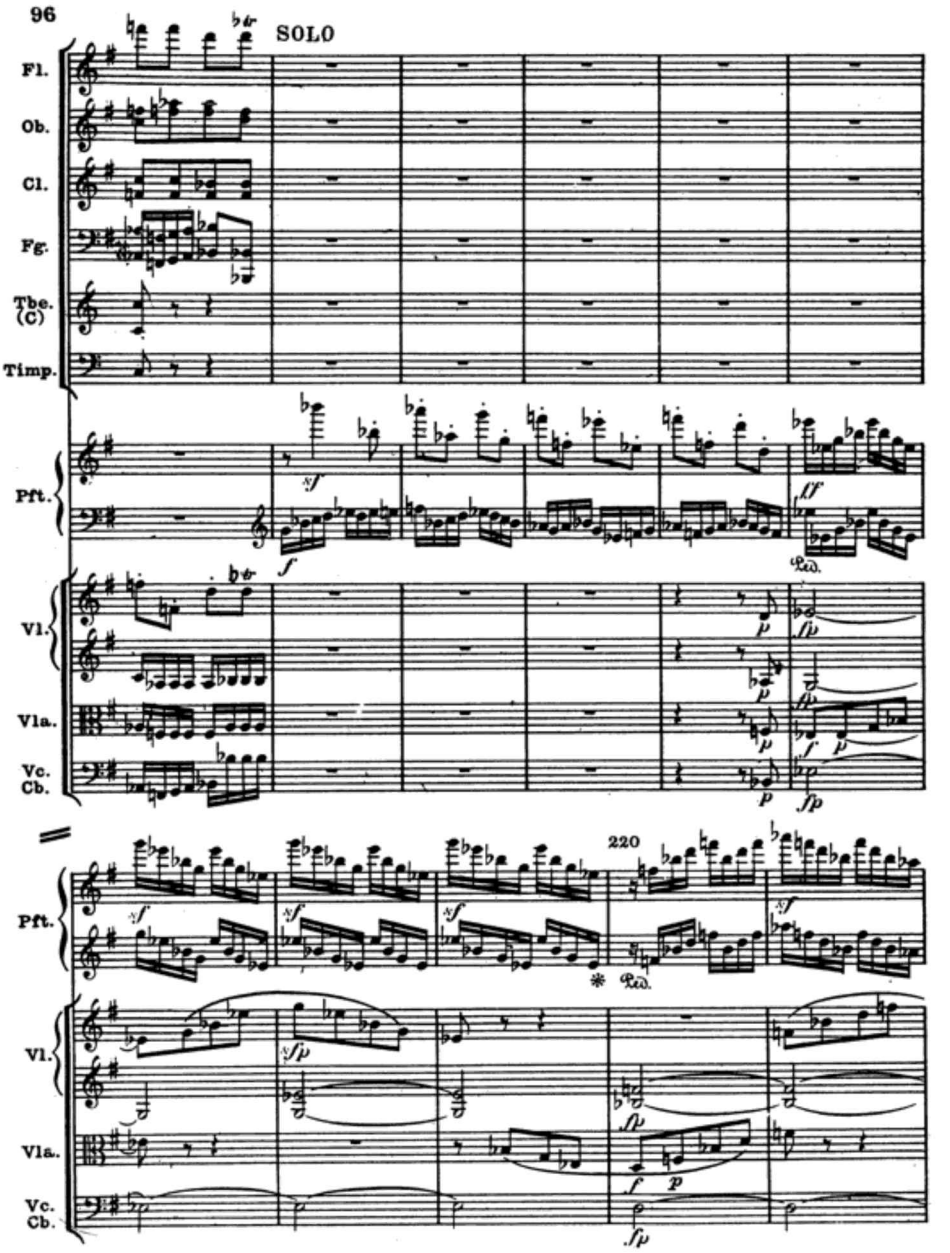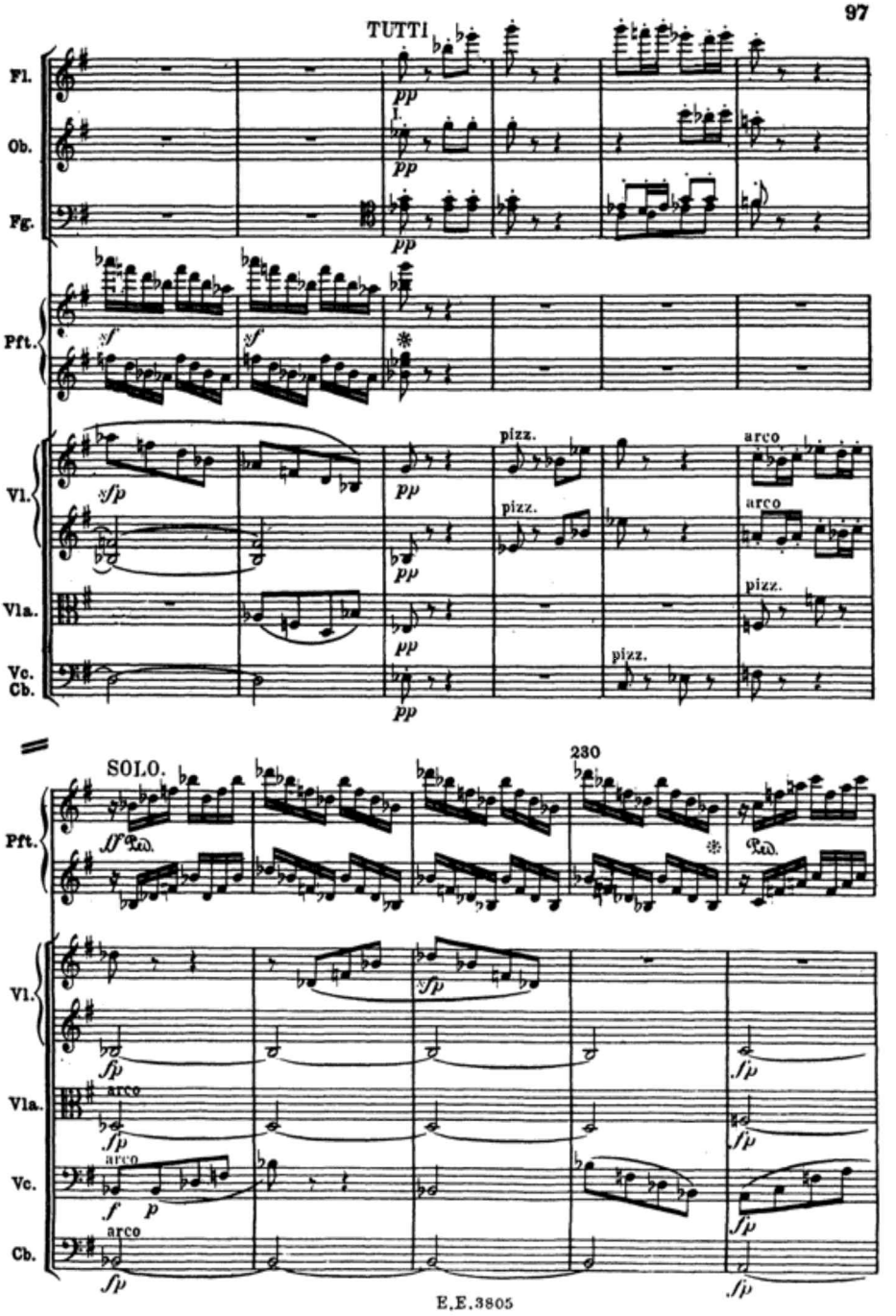


Continuare vezi pagina următoare
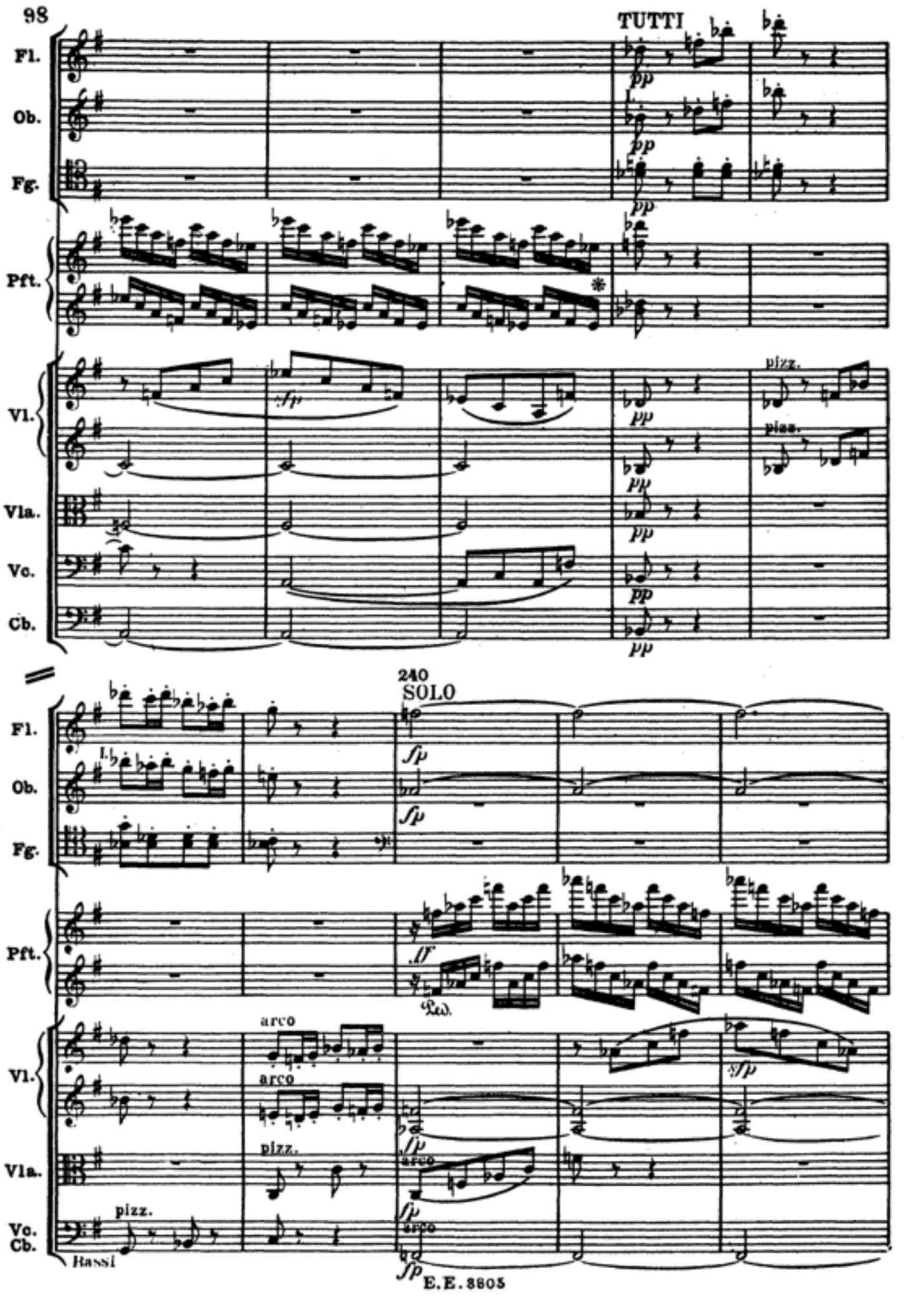

Fl.
Ob.
Cor. (G)
Pft.
cre - - scen -
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
150
p
do
sf
dim.
f


90
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
pp
160 TUTTI
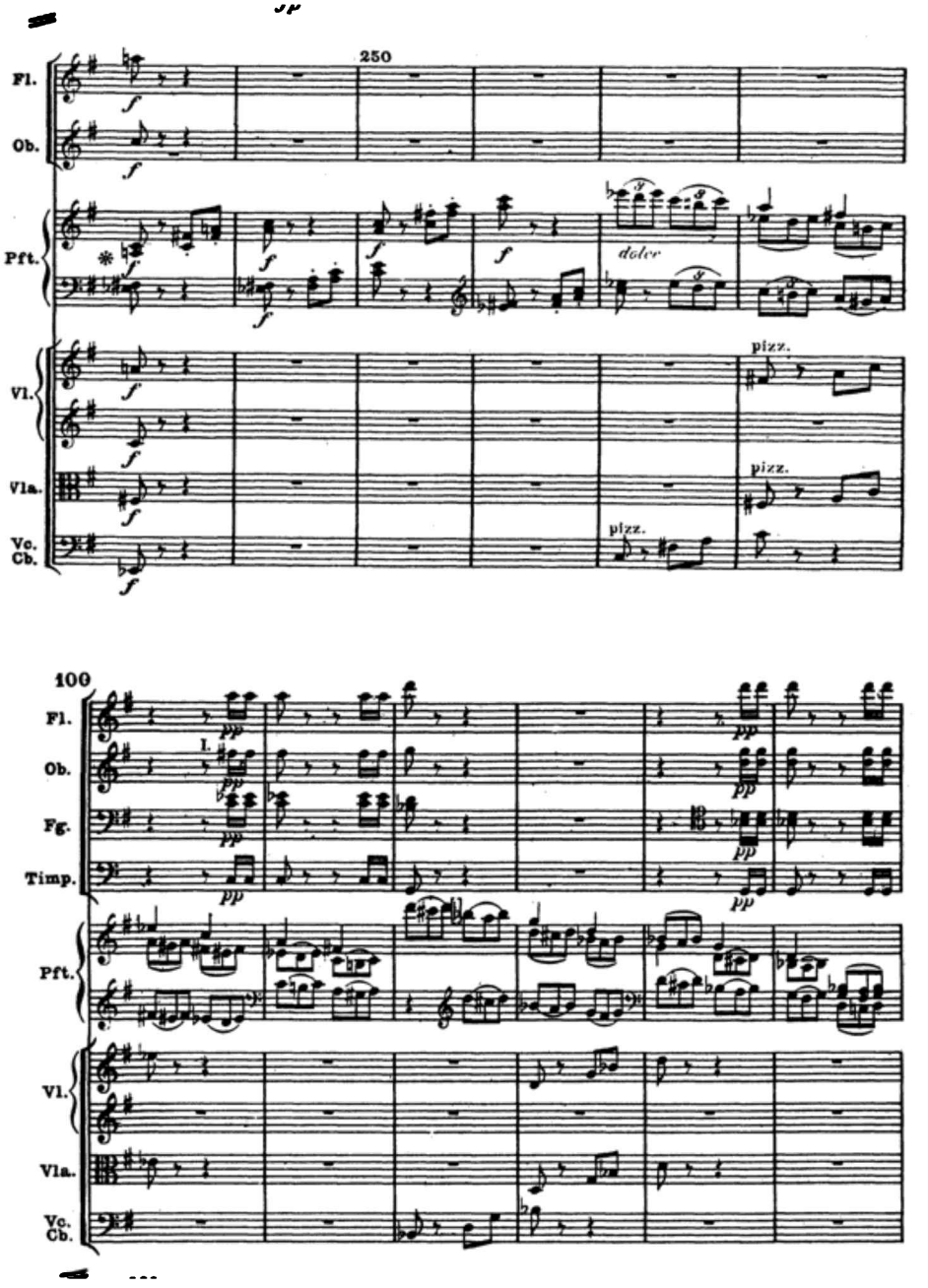
Exemplul 30:
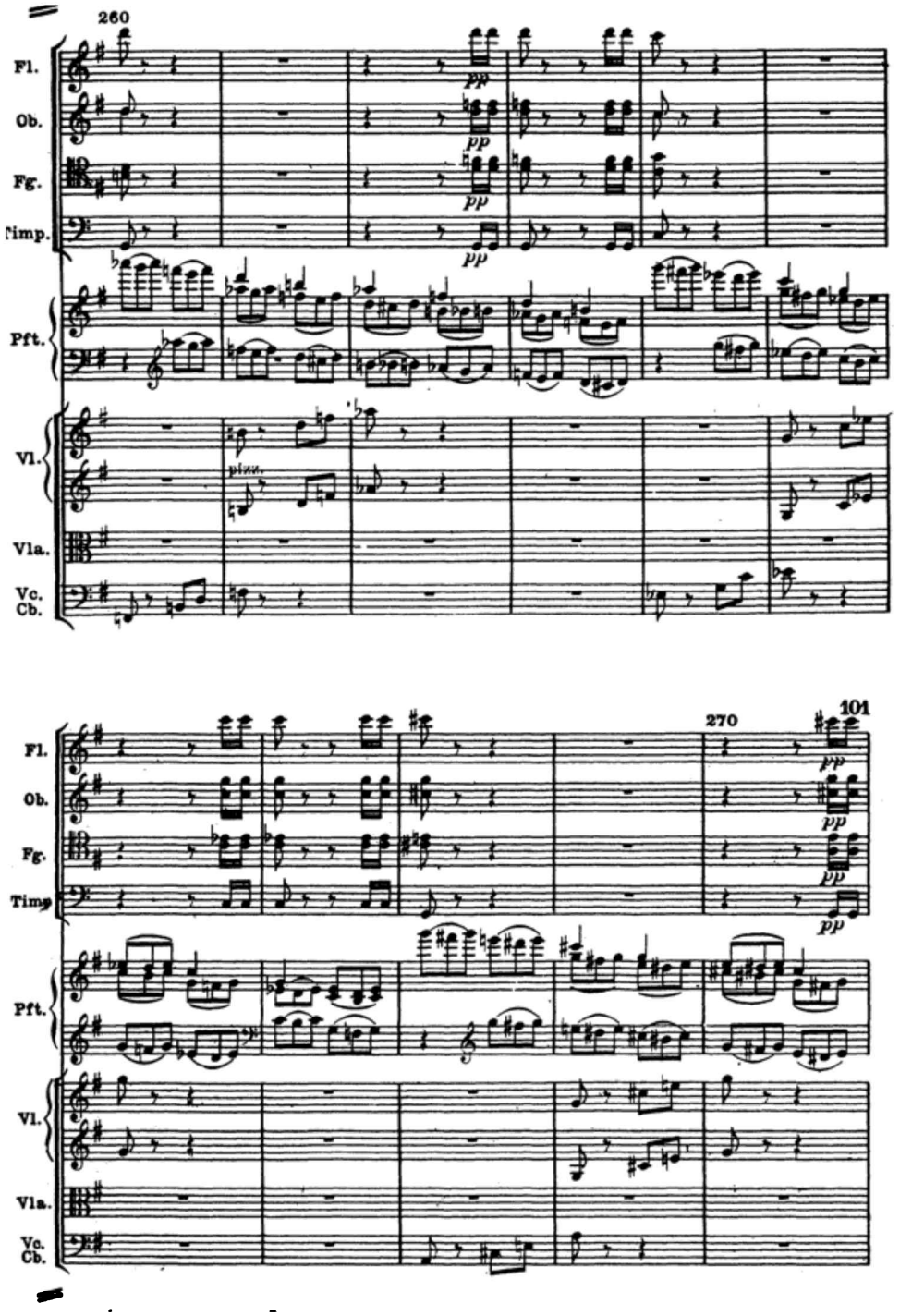



TUTTI
Fl.
Ob.
Fg.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
arco
SOLO.
230
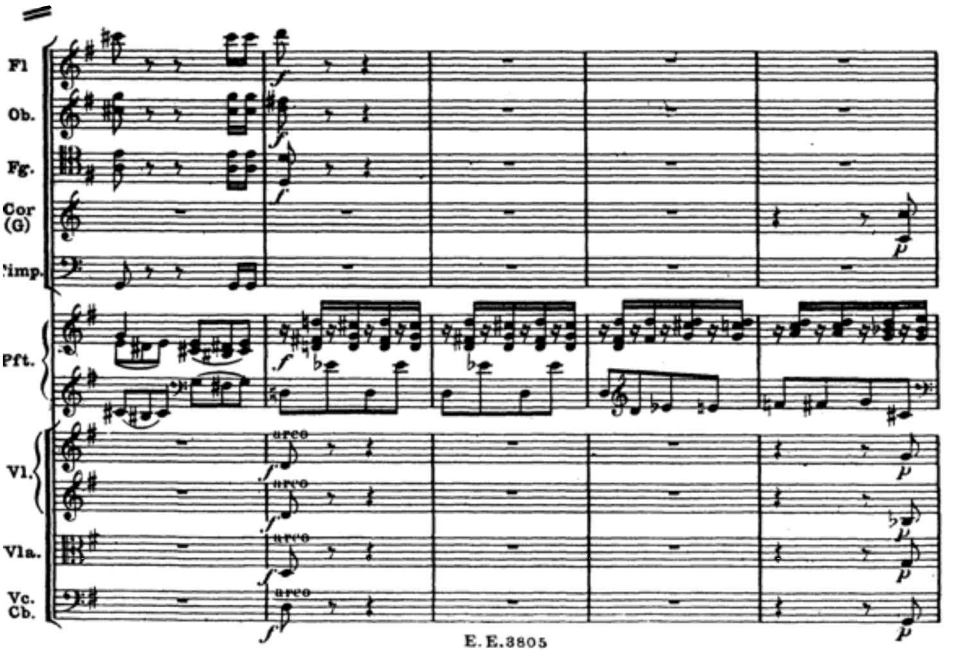

98
TUTTI
Fl.
Ob.
Fg.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
240
SOLO
arco
Bassi
E. E. 8805
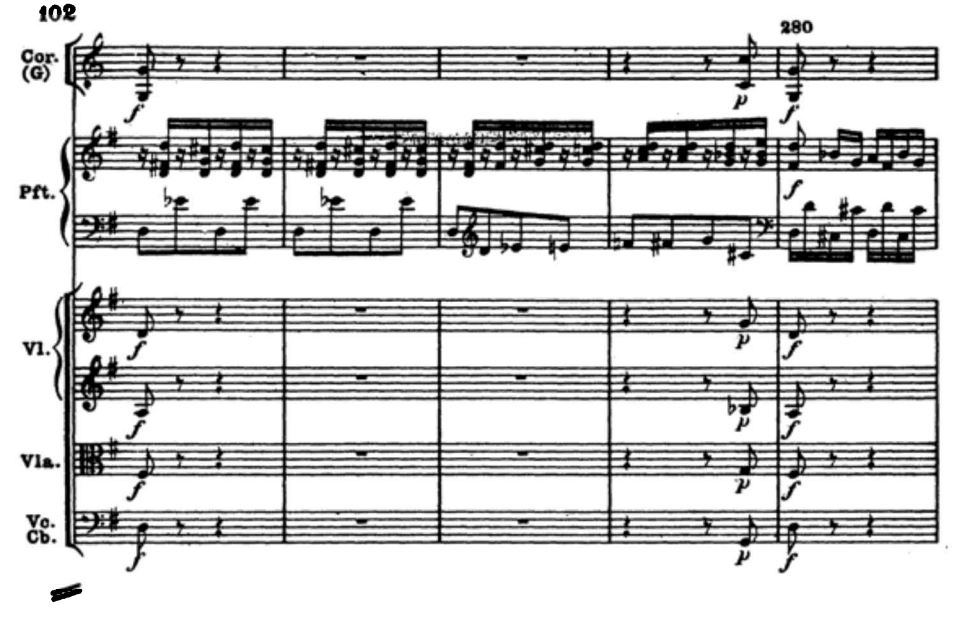
Exemplul 31:


250
Fl.
Ob.
Pft.
dolce
Vl.
pizz.
Vla.
pizz.
Vc.
Cb.
pizz.
100
Fl.
Ob.
Fg.
Timp.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
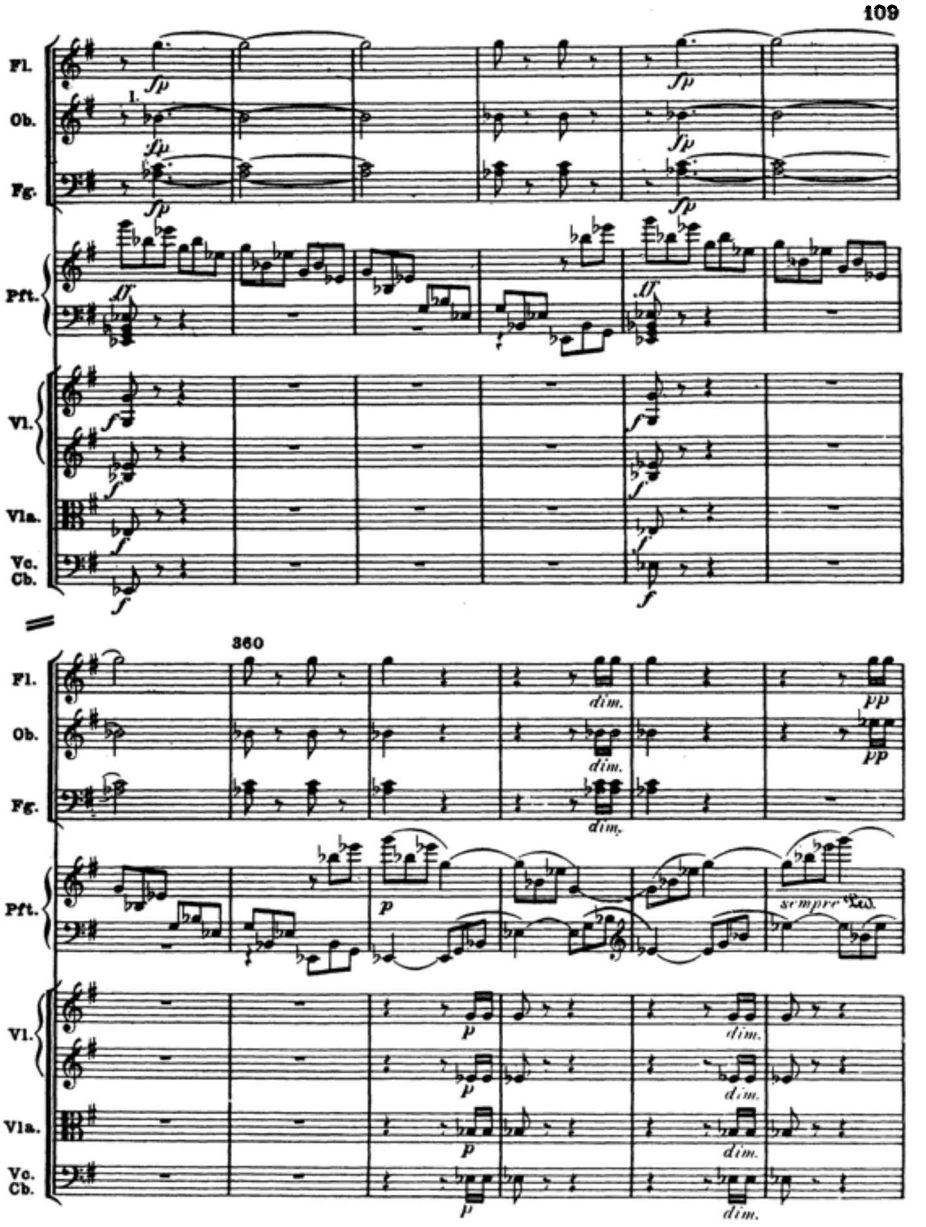

260
Fl.
Ob.
Fg.
Timp.
Pft.
Vl.
pizz.
Vla.
Vc.
Cb.
pp
270
101
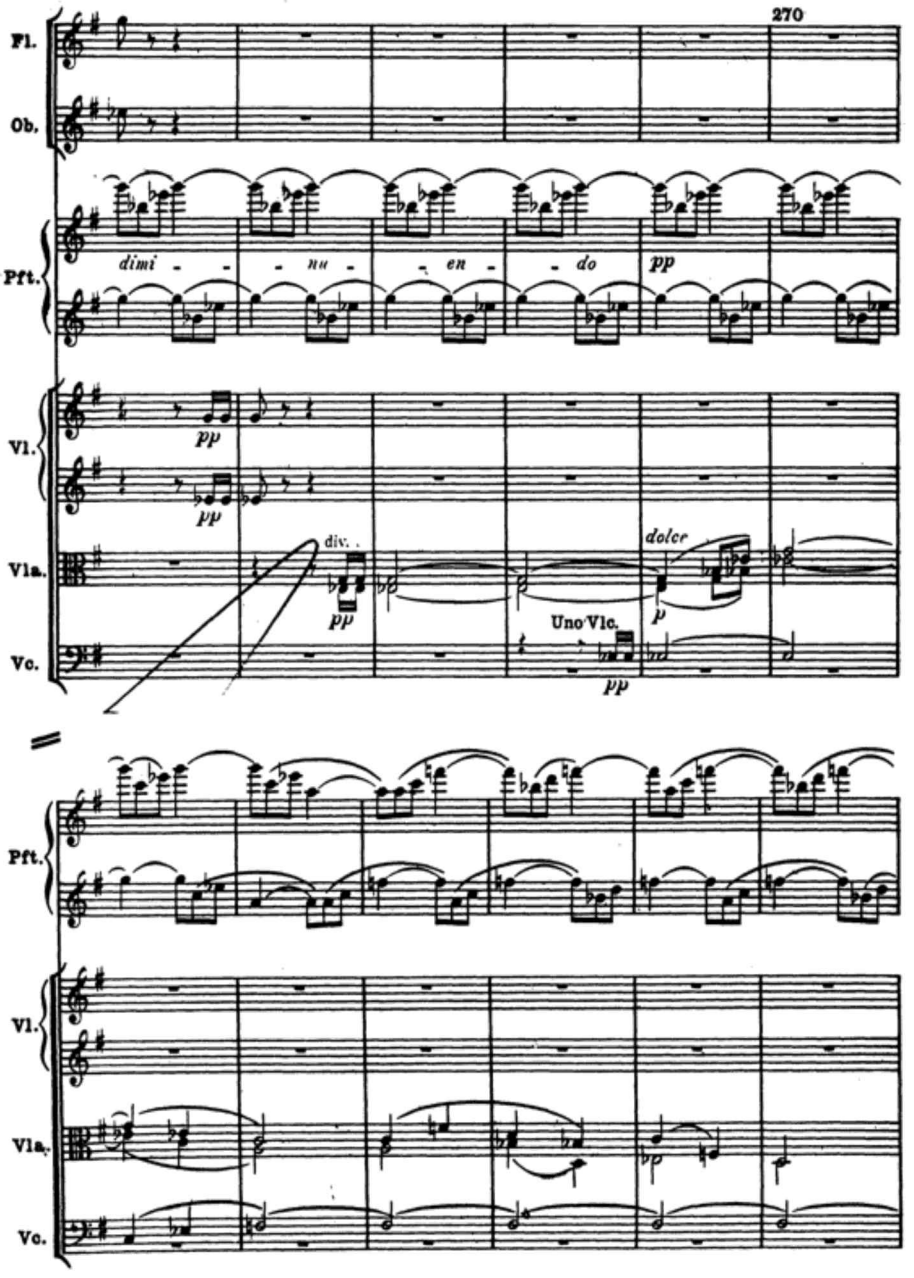
Exemplul 32:
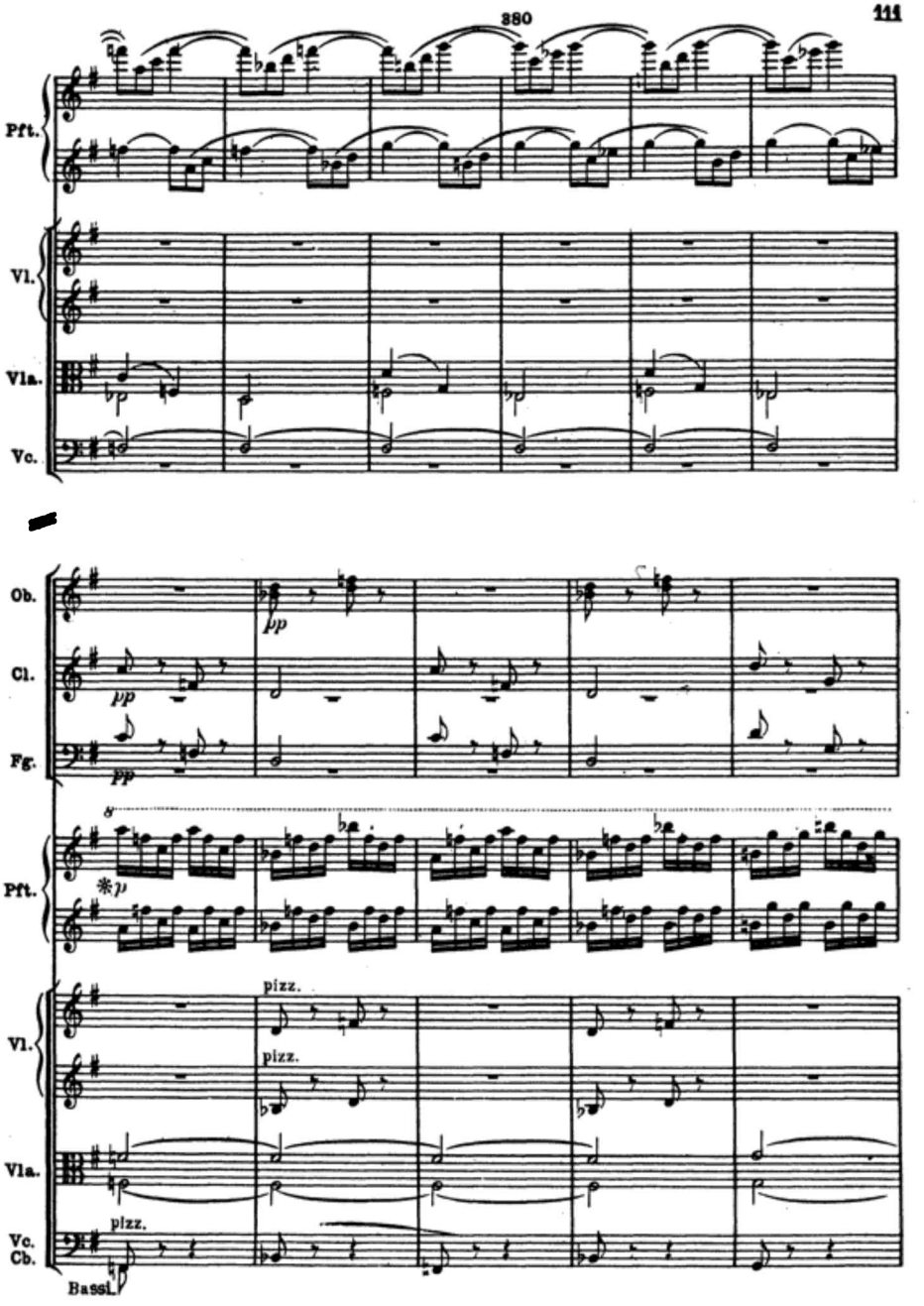

Fl
Ob.
Fg.
Cor (G)
Timp.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
arco
E. E. 3805
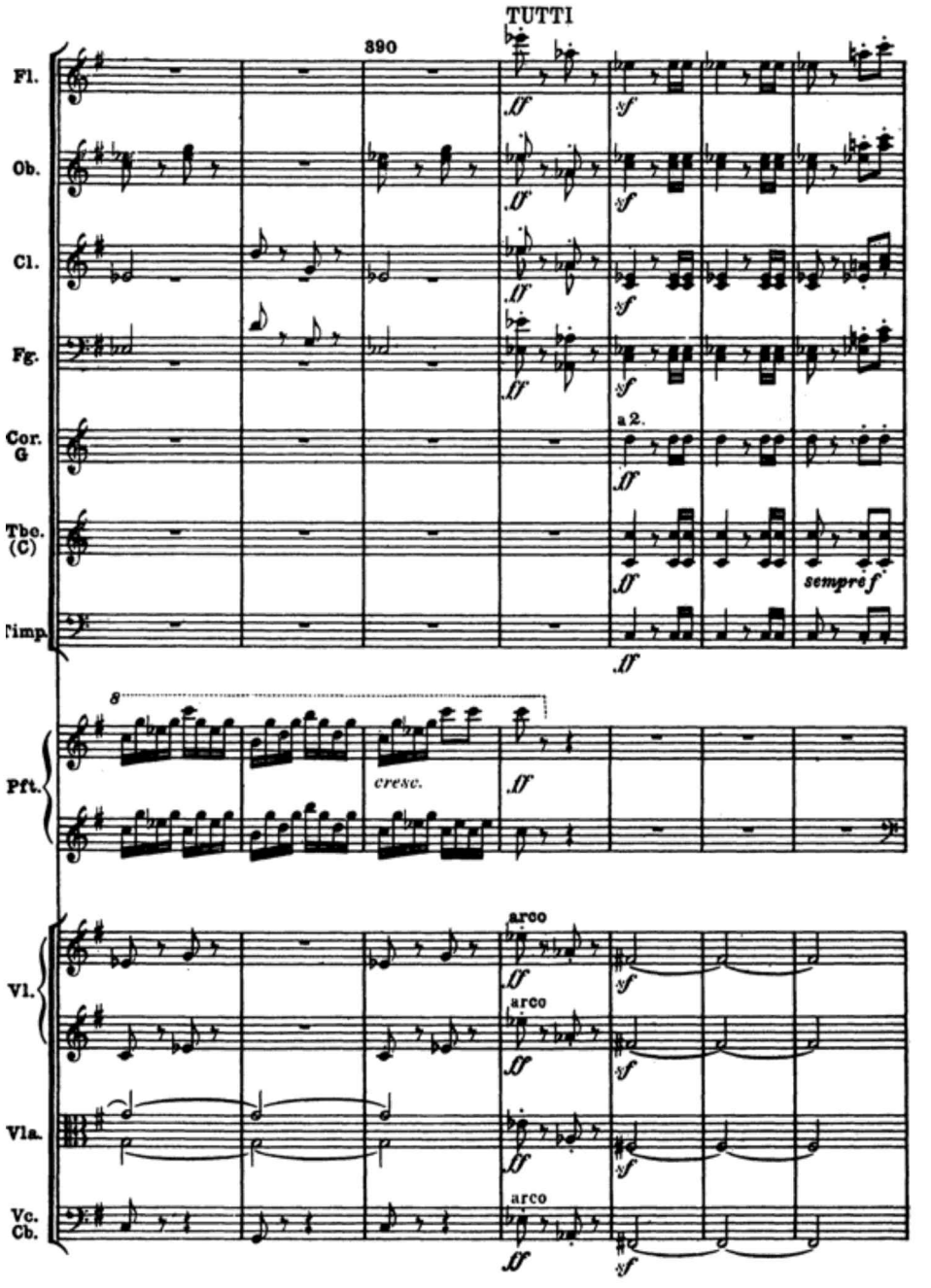

102
280
Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
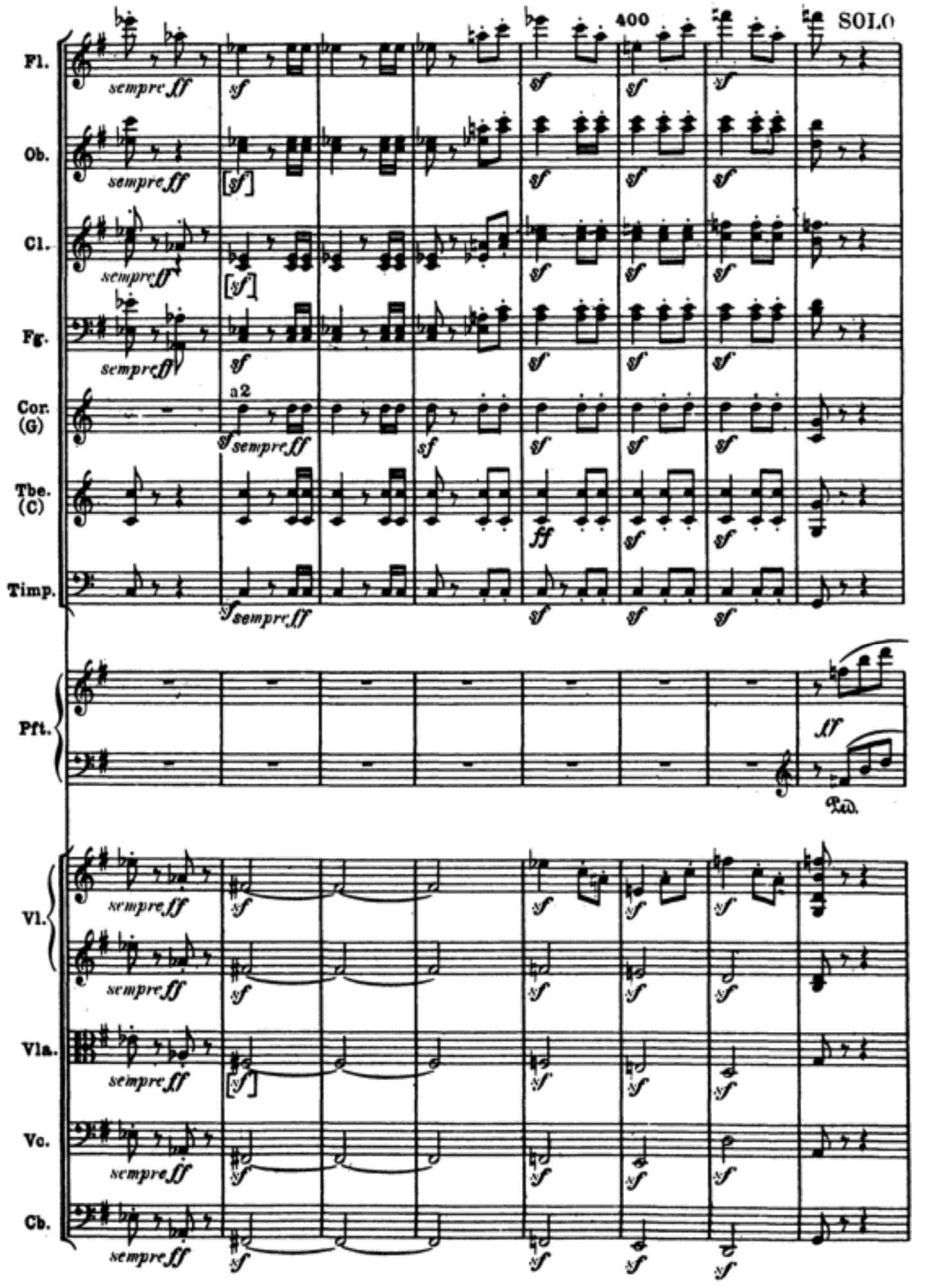
Exemplul 33:

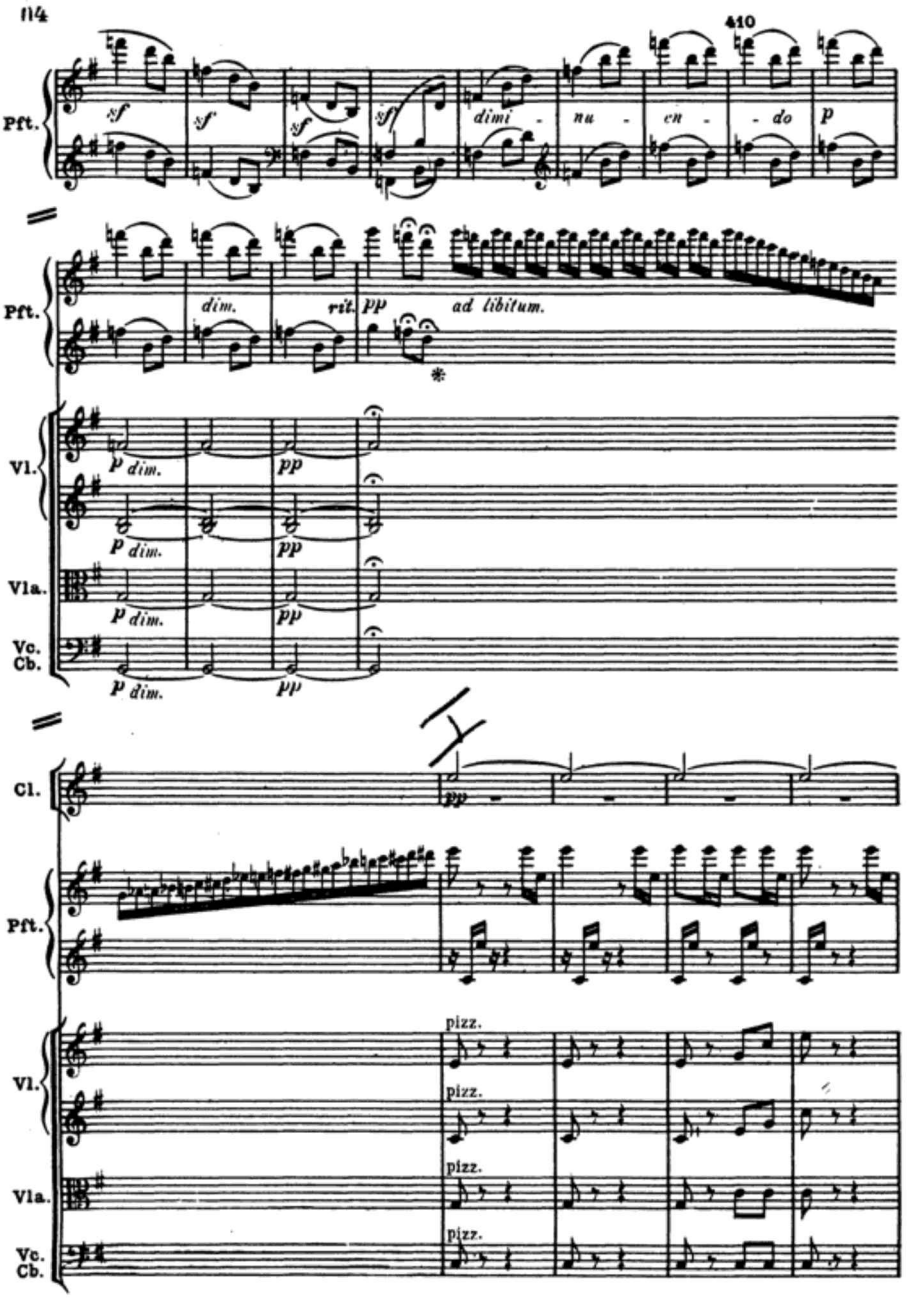



270
Fl.
Ob.
Pft.
dimi - - - nu - - en - - do
pp
Vl.
pp
pp
Vla.
div.
pp
dolce
p
Uno Vlc.
Vc.
pp
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
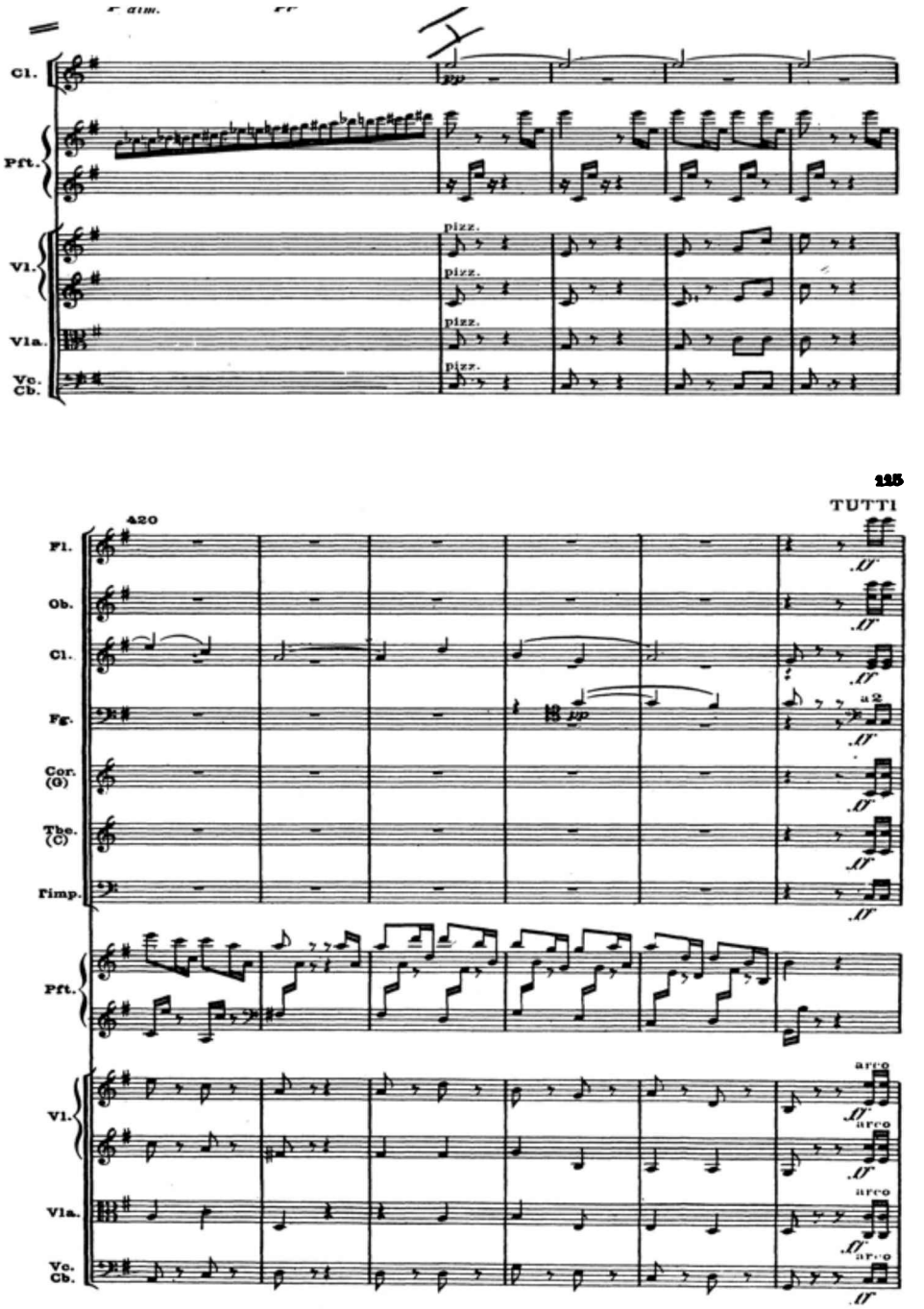

380
111
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Ob.
Cl.
Fg.
pp
pp
pp
Pft.
*p
Vl.
pizz.
pizz.
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
Bassi.


TUTTI
390
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. G
a 2.
Tbe. (C)
sempre f
Timp.
Pft.
cresc.
Vl.
arco
Vla.
Vc. Cb.
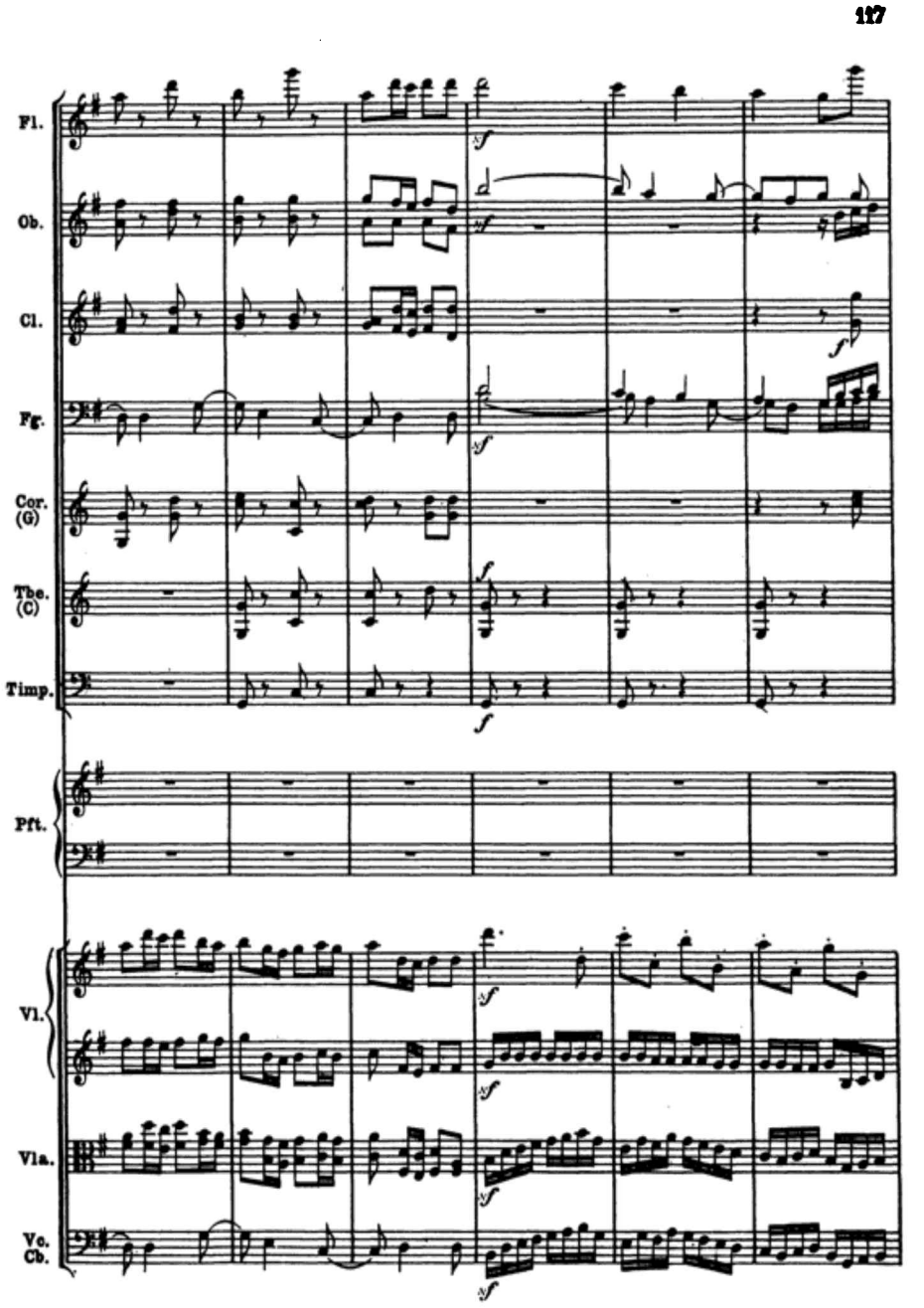

400
SOLO
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Tbe. (C)
Timp.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
sempre ff
a2
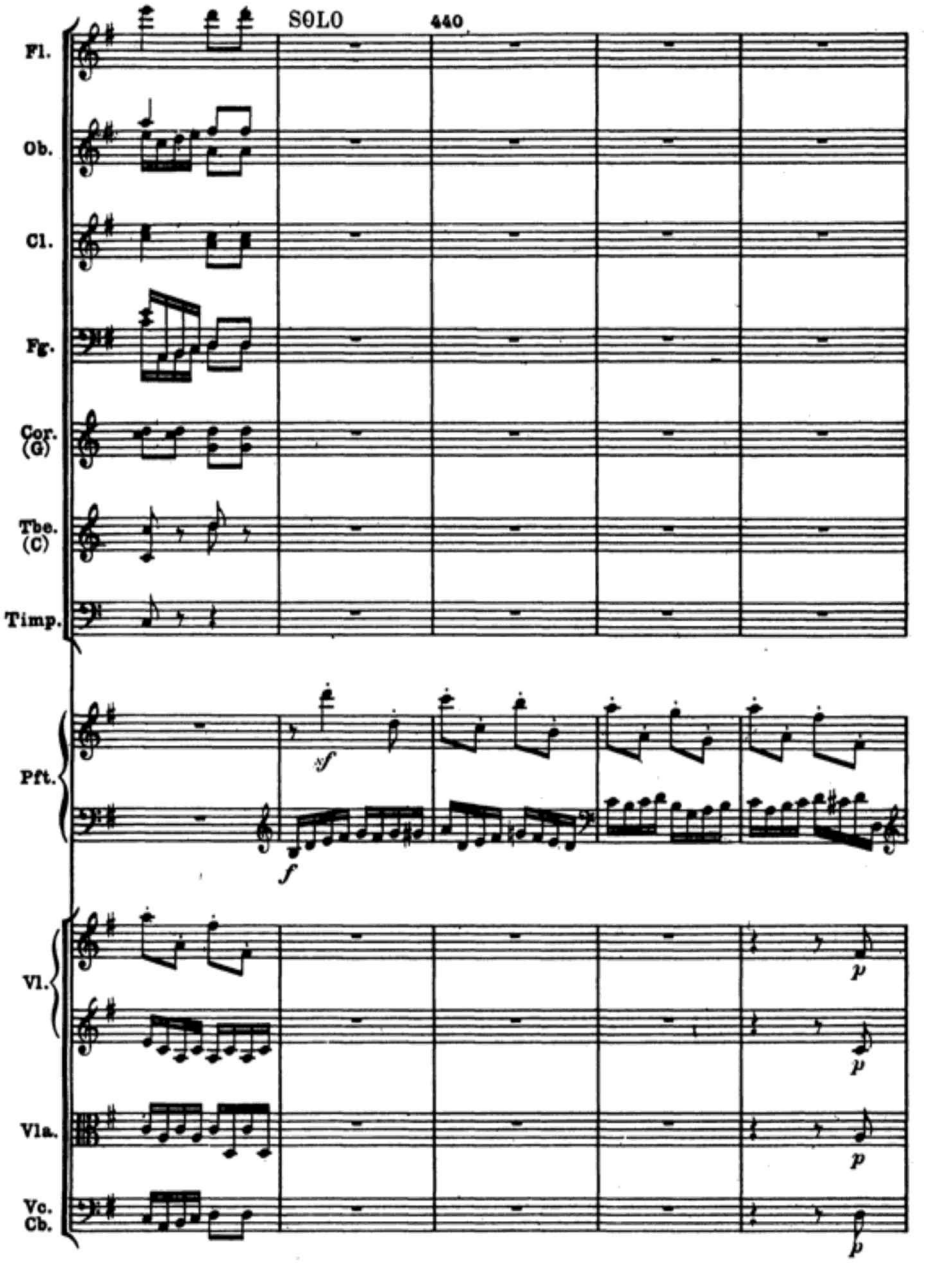

114
410
Pft.
sf
sf
sf
sf
dimi - nu - en - do
p
Pft.
dim.
rit.
pp
ad libitum.
Vl.
p dim.
pp
Vla.
Vc.
Cb.
Cl.
pp
Pft.
Vl.
pizz.
Vla.
Vc.
Cb.
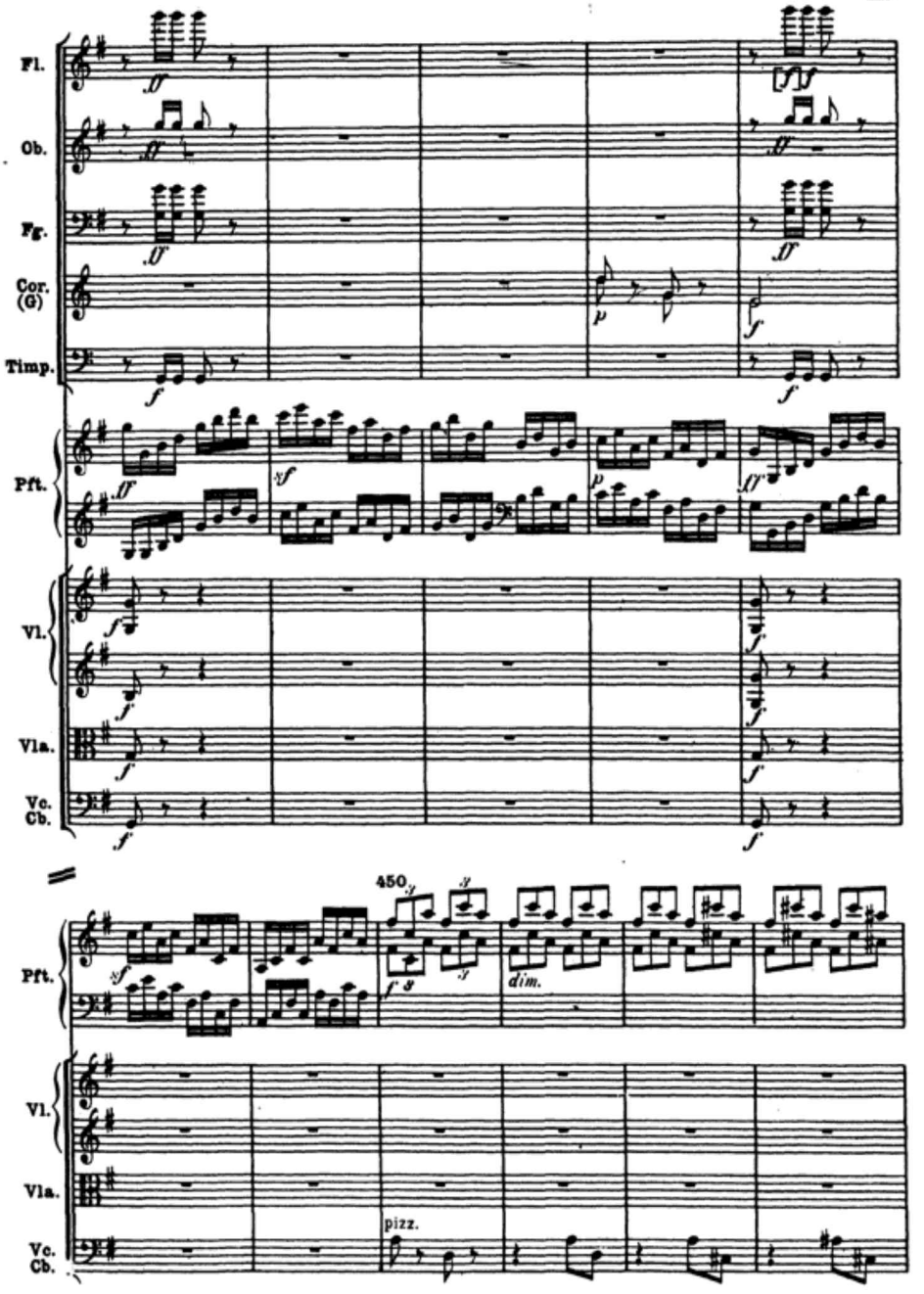
Exemplul 34:

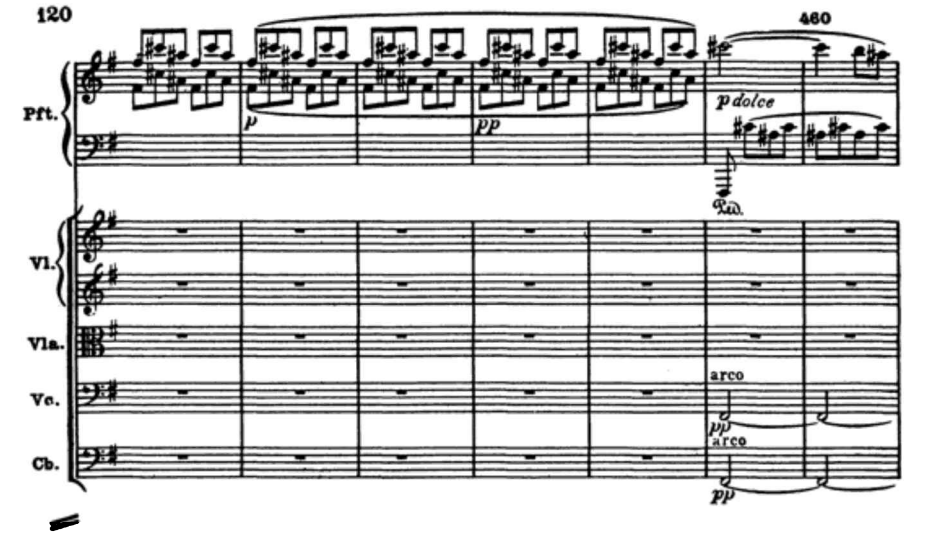

Cl.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
420
125
TUTTI
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
a2
Cor. (G)
Tbe. (C)
Timp.
Pft.
Vl.
arco
Vla.
Vc.
Cb.

Exemplul 35:

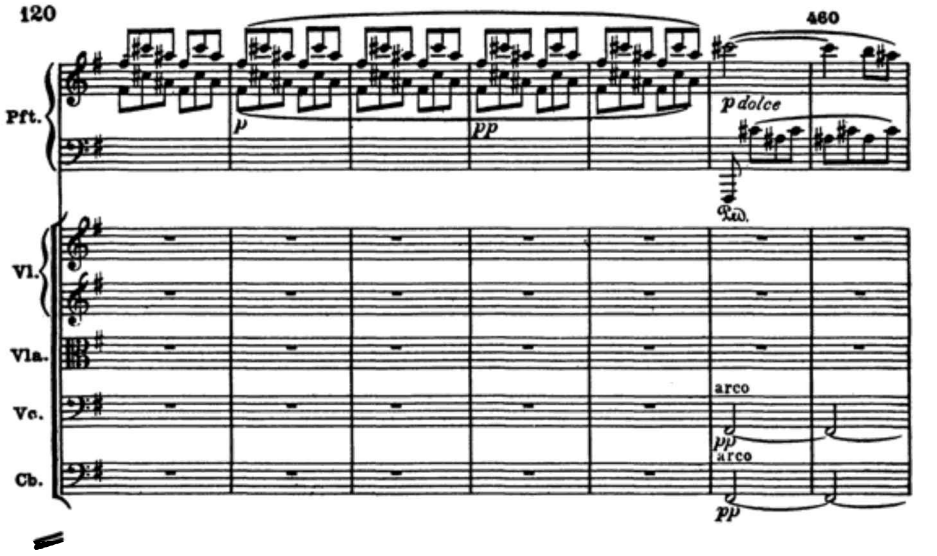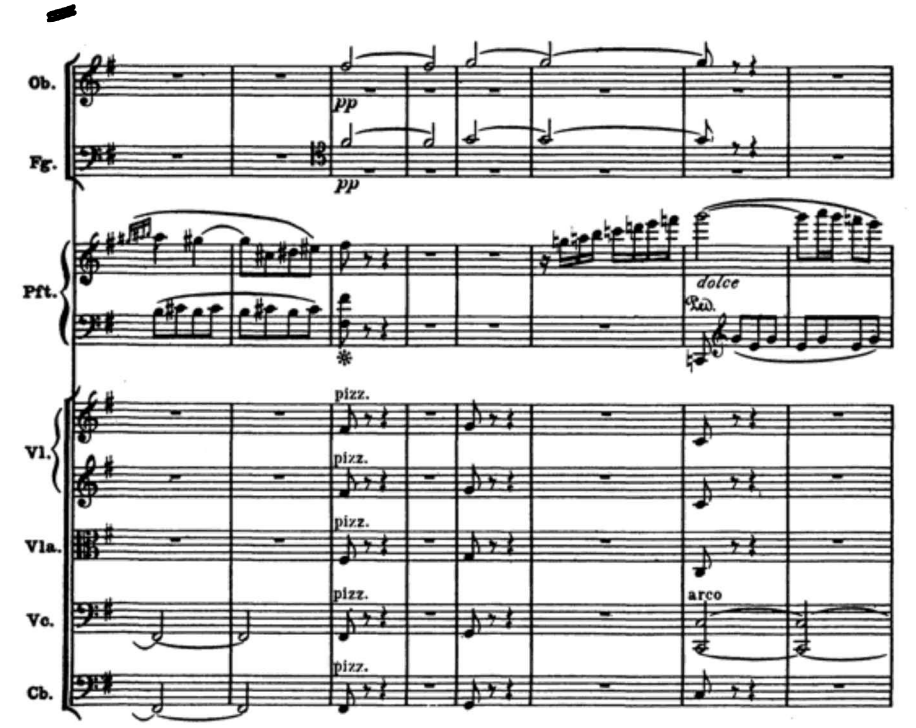



SOLO
440
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Tbe. (C)
Timp.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
sf
f
p
p
p
p
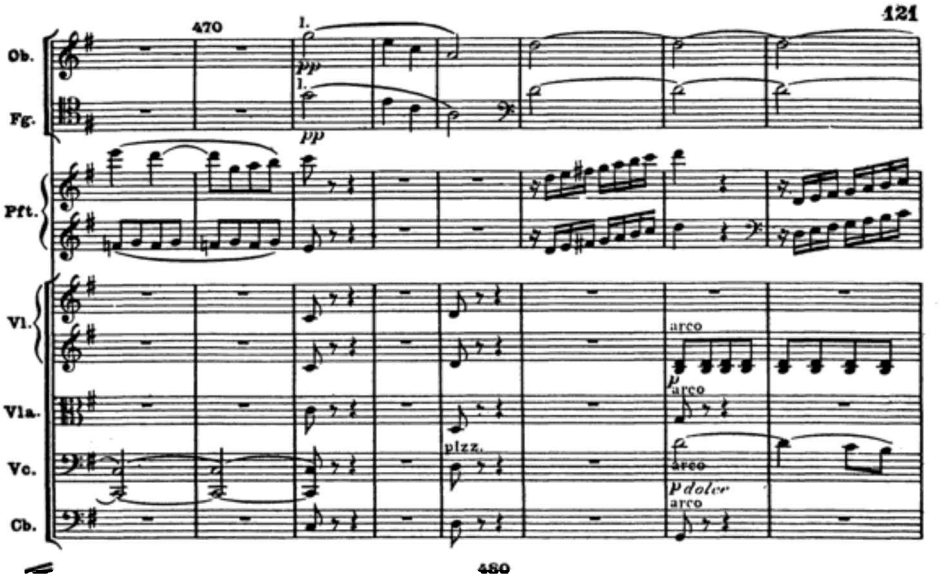

Fl.
Ob.
Fg.
Cor. (G)
Timp.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
450
dim.
pizz.

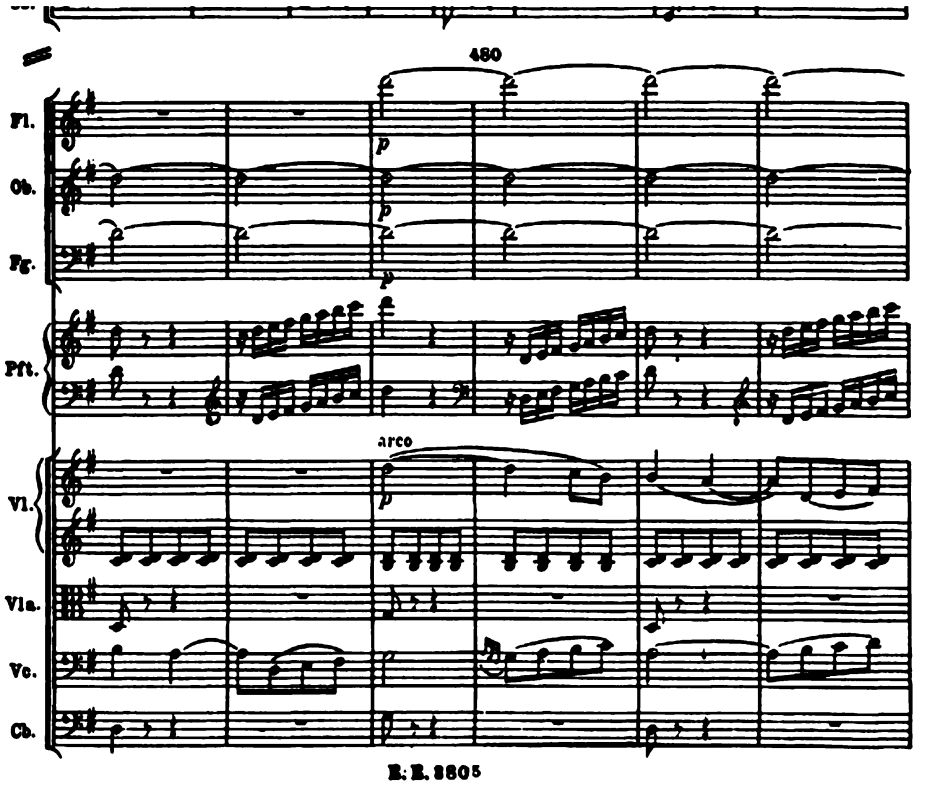

120
460
Pft.
p
pp
p dolce
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
arco
pp
arco
pp

Exemplul 36:
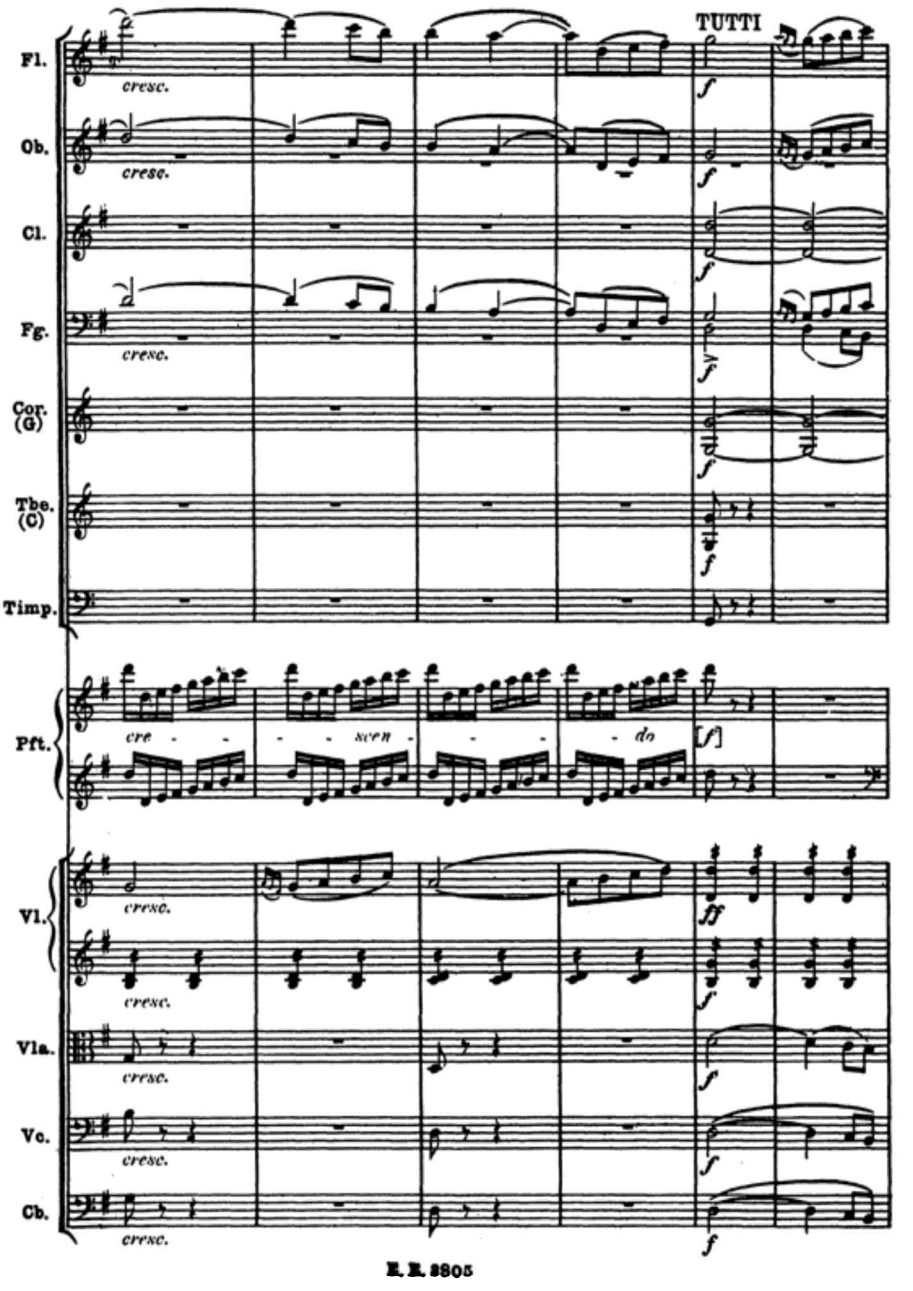

120
460
Pft.
p
pp
p dolce
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
arco
pp
arco
pp
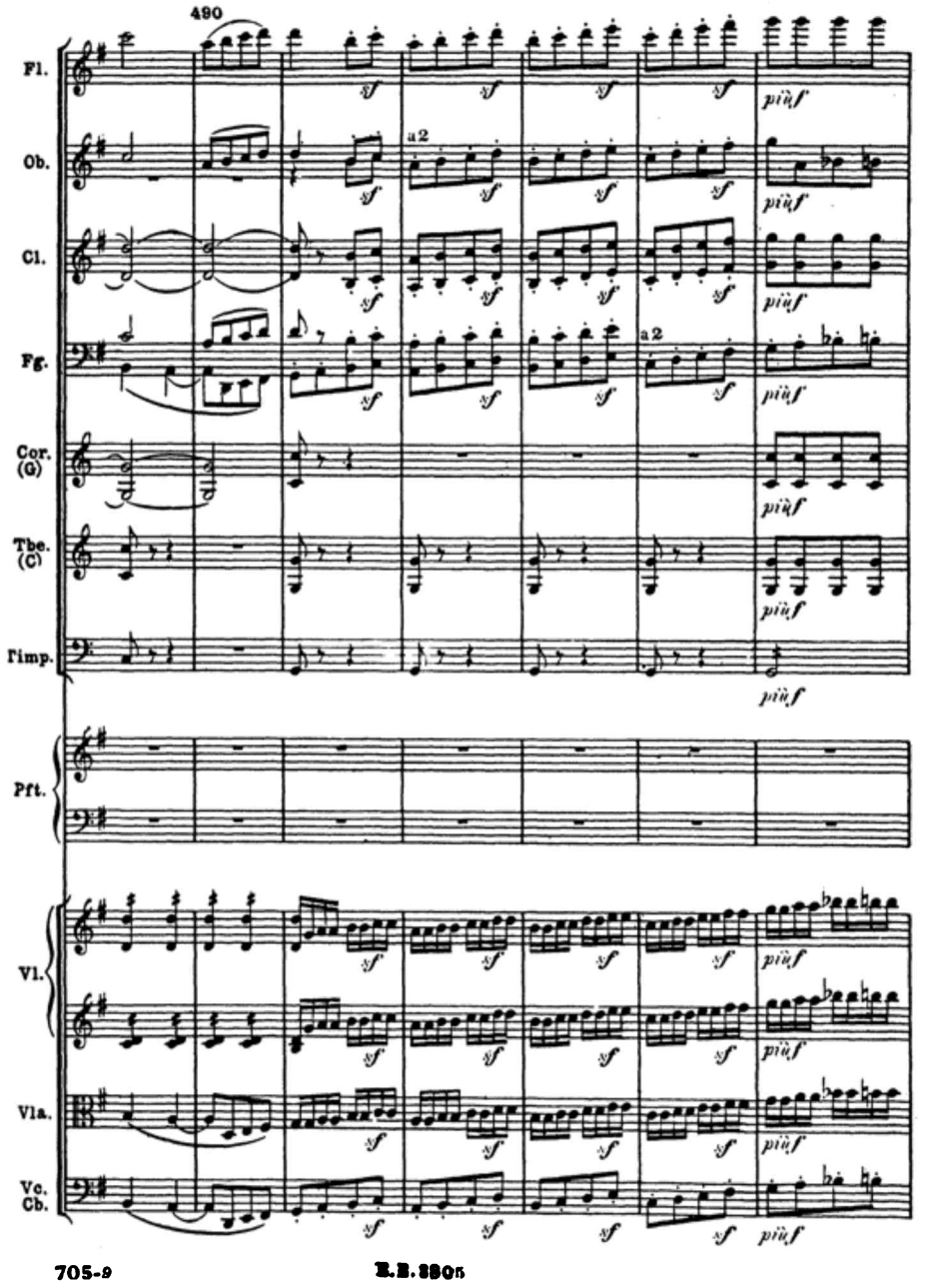

Ob.
Fg.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
pp
pp
dolce
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
arco
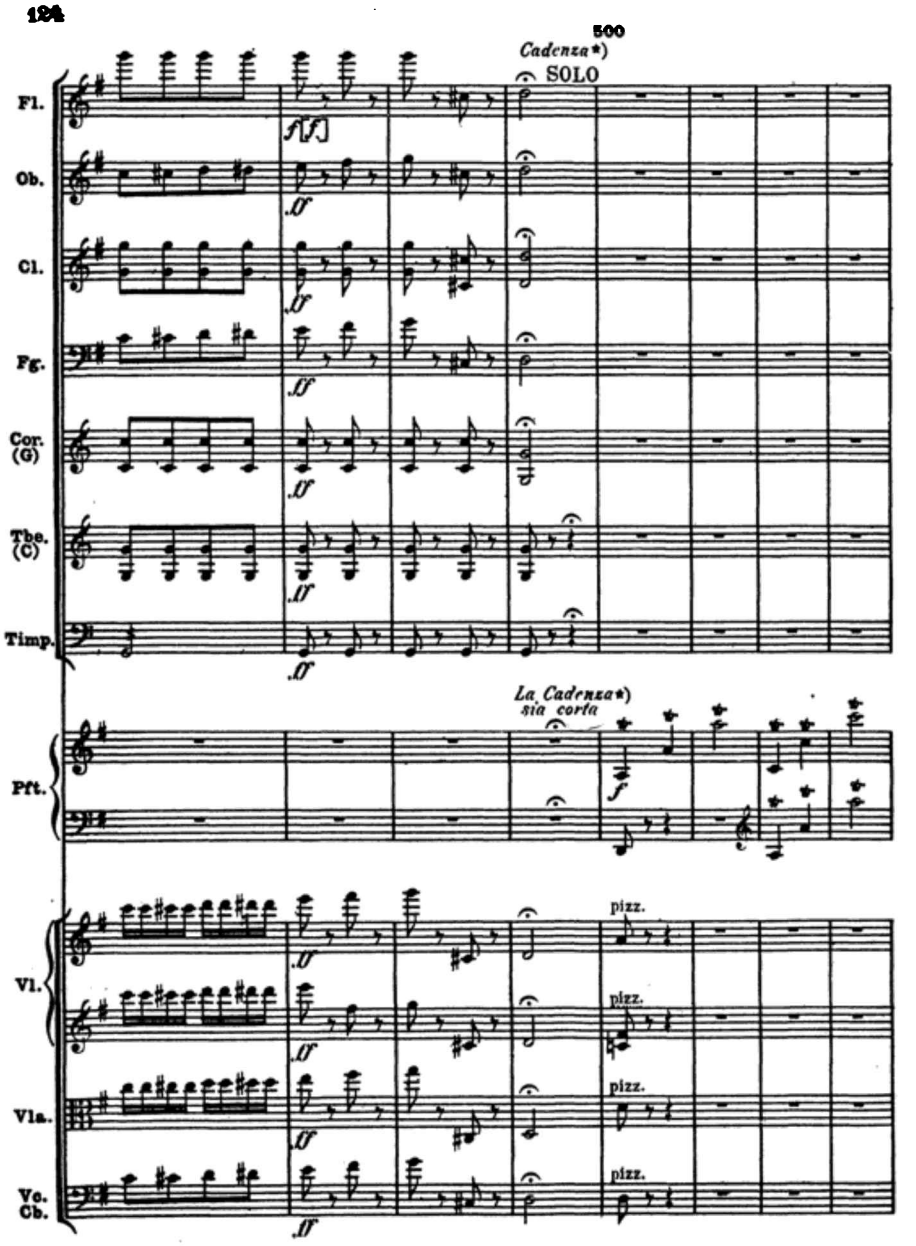

470
1.
121
Ob.
Fg.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
pp
arco
p
arco
arco
pizz.
p dolce
arco



Continuare vezi pagina următoare
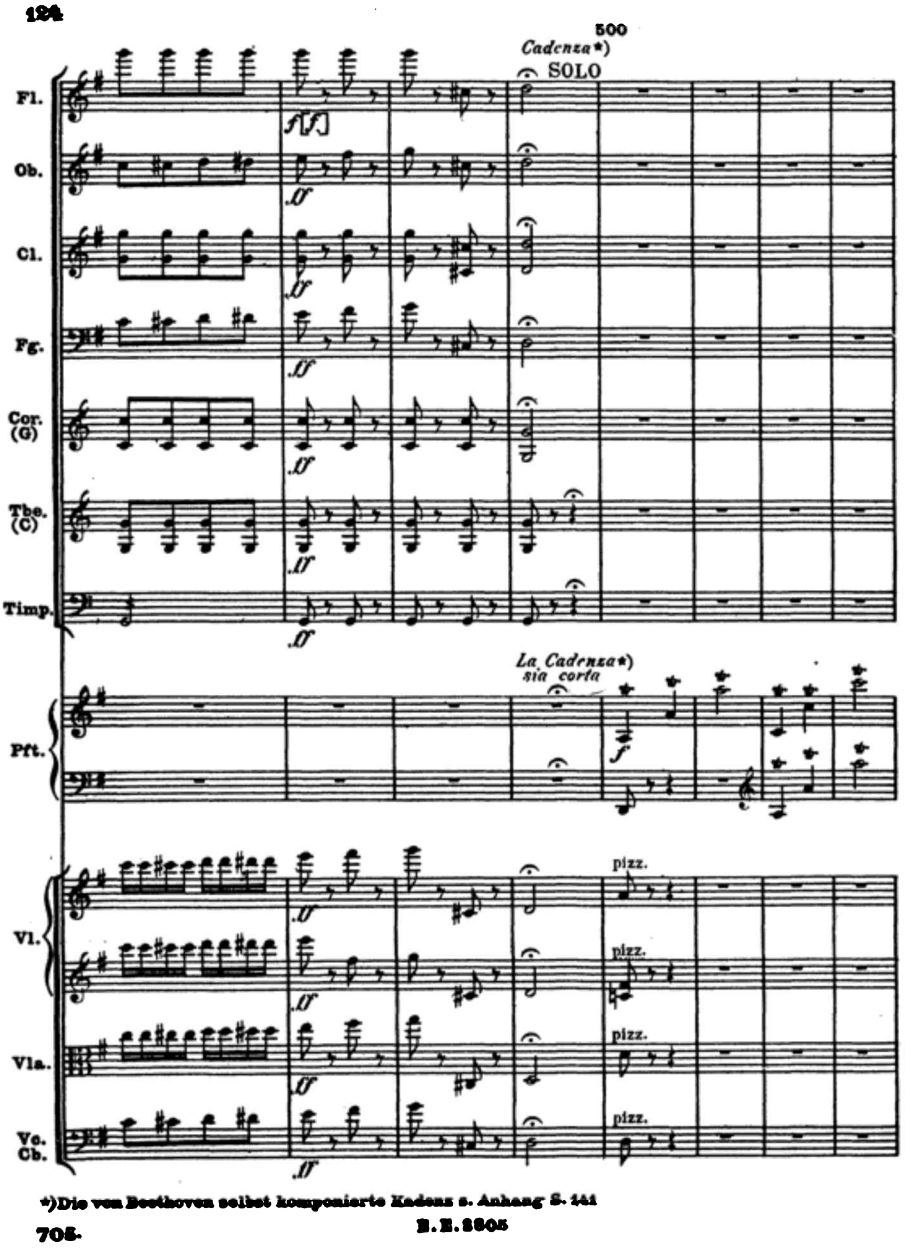

TUTTI
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Tbe. (C)
Timp.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
cresc.
cre - - - scen - - - do
[f]
ff
f
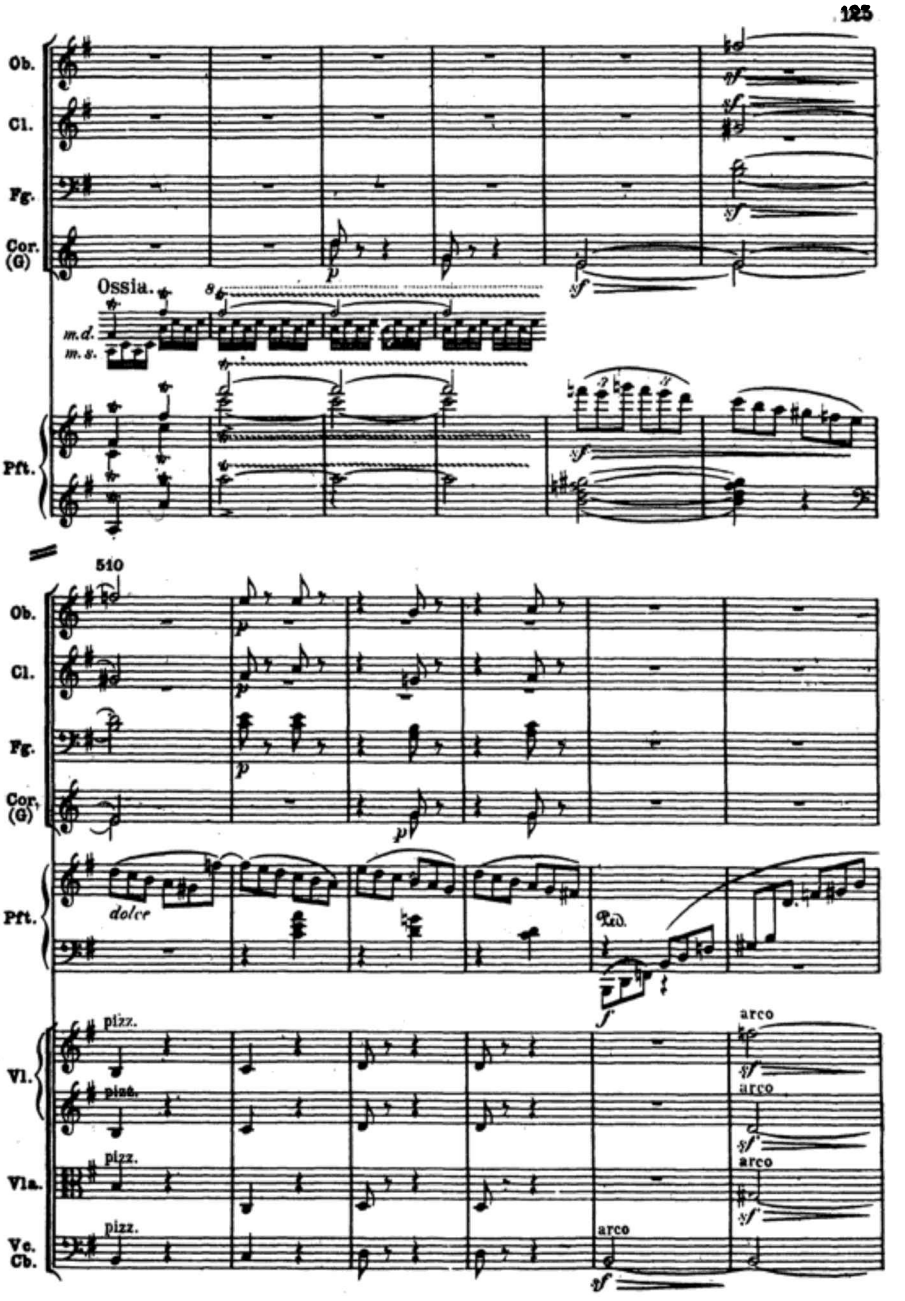

490
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Tbe. (C)
Timp.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
a2
sf
più f

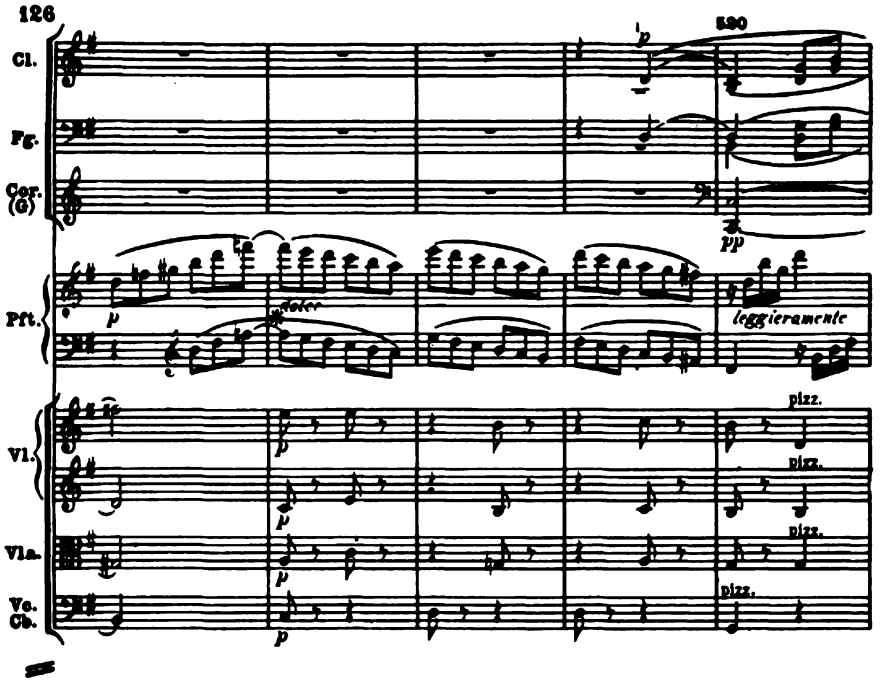


*)Die von Beethoven selbst komponierte Kadenz s. Anhang S. 141

Exemplul 37:
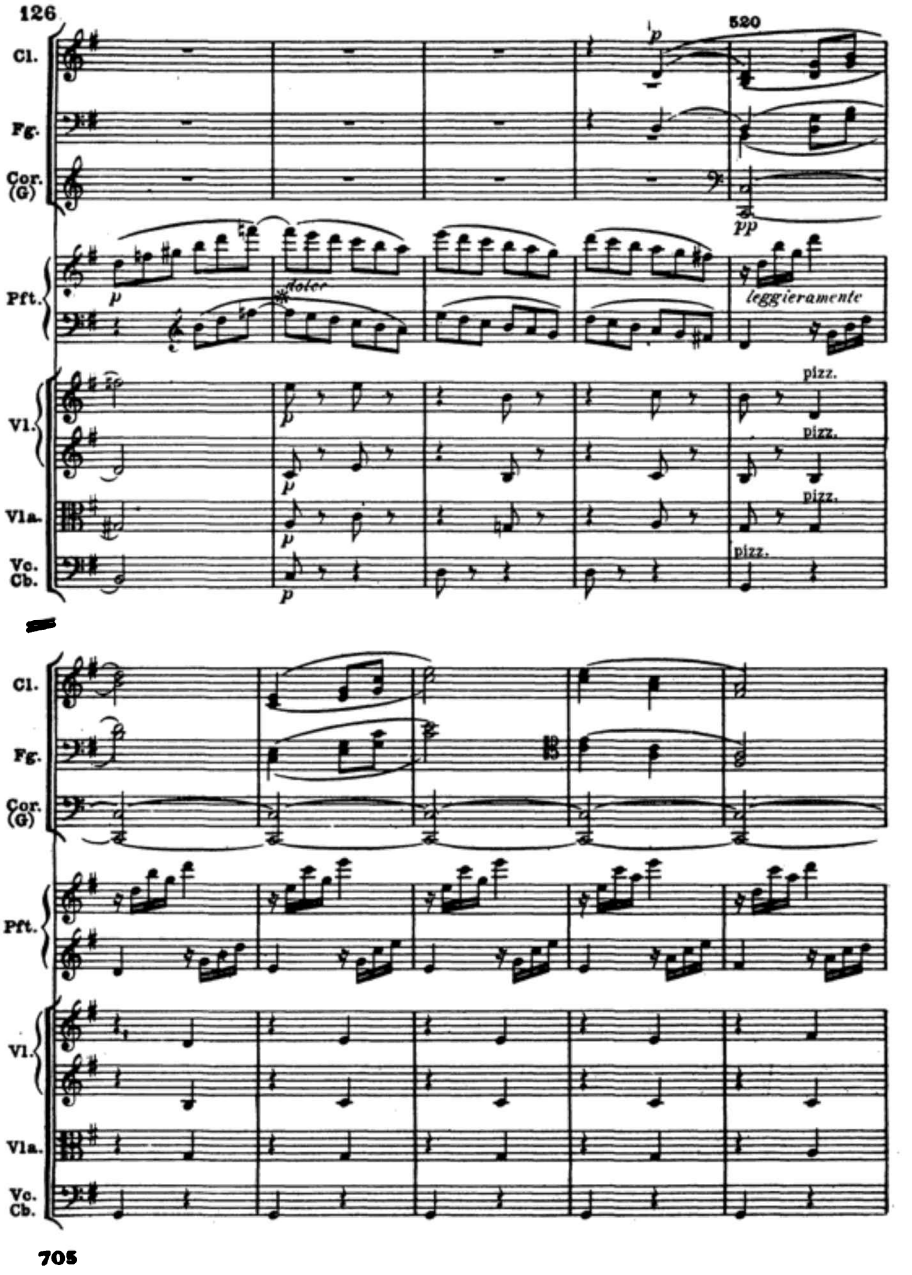

124
500
Cadenza*)
SOLO
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Tbe. (C)
Timp.
La Cadenza*) sia corta
Pft.
pizz.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
*)Die von Beethoven selbst komponierte Kadenz s. Anhang S. 141
705.
B. H. 3805
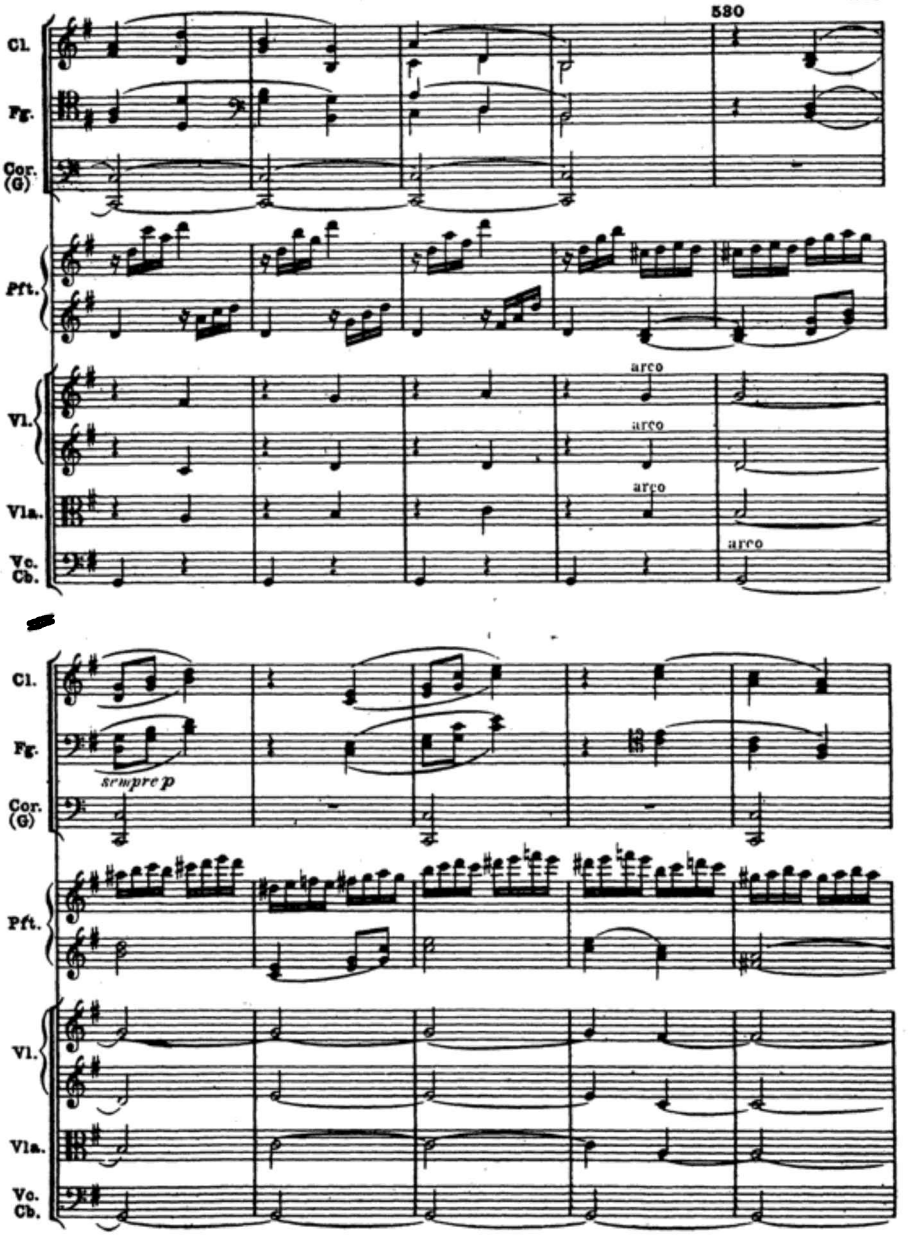

Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Ossia.
m.d.
m.s.
Pft.
510
dolce
Ped.
pizz.
arco
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
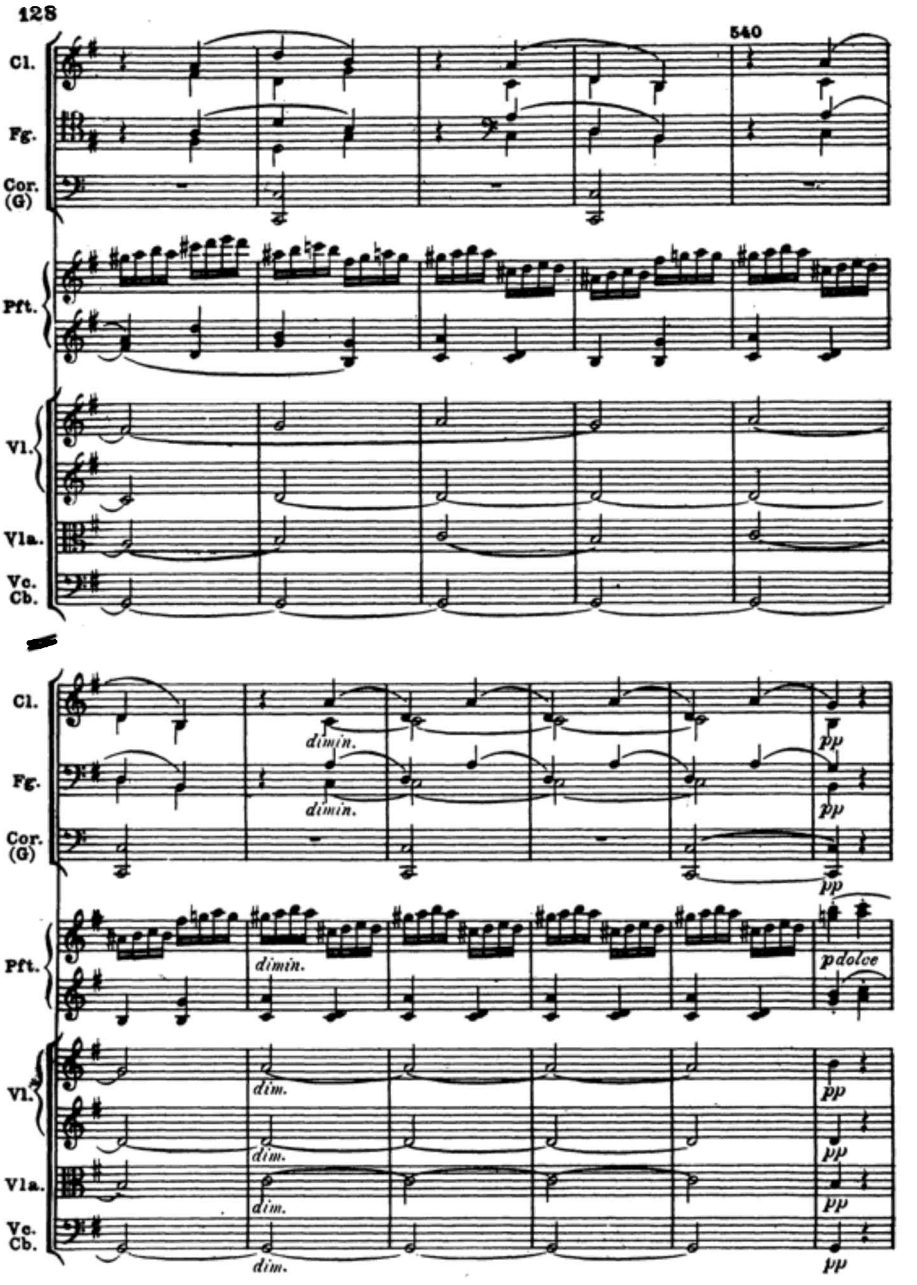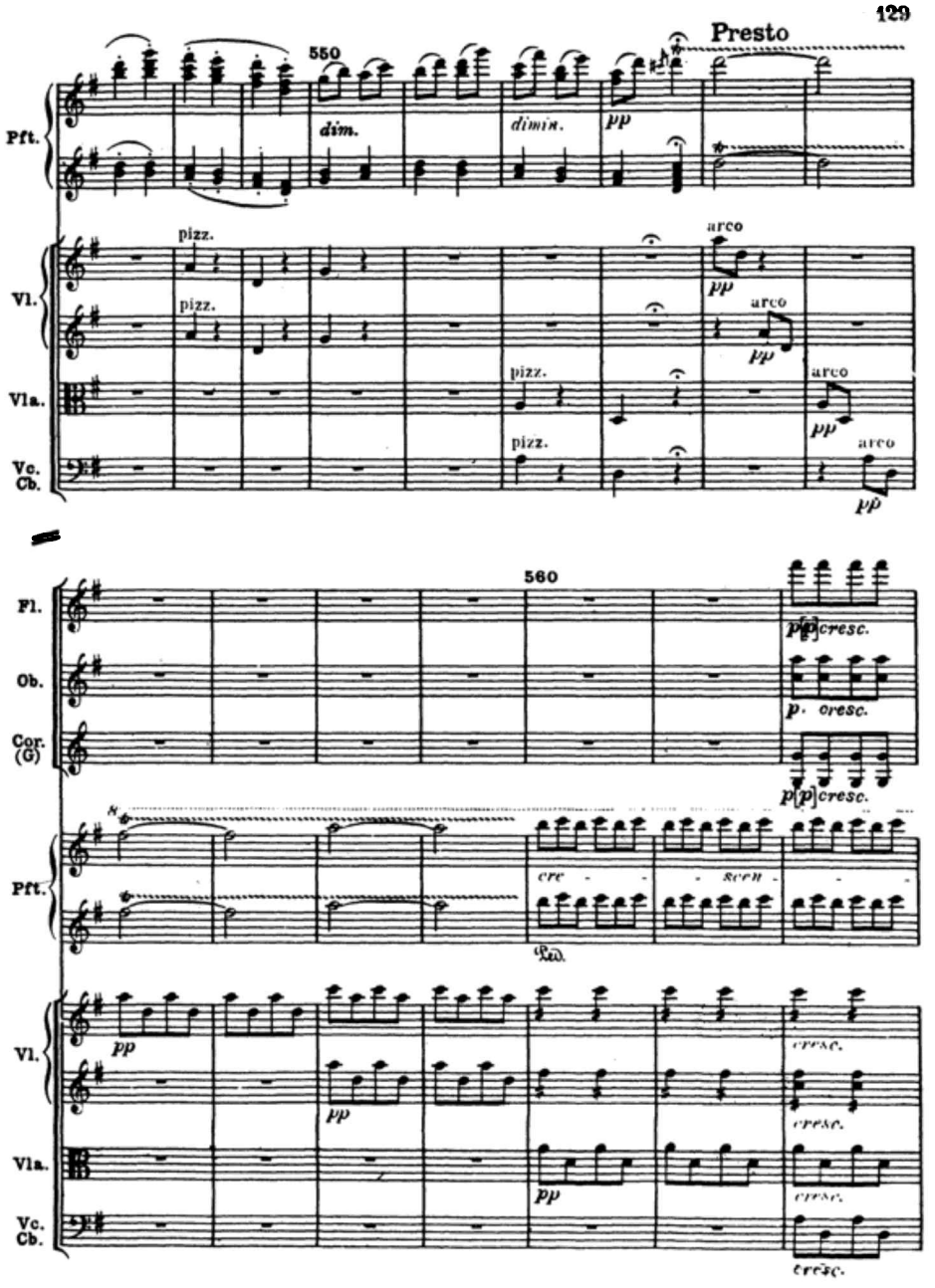


Continuare vezi pagina următoare

Exemplul 38:
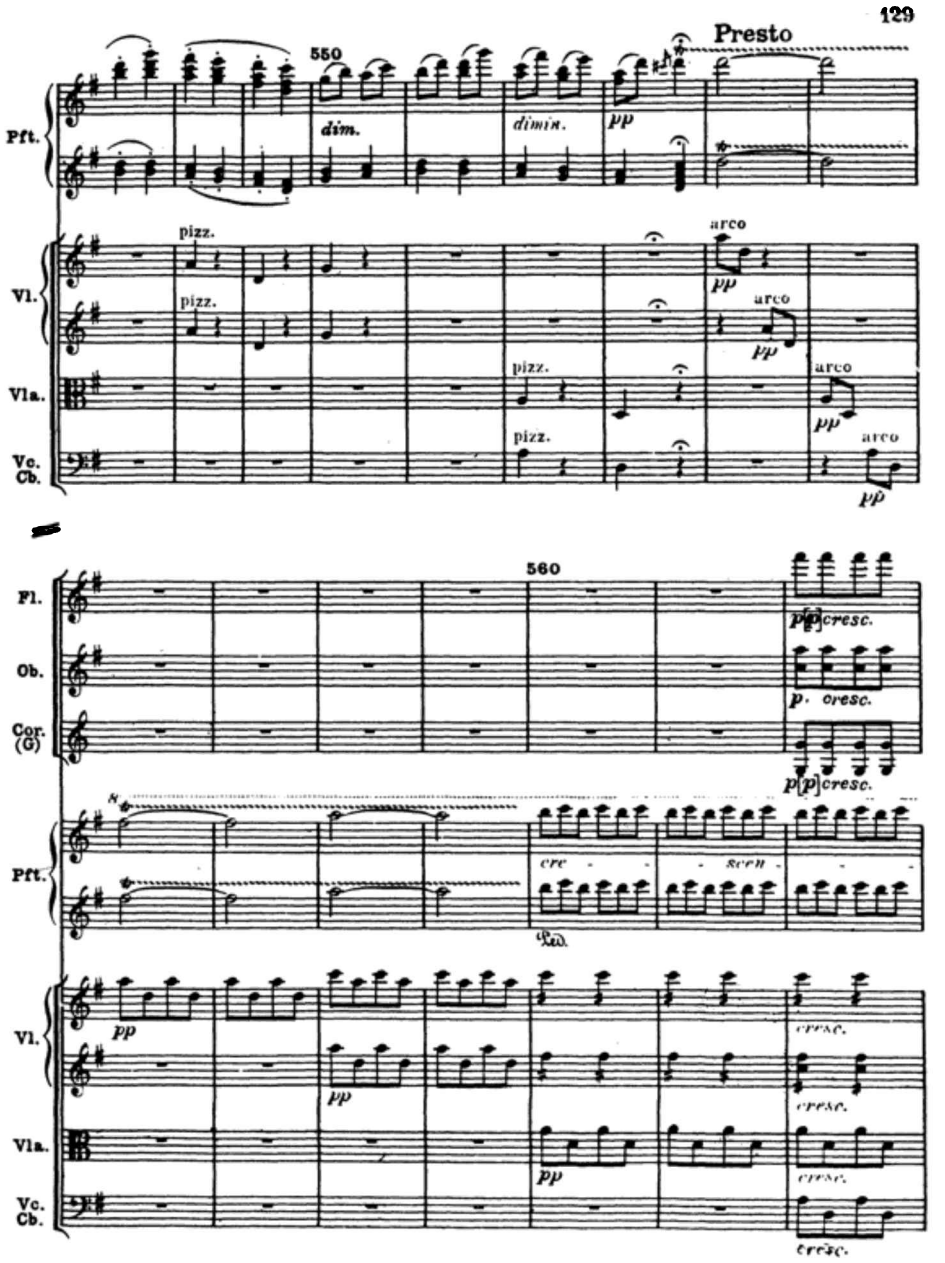

126
520
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
dolce
leggieramente
pizz.
705
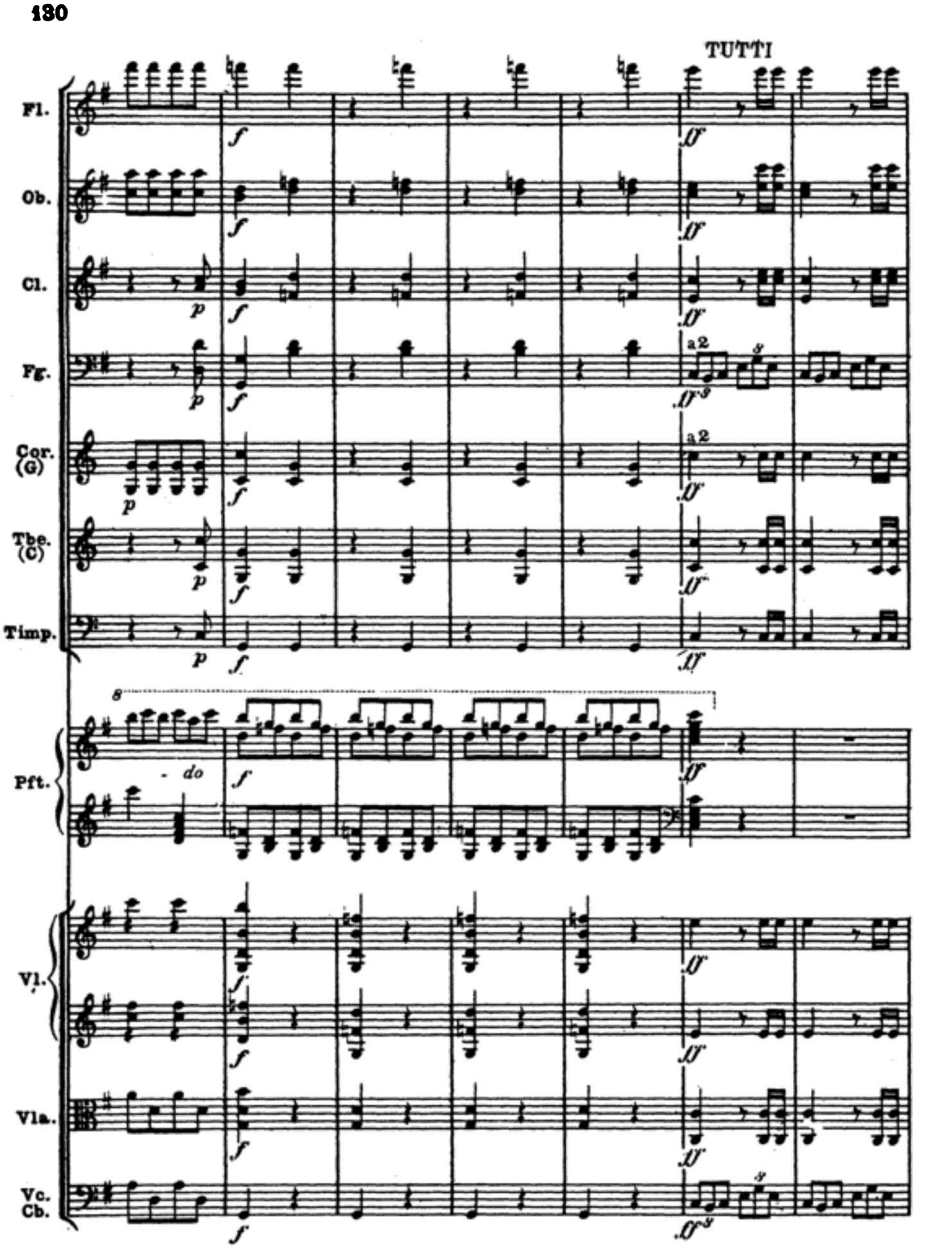

530
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
arco
arco
arco
arco
Cl.
Fg.
sempre p
Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
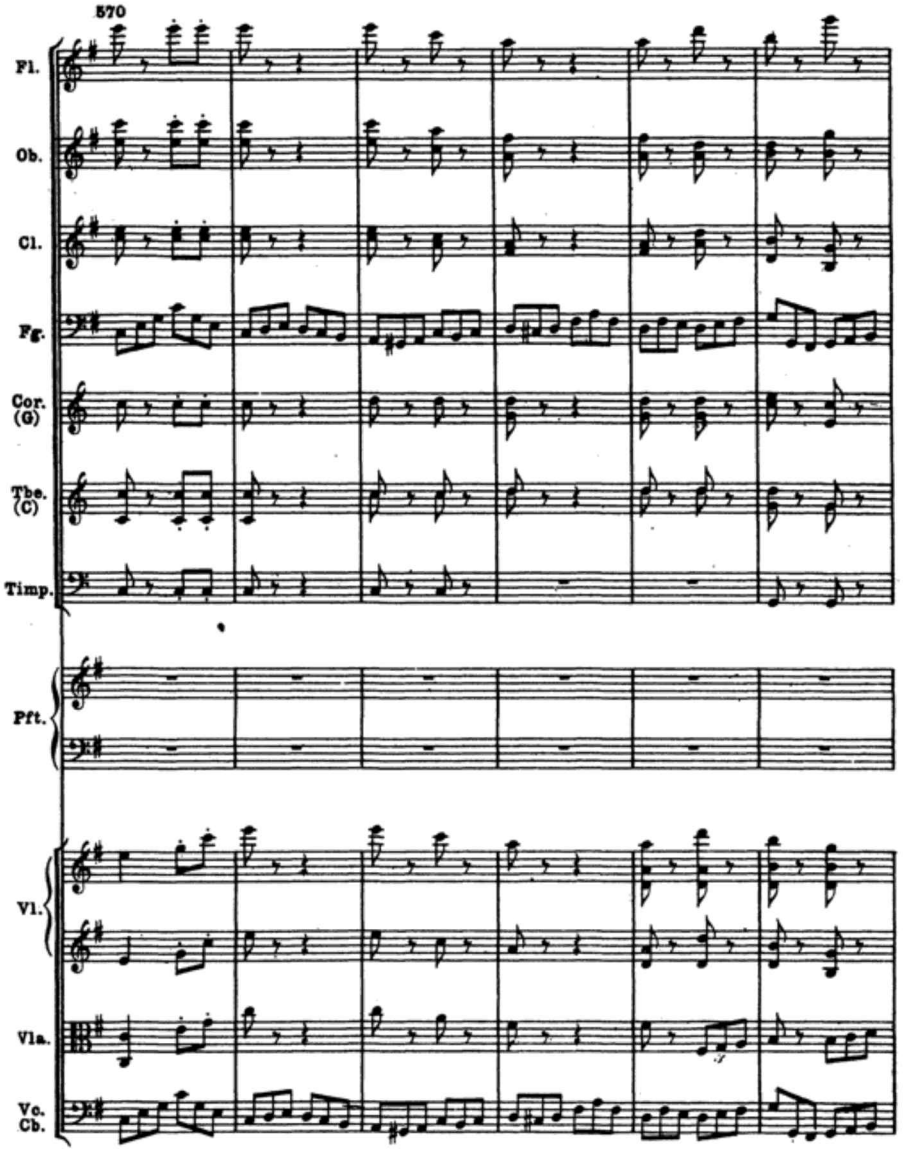

128
540
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
dimin.
pp
pdolce
dim.
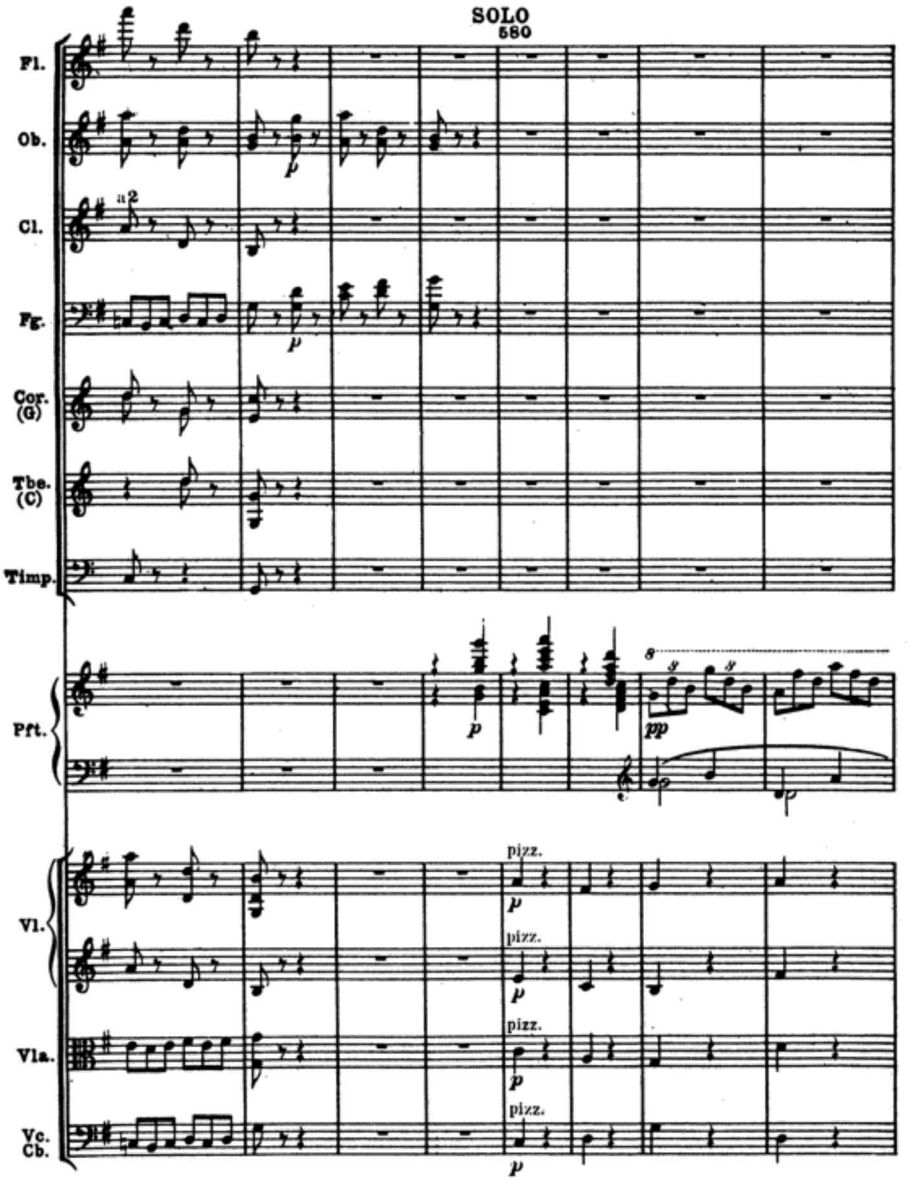

Presto
550
Pft.
dim.
dimin.
pp
Vl.
pizz.
arco
Vla.
Vc.
Cb.
560
Fl.
Ob.
Cor. (G)
cresc.
Pft.
cre - scen -
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
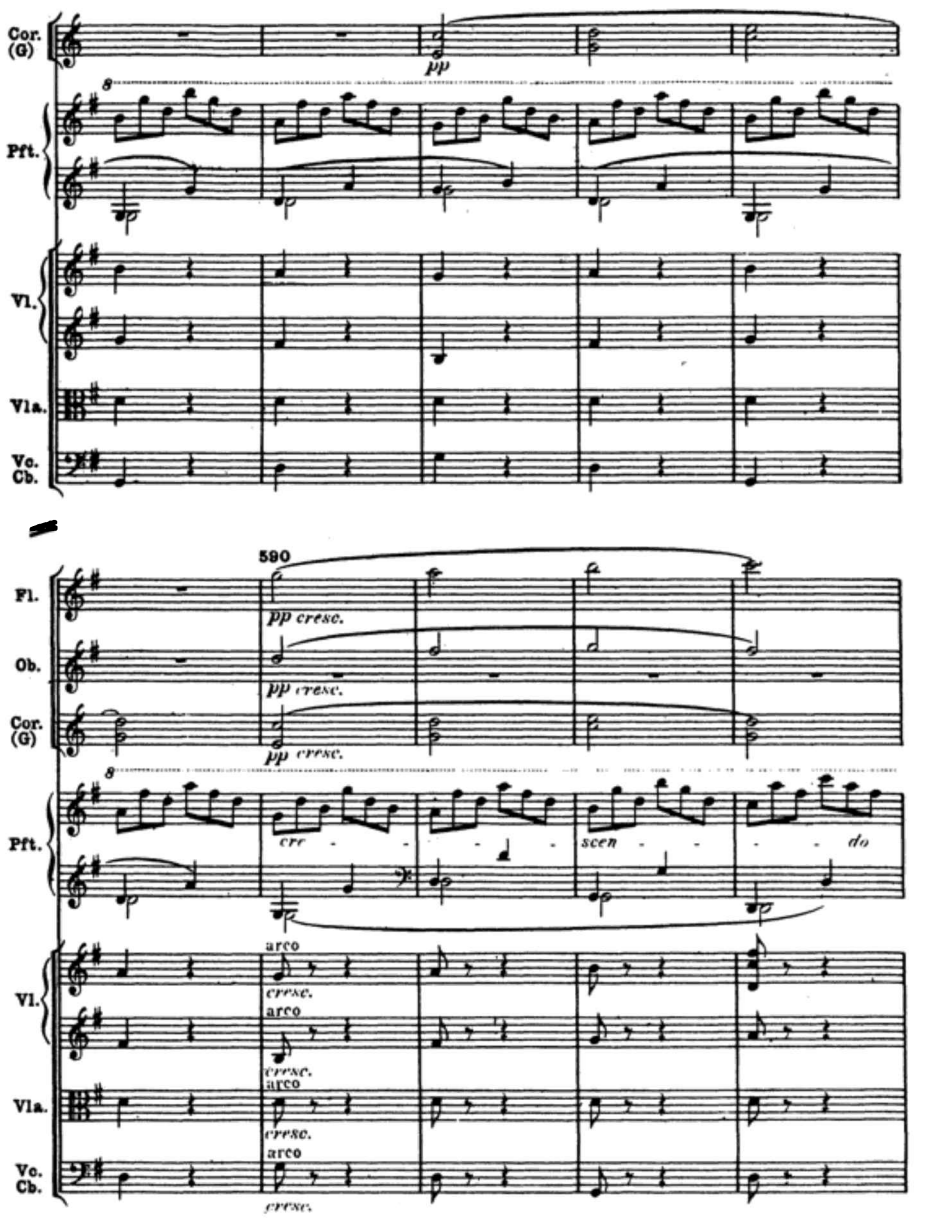
Exemplul 39:
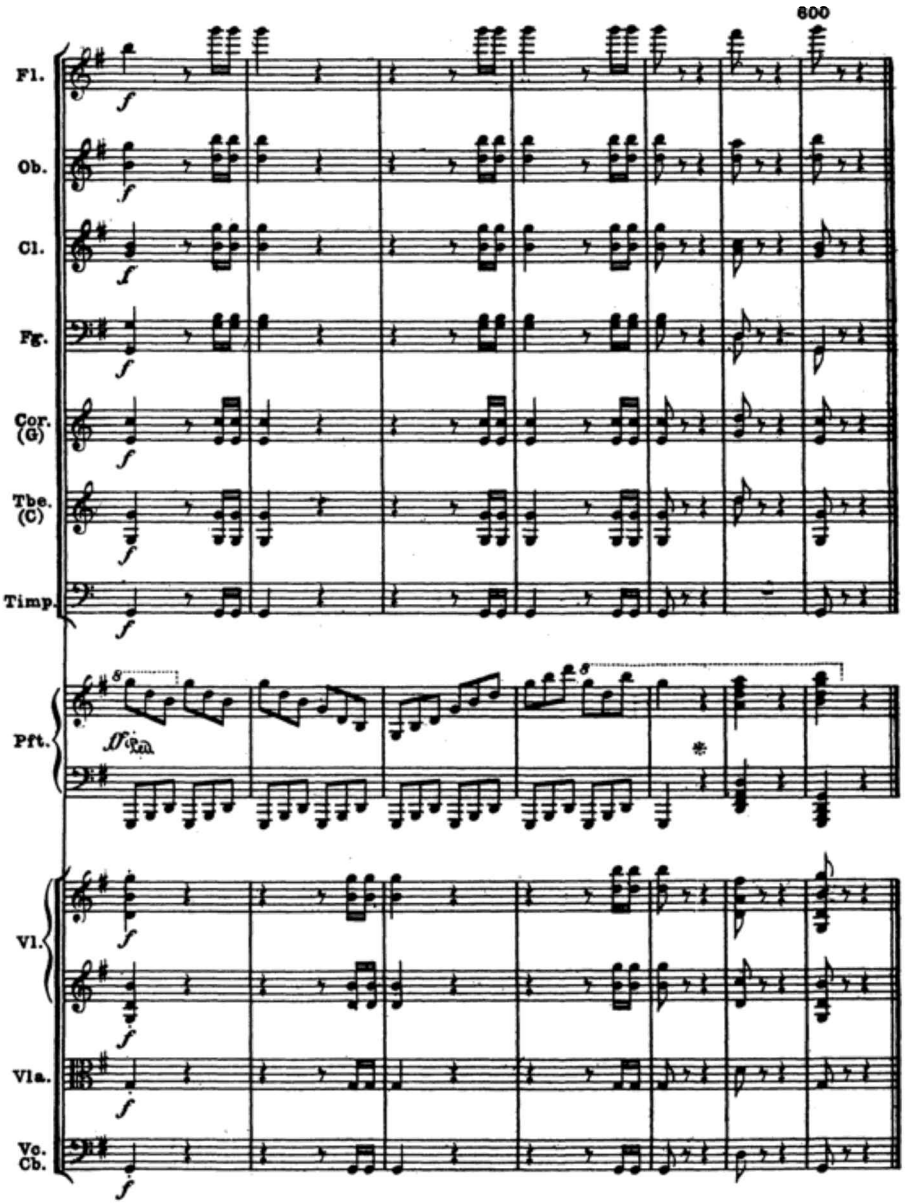

129
Presto
550
Pft.
dim.
dimin.
pp
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
arco
560
Fl.
Ob.
Cor. (G)
cresc.
Pft.
cre - scen -
Vl.
Vla.
Vc.
Cb.


130
TUTTI
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Tbe. (C)
Timp.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
a 2
- do


570
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Tbe. (C)
Timp.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.


SOLO
560
Fl.
Ob.
Cl.
a2
Fg.
Cor. (G)
Tbe. (C)
Timp.
Pft.
pp
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
pizz.
p


Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
pp
590
Fl.
Ob.
Cor. (G)
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.
pp cresc.
cre - - - - scen - - - do
arco
cresc.


600
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (G)
Tbe. (C)
Timp.
Pft.
Vl.
Vla.
Vc. Cb.