

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII AL  
REPUBLICII MOLDOVA  
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

Cu titlu de manuscris

C.Z.U: 780.8:780.646.1.036

**CÂRSTEA SERGIU**  
**REPERTORIUL TROMPETISTIC AL SECOLULUI XX – SPAȚIU DE  
VALORIFICARE A NOILOR MIJLOACE DE EXPRESIVITATE  
INTERPRETATIVĂ**

**SPECIALITATEA 653.01 - MUZICOLOGIE**

**Teză de doctor în studiul artelor și culturologie**

Conducător științific:

Melnic Victoria, dr., prof.univ.

Autor:

Cârstea Sergiu

**CHIȘINĂU, 2018**

**© Cârstea Sergiu, 2018**

## CUPRINNS

<b>ADNOTĂRI</b> (în limbile română, rusă și engleză).....	p. 5
<b>LISTA ABREVIERILOR</b> .....	p. 8
<b>INTRODUCERE</b> .....	p. 9
<b>1. MIJLOACELE DE EXPRESIVITATE INTERPRETATIVĂ LA TROMPETĂ CA OBJECT DE CERCETARE ȘTIINȚIFICĂ: ANALIZA SITUAȚIEI ÎN DOMENIU</b>	p. 16
1.1. Istoria trompetei reflectată în știința muzicală .....	p. 16
1.2. Metodele pentru studiul trompetei.....	p. 26
1.3. Elucidarea mijloacelor de expresivitate interpretativă la trompetă în cercetarea muzicologică.....	p. 36
1.4. Concluzii la capitolul 1.....	p. 43
<b>2. LUCRĂRILE PENTRU TROMPETA FĂRĂ ACOMPANIAMENT – UN SECTOR REPERTORIAL FAVORABIL PENTRU DESCOPERIREA ȘI EXPERIMENTAREA UNOR NOI MIJLOACE DE EXPRESIVITATE</b> .....	p. 47
2.1. Din istoria muzicii pentru trompetă solo.....	p. 47
2.2. Repertoriul pentru trompetă solo ca laborator de creație pentru compozitori și interpreți	p. 49
2.3. Concluzii la capitolul 2 .....	p. 66
<b>3. MINIATURILE PENTRU TROMPETĂ ȘI PIAN (SAU ORGĂ) – MEDIU PROPICE PENTRU STUDIAREA ȘI APLICAREA MIJLOACELOR DE EXPRESIVITATE ÎN DOMENIUL DIDACTIC ȘI CONCERTISTIC</b>	p.70
3.1. Diversitatea mijloacelor de expresivitate în piesele pentru trompetă și pian .....	p. 70
3.2. Probleme specifice de timbralitate în miniaturile pentru trompetă și orgă .....	p. 86
3.3. Concluzii la capitolul 3.....	p. 91
<b>4. EXPLORAREA UNOR NOI DIMENSIUNI ALE EXPRESIVITĂȚII INTERPRETATIVE ÎN SONATELE ȘI LUCRĂRILE CONCERTANTE PENTRU TROMPETĂ</b>	p. 94
4.1. Sonata pentru trompetă și pian – o pagină nouă în repertoriul trompetistic.....	p. 94
4.2. Dialogul timbral în lucrările concertante pentru trompetă și orchestră .....	p. 111
4.3. Concluzii la capitolul 4.....	p. 132
<b>CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI</b> .....	p. 136
<b>BIBLIOGRAFIE</b> .....	p. 140

<b>NOTE</b> .....	p. 152
<b>DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII</b> .....	p. 157
<b>CV AUTORULUI</b> .....	p. 158
<b>ANEXA</b>	

## ADNOTARE

**Cârstea Sergiu. Repertoriul trompetistic al secolului XX – spațiu de valorificare a noilor mijloace de expresivitate interpretativă. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – muzicologie. Chișinău, 2018.**

**Structura tezei:** Lucrarea cuprinde: introducere, 4 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografia compusă din 221 titluri (în limbile română, engleză, franceză, italiană, germană, rusă și ucraineană), note, anexa cu exemple muzicale, 139 pagini de text de bază. Rezultatele obținute sunt reflectate în 11 lucrări științifice.

**Cuvintele cheie:** articulație, concert, interpretare instrumentală, mijloace de expresivitate, miniatură, repertoriu didactic, repertoriu trompetistic, sonată, stil componistic, stil interpretativ, timbralitate, trompetă.

**Domeniul de studiu:** Istoria și teoria artei de interpretare muzicală la trompetă; Istoria și teoria genurilor și stilurilor muzicale.

**Scopul și obiectivele tezei:** identificarea și analiza mijloacelor de expresivitate componistice și interpretative în piese pentru trompetă solo, cu acompaniament de pian sau orgă și în lucrări concertante compuse pe parcursul sec. al XX-lea; conștientizarea expresivității ca subiect de cercetare muzicologică; elucidarea complexului de procedee interpretative ca mod de atingere a nivelului înalt de expresivitate în abordarea repertoriului trompetistic al sec. XX; relevarea rolului metodelor moderne de studiu în soluționarea problemelor tehnice, legate de activitatea interpretativă a trompetistului.

**Noutatea științifică a tezei** constă în realizarea în premieră a unei cercetări complexe axate pe examinarea mijloacelor de expresivitate ca o parte componentă importantă a limbajului componistic și a stilului interpretativ în repertoriul trompetistic modern. Caracterul inedit al lucrării se datorează și altor aspecte: pentru prima dată în muzicologia autohtonă mijloacele de expresivitate sunt abordate ca factor determinant în evoluția tehnicii interpretative la trompetă și a repertoriului pentru acest instrument; mai multe lucrări pentru trompetă ale compozitorilor autohtoni și străini pentru prima dată devin obiecte ale investigației științifice.

**Problema științifică soluționată** constă în aprofundarea cunoștințelor în materie de descriere și analiză a mijloacelor de expresivitate componistice și interpretative în repertoriul trompetistic modern și reflectarea evoluției repertoriului solistic pentru trompetă prin prisma factorului expresivității. Astfel, cercetarea complexă a lucrărilor selectate cu evidențierea mijloacelor de expresivitate și formularea concluziilor au determinat înlăturarea mai multor lacune și inexactități în discursul teoretic dedicat problemelor fundamentale ale artei interpretării la trompetă.

**Semnificația teoretică** a cercetării constă în fundamentarea axiologică a explorării mijloacelor de expresivitate artistică, nucleu semantic important al creației muzicale. Totodată, studierea unui vast material, vizând numeroasele aspecte ale artei interpretative la trompetă, a permis îmbogățirea aparatului conceptual al subiectului investigat, materializat pe plan teoretic în sistematizarea informațiilor, obținute dintr-un volum considerabil de lucrări științifice, cu referire la identificarea mijloacelor de expresivitate, descoperite și utilizate de compozitori, precum și la transferul acestora în practica didactică și interpretativă a trompetiștilor. Rezultatele investigației ar putea impulsiona cercetarea unor probleme legate de aspectele tehnologice și artistice ale interpretării instrumentale, devenind un punct de reper pentru studiile teoretice și metodologice ulterioare în acest domeniu.

**Valoarea aplicativă a lucrării.** Materialele tezei pot servi drept surse cognitive suplimentare în studierea disciplinelor de specialitate (*Instrument, Ansamblu cameral, Metodica predării instrumentelor de suflat, Istoria artei interpretative* ș.a.) în cadrul instituțiilor de învățământ superior și mediu de specialitate. De asemenea, rezultatele obținute ar putea constitui un suport metodologic util în coroborarea și eficientizarea procesului instructiv-didactic, în formarea de competențe, abilități profesionale în rândul studenților, masteranzilor, precum și în practica interpretativă a trompetiștilor. Concluziile și recomandările autorului vor contribui la ridicarea nivelului interpretativ al școlii autohtone de trompetă.

## АННОТАЦИЯ

**Кырстя Серджиу. Репертуар для трубы в XX веке как область освоения новых исполнительских средств выразительности. Диссертация на соискание степени доктора искусствоведения и культурологии по специальности 653.01, музыковедение. Кишинэу, 2018.**

**Структура работы:** Диссертация включает: введение, 4 главы, общие выводы и рекомендации, библиографию из 221 наименований, примечания, приложение с музыкальными примерами, 139 страниц основного текста. Результаты исследования отражены в 11 опубликованных научных работах.

**Ключевые слова:** артикуляция, выразительные средства, инструментальное исполнительство, исполнительский репертуар трубача, исполнительский стиль, композиторский стиль, концерт, миниатюра, соната, тембральность, труба.

**Область исследования:** история и теория музыкального исполнительства на трубе; история и теория музыкальных жанров и стилей.

**Цели и задачи исследования:** выявление и анализ новых исполнительских и композиторских средств выразительности в пьесах для трубы соло, в сопровождении фортепиано или органа и в произведениях для трубы с оркестром XX века; осмысление проблемы выразительности как сферы музыковедческого исследования; рассмотрение комплекса исполнительских средств как способа достижения высокого уровня выразительности в исполнении современных произведений для трубы; раскрытие роли современных методов обучения в решении технических и художественных задач, связанных с исполнительской деятельностью трубача.

**Научная новизна работы.** Впервые проведено комплексное исследование, направленное на изучение средств музыкальной выразительности как важного компонента композиторского и исполнительского стиля в современном репертуаре для трубы. Оригинальный характер диссертации связан и с другими аспектами: в первый раз в национальном музыковедении средства выразительности рассматриваются как определяющий фактор эволюции исполнительства на трубе и развития репертуара для этого инструмента; целый ряд произведений для трубы молдавских и зарубежных композиторов впервые становится объектом научного исследования.

**Решение поставленной научной проблемы** состоит в углублении знаний, относящихся к области композиторских и исполнительских выразительных средств в современном репертуаре для трубы, преломленном сквозь призму выразительности. Многосторонний анализ выбранных произведений с акцентом на средствах выразительности, послуживший основой для конкретных выводов, способствовал устранению определенных пробелов и неточностей в теоретическом освещении фундаментальных проблем искусства исполнительства на трубе.

**Теоретическое значение** диссертации заключается в аксиологическом обосновании освоения средств художественной выразительности, важного семантического ядра музыкального творчества. В то же время, привлечение обширного материала, посвященного многим аспектам исполнительства на трубе, позволило обогатить концептуальный аппарат исследуемого предмета и систематизировать теоретическую информацию, полученную из значительного объема научных трудов, в которых рассматриваются средства выразительности, используемые в композиторской, педагогической и исполнительской практике. Результаты исследования могут стимулировать дальнейшее изучение технологических и художественных аспектов инструментального исполнительства, становясь ориентиром для последующих теоретических и методологических разработок в данной области.

**Практическая значимость.** Материалы диссертации могут быть использованы в качестве дополнительного источника информации для освоения специальных учебных дисциплин (*Инструмент, Камерный ансамбль, Методика преподавания духовых инструментов, История исполнительского искусства* и др.) в средних и высших музыкальных учебных заведениях. Кроме того, полученные результаты могут быть полезным методологическим подспорьем для развития и совершенствования учебного процесса, для формирования компетенций, профессиональных навыков студентов, а также для исполнительской деятельности трубачей. Выводы и рекомендации автора будут способствовать повышению профессионального уровня национальной исполнительской школы.

## ADNOTATION

### **Cârstea Sergiu. Trumpet repertory in the music of 20th century - a space of developing new means of performing expression. PhD thesis on Art study and Science of Culture, specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2018.**

**Structure of the thesis:** The work is comprised of: introduction, 4 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 221 titles (in Romanian, English, French, Italian, German, Russian and Ukrainian), notes, annexes with music examples, 139 basic text pages. The results are reflected in 11 scientific works.

**Key words:** articulation, concert, instrumental performance, means of expression, miniature, teaching repertory, trumpet repertory, sonata, composing style, performing style, timbre, trumpet

**Field of study:** history and theory of musical performing art on the trumpet; the history and theory of musical genre and styles.

**The aim and objectives of the thesis:** the identification and analysis of composing and performing expressiveness means in solo trumpet works, with piano or organ accompaniment and concert works composed during the 20<sup>th</sup> century; acknowledgement of expressiveness as a subject of musicological research; elucidation of the complex of performing means as a way of achievement of the higher level of expressiveness while approaching the 20<sup>th</sup> century trumpet repertory; emphasizing the role of modern study methods in solving technical problems, connected to the performing activity of the player.

**The scientific novelty of the thesis** is in completing, for the first time, a complex research based on the examination of expressiveness means as an important counterpart of the composition language and of the performing style in the modern trumpet repertory. The innovative character of this work comes also from other aspects: it is for the first time in our musicology the expressiveness means are approached as a determining factor in the evolution of the performing technique for the trumpet and of the repertory for this instrument; it is also for the first time that several works for trumpet by national and international composers become objects of scientific investigation.

**The scientific problem solved** consists in deepening the knowledge, in the field of describing and analyzing the means of composing and performing expressiveness in the modern trumpet repertory and the reflection of the evolution of the trumpet solo repertory from the viewpoint of performing expressiveness. Thus, a multilateral analysis of selected works with emphasis on means of expressiveness and formulating conclusions contributed to the elimination of certain gaps and inaccuracies in the theoretical coverage of the fundamental problems of the art of trumpet performing.

**The theoretical significance** of the thesis consists in the processing and systematization of a great volume of scientific and methodology works concerning numerous aspects of the trumpet performing art; in identification, research and generalization of new expressiveness means applied to the teaching and performing practice of trumpet players; in the introduction in the scientific circuit and the analytical capitalization of a range of creations authored by 20<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> century composers. The results of the research could become a starting point for the further study of technological and artistic aspects of instrument performing and serve as a fresh impulse for subsequent scientific study in this particular field.

**The applicative value of the work.** The materials of the thesis can be used as additional sources of information in the study of specialty teaching matters (*Instrument, Chamber Ensemble, The method of teaching wind instruments, History of performing art etc.*) in specialized medium and higher education institutions, but also in scientific research, during activities of teaching instruction and performing of players. The conclusions and the recommendations of the author will contribute to raising the level of performance of the national trumpet school.

## LISTA ABREVIERILOR

AND – acid dezoxiribonucleic  
AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice  
cap. – capitol  
cl. – clarinet  
dim. – diminuendo  
div. – divisi  
DL– doodle, tip de articulație specific jazz-ului  
ed. – ediție  
ex. – exemplu  
fag. – fagot  
fig. – figură  
fl. – flaut  
GP – grupul principal  
G.P. – pauză generală  
GS – grupul secundar  
ITG – International Trumpet Guild  
intr. – introducere/introducere  
măs. – măsură, măsuri  
min. – minut, minute  
n.n. – nota noastră  
nr. – număr  
op. – opus  
p. – pagină, pagini  
sec. – secol, secole  
secț. – secțiune  
SMS – Short Message Service, Serviciu de mesagerie scurtă  
tr. – trompeta  
trb. – trombon  
T – tema  
UCMM – Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova  
UCMR – Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România  
UNMB – Universitatea Națională de Muzică București  
UVT – Universitatea de Vest din Timișoara  
v.1 – vioara 1-a  
v.2 – vioara a 2-a  
VL – tremolando din valve  
vol. – volum  
ГМПИ им. Гнесиных – Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных  
дис. – диссертация  
изд. – издание  
конф. – конференция  
матер. – материалы  
МГК – Московская Государственная Консерватория  
междунар. – международный  
науч. – научный  
пер. – перевод  
с. – страница, страници  
ТГТУ – Тамбовский государственный технический университет  
ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв



## INTRODUCERE

**Actualitatea și importanța temei abordate.** Creațiile muzicale instrumentale din sec. XX constituie un univers aproape infinit și o diversitate impresionantă de mijloace de expresivitate, care variază în funcție de instrument, posibilitățile tehnice, calitățile lui timbrale și de personalitatea artistică a interpretului. Tema abordată în teză implică investigarea repertoriului trompetistic modern, deoarece în acest domeniu aproape nu există cercetări axate pe mijloacele de expresivitate, cu toate că în muzica pentru trompetă din sec. XX acestea reprezintă o latură foarte importantă. Lucrările selectate pentru analiză prezintă o varietate remarcabilă a mijloacelor de expresivitate, care se datorează mai multor aspecte legate atât de evoluția limbajului componistic cât și a tehnicii de interpretare și, nu în ultimul rând, a ideilor și tehnologiilor inovative în construcția trompetelor.

Istoria de aproximativ 3000 de ani de existență a trompetei a cunoscut mai multe perioade pe parcursul cărora acest instrument – identificat pe bună dreptate printre cele mai vechi instrumente muzicale din grupul de alămuri – nu o singură dată și-a schimbat aspectul, construcția, funcțiile și rolul în cultura muzicală și în viața societății. Totodată, în pofida celor circa trei milenii de istorie, trompeta este un instrument modern deoarece evoluția ei este strâns legată de progresul tehnic și începe odată cu descoperirea și prelucrarea metalelor, fiecare etapă a progresului reflectându-se în calitățile sonore ale instrumentului. Nu o dată s-a schimbat grosimea metalului și componența aliajelor din care se confecționau trompetele, s-a perfecționat continuu calitatea sudurii elementelor etc. Pe parcursul veacurilor acest instrument a avut o evoluție spectaculoasă de la un simplu tub metalic adaptat pentru emiterea sunetelor, până la formidabilele trompete moderne, construite cu folosirea tehnologiilor de ultima oră care actualmente au devenit instrumente cu posibilități de expresivitate deosebite.

Din Antichitate, cu părere de rău, nu au ajuns până în prezent texte muzicale sau descrieri referitoare la muzica pentru trompetă, însă acele mărturii singulare de care dispunem la ora actuală vorbesc că inițial trompeta a servit doar în scopuri militare (diferite semnale pentru dublarea comenzilor în timpul luptelor), pentru ca mai apoi să se facă prezentă la manifestările publice civile, iar în 1607 pentru prima dată să fie introdusă în partitura de orchestră de către Claudio Monteverdi în opera *Orfeo*. Ca instrument solist trompeta apare pentru prima dată în istorie în concertul de la curtea Marelui duce de Toscana Ferdinand al II-lea de Medici din vara anului 1634, avându-i ca protagoniști pe trompetistul virtuoz Girolamo Fantini și celebrul Girolamo Frescobaldi, compozitor și organist al bisericii *San Pietro* din Roma. Acest eveniment a fost descris de Pierre Michon Bourdelot în anul 1636 în scrisoarea sa către Marin Mersenne, teolog, filosof, matematician și teoretician în domeniul muzicii, supranumit și ”părintele acusticii” [a se vedea 216].

Epoca barocului este considerată pe bună dreptate *epoca de aur* în istoria trompetei naturale, ea fiind prezentă în creația unor compozitori ca H. Purcell, A. Scarlatti, A. Vivaldi, G. Ph. Telemann, atingând apogeul în muzica lui G. F. Händel și J. S. Bach. Și totuși necorespunderea posibilităților oferite de construcția instrumentelor naturale cu cerințele artistice ale momentului și nici chiar măiestria unor interpreți ca G. Fantini sau C. Bendinelli nu asigură trompetelor un loc în rândul instrumentelor soliste decât începând cu hotarul sec. XVIII-XIX, când construcția lor a suferit modificări esențiale.

Apariția trompetei cromatice (*Klappentrompette*) a lui A. Weidinger (1792) a constituit o adevărată revoluție, creând premisele nașterii repertoriului solistic. În sec. XIX s-au efectuat modificări majore în construcția trompetei, aceasta devenind un instrument foarte solicitat în toate formațiunile muzicale ale timpului – orchestra militară, orchestra simfonică, diferite grupuri de muzică de cameră, dar și ca instrument solist.

Odată cu apariția trompetei cromatice se diversifică și repertoriul instrumentului. Apar primele concerte pentru trompetă și orchestră semnate de Fr. J. Haydn, J. N. Hummel, în care se relevă dialogul muzical între trompeta solistă și orchestră, punând în valoare calitățile noului instrument. Compozitorii sec. XIX acordă o mare atenție sonorității și expresivității instrumentelor de alamă, în special trompetei. De exemplu, P. I. Ceaikovski încredințează trompetei mai multe momente solistice importante, intensificând dramatismul în punctele culminante din simfoniile IV, V și VI, iar cornetului *in A* – mai multe intervenții solo în baletele sale.

Tot în această perioadă a apărut un număr mare de lucrări pentru cornet sau trompetă solo cu acompaniament de pian sau orchestră. Unele dintre ele (*Variațiuni pe tema Carnavalului venețian* de J. B. Arban, *Variațiuni pe teme din Traviata* de A. Ponchielli, Concertul pentru cornet sau trompetă *in A* și orchestră op.18 de O. Böhme, Piesele concertante nr. 1 și nr. 2 de V. Brandt ș.a.) sunt incluse în repertoriul concertistic al trompetiștilor soliști și în zilele noastre.

Calitățile tehnice ale trompetei s-au perfecționat în timp odată cu modificările în construcția ei, iar instrumentiștii și-au cizelat măiestria și au evoluat grație apariției diferitelor metode tehnice de studiu.

În același timp, în contextul evoluției generale a limbajului componistic compozitorii descoperă noi posibilități tehnice și noi sonorități ale trompetei, astfel, în sec. XX repertoriul trompetistic îmbogățindu-se cu lucrări remarcabile ca *Legenda* de G. Enescu, *Intrada* de A. Honegger, *Gavotte de Concert* de H. Suttermeister – toate pentru trompetă *in C* și pian; *Rustiques* pentru cornet sau trompetă *in B* și pian de E. Bozza – piese care se relevă printr-un limbaj componistic complex și solicită modalități interpretative deosebite.

Investigația aspectului expresivității este extrem de importantă, deoarece în vastul repertoriu trompetistic al sec. XX majoritatea lucrărilor sunt scrise folosind un limbaj componistic

modern, unde mijloacele de expresivitate componistice și interpretative au un rol primordial. În încercarea de a reflecta cât mai pe larg geografia școlilor componistice, diversitatea acestora și totodată similitudinile ce există între diferite școli, pentru identificarea unor mijloace de expresivitate componistice și procedee interpretative noi am selectat pentru analiză o serie de piese care, din punctul nostru de vedere, cel mai elocvent ilustrează cele menționate anterior. Mai multe dintre aceste lucrări au fost create de compozitori celebri precum G. Enescu, P. Hindemith, J. Françaix, L. Berio, E. Ewazen în colaborare cu interpreți iluștri, iar unele dintre ele au fost compuse chiar de trompetiști – O. Böhme, A. Vizutti, T. Dokshitser, S. Friedmann ș.a., astfel întrunind calitățile necesare pentru a identifica mijloacele de expresivitate proprii limbajului componistic contemporan, dar și posibilitățile interpretative ale trompetei moderne.

Majoritatea lucrărilor scrise pe parcursul sec. XX, începând cu Concertul pentru trompetă *in A/cornet* și orchestră op.18 de O. Böhme (1902) sau *Legenda* pentru trompetă și pian de G. Enescu (1906) și terminând cu *Sonata pentru trompetă și pian* de E. Ewazen (1995) sau *Hymnus phantasticus* de D. Dediu (2008), constituie certe valori artistice fiind totodată și niște repere reprezentative în repertoriul trompetistic. Spectrul mijloacelor de expresivitate și al procedeelelor interpretative noi prezente în aceste creații constituie un subiect important al cercetării. Astfel identificarea, analiza și descrierea mijloacelor de expresivitate ca parte componentă esențială a limbajului componistic și a stilului interpretativ modern devine una dintre țintele principale ale investigației.

Despre muzică în general și despre muzica sec. XX în special nu se poate vorbi fără abordarea problemei expresivității și a mijloacelor de expresivitate, problemă care a preocupat în egală măsură compozitorii și interpreții din toate timpurile. Trompeta intră mai târziu în categoria instrumentelor soliste de rând cu instrumentele cu coarde și cele aerofone de lemn, motivul fiind legat de apariția tardivă a trompetei cromatice, capabile să interpreteze o lucrare de anvergură. Problema diversificării mijloacelor de expresivitate în muzica pentru trompetă începe să-i preocupe pe interpreți și compozitori abia la confluența secolelor XIX-XX. Actualitatea subiectului abordat în teză este determinată de însăși practica artistică, iar relevanța aspectului expresivității muzicale și în particular a celei interpretative focalizează atenția cercetătorilor în special pe lucrările pentru trompetă scrise în a doua jumătate a sec. XX. Acest nou și remarcabil segment repertorial, care este bazat în mare parte pe diferite efecte sonore și pe un melanj de culori timbrale, configurate pe dinamică și articulații, poate servi ca model pentru o investigație suplimentară, privind mijloacele de expresivitate în muzica sec. XX și solicită la ora actuală o examinare detaliată, iar rezultatele acestei cercetări și analize vor pune la dispoziția compozitorilor și interpreților noi informații, identificând noi perspective în abordarea problemei expresivității.

Actualitatea temei de investigație devine evidentă, dacă efectuăm o ”radiografie” analitică a lucrărilor pentru trompetă compuse pe parcursul sec. XX, unde putem observa o largă și variată paletă de efecte sonore, nuanțe dinamice și articulații, care prin diversitatea lor trezesc atât curiozitatea interpreților, cât și interesul cercetătorilor. Repertoriul trompetistic în general, precum și varietatea mijloacelor de expresivitate în lucrările muzicale de diferite genuri, care formează acest repertoriu în particular, nu și-au găsit până în prezent o reflectare adecvată în literatura de specialitate. Anume aceste aspecte au condiționat alegerea temei investigației noastre.

Materialul analizat în teza de doctorat a fost selectat luând în considerare mai multe aspecte, precum valoarea artistică a lucrării, conținutul de procedee de interpretare inedite, multitudinea și diversitatea mijloacelor de expresivitate atât a limbajului componistic, cât și a celui interpretativ. Argumente importante în selectarea pentru schițele analitice anume a acestor piese pot servi și considerentele practice și artistice, subsemnatul valorificând toate lucrările analizate în activitatea sa solistică și didactică.

În Republica Moldova, deși există premise, pe parcursul deceniilor fiind compuse mai multe lucrări pentru trompetă în diverse genuri (de la miniatură până la concert), întreg spectrul de probleme ce țin de utilizarea mijloacelor de expresivitate în procesul de interpretare la instrumentele de alamă, inclusiv trompeta, nu a avut o abordare teoretico-analitică, fiind atins doar tangențial în unele studii dedicate muzicii instrumentale. Astfel am decis să cercetăm în teză și creații ale compozitorilor moldoveni V. Beleaev și B. Dubosarschi.

Diversitatea mijloacelor de expresivitate interpretativă precum și problema expresivității în repertoriul trompetistic al sec. XX capătă o importanță majoră în activitatea solistică a trompetiștilor, dar și în pregătirea instrumentiștilor de orchestră și a cadrelor didactice, evidențiind necesitatea aprofundării cunoștințelor în materia stabilită ca obiect de cercetare cu scopul de a ridica nivelul interpretativ, astfel oferind tinerilor muzicieni un suport suplimentar în încercarea de a urma o carieră de solist-instrumentist.

**Scopul investigației** constă în **identificarea și examinarea noilor mijloace de expresivitate și procedee interpretative** în piesele pentru trompetă solo, în cele cu acompaniament de pian sau orgă și în lucrările concertante pentru trompetă și orchestră din repertoriul trompetistic al sec. XX.

Pentru realizarea scopului sunt propuse următoarele **obiective**:

- evidențierea mijloacelor de expresivitate și procedee interpretative în repertoriul trompetistic al sec. XX ca subiect de cercetare muzicologică;
- identificarea și analiza mijloacelor de expresivitate în repertoriul trompetistic modern;

- examinarea limbajului componistic și a procedurilor interpretative ca laturi importante ale cercetării expresivității în lucrările analizate;
- fundamentarea coordonatei timbrale ca mijloc de expresivitate în repertoriul trompetistic contemporan;
- formularea unor indicații metodice pentru îmbunătățirea nivelului interpretativ și, în special, pentru depășirea problemelor tehnice și interpretative în lucrările moderne pentru trompetă.

Din punct de vedere al metodologiei tema tezei cuprinde un subiect chemat să reflecte diverse aspecte ale științei muzicale și ale practicii interpretative moderne, necesitând o abordare care îmbină atât examinarea compozițională, cât și stilistico-interpretativă a creațiilor selectate. Investigația se axează pe o analiză comparativă a diferitelor școli naționale de interpretare, care au condiționat apariția în perioade diverse a mai multor creații reprezentative pentru trompetă. Caracterul multiaspectual al cercetării a solicitat utilizarea mai multor metode specifice muzicologiei istorice: metoda comparativ-istorică, celei sistematice: metoda analitică, hermeneuticii: cea comprehensivă, dar și metode din domeniul istoriei și teoriei artei interpretative.

**Noutatea științifică a tezei** constă în realizarea în premieră a unei cercetări complexe axate pe examinarea mijloacelor de expresivitate ca o parte componentă importantă a limbajului componistic și a stilului interpretativ în repertoriul trompetistic modern. Caracterul inedit al lucrării se remarcă prin următoarele aspecte:

- pentru prima dată în muzicologia autohtonă problemele interpretative și repertoriale ale muzicii pentru trompetă sunt abordate din punct de vedere al expresivității precum și sub aspectul conexiunii dintre evoluția nivelului tehnicii interpretative, a repertoriului și a construcției instrumentelor;
- majoritatea lucrărilor examinate în teză, în special cele din repertoriul trompetistic național pentru prima oară devin obiectul investigației științifice;
- în teză se întreprinde o analiză multilaterală a materialului muzical, îmbinând metoda muzicologică tradițională cu descrierea mijloacelor de expresivitate noi, folosite în premieră de către compozitori și interpreți.

**Problema științifică soluționată** rezidă în identificarea de pe poziții muzicologice a valențelor artistice ale mijloacelor de expresivitate componistice valorificate în actul de interpretare a repertoriului modern și reflectarea evoluției repertoriului solistic pentru trompetă prin prisma factorului expresivității. Astfel, cercetarea complexă a lucrărilor analizate în teză cu evidențierea mijloacelor de expresivitate și formularea concluziilor sunt în măsură să înlăture mai multe lacune și inexactități în discursul teoretic dedicat problemelor fundamentale ale artei interpretării la trompetă.

**Semnificația teoretică** a cercetării constă în fundamentarea axiologică a explorării mijloacelor de expresivitate artistică, nucleu semantic important al creației muzicale. Totodată, studierea unui vast material, vizând numeroasele aspecte ale artei interpretative la trompetă, a permis îmbogățirea aparatului conceptual al subiectului investigat, materializat pe plan teoretic în sistematizarea informațiilor, obținute dintr-un volum considerabil de lucrări științifice, cu referire la identificarea mijloacelor de expresivitate, descoperite și utilizate de compozitori, precum și la transferul acestora în practica didactică și interpretativă a trompetiștilor. Rezultatele investigației ar putea impulsiona cercetarea unor probleme legate de aspectele tehnologice și artistice ale interpretării instrumentale, devenind un punct de reper pentru studiile teoretice și metodologice ulterioare în acest domeniu.

**Valoarea aplicativă a lucrării.** Materialele tezei pot servi drept surse cognitive suplimentare în studierea disciplinelor de specialitate (*Instrument, Ansamblu cameral, Metodica predării instrumentelor de suflat, Istoria artei interpretative* ș.a.) în cadrul instituțiilor de învățământ superior și mediu de specialitate. De asemenea, rezultatele obținute ar putea constitui un suport metodologic util în coroborarea și eficientizarea procesului instructiv-didactic, în formarea de competențe, abilități profesionale în rândul studenților, masteranzilor, precum și în practica interpretativă a trompetiștilor. Concluziile și recomandările autorului vor contribui la ridicarea nivelului interpretativ al școlii autohtone de trompetă.

**Aprobarea rezultatelor obținute.** Teza a fost realizată în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova fiind discutată și recomandată pentru susținere la ședința catedrei *Muzicologie și compoziție* și la ședința Seminarului științific de profil de la AMTAP, specialitatea 653.01 – Muzicologie.

Anumite aspecte din teză au fost reflectate în 10 articole publicate și în comunicările prezentate în cadrul conferințelor științifice naționale și internaționale organizate la Chișinău, Bălți, Iași, Timișoara.

**Sumarul compartimentelor tezei.** Teza este structurată în următoarele compartimente: adnotări în limbile română, rusă și engleză, lista abrevierilor, introducere, patru capitole de bază, încheierea concentrată pe concluzii generale și recomandări, referințe bibliografice, note, anexa cu exemple muzicale.

**Introducerea** relevă actualitatea temei investigate și aplicativitatea cercetării în practica studiului, formulează scopul și obiectivele tezei, noutatea științifică a rezultatelor obținute, semnificația teoretică și valoarea aplicativă a lucrării, conține informații privind aprobarea rezultatelor.

**Capitolul I** reflectă problema mijloacelor de expresivitate ca obiect al cercetării muzicologice. Aici se propune o trecere în revistă a principalelor surse de documentare științifică

asupra trompetei, pornind de la tratatele medievale până la cercetările din zilele noastre. De asemenea în acest capitol sunt analizate cele mai cunoscute metode de studiu a trompetei elaborate de către personalități din domeniul pedagogiei trompetistice a sec. XX care au condiționat evoluția nivelului tehnicii de interpretare, urmată de apariția unui segment nou în repertoriul trompetistic al sec. XX. Capitolul conține și descrierea analitică a literaturii științifice și metodice consacrate mijloacelor de expresivitate interpretativă.

**Capitolul II** cuprinde analiza a șase lucrări pentru trompetă solo precedată de o incursiune în istoria muzicii pentru trompetă solo începând cu sec. XVIII și până în zilele noastre. Acest segment repertorial, fiind un laborator de creație pentru compozitori și interpreți, reprezintă o posibilitate remarcabilă atât pentru comparația și explicarea mai multor mijloace de expresivitate componistice și interpretative cât și pentru formularea unor recomandări metodice necesare tinerilor trompetiști în vederea depășirii numeroaselor dificultăți și obstacole în procesul de studiere și interpretare a acestor lucrări. Piesele fără acompaniament, selectate pentru analiză, sunt considerate de către specialiști unele dintre cele mai reprezentative din această categorie de creații, ele conținând o mare diversitate a mijloacelor de expresivitate.

**În capitolul III** este investigată o parte importantă a repertoriului trompetistic – miniaturile pentru trompetă cu acompaniament de pian sau orgă create pe tot parcursul sec. XX., care reflectă diversitatea de stiluri componistice și interpretative din diferite țări, ilustrând totodată evoluția limbajului componistic împreună cu tehnica de interpretare. În miniaturile cu acompaniament de pian sau orgă se suprapune dialogul dintre cele două instrumente, evidențiind expresivitatea timbrală și punând în valoare sonoritățile caracteristice ale ambelor instrumente.

**Capitolul IV** prezintă analiza detaliată a unor lucrări de anvergură – sonate și compoziții pentru trompetă și orchestră semnate de compozitori ce reprezintă diferite școli componistice și diferite perioade istorice ca cele mai complexe creații din punct de vedere al expresivității, astfel fiind relevate diverse stiluri componistice și tradiții interpretative, accentul fiind pus pe relația dintre partida trompetei și cea a pianului (în cazul sonatelor) și a diverselor instrumente sau compartimente orchestrale (în cazul lucrărilor concertante). Sonatele pentru trompetă și pian din sec. XX se caracterizează prin folosirea unui limbaj muzical elevat, format din combinarea mijloacelor de expresivitate tradiționale și noi apărute, cu modalități interpretative extraordinare, devenind creații de o valoare majoră incontestabilă. În creațiile pentru trompetă și orchestră se descoperă cea mai bogată paletă a expresivității interpretative, a culorilor timbrale orchestrale și a plurivalenței în acest sens a limbajului componistic.

**În Concluzii generale și recomandări** sunt expuse rezultatele principale ale investigației.

# 1. MIJLOACELE DE EXPRESIVITATE INTERPRETATIVĂ LA TROMPETĂ CA OBIECT DE CERCETARE ȘTIINȚIFICĂ: ANALIZA SITUAȚIEI ÎN DOMENIU

## 1.1. Istoria trompetei reflectată în știința muzicii

În istoria existenței sale trompeta a avut diverse aplicări, timp de o foarte lungă perioadă cea mai importantă fiind folosirea ei în scopuri militare, de semnalizare, în diverse ceremonii și solemnități, datorită sunetului luminos și puternic și doar în 1607, grație lui C. Monteverdi, pentru prima dată trompeta este introdusă în orchestra de operă<sup>1</sup>.

Prima menționare a trompetei în știința muzicii o găsim în tratatul lui Johannes de Grocheo *De Musica* (aprox.1300) unde aceasta figurează sub denumirea latină *bucina* și cea franceză *buisine* și este un instrument de suflat care posedă doar trei sunete (octava, cvinta și cvarta), folosind doar primele patru sunete ale șirului de armonice, fapt confirmat și de mostrele cele mai vechi de muzică pentru trompetă ajunse până în zilele noastre.

Peste circa două secole Sebastian Virdung în tratatul său *Musica getutsch* (Basel, 1511 [61]) – primul tratat ilustrat consacrat instrumentelor muzicale pomenește cinci instrumente aerofone fără orificii din care face parte și trompeta: *Sackpfeiff* (cimpoiul), *Felttrumer* (trompeta), *Busan* (instrument cu culisă, echivalent trombonului), *Thurnerhorn* (cornul de turn) și *Clareta* (o varietate a trompetei renascentiste, instrument cu culisă cu o măsură foarte restrânsă care sună în registrul acut). Din păcate, autorul nu oferă decât imagini ale acestor instrumente fără o descriere a lor [61, p.19].



Între anii 1614 și 1620 muzicologul german M. Praetorius publică cele trei volume ale tratatului său *Syntagma Musicum* [162], considerat pe bună dreptate una din cele mai importante lucrări muzical-teoretice din sec. XVII, în care dedică un capitol întreg descrierii cu lux de amănunte a tuturor instrumentelor, inclusiv celor aerofone, folosite în muzica laică a timpului său.



Această este una din primele prezentări și clasificări a instrumentelor de alamă, incluzând trompeta, cunoscute în istoria științei muzicale [162, Vol. II, placheta VIII, p. 236]. Praetorius descrie în detaliu trompeta, materialul din care este construită, dimensiunile ei, în funcție de tipul instrumentului, calitățile sonore și timbrale. Instrumentele din perioada respectivă erau construite cu imperfecțiuni tehnice majore, dimensiuni neajustate și chiar Praetorius recomandă în anumite cazuri reducerea sau înlocuirea corului de trompete în muzica oratorială (*Clarino, Principal, Alter Bass, Volgan, Grob* și *Raddergröb*) cu alte instrumente. „El (Praetorius) sugerează, ca din cauza volumului de aer de care trompetiștii au nevoie ei tind să grăbească tempoul, astfel dirijorul fiind nevoit să-l echilibreze pe parcursul pasajelor de trompetă. De asemenea există probleme de echilibru sonor, de aceea este necesar un amplasament special al trompetelor, îndepărtat de orchestră”<sup>2</sup> [163, p. 257]. Această problemă a persistat o perioadă destul de îndelungată, un important factor fiind talentul personal al trompetiștilor, care, în afara perfecționării în arta interpretării, îmbunătățeau și calitatea instrumentelor lor.

La începutul sec. XVII apar primele tratate de interpretare la trompetă semnate de Cesare Bendinelli (1542-1617) *Tutta L'arte Della Trombetta* (c. 1614, [138]) și Girolamo Fantini (1600-1675) *Modo per imparare a sonare di tromba* (1638, [192]). Despre Bendinelli se spunea în versuri:

*„Caesaris invicti timuerunt classica gentes  
Dum iubet exciri Galla cruenta iuba.  
Sed tua cum primum nostras dulcedine perflat  
Aures, celesti qua canis arte, tuba;  
Non pavidi trepidant homines iam Caesaris arma,  
Caesaris at sonitus aure bibisse iuvat”.*

(„Lumea are frică de apelurile de trompetă ale invincibilului Cezar,  
Când cocoșul galic cheamă la luptă cu a sa roșie creastă, /  
Dar, cu trompeta ta, cu care cânti cu acea cerească artă, /  
Ne-ai mângâiat auzul pentru prima dată, /  
Nu se mai teme lumea de-acel zgomot fioros, /  
Dar dimpotrivă, e o bucurie de a asculta /  
Al lui Cezar (Bendinelli) acel sunet frumos”) [139, p. 3].

În prefața tratatului său Bendinelli scrie: „Cel care dorește să studieze această metodă trebuie să aibă o bună constituție corporală și când începe să practice trebuie să așeze muștiucul pe buze astfel ca trompeta să fie cu pâlnia în paralel cu solul, chiar puțin mai ridicată. Practicantul trebuie să atace notele cu fermitate, dar și cu delicatețe” [139, prefață]. G. Fantini, autorul tratatului *Modo per imparare a suonare di tromba* (1638), face parte din generația următoare a trompetiștilor, care

au propulsat trompeta de la uzanța ei militară la rolul de instrument muzical. Acest tratat a fost studiat de către muzicologi și trompetiști destul de detaliat, deoarece Fantini dedică descrierii practicii muzicale o mare parte din lucrare, în timp ce semnalele militare sunt plasate pe planul secund, acest fapt fiind comentat de autor în adnotare: „Modalitatea de a învăța să cântăm la trompetă atât pentru război cât și cu orga, cu trompeta cu surdină, cu cembalo și orice alt instrument” [192, prefață]. G. Fantini a fost supranumit de către contemporani ”Monarhul trompetei”, iar M. Mersenne în 1636, făcând remarcă la o scrisoare primită din partea muzicografului și medicului P. Bourdelot îl descrie astfel: „Hieronymo Fantino, excelentul trompetist din Italia” [citată după 100, p. 225]. Referitor la primul concert de trompetă și orgă din istorie din 1634 de la curtea Medici, protagoniștii căruia au fost G. Fantini și G. Frescobaldi, este notabilă o cronică a evenimentului: „Cântul venea uneori acompaniat de măiestria inegalabilă a trompetei lui Girolamo (Fantini) faimosul trompetist al S.A.” [192, p. 230].

Același M. Mersenne detaliază construcția trompetei și piesele ei componente: „tuburile cilindrice se pot separa unele de altele la fel ca muștiucul. Constructorii le assemblează din mai multe secțiuni, deoarece este dificilă realizarea unei singure piese din aramă” [193, p. 58], referindu-se și la extensia diapazonului: „în ce privește diapazonul, acesta este minunat de amplu, dacă este cântat cu măiestrie de la nota cea mai gravă la cea mai acută, care acoperă o treizecimoime (patru octave plus o cvartă), care depășește diapazonul spinetelor și orgilor” [193, p. 59], trecând apoi la capacitățile sonore, explicate din punct de vedere al acusticii: „trebuie menționat că sunetul trompetei se naște dintr-un singur număr de bătăi (oscilații ale coloanei de aer), fie puternic sau încet (*f* sau *p*): asta se întâmplă din cauza măririi fluxului de aer (vitezei coloanei de aer), care lărgiște amplituda bătăilor, dar nu mărește numărul lor” [193, p. 63].

Informații prețioase despre trompeta sec. XVII găsim în tratatul lui D. Speer *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst (Lecții de bază corespunzătoare artei muzicale*, Ulm, 1687). Din această lucrare aflăm că în perioada respectivă cea mai răspândită trompetă era cea *in D*.

În anul 1795 a fost editată cartea lui J. E. Altenburg *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Pauker-Kunst (Instrucțiuni pentru arta eroică muzicală a trompetiștilor și timpaniștilor* [194]) care este cel mai vechi tratat imprimat de interpretare la trompetă și o sursă esențială și indispensabilă pentru istoria trompetei baroce. Autorul acestui tratat a fost trompetist în a doua generație astfel reușind să generalizeze experiența artei interpretative a epocii de aur a trompetei naturale. Altenburg expune toate cunoștințele acumulate la momentul scrierii cărții sale în domeniul artei trompetistice. El face referință la cel puțin 108 lucrări, dintre care 104 ale unor autori cunoscuți precum și la compoziții noi ale unor autori anonimi. Mai mult decât atât, literatura de specialitate citată de Altenburg acoperă

domeniile muzicii vechi, oficiale și religioase. Acesta expune, de asemenea, tehnica instrumentală a timpului său. Exemplele cuprind un domeniu larg de istorie a trompetei și reflectă experiența aprofundată a autorului privind practica trompetistică în societatea timpului său. Altenburg a descris tradiția neîntreruptă a practicii trompetei începând cu Vechiul Testament (făcând referință la fiii lui Aaron) până la epoca în care a trăit argumentând necesitatea de a ridica statutul social al trompetistului în societate. În acest tratat sunt expuse unele compoziții mici semnate de autorii timpului, în cea mai mare parte necunoscute. De exemplu, există un duet mic pentru două clarine, un *Bourrée* pentru două clarine, un *Trio în formă de poloneză* și un cor pentru trei clarine, trompetă principală și tambur. În plus, există o anexă care conține un concert pentru șapte trompete cu tambur, o mică fugă pentru două clarine scrisă aproape un secol mai devreme extrasă din lucrările lui Heinrich Ignaz Franz Biber [217].

Timp de un secol trompeta a avut o evoluție extraordinară, atât în perfecționarea construcției cât și în desăvârșirea tehnicii de interpretare. Pentru prima dată au apărut lucrări pentru trompetă cu acompaniament de orgă sau orchestră scrise de cei mai renumiți compozitori ai vremii, precum G. Ph. Telemann, J. F. Fasch, L. Mozart, H. Purcell, G. Clarke, J. M. Molter, J. S. Bach, trompeta jucând un rol foarte important și în creațiile lor oratoriale. „La mijlocul sec. XVII, când trompeta se afla la apogeul dezvoltării sale, instrumentiștii erau specializați în interpretarea în diverse registre, precum *clarino* (octavele a 2-a și a 3-a) în care este posibilă executarea liniei melodice cu strălucire și delicatețe, sau registrul mediu, cu sunet consistent, plin de armonice, numit *principal*” [177, p. 920].

Diverse aspecte ale istoriei trompetei baroce și mai multe probleme de interpretare la acest instrument au fost analizate de S. Proskurin în teza sa de doctorat *Trompeta în epoca Barocului: instrumentariul, repertoriul, tradițiile interpretative* [108].

În această cercetare autorul analizează terminologia și diverse sisteme de clasificare a instrumentelor prezente în literatura de specialitate din epoca respectivă, descrie varietățile instrumentelor, materialele din care erau confecționate, atelierele și maeștrii cei mai cunoscuți ai timpului. De asemenea, S. Proskurin examinează repertoriul trompetistic, utilizarea trompetei în diverse genuri muzicale (simfonice, oratoriale, operă), atenționând în mod special asupra creațiilor oratoriale ale lui J.S. Bach și F. Händel. Destul de detaliat sunt analizate genurile muzicii instrumentale în care participă trompeta (suita, sonata, concertul ș. a.). Un capitol aparte revine expunerii tradițiilor existente în arta interpretativă la trompeta barocă. Autorul urmărește evoluția acestora în practica interpretativă a secolelor XIX-XX, acordând o atenție deosebită interpretării la instrumentele autentice.

În opinia noastră, în teza de doctorat a lui S. Proskurin în paragraful 1 *Interpretarea la trompetă în epoca Barocului (Исполнительство на трубе в эпоху барокко)* din cap. 4 *Tradiții*

*interpretative (Исполнительские традиции)* este necesară o abordare mai amplă în privința diferențelor dintre stilurile de interpretare francez, german, englez și italian, care erau condiționate de modalitatea diversă a construirii trompetelor în aceste țări, dimensiunile lor, materialul de baza din aliajul metalelor ș. a. Aceste aspecte influențează sonoritatea instrumentului și implicit tehnica de studiu, de aici rezultând tratarea diferită a acelorași tipuri de articulații – elemente decisive în definirea stilului interpretativ al principalelor școli trompetistice europene.

Spre sfârșitul sec. XVIII a început declinul popularității trompetei, concomitent, schimbându-se și rolul ei în orchestră. Diminuează considerabil și atenția compozitorilor față de trompetă ca instrument solistic. A fost necesară o reevaluare a posibilităților tehnice și interpretative ale trompetei, ceea ce s-a și întâmplat în anii '90 ai sec. XVIII. În baza experimentelor și desenelor anterioare Anton Weidinger (1766-1852), trompetist virtuoz din Viena, membru al Corpului de trompetiști de la Curtea Imperială din Austria, a construit și a experimentat în 1792 *trompeta cu 5 clape (Klappentrompete)*, mecanismul fiind asemănător cu cel de la instrumentele de lemn. „Trompeta avea cinci orificii pe tuburile principale, care erau acoperite de clape. Trompeta experimentală *in Es* nu se limita la notele naturale, având posibilitatea să interpreteze o gamă cromatică pe tot diapazonul instrumentului” [153, p. 324-325]. Apariția trompetei cromatice a revoluționat definitiv posibilitățile ei tehnice, plasând-o în rândul instrumentelor capabile să interpreteze o lucrare muzicală complexă. Astfel au apărut concertele pentru trompetă și orchestră de Fr. J. Haydn (interpretat în premieră pe 22 martie 1800) și de J. N. Hummel (interpretat în ziua de Anul Nou 1804), dedicate lui A. Weidinger, care a fost primul interpret al concertelor.

În moștenirea artistică a lui Haydn, care conține un foarte mare număr de creații de diverse genuri (de la simfonic la cameral, de la oratorial la concertant), *Concertul pentru trompetă și orchestră* în *Es-dur* ocupă un rol foarte important, compozitorul scriind practic pentru un instrument nou, încă neexplorat. Totuși lucrarea este una foarte reușită, numărându-se printre concertele cele mai interpretate din repertoriul trompetistic universal. „În stilul său caracteristic, Haydn transmite afecțiunea sa față de folclor, iar talentul de a transforma o linie melodică simplă într-o lucrare muzicală complexă a fost admirat atât de contemporanii săi cât și de toate generațiile de iubitori de muzică. Acest lucru este notabil în *Concertul pentru trompetă și orchestră* (1796), cu o orchestrație complexă – o adevărată capodoperă, în care compozitorul dezvăluie pentru prima dată calitățile sonore și abilitățile tehnice ale trompetei cromatice nou apărute” [150, p. 4].

Inițial *Concertul pentru trompetă și orchestră (Concerto a Trombe Principale, 1803)* de J. N. Hummel<sup>3</sup> a fost compus pentru trompeta *in E*, însă interpretat pentru prima dată de același Weidinger la trompeta *in Es*. „Concertul are o extindere a diapazonului mai mare decât cel al lui

Haydn, astfel la data primei interpretări se presupune că Weidinger a modificat linia melodică a trompetei, în special a părții a doua, din cauza imperfecțiunilor în construcția trompetei și nu se știe cert dacă acest lucru a fost coordonat cu Hummel sau a intervenit în timpul executării lucrării” [220].

Invenția lui Weidinger nu s-a bucurat de popularitate, trompetele cu clape fiind înlocuite foarte curând de instrumentele cu mecanism rotativ. Astfel concertele lui Haydn și Hummel rămân practic singurele lucrări concertante scrise pentru trompeta cu clape, astăzi fiind interpretate la trompeta modernă, dotată cu mecanism *rotary* (patentat de Josef Kail, 1835) sau *valve* (patentat de François Perinet, 1835). „Concertele pentru trompetă și orchestră de Haydn și Hummel, scrise la distanță de șapte ani unul de altul, ambele aparțin perioadei clasice și stau la baza repertoriului trompetistic universal. Dacă în primele simfonii ale lui Haydn trompetele subliniază în mod frecvent doar tonica și dominantă tonalității lucrării, în creațiile ulterioare instrumentele de suflat aveau un rol mult mai important, interpretând linii melodice, în special oboiul și cornii, devenind apoi instrumente soliste, trompeta fiind un instrument nou în acest grup” [140, p. 9].

Perioada romantismului a însemnat pentru instrumentele de alamă o renaștere din toate punctele de vedere. Perfecționarea construcției lor a dus la valorificarea calităților sonore și posibilităților tehnice, astfel trompeta începe să fie inclusă în formații muzicale, care interpretează diferite genuri de muzică, iar în a doua jumătate a sec. XIX devine un instrument solist. J. B. Arban (1825-1889), cornetistul francez care a revoluționat stilul de interpretare la trompetă și autorul celei mai importante metode de studiu al acestui instrument, scrie: „Ar părea ciudat să-mi asum apărarea trompetei într-un moment când acest instrument excelează prin calitățile sale, atât în orchestră, cât și în concertele solistice, și este la fel de indispensabil și preferat de public ca și flautul, clarinetul, și chiar vioara, instrument care în scurt timp și-a câștigat această poziție datorită frumuseții tonului său, perfecțiunii mecanismului și, pe bună dreptate, imensității posibilităților sale” [136, prefață]. Apoi motivează că „majoritatea instrumentiștilor-soliști au calități incontestabile; cineva are un ton excepțional, altul are o abilitate deosebită de a executa pasaje, celălalt, o rezistență musculară extraordinară, iar cineva interpretează cu o expresivitate deosebită, însă toate aceste calități aproape că nu se găsesc împreună la un singur interpret” [136, p. 1].

Compozitori remarcabili ai sec. XIX, precum H. Berlioz și N. A. Rimski-Korsakov, în tratatele lor de orchestrație, descriu calitățile tehnice și timbrale ale trompetei și a altor instrumente de alamă și propun câteva idei pentru îmbunătățirea acestor calități. În ordinea partiturii în *Tratatul de instrumentație și orchestrație modernă* de Berlioz [186] după instrumentele aerofone de lemn și corn urmează capitolul dedicat trompetei, descrierea căreia

este la fel de complexă ca și a celorlalte instrumente. Autorul relatează atât despre existența trompetelor *in B, C (Ut), D, Es, E, F, G* și foarte rar *in As* acut, care se pot modifica în toate aceste tonalități cu ajutorul retortelor suplimentare, apoi vorbește despre sonoritatea trompetei în diferite registre, exemplificând și argumentând ideile sale. În mare parte descrierea trompetei se referă la dinamică, dat fiind faptul că trompeta este un instrument cu o voce puternică, răsunătoare, pătrunzătoare, de exemplu fanfarele din finalul operei *Les Huguenots* de Meyerbeer, însă Berlioz aduce și exemple din Gluck (*Ifigenia în Taurida*) și Beethoven (*Simfonia VII*), care au folosit cu măiestrie trompeta în *pianissimo*.

Tratatul *Principii de orchestrație* a fost conceput inițial de către N. A. Rimski-Korsakov în anii 1873-1874, revenind asupra lui în 1891-93 și ulterior în 1905 fără a finaliza însă lucrul asupra cărții. După schițele și textele neprelucrate, lăsate de N. Rimski-Korsakov, discipolul său Maximilian Steinberg a editat și a pregătit pentru tipar această ultimă lucrare a compozitorului, care a apărut în 1913, fiind ulterior reeditată în 1946 [113]. Descrierea alăturilor, inclusiv a trompetei, la Rimski-Korsakov este în linii generale asemănătoare cu cea a lui Berlioz, însă în detalii diferă. Rimski-Korsakov vorbește mai puțin despre partea tehnică a instrumentelor, adică despre extindere, diapazon, sonoritate, însă atinge problema *expresivității*. Dar fiind faptul că în perioada respectivă trompetele și cornii naturali erau aproape în totalitate înlocuiți cu instrumentele moderne, cu rotor sau pistoane, Rimski-Korsakov se referă la calitățile timbrale și consonanța acestor instrumente. Analizând grupul de trompete Rimski-Korsakov descrie instrumentele care constituie grupul respectiv, de exemplu de la trompeta *piccola in D* și *in Es*, la trompeta *alto gravă in F*. Vorbind despre componența triplă în orchestră el recomandă folosirea trompetei *alto in F* pentru a treia voce pentru a obține un acord mai amplu ca sonoritate și timbru. Rimski-Korsakov acordă o mare atenție expresivității *vocii* fiecărui instrument, cu epitete caracteristice vocii umane. De exemplu, descrierea cornului: „Cornul în Fa – destul de sumbru în regiunea inferioară și luminos, oarecum rotund și plin, în cea superioară; timbrul său este moale și pătruns de frumusețe poetică” [113, 1, p. 29], sau despre tubă: „timbrul este dens și aspru, mai puțin caracteristic în comparație cu cel al tromboanelor, dar prețios pentru forța și marea frumusețe a sunetelor sale grave” [113, 1, p. 29]. Iată ce scrie autorul despre ansamblul corului de alături: „Grupul alăturilor, posedând mai multă omogenitate sonorității la fiecare din exponenții săi, în comparație cu grupul lemnurilor, este mai puțin propriu unui cântat expresiv în sensul strict al acestui cuvânt. Totuși, se poate urmări și în acest grup până la un anumit grad o zonă a cântatului expresiv la mijlocul scării lui [113, 1, p. 29]. Amintim că de la publicarea tratatului lui Rimski-Korsakov până în prezent a trecut mai bine de un secol, timp în care construcția instrumentelor de alamă a evoluat foarte mult, iar tehnica de interpretare modernă permite o abordare diferită și mult mai elaborată a aspectului expresivității.

Autorul vorbește și despre *surdine*, care sunt capabile să „schimbe caracterul timbrului trompetei și cornului, trombonul și tuba neputând folosi surdina din cauza formei instrumentului”<sup>4</sup> [113, 1, p. 31]. Un moment important în descrierea alăturilor în lucrarea lui N. A. Rimski-Korsakov este recomandarea sa privind echilibrul dinamic al timbrului instrumentelor. Știind că instrumentele de alamă au o putere a sunetului diferită, de exemplu trompeta sună puțin mai tare decât cornetul, iar cornul sună de două ori mai slab, și astfel, recomandările dinamice ar fi următoarele: dacă trompeta și trombonul au *pp*, cornul ar trebui să cânte în *p*, iar în *f* cornul trebuie dublat, de ex.: 2 corni = 1 trompetă = 1 trombon. În ceea ce privește efectul de *crescendo* și *diminuendo* de la *pp* la *ff* și înapoi este de o „frumusețe deosebită”, caracteristică doar pentru grupul de alături [113, 1, p. 28]<sup>5</sup>.

Profesorul E. Tarr a dedicat „trompetei romantice” un articol, apărut în *Historic Brass Society Journal* în 1993 [175], în care descrie evoluția construcției trompetei între anii 1800-1850, diverse tipuri de trompete și aplicarea lor în fanfarele militare și în orchestra simfonică, precum și metodele de studiu, elaborate pentru trompeta cromatică de mai mulți trompetiști și profesori ai vremii. „Trompeta era un instrument de opt picioare (aprox. 2,4 m), în *C* (c ”), în timp ce cornetul și fligornul în *C* aveau patru picioare (1,2 m), ca și în prezent. Trompeta a fost de două tipuri – orchestrală și militară. Trompeta orchestrală (*Trompette d'Harmonie* în Franța) a fost mai întâi construită în *G*, mai târziu – în *F* și prevăzută cu retorte care schimbau acordajul în *E*, *Es*, *D*, *C*, *B*; trompeta militară franceză (*Trompette d'Ordonnance*) a fost construită în *Es*, dar nu avea retorte suplimentare de schimbare a tonalităților. Trompeta de orchestră în *F* sau în *G* trebuie să fie privite ca o versiune mai scurtă a trompetei baroce, acordajul căreia era în *D* sau în *E*. În această perioadă de tranziție aceste tipuri de trompetă au existat desigur concomitent” [175, p. 214].

În diverse lucrări de specialitate, tratate de orchestrație, instrumentație și organologie ale autorilor din sec. XX (W. Piston [161], A. Carse [146; 82], A. Popa [41], N. Gâscă [35], ș. a.) sunt descrise destul de detaliat diverse caracteristici ale trompetei, posibilitățile tehnice și modalitatea combinării timbrale cu alte instrumente, și totuși problemele legate de limbajul interpretativ rămânând în continuare un subiect puțin explorat.

În anii '30 din sec. XX trompeta devine un instrument nelipsit atât din componența orchestrei simfonice, cât și a orchestrelor militare, iar în SUA și a fanfarelor civile și a orchestrelor de jazz – formații ce ocupă un spațiu tot mai important în viața culturală din această țară. Tot în această perioadă se perfecționează construcția trompetelor – un factor decisiv care încurajează compozitorii să folosească trompeta altfel decât în perioada clasicismului sau romantismului, valorificând pe deplin posibilitățile ei tehnice și timbrale, iar în repertoriul solistic apar piese de mare valoare artistică. În 1906 G. Enescu scrie *Legenda* – o piesă emblematică, care devine pentru repertoriul trompetistic francez, dar și pentru cel universal un

model al fructificării mijloacelor de interpretare și al posibilităților timbrale ale trompetei *in C*, intens promovată de M. Franquin, căruia i-a fost dedicată piesa.

În prima jumătate a sec. XX trompeta își consolidează poziția de instrument de majoră importanță în orchestră, astfel în creația unor compozitori ca G. Mahler, I. Stravinski, C. Debussy, M. Ravel, S. Rahmaninov, D. Șostakovici, A. Copland, G. Gershwin, trompeta joacă un rol decisiv atât în secțiunile de tensiune maximă cât și în interpretarea unor solo-uri de o delicatețe deosebită. Repertoriul solistic se îmbogățește considerabil cu piese de mare valoare artistică, precum *Sonata pentru trompetă și pian* de P. Hindemith, *Intrada* de A. Honegger, concertele pentru trompetă și orchestră de A. Goedike, A. Arutiunian, H. Tomasi, V. Peskin, ele fiind prezente și acum în repertoriul concertistic al multor trompetiști. Această evoluție repertorială se datorează deasemenea și perfecționării construcției trompetelor, fapt care a contribuit la modernizarea stilului de interpretare. În acest context cercetătorul rus V. Berezin menționează: „Experiența și tradițiile sec. XIX-XX însumează diverse particularități, privind interpretarea modernă la instrumentele de suflat precum: tradițiile didactice și interpretative a diferitor școli naționale, activitatea concertistică, stilul de interpretare, moda, editurile muzicale și, nu în ultimul rând, înregistrările din studio” [57, p. 8].

Anii '70 ai sec. XX au adus noi cercetări și îmbunătățiri ale trompetei și a accesoriilor, iar în domeniul de interpretare, noi metode de studiu și bineînțeles, se edifică un nou segment repertorial folosind limbajul componistic modern. Compozitori ca L. Berio, E. Bozza, D. Bughici, G. Delerue, A. Jolivet, M. Landovski, O. Negruța, A. Pahmutova, K. Stokhausen, E. Tamberg, H. Tomasi, M. Wainberg, A. Zimmerman, V. Beleaev și mulți alții, abordează trompeta ca instrument solistic creând adevărate capodopere pentru trompetă solo sau cu acompaniament. Limbajul componistic folosit de ei e un amalgam de mijloace de expresivitate, proprii jazz-ului sau folclorului, precum și diverselor stiluri de interpretare, legate de posibilitățile tehnice moderne ale trompetei. Un element foarte important al limbajului componistic modern este *timbralitatea* și trebuie să menționăm că el este fructificat la maxim în muzica pentru trompetă apărută recent, deoarece experiența acumulată în domeniul interpretării muzicale și noile ei tehnici au permis compozitorilor includerea unor mijloace de expresivitate și procedee avansate, care au la bază interacțiunea dintre cele două componente esențiale ale interpretării muzicale – tehnică și expresivitate. Comparând unele lucrări pentru trompetă, care aparțin reprezentanților aceleiași perioade a sec. XX, dar provin din diferite școli componistice, putem observa în fiecare dintre ele o tratare individuală a dinamicii sau a articulațiilor cu intensitate și caracter similare, care în contextul lucrărilor vor realiza diferența de abordare și vor evidenția amprenta stilistică a fiecărui compozitor. Un exemplu elocvent în acest sens sunt două concerte pentru trompetă și orchestră de H. Tomasi și A. Arutiunian, care au fost scrise în aceiași



perioadă, respectiv 1949 și 1950, unde putem identifica diferența limbaj componistic, forma muzicală și materialul tematic, structura dinamică și procedeele interpretative.

Repertoriul trompetistic a constituit subiectul unor cercetări științifice și a fost analizat de mai mulți specialiști în domeniu ca T. Dokshitzer (URSS-Rusia), N. Gâscă (România), Fr. Immer (Germania), Ed. Tarr (Marea Britanie), trompetistul și compozitorul A. Plog (USA), A. Popa (România) I. Usov (URSS-Rusia) ș. a. Examinând literatura existentă constatăm că mijloacele de expresivitate interpretative adesea sunt tratate destul de superficial în pofida faptului că aspectul expresivității în repertoriul trompetistic al sec. XX este unul esențial, deoarece la ora actuală el a devenit foarte larg și divers cuprinzând mai multe stiluri și forme muzicale. La ora actuală repertoriul trompetistic solistic cuprinde lucrări pentru trompetă începând cu sec. XV până în prezent și se interpretează cu diverse instrumente – de la copii fidele ale instrumentelor de epoca până la instrumente experimentale ale sec. XXI, construite cu ajutorul tehnologiei moderne și a ultimilor descoperiri din domeniul acusticii. La ora actuală trompetiștii folosesc o tehnică de interpretare avansată, și totuși experimentează diverse ajustări la construcția instrumentelor moderne pentru a obține o calitate deosebită a sunetului, o mai mare lejeritate în interpretarea diferitor pasaje complicate, o mai largă paletă a nuanțelor dinamice, articulații diversificate – totul pentru o expresivitate majoră. Vorbind despre mijloacele de expresivitate trebuie menționată paleta largă de culori ale sonorității trompetei, cu o largă gamă de nuanțe. Mulți dintre compozitorii celebri, care pe parcursul sec. XX au completat repertoriul trompetistic cu lucrări de valoare, au folosit frecvent diverse procedee interpretative proprii jazz-ului sau folclorului, fiecare dintre lucrări fiind ancorată fie într-un anumit sistem stilistic caracteristic pentru diferite perioade din evoluția jazz-ului, fie în tradițiile folclorice ale poporului căruia aparține compozitorul, rezolvarea problemelor interpretative realizându-se în mare parte datorită existenței literaturii analitice din domeniu.

Din numeroasele lucrări pentru trompetă care aparțin curentului avangardist muzicologiei și specialiștii în domeniu ca obiect de cercetare aleg cel mai frecvent *Sequenza X* de Berio, această lucrare fiind un model perfect pentru analiza conceptuală a limbajului componistic și interpretativ, a conducerii la limită a posibilităților tehnice ale trompetei și a viziunii interpretative a trompetistului. În acest context destul de relevante par studiile lui J. Inpett [155] și J. Halfyard [154].

Evidențiem trei aspecte importante, legate de modul de abordare a problemei expresivității în lucrările pentru trompetă din sec. XX:

- perfecționarea tehnologiei construcției instrumentelor;
- o nouă abordare a tehnicii de interpretare la trompetă;

- mijloacele de expresivitate componistice și interpretative ca o componentă esențială legată indisolubil de stilistica interpretării.

## **1.2. Metode pentru studiul trompetei**

Mai multe aspecte legate de diferite mijloace de expresivitate sunt abordate tangențial în metodele de studiu pentru trompetă, motivul fiind încercarea de a rezolva problemele ce țin de tehnică: respirația, precizia emisiei sunetului, intonația, rezistența și altele, această temă fiind abordată și în mai multe monografii, articole, cărți de specialitate, fără această solidă temelie subiectul expresivității fiind lipsit de substanță. Din acest motiv am considerat oportun să analizăm cele mai importante metode de trompetă.

Metodele de studiu elaborate de către personalități din domeniul pedagogiei și didacticii trompetistice din sec. al XX-lea au fost condiționate de necesitatea ridicării nivelului tehnic de interpretare, impus de apariția unui segment nou în repertoriul trompetistic al sec. XX. Elementul liant al metodelor moderne este modul practicării lor, cu respectarea exactă a recomandărilor, însă cel mai important lucru este conștientizarea progresului în studiu, comparând eficiența noilor reflexe psihofizice, obținute după perioada de studiu a metodei cu cele de dinainte de practicarea metodei alese.

Mulți dintre autorii acestor metode au folosit ca model structura renumitei metode de J. B. Arban (*La grande méthode complète de cornet*, 1859 (*Marea metodă completă de cornet*) [136]), care nici în zilele noastre nu și-a pierdut actualitatea și valoarea. Limbajul interpretativ al domeniului trompetistic din sec. al XX-lea solicită noi exigențe tehnice, astfel eminente instrumentiști ca Merri Franquin (1848-1934, Franța), Herbert L. Clarke (1867-1945, SUA), James Stamp (1904-1985, SUA), Carmine Caruso (1904-1987, SUA), Timofei Dokshitzer (1921-2005, Rusia), Max Sommerhalder (1947, Germania), elaborează diferite metode de studiu avansat și contribuie la formarea stilului modern de interpretare. Se poate spune că acest nou stil se caracterizează prin precizia emisiei, intonația deosebit de curată, tonul amplu cu o paletă foarte bogată de culori, controlul asupra dinamicii, extinderea diapazonului cuprinzând aproape patru octave. Toate aceste realizări au permis compozitorilor din sec. XX să scrie lucrări de un înalt grad de complexitate și dificultate, incluzând mijloace de expresivitate și procedee interpretative inedite. Printre numeroasele metode de studiu, care au fost concepute pe parcursul sec. al XX-lea se pot identifica câteva, care au adus o contribuție importantă la revoluționarea stilului de interpretare. Elaborate în țări și în perioade diferite, punctul lor comun constă în înaintarea unor noi idei, modalități și tehnici care în decursul timpului au contribuit la atingerea nivelului maxim al noului stil interpretativ al sec. XX.

Cele mai cunoscute și practicate metode din sec. XX sunt *Technical studies for Trumpet* (*Studii tehnice pentru cornet*) de H. L. Clarke (prima publicație 1912 [148]), *Musical Calisthenics for Brass* (*Exerciții muzicale pentru alămuri*)<sup>6</sup> de C. Caruso (utilizarea lor a început în 1942, iar apoi au fost mai multe publicații revăzute, cea care este practică actualmente a fost publicată în 2002 [147]), *Warm-ups and Studies for trumpet* (*Încălzire și studii pentru trompetă*) de J. Stamp (prima publicație 1978 [170]) și *Система комплексных упражнений трубоча* de T. Dokshitzer (1985 [77]). Bineînțeles, există mult mai multe metode apărute în sec. XX, însă putem spune cu certitudine că majoritatea lor este inspirată din metodele citate mai sus.

Metoda lui H. Clarke a generat mai multe opinii ale trompetiștilor și profesorilor care au practicat-o sau au predat-o, toate având un punct comun – ea este extrem de eficace pentru obținerea rapidă a rezistenței, sincronizarea perfectă a aparatului interpretativ, calitatea și consistența sunetului. În prefața *Studiilor tehnice* Clarke scrie: „Toate exercițiile din această carte nu sunt foarte grele, dar extrem de eficace, dacă sunt practicate zilnic. La început vor fi cântate rar, iar pe parcurs mărirind viteza, după indicațiile metronomului. După ce am practicat aceste exerciții zi de zi pe parcursul al multor ani am atins performanțe deosebite în registrul acut și chiar după un concert de două ore musculatura facială și ambușura rămân flexibile și maleabile” [148, p.5]. C. Gordon, cornetist, trompetist și profesor cu renume mondial, discipol al lui H. Clarke, notează despre *Studiile tehnice* următoarele: „Fiecare trompetist are nevoie de două lucruri: *Studiile Tehnice* de Clarke și mâncare bună... Despre metoda lui H. Clarke se poate spune că este una dintre cele mai importante în care fiecare trompetist va găsi ceva absolut indispensabil pentru el. De fiecare dată va descoperi noi lucruri precum dezvoltarea abilității degetelor, controlul respirației și alte importante elemente” [citată din: 164]. Un alt renumit profesor al sec. XX, P. Thibaud, referindu-se la popularitatea și eficacitatea metodei, menționa: „Dacă Arban este *Biblia* trompetiștilor, atunci Clarke este *Noul Testament!*”<sup>7</sup>.

Trompetistul și profesorul J. Purtle, un expert recunoscut în metoda lui Clarke, descrie rezultatele studiului și sugerează că în urma studierii metodei se va obține o mai mare libertate în folosirea aparatului interpretativ cu o mult mai mare eficacitate și un control desăvârșit asupra lui: „Practicând exercițiile din această metodă cu o singură respirație, conform instrucțiunilor, studentul va dobândi rezistența fără un efort suplimentar sau distrugerea ambușurii. Mușchii care controlează buzele trebuie să fie antrenați până când devin elastici și puternici, amintindu-și mereu că doar o ușoară presiune și nu forța brută este necesară pentru a produce un sunet. Astfel constatăm că este posibilă interpretarea exercițiilor pe toată extinderea diapazonului cu o calitate egală a sunetului, în cazul în care acestea sunt practicate în conformitate cu instrucțiunile care preced fiecare studiu. Toate exercițiile din metodă sunt interpretabile și nu prezintă dificultate,

dacă sunt practicate lent la început și nu pentru un timp prea îndelungat. Ceea ce a fost un ajutor pentru mine ar trebui să aibă cu siguranță un rezultat bun și pentru alți trompetiști” [164].

În viziunea lui C. Caruso asupra studiului trompetei [147] se pune problema rezistenței ca una esențială, conectând-o cu posibilitatea rezolvării multor probleme ce țin de interpretare. Mulți dintre trompetiștii practicanți ai acestei metode au atins un foarte înalt nivel de performanță artistică, datorită eliminării problemei de rezistență, care adesea este resimțită de către trompetiști ca o problemă fără rezolvare, pentru ca după practicarea *Calistenicilor muzicale* să constate că au reușit să-și vadă împlinit visul lor – realizarea imaginației lor artistice. „L-am întâlnit prima dată pe Carmine Caruso când eram în liceu în Ardsley, New York, în 1968. A predat în formația noastră de liceu exercițiile de bază de încălzire pentru repetițiile noastre de orchestră de suflători. Am avut o fantastică trupă, care a câștigat multe premii la diferite competiții! Am practicat și predau această metodă de atunci. Aceste exerciții, când sunt practicate în mod corect, ajută la pregătirea aparatului dumneavoastră interpretativ pentru a reda muzica cu mai multă ușurință și rafinament. Acesta este modul meu de a onora marele meu profesor, Carmine Caruso și metoda lui, care a îmbogățit viața noastră ca instrumentiști” scrie Julie Landsman [158].

Metoda lui Caruso este practică nu doar de trompetiști, ci și de restul interpreților la instrumentele de alamă, majoritatea dintre ei obținând rezultate remarcabile. În general, în ultimii ani mai multe metode pentru trompetă sunt studiate de către corniști, tromboniști și tubiști, acest lucru demonstrând eficacitatea lor pentru toate instrumentele din familia de alămuri. Același J. Landsman menționează: „Abordarea metodei lui Carmine și regulile de aplicare erau mijloacele pe care le-a folosit pentru a evidenția talentul studentului. Dar modul în care au fost aplicate este ceea ce definește cu adevărat personalitatea lui Carmine Caruso. La orele sale nu a existat niciodată o atmosferă negativă: calitatea era edificată pe analiza și corecția noncalității, registrul acut era construit pe registrul grav. Reducerea presiunii muștiucului pe buze a venit de la analiza problemelor care duc la presiunea excesivă. Totul se petrecea într-o lume a realizării. Carmine mi-a spus: dacă urmezi instrucțiunile unui profesor și nu reușești să atingi obiectivele, este vina profesorului, nu a elevului! Nu am mai auzit așa ceva înainte sau după aceea. La el elevul niciodată nu a "greșit". El elimină povara greșelilor de pe umerii elevilor, purtând-o pe umerii săi și a lăsat studentul liber să se dezvolte fără sentimentul de vină sau îndoială de sine. Dacă ai studiat cu Carmine, nu ai putea da greș. Era atât de simplu. Carmine mi-a salvat viața de trompetist” [209].

La început această metodă era practică de trompetiștii de jazz, deoarece ei aveau nevoie de o foarte mare rezistență pentru a-și putea exprima pe deplin ideile muzicale, dar totodată să reziste mai multe ore pe scenă. Bineînțeles că și trompetiștii de muzică clasică au descoperit

metoda, fapt care a dus la apariția unui întreg segment repertorial de muzică modernă. Succesul lui Markus Stockhausen, expert în interpretarea muzicii moderne renumit pentru experimentele sale în domeniul interpretării muzicii moderne și al lui Reinhold Friedrich, profesor, solist, prim-trompetist în orchestre simfonice europene de prim rang a fost posibil datorită practicării de către ei anume a acestei metode. Vorbind despre confortul pe care o acordă practicarea metodei Caruso putem să identificăm două aspecte: psihic și fizic, care permit sincronizarea perfectă a aparatului interpretativ și echilibrul dintre cele două aspecte extrem de importante pentru interpretarea unor lucrări ca *Sequenza X* de L. Berio, *Nobody knows de trouble I see* de A. Zimmermann, ș. a., care solicită de la trompetist rezistență, lejeritate, flexibilitate, prospețimea sunetului, precizie, jocul de articulații, diversitate dinamică și timbrală. M. Stockhausen mărturisea: „Eu îi sunt cu adevărat recunoscător lui Carmine pentru lecțiile lui... Consider metoda lui unică, drept una dintre cele mai autentice abordări ale studiului, care duc la un rezultat pozitiv deplin. Exercițiile sale au focalizat ambușura mea și practicând metoda, am obținut forță și rezistență, mi-am dezvoltat considerabil registrul acut...” [172, p. 3].

*Warm-ups + studies* [170] de James Stamp, publicată pentru prima dată în 1978 a făcut înconjurul lumii datorită rezultatelor deosebite în studiul zilnic al trompetei a tuturor celor care practică această metodă. Este una dintre puținele metode care include *notele pedale* – notele din registrul grav din afara ambitusului trompetei prestabilit din construcție. Diapazonul trompetei *in B* coboară până la nota *fa#* (nota reală – *mi*) din octava mică, însă anumite exerciții din metodă includ note până la nota *B<sub>1</sub>* din contraoctavă, inexistente în ambitusul trompetei, și care la prima vedere sunt utile doar pentru relaxarea mușchilor orbiculari, însă în consecință au foarte mare importanță în fixarea stabilității musculaturii ambușurii, flexibilitatea ei, egalitatea timbrală și consistența sunetului. Exercițiile de respirație recomandate de Stamp cumulate cu cele de antrenare a musculaturii ambușurei și ameliorării calității sunetului formează *echilibrul psihofizic*, extrem de necesar și util în situații de stres, cu atât mai important la instrumentele de suflat, unde este nevoie de un control riguros și o gestionare foarte strictă a respirației interpretative. Mulți trompetiști consacrați practică această metodă obținând rezultate excepționale. T. Stevens, trompetistul pentru care L. Berio a scris *Sequenza X* și care a interpretat în premieră piesa, spune despre metoda lui Stamp: „Eu cred că James Stamp este unul dintre cei mai buni profesori de alămuri din lume. Perspicacitatea sa excepțională îi permite să transmită cunoștințele sale tuturor. Eu nu cunosc măcar un singur caz când el nu ar fi reușit să aibă rezultate, fie un instrumentist de orchestră, un jazz-man, un solist-instrumentist sau un elev de 12 ani!” [170, prefață].

Iată câteva comentarii culese din dialogurile subsemnatului întreținute în perioada anilor 1988-1989 cu câțiva trompetiști de faimă internațională, pe marginea metodei lui Stamp:

Pierre Thibaud (1922-2004), profesor la Conservatorul Național Superior de Muzică, trompetist și profesor de notorietate internațională. „Am fost surprins să observ că James avea un sunet proaspăt și o flexibilitate deosebită timp de opt sau nouă ore de studiu cu participanții la cursurile sale, iar trompeta sa avea întotdeauna un ton de flaut...”<sup>8</sup>.

Socrates Anthis, profesor, prim trompetist al Orchestrei Radio din Atena, Grecia: „După ce am participat la cursurile de vară cu J. Stamp viața mea s-a schimbat...”<sup>9</sup>.

Antoine Cure, profesor, prim trompetist al orchestrei *Intercontemporaine*, condusă de Pierre Boulez, Franța: „*Warm-ups + studies* sunt o adevărată terapie pentru noi...”<sup>10</sup>.

Metoda este comentată foarte mult în diverse articole și publicații, sunt propuse diferite modalități de studiere a ei, însă recomandările lui Stamp – de altfel foarte clare și concise – rămân cele mai indicate pentru practicarea metodei, ca fiind și cele mai eficiente.

De asemenea, considerăm necesară menționarea metodelor de studiu elaborate de Gheorghii Orvid, Mihail Tabakov și Timofei Dokshitzer, deoarece ele reprezintă o sintetizare a experienței interpretative și didactice a acestor mari trompetiști, extrem de utilă pentru evoluția profesională a trompetiștilor.

În 1933 G. Orvid (1904-1980) elaborează metoda sa *Школа для трубы* (Metoda de trompetă [106]) – prima metodă sovietică de studiu în care autorul propune rezolvarea diverselor probleme tehnice și de interpretare. Metoda este structurată în trei secțiuni precedate de o introducere. În afară de sugestiile generale, referitoare la tehnica de interpretare, clasificarea pe criterii de complexitate a capitolelor, introducerea mai multor lucrări muzicale din repertoriul universal și sovietic, noutatea metodei lui Orvid în opinia cercetătorului A. Pautov se datorează în mare parte „sistemului de gimnastică cotidiană a trompetistului” [107], propus de autor constând în controlul mușchilor orbiculari, responsabili pentru suportul vibrației buzelor, care produce sunetul, prin intermediul mișcării separate alternative a grupurilor respective. În secțiunea dedicată nivelurilor de pregătire inițial și mediu G. Orvid atrage atenția la familiarizarea elevilor cu gradațiile dinamice, ceea ce îi va ajuta ulterior să le aplice cu succes în interpretarea lucrărilor muzicale. Un aspect important al metodei este includerea unor piese de genuri și stiluri diferite din repertoriul universal, material foarte important pentru formarea unor aptitudini în privința stăpânirii gradațiilor dinamice, dexterității în mânăuirea instrumentului, obținerii rezistenței musculare, lejerității în interpretare, folosirii cu pricepere a diferitor modalități și procedee interpretative. Rolul metodei se manifestă în a oglindi mai multe aspecte ale educației muzicale: educația artistică a studentului; tehnicii ambușurii; calității sunetului; competenței în interpretarea în cadrul ansamblului de muzică de cameră; cunoașterea diferitor stiluri de interpretare.

În prim-plan este pusă problema educației artistice, capacitatea studentului de a transmite întreaga profunzime a conținutului lucrării muzicale, stăpânirea stilurilor de interpretare corespunzătoare diferitor epoci. Meritul principal al metodei lui G. Orvid constă în faptul că *metoda* sa de studiu a deschis calea către o nouă modalitate progresivă de studiu și a trasat direcțiile de bază în crearea de manuale și literatură pentru trompetă. Secțiunea finală este dedicată observațiilor lui Orvid în privința artei interpretative în general, dar care abordează anumite probleme-cheie în particular: analiza textului muzical și descifrarea ideilor muzicale; individualitatea artistică a interpretului; valorificarea mijloacelor de expresivitate și a procedeelelor interpretative pentru dezvăluirea cât mai completă a imaginii muzicale a lucrărilor. Scopul autorului de a pune în evidență atât mijloacele tehnice, cât și descoperirea funcțiilor artistice ale acestora a fost atins, făcând din metoda sa un manual necesar fiecărui profesor sau interpret [204].

Unul dintre întemeietorii școlii sovietice de trompetă este considerat Mihail Tabakov (1877-1956), cu o cariera care cuprinde o perioadă lungă a istoriei trompetei în Rusia și URSS. Circa 40 de ani a fost trompetist-solist în orchestra Teatrului Mare din Moscova, dar și unul dintre fondatorii primei orchestre simfonice fără dirijor din Rusia Sovietică – *Persimfans*.

*Прогрессивная школа для трубы (Metoda de studiu progresiv pentru trompetei)* a lui M. Tabakov [117] a fost la momentul apariției una dintre cele mai moderne la acea vreme, care avea ca scop organizarea studiului zilnic al trompetistului. În cele patru compartimente autorul prezintă un material sistematizat, care se adresează diferitelor nivele de pregătire a trompetiștilor, de la debutanți la profesioniști. Motivul conceperii ei constă, după cum spune Tabakov, în „lipsa unei modalități de studiu, bine organizate. În unele dintre ele găsim doar material tehnic, expus pe larg, însă nu în mod progresiv – de la simplu la complicat – altele limitându-se la materialul artistic. În decursul a mai bine de 40 de ani de carieră ca muzician și profesor am acumulat o experiență interpretativă și didactică considerabilă, iar faptul ca mai mulți dintre elevii mei au devenit laureați ai concursurilor de interpretare confirmă corectitudinea principiilor mele pedagogice, astfel apărând dorința de a-mi împărtăși experiența elaborând acest sistem de studiu [117, prefața]. Modul în care este realizată metoda este unul inedit, autorul prezentând în fiecare compartiment game, exerciții și lucrări muzicale cu acompaniament de pian, corespondente gamelor și exercițiilor parcurse, plecând de la cele simple la cele mai dificile, astfel realizându-se *progresivitatea* propusă. În afară de tehnica desăvârșită, Tabakov considera frumusețea și plenitudinea sunetului trompetei o calitate absolut indispensabilă în activitatea orchestrală și solistică, el având un sunet flexibil, larg, bogat în armonice pe toată extinderea. Dezvoltarea acestui tip de sonoritate constituie scopul principal al metodei sale. M. Tabakov considera dezvoltarea unui timbru frumos, sensibil, flexibil pe întregul diapazon ca principiu de bază al

școlii ruse de interpretare. „Sunetul este principalul mijloc de expresivitate, cu ajutorul căruia exprimăm ideea lucrării și identificăm imaginea ei muzicală. Sunetul este cea mai de preț calitate a artistului”, spunea adesea Tabakov [206].

Mai multe generații de trompetiști sovietici au fost formate de Tabakov, iar printre discipolii lui se numără trompetiști și profesori marcanți, cei mai notorii fiind G. Orvid și T. Dokshitzer.

T. Dokshitzer (1921-2005), este pe bună dreptate considerat în lumea muzicală o personalitate unică în domeniul interpretării repertoriului romantic pentru trompetă, fiind și inițiatorul unui stil deosebit în interpretare. Mai mulți compozitori din perioada sovietică i-au dedicat lucrări muzicale de amploare, iar colaborarea lor cu trompetistul a dat naștere unor capodopere care se interpretează astăzi pe toate scenele lumii, ca de exemplu, concertele pentru trompetă și orchestră de A. Arutiunian, A. Goedike, V. Peskin, A. Pakhmutova, E. Tamberg ș.a.

*Система комплексных упражнений трубоча (Sistemul de exerciții complexe ale trompetistului* [77]) de T. Dokshitzer este o metodă polivalentă, care pune la dispoziția trompetiștilor o sinteză a exercițiilor de ordin tehnologic și artistic, sugerând o analiză proprie a practicării zilnice din ambele puncte de vedere. Iată ce scrie autorul metodei în prefață: „În fiecare zi ne confruntăm cu mai multe întrebări, precum: cu ce începem studiul zilnic; cum îl edificăm astăzi; cât timp trebuie să rezervăm studiului și ce metodă să studiem; care deprinderi se vor dezvolta în rezultatul studierii anumitor exerciții și care este efectul așteptat. Răspunsul la aceste întrebări fiecare trompetist trebuie să-l găsească în mod individual, deoarece procesul evoluției deprinderilor interpretative este individual și este legat de caracteristicile profesionale ale fiecăruia dintre noi și, nu în ultimul rând, de starea ambușurii” [77, p. 5].

Dintre toate metodele apărute în sec. XX aceasta se deosebește prin complexitatea ei, deoarece în afară de recomandări ce țin de tehnică, respirație și organizarea zilnică a studiului, durata lui în funcție de scopul stabilit, timpul de recuperare și modalitatea menținerii ambușurei în condiție optimă înainte de concert și chiar alimentarea trompetistului, autorul vorbește pe larg despre mijloacele de interpretare. Recomandările metodice din prefață trebuie apreciate ca un manual adevărat pentru trompetiștii care doresc să îmbrățișeze cariera de artist de orchestră sau cea solistică, astfel rezolvând anticipat multe probleme care apar pe parcursul studiului la trompetă. Metoda este divizată în trei mari capitole, fiecare dintre ele conținând mai multe paragrafe, în care autorul se referă la procedee tehnice, cât și la modalitățile interpretative, aceste două lucruri fiind foarte detaliat explicate teoretic și cu ajutorul exemplelor muzicale corespunzătoare.

După premiera baletului *Spartacus* de A. Hachiaturian la Teatrul Mare din Moscova, compozitorul și-a exprimat admirația față de interpretarea lui Dokshitzer: „...doresc să-mi exprim cele mai înalte sentimente față de interpretarea lui T. Dokshitzer – un poet al trompetei” [citată după 115], iar A. Seleanin, completează: „Poet al trompetei... Cât de exactă este expresia... cine a auzit



măcar odată interpretarea lui Dokshitser nu va uita niciodată sunetul trompetei sale, care se revarsă liber, cu putere și frumusețe, cu o expresivitate apropiată de vocea umană, tehnica fenomenală și talentul lui unic de interpretare” [115]. Despre activitatea lui Dokshitser ca instrumentist s-a scris în foarte multe publicații, însă nu la fel de completă este informația privind lucrările sale teoretice, dedicate în mare parte laturii interpretative, puțin elucidată în articole, teze și alte studii. „Diverse aspecte ale teoriei și practicii în domeniul creației și interpretării instrumentale au fost relatate în lucrările teoretice ale unor renumiți instrumentiști din țara noastră, printre care și T. Dokshitser, care a reușit să sintetizeze experiența personală în domeniu interpretării cu explicațiile mijloacelor tehnice și abordarea din punct de vedere muzicologic a lucrărilor selectate pentru interpretare” [91, introducere, p.5]. Din punct de vedere al viziunii interpretative metoda lui T. Dokshitser este indispensabilă pentru orice profesor sau instrumentist, deoarece este singura metodă în care pe lângă îndrumările argumentate ale rezolvării problemelor tehnice este analizată pe larg și problema abordării aspectului expresivității.

Școala trompetistică românească își are rădăcinile ancorate în activitatea fanfarelor folclorice istorice, care aveau un rol important în cultura muzicală românească<sup>11</sup>. La sfârșitul sec. XIX, când instrumentele de alamă au început să fie folosite pe larg în fanfarele militare și în orchestrele simfonice nu doar ca instrumente cu funcție coloristică timbrală, ci și solistică, în anumite regiuni, în special în Banat, s-au dezvoltat fanfarele lăutărești, care au cunoscut o înflorire sub influența muzicii sârbești, austriece și germane, iar unii dintre membrii acestor formații devin instrumentiști în fanfarele militare ale Imperiului Austro-Ungar. Din mediul fanfarelor militare au ieșit mai mulți trompetiști, care apoi au devenit instrumentiști în orchestrele simfonice din centrele culturale din România, precum București, Iași, Cluj Napoca, Timișoara, Arad.

Fondatorii școlii românești de trompetă Vasile Tecuceanu (1873-1947) și George Adamachi (1899-1980), ambii profesori la Conservatorul din București în perioade succesive, au format mai multe generații de instrumentiști și profesori. Printre discipolii lui G. Adamachi se numără și autorii celor două metode de trompetă – Dumitru Eremia (1910-1976) și Dumitru Ungureanu (1921-2012). În anul 1958 a fost publicată una dintre primele manuale românești de studiu pentru trompetă de D. Cărbunescu [8], acum însă nemaifiind de actualitate, ne-am concentrat atenția asupra celor elaborate mai târziu de D. Eremia [33] și D. Ungureanu [45]. Metodele sus-numite reprezintă două aspecte diferite ale istoriei trompetei în România. Autorii acestor metode provin din medii diferite – D. Eremia, de formațiune militară și D. Ungureanu – trompetist în orchestra Radiodifuziunii, orchestra Operei Naționale București și profesor la liceele de muzică nr. 1 și nr. 2 din București.

Cunoscând problemele muzicienilor din fanfarele militare și dorind să ofere anumite soluții pentru depășirea lor D. Eremia<sup>12</sup> realizează *Metoda pentru trompetă – fligorn*, care în opinia noastră este utilă și pentru alte instrumente de alamă, precum cornetul, bas-fligornul, eufoniul, trombonul ș.a. Cele șase capitole ale metodei lui D. Eremia conțin exerciții de game și studii, noțiuni generale despre emisia sunetului și articulații. O scurtă istorie a evoluției trompetei, începând cu trompeta naturală până la cea modernă, prezentată în partea introductivă, ajută elevul sau studentul să selecteze sonoritatea necesară în funcție de stilul și perioada în care a fost scrisă lucrarea. Importantă sub aspect informativ este descrierea construcției trompetei, pentru ca elevul să cunoască principiile de bază a funcționării ei.

În primul capitol autorul descrie grifura, sau în limbajul modern, pozițiile digitației, dar concomitent elaborează și exerciții simple cu note lungi, astfel formând ambușurul debutantului – un proces greu, care trebuie trecut cu răbdare. Capitolele următoare sunt elaborate în mod progresiv incluzând exerciții de game majore și minore, de arpegii, o secțiune, este dedicată ornamentațiilor, iar în al șaselea capitol, care este și ultimul, autorul introduce studii caracteristice și câteva teme cu variații și fantezii, în care studenții pun în practică aptitudinile câpătate pe parcursul studiului metodei. Metoda a fost elaborată pentru fanfarele muzicii militare, astfel, multe aspecte, care țin de respirație, de emisie, de diversitatea articulațiilor sunt prezentate destul de schematic. Totuși, pentru acea perioadă, metoda a fost foarte utilă, deoarece simplitatea prezentării materialului didactic înlesnea însușirea lui, permițând ca după o scurtă perioadă de timp elevii școlilor militare<sup>13</sup> să poată fi încadrați în fanfarele militare ceia ce corespundea cu cerințele vremii.

În 2011, la editura *Blechpresse Muzikverlag*, Germania, a fost publicată metoda completă de trompetă în trei volume a lui D. Ungureanu<sup>14</sup>, îngrijită de nepotul autorului, trompetistul Constantin Coman [45]. Această metodă se bazează pe experiența de circa 40 de ani de activitate în calitate de interpret și profesor a autorului. „Modesta mea contribuție, sub forma acestei metode de trompetă, este dedicată generațiilor viitoare de tineri trompetiști care doresc să aprofundeze cunoașterea acestui instrument sau să își descopere menirea și să își pună în valoare talentul” consemnează autorul în prefața lucrării [45, p. 5].

Primul volum, intitulat *Tehnica elementară*, conține noțiuni despre poziția corpului, funcționarea ambușurii, informații despre ce este muștiucul, respirația, emiterea sunetelor, registrul trompetei și pozițiile digitale. Este foarte importantă succesiunea în care sunt expuse noțiunile de bază, deoarece și în practica zilnică trebuie respectată ordinea exersării propusă în acest volum. Tot aici găsim și descrierea articulațiilor, noțiuni despre dinamică și modalitatea de folosire a acestor importante elemente ale expresivității. Un alt aspect important constituie exercițiile dedicate dezvoltării ritmului, cu exerciții în diverse măsuri binare și ternare, ritmul

punctat, sincope și alte formule ritmice. Este important de menționat duetele și scurte piese cu acompaniament de pian din acest volum, care dezvoltă ușor simțul ansamblului din primul an de studiu, exercițiile și piesele fiind în tonalități de până la două semne de alterație.

Volumul II, *Aprofundarea și dezvoltarea tehnicii elementare* cuprinde exerciții de intervale și de game cu toate semnele, cromatice, enarmonice, pentatonice, hexatonice. Exercițiile de articulație dublă și triplă sunt elaborate în modul progresiv, astfel elevul formându-și corect reflexele. Explicațiile autorului, care precedă fiecare capitol sunt succinte și accesibile învățăceilor, evitându-se astfel excesul de informații, care duce uneori la detalierea exagerată, pierzându-se esența.

Al treilea volum, *Perfecționarea și însușirea deplină a tehnicii elementare* include exerciții pentru dezvoltarea ambușurii, fiind urmate de studiul gamelor diatonice majore și minore și de diverse exerciții de triplete, șaisprezecimi, de intervale și arpegii, care dezvoltă precizia, ritmica, intonația și rezistența fizică. La sfârșitul volumului sunt incluse zece studii melodice, inspirate din creații ale compozitorilor români și din muzica universală, studii care solicită un nivel avansat al tehnicii interpretării.

Metoda lui D. Ungureanu este excelent prezentată grafic și conține de asemenea poze cu diferite modele de trompete, de la cele naturale la cele moderne, cu scurte explicații, astfel ajutând elevii să cunoască și istoria trompetei.

Suntem de acord cu opinia prof. V. Hristescu care relevă că „această metodă de trompetă este o lucrare didactică românească în care se folosesc motive și fraze muzicale, ritmuri și melodii în stil românesc și clasic cu simetriile binecunoscute în orice lucrare didactică și artistică bună. Elaborarea metodei are la bază progresivitatea exercițiilor, eșalonarea elementelor ce compun tehnica trompetei, în funcție de cunoștințele muzicale pe care le are elevul la vârsta respectivă” [citat după 45, prefața].

Și cunoscutul trompetist și profesor la clasa de trompetă a UNMB I. Văduva apreciază metoda lui D. Ungureanu, spunând despre ea ca este „bine documentată, bine gândită, însumând o bogată și inedită informare, o lucrare sistematizată, structurată cronologic, pertinentă, redactată cu mare seriozitate și responsabilitate, o lucrare benefică și la obiect” [citat după 45, prefața].

Toate metodele descrise mai sus propun soluții similare în rezolvarea problemelor tehnice și interpretative, chiar dacă sunt expuse în diferite forme, având diferite structuri, împreună au contribuit la revoluționarea stilului de interpretare la trompetă în a doua jumătate a sec. XX, fapt care a generat schimbări radicale în abordarea studiului tehnic, a repertoriului clasic și modern și în special, unificarea concepției tratării stilurilor de interpretare, modificări în construcția instrumentelor și a accesoriilor indispensabile, precum muștiucurile și surdinele.

Bineînțeles, la baza evoluției stilului de interpretare se situează metodele tehnice, inclusiv cele analizate mai sus, însă nu trebuie neglijată nici importanța practică a studiilor moderne precum *48 de studii moderne* de V. Reynolds [166], *25 de studii moderne* de D. Uber [180], *15 studii tehnice moderne* de S. Cârstea [9] și multe altele, care au rolul de a familiariza tinerii instrumentiști cu limbajul și tehnicile moderne de interpretare.

### **1.3. Elucidarea mijloacelor de expresivitate interpretativă la trompetă în cercetarea muzicologică**

Reprezentând un complex de procedee interpretative, acestea sunt strâns conectate reciproc, cu un grad înalt de interacțiune între tipul de articulație, dinamică și timbru, procedee de importanță majoră în definirea caracterului lucrării și a interpretării textului muzical. Apariția mai multor mijloace de expresivitate în sec. al XX-lea, noi în repertoriul trompetistic, a fost condiționată de un proces cu mai multe aspecte, printre care: - evoluția rapidă a procedeelelor tehnice de interpretare la trompetă;

- aspirațiile instrumentiștilor de a ridica la un nivel cât mai înalt tehnica interpretativă;
- existența unor noi metode de studiu tehnic al trompetei;
- creșterea calității în construcția instrumentelor;
- cercetările în domeniul acusticii; dezvoltarea modalităților de prelucrare cu o mai mare precizie a metalelor și aliajelor – materialele necesare pentru construcția trompetei;
- cercetări cu aplicarea metodelor științifice ale aerodinamicii în configurarea cupei muștiucelor pentru diverse trompete (*B, C, D, Es, F, piccolo*) etc.

Muzica instrumentală a sec. XX este o proiecție fidelă a diversității stilistice a limbajelor componistice și a imaginii generale a artei muzicale moderne, care, la rândul ei reprezintă o reflecție a contemporaneității și inovației în repertoriul trompetistic al sec. XX existând lucrări muzicale care reprezintă unele dintre curentele muzicale din secolul trecut (expresionismul, constructivismul, neoclasicismul) realizate în diverse tehnici componistice și antrenând mijloace de expresivitate din cele mai variate (inclusiv din muzica electronică). Suntem întru totul de acord cu opinia cercetătorului I. Andrievschi care afirmă că limbajul componistic modern „se manifestă prin expresivitatea fonetico-timbrală, incluzând sferele sonore, dar și neregularitatea ritmică, asimilată cu intonația fluxului vorbirii...” [49, p. 16]. De la începutul sec. al XX-lea trompeta a ocupat un loc important în orchestrele simfonice, în fanfarele militare, în orchestrele de jazz și în cele de muzică populară. Totodată în diferite țări au început să apară tot mai mulți trompetiști soliști renumiți, precum H. Clarke (SUA), T. Dokshitzer (URSS/Rusia), M. Andre (Franța), F. Jones (Anglia), A. Scherbaum (Germania), R. Cafarelli (Italia) și mulți alții, care au contribuit la crearea și consolidarea stilului interpretativ în domeniul muzicii academice, iar în jazz, unde trompeta are un

rol deosebit de important, personalități precum L. Armstrong, M. Davis, M. Ferguson, K. Andersen, A. Sandoval au devenit creatori ai propriului stil interpretativ, preluat și cizelat apoi de generații întregi de trompetiști. Identificarea *propriul stil de interpretare* se poate obține prin acumularea unei baze de procedee tehnice și modalități interpretative, culorii timbrale personale ale sunetului și poate servi la modernizarea procesului didactic, indispensabil în instruirea tinerilor trompetiști. N. Kurov pe bună dreptate menționează: „Recunoașterea trompetei la începutul sec. XX ca instrument solistic și ca participant indispensabil în orchestră precum și includerea studiului ei ca disciplină specială în instituțiile de învățământ de profil a condus la resimțirea acută în perioada respectivă a lipsei unei literaturi în domeniul teoretic, pedagogic și metodologic, care trebuie să reflecte diversele aspecte ale utilizării mijloacelor moderne de instruire pentru formarea muzicienilor în clasele de trompetă, abordând probleme speciale, ca sunet de calitate, precizie, intonație, acuratețe, respirație interpretativă corectă, dezvoltarea calităților tehnice și artistice ale trompetiștilor” [91, p.7].

Aspectul viziunii interpretative este abordat destul de rar din punct de vedere conceptual în diverse studii, teze sau articole dedicate trompetei, astfel lăsând o marjă foarte largă pentru dezbaterile pe marginea acestui subiect. Mai frecvent se examinează în detaliu aspectul tehnicii de interpretare, problema fiind considerată una fundamentală. Bineînțeles, ambele aspecte sunt strâns conectate și se completează reciproc.

Reprezentant marcant al școlii de alămuri nord-americane din sec. XX, Philip Farkas a analizat mai multe probleme tehnice fundamentale, legate de ambușur, de poziționarea muștiucului la toate instrumentele de alamă, de direcționarea coloanei de aer, presiunea muștiucului pe buze, controlul respirației, cu toate că titlul cărții sale este *Arta interpretării la instrumentele de alamă*. În capitolul dedicat articulațiilor Farkas descrie în detaliu procedeele tehnicii emisiei sunetului și executării mai multor tipuri de articulații: *atacul simplu, clar, atacul legato, sforzando, staccato, ”clopot”* (un tip de accent). În viziunea lui Farkas „...atacul constă în retragerea vârfului limbii de la dinți, permițând accesul aerului spre buze, făcându-le să vibreze la momentul potrivit” [132, p.45]. În privința rolului atacului el expune foarte plastic următoarea idee: „Comparând sunetul instrumentului cu un material de construcție precum lutul sau cimentul, ne putem imagina că limbii îi revine funcția de a face cărămizi sau alte piese mai mari. O casă poate fi construită doar dacă avem cărămizi suficiente, deci la fel și ideea muzicală poate fi exprimată cu ajutorul mai multor note de înălțime și volum dinamic diferit” [132, p. 46]. Menționăm că în terminologia modernă nu se mai folosește noțiunea de *atac*, ea fiind înlocuită de concepția *emisie*, procedeu descris de Farkas drept *atac*. În această lucrare, de altfel utilă și interesantă, Farkas tratează foarte minuțios tehnica, mijloacele de expresivitate interpretative rămânând neabordate.

Profesorul J. Thompson a detaliat exercițiile de încălzire, numite *buzzing* (bâzâit) – un procedeu care este recomandat de mai mulți profesori și care a fost sistematizat de către J. Stamp în metoda sa. Cartea lui Thompson *The Buzzing Book. Complete Method (Încălzire. Metodă completă* [178]) prezintă interes din punct de vedere tehnic, fiind dedicată în special emisiei sunetului. Autorul consideră pe bună dreptate că „exercițiile de încălzire cu muștiucul au multe beneficii dacă se execută sistematic și cu atenție. Deoarece muștiucul are o rezistență mai mică decât instrumentul, procedeul ajută instrumentistul la obținerea deprinderii de a utiliza mai mult aer. Acest mărit flux de aer permite buzelor să se relaxeze și să vibreze mai liber, producând un sunet mai calitativ. De asemenea, obligă instrumentistul să folosească auzul cu mai mare eficiență, procedeul pe care îl folosesc și cântăreții. În plus, contribuie la fixarea muștiucului pe buze în poziția optimă. În cele din urmă, procedeul *buzzing* determină instrumentistul să sincronizeze mult mai bine toate grupurile musculare ale aparatului interpretativ” [178, p. 1]. Procedeul detaliat de Thompson este foarte important pentru precizia emisiei sunetului și, în consecință, pentru precizia articulațiilor, însă, de asemenea, este unul tehnic, care poate fi utilizat doar în anumite cazuri, ca mijloc de expresivitate în contextul caracterului frazei muzicale. Totuși, în cursurile de măiestrie, susținute de el, Thompson explică și exemplifică exercițiile din metodă și vorbește despre rezultatul obținut cu ajutorul exercițiilor. „Întrebare: cum putem aprecia calitatea sunetului după practicarea exercițiilor? Răspuns: sunetul devine bogat, cald, proiectat, curat, strălucitor, deschis. Întrebare: În ce fel bogat? Răspuns: în armonice, adică poate avea culoare de fligorn, sunet german, rusesc, de cornet, poate fi și mexican...(demonstrează)”<sup>15</sup>. Și aici observăm omiterea abordării aspectului expresivității în discursul dedicat mai degrabă tehnicii de emisie, decât rolului mijloacelor de expresivitate, chiar dacă se vorbește despre sonorități caracteristice sau diverse tipuri de articulații.

Mai mulți profesori și instrumentiști din Rusia sunt mult mai preocupați de latura expresivității, această temă fiind abordată frecvent în diverse lucrări teoretice dedicate trompetei, problema tehnicii fiind plasată pe planul secundar. Bineînțeles, ambele aspecte sunt strâns conectate și se completează reciproc. Accentul pe o latură sau pe alta trebuie pus în funcție de vârsta și nivelul de pregătire al interpretului: unui elev și chiar student i se va cere concentrația atenției asupra acurateței și exactității în executarea textului muzical, categorii care țin mai mult de tehnică, iar un solist consacrat și experimentat va fi preocupat de mijloacele de expresivitate, tehnica sa, deja cizelată, fiind doar un mijloc pentru transmiterea conținutului filosofico-muzical al lucrării interpretate, aici un rol important jucând și nivelul de cultură al interpretului. În acest context vom cita opinia lui T. Dokshitzer pe care o împărtășim întru totul: „Poate apărea întrebarea retorică: este oare posibil să înveți pe cineva interpretarea muzicală? Iar răspunsul este următor: nu numai că este posibil, ci este chiar necesar! Dacă profesorul are ca scop educarea

muzicală a discipolilor, el trebuie să lucreze atât la latura tehnică, dar și la cea interpretativă, încurajând interesul elevului față de acest aspect, ajutându-l să înțeleagă mai bine caracterul muzicii, frazarea, culorile dinamice cu ajutorul exemplificării unor simple piese muzicale sau chiar studii. Cu timpul acest fapt îi va trezi discipolului gândirea muzicală proprie, iar peste 5-7 ani de studiu aceste deprinderi se vor dezvolta de la sine, devenind un sprijin important în atingerea de către interpret a celei mai înalte trepte – *creația*” [76, p. 5].

O temă dezbătută pe larg în diverse lucrări teoretice, teze de doctorat sau articole științifice este cea a articulațiilor. În articolul consacrat examinării diferitelor aspecte ale articulației și emiterii sunetului, cercetătorul din Ucraina M. Krupei scrie: „Factorul articulației – atacul sunetului ca element important al emisiei, este o tehnică auxiliară prin care interpretul conferă specificația necesară în contextul caracterului frazei muzicale, prin formarea sonorității, ceea ce contribuie considerabil la identificare și construirea caracterului ei” [196, p. 2].

În disertația sa N. Volkov prezintă o descriere detaliată a problemei emiterii sunetului legate de articulații, care la rândul lor condiționează stilul de interpretare. Nu putem să nu fim de acord cu afirmația autorului care scrie că „articulația este un proces cu funcție dublă – emiteria sunetului și formarea lui, dirijat către obținerea unui rezultat creativ și condiționat de mai multe condiții obiective: caracterul muzicii, calității instrumentului și a caracteristicilor acusticii sălii, dar și a factorilor subiectivi, ca personalitatea instrumentistului sau starea sa psihofizică” [62, p. 6]. Problema articulațiilor devine tot mai actuală și mai des abordată în dezbateri online, discuții, congrese, conferințe și alte întruniri. Lipsa literaturii dedicate acestei teme este o problemă destul de acută și semnalizată de mai mulți experți în domeniu. Spre exemplu, F. Valeeva menționează: „Concepția artei articulațiilor este un proces complicat și multidirecțional, care presupune nu numai tehnica interpretării lor, dar și înțelegerea regularităților articulațiilor și a potențialului creativ al lor. În practica pedagogică problema articulațiilor este abordată destul de sumar, ca una legată doar de emiteria sunetului, ne fiind luate în considerație particularitățile de stil ale articulațiilor, nu se fructifică toată paleta lor de procedee. Lipsește literatura dedicată problemei: programe, studii, s. a. Situația se datorează cercetării insuficiente a problemei dezvoltării măiestriei articulațiilor, care încă nu a devenit un obiect de cercetare” [60, p. 2].

Articulațiile sunt un element interpretativ esențial în redarea caracterului frazei muzicale, iar T. Dokshitser, a elaborat o întreaga teorie a articulațiilor, prezentată atât în lucrările sale teoretice [75; 76; 77], cât și pe discul înregistrat de el la Moscova la studiourile firmei *Melodia* ca supliment sonor la lucrarea *Штрихи на трубе (Tipuri de articulații la trompetă)* [79; 80], unde explică și exemplifică importanța diversității articulațiilor.

În cartea sa *Звукоизвлечение на медных духовых инструментах как артикуляционно-штриховой феномен (Emisia la instrumentele de suflat de alamă ca fenomen al ariculației)* [133])

compatriotul nostru stabilit în SUA A. Haritonov<sup>16</sup> compară în mod pertinent și convingător concepțiile unor reprezentanți notorii ai școlii interpretative sovietice Y. Usov și V. Sumerkin cu cea a lui T. Dokshitser, apreciind complexitatea și claritatea concepției lui Dokshitser. „Într-o mai mare măsură în înțelegerea esenței diferențelor dintre articulațiile dure și cele moi ne ajută aprecierea lui Dokshitser. El menționează atât mișcarea diferită a limbii (pentru tipul de articulație dură – rapidă și pentru cele moi – mai lentă). În afară de indicațiile de mai sus, găsim aici și o idee nouă – *continuitatea expirației coloanei de aer*. Următoarele propuneri dezvoltă această idee: „Articulația moale nu este recomandată pentru emiterea sunetelor inițiale ale frazei, înaintea cărora inspirăm de obicei, ci este folosit ca o modalitate pentru sunetele următoare, repetitive, legate de continuitatea coloanei de aer”, spune Dokshitser. La prima vedere, este ciudat că alți autori ai lucrărilor dedicate aceluiași subiect (Sumerkin, Usov, Sedrakyan) ignora discuția despre concepția importantă a emisiei de tip moale și nu amintesc de ea. De fapt, o astfel de atitudine nu este întâmplătoare. Lipsă totală de atenție la expunerea ideii de articulații în stilul Dokshitser (îl vom numi "postulatul lui Dokshitser"), demonstrează lipsa de înțelegere a importanței postulatului, sau faptul că ei nu sunt de acord cu această concepție” [133, p. 39].

În opinia noastră, **emisia sunetului este un procedeu tehnic**, iar **articulația este unul de expresivitate**. Deseori trompetiștii folosesc o articulație dură la începutul frazelor în piano cu caracter de cantilenă pentru evitarea unei ratări regretabile și în aceste cazuri se produce transformarea caracterului frazei – un aspect al interpretării nedorit de mulți muzicieni și de ascultători. Problema poate fi rezolvată destul de simplu – folosind emisia din coloana de aer, fără utilizarea limbii, acesta fiind un procedeu modern, care poate fi considerat ca principiu în multe cazuri similare și nu numai, în funcție de dorința de a obține o culoare timbrală, o articulație sau dinamică specială.

Unul dintre cele mai importante tipuri de articulație la instrumentele de alamă este *staccato*. Putem spune că el se găsește chiar în "ADN"-ul lor, deoarece este un procedeu caracteristic, limpede și luminos, descendent al semnalelor militare, care a dat numele de *clarino* registrului acut al trompetei naturale. Problema *staccato* este des abordată în lucrările teoretice, în care descoperim mai multe opinii față de acest procedeu.

Spre exemplu, în cartea autorilor B. Dikov și A. Sedrakyan citim: „*Staccato* este un procedeu interpretativ, caracterizat prin emiterea sunetelor sacadate. Acest lucru se realizează prin intermediul mișcării rapide a limbii care începe și încheie sunetul cu ajutorul loviturilor de limbă” [74, p. 190].

T. Dokshitser așa definește acest tip de articulație: „*Staccato* – este accentuarea scurtă a sunetelor. În *staccato* atacul este sacadat, sunetul se stinge repede, închiderea sunetului fiind



lejeră, fără participarea limbii. *Staccato* se interpretează cu atacul simplu, iar în tempo mișcat, cu articulație auxiliară” [79, p. 60].

Yu. Usov menționează următoarele: „*Staccato* se caracterizează prin executarea sunetelor sacadate scurte, durata cărora este redusă la jumătate” [126, p. 73].

V. Sumerkin atribuie denumirea *staccato* unui grup de procedee cu articulație dură și constată că „în toate materialele didactice se menționează că, atunci când se interpretează *staccato*, durata notei se scurtează cu jumătate. Această recomandare trebuie tratată cu precauție. Dacă observăm varietatea procedurii *staccato* în expresivitatea muzicală, punctul poate însemna nu reducerea duratei, ci doar articularea mai clară sau mai pregnantă a sunetului. În general, un muzician în activitatea sa ar trebui să ia în considerare întotdeauna două aspecte legate de punerea în aplicare a procedurii: tehnic și expresiv” [116, p. 63].

Comparația definițiilor citate i-a permis lui A. Haritonov să concluzioneze următoarele: „T. Dokshitzer expune viziunea cea mai consecventă care se bazează pe definiția generală a articulației ca sumă de procedee tehnice și, în consecință, încearcă să caracterizeze latura tehnologică a fiecărei etape de emisie a sunetului. Definiția propusă de B. Dikov și A. Sedrakyan, de asemenea, prezintă destul de metodic procedeele în cauză. Definițiile lui Y. Usov și V. Sumerkin sunt mai puțin concrete și mai puțin coerente, acest fapt putând fi considerat ca fiind un pas înapoi nu numai în raport cu Dokshitzer, ci și cu Dikov și Sedrakyan. Definiția lui Sumerkin iese în evidență și mai mult subliniind în mod deliberat combinarea a două caracteristici ale articulației – cele ideatice-expressive și tehnologice. Și acest lucru, în opinia noastră, constituie o eroare metodologică majoră” [133, p. 22]. Spre deosebire de A. Haritonov, considerăm opinia lui Sumerkin una plauzibilă, deoarece *staccato* prezintă o articulație care ține și de expresivitate, însumând mai multe laturi, care pot fi aplicate în funcție de dinamică, diapazon, caracterul frazei și, nu în ultimul rând, de perioada în care a fost scrisă lucrarea.

Articulațiile, alcătuite din emisia sunetului, formarea, consistența și nuanțele lui au un rol esențial în determinarea stilului și, în consecință, a caracterului lucrării. Acestea sunt în legătură strânsă între ele fiind determinate și de conținutul textului muzical, apartenența compozitorului la o epocă și școală componistică, iar a interpretului – la o școală interpretativă anume, dar și de calitatea instrumentului, de mediul în care se interpretează lucrarea și de caracteristica psihofiziologică a trompetistului [62, p. 3].

Un rol însemnat în obținerea unei sonorități deosebite și executarea cu precizie a textului muzical îl are calitatea instrumentelor<sup>17</sup>, care în zilele noastre a atins un nivel impresionant. Creșterea calității în construcția instrumentelor bazate pe cercetări în domeniul acusticii și pe ultimele realizări în domeniul tehnologiei de prelucrare (cu o mai mare precizie) a metalelor și aliajelor – materiale necesare pentru construcția trompetei, a contribuit considerabil la apariția în

sec. XX mai multor tipuri de articulații noi, mai multor mijloace de expresivitate neîntâlnite anterior repertoriul trompetistic. Cele mai frecvente sunt *frulato*, *tremolo*, *dudle thong*, *valve tremolo glissando*, *portato*, dar și diverse combinații ale articulațiilor tradiționale, caracteristice mai multor genuri de muzică, precum folclorul, muzica clasică, jazz-ul, deci trompetistul trebuie să cunoască foarte bine genurile și procedeele caracteristice de interpretare. Rezolvarea problemei rezistenței fizice a fost una dintre cele mai importante realizări ale concepției didactice din sec. XX, foarte mulți trompetiști reușind să o depășească, fapt care a creat premisele apariției unui nou stil de interpretare cu noi sonorități și mijloace de expresivitate.

O concepție originală despre expresivitate este prezentată în cartea recent apărută a compozitorului Liviu Dănceanu expusă într-o formă filozofică, care denotă și un element educativ. „Dintotdeauna Frumosul în muzică a fost inseparabil de Sacru. De aceea, este atât Frumos în componistica actuală cam câtă doză de Sacru a mai rămas în ea. De altfel, muzica savantă și sacrul se întâlnesc în Frumos. Cât timp Frumosul va fi asociat preponderent cu noțiunea de plăcere, el va face din creația muzicală ceva aflat la periferia spiritului, bulversând orice experiență artistică intimă și intensă. Or, compozitorul contemporan tocmai pe o atare experiență mizează, ferindu-se să fie considerat drept complice a unor explorări estetice în stare să privilegieze aspectul atrăgător (armonii simple, seducătoare, forme simetrice, neaccidentate, ritmuri blânde, confortabile, culori dulci, ademenitoare), în detrimentul forței și rezistenței opusului muzical (idee, concept, sens, țintă)” [27, p. 68, 69].

Nu doar muzicienii, ci și filosofii sunt preocupați de expresivitatea muzicală, deoarece aceasta influențează puternic educația și dezvoltarea gândirii și imaginației. Cercetătoarea din Rusia I. Unzhakova chiar a realizat o teză de doctorat în filozofie în care examinează expresivitatea ca principiu existențial al muzicii [121, p.4], o problemă neexplorată până acum din punctul de vedere al filozofiei. Autoarea definește expresivitatea ca o calitate ontologică a muzicii, considerând definitorie pentru muzică nu doar prezența expresivității ca mijloc (deoarece mijloace sunt armonia, melodia, ritmul, forma etc.), ci existența ei ca scop. Astfel, în opinia savantei expresivitatea constituie o condiție transcendențială a existenței muzicii sau o modalitate de explicare directă a ideilor muzicale.

Luând în considerare aceste aprecieri exprimate în diverse perioade ale sec. XX, putem conchide că actualmente cele două laturi ale viziunii interpretative – tehnică și de expresivitate, foarte strâns legate și care interacționează între ele, sunt clasificate în mai multe moduri, deseori separat, însă se poate spune că interpretarea nu poate exista fără niciuna dintre ele. Datorită metodelor de studiu moderne (Caruso, Stamp) se modifică concepția emiterii sunetului din *atac* în *emisie*, astfel articulațiile devenind parte a laturii de *expresivitate*. Metodica didactică actuală trebuie să ia în considerare repertoriul modern, care presupune nu numai o pregătire tehnică

excepțională, dar și o viziune interpretativă originală, bazată pe practicarea și perfecționarea *mijloacelor de expresivitate*, uneori acestea ajungând o expresie matematică a expunerii în timp (adesea se cere respectarea strictă în secunde a duratei notelor sau pauzelor) și spațiu (condiții acustice speciale și calcularea dinamicii în funcție de acestea) a ideilor muzicale.

#### 1.4. Concluzii la capitolul 1

Mijloacele de expresivitate analizate în repertoriul trompetistic al sec. XX constituie ansamblul de trăsături fundamentale ale tezei noastre. Abordarea unor metode sau lucrări muzicale pentru reflectarea acestui subiect am considerat că este necesară, deoarece numărul de studii teoretice, dedicate problemei expresivității este restrâns.

1. De la primele menționări și descrieri ale trompetei în diverse tratate ale autorilor vremii până la perioada modernă, unde în lucrările teoretice contemporane, dedicate ei, putem urmări evoluția trompetei din mai multe aspecte, ca de exemplu *construcția*, care a evoluat de la un instrument rudimentar, cu posibilități limitate ale tehnicii de interpretare și de expresivitate, la unul modelat cu utilizarea ultimilor realizări în tehnologia modernă a ramurii, care este capabil să interpreteze piese muzicale de înaltă performanță. Evoluția în construcția trompetei a condiționat dezvoltarea tehnicii de interpretare, apariția metodelor de studiu, îmbogățirea repertoriului și implicit a lărgit paleta de mijloace de expresivitate. În decursul a mai bine de 450 de ani de când trompeta este utilizată în deplină măsură ca instrument muzical în toate ipostazele acestuia s-au cristalizat diverse stilurile de interpretare legate de perioade istorice și de tradiții muzicale diferite.

Atenția acordată trompetei de marii gânditori ai perioadei renașterii și barocului demonstrează interesul și atracția lor față de sonoritatea solemnă și strălucitoare a acestui instrument, care devine indispensabil în orchestrele din timpurile lui J. S. Bach și G. F. Händel. Repertoriul trompetistic din prima perioadă de glorie a trompetei poate fi considerat o fundație solidă pe care a fost edificat repertoriul universal în secolele următoare până în prezent.

Epoca clasicismului a fost pentru trompetă una decadentă, motivul fiind evoluția limbajului componistic, care pretindea de la instrumentele de suflat o tehnică de interpretare adusă la o următoare treaptă calitativă, înglobând noi mijloace și procedee de expresivitate și de interpretare, unde trompeta nu putea să se încadreze din cauza construcției învechite tehnic și conceptual. Doar doi compozitori de renume – Fr. J. Haydn și J. N. Hummel – au abordat trompeta ca instrument solist (creând fiecare câte un concert pentru trompetă și orchestra în *Es-dur*, ce-i drept cele mai interpretate până în prezent), abia după apariția *Klappentrompette*, prima trompetă cromatică.

Urmează perioada romantismului, care, datorită perfecționării trompetei cromatice, includerii ei tot mai mult în orchestra simfonică, rezultă cu o explozie de piese pentru cornet sau trompetă, cu acompaniament de fanfară, orchestra sau pian. Evoluția acestui segment repertorial se proiectează până la începutul sec. XX.

2. În opinia noastră repertoriul trompetistic al sec. XX necesită o analiză minuțioasă a mijloacelor de expresivitate cu referire la puținele lucrări de specialitate din domeniu, acest aspect constituind unul dintre punctele de referință ale tezei noastre. Includerea în acest exercițiu analitic a unor metode moderne de studiu a fost indispensabilă, deoarece numărul de lucrări teoretice, dedicate problemei expresivității este restrâns. Metodele de studiu din sec. XX constituie o sursă de formare a unor deprinderi și reflexe, care asigură cizelarea mijloacelor de expresivitate moderne și a procedurilor interpretative noi și studierea lor în detaliu, permițând o sintetizare și o clasificare a acestora. Astfel se creează o nouă abordare a tehnicii de interpretare, care se caracterizează prin precizia emisiei, intonația deosebit de curată, tonul amplu cu o paletă foarte bogată de culori, controlul asupra dinamicii, extinderea diapazonului cuprinzând aproape 4 octave, aceste elemente fiind fundamentale în abordarea repertoriului trompetistic modern. Legătura strânsă dintre modalitatea abordării studiului cu metodele și aplicarea deprinderilor și a reflexelor formate în interpretarea în special a pieselor moderne, necesită o tratare detaliată, dată fiind complexitatea lor din punct de vedere tehnic, al expresivității și al unei concepții interpretative noi.

3. Cercetarea subiectului dedicat mijloacelor de expresivitate în repertoriul trompetistic este destul de succintă în literatura de specialitate, problema fiind mai puțin elucidată în lucrările muzicologice de profil și înclină mai mult către tehnica de interpretare, astfel noi am considerat necesară identificarea legăturii dintre limbajul componistic și mijloacele de expresivitate interpretativă.

Tema expresivității în repertoriul trompetistic e strâns legată de genul muzical, de tradițiile didactice și școlile trompetistice din diverse țări, ceea ce contribuie la formarea stilisticii interpretării, aceste probleme nefiind suficient examinate în literatura de specialitate, am considerat importantă abordarea detaliată a lor în teza noastră.

Discrepanța dintre *tehnologie* și *expresivitate* în favoarea primei, în țările vest-europene și în ordinea inversă în URSS și țările est-europene a creat o polarizare repertorială și a stilului de interpretare. La sfârșitul sec. al XX-lea - începutul sec. al XXI-lea, odată cu apariția mijloacelor noi de comunicare și accesul la informație aceste două aspecte devin interactive, creând un nou stil de interpretare, încă puțin elucidat în literatura de specialitate, temă care poate atrage interesul specialiștilor în domeniile didactic și aplicativ, practica modernă de studiu fiind ancorată tot mai mult în latura expresivității. Importanța cercetării și analizei mijloacelor de

expresivitate în repertoriul trompetistic din sec. XX vor putea pune la dispoziția compozitorilor și interpreților un nou subiect de studiu, dată fiind noutatea științifică a cercetării aspectului interpretativ al repertoriului modern.

Generalizând cele expuse constatăm că:

- studierea mijloacelor de expresivitate interpretative este necesară, deoarece în investigațiile muzicologice latura expresivității în repertoriul trompetistic este elucidată insuficient;

- metodele de studiu din sec. XX constituie o sursă de formare a unor deprinderi și reflexe, care asigură cizelarea mijloacelor de expresivitate moderne și a procedeele interpretative noi și studierea lor în detaliu, ceea ce permite o sintetizare și o clasificare a acestora;

- abordarea detaliată a diferitelor aspecte precum conexiunea dintre limbajul componistic și expresivitatea interpretativă, tradițiile didactice ale școlilor trompetistice din diverse țări și stilistica interpretării, genul muzical și perceperea formei muzicale în lucrările interpretate reprezintă niște repere importante ale investigației noastre.

În urma analizei gradului de studiere a problematicii dezbătute în teză și în rezultatul sintetizării informației științifice privind diferitele aspecte tehnologice și artistice ale repertoriului modern pentru trompetă în literatura științifică considerăm necesară conștientizarea expresivității ca unul din aspectele fundamentale ale artei muzicale și cunoașterea temeinică a diversității limbajelor componistice, a mijloacelor de expresivitate interpretative, a modalităților de aplicare a acestora în repertoriul trompetistic modern. Această constatare a condus la formularea scopului cercetării care rezidă în **identificarea și examinarea noilor mijloace de expresivitate și procedee interpretative** în piesele pentru trompetă solo, în cele cu acompaniament de pian sau orgă și în lucrările concertante pentru trompetă și orchestră din repertoriul trompetistic al sec. XX.

Pentru realizarea scopului au fost enunțate următoarele **obiective**:

- identificarea mijloacelor de expresivitate interpretative în repertoriul trompetistic al sec. XX ca subiect de cercetare muzicologică;

- examinarea limbajului componistic și a procedeele interpretative ca laturi importante ale expresivității în lucrările analizate;

- descrierea și analiza mijloacelor de expresivitate în repertoriul trompetistic modern;

- relevarea complexului de procedee interpretative ca mod de atingere a unui grad înalt de expresivitate în abordarea repertoriului trompetistic al sec. XX;

- fundamentarea entității coordonatei timbrale ca mijloc de expresivitate în repertoriul trompetistic contemporan;

- formularea unor indicații metodice pentru îmbunătățirea nivelului interpretativ și, în special, pentru depășirea problemelor tehnice și interpretative în lucrările moderne pentru trompetă.

În rezultatul examinării situației în domeniul de cercetare, a studierii și analizei critice a surselor bibliografice s-a constatat necesitatea stringentă de aprofundare a cunoștințelor în materie de descriere și analiză a mijloacelor de expresivitate componistice și interpretative în repertoriul trompetistic modern și reflectarea evoluției repertoriului solistic pentru trompetă prin prisma factorului expresivității, astfel fiind identificată și **problema propusă spre soluționare** în teză. Analiza complexă a lucrărilor selectate cu evidențierea mijloacelor de expresivitate componistice și interpretative și formularea concluziilor vor contribui la înlăturarea mai multor lacune și inexactități în discursul teoretic dedicat problemelor fundamentale ale artei interpretative la trompetă.

## 2. LUCRĂRILE PENTRU TROMPETA FĂRĂ ACOMPANIAMENT – UN SECTOR REPERTORIAL FAVORABIL PENTRU DESCOPERIREA ȘI APLICAREA UNOR NOI MIJLOACE DE EXPRESIVITATE

### 2.1. Din istoria apariției muzicii pentru trompetă solo

Încă din perioada de înaintea primului recital de trompetă din istoria muzicii (apr.1634, G. Fantini și G. Frescobaldi) trompetiștii faimoși de la curțile aristocraților vest-europeni nu se limitau doar la interpretarea fanfarelor ceremoniale tradiționale, ci dorind să-și demonstreze măiestria, adesea înfrumusețau și prelungeau acele scurte semnale personalizate, care acompaniau apariția și participarea la diferite ceremonii a patronilor lor. Astfel, publicul prezent la aceste ceremonii se delecta ascund întregi recitaluri interpretate de către trompetiști.

La început instrumentele de alamă erau imperfecte și doar începând cu sec. al XVI-lea, odată cu îmbunătățirea construcției, trompeta începe să fie considerată instrument muzical, iar mai târziu, în sec. al XVIII-lea, devine capabilă să interpreteze o gamă cromatică, astfel apar două creații fundamentale în repertoriul trompetistic din perioada clasicismului – Concertul în *Es-dur* de Fr. J. Haydn (1796) și Concertul în *E dur* de J.N. Hummel (1803), ambele interpretate în premieră de trompetistul virtuoz din Viena *Anton Weidinger*. Începând cu sec. XIX, când construcția ei a suferit modificări esențiale, trompetistul Josef Kail scrie *Variationen für trompette in F* (1826). Odată cu apariția trompetei cromatice dotată cu valve sau cilindri a avut loc o schimbare radicală în folosirea trompetei atât ca instrument de orchestră, dar mai ales ca instrument solistic. Cei mai importanți compozitori ai vremii au încredințat trompetei sau cornetului fragmente solistice importante în creațiile lor muzicale: Berlioz – două intervenții solo de cornet în *Simfonia Fantastică* și în uvertura *Carnavalul roman*; Donizetti – solo de trompetă din opera *Don Pasquale*; Meyerbeer – semnalele solemne din opera *Hughenoții*; Wagner – solo de trompetă în *Amurgul zeilor*; P. Ceaikovski – mai multe solo în balet, cel mai vestit fiind *Dansul Napoletan* din *Lacul lebedelor* etc.

După cum vedem, măiestria și spiritul inovator al multor eminenți compozitori și instrumentiști au adus o contribuție importantă la evoluția trompetei și, mai ales, la îmbogățirea repertoriului pentru acest instrument.

Marele cornetist francez J. B. Arban (1825-1889) a plasat trompeta pe poziția unui instrument solist în rând cu vioara, flautul, clarinetul și alte instrumente. În lucrarea sa *Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn* [136] publicată în 1864 Arban a inclus și cele 14 studii caracteristice pentru trompetă, care pot fi considerate pe bună dreptate primele exemple de piese originale pentru trompetă solo. Majoritatea sunt compuse într-o formă tripartită simplă a-b-a<sub>1</sub>. Unele, ca de exemplu nr. 3 și nr. 8, conțin și mici cadențe, care le conferă o formă muzicală mai evoluată, iar nr. 10 și nr. 11, având forma tripartită a-b-a, includ atât schimbări de

tempo și de caracter precum *Allegro – Più lento – Tornando al tempo primo*, cât și modulații. În aceste studii Arban folosește diverse procedee tehnice cu scopul formării unor dexterități și abilități interpretative avansate. Printre acestea vom menționa mișcarea de șaisprezecimi într-un *arpeggiato* dificil tehnic pentru trompetă, care se extinde pe toate funcțiile principale ale tonalității, schimbări de formule ritmice (grupuri de triolette de șaisprezecimi și sextolette de șaisprezecimi, care fiind interpretate chiar și într-un tempo destul de mișcat trebuie să se distingă ritmic foarte clar), modulații, salturi la intervale de septimă, sextă sau arpegii pe sunetele septacordului micșorat cu rezolvări în mișcare de șaisprezecimi în tempo *allegro moderato*.

Extinderea pasajelor pe două octave presupune o tehnică de interpretare foarte avansată pentru acea perioadă, egală cu folosirea diferitor tehnici și mijloace de expresie în muzica modernă, scrisă în a doua jumătate a sec. XX și în sec. XXI. Pentru a obține o mai mare expresivitate a linie melodice Arban recurge frecvent la *apoggiaturi*, *mordente*, *gruppetto*, diferite tipuri de articulație ca: *staccato*, *détaché*, *accent*, *martélé*, *legato*, iar *rallentando*, *ritardando* și *coroanele* folosite cu măiestrie de el accentuează expresivitatea acestor mici piese muzicale. E oportună în opinia noastră o comparație între procesul creativ al pictorului și al muzicianului: pentru a crea o operă de anvergură pictorul își pregătește întâi niște schițe, apoi pictează mici tablouri – *studii* – cu motive care vor face parte din opera de bază. La fel și *Studiile caracteristice* ale lui Arban sunt indispensabile în procesul de pregătire a unui recital și practicarea lor este necesară pentru sincronizarea celor două laturi – tehnică și cea creativă – a procesului de pregătire chiar și a unui recital de muzică modernă. Textul muzical destul de simplu, cu scriitura tradițională, permite interpretului să-și concentreze atenția asupra jocului de nuanțe și culori ale tonului și a articulațiilor. Acest proces este caracteristic și pentru studiul lucrărilor de muzică modernă din sec. XX. Bineînțeles, există o diferență notabilă între mijloacele tehnice și cele de expresivitate, folosite de către Arban în studiile sale și cele din piesele pentru trompetă solo, apărute în a doua jumătate a sec. XX, însă punctul comun este *expresivitatea*. Putem constata totuși, că *Studiile caracteristice* ale lui J. B. Arban au inspirat autorii primelor lucrări pentru trompetă solo din sec. XX (majoritatea dintre ei trompetiști, deci buni cunoscători ai metodei), ca *Tromba Solo* (1971/1972) de K. Hvoslef, *Parables* pentru trompetă solo (1975) de V. Persichetti, *Solus* (1975) de S. Friedman, *Five bagatelles* (1976) de R. Shinn ș. a. Aceste compoziții la rândul lor au generat un repertoriu întreg de lucrări scrise pentru trompeta solo, la care au contribuit și compozitori renumiți ai sec. XX ca Eugenne Bozza, Luciano Berio, Malcolm Arnold, Witold Lutoslawski, Giacinto Scelsy, Giacomo Manzoni, Karlheinz Stockhausen ș. a. Piesele acestor compozitori se disting prin combinația de mijloace de expresivitate și efecte sonore specifice muzicii moderne, total noi în tehnica interpretării a



trompetei și măiestria cu care aceste mijloace sunt aplicate este o particularitate dominantă în creația acestor mari maestri.

Aceste piese sunt create și interpretate cu diferite ocazii speciale, cum ar fi festivalurile de muzică modernă sau concertele dedicate creației unor autori anume. În procesul didactic studierea acestor lucrări este indispensabilă pentru evoluția tinerilor instrumentiști. În țările est-europene segmentul repertorial pentru trompetă solo s-a dezvoltat mai târziu, la sfârșitul sec. XX, începutul sec. XXI, odată cu apariția unor lucrări precum *Scherzo sarcastico* (1995) de V. Beleaev (R.Moldova); *Homo Ludens V sau un interview de 10 min. cu un bâlbâit (în trompetă) pentru trompetă solo in B* (2005) de V. Runchak (Ukraina), *Mouvement pour un Dromadaire égaré* (2013) de G. Almași (Romania) ș. a. Autorii lucrărilor muzicale prezentate provin din diverse țări și aparțin școlilor de compoziție cu tradiții diferite, însă toate piesele pentru trompetă solo reunesc anumite caracteristici:

- mijloacele de expresivitate moderne,
- notație specifică,
- diferența foarte accentuată a nuanțelor dinamice în fraze scurte,
- rezistența fizică a interpretului și alte mijloace specifice.

Apariția lucrărilor de acest tip a fost determinată de dorința compozitorilor de a experimenta noi modalități de sonoritate și procedee de interpretare cu un instrument care cucerește tot mai mult spațiu în zona muzicii moderne, o altă motivație fiind interesul profesional al trompetiștilor de nivel foarte înalt și dorința lor de a avea în repertoriul lor lucrări de acest gen, care să ducă la maxim posibilitățile tehnice, creativitatea și procedeele interpretative ale trompetei prin intermediul pieselor solo de muzică modernă. Compozițiile moderne pentru trompetă fără acompaniament sunt o provocare profesională pentru instrumentiștii de astăzi, dată fiind complexitatea lucrărilor. O notă distinctivă a acestor piese constă în respectarea cu strictețe a indicațiilor autorului, care paradoxal, determină în final libertatea interpretativă a instrumentistului.

## **2.2. Repertoriul pentru trompetă solo ca laborator de creație pentru compozitori și interpreți**

Apariția acestei categorii de lucrări se datorează în mare parte trompetiștilor, precum T. Dokshitzer, A. Plog, S. Friedmann, A. Vizzutti ș. a., ei cunoscând foarte bine posibilitățile instrumentului și a instrumentistului, iar unii dintre aceștia creează și lucrări pentru trompetă solo. Totuși cea mai mare parte dintre ele a fost scrisă de către compozitori în colaborare cu instrumentiștii, dedicându-le lucrările, sau compunând piese pentru diferite ocazii: congrese profesionale, concursuri, sau la comanda diferitor instituții și asociații. De exemplu, *Sequenza X* (1984) de L. Berio a fost comandată de către Filarmonica din Los-Angeles pentru trompetistul

Thomas Stevens, fiind dedicată lui E. Fleischmann, care a inițiat această idee; *I Remember* (1997) de D. Wilson a câștigat premiul I la concursul organizat de Liga Trompetiștilor din SUA, în 1998 și este dedicată celor patru "monștri sacri" ai jazz-ului L. Armstrong, Cl. Brown, M. Davis și D. Gillespie; K. Stockhausen a compus și a dedicat mai multe piese (în perioada 1975-1997) fiului său Markus, un excelent trompetist; *Five Bagatelles* (1976) pentru trompetă solo de R. Shinn au fost scrise pentru trompetistul D. Hickmann; *Solus* (1975) de S. Friedmann este dedicată lui Sidney Mear; *Épisode Troisième* (1982) de B. Jolas a fost compus la cererea Conservatorului Național Superior de Muzică din Paris; *Scherzo sarcastico* (1995) de V. Beleaev a fost scris la îndemnul subsemnatului.

În acest capitol am selectat pentru analiză câteva lucrări dintre cele mai cunoscute, ele fiind înregistrate de trompetiști din diferite țări, astfel observându-se diverse viziuni asupra limbajului componistic contemporan și al abordării diverse a folosirii mijloacelor de expresivitate moderne.

Comparând aceste înregistrări putem observa cât de importantă este pregătirea profesională a fiecăruia dintre instrumentiști, dar și creativitatea lor. Dificultatea pieselor fără acompaniament este amplificată prin faptul ca trompeta, fiind un instrument monofon, trebuie să transmită policromatismul caracteristic pentru aceste lucrări, al cărora text muzical se află într-un cadru ritmic riguros, care necesită precizie în interpretarea formulelor ritmice complexe și a metronomului indicat. Ele au mai multe caracteristici comune:

- diapazonul lărgit de aproximativ trei octave, care pleacă de la notele *pedale* (note grave care nu există în diapazonul trompetei) și ajunge în registrul supraacut, depășind octava a treia;
- diferența maximă de nuanțe dinamice – de la *ppp* la *fff* și folosirea lor într-un mod netradițional;
- utilizarea unei game de culori ale sunetului care adesea necesită o tehnică specială de emiterie a sunetului și de schimbare a culorii prin diferite mijloace – surdine de mai multă tipuri, acoperirea pâlniei cu mâna, apropierea pâlniei de pupitru la distanță mică, dublarea sunetului cu vocea ș. a.

Spre exemplu, B. Jolas în *Épisode Troisième* folosește surdina *harmon* cu pâlnia mică poziționată diferit, care în consecință produce diverse culori ale sunetului, sau obține aceste efecte cu ajutorul articulațiilor dar și al numeroaselor modalități interpretative ca *frullato*, *glissando*, *portato*, *doodle thong*, *tremolando*, acoperirea pavilionului trompetei cu mâna stânga pentru diversificarea tonului și în același timp a pentru coborârea același sunet cu un semiton, un efect sonor care se obține doar folosind mâna. Pe lângă toate acestea ea utilizează diferite formule ritmice, combinate cu efectele dinamice de *sf* în *p* apoi *crescendo* și *accelerando* în același timp. Compozitorii V. Beleaev (în *Scherzo sarcastico*) și V. Runchak (în *Homo Ludens V*) recurg la articularea coloanei de aer pe ritmul dat în diferite poziții fără sunet care generează un efect sonor

inedit – un procedeu mai special *doodle* combinat cu *tremolando* din valve, (DL+VL) este folosit foarte reușit de către L. Berio în *Sequenza X* și de T. C. Heyde în *Apparitionen I*.

Procesul de formare a repertoriului de muzică modernă pentru trompetă, și în special piesele fără acompaniament, se manifestă prin apariția unui șir de lucrări de mare valoare artistică, dar și prin stabilirea modalităților specifice de studiu și de interpretare a pieselor de genul respectiv. Odată cu nașterea acestui repertoriu a apărut o generație de instrumentiști ca Th. Stevens (SUA), A. Cure (Franța), M. Stockhausen (Germania), E. Aubier (Franța), H. Handerberger (Suedia), G. Cassone (Italia), personalități marcante în domeniu, care au studiat în detaliu problemele de interpretare legate de mijloacele specifice de expresie din aceste piese și au înregistrat o mare parte din lucrările citate mai sus. Fiind și profesori la instituțiile de învățământ din țările respective ei au reușit să transmită prețioasa lor experiență mai multor generații de instrumentiști.

Colaborarea dintre compozitori și interpreți a avut dintotdeauna un formidabil rezultat, dând naștere unor opere de excepție. În cadrul acestei colaborări avem, pe de o parte, provocarea profesională a interpreților, curajul lor de a aborda acest repertoriu specific, iar pe de altă parte dorința compozitorilor de a crea noi lucrări și de a explora noi forme, folosind un nou limbaj componistic și experimentând noi sonorități și mijloace de expresie cu un instrument complex ca trompeta. Menționăm că aceste piese sunt greu de interpretat, rămânând astfel inaccesibile pentru o mare parte din instrumentiști care nu au pregătirea tehnică și nivelul necesar de cunoștințe în domeniu, de aceea este important ca acest repertoriu să se studieze în instituțiile superioare de învățământ muzical în ultimii ani de studiu, când studenții au atins deja un grad suficient de profesionalism și sunt capabili să asimileze materialul.

Mulți dintre profesorii de trompetă nu abordează piesele moderne deoarece le consideră prea dificile pentru nivelul studenților lor sau inutile în viitoarea carieră a discipolilor. Ambele motive sunt greșite, pentru că în acest repertoriu există și lucrări accesibile pentru studenți, iar în cariera lor de instrumentiști vor avea de interpretat *întotdeauna* muzică contemporană fie în componența unor ansambluri de muzică de cameră, solo sau în orchestră. Abilitățile tehnice și interpretative, dobândite în procesul lucrului asupra pieselor moderne au un înalt grad de aplicativitate în munca zilnică a unui trompetist profesionist și îi oferă o siguranță majoră în executarea oricărui gen sau tip de muzică.

Selectarea următoarelor lucrări pentru analiză s-a efectuat reieșind din mai multe considerente, piesele alese de noi având unele caracteristici comune în folosirea limbajului componistic și interpretativ, dar și anumite diferențe în ceea ce privește forma, durata, diapazonul, mijloacele de expresivitate componistice și interpretative. Un motiv important este și interpretarea lor frecventă în concerte, acest fapt fiind un indiciu al aprecierii importanței lor din

punct de vedere artistic. Majoritatea dintre piesele analizate în acest capitol au fost interpretate de subsemnatul în diverse concerte, astfel analiza lor poate fi considerată o completare teoretică a abilităților practice deja acumulate, astfel întregind aspectul interpretativ cu cel analitic.

**2.2.1. *Solus* (1975) de Stanley Friedmann** (a.n. 1951) este o creație de succes care a intrat în repertoriul obligatoriu a două concursuri internaționale notorii de alămuri din München, Germania și din Toulon, Franța. Acest fapt demonstrează cât de importantă este această lucrare în repertoriul trompetistic mondial. S. Friedmann este trompetist, compozitor și profesor de renume internațional. Doctor în Arte Muzicale și compoziție, el este profesor la mai multe universități de muzică din SUA, iar din 1998 predă la Academia de Arte *Interlochen* din Michigan. Cunoscut în special ca un compozitor pentru instrumente de alamă, el a scris mai multe piese, comandate de Asociația Internațională a Trompetiștilor, Asociația Internațională a Corniștilor, Asociația Internațională a Tromboniștilor și a diferitor ansambluri de muzică de cameră și soliști. În calitate de trompetist profesionist S. Friedmann a ocupat postul de prim trompetist în mai multe orchestre importante din lume: filarmonicile din Los-Angeles, din Noua Zeelandă, din Israel și din Hong Kong.

*Solus* este o lucrare în formă de suită constituită din patru părți: *I Introduction*; *II Furtively (clandestin, pe furiș)*; *III Scherzando and Waltz*; *IV Fanfare*. Toate cele patru părți, cu toate că au caracter diferit, sunt edificate pe baza unor motive comune și prin utilizarea unui climat tonal unificator. Fiecare parte are o formă definită: expoziție – dezvoltare – repriză – final. Partea I, *Introduction*, și III, *Scherzando and Waltz*, sunt scrise cu indicație de metru, respectiv 12/8 și 5/8, dar în interiorul pieselor apar și schimbări ale metrului, în timp ce celelalte două sunt fără aceste indicații, însă atât *Furtively* cât și *Fanfare* denotă anumite elemente ce determină caracterul desemnat în titlu ceea ce evidențiază programatismul latent al acestora. *Introduction* prezintă un caracter narativ, chiar meditativ, materialul tematic fiind expus într-o sonoritate clară, dar cu o culoare timbrală închisă, care astfel creează detașarea sentimentală a unui narator de textul recitat. În *Furtively* Friedmann folosește surdina *harmon* cu pâlnie, care are o sonoritate misterioasă cu caracter ironic, iar în combinație cu procedeele precum *culisarea retortei*, *accelerando/rallentando* aleatoric și *tremolando*, încadrate în schema dinamică creează perfect acel caracter de clandestin sau pe furiș. Formulele ritmice folosite de compozitor pot fi considerate o noutate pentru acea perioadă, dată fiind combinația ritmică din anumite fraze, caracteristică pentru toate părțile. (Ex. 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5)

În partea a II-a autorul folosește un mijloc tehnic de interpretare inedit – mișcarea culisantă a retortelor corespunzătoare pistoanelor 1 și 3, care pot coborî intonația cu  $\frac{1}{4}$  de ton, a notelor indicate din frazele respective – un procedeu împrumutat de la trombon (vezi ex. 1.2).

Materialul tematic al părților II și III, chiar dacă acestea au o structură diferită, se deosebește de celelalte două prin diversitatea efectelor sonore, prin mijloacele de expresie și dinamică, iar diversitatea articulațiilor subliniază aceasta diferență. Un procedeu interpretativ inedit este folosit în *Fanfare* – pozițiile false (de exemplu pentru emiterea notei *e* se folosesc pozițiile 1-2, Friedmann solicitând pozițiile 1 sau 2-3), cu ajutorul căruia Friedmann creează o imagine legată de vechile sonorități ale trompetei naturale, disonanțele accentuând acest efect.

Combinarea mai multor tipuri de articulație ca *accente*, *staccato*, *legato* și succesiunea dintre ele cu nuanțele dinamice și procedee noi ca *tremolando*, *glissando* de  $\frac{1}{4}$  de ton cu ajutorul retortelor, pozițiile false sunt elemente ale limbajului componistic modern, care evidențiază expresivitatea – un punct comun al tuturor pieselor de acest gen. Extinderea de aproximativ două octave și jumătate și durata de aproximativ douăsprezece minute solicită de la trompetist o pregătire tehnică solidă și cunoașterea excelentă a procedeelelor de interpretare moderne. *Solus* are o bogată paletă de culori și nuanțe, combinate cu o bună cunoaștere a posibilităților instrumentului. Aici putem identifica combinarea armonioasă a limbajului componistic modern cu procedeele de interpretare noi apărute. Lucrarea este una dintre primele piese complexe de acest gen din repertoriul trompetistic și poate fi considerată model de studiu al muzicii moderne pentru trompetă.

**2.2.2. *Cascades* (1980) de Allen Vizzutti** este o compoziție inclusă în programul diverselor concursuri internaționale de interpretare la trompetă ca piesă impusă, fiind frecvent interpretată și în recitalurile celor mai cunoscuți trompetiști.

Născut în 1952 la Missoula, Montana, A. Vizzutti a învățat să cânte la trompetă în familie, tatăl său, Lido Vizzutti, fiindu-i primul profesor. La vârsta de 16 ani, Allen câștigă o competiție de interpretare, iar ca premiu i-a fost acordat postul de prim trompetist al Orchestrei Simfonice Mondiale de Tineret de la Interlochen, Michigan. Vizzutti a concertat în peste 60 de țări, cu o serie de artiști și ansambluri de jazz, inclusiv Chick Corea, Doc Severinsen, Chuck Mangione, Woody Herman ș. a. În calitate de trompetist de muzică clasică el a fost invitat să cânte ca solist cu orchestre simfonice din Tokyo, St.-Louis, Syracuse, Honolulu, Milwaukee și Phoenix pentru a numi doar câteva dintre ele. Allen Vizzutti a susținut recitaluri la Hollywood Bowl, Carnegie Hall, Banff, Centrul Artelor și Spectacolului, a evoluat la Montreux Jazz Festival, Charles Ives Center și Lincoln Center din New York. El a înregistrat circa 150 de coloane sonore, cum ar fi: *Back to the Future*, *Star Trek*, *The Black Stallion*, *Rocky II*, *Poltergeist II*, *Fire Fox*, *Sudden Impact*, *10*, *Under the Cherry Moon*, *Broadcast News*, *The Electric Horseman* și *1941*.

A. Vizzutti a compus mai multe lucrări pentru orchestră care au fost interpretate în premieră mondială de așa colective ca Filarmonica din Los Angeles, Phoenix Symphony Orchestra, Bridgeport Symphony Orchestra, Filarmonica din Rochester și Tonight Show

Orchestra precum și piese înregistrate de Woody Herman Band, Summit Brass și London Symphony Orchestra.

Activitatea didactică a lui Vizzutti s-a desfășurat Eastman School of Music, Banff Centre for Arts and Creativity, Kansas State University, Universitatea de Stat din West Texas, Universitatea din Carolina de Sud, Skidmore Jazz Institute și Trompeten Akademie din Bremen, Germania.

Metoda sa pentru trompetă, publicată de către *Alfred Music* ocupă un loc important în rândul metodelor de înalt standard de studiu pentru trompetă. Am relatat cele mai importante date din biografia lui A. Vizzutti pentru a identifica legătura strânsă dintre cariera sa de trompetist și profesor cu cea de compozitor. Am menționat mai sus că adesea piesele pentru trompetă solo au fost scrise de către instrumentiști sau la comanda și cu participarea lor, Vizzutti fiind un exemplu convingător al acestei afirmații. *Cascades* are o formă clasică tripartită, materialul tematic folosit bazându-se pe o scriitură cu caracter modern, foarte sugestiv, datorită construcției pe intervale de nonă, decimă și undecimă a temelor principale și secundare în părțile mișcate, dar și în partea lentă a piesei. *Cascades* nu conține modalități interpretative deosebite, ca alte piese (*Épisode Troisième* de B. Jolas sau *Sequenza X* de L. Berio), însă structura tematică a secțiunilor, în pofida ancadramentului clasic, limbajul componistic folosit de Vizzutti în această lucrare este unul contemporan, caracteristic anilor '80 ai sec. XX. Secțiunea *Cantabile* pune în valoare calitățile sonore ale trompetei într-o extindere destul de largă, însă în prezent accesibilă pentru majoritatea trompetiștilor. Vizzutti spune despre piesa sa în prefața la a doua ediție: „Fondatorul Brass Press (editură nordamericană, achiziționată în 1999 de către Editions Bim, Elveția), Steven Glover, m-a abordat cu ideea de a scrie o nouă piesă pentru trompetă solo. Așa au apărut *Cascades*. Piesa a fost un cadou pentru membrii *International Trumpet Guild* ca un supliment la Revista ITG în 1981. În primele două măsuri ale piesei am folosit un motiv, pe care îl cântam cu prietenii pentru a ne distra în liceu.

Din punct de vedere compozițional piesa este bazată pe trei idei muzicale, prezentate în ordinea următoare:

- a) introducerea în forma de unghi prin intermediul intervalelor de peste o octavă;
- b) structura tematică construită pe șaisprezecimi care este întretăiată de accentele plasate aleatoriu pe diferite timpuri ale grupului de șaisprezecimi;
- c) secțiunea *Cantabile* (Ex. 2.1, 2.2, 2.3).

În comentariile sale compozitorul menționează: „Cele trei idei sunt dezvoltate și recapitulate pe parcursul piesei. Ca trompetist am fost capabil să explorez și să prezint liniile tematice din piesă, care par aproape imposibil de interpretat, dar se dovedesc a fi destul de interesante și pot fi rediate destul de ușor. În comparație cu prima ediție, aceasta conține marcajele noi care indică mai clar dezideratele mele muzicale și sugerând și puncte de pauză. Nu a fost obiectivul meu de a scrie

o piesă care este dificilă doar de dragul de a fi dificilă. Inițial am crezut că mai puține marcaje ar încuraja o interpretare mai individualizată a piesei, pe care o recomand cu căldură. Dar de-a lungul timpului a devenit evident faptul că mai multe informații ar fi de ajutor pentru majoritatea artiștilor interpreți, prin urmare, am introdus noi informații editoriale. Denumirea *Cascades* provine atât din imaginea vizuală a apei care alunecă în jos de pe o stâncă abruptă și de munții magnifici care se văd de la fereastra mea aici, în Pacific Northwest. Am compus 20 de alte schițe în aceeași perioadă de timp, care sunt, de asemenea, foarte interesante și foarte dificile. Ele sunt publicate într-o colecție numită *Advanced Etudes* și sunt prezentate de către Editions BIM / Brass Press” [201].

Prima secțiune *Allegro* (cu cele două idei *a* și *b*) prezintă o serie de intervale, edificate pe o structură armonică majoră, primul motiv *in C*, al doilea *in B*, apoi intervine modulația *in D*, revenind la tonalitatea inițială.

Toate motivele au un punct comun – treapta a doua coborâtă cu un semiton – un procedeu care apare în toate secțiunile *allegro*, obținând astfel conexiunea dintre secvențele tonale. Din punct de vedere tehnic ele sunt și cele mai dificile, solicitând de la trompetist o abilitate deosebită în interpretarea intervalelor largi, stabilirea tipului de articulație și dinamica fiind și ele de importanță majoră în definirea caracterului acestor secțiuni.

Analizând introducerea (secțiunea *a*) observăm ca autorul indică dinamica *mf*, dar fără nici o remarcă specială asupra articulațiilor, cum ar fi, *martélé, accente sau staccato*, deci el dorește ca această temă să sune omogen. Anume această omogenitate este destul de greu de obținut, fiindcă prin natura sa sunetele acute la trompetă au o culoare mult mai deschisă, sunt mai stridente în comparație cu gravele, și trompetistul trebuie să egalizeze expres dinamica și articulațiile pentru a respecta indicațiile autorului și în final, a obține acea imagine despre care vorbea Vizzutti în descrierea piesei. Secțiunea *b* are aceeași dinamică, însă articulațiile sunt total diferite, accentele marcând inegal anumite note din pasajele de șaisprezecimi, astfel transmițând sentimentul de repeziciune și învolburare a apei curgătoare din cascadă. Introducerea nu impune un joc timbral deosebit, caracteristic altor lucrări muzicale din acest segment repertorial, însă pasajele de virtuozitate, la prima vedere lipsite de expresivitate, creează împreună o imagine foarte clară, sugerată chiar de Vizzutti.

*Cantabile* (*c*) prezintă o cantilenă dispersată pe un diapazon de circa două octave – modalitate de a demonstra sonoritatea pe această extindere, alternând tonalitățile cu bemoli cu cele cu diezi, aici autorul solicitând de la interpret atât controlul diapazonului, cât și al culorii timbrale a pozițiilor, deoarece numărul armonicilor din sunetele cu pozițiile respective (pentru diezi și pentru bemoli) sunt diferite. În această secțiune lipsește indicația de tempo sau metronomul, dând astfel posibilitatea interpretului să creeze caracterul după propria imaginație. Totuși, cunoscând povestea piesei, considerăm ca această secțiune trebuie interpretată într-un

tempo mai lent, deoarece are un caracter contrastant, fiind flancată de două secțiuni *allegro*. Materialul tematic edifică o imagine de calm cu ajutorul culorilor pastelate ale dinamicii (*p*, *mf*, *crescendo mic*) și a articulațiilor fine (*detache*, *legato*). Al doilea *allegro* după *cantabile* este imaginea în oglindă a părții introductive, însă redusă ca dimensiuni, în care apar doar câteva motive transformate tonal din primul *allegro*, acest fapt confirmând structura piesei: A-B-A *variat melodic și tonal*. Datorită structurii materialului tematic se impun procedee interpretative neordinare, care constau în aplicarea cu mare exactitate a combinațiilor dintre articulații și dinamică, imaginația sonorității și abilitățile de control a timbralității, astfel reușind transmiterea imaginii muzicale plăzmută de autor. Dificultatea tehnică împreună cu diferența accentuată de caracter a părților face ca această lucrare să fie o provocare pentru tinerii trompetiști, ei trebuind să transmită aceste particularități cu exactitate, pentru a putea construi imaginea întregii lucrări.

**2.2.3. Betsy Jolas** (a.n. 1926), reprezentantă a generației postbelice a școlii componistice franceze, limbajul componistic al căreia este similar cu cel al mai multor compozitori din perioada respectivă, precum Berio sau Stokhausen, fiind însă pătruns de un intens lirism, apropiat de poezie și plin de sentimentalism. În muzica sa nu găsim serialismul în forma proprie perioadei interbelice, acesta incluzând și anumite analogii tonale caracteristice. B. Jolas provine dintr-un mediu artistic, iar întâlnirile cu Joyce, Stein și Hemingway, care au fost publicați în revista literară, fondată de părinții ei între 1937-1947, au avut o influență majoră în educația și apoi în creația sa. În 1940 emigrează cu părinții în SUA, își face studiile la Liceul Francez, apoi la Colegiul *Bennington*, unde studiază aprofundat polifoniștii sec. XVI, în special Lasso și Palestrina. Revenind în Franța în 1948, își continuă studiile la Conservatorul din Paris, avându-i ca profesori pe O. Messiaen și D. Milhaud. În 1975 B. Jolas este promovată în funcția de șefă de catedră de analiză, iar în 1978 îl succede pe Messiaen la catedra de compoziție.

Seria *Épisodes* include nouă piese pentru diferite instrumente printre care chitara electrică sau contrabasul, adică instrumente mai puțin solicitate ca instrumente protagoniste pentru muzica modernă în perioada când au fost scrise. Compozitoarea urmărește diferite scopuri în lucrările din acest ciclu, însă în fiecare dintre piese se observă dorința compozitoarei de a scrie o muzică expresivă, evidențiind vocea călduroasă a instrumentelor ca saxofonul sau viola. În *Épisode II* pentru flaut Jolas crează un subtil mijloc artistic de expresie din elemente de reexplorare a conturului melodic vocal din *Pierrot lunaire* (Schönberg, 1912), aici fiind vorba de citarea inexactă a liniilor melodice din părțile vocale din această operă, iar în *Épisode VI* pentru violă evidențiază caracterul poetic pe de o parte și dorința autoarei de a descoperi *interioritatea sunetului* instrumentului pe de altă parte, folosind termeni de expresie ca *ardent*, *fervent*, *secret*. Lirismul și spiritul poetic al pieselor din acest ciclu pot fi considerate aspectul caracteristic esențial care traversează lucrările.



*Épisode troisième pour trompette en UT seule* (1981), dedicat fiului compozitoarei, trompetistul de jazz Antoine Illouz, a fost comandat de Conservatorul Național Superior de Muzică din Paris pentru concursul anual, care este și examenul de absolvire pentru cei care finalizează ciclul de studii superioare. Piesa durează 6 min. și 30 de sec., iar în legendă sunt prezentate explicațiile necesare. Scrisă în formă liberă, fără indicație de măsură, lucrarea în schimb este strict metrizată de indicațiile de timp real – o anumită frază sau o succesiune ritmică trebuie interpretată într-un interval stabilit de timp (Ex. 3.1).

În afară de indicațiile obișnuite ca: *espressivo, poco più mosso, meno, al niente, crescendo, diminuendo*, autoarea folosește și altele, care țin de specificarea punctuală a modalităților de expresivitate și pot fi aplicate doar în această piesa, ca: *très inegal* (foarte inegal) referindu-se la prima frază (Ex. 3.2), *ne pas reattaquer* (nu reatacați), *d'un seul souffle le plus long possible* (într-un singur suflu cât mai lung posibil). Piesa se caracterizează și prin folosirea nuanțelor dinamice de o foarte largă amplitudine de la *fff* la *ppp*, creștere și descreștere a sonorității atât pe fraze foarte scurte, cât și pe pasaje aleatorice lungi. Pentru a lărgi paleta culorilor timbrale – un aspect foarte important al expresivității – Jolas recomandă utilizarea diferitor surdine: *simplă, cupă, harmon* (Ex. 3.3, 3.4)<sup>18</sup>, cu ajutorul cărora gama cromatică a sonorității este mult mai diversificată.

Compozitoarea utilizează varii mijloace de expresie ca: *vibrato* și *senza vibrato, portato, portamento, glissando, frullato, tremolando, staccatissimo*, precum și anumite efecte sonore care se obțin prin diferite combinații ale pozițiilor pistoanelor, care permit interpretarea a  $\frac{3}{4}$  sau  $\frac{1}{4}$  de ton (Ex. 3.5).

Un alt mijloc de expresivitate frecvent în această piesă este dinamizarea frazei prin efecte de intensitate – accentuarea uneia sau mai multor note în *ff* într-o frază lungă cu structură aleatorie, interpretată în *ppp* – procedeu des folosit în limbajul componistic al muzicii moderne (Ex. 3.6).

Analizând piesa constatăm că nu se poate vorbi despre o formă muzicală definită, și totuși putem identifica articulații și pasaje, care se constituie în înlănțuiri sau *secțiuni* cu caracter și tempo diferit și pot fi identificate atât prin combinații ale nuanțelor folosite, diferența de articulații, cât și cu al formulelor ritmice neobișnuite, improvizatorice. Aceste secțiuni sunt separate între ele cu măsurile de pauză generală cu coroană de durată stabilită – circa 2-3 secunde. Prima secțiune are trăsătura distinctivă a unui *allegro*, chiar dacă tempoul indicat este  $\text{pătrimea}=60$ , aceasta datorându-se pasajelor alternante de 16-mi și 32-mi, multe dintre ele articulate *staccato*. Secțiunea a doua începe de la indicația *d'un seul souffle le plus long possible*. Aici fiecare frază se bazează pe o construcție ritmică inegală, aleatorie, în *legato*, și *pp*, identificându-se cu un *largo*, tempoul nefiind indicat, doar durata fiecărei note (1-2 secunde). Astfel particularitatea acestei secțiuni depinde în mare parte de imaginația și pregătirea profesională a interpretului. Următoarea secțiune este mai scurtă – doar trei fraze – similare ca și

material tematic, însă diferite ca formule ritmice: odată tema apare în 8-mi, a doua oară în triolete, și a treia – în 16-mi, toate trei fraze având același metronom: pătrimea=60. Această modalitate conturează un *accelerando* fără a schimba tempoul, care naște tensiunea necesară pentru pregătirea și atingerea punctului culminant al secțiunii, comună pentru majoritatea pieselor instrumentale moderne. A patra secțiune, și ultima, este o combinație dintre toate temele din secțiunile anterioare, care însă este prezentată ca o înlănțuire a temelor specifice pentru fiecare dintre ele.

În această lucrare B. Jolas a experimentat diverse sonorități neconvenționale, încadrate în structuri ritmico-melodice, care aparent pot fi redată liber, însă disciplina de *tempo* a formulelor ritmice, impusă de autoare, exigențele tehnice, constituie repere importante, necesare pentru analiza și interpretarea piesei, astfel trompetistul putând crea imaginea plăsmuită de compozitor.

B. Jolas este influențată în creația sa de Webern, Boulez, Stockhausen, de concepția lor riguroasă privind contrapunctul și forma muzicală, interesul lor pentru timbre neobișnuite și mijloace neexplorate ale articulațiilor, la voci și instrumente deopotrivă, creația lor contribuind intens la formarea stilului propriu B. Jolas, dar vocalitatea, lirismul, caracteristic ei, se distinge clar în lucrările sale instrumentale, ea însăși spunând: „...instrumentele sunt făcute pentru a face ceea ce vocea face în viața de zi cu zi – să râdă, să plângă, să strige, dar într-un mod stilizat” [citat după 187].

**2.2.4.** Creațiile lui **Luciano Berio** (1925-2003) planează într-un areal al limbajului componistic foarte diferit față de stilul ”clasic” din peisajul muzical din a doua jumătate a secolului al XX-lea. Născut în Oneglia (acum Borgo d' Oneglia ), Berio a primit primele lecții de muzică de la tatăl și bunicul său, care au fost organişti, apoi a urmat studiile la Conservatorul din Milano, cu Giulio Cesare Paribeni și Giorgio Federico Ghedini, unde a studiat pianul. Berio a trebuit să abandoneze studiile de pian din cauza unei leziuni la mâna primită în cel de-al doilea război mondial, dar astfel s-a direcționat către compoziție .

La începutul anilor 1950, Berio a plecat în Statele Unite unde a studiat la Tanglewood . Mai târziu a frecventat cursurile internaționale *Ferienkurse für Neue Musik* la Darmstadt, unde a fost în contact cu iluștri muzicieni ca Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez și György Ligeti.

Printre multe compoziții în care Berio a excelat, ciclul său de piese pentru instrumente solo, intitulat *Sequenzas*, este, probabil, unul dintre cele mai cunoscute din genul respectiv. El a început ciclul în 1958, cu *Sequenza I* pentru flaut și l-a încheiat în 2002 cu *Sequenza XIV* pentru violoncel, finalizată cu un an înainte de moartea compozitorului. Ciclul include piese pentru mai multe instrumente – vioară, violă, pian, clarinet, oboi, fagot, trombon, harpă, chitară, saxofon soprano și alto, dar și pentru acordeon, și pentru voce (soprano). Astfel ciclul reprezintă interesul

compozitorului pentru diferite grupuri de instrumente de orchestră – corzi, lemne, alamă, apoi și alte instrumente, pe care compozitorul le consideră capabile să exprime ideile sale privind *personalitatea* fiecărui instrument, iar în *Sequenza III*, scrisă pentru voce de *soprano*, dedicată soției sale Cathy, subiectul este tratat în stil instrumental, cu vastă gamă de culori și efecte sonore caracteristice lui, se poate spune, chiar folosind elemente de teatru, textul fiind mai mult sursă de nuanțe. Fiecare *Sequenza* are o durată destul de scurtă, însă acest aspect este înșelător, dată fiind densitatea imaginilor muzicale în fiecare dintre aceste piese care au un defnitoriu epic sau chiar labirintic. Titlul general se referă la procesul construcției celor mai multe dintre aceste piese care pleacă de la "*o secvență de câmpuri armonice*". În primele *Sequenze* Berio era preocupat mai mult de problemele de limbaj compozițional, dar în cele din urmă a decis să exploreze fiecare instrument ca pe un fenomen în sine, cu propria istorie culturală prezentându-l într-un unghi extrem de sofisticat al artei de performanță. Printre mai multe înregistrări integrale a ciclului și separate a diferitor piese din *Sequenzas*, una dintre cele mai reușite înregistrări complete ale ciclului a fost cea efectuată de Ansamblul *Intercontemporain* la *Deutsche Grammophon* (1057788, 1999 20/21).

*Sequenza X* a fost comandată de Filarmonica din Los Angeles pentru Thomas Stevens – unul dintre cei mai renumiți trompetiști ai sec. XX. Premiera ei a avut loc la 19 noiembrie 1984, protagonistul fiind chiar Th. Stevens care a primit partitura doar cu nouă zile înainte de data stabilită a premierei! Piesa i-a fost dedicată lui Ernest Fleischmann, directorul Filarmonicii din Los Angeles din perioada 1969-1997, care l-a convins totuși pe Berio să compună o *Sequenza* și pentru trompeta în ciuda multor ani de rezistență contra acestei idei.

Am inclus piesa în paragraful atribuit analizei pieselor fără acompaniament deoarece *Sequenza X* este scrisă practic pentru trompetă solo, pianul fiind folosit doar ca un rezonator al acesteia. Pianistul trebuie doar să apese tastele, fără să emită sunete. În legenda piesei este indicat un semn special – o săgeată direcționată în jos (Ex. 4.1), când trompetistul trebuie să se întoarcă în timp ce cântă un pasaj sau o notă în *ff* către pianul deschis, astfel creând rezonanța armonică necesară. Efectul inventat și folosit de Berio în *Sequenza X* este greu de sesizat încât pianul trebuie să fie amplificat pentru a putea fi auzit în sală. Pentru rezolvarea problemei compozitorul propune o soluție tehnică modernă – fixarea unui microfon de contact în partea inferioară a cutiei de rezonanță a pianului. *Sequenza X* solicită de la interpret folosirea unei largi varietăți de tehnici speciale de articulație, de emiterie a sunetului: *frullato*, note pedale, *tremolando*, pistoane și *doodle tonguing*<sup>19</sup>, precum și a unui diapazon lărgit. O mare parte a materialului muzical se axează pe jocul de culori a instrumentului, de multe ori pe un singur sunet, folosind o tehnică specială de combinare a articulațiilor ca *staccato* dublu și *doodle tonguing*, care se alternează rapid și de multe ori în combinație cu *tremolo* din pistoane (Ex. 4.2).

Multe dintre aceste tehnici, și în special *doodle tonguing* (DL), Berio le-a împrumutat de la trompetistul de jazz Clark Terry. Cu toate acestea, el a înțeles greșit modalitatea pe care o folosea Terry producând acest tip de articulație aproape *legato*. Compozitorul i-a cerut în repetate rânduri lui Stevens la repetiții o articulație mai pronunțată pentru *doodle tonguing*, însă în acest caz *doodle tonguing* devenea de fapt *staccato* dublu și în cele din urmă Berio a cedat atunci când și-a dat seama că este imposibil de obținut un *doodle tonguing* clar, asemănător cu *staccato* dublu [223].

Nota distinctivă a lucrării este varietatea timbrală – un aspect caracteristic limbajului componistic modern – însă în cazul *Sequenza X* Berio nu recurge la ajutorul surdinelor, fapt care solicită de la trompetist atât rezolvarea dificultăților tehnice, legate de procedeele interpretative inedite, cât și analiza parcursului melodic, care presupune (sugerează) o anumită structură tonal-armonică.

*Sequenza X* nu are o formă clar definită, nici măsura nu este indicată, însă se pot identifica pasaje cu caracter și durată diferite, separate de coroane în formă pătrată, care indică timpul de pauză absolută, de ex. 2, 3 sau 5 secunde (Ex. 4.3).

Aceste pasaje sau chiar secțiuni se deosebesc prin structura lor tematică, dar mai ales prin varietatea mijloacelor de expresie folosite de autor. Ele sunt atât de diferite din punct de vedere a schemei tematice și al procedeele interpretative, încât pot fi clasificate ca părți distincte separate (Ex. 4.4).

În afară de particularitățile privind articulațiile piesa conține o multitudine de formule ritmice care se alternează producând un efect sonor cu totul deosebit (Ex. 4.5).

Acoperirea pâlniei cu mâna în pasajele cu articulații alternante reprezintă o noutate absolută în tehnica de interpretate modernă propusă pentru prima dată în această piesă (Ex. 4.6).

Textul muzical al lucrării pune o problemă de rezistență fizică pentru orice trompetist. Extinderea diapazonului piesei nu este foarte larg, totuși interpretarea ei necesită un antrenament special a musculaturii ambușurei – aspect important în abordarea studiului asupra ei. Este indispensabil controlul aproape la nivel de reflex a ambitusului pe durata întregii piese, deoarece chiar pe ultima pagină apare de 17 ori *Do*-ul din octava a 3-a, care solicită un efort deosebit. Deși cea mai gravă notă în partitură este un *Do* din octava mică, nota a fost ridicată cu o jumătate de ton, adică *Do#*, din cauză că Stevens nu reușea să emită *Do*-ul natural cu intensitatea cerută de Berio. Stevens și Berio au căzut de acord că partitura tipărită și editată trebuie să includă pedala *Do*, dar schimbarea nu a fost niciodată făcută (Ex.4.7).

În timpul interpretării lucrării trompetistul trebuie să aibă o concentrație a atenției concomitent la trei aspecte, aparent diferite, însă care trebuie sincronizate, deoarece ele

interacționează reciproc: rezistența, executarea cu exactitate a textului și interpretarea lui în așa fel încât atenția publicului să nu se diminueze, păstrând tensiunea până la încheierea lucrării.

Pe 10 și 11 ianuarie 2008 trompetistul Gabriele Cassone interpretează *Sequenza X* în cadrul unei serii de concerte, organizate de Filarmonica din Los-Angeles, apoi pe 12 ianuarie Cassone împreună cu T. Stevens susțin un master-class dedicat acestei lucrări, în care ei au discutat problemele tehnice și de interpretare ale piesei, închizând un capitol întreg de discuții despre una dintre cele mai importante lucrări din repertoriul trompetistic modern. Au fost puse în discuție în special articulațiile, dinamica și notele pedale. Concertul și master-classul au oferit o oportunitate unică de a asculta performanța și analiza lucrării din ”interiorul” ei, din partea a doi muzicieni extraordinari, care au un contact ”personal” cu piesa, ei oferind unele perspective în modalitatea abordării studiului lucrării.

„În discuția cu Cassone compozitorul a invocat o metaforă, comparând fraza muzicală cu cea vorbită – diferențele subtile ale dinamicii și articulațiilor aruncă umbre pe întreaga piesa, astfel aceste mici modificări pot transmite diferite sensuri în întreaga piesă” [205].

După cum am menționat anterior, *Sequenza X* de L. Berio este una din piesele destul de frecvent analizate în literatura de specialitate. Iată ce scrie referitor la această lucrare J. Inpett: „În termenii caracteristici și de uzanță trompeta nu este prea des folosită în acest gen de muzică (se referă la trompeta solo cu rezonanțe de pian – n.n.). Piesa are pasaje susținute timp de mai multe minute, extrem de neuzuale, chiar și în cele mai complicate și de virtuositate lucrări, de la *Concertul Brandenburgic nr. 2 (1721)* de Bach până la *Nobody knows the trouble I see* de A. Zimmermann în care ritmul fizic (frază lungi de rezistență) este sporadic (cu pauze destul de lungi) ca o cursă mai lentă, pe când *Sequenza* este un maraton continuu de 14-17 minute. În această compoziție Berio încearcă să combine modele de fraze caracteristice virtuozității trompetistice cu sunetele lungi ale trompetei antice, alegând să realizeze această sinteză prin acustică. Timpul, mișcarea și rezonanțele sunt structurate într-un sistem temporal cu pauze de 5-8 secunde, în care se aud rezonanțele de la pian, în timp ce serii de câte 26 de secunde de segmente variabile de la mici motive până la fraze complexe susțin dezvoltarea. Tensiunea este stabilită prin urmare de echilibrul dintre mișcările rapide ale trompetistului (mișcările bruște cu trompeta către pianul descoperit) și sunetele lungi (albe) care împreună sunt concepute ca un tot întreg” [155, p. 84].

Merită atenție și viziunea exprimată de J. Halfyard apropós de lucrarea lui Berio:

„Whatley<sup>20</sup> evocă simbolismul în asociație cu trompeta în *Sequenza X*, dar sugerează existența unor conotații militare, religioase și de jazz, printre altele, în combinație cu tehnici avansate, cum ar fi *tremolo* de piston și de notele pedale, *dudle tongue*, combinat cu *staccato* dublu, dar și extinderea paletelor timbrale cu tehnica trompetistică în forma sa naturală” [154, p. 2].

Credem că aceste opinii, expuse în formă diferită, însă având un fond analitic similar, pot fi considerate niște modele pentru analiza majorității creațiilor apărute recent în repertoriul trompetistic modern și în special, al segmentului repertorial al pieselor fără acompaniament. *Sequenza X* este considerată până în prezent una dintre cele mai dificile piese din repertoriul modern, deoarece ansamblul complex al mijloacelor de expresivitate interpretativă, combinate cu limbajul componistic modern constituie o arie unde sunt reunite teoria și practica la cel mai înalt grad de dificultate.

**2.2.5.** În arta muzicală din Republica Moldova de la sfârșitul sec. al XX-lea un rol important îl joacă o nouă generație de compozitori care au reușit să se orienteze spre curentele moderne, devenite universale. Ne referim la Gh. Ciobanu, V. Beleaev, D. Kițenko, Iu. Gogu, O. Palymsky, A. Bojoncă ș.a. Drept dovadă servește, de exemplu, *Scherzo sarcastico pentru trompetă solo* de **Vladimir Beleaev** – unica lucrare modernă pentru trompetă solo din repertoriul componistic moldovenesc. Compozitor talentat, V. Beleaev (1955) abordează diferite genuri de muzică: simfonică, de cameră, vocală, instrumentală, de teatru. Provenind dintr-o familie de intelectuali, implicată activ în viața culturală a localității de baștină a compozitorului (Chiperceeni) el a urmat studiile la liceul de muzică *Eugen Coca*, apoi la facultatea de muzicologie și compoziție a Institutului de Stat al Artelor *G. Muzicescu* (actualmente Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice). Curând devine membru al UCMM, în același timp ocupând diferite funcții importante în cadrul mai multor instituții de cultură din Moldova. Lucrările sale au fost interpretate în cadrul Festivalului internațional *Zilele muzicii noi*, dar și la alte festivaluri și întruniri muzicale din Franța, Germania, România, Austria, Spania, Danemarca, Rusia, Ucraina, China etc.

V. Beleaev face parte din generația de compozitori care s-au manifestat după ”perestroică”, compozitori de o formațiune modernă cu o abordare corespunzătoare în folosirea noilor tehnici în compoziție și a noilor modalități de utilizare a mijloacelor de expresie. Apriția acestei piese se datorează unei idei comune a autorului și a lui Sergiu Cârstea de a da naștere unei lucrări pentru trompetă care să exprime o nouă concepție interpretativă în contextul repertorial autohton.

*Scherzo sarcastico* – piesă pentru trompetă solo dedicată subsemnatului, scrisă în 1996 și revăzută în octombrie 2012, a fost interpretată în premieră în același an în sala de concerte a Uniunii Compozitorilor din Moldova. Apariția în repertoriul trompetistic din Republica Moldova a unicii creații pentru trompetă solo, utilizând un limbaj componistic modern și modalități de interpretare și mijloacele de expresivitate noi, folosite de compozitorii europeni la sfârșitul sec. XX, este o lucrare ce necesită o pregătire tehnică deosebită a trompetistului, la fel și cunoașterea diferitelor procedee și mijloace de interpretare a muzicii noi. Lucrarea prezintă interes atât din punct de vedere al posibilităților expresive ale instrumentului, cât și sub aspectul virtuozității. În

arhitectura piesei rolul principal îl joacă juxtapunerea celulelor contrastante ale *tempo*-ului, paletei de sonorități, formule ritmice, care dau naștere unei forme libere. Se poate considera că piesa lui V. Beleaev, care conține mai multe momente de improvizație, are tangențe cu tehnica aleatoriciei limitate [44, p. 60]. *Scherzo sarcastico* este divizat în cinci secțiuni, care diferă între ele prin tempo și caracter – *Allegro-Lento-Moderato-Allegro-Lento senza metro-Tempo I*.

Compozitorul folosește în premieră mai multe modalități de expresie totalmente noi, pe care le prezintă în legendă: articularea unei formule ritmice doar cu aer în instrument în *crescendo* sau *diminuendo* (Ex. 5.1), alternarea *vibrato* cu sunet drept pe o notă lungă în registrul grav cu amplitudine diversă (Ex. 5.2), articularea fără sunet, inspirarea prin instrument, un ”sărut” în muștiuc la sfârșitul piesei după un *glissando* fără sunet (Ex. 5.3), dar și modalități de interpretare caracteristice și deja utilizate frecvent în muzica modernă pentru trompetă, ca de exemplu repetarea articulată a unei note în *crescendo* și *accelerando* (Ex. 5.4).

Chiar de la început piesa confirmă titlul de *sarcastico*, debutând cu o serie de pasaje construite pe intervale excentrice neobișnuite pentru trompetă – mai degrabă violonistice –, dar care reușesc perfect să transmită caracterul nonconformist al lucrării, iar alternarea *accentelor* cu *staccato*, *detache* în diferite nuanțe în fraze scurte conferă compartimentului inițial *Allegro* o notă distinctivă ce reamintește o combinație de elemente de tip mozaic (Ex. 5.5).

*Lento* este edificat pe un material tematic de caracter opus părții inițiale, iar folosirea surdinei *welvetone* subliniază contrastul acestor două compartimente inițiale (Ex. 5.6).

*Moderato* prezintă un *ostinato* în registrul extrem grav al trompetei, scris într-un pasaj continuu de șaisprezecimi, în nuanța de *p* și cu surdina *harmon* și este o pregătire perfectă a reprizei (Ex. 5.7).

*Lento senza metro* are forma unei cadențe unde în premieră sunt prezente mijloacele interpretative moderne (Ex. 5.8).

În final autorul revine la tema inițială, care fără să fie dezvoltată (Ex. 5.9), încheie piesa cu o notă lungă în registrul acut în *ff*, care la cererea autorului trebuie dusă la limita dinamicii, consumând toată rezerva de respirație, ca efectul inhalării aerului prin instrument să fie cât mai real (Ex. 5.10)

Tipurile de surdine necesare au fost introduse în varianta revăzută de către compozitor în octombrie 2012.

Folosirea în mare măsură a diverselor efecte sonore și integrarea acestora în cadrul frazei respectând cu strictețe tempourile și indicațiile compozitorului conferă piesei o dificultate tehnică deosebită, însă odată depășită această problemă, trompetistul obține o libertate creativă complexă, care, paradoxal, este condiționată anume de disciplina respectării stricte a textului muzical. Caracterul divers al fiecărei secțiuni îi acordă piesei complexitatea imaginii datorită

fluidității, iar schema liniei melodice este individualizată în toate secțiunile de mișcări în intervale largi, ce definește unitatea tematică și asigură conexiunea între ele. Considerăm această lucrare un precedent fericit în repertoriul trompetistic moldovenesc, fenomen care sperăm să ducă la apariția mai multor lucrări dedicate acestui instrument. Incluziunea pieselor de acest gen în procesul didactic va ridica considerabil nivelul interpretativ al tinerilor instrumentiști, ajutându-i să depășească atitudinea sceptică față de muzica nouă, astfel încurajând și autorii către noi creații originale pentru trompetă.

**2.2.6.** Compozitorul ucrainean **Volodimir Runchak** (a.n. 1960) absolvă Academia Națională de Muzică din Kiev în anul 1986 la secțiile de acordeon, dirijat și compoziție și devine aproape imediat membru al Uniunii Compozitorilor din Ucraina. Actualmente este profesor la Academia de Muzică din Kiev, fiind fondatorul și directorul artistic al festivalului de muzică modernă *Muzica Nouă în Ucraina* (Festivalul are loc anual la Kiev în fiecare an începând cu anul 1988), dar se desfășoară și în alte țări. Un participant activ al festivalului este și Ansamblul de muzică de cameră condus de V. Runchak. Paleta genurilor de muzică abordate de V. Runchak este foarte largă – de la simfonic la instrumental, iar stilul său componistic este caracterizat într-un ziar german în felul următor: „V. Runchak a găsit echilibrul între stilistică, limitele tehnologice și o nouă formă de libertate interpretativă. Folosirea unor mijloace de expresivitate neobișnuite în lucrările sale dovedește dorința lui Runchak de a merge mult mai departe, depășind modalitățile limbajului componistic folosit de alți compozitori al acestui gen de muzică, el neîncadrându-se în limitele apartenenței a unei anume școli de compoziție. De multe ori mijloacele sale de expresie avangardiste sunt inedite și folosite doar de el” (ziarul *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, num.158 din 2012). Această remarcă definește cu precizie piesa *Homo Ludens V*.

La începutul anilor 2000 trompetistul german Reynold Friedrich a susținut un recital la Kiev, unde, de fapt, a avut loc întâlnirea lui cu compozitorul în urma căreia a apărut *Homo Ludens V*, dedicată lui R. Friedrich. Din mai multe motive trompetistul așa și nu a mai interpretat piesa, iar premiera a avut loc la Kiev în cadrul unei serate de creație a compozitorului V. Runchak, avându-l în calitate de protagonist pe Serghei Cerevatenko, student al Academiei Naționale de Muzică din Ucraina, clasa profesorului N. Balanko.

Piesa *Homo Ludens V* (2001) face parte din ciclul de 11 miniaturi pentru aproape toate instrumentele orchestrei simfonice în care autorul încearcă să exploreze bogăția lumii sonore și infinitul mijloacelor de expresie proprii fiecărui instrument. Runchak folosește mijloace de expresie și procedee interpretative inedite, adesea inventate pentru piesele sale. Primele două lucrări au doar titlul *Homo ludens I* și *II* respectiv pentru flaut (clarinet, saxofon) și pian. De la *Homo ludens III* autorul introduce în titlul fiecărei piese câte o notă distinctivă, caracterizând fiecare lucrare, astfel conturând caracterul programatic al lucrărilor. De exemplu, lucrarea pentru



trombon (*Homo ludens VI*, 2005, 10') se numește *A pair of anecdotes on a well known subject for trombone* (o pereche de anecdote cu subiect foarte bine cunoscut), sau ultima (XI, 2013, 6') – pentru fagot – *Several competition SMS for bassoonist and members of the jury* (mai multe SMS-uri de concurs pentru fagotist și membrii juriului). Astfel putem identifica caracterul ironic, grotesc al pieselor din ciclul *Homo ludens*, care se aseamănă cu schițarea anumitor personaje sau situații caraghioase din viața cotidiană.

*Homo Ludens V* este edificată din două compartimente mari – *Presto, senza metrum* și *Andante passione*, contrastante ca structură tematică și realizare tehnică. Fiecare compartiment la rândul lui este subdivizat în segmente cu indicații caracteristice, iar modalitățile interpretative și mijloacele inedite de expresivitate nuanțează diversitatea acestor segmente.

*Presto, senza metrum* debutează cu pasaje de viteză maximă în 32-imi, fără emiterea sunetelor reale, folosind *frullato*, coloana de aer împreună cu mișcarea pistoanelor urmând să lase să se într-audă notele – un șoptit fără voce (Ex. 6.1).

Modalitatea folosirii formulelor ritmice, diferite ca lungime și expuse în forma aleatorică, care sunt despărțite de accente, reproduce starea unui coșmar – când vrei să vorbești, dar constați cu groază că nu ai voce (Ex. 6.2).

În *quasi meno mosso, senza metrum* compozitorul introduce vocea – trompetistul trebuie să încerce să pronunțe câteva litere într-un ritm dat și cu o anumită intonație, dar totuși improvizând (Ex. 6.3).

Toată această parte se interpretează în *p*, cu excepția accentelor. De la indicația *Prestissimo possibile, senza metrum* va persista nuanța *fff*, dar de această dată cu trompeta, folosind din nou *frullato*, acum, însă, reprezentând furia, dar totodată și convingerea protagonistului că el va reuși să vorbească articulat (Ex. 6.4).

Următoarele pasaje constituie o alternare a diferitelor modalități – șoptă fără voce, sunet, combinarea între acestea cu părțile pronunțate în trompetă mai elaborate și mai complicate, care pregătesc partea *Allegro* (Ex. 6.5)

Această parte (metronom: pătrimea=114) debutează cu o combinație ritmică între voce și sunet de trompetă, notate pe două portative paralele, care se alternează formând un caleidoscop ritmic multicolor. De menționat că aici anumite note de la trompetă sunt cântate cu surdină (Ex. 6.6).

Pentru a reuși interpretarea acestor formidabile efecte, este nevoie de un antrenament special în a folosi surdina în formula ritmică din interiorul pasajului. Indicațiile dinamice pentru pasajele vocale sunt foarte importante, ca fiind un liant între tonul trompetei cu surdină, fără surdină și voce. Bineînțeles, acestea sunt prezentate ca efecte sonore, care au scopul să evidențieze conturarea personajului – *Homo Ludens*. Succesiunea efectelor, a modalităților interpretative, alternanța culorilor de ton între *con sordino* și *ordinario* (fără surdină), *glissando* doar cu jetul de aer prin

instrument, dar în diapazon și dinamică diferită, acumulează tensiunea până la maxim, degajând-o finalmente în *Quasi meno mosso, senza metrum* – un pasaj aleatoric, care adaugă un nou efect – lovire ușoară cu palma în mustiucul pus în trompetă – completând combinația de efecte deja prezente. Repriza compartimentului *Prestissimo possibile senza metrum* conține modificări în succesiunea formulelor ritmice și se finalizează cu o vertiginoasă intrare *attacca* în partea a doua a lucrării – *Andante passione* (pătrimea=70) și cu indicație de măsură (Ex. 6.7).

Această secțiune se caracterizează prin tensiunea dinamică – *fff*, dar totodată și printr-un material tematic cu caracter *cantabile* cu totul deosebit. Chiar dacă la prima vedere pare că formulele ritmice care conțin 32-imi și pasajele în *staccato*, *tremolando* sau *glissando* fărâmițează expunerea, ele, de fapt, doar scot în relief forța și totodată delicatețea temeii principale (Ex. 6.8).

Treptat se schimbă dinamica, fapt care duce la o scădere a tensiunii inițiale, iar *Andante mosso* ne introduce într-o atmosferă de calm și echilibru, datorită temeii expuse fără pasaje de 32-imi dar și nuanțelor de *p*, dar care în unele pasaje doar reamintesc frământările protagonistului din *allegro* inițial (Ex. 6.9).

Din nou *Quasi meno mosso, senza metrum*, dar de această dată doar pentru a pronunța cu greu, bâlbâindu-se, numele compozitorului și titlul lucrării (Ex. 6.10).

*Homo ludens V* – unică în repertoriu trompetistic modern – poate fi inclusă în categoria de *teatru instrumental*. Din punct de vedere al mijloacelor de expresivitate se prezintă ca o lucrare muzicală cu două fațete plasate opozițional: ironică și filosofică. Aceste două laturii ale caracterului piesei, bine sudate între ele, focalizează atenția ascultătorului asupra lucrării se completează perfect în intenția autorului de a oglindi frământările aproape fizice ale protagonistului principal al miniaturii – ”*trompetistul bâlbâit, care trebuie să acorde un interview de 10 minute*”. Aici compozitorul a reușit perfect acest lucru datorită bunei cunoașteri a posibilităților expresive ale trompetei. Din îmbinarea reușită dintre procedeele interpretative și mijloacele de expresivitate inedite, prezente în lucrare, rezultă o imagine aproape cinematografică a stărilor diferite ale personajului – de la coșmar la speranță, de la tensiune maximă la eliberare sufletească. Paleta dinamică, nuanțele timbrale și diversitatea articulațiilor reprezintă gramatica limbajului interpretativ, pe care trompetistul trebuie să o folosească cu multă îndemânare și pricepere.

### 2.3. Concluzii la capitolul 2

1. Repertoriul trompetistic modern cuprinde o largă diversitate de lucrări pentru trompetă solo, cu acompaniament de pian sau orgă, orchestră sau ansamblu de corzi, percuție sau bandă magnetică, segmentul repertorial pentru trompetă fără acompaniament fiind cel mai reprezentat.

Punctul comun al pieselor pentru trompetă solo analizate în prezentul capitol este originalitatea modalităților și a mijloacelor interpretative inedite, create de compozitori în colaborare cu interpreții, proprii doar lucrărilor date și care au îmbogățit limbajul componistic și interpretativ al muzicii moderne cu noi procedee de expresivitate. Pe de altă parte, putem identifica în toate piesele examinate mijloace de expresivitate similare, utilizate totuși în context diferit.

De exemplu S. Friedmann propune în *Introduction* (Ex. 1.1) din *Solus* combinația dintre tril de semiton și *tremolando*, separate de pasaje de șaisprezecimi, adăugând un efect asemănător cu *glissando* perfect pe un interval de semiton, efectuat cu ajutorul retortei, corespunzătoare pistonului trei care este, de fapt, o modalitate de interpretare caracteristică trombonului cu culisă. Același efect îl obține L. Berio în *Sequenza X*, însă mai elaborat: alternarea *frullato*, *tremolando* și *doodle thonguing*<sup>21</sup>, iar efectul de *glissando* descendent pe semiton se obține prin acoperirea pâlniei cu palma mâinii stângi. Aceste exemple demonstrează diversitatea punctelor de vedere ale compozitorilor asupra acelorași mijloace de expresie și a folosirii lor în contexte diferite, caracterizând fraza sau exprimând ideea muzicală într-un mod original, propriu limbajului individual. O participare importantă în acest proces o are și interpretul care experimentează abilitățile tehnice proprii la nivel maxim, dar și diversitatea de sonorități a trompetei.

2. Adesea sunt folosite diferite mijloace de expresivitate împrumutate din jazz și folclor, dar și utilizarea unor modalități noi elaborate pentru piesa respectivă. În *Cascades* de A. Vizzutti și în *Scherzo sarcastico* de V. Beleaev expresivitatea este rezultatul logic atât al formei muzicale, cât și al structurii tematice a lucrărilor. Având idei muzicale diferite la bază, construcția materialului tematic este similară: ambii autori folosesc linii melodice bazate pe intervale și arpegii în afara sistemului tonal în secțiunile *Allegro*, iar în părțile mediane (*Cantabile* în piesa lui Vizzutti, *Lento* în lucrarea lui Beleaev) se observă o similitudine în arhitectura tematică, ambele demonstrând calitățile sonore ale trompetei în nuanțe reduse pe un diapazon larg. Secțiunile sunt încadrate în algoritmul măsurilor de 4/4, 5/4 sau 6/4 care se alternează, în funcție de mișcarea liniei melodice. Dacă A. Vizzutti nu folosește în *Cascades* mijloace și modalități de expresivitate caracteristice stilului modern, V. Beleaev utilizează din plin aceste procedee.

3. Mai mulți autori ai lucrărilor instrumentale de acest gen au sistematizat piesele lor în cicluri cu generic propriu. Trei dintre piesele analizate mai sus, *Épisode troisième*, *Sequenza X* și *Homo Ludens V* – fac parte din asemenea serii.

Cel mai reprezentativ și plurivalent ciclu, *Sequenzas* de Berio, este și cel mai extins din punct de vedere al perioadei de timp în care autorul a lucrat la aceste compoziții, începând cu *Sequenza I* (1958) pentru flaut și încheind cu *Sequenza XIV* (2002) pentru violoncel, cuprinzând piese pentru aproape toate instrumentele și pentru voce feminină.

În ciclul său de piese *Épisodes* (nouă la număr) B. Jolas scrie pentru mai multe instrumente, începând cu piesa pentru flaut, (1964), ultima piesa fiind scrisă pentru clarinet (1990).

Seria *Homo ludens* a lui V. Runchak este asemănătoare cu *Épisodes* și *Sequenzas* deoarece include 11 lucrări pentru aproape toate instrumentele orchestrale, însă totodată diferă de celelalte două ca perioadă și stil, dar în special ca tehnică componistică.

Toate cele trei cicluri au la bază idei muzicale și scopuri diferite: de la transformarea și depășirea aspectelor instrumentale sau vocale idiomatice (în cazul lui L. Berio) la vocalitate și lirism în ciclul *Épisodes* (...instrumentele sunt făcute pentru a face ceea ce vocea face în viața de zi cu zi) (în piesele B. Jolas) și apoi la grotesc în *Homo ludens*. Totuși găsim și puncte comune în toate ciclurile – toți autorii au inclus câte o piesă pentru voce (soprano), considerând vocea ca un instrument perfect, iar instrumentele ca o voce interioară, astfel înaintând concepția de performanță la nivel maxim atât a vocii cât și a instrumentelor.

4. *Homo Ludens V* de V. Runchak și *Épisode troisième* de B. Jolas sunt piese originale, complexe, în care mijloacele de expresivitate constituie o parte importantă a edificiului sonor al lucrării. Multe dintre ele au apărut în premieră la vremea respectivă, iar indicațiile frecvente inserate de compozitor aproape la fiecare pasaj confirmă importanța lor în concepția artistică a lucrărilor. Considerăm că B. Jolas a anticipat în *Épisode troisième* mai multe modalități și procedee interpretative și de expresivitate, utilizate ulterior de L. Berio în 1984. Combinarea trilului de semiton cu *tremolando* apoi cu *frullato*, interpretarea pasajelor aleatorice într-un interval de timp determinat, folosirea notelor pedale – iată doar câteva puncte comune pe care le putem identifica comparând *Épisode troisième* cu *Sequenza X*, iar importanța didactică și valoarea artistică a lucrării este indiscutabilă și poate fi considerată *premergătoare* în apariția altor lucrări ca *Homo Ludens V*, *Scherzo Sarcastico*, *Cascades*, *Post cards* (A. Plog) și în sfârșit, *Sequenza X*.

5. Mijloacele de expresivitate și procedeele componistice, folosite în lucrările analizate în acest capitol sunt inseparabile de cele interpretative, astfel realizându-se simbioza dintre ideea muzicală, expusă de compozitor și interpretarea textului de către instrumentist – această combinație însemnând de fapt crearea lucrării. Tehnica modernă de compoziție este de fapt o sinteză a limbajului componistic aparținător a mai multor curente, apărute în sec. XX, astfel în aceste piese putem observa elemente proprii lor, ca de exemplu, hipercromatizarea și aleatorica (*Épisode troisième*), serialismul (*Sequenza X*), iar în piesele lui Belev și Vizutti putem vorbi de poantilism – un procedeu propriu picturii – însă foarte bine folosit de ei în construcția pe intervale largi a liniilor melodice din lucrările nominalizate.

6. Lucrările pentru trompetă fără acompaniament sunt o parte integrantă importantă a muzicii moderne datorită limbajului componistic și experimentarea unor sonorități inedite sau

procedee interpretative originale. Este bine cunoscut faptul că muzica secolului al XX-lea nu are o gramatică sonoră comună. Tonalitatea, această mare descoperire a gândirii muzicale europene culte, pe care se fundamentează muzica barocului, a clasicismului, a romantismului își pierde importanța de odinioară în secolul al XX-lea. O dovadă, în acest sens, o constituie hipercromatizarea tonalității, scările muzicale ale lui C. Debussy, O. Messiaen, trop-urile lui J. Hauer, tehnica de serie, cea dodecafonică a lui A. Schönberg, A. von Webern, tehnicile aleatorică (K. Stockhausen, P. Boulez) și cea spectrală (G. Ligeti, G. Grisey). Se poate spune cu certitudine că piesele analizate în acest capitol se încadrează în avangarda muzicii sec.XX

7. Din a doua jumătate a sec. XX tehnica trompetistică de interpretare a evoluat spectaculos datorită apariției diferitor metode de studiu tehnic, bazate pe perfecționarea continuă a construcției trompetei, pe acumularea materialului didactic, care cuprinde studii și piese care includ modalități interpretative și mijloace de expresivitate noi.

Interpretarea acestui gen de muzică pentru trompetă este strâns legată de analiza teoretică a lucrărilor și indispensabilitatea pregătirii tehnice speciale, care include atât lucrul cu diferite metode de studiu ajutând trompetistul să acumuleze rezistența și tehnica necesară pentru studiul ulterior al pieselor, cât și abilitatea aplicării diferitor mijloace de expresivitate noi, astfel crescând considerabil nivelul tehnic și interpretativ al trompetistului, ceea ce îi va permite apoi să abordeze orice compoziție cu grad de dificultate major din repertoriul trompetistic universal.

8. Plecând de la tehnica de studiu către expresivitate și apoi spre repertoriu, observăm cât de strânsă este conexiunea între aspectele menționate mai sus. Din acest punct de vedere repertoriul modern pentru trompetă fără acompaniament a ridicat indicele de dificultate în tehnica interpretării și a dezvoltat considerabil abilitățile trompetiștilor. Se poate spune că s-a născut un stil nou de interpretare, dacă luăm în considerare apariția noilor metode de studiu, asimilarea și aplicarea noilor mijloace de expresivitate apărute odată cu repertoriul modern în a doua jumătate a sec. XX. Evoluția a avut un impact puternic și în schimbarea sonorității alăturilor în orchestrele moderne. Bineînțeles, lucrările moderne pentru trompetă solo nu se interpretează atât de frecvent cum ar fi de dorit, din cauza că publicul larg nu este întotdeauna pregătit pentru asimilarea acestui gen de muzică.

9. Includerea pieselor pentru trompetă solo în programul de studiu al instituțiilor muzicale de învățământ și programarea lor în stagiunile concertistice ar putea familiariza publicul larg cu muzica modernă pentru trompetă, datorită calităților timbrale și posibilităților interpretative aproape nelimitate ale ei.

### 3. MINIATURILE PENTRU TROMPETĂ ȘI PIAN (SAU ORGĂ) – MEDIU PROPICE PENTRU STUDIAREA ȘI APLICAREA MIJLOACELOR DE EXPRESIVITATE ÎN DOMENIUL DIDACTIC ȘI CONCERTISTIC

Miniaturile instrumentale – lucrări de dimensiune mică, la modă în sec. XVII-XIX – constituie un segment important în repertoriul trompetistic al sec. al XX-lea, care conține o largă varietate de lucrări de acest gen, diferite ca material tematic, stil sau grad de complexitate. Multe dintre ele sunt adevărate bijuterii muzicale datorită măiestriei autorilor în crearea acestor lucrări complexe, cu un dialog echilibrat între trompeta solistă și acompaniamentul pianului sau orgii. Iată câteva lucrări de autori celebri, care sunt incluse în repertoriul curent al diferitor concursuri și în programele didactice de nivel superior: *Legenda* de G. Enescu, *Intrada* de A. Honegger, *Lied*, *Badinage*, *Caprice* și *Roustique* de E. Bozza, *Konzertstück* nr. 1 (op. 11) și nr. 2 (op. 12) de W. Brandt, *Triptyque* de H. Tomasi, *Rondo for Lifey* de L. Bernstein, *Gavotă de concert* de H. Suttermeister, *Suită în stil antic* de A. Schnittke, *Rondo* de S. Slonimski, *Scherzo* de V. Peskin ș.a., piese din repertoriul trompetistic solistic, care au un rol important în formarea profesională a tinerilor instrumentiști. Acest segment repertorial s-a dezvoltat considerabil în sec. XX datorită evoluției rapide a tehnicii interpretative și în consecință, a sporit interesul compozitorilor față de trompetă ca instrument solist.

#### 3.1. Diversitatea mijloacelor de expresivitate în piesele pentru trompetă și pian

Miniaturile pentru trompetă cu acompaniament de pian prezintă o largă varietate de stiluri și forme, autorii cărora aparțin diferitor școli componistice din mai multe țări și perioade din sec. al XX-lea și, prin urmare, aceste lucrări conțin o mare diversitate de mijloace de expresivitate și modalități interpretative, motiv pentru care au fost incluse în lista lucrărilor selectate pentru analiză.

**3.1.1.** La începutul sec. XX marele muzician român **George Enescu** (1881-1955) desfășoară o intensă activitate didactică, concertistică și dirijorală, care se împarte între București și Paris, colaborând cu numeroși muzicieni cunoscuți ai timpului, printre care A. Casella și L. Fournier. În această perioadă Enescu semnează câteva din compozițiile sale cele mai cunoscute cum sunt cele două *Rapsodii Române* (1901-1902), *Suita Nr. 1 pentru orchestră* (1903), prima *Simfonie* (1905), *Șapte cântece pe versuri de Clément Marot* (1908). Tot în aceiași ani el compune și emblematica ***Legendă pentru trompeta în C și pian*** (1906) în colaborare cu Merri Jean Baptiste Franquin (1848-1934), trompetist, cornetist și flugornist, profesor de trompetă la Conservatorul din Paris în perioada anilor 1894-1925, căruia îi și dedică piesa devenită în timp una dintre cele mai interpretate lucrări din repertoriul trompetistic. Ținând cont de perioada în care a fost scrisă, putem spune că *Legenda*, la momentul apariției, a avut un

impact puternic datorită stilului componistic al autorului – o combinație dintre romantism târziu și impresionism, format inițial sub influența profesorilor săi Jules Massenet și Gabriel Fauré, iar mijloacele de expresivitate folosite de compozitor erau de o noutate absolută.

*Legenda* reprezintă acel pas important în evoluția artei interpretative trompetistice – de la posibilitățile tehnice limitate spre evidențierea calităților sonore și tehnice deosebite ale instrumentului, puse în valoare de Enescu. În afara Franței Merri Franquin este cunoscut de trompetiști ca persoana căreia i-a fost dedicată *Legenda*, numele lui fiind scris sub titlul piesei. Faptul că Enescu nu menționează ”trompetă cromatică” sau ”trompeta *in C (Ut)*” vorbește atât despre colaborarea strânsă cu Franquin, cât și despre importanța trompetei ca instrument solist în acea perioadă în Franța [168, p. 29].

În versiunea originală *Legenda* este scrisă pentru trompeta *in C*, dar din cauză că aceste trompete nu erau în practica uzuală în țările est-europene și în SUA, ea a fost transpusă pentru trompeta *in B*, însă odată cu această transpunere lucrarea a pierdut din sonoritatea și stilul său epic, narativ, conceput de autor, căpătând o nuanță exagerată de maiestuositate și patetism.

Scrisă la începutul sec. XX, când limbajul muzical suferea modificări importante, piesa conține un șir de mijloace de expresie și procedee interpretative folosite în premieră într-o lucrare pentru trompetă și pian, precum diversitatea dinamică, articulațiile notate de autor sau combinarea formulelor ritmice grupate într-un mod neobișnuit. Forma piesei este una tripartită cu elemente de sonată:

Fig.1

Forma	A	B	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>
planul tonal	<i>c</i>	<i>D</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>C</i>

Introducerea scurtă în de  $\frac{6}{4}$  a pianului în diapazonul grav, *Lent et grave*, având o densitate armonică de sorginte impresionistă, instituie o atmosfera narativă, accentuată de mișcarea acordurilor în pătrimi, pregătește apariția temei principale (A, primele 6 măsuri) încredințată trompetei, care debutează în *p* – dinamică puțin folosită pentru începutul unei piese pentru trompetă solo la acea vreme. Introducerea are o construcție piramidală într-un *crescendo* progresiv până la *sf* pe *do* din oct. 2, cât și ascendența liniei melodice pe o octavă, iar după *sforzato*, revenirea în registrul mediu-grav și și reîntoarcerea la *p*, ca imediat să se lanseze într-un *crescendo* puternic, conducând fraza până în *f*, stingându-se apoi în *diminuendo*, până la *p* (Ex. 7.1). Linia melodică a temei principale este acompaniată de mișcarea în pătrimi a acordurilor pianului, cu specificarea *Fondu* (topit) – indicație a autorului pentru crearea caracterului narativ al piesei. În acest segment dialogul este încă în faza incipientă, tema principală la trompetă fiind acompaniată de pașii acordurilor de la pian [168, p. 32].

Procedeele interpretative, cristalizate de-a lungul timpului ca tradiție de interpretare, pe atunci erau o noutate absolută. Combinația dintre arhitectura frazelor, dinamica indicată de compozitor și tehnica modernă de interpretare bazată pe varietatea de culori ale sonorității trompetei – (culoare închisă, catifelată la început, iar către sfârșitul frazei, în *f*, o culoare strălucitoare a sunetului) – edifică un complex de noi de mijloace componistice, care sunt pe larg utilizate ulterior în repertoriul trompetistic în a doua jumătate a sec. XX de către diverși autori în piesele de muzică modernă. Timpul de interpretare a frazei poate fi perceput în două stări – *chronos*, timpul cantitativ, secvențial, fizic, care se poate măsura (de ex., prima fraza durează apr. 50 sec.) și *kairos*, timpul calitativ, contemplativ sau oportun, poate avea o mai largă extindere temporală, în funcție de măiestria interpretului.

Din măs. 7 dialogul dintre trompetă și pian evoluează progresiv, aici autorul folosind cu măiestrie formula ritmică punctată, caracteristică pentru muzica de trompetă, care amintește de rădăcinile ei ”militare”, însă în acest caz dialogul evidențiază egalitatea dintre cele două traiectorii ale liniei melodice (Ex. 7.2).

După reluarea în transpoziție a temeii principale la pian din măs. 16, în măsura 18 apare un nou motiv la trompetă, (*cis-moll*) diferit ca material tematic, tonalitate, dar similar ca structură dinamică (Ex. 7.3).

În această secțiune observăm un procedeu componistic caracteristic stilului impresionist: celule tematice scurte, modulații, subliniate de inflexiuni dinamice la fel de succinte, împreună cu indicațiile de expresie ale autorului, precum *grave*, *espressif*, *hesitant*, *en dehors*, *pathetique*, completează paleta expresivității stilului enescian.

*Secțiunea B*, (Mouv<sup>t</sup>,  $\frac{3}{4}$ ) structurată piramidal, fără indicarea tonalității de bază, are formula de triadă, din punct de vedere tonal, ritmic și dinamic: fraza1 - triolete, sextolete și formule punctate de 16-mi și 32-mi, în *p* (ex. 7.4);

- fraza secundă (Ex. 7.5) reprezintă o combinație de formule ritmice binare și ternare, având direcția tonală și dinamică ascendentă (*mf*);

- a treia frază (Ex.7.6) păstrează caracterul dinamic ascendent (*f*) și edifică cea creștere a tensiunii dusă la maxim folosind mijloacele de expresivitate caracteristice – toate edificând un dialog muzical intens între cele două instrumente, într-un tempo mișcat, pe parcursul celor trei propoziții, plasate pe o schema de trei trepte dinamice, astfel acumulând intensitatea necesară pentru culminația piesei.

Chiar dacă prima propoziție din această secțiune începe în *p*, (pentru trompetă *gracieux*, pentru pian *tréz fondu*) formulele ritmice folosite de autor în cele trei fraze amplifică expresivitatea și creează un vector ascendent al întregii secțiuni B, de la *p gracieux* prin *mf (Animez)* către *f (Mouv<sup>t</sup> agité)*, orientat spre finalul ei cu finalizarea în *crescendo* până la *f* pe un pasaj descendent.



În acompaniament autorul folosește un procedeu, care subliniază expresivitatea materialului tematic: utilizarea pedalei de susținere a sunetului în pasajele de decimolete și nonolete apoi închiderea ei în momentul apariției motivului temei principale – acest procedeu se repetă în diferite secțiuni ale piesei, dar cu scopuri diverse – creează o sonoritate de tip orchestral, evidențiind diversitatea timbrală a ambelor instrumente și o poliritmie încadrată perfect în măsură. În acest caz *kairos*-ul are efectul comprimării temporale, datorită combinației *legato* cu *staccato* în *p* a pasajelor cu mișcare ascendentă și descendentă rapidă, interpretate cu dublă și triplă articulație suprapuse pe densitatea armonică a acompaniamentului – modalități interpretative de un înalt grad de dificultate – adâncesc acest fenomen prin intermediul procedeelor descrise.

În secțiunea A<sub>1</sub>, (1<sup>re</sup> mouv<sup>t</sup>, *c-moll*,  $\frac{6}{4}$ , *chantant*) tema principală sună la pian în două tonalități diferite – *e-moll* (a), *As-dur* (b). Ritmul sincopat cu alternanța de pedală, folosită de data aceasta cu o frecvență diferită, prepară repriza temei principale la trompetă în tonalitatea de bază *c-moll* (c), în *f-ff*, care este și punctul culminant al piesei. Densitatea armonică, mișcarea unghiulară a pasajelor, formulele ritmice combinate și accentele sincopate în acompaniament contribuie la acumularea tensiunii – un procedeu prezent în toată lucrarea – intensifică dialogul trompetă-pian (Ex. 7.7).

Unisonul vocii superioare din acompaniament cu linia melodică a trompetei a primilor doi timpi din măsura a doua din culminație accentuează tensiunea creată anterior și dezvoltată mai intens înainte de *Vif*. Creșterea tempoului și amplificarea dinamicii cu un *tréz marqué* în pasajele cromatice descendente sincopate, apoi și mai mult în mișcarea de optimi (*pressez beaucoup*) și *Vite* în mișcare de pătrimi finalizează această secțiune cu trei acorduri disonante și cadența în dominantă (*ff*, *Sec*).

Secțiunea B<sub>1</sub> debutează cu *Vif*-ul în  $\frac{2}{4}$  – *doppio valore*, cu *f* la trompetă și *sff* la pian care dezvoltă un nou dialog, transformat, la un nivel superior al dinamicii și tempoului. Revin motivele din secțiunea B, într-o altă tonalitate și modificate: metrul, tempoul, dinamica și caracterul pasajelor de trompetă și pian edifică un nou punct culminant, de această dată inferior apogeeului piesei din secțiunea anterioară (Ex. 7.8).

Propoziția următoare este *Expressiff* – ul din secțiunea A, (măs. 18) modificat prin schimbarea formulelor ritmice – tripla articulație la trompetă – suprapuse pe tema principală în tonalitatea modificată (a), dezvoltată în continuare cu un pasaj de gamă cromatică la trompetă până la ultimul punct culminant al piesei în *ff* la trompetă și *fff furieusement* la pian (Ex. 11.9), care se dizolvă într-o pauză cu coroană (*tréz long*).

Finalul piesei A<sub>2</sub> ( $\frac{6}{4}$ , 1<sup>re</sup> mouv<sup>t</sup>, *Réveur* la pian, Ex. 7.10) este revenirea temei principale la pian, modificată tonal la început, ca apoi să fie preluată de trompetă în tonalitatea de bază – *c-moll* – dar de această dată cu surdină (cupă, recomandarea subsemnatului) pentru o sonoritate

deosebită, cu caracter visător, fără inflexiunile dinamice din expoziție, cu un *allargando* progresiv, la sfârșit lăsând să se întrevadă o scurtă modulație spre *C-dur*, ca apoi să revină la tonalitatea de bază *c-moll* (Ex. 7.11).

Pianul în această piesă este un participant egal la dialogul muzical dintre cele două instrumente, rolul său fiind în mod cert influențat de impresionismul francez. Densitatea armonică, procedeele interpretative, indicațiile și notările exacte a schimbărilor de caracter sau dinamică sunt mijloacele cu care autorul operează cu iscusință, creând discursul muzical al ambelor instrumente, pe care apoi îl transformă într-un dialog echilibrat dintre trompetă și pian. Enescu îmbină perfect calitățile sonore și tehnice ale celor două instrumente, creând o multitudine de culori și nuanțe timbrale și folosind diverse procedee interpretative, necunoscute până atunci și nu prea des practicate ulterior. Aparent *Legenda* predispune spre o largă libertate, aproape improvizatorică a tratării textului, și acest lucru creează uneori o concepție greșită despre disciplina de interpretare a piesei. Dacă studiem cu atenție remarcile autorului și le respectăm cu strictețe, putem realiza o performanță extraordinară a acestei minunate lucrări, iar libertatea dorită o obținem aplicând în mod echilibrat mijloacele de expresivitate recomandate de G. Enescu.

**3.1.2.** Compozitor remarcabil al sec. XX, **Artur (Oscar) Honegger** (1892-1955), membru al grupului Celor Șase (împreună cu Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Louis Durey, Germaine Tailleferre), născut în Franța din părinți elvețieni, o mare parte din viața sa a trăit la Paris, unde a studiat inițial vioara și armonia, apoi, după o scurtă perioadă a aflării la Zürich, el revine la Paris și continuă studiile cu Charles Widor și Vincent d'Indy. Autorul a peste 140 de compoziții, printre care simfonii, oratorii, opere, balet, lucrări orchestrale, instrumentale și de cameră, el a abordat diverse limbaje – tonal, atonal, politonal, creația sa fiind influențată de muzica sacră germană (J. S. Bach, L. van Beethoven, M. Reger), dar și de cea franceză (C. Debussy, F. Schmitt). Din punct de vedere stilistic muzica lui Honegger e greu de încadrat, compozitorul neapartinând nici unei școli anume, el însuși, ca și prietenul său George Enescu, respingând clasificarea prea rigidă în muzică în general. Diversitatea muzicii lui Honegger vorbește despre dorința sa de a face din muzică un mijloc umanist de expresie, fără prea mult formalism, o muzică autentică, capabilă să exprime un mesaj psihologic. Dorința sa de perfecționare îl face să exploreze mai multe genuri și tehnici de compoziție – armonia lui Debussy, ritmul lui Stravinsky, forma beethoveniană, stilul lui Schönberg (fără serialism), muzica electronică și de film [213].

***Intrada pentru trompetă in C și pian*** (H.193) de A. Honegger a fost comandată pentru Concursul de la Conservatorul Național din Paris 1947<sup>22</sup> și de asemenea introdusă în repertoriul Concursului Internațional de Alămuri de la Geneva, ediția 1947. *Intrada*, scrisă pentru o anumită ocazie, a fost inclusă în repertoriul concertistic de mai mulți trompetiști soliști din sec. XX,

înregistrată în diverse studiouri, apoi inclusă în programul didactic, a devenit o lucrare importantă în repertoriul trompetistic. Compusă în ultimii ani de viață, *Intrada* reflectă măiestria componistică matură a lui Honegger, cunoașterea excelentă a posibilităților tehnice și interpretative ale trompetei, aceste aspecte fiind evidențiate în dialogul ei cu pianul. Caracterul festiv, sobrietatea solemnă a materialului tematic și densitatea armonică a acompaniamentului – un exemplu minunat de combinare a sonorităților impresioniste și neoclasiche, care amintesc de textura orchestrală, caracteristică stilului componistic al lui Honegger – naște o imagine legată de simplitatea cântului gregorian îmbinat cu armoniile moderne. Piesa este scrisă pentru trompeta *in C* (*Ut*), dar există și varianta pentru trompeta *in B*, cu toate că la ora actuală se practică interpretarea la instrumentul pentru care a fost compusă în original.

*Intrada* (introducere muzicală în sec. XVI-XVII în muzica sacră) este structurată în forma de lied tripartit cu repriza incompletă: A (a-b-c) *maestoso*  $4/4$  – B (d-e-d<sub>1</sub>) *allegro*  $3/4$  – A (a) *maestoso*  $4/4$ , primele două secțiuni la rândul lor fiind divizate în câte trei perioade cu caracter divers.

Tonalitatea de bază a piesei este *B-dur*, dar fără să fie indicată la început prin semne la cheie, astfel pentru modulațiile efectuate pe parcurs autorul folosește semnele accidentale. Planul tonal al piesei: *B-dur* – *B-dur/g-moll* – *B-dur* este îmbogățit cu modulații directe în interiorul secțiunilor, armura fiind inutilă datorită deselor modulații enarmonice.

Piesa începe cu un scurt pasaj ascendent introductiv la trompetă, susținut de acordurile masive ale acompaniamentului de pian, amplificate de pedală, care amintesc sonoritatea de orgă, iar indicația *Maestoso* solicită de la interpreți alegerea mijloacelor și procedeele interpretative corespunzătoare caracterului (Ex. 8.1). Aici se recomandă articulația *detaché-marcato*, pentru obținerea sonorității cu caracter ceremonial.

După această scurtă introducere urmează monologul trompetei susținut în continuare de pedala de la pian cu densitatea armonică lineară (Ex. 8.2).

În măsura 5 din exemplul anterior observăm o modulație în *Des-dur*, tonalitate paralelă cu minorul omonim al *B-dur*-ului principal. În segmentul următor apare prima intervenție tematică în acompaniamentul pianistic, care poate fi considerată o celulă a dialogului dintre cele două instrumente (Ex. 8.3), care se intensifică pe parcursul întregii secțiuni, datorită noilor modulații spre *E-dur* și *c-moll*, aceasta din urmă marcând și culminația primei perioade (Ex. 8.4).

După cum observăm din ex. 12 d, mișcarea din basul ascendent de la pian, dar în *diminuendo*, se transformă la începutul perioadei *e* într-un *ostinato*, care se va menține pe tot parcursul acestei secțiuni, contrastante cu cele din perioadele anterioare, din punct de vedere a caracterului – subliniind dialogul în canon dintre trompetă și vocile superioare ale pianului (Ex. 8.5).

Canonul din secțiunea *e* se va dezvolta pe parcursul următoarelor 5 măsuri, pentru prepararea modulației din perioada *f*. Este notabil faptul că în această secțiune linia melodică a trompetei este notată în *as-moll*, iar pianul în *gis-moll* – tonalități enarmonice, ca urmare a particularităților ce țin de construcția trompetei și de comoditatea interpretării: tonalitățile cu bemoli au o culoare mai sumbră a sunetului la instrumentele de alamă. Compozitorul a folosit acest procedeu pentru a evidenția și mai mult diferența de caracter dintre secțiunile *b* și *c*, dialogul dintre trompetă și pian fiind deja diversificat prin structura ritmică a liniilor melodice (Ex. 8.6).

În următoarele măsuri din această perioadă enarmonismul apare la linia melodică a trompetei, ca o modalitate de pregătire a secțiunii mediane B (Ex. 8.7).

Secțiunea B, *Allegro*, debutează cu o introducere de pian într-un tempo dublu față de secțiunea A, cu o persistență sacadată în bas pe timpii 2 și 3, având o densitate armonică edificată pe nonacorduri pe sensibile, care creează o instabilitate armonică puternică, cu atât mai așteptată fiind rezolvarea în tonalitatea de bază a secțiunii B (Ex. 8.8).

Pe aceeași construcție armonică și ritmică a introducerii de pian din *Allegro* ia naștere linia melodică a trompetei, (*b*), în *B-dur*, având la bază o relație tonală de terțe, cvarte și cvinte, care poate fi considerată drept un sistem de rezistență pe care autorul edifică cu multă măiestrie dialogul dintre trompetă și pian. În dialogul din secțiunea *c* a secțiunii B este necesară menționarea unor procedee interpretative, care accentuează diferența de caracter ale secțiunilor A și B cu ajutorul articulațiilor și dinamicii: dacă accentele în A erau mai marcate, sunetul susținut, optimile și șaisprezecimile articulate cu *detaché*, nuanța de *f* masiv, în B toate articulațiile sunt mai puțin marcate, optimile și șaisprezecimile – în *staccato*, iar dinamica – într-o nuanță luminoasă de *f*, care poate fi obținută cu o susținere specială a coloanei de aer (concentrația grupului muscular abdominal) și a unei poziții a ambușurului care va îngusta coloana de aer, în același timp va măriră viteza ei (Ex. 8.9).

Dialogul dintre trompetă și pian este edificat pe factura ritmico-armonică a acompaniamentului cu același *ostinato* din bas de la începutul perioadei, de această dată modulată, pune în lumină linia melodică a trompetei. Melodia trompetei, structurată pe relația de intervale de cvintă-cvartă se încheie într-un schimb de replici destul de accentuat dintre trompetă și vocile superioare de la pian, transmitând pianului linia melodică (Ex. 8.10).

Evoluția dialogului continuă cu o serie de modulații în linia melodică a trompetei care concluzionează în secțiunea *e*<sub>1</sub>, articulând un material tematic nou, dar având la bază nucleul tematic din secțiunea A (*d*). Această perioadă poate fi considerată ca o variațiune a temei din prima secțiune, datorită apariției unei noi prezentări la trompetă – tripla articulație – cu un material tematic în acompaniament similar celui din compartimentul A. Aici măsura este de  $\frac{3}{4}$  în

*allegro* și secțiunea concluzionează cu reluarea temei principale din partea B, cu modulație în *G-dur* la num. 7 (Ex. 8.11).

Suprapunerea celor două tonalități creează tensiunea necesară pentru modulația în *G-dur* – ascensiunea către o nouă treaptă a dezvoltării pe planul tonal a materialului tematic din B. Tot aici observăm o notă distinctivă în structura ritmică a dialogului trompetă-pian din perioadele *b* și *e* – mișcarea în  $\frac{3}{4}$  se transformă în mișcare de  $\frac{6}{4}$  cu doimi, care este divizată pe 2 măsuri. În consecință se produce un efect de extindere temporală – *kyros* – a liniei temei principale, unde apare din nou canonul.

Secțiunea  $A_1$  – repriza piesei, pregătită de modulația de bază cu nucleul tematic expus la trompetă apoi confirmat cu materialul din acompaniament de la sfârșitul secțiunii B, debutează în *Maestoso*, similar celui de la începutul piesei, însă cu modificări în fragmentul tematic de optimi, care se desăvârșește cu o încheiere în concordanță cu caracterul întregii lucrări (Ex. 8.12).

Considerată piesă de un înalt grad de dificultate, *Intrada* solicită de la trompetist un întreg complex de calități interpretative și analitice, care îl vor ajuta să rezolve problemele tehnice legate de articulații și respirație, apoi cele de rezistență și, în cele din urmă, cele conceptuale, legate de stilul componistic al autorului – toate fiind conectate între ele. În privința respirației este necesară o analiză minuțioasă a frazei introductive din secțiunea A, deoarece linia trompetei cu o structură tonală enarmonică necesită o susținere considerabilă, iar articulațiile diversificate vor completa bogata paletă de culori a acestei remarcabile lucrări muzicale – una dintre cele mai reprezentative din repertoriul trompetistic universal din sec. XX.

**3.1.3.** Un segment important al repertoriului trompetistic a apărut în Rusia Sovietică în prima jumătate a sec. XX, datorită consolidării școlii interpretative de la Moscova, St. Petersburg și Saratov, unde eminente trompetiști și profesori străini, invitați să pună bazele școlii trompetistice ruse, care au devenit și membri ai orchestrelor simfonice și teatrelor de operă din centrele culturale importante din Rusia secolului XIX, printre care F. (Фёдор Богданович) Richter (1826-1901), W. (Wilhelm) Wurm (1826-1904), A. Iohanson (1853-1916), A. Gordon (1867-1942), W. (Вилли) Brandt (1869-1923) au creat bazele unei școli de interpretare autohtone, tradițiile căreia au fost continuate apoi de către M. Tabakov (1877-1956), P. Lyamin (1884-1968), A. Shmidt (1899-1955), S. Eryomin (1903-1975), V. Shciolokov (1904-1975), G. Orvid (1904-1980), iar T. Dokshitser la Moscova și Y. Bolshiyarov la Leningrad au reușit să edifice două școli de trompetă, diferite ca stil, ambele cu un nivel foarte înalt, discipolii cărora sunt la ora actuală cei mai importanți profesori și instrumentiști din Rusia. Mai mulți compozitori sovietici au scris diverse miniaturi pentru trompetă și pian, mai mult sau mai puțin reușite, dorind să acopere lipsa materialului didactic în domeniul respectiv, unul dintre cei mai prolifici fiind **Vladimir Peskin** (1906-1988) [207].

Născut la Irkutsk, Rusia, el a început să studieze muzica la Academia de muzica din Geneva, Elveția, unde familia sa era deportată din motive politice. Mai târziu, în 1917, Peskin studiază la Universitatea de muzică din Irkutsk, iar din 1922 este student la Conservatorul din Moscova, la clasa de pian a profesorilor S. Feinberg și A. Ostrovskaya. Din cauza unei boli profesionale el a trebuit să abandoneze cariera de pianist, astfel orientându-se către compoziție. Din anii '30 ai sec. XX a început să scrie mai mult pentru instrumentele aerofone, în special pentru trompetă. În urma unei strânse colaborări cu trompetistul T. Dokshitzer V. Peskin a compus mai multe lucrări, printre care trei *Concerte pentru trompetă și orchestră*, *Variațiuni pentru trompetă și pian* și numeroase miniaturi [vezi 78].

Una dintre primele sale creații, exceptând liedurile, compuse în adolescență, este **Scherzo pentru trompetă și pian** (1937), piesă de mare virtuozitate, care conține un complex de procedee interpretative noi pentru acea vreme, iar dialogul dintre trompetă și pian reprezintă o structură originală, care diferă de limbajul componistic al autorului din perioada respectivă.<sup>23</sup>

Forma lucrării este tripartită: A-B-A<sub>1</sub>. Planul tonal: *b-moll - Ges-dur - b-moll*. Cu o structură ritmică de  $\frac{12}{8}$  care periodic se transformă în  $\frac{6}{4}$ , fără indicații speciale de schimbare de măsură, doar prin intermediul grupării diverse a formulelor ritmice, piesa scrisă pentru trompeta *in B*, cu indicația autorului *Allegro molto*, pune în relief o tehnică deosebită a articulației duble în *staccato* în registrele mediu și acut, un procedeu interpretativ dificil și în prezent. Prima parte A articulează o structură tripartită: **a-b-a<sub>1</sub>-c-a<sub>2</sub>-încheiere**. După o foarte scurtă introducere a pianului, sună tema principală (a), compusă din motive scurte ce stau la baza primei perioade și care vor reapărea pe parcursul secțiunii A. Accentul în dialogul pian-trompetă în acest compartiment cade pe discursul trompetei, pianul având un rol secundar din punct de vedere tematic, însă important din punct de vedere al menținerii caracterului ritmic ternar. Intervențiile sale situate pe contratimp devin un element esențial în dialogul dintre cele două instrumente (Ex. 9.1).

În perioada a doua (b) apare un nou element tematic, de data aceasta în partida pianului (portativul superior) anticipând tematismul secțiunii mediane B. Prin deplasarea formulei de două 16-mi de la începutul piesei din linia melodică a trompetei de pe contratimp pe timp, fiind și accentuate, se subliniază construcția ritmică binară de la pian (Ex. 9.2).

Comparația dintre ternar și binar în această secțiune este un mijloc de expresivitate folosit de compozitor pentru a scoate în relief caracterul de virtuozitate al piesei, iar dialogul dintre pian și trompetă în acest context este esențial. Revenirea temei inițiale (a<sub>1</sub>, Ex. 9.3) este modificată atât în aspect melodic (linia trompetei), cât și ritmic (linia pianului).

Începând cu nr. 5 se configurează modulația tonală spre tonalitatea paralelă *Des-dur*, dar și un material tematic nou (c), mai cantabil, edificat pe mișcarea de pătrimi din *arpeggiato* de pe

portativul superior de la pian, apoi de la nr. 6 trompeta preia linia de 16-mi, astfel evidențiind caracterul noului material (Ex. 9.4).

Este important de menționat că în acest compartiment apar indicații atât ale autorului cât și ale lui Dokshitzer (primul interpret), precum *la melodia ben marcato, poco tenuto* sau *sempre legato e espressivo*, prefigurând lirismul temei din secțiunea B.

Repriza  $a_2$  apare și de data aceasta într-o nouă variantă, relevând utilizarea tehnicii de variațiuni ornamentale în partida trompetei și facturale la pian (Ex. 9.5).

Apariția noii secțiuni B este precedată de secvențe care duc spre cadență, iar *crescendo* până la *ff* și *molto ritenuto, allargando* accentuează încheierea primei secțiuni (Ex. 9.6).

Secțiunea B, contrastantă celei anterioare, se remarcă prin dimensiunea ei – este mai scurtă –, schimbarea caracterului și, nu în ultimul rând, cu ajutorul dinamicii și articulațiilor: nuanță mică (*mp* sau *mf*), *legato* la trompetă și *détaché* la pian. Menționăm că *détaché* sub *legato* la trompetă presupune un anumit tip de articulație, inventat de trompetistul T. Dokshitzer, care recomandă o articulație între *ta* și *da*, numită *articulația Dokshitzer* (Ex. 9.7).

După cum observăm din exemplul de mai sus, această secțiune rămânând în măsura  $^{12}/_8$  este mult mai apropiată de  $^{6}/_4$  datorită grupării diverse la vocea trompetei, dar și a sublinierii timpilor 1 și 3 din formula de trei optimi. Aici procedeul este folosit de autor pentru diferențierea caracterului muzical al secțiunilor, acesta având caracterul de cantilenă, iar tema principală din această secțiune – prezentată în dialogul dintre trompetă și pian sau expusă în două voci ( Ex. 9.8, num. 10).

Pentru revenirea la (*Allegro molto* inițial) – secțiunea  $A_1$ , *b-moll* – autorul folosește în *a tempo* același procedeu de modulație – secvențe tonale, de data aceasta la linia trompetei, susținute armonic cu acompaniamentul de pian și coroana înainte de repriză, prin care se face remarcată tranziția către  $A_1$ .

În repriza  $A_1$  (de altfel, puternic comprimată, limitându-se doar la o singură perioadă cu o mică încheiere-codă) se reia tema principală de la începutul piesei în varianta ei inițială, revenind la *tempo I* (Ex. 9.9).

Scurta încheiere-codă bazată pe două motive similare la trompetă și factura armonică și acompaniamentului de pian modificate, prin comprimarea progresivă a metrului (măs. 66  $^{12}/_8$ , măs. 71  $^{9}/_8$ , măs. 72  $^{6}/_8$ ) cu mișcare secvențială în bas și progresie armonică cromatică în care consolidarea dominantei, are funcția acumulării unei tensiuni majore, ca în măsurile finale această tensiune să fie concluzionată într-un final triumfător, caracteristic stilului muzical sovietic din acea perioadă (Ex. 9.10).

Această excelentă lucrare rămâne de actualitate, în special pentru repertoriul didactic, dată fiind complexitatea tehnică a partidei de trompetă, ansamblului dintre cele două

instrumente, forma ei clasică și tonalitatea care pune în valoare sonoritatea trompetei, iar acompaniamentul de tip orchestral, realizat cu măiestrie, scoate în relief toate aceste calități ale lucrării, care o plasează în rândul lucrărilor des interpretate și incluse în programele de concursuri de interpretare, în special în țările est-europene.

**3.1.4.** În perioada postbelică începând cu anii '60 ai sec. XX școlile componistice din mai multe țări est-europene precum Bulgaria, Cehoslovacia, Polonia, România, Iugoslavia, ș. a., erau strâns atașate de școala sovietică datorită apropierii dintre Uniunea Compozitorilor de la Moscova și majoritatea compozitorilor din aceste țări, mulți dintre care au studiat la Moscova sau Leningrad, și, bineînțeles, amprenta stilistică respectivă se face simțită mai ales în lucrările scrise de ei în acea perioadă de timp.

Unul dintre acești compozitori a fost Jiří Pauer (1919-2007), influențat puternic de D. Șostakovich, cu care corespundea, în același timp fiind un admirator al lui B. Martinu și B. Britten. Creația sa cuprinde mai multe genuri printre care se numără opere, simfonii, creații corale și muzică de cameră. Lucrările instrumentale ale lui Pauer sunt focalizate pe alămuri, el fiind aproape de artiștii Filarmonicii din Praga o perioadă lungă de timp (1958-1980), cât a ocupat postul de director al acestei prestigioase instituții. Piesele pentru trompetă, corn, trombon, tubă, dar și cele de muzică de cameră – duete, trio, cvartete ș. a. pentru aceste instrumente demonstrează interesul sau față de instrumentele de alamă. În același context se înscrie și un ciclu din trei miniaturi pentru trompetă, trombon și tubă, toate cu acompaniament de pian – *Trompetina* (1972), *Trombonetta* (1974-75) și *Tubonetta* (1976) – scrise într-o perioadă apropiată de timp cu stil și caracter asemănător, chiar și durata fiecăreia dintre ele fiind de aproximativ 10-13 minute [215].

***Trompetina*** este o lucrare complexă, în care compozitorul scoate în evidență realizările tehnice interpretative ale școlii de alămuri pragheze – la acea vreme una dintre cele mai evolute din Europa de Est. Piesa este structurată în trei compartimente: A (*Allegro*) – B (*Adagio*) – A<sub>1</sub> (*Allegro*). Autorul folosește un sistem intonațional propriu în care predomină suprapunerile de secunde în diferite ipostaze acordice cu modulații cromatice în ascendență, concluzionând de fiecare dată cu un nou fragment tematic având în acompaniament aceeași distribuție sonoră în formă de acord sau arpeggiat – un procedeu folosit de impresionisti, în special de C. Debussy.

În prima secțiune (A) nu se poate identifica un plan tonal, ci doar un traseu tonal cu reprezentare tematică proprie. Instabilitatea tonală se materializează în apariția fiecărui segment tematic, reluat apoi în concluzie. Acompaniamentul este mai degrabă o susținere armonică decât un dialog cu trompeta, cu toate că în anumite momente el se prefigurează prin replici scurte, dar și elemente de polifonie – două linii melodice diverse, expuse la trompetă și portativul superior sau inferior la pian și acest procedeu va reveni pe parcursul lucrării în context diferit. Toată



lucrarea are 34 cifre, fiecare dintre ele corespunzând unui segment tematic separat, cu caracter și armonie proprie. În secțiunea A – cea mai lungă dintre cele trei, care conține 12 numere, ale căror segmente tematice reluate în diverse contexte, constituie acel mozaic, care pe întreaga parte formează tabloul încheiat din punct de vedere tematic și armonic. Din exemplul de mai jos putem observa un alt procedeu: două segmente tematice diferite – cel de la începutul lucrării (măs. 5, Ex. 10.1) și cel de la nr. [2] (măs. 4, Ex. 10.2), în tonalități diverse, respectiv *d-moll* și *es-moll*, care sunt conectate cu o formulă ritmică similară, procedeu componistic ce creează contextul structural al întregii secțiuni.

La nr. 3 (Ex. 10.3) se naște un nou segment tematic, cu caracter și destinație diferită – de temă secundară. La nr. [5] măs. 6 (Ex. 10.4) observăm un nou procedeu interpretativ – *tremolando* la pian în *diminuendo* și la trompetă *crescendo*, cu scopul dinamizării modulației tonale și preparării apariției noului segment tematic în nr. 6 (*largamente*). El se va desfășura pe parcursul unei perioade de 8 măsuri amintind în acompaniament formula ritmică de la începutul piesei, însă aici având ca suport armonic un poliacord în care se regăsește și sunetul *fis* (Ex. 10.5)

Mișcarea vocilor de pe ambele portative în direcții contrare, care creează instabilitate armonică – un septacord mare mărit pe sunetul *f* (Ex. 10.6) – un procedeu componistic folosit pentru dinamizarea și prepararea următorului segment în *ff* din nr. [7] (Ex. 10.7), iar în nr. [8] apare un nou motiv (Ex. 10.8), a cărui densitate armonică disonantă în acompaniament demonstrează atracția autorului către un suport armonic neobișnuit.

După acest scurt episod de *giocos*, se poate spune chiar *ironico*, de doar 9 măsuri, în acompaniament continuă șirul de acorduri disonante care susțin un pasaj cromatic, astfel preparând accesul la episodul final al secțiunii A.

De la nr. [9] până la nr. [13] (Ex. 10.9) linia melodică a trompetei este insignifiantă, se poate spune că e mai mult o susținere armonică a temei de la pian, care la un moment dat devine o completare a pasajului ascendent cromatic și culminează cu un *Fis* (efect) în *ff* (Ex. 10.10), având sarcina de a duce la maxim tensiunea creată de acordurile disonante din acompaniament, care apoi se concluzionează cu primul acord, cu care începe a doua secțiune.

Secțiunea B, *Adagio*, nr. [13], reprezintă un nou compartiment cu conținut tematic și armonic, contrastant cu părțile *Allegro*, care îl flanchează, deosebindu-se de ele nu doar prin tempo și caracter, dar și prin structura metrică, tipul de acompaniament, la fel disonant. Contextul armonic este cel care pune în evidență tema de la trompetă – o expunere clară, cu menționarea caracteristică *amabile*. Pentru accentuarea aspectului timbral al liniei melodice aici autorul recomandă surdina *hush-hush*, confecționată din lemn, plastic sau metal, cupa ei din

carton fiind căptușit cu pâslă fină, care produce o culoare a sunetului catifelată și deosebit de delicată (Ex. 10.11).

*Surdina hush-hush*



După cum se observă din exemplul 14.11 în nr. 14 apare un nou motiv, conectat la construcția anterioară, însă care aduce un alt caracter – *agitato* – suprapus pe un *tremolando* disonant în măsura de  $\frac{6}{4}$  – un procedeu intercalat repetitiv cu modificări ale temei și armoniei, prezent și la pian, nr. 15, astfel creând un scurt dialog imitativ (Ex. 10.12)

În partea lentă compozitorul combină sonoritatea policromă a trompetei folosind cu ingeniozitate două tipuri de surdină, *hush* și *straight*, în expunerea temei cu densitatea armonică disonantă din acompaniament, de această dată rolul dinamizării îl au cadențele trompetei cu surdina *straight*, și cu pedala de orgă la pian, care de fiecare dată sunt modificate armonic, ritmic și dimensional (Ex. 10.13).

Cadența concluzionează cu revenirea temei inițiale (a), de această dată la pian, linia melodică de la trompetă având mai degrabă funcție armonică – procedeu folosit și în secțiunea A, bineînțeles în contextul respectiv (Ex. 10.14)

Un procedeu stilistic folosit de compozitor puțin utilizat în piesele pentru trompetă este pauza generală de înaintea reprizei care pregătește revenirea temei principale din secțiunea A, unde compozitorul surprinde din nou: liniile melodice ale celor două instrumente se schimbă cu locul după principiul contrapunctului dublu. A<sub>1</sub>, *fermamente* începe la nr. 21, măs. 2, având un tip propriu de expunere, care durează până la nr. 23, unde se revine la repartizarea planurilor sonore ca și în expoziție, însă cu unele schimbări în acompaniament (Ex. 10.15, 10.16, 10.17, 10.18).

Trebuie menționat și faptul că întreg materialul muzical în repriză este transpus cu un ton mai sus față de expoziție și doar din nr. 25 discursul devine similar cu cel din secțiunea A (Ex. 10.19).

Modificările cele mai importante sunt efectuate la finalul reprizei: noi elemente tematice, intensificarea dialogului trompetă-pian, utilizarea poliritmiei, introducerea unei cadențe solistice – și tot acest melanj are funcția de a reprojecția întreg materialul piesei cu suplimentări tematice, legate de prepararea finalului festiv, apoteotic, având suportul armonic de maximă consonanță și stabilitate pentru instrumentul solist (Ex. 10.20, 10.21, 10.22).

*Trompetina* este considerată o lucrare cu grad de dificultate sporit, conținând anumite procedee interpretative complicate, ca de exemplu salturile de intervale peste octavă, diferența mare de nuanțe, cadențele complexe, care au funcția pregătitoare fie pentru schimbarea caracterului, secțiunii, sau chiar temei însăși, ceea ce necesită de la interpret o bună cunoaștere a mijloacelor moderne componistice și interpretative. Se recomandă pentru anii II-III de studiu la instituțiile superioare.

**3.1.5.** Repertoriul trompetistic românesc, deși nu prea larg, a avut o evoluție importantă începând cu perioada anilor '50, când compozitori români precum D. Bughici, F. Popovici, A. Vieru, A. Popa, N. Petri, V. Jianu, T. Ciortea, S. Păuța, dar și alții, au scris numeroase lucrări de mici dimensiuni pentru trompetă și pian. O mare parte a acestor creații muzicale a fost scrisă la solicitarea profesorilor de trompetă din instituțiile de învățământ mediu și superior, dar și a câtorva trompetiști care desfășurau o activitate concertistică, precum I. Văduva și E. Bușingher.

***Pastorală și Joc (1953)*** de **Anatol Vieru** este o mică suită din două părți pentru trompetă și pian, având la baza materialului tematic melosul folcloric românesc. Piesele sunt scurte ca durată, însă foarte bine structurate, conținând un dialog muzical între trompetă și pian. Îmbinarea reușită a melodiilor ce au caracter folcloric și a acompaniamentului de pian cu structura armonică influențată mai degrabă de expresionism, zugrăvește un pastel muzical în culori deosebit de diversificate. Totodată nu se poate trece cu vederea și faptul că amprenta *Legendei* de G. Enescu este destul de perceptibilă în forma primei piese – *Pastorală*, de altfel, interpretată frecvent singură, fiind o mostră interesantă din punct de vedere al limbajului muzical-interpretativ abordat de compozitor.

*Pastorală* are forma de Lied tripartit A-B-A<sub>1</sub>, tonalitatea de bază fiind *As-dur*, cu modulații în *C-dur*, *G-dur*, *F-dur* în interiorul secțiunii B (care demarează în măsur. 19, odată cu prima modulație) și revenirea la tonalitatea inițială în secțiunea A<sub>1</sub> (în măsur. 40 cu un *brillante* culminant). Începutul *Pastoralei* se caracterizează printr-un dialog transparent dintre trompetă și pian în măsura de  $\frac{4}{4}$ , *Andante*, tema trompetei fiind alcătuită din câteva motive simple, iar în acompaniament semnalându-se o mișcare de pătrimi în două voci susținută de o pedală *ostinato* pe tonică pentru confirmarea tonalității de bază (Ex. 11.1).

Pe parcurs tot *ostinato* este modalitatea folosită de compozitor pentru susținerea dezvoltării temei de la trompetă și concomitent pentru prepararea primei modulații cu care începe secțiunea B în măsur.19 (Ex. 11.2). În continuare modulațiile la tonalitățile îndepărtate generează o dezvoltare progresivă pe parcursul a trei perioade – două de opt măsuri și una de patru, respectiv între măsur.19, 27 și 36 (Ex. 11.3).

Aici observăm intensificarea dialogului dintre trompetă și pian cu replici alternante în mișcare de 16-mi la pian și 32-mi la trompetă (Ex.11.4).

Ultima și cea mai scurtă perioadă de 4 măsuri, care începe cu măsur. 36, expune cel mai concentrat dialog între cele două instrumente datorită schimbului de replici în 32-mi, cu mișcări în direcții opuse la trompetă și pian, care duc la începutul culminației piesei și revenirea la tonalitatea de bază (Ex. 11.5).

La sfârșitul secțiunii B se prefigurează din nou mișcarea din bas din secțiunea A, însă de această dată fiind modificată armonic și ritmic și având o altă funcție – de a susține armonic atât

ascendența temeii trompetei cât și pasajele de 32-mi de pe portativul superior al pianului – o mișcare dantelată, care subliniază masivitatea culminației (Ex. 11.6).

În măs. 50, unde începe repriza A<sub>1</sub> observăm revenirea la tema principală, însă modificată ritmic cu specificare de caracter *Un poco piu mosso* și *tranquillo*, unde compozitorul folosește scriitura polimetrică – la trompetă măsura este în  $\frac{6}{8}$ , iar la pian în  $\frac{2}{4}$  un procedeu componistic folosit destul de des în muzica pentru trompetă a sec. XX, motivul fiind evidențierea caracterului liric al frazei. (Ex. 11.7).

Piesa se încheie cu dialogul dintre trompetă și pian care decurge într-o atmosferă liniștită, în *pp*, însă în ultimele măsuri apar câteva acorduri disonante în *ff* – un procedeu care creează o nouă tensiune, însă de scurtă durată, ca apoi încheierea să revină la calm (Ex. 11.8).

*Pastorală* de A. Vieru reprezintă în repertoriul trompetistic românesc și universal compartimentul lucrărilor cu scop didactic, chiar dacă piesa prezintă interes și din punct de vedere interpretativ. Într-o lucrare de dimensiuni mici trompetistul trebuie să-și demonstreze atât calitățile de virtuoz, interpretând cu precizie pasaje dificile de 32-mi în contextul dialogului cu pianul sau extinderea considerabilă a diapazonului în acut cat și cele artistice, folosind cu iscusință îndemânarea sa în executarea diferențelor dinamice dintre *ppp* și *ff* și, nu în ultimul rând, rezistența musculară. Se recomandă studierea piesei la sfârșitul ciclului liceal de învățământ sau în primul semestru al anului I al ciclului universitar. Repertoriul trompetistic românesc din perioada postbelică nu este prea larg, și foarte puține dintre ele sunt miniaturi, astfel *Pastorală* devine una dintre puținele piese de acest gen, care este interesantă și din punct de vedere al limbajului muzical-interpretativ abordat de compozitor.

**3.1.6.** În Republica Moldova începând cu anii '60 repertoriul trompetistic se îmbogățește cu mai multe miniaturi, unele dintre ele fiind scrise pentru diferite concursuri de interpretare din Moldova. Astfel, V. Zagorschi scrie *Scherzino*, A. Sochireanschi – *Studiul de concert*, V. Slivinschi – *Oleandra*, mai multe piese sunt semnate de S. Lungul, V. Rotaru ș.a. Lucrările acestor compozitori sunt, în majoritatea lor, inspirate din muzica folclorică, dar posibilitățile tehnice și de expresivitate ale trompetei sunt fructificate destul de mult, relevând o largă gamă de nuanțe și culori, inclusiv solicitarea registrului acut al trompetei.

Compozitor, violonist, violist, dirijor și profesor, **Boris Dubosarschi** (1947-2017) a fost o personalitate importantă în lumea artistică din Republica Moldova. Unul dintre fondatorii teatrului evreiesc din Chișinău și dirijorul orchestrei teatrului, el a fost autorul unui mare număr de lucrări de diverse genuri precum cantate, suite simfonice, concert pentru vioară, cvartet de coarde, lucrări instrumentale, ciclu de lieduri, muzică corală, muzică de teatru ș. a.

*Capriccio* pentru trompetă și pian (1982) existând și varianta cu acompaniament de orchestră de cameră), scrisă de **B. Dubosarschi**, se deosebește de alte miniaturi prin extinderea

considerabilă a ambitusului, prin utilizarea poliritmiei, rămânând totodată în captivitatea tiparului tradițional “folcloric” al liniei melodice a instrumentului solistic. Piesa a fost interpretată în premieră de către trompetistul Petru Tabac, dar până în prezent nu a fost publicată. Lucrarea a fost selectată spre analiză pentru originalitatea ei, dar și datorită materialului tematic deosebit de alte piese de acest gen.

Lucrare monopartită cu influențe ale melosului folcloric, *Capriccio* denotă elemente de suită, în care autorul folosește limbajul componistic, propriu curentului neofolcloric, caracteristic multor compozitori moldoveni din anii '80. Modelând unele dintre părțile suitei, Dubosarschi reușește să pună în valoare sonoritatea trompetei în tonalitățile respective și totodată să imprime dinamism discursului muzical folosind elemente de polimetrie pe parcursul întregii lucrări. Materialul tematic este un melanj dintre muzica folclorică moldovenească și cea evreiască, compozitorul folosind destul de des motivele caracteristice muzicii populare evreiești. Piesa este structurată în patru secțiuni cu caracter divers:

Fig.2

structura	A ( <i>Rubato</i> )	B ( <i>Adagio</i> )	C ( <i>Andante</i> )	D ( <i>Allegretto</i> )
planul tonal	<i>g-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>f-moll</i>	<i>f-moll/F-dur</i>

Secțiunea A (*Rubato*) debutează cu o cadența la trompetă (Ex. 12.1), asemănătoare cu o doină moldovenească și în același timp cu un *lamento* evreiesc în minorul armonic cu treapta a IV ridicată, caracteristic ambelor genuri. Este remarcabil ambitusul acestei cadențe, care se extinde până în octava a 3-a – procedeu rar întâlnit în piesele pentru trompetă din acea perioadă.

După cadență pianul continuă în măsura de  $\frac{3}{4}$  aceeași temă cu caracter improvizatoric, cu intercalări ale acordurilor de dominantă (Ex. 12.2).

Secțiunea B (*Adagio*) în măsura de  $\frac{2}{4}$  debutează cu tradiționala introducere scurtă de patru măsuri care prepară tema de la trompetă. De aici începe dialogul pian-trompetă, care se definește prin fraze scurte, repetitive, cu formule ritmice similare și elemente de poliritmie, transmițând caracterul unei hore lente (Ex. 12.3).

Următoarea secțiune, C (*Andante*, Ex. 12.4), în măsura de  $\frac{3}{4}$  și tonalitatea *f-moll*, reprezintă o schimbare de caracter din punct de vedere ritmic și al dialogului între instrumentele participante. *Ostinato* de la pian din primele șase măsuri din această secțiune are funcția de a stabili noua tonalitate și a ornamenta tema trompetei, ce amintește de *dansul miresei* – element din folclorul moldovenesc.

Partea finală a piesei, secțiunea D (*Allegretto*), *f-moll*,  $\frac{2}{4}$ , evocă un dans țărănesc, însă limbajul armonic și poliritmia folosite de compozitor transmit mai degrabă grotescul din acest dans, dar cu un aspect pozitiv, binevoitor, șugubăț (Ex. 12.5). În afară de densitatea armonică

proprie scriiturii lui B. Dubosarschi, în această secțiune apar în acompaniament câteva formule ritmice caracteristice mai degrabă pieselor de jazz (Ex. 12.6).

Piesa se încheie cu o modulație în *F-dur* și cu un scurt final în care nota culminantă a trompetei este susținută de succesivitatea rapidă în triolette a acordurilor de noua tonică și omonima dominantei reconfirmă zona de proveniență a surselor de inspirație prin evitarea relațiilor armonice tonal-funcționale (Ex. 12.7).

Din exemplele extrase din manuscris putem observa că autorul nu a indicat dinamica și articulațiile, iar acest fapt solicită o abordare creativă din partea interpretului, care în funcție de caracterul frazelor sau a întregii secțiuni urmează să stabilească procedeele interpretative potrivite. Piesa este destul de bine structurată, conținând un material tematic variat și poate fi inclusă în repertoriul concertistic, iar din punct de vedere didactic, poate fi recomandată pentru studiu în perioada primelor semestre din anul II din ciclul de licență.

Miniaturile pentru trompetă și pian de compozitori ai sec. XX sunt foarte importante în procesul didactic, deoarece dimensiunile lor restrânse permit elevilor sau studenților să asimileze mai ușor problemele legate de tehnica interpretării, mijloacele de expresivitate și sintetizarea lor prin analiza lucrării. În acest fel tinerii instrumentiști se vor obișnui cu studiul mai aprofundat al lucrării, folosind cu succes acest procedeu în cariera lor.

### **3.2. Probleme specifice de timbralitate în miniaturile pentru trompetă și orgă**

Începând cu mijlocul sec. al XX-lea repertoriul trompetistic modern s-a îmbogățit cu mai multe creații originale pentru trompetă și orgă, care cuprind o varietate de particularități de expresivitate și sonorități deosebite. De la primul recital de trompetă cu acompaniament de orgă, susținut de G. Fantini și G. Frescobaldi (1634), duetul trompetă-orgă supraviețuiește timpurilor și odată cu evoluția construcției și tehnicii de interpretare la trompetă, ajunge să reprezinte un segment repertorial important în sec. XX. Trompetistul francez Maurice Andre a susținut în cariera sa de solist numeroase concerte cu acompaniament de orgă, fapt care a încurajat mai mulți compozitori să abordeze acest gen. Astfel au apărut *Semaine Sainte a Cuzco* (1949) și *Variations gregorians* (1964) de Henri Tomasi, *Ókna* de Petr Eben (1976), *Invocationes* de Bertold Hummel (1978), *Mysteries Romaine* de David Simpson (1979), *Monteverdiana* de Daniele Zanettovich (1988), *Prayer for the dead soldier* de David Short și multe altele. În compozițiile pentru instrumente solo și orgă există întotdeauna problema specificului registrației (arta de a folosi posibilitățile timbrale ale orgii sau ale clavecinului, indicată în compozițiile modeme). În momentul conceperii lucrării, compozitorul trebuie să țină cont de faptul că diferite orgi au sonoritate diferită. De asemenea nu pot fi ignorate nici particularitățile acustice diferite din biserici sau săli de concert. Acești factori neapărat trebuie luați în considerare ca fiind

importanți pentru rezultatul dorit, astfel ca ideile și sugestiile autorului în privința registrației să asigure individualizarea trompetei pe fundalul plin de culoare și caracter oferit de orgă.

În mare parte lucrările moderne pentru trompetă și orgă, la fel ca cele din perioada Renașterii, au la bază tematica religioasă și în acest sens se poate observa conexiunea în contextul melodic, armonic și timbral cu lucrările pentru trompetă și orgă a compozitorilor din sec. XVII-XVIII. Trebuie menționat faptul că aceste lucrări aparțin autorilor din țările vesteuropene, cu religie preponderent catolică sau protestantă, unde în biserici se folosește orga pentru slujbele religioase.

**3.2.1. *Semaine sainte a Cuzco* (1964) de Henri Tomasi (1901-1971)<sup>24</sup>** pentru trompeta *in C* sau *in B*, trompeta *piccolo* și orchestră de cameră, pian sau orgă dedicată marelui trompetist francez Maurice Andre este o lucrare cu o durată de aproximativ 6 minute, dar foarte concentrată din punct de vedere al mijloacelor de expresivitate și procedeele de interpretare, astfel devenind o lucrare cu un grad de dificultate majoră. Autorul fructifică posibilitățile trompetei *piccolo* la maxim, într-un mod diferit, ieșind din tiparul sonorităților obișnuite ale acestui instrument. Divizată în trei mari secțiuni, piesa debutează cu un asertiv *Allegro maestoso, H-dur* – o tonalitate cu sonoritate strălucitoare la trompetă în registrul acut, având linia melodică construită pe pasaje de arpegii, cu caracter solemn, marțial și cu o densitate armonică în acompaniament, corespunzătoare stilului propriu compozitorului, influențat de impresionism, jazz și muzică folclorică mediteraneană. O scurtă introducere de orgă prefigurează caracterul mistic al piesei, iar registrația indicată de autor pune în relief o gamă de sonorități insolite, astfel atingând scopul urmărit de autor – combinarea fantasmagorică a motivelor de origine creștină cu cele de sorginte incașă, creând un univers muzical miniatural, plăsmuit de imaginația sa. Dialogul dintre trompetă și orgă din prima secțiune cu mișcarea de 32-mi la trompetă, *ostinato* punctat și disonanțe create din trisonuri suprapuse la orgă, creează o atmosferă de tensiune și frământare, asemeni ființei umane care trebuie să se înfățișeze Divinității.

Lucrarea are forma tripartită A-B-A<sub>1</sub>, fiecare parte având centrul tonal propriu. În prima secțiune A (*H-dur, 4/4, Lento, pesante, optimea=112*) se disting trei linii independente: prima linie este cea de la trompetă, în *H-dur (f, sec, strident et cuivre)* cu mișcare de 32-mi, cu *martele* și *accente* în punctele disonante ale melodiei (*sol becar* și *si bemol*), reprezintă o succesiune de arpegii desfășurate, utilizând sunetele care formează acordurile din acompaniamentul de orgă pe portativele superioare; a doua linie (*marcato sostenuto*) este un *ostinato* pe portativele superioare de la orgă, format din formațiuni sau consunări politonale alternante (*H-dur* superior și *c-moll* inferior, *Es-dur* superior și *A-dur* inferior), care se va menține până la încheierea primei secțiuni; linia a treia, din bas (*comme un choral*) apare abia în măs. 6 și reprezintă o temă coralică în modul major-minor paralel alternativ *C-dur – a-moll*. Coexistența acestor trei linii independente

formează un contrapunct de straturi, un procedeu folosit intenționat de compozitor pentru a accentua conexiunea dintre scriitura sa modernă și canoanele muzicii sacre (Ex. 13.1, 13.2).

Secțiunea B (*murmure, comme une priere*, Ex. 13.3) în care Tomasi recomandă schimbarea trompetei (*piccolo* este înlocuită cu trompeta *in C*), este divizată în două compartimente cu tematism diferit (**b**, [6], *Invocation, comme une improvisation dramatique* (Ex. 13.4) și **c**, [10], *con dolore, lamentoso*, Ex. 13.5), însă având caracter apropiat. Cu un suport armonic disonant format din cvintacorduri și poliacorduri, cu o structură metrică în permanentă schimbare pe parcursul întregii secțiuni ( $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ), discursul muzical din B reprezintă un exemplu remarcabil de expresivitate, datorită schimbului de instrumente și folosirea a două tipuri de surdine – *ordinaire* (simplă) și *Robinson* (cupă, dar cu o sonoritate specială). Secțiunea B debutează și se încheie cu sonoritatea estompată a orgii solo (*ppp*). Trompeta intervine cu o melodie bazată tot pe mișcare arpeggiată (în *g-moll*), însă cu un caracter cu totul diferit de cel din secțiunea A. Fiind acompaniată de un acord susținut timp 11 măsuri în *tremolando* pe portativele inferioare ale orgii format din trisonul cu două terțe (majoră și minoră) pe sunetul *E* (*pp*, *trez doux, murmurant*), melodia are scurte intervenții pe portativul superior articulând trisonul lui *g-moll*, întreținând astfel un dialog imitativ cu trompeta. În compartimentul *c* linia melodică a trompetei reia într-o formă variată (de la o altă înălțime și într-o altă înveșmântare ritmică), melodia coralică din A susținută armonic de cvinte și trisonuri alternante în fiecare măsură pe portativele inferioare ale orgii, în timp ce pe portativul superior se reia repetitiv, alternând cu măsuri de pauză, un nou motiv asemănător prin structura ritmică cu motivul din **b** (portativul superior). În încheierea compartimentului **c** trompeta intervine cu două apariții scurte (bazate pe tema cu caracter de coral, Ex. 13.6), însă foarte importante, deoarece aici Tomasi evidențiază modificările timbrale la trompetă prin folosirea surdinelor. După scurta încheiere la orgă în care revine materialul din introducerea secțiunii, apare repriza A<sub>1</sub> (Ex. 13.7).

Ea (repriza) reia aproape fără modificări (în aceeași tonalitate, cu aceleași caracteristici de expresivitate) materialul muzical de la începutul piesei și doar ultimele trei măsuri aduc mici schimbări. Aici compozitorul conectează linia trompetei cu liniile din acompaniament, intensificând mișcarea de pe portativul superior în optimi, basul în triolete, apoi 16-mi, trompeta păstrând mișcarea de 32-mi. În penultima măsură basul revine la mișcarea de optimi pe nota *lingă* de la trompetă în registrul supraacut, ultima măsură concentrând armonia tuturor straturilor într-un singur acord în *fff* (Ex. 13.8).

**3.2.2. Monteverdiana** (1988) de Daniele Zanettovich (a.n. 1950)<sup>25</sup>, a intrat în repertoriul trompetistic grație interpreților G. Cassone (trompetă) și A. Frige (orgă), care au înregistrat în premieră lucrarea în catedrala din Aosta în anul apariției piesei, după care și alți trompetiști, printre care și subsemnatul, au inclus-o în repertoriul lor. Piesa a fost orchestrată în 2011, pentru



un concert dedicat creației lui Zanettovich la Timișoara. Stilul componistic al lui D. Zanettovich este legat de muzica antică și de cea din epoca gregoriană, mai multe lucrări fiind compuse ca un dialog cu trecutul.

*Monteverdiana* este realizată în formă liberă, fără metru, subtitlul – *Ricerca sopra un'aria dell'Orfeo* – indicând forma ei.

Lucrarea începe cu o pedală continuă la orgă pe nota *D*, care va persista pe parcursul întregii lucrări, la început doar pe o singură voce, apoi devenind o componentă a suportului armonic în funcție de evoluția liniei melodice de la trompetă, același sunet – *D* – având de fiecare dată o altă destinație în acord (Ex. 14.1, 14.2).

Dialogul improvizatoric dintre trompetă și orgă permite folosirea unei game foarte largi de mijloace de expresivitate care includ agogica, dinamica, diversitatea de culori timbrale, legate de scriitura modernă, în pasaje de virtuozitate la trompetă cu *accelerando* și *rallentando* – un procedeu specific scriiturii moderne și varietatea de registre la manualele de la orgă, ș. a. Linia melodică a trompetei în acest dialog este primară, deoarece replicile de la orgă doar completează dialogul continuând melodia trompetei sau indicând schimbarea armoniei în acompaniament (Ex. 14.3, 14.4).

Piesa este divizată de tema lui Orfeo (Ex. 14.5), precedată de un lung acord la orgă de tip *cluster* cu funcție de cadență – construit pe semitonuri de la *Cis* la *B*, apoi din nou rămâne o voce din acord pe care se va edifica tema, în *crescendo* continuu până la *f*, cu un suport armonic original în acompaniament dar susținută și de secvențele melodice ale vocii secunde de pe portativul superior (Ex. 14.6, 14.7).

După această scurtă, dar intensă culminație revine dialogul între cele două instrumente cu modificări modale neînsemnate în replicile trompetei și ale orgii, susținerea armonică având în continuare aceeași structură (Ex. 14.8). Piesa se încheie cu o stabilizare a tonalității *d-moll*, aici compozitorul recurgând la *tril*, întâi la orgă cu registrul de flaut, apoi la trompetă, în *p*, procedeu care evocă originea muzicală a piesei, finalizând replica descendentă a trompetei în unison cu *D*-ul de la orgă (Ex. 14.9). Sonoritatea cristalină trompetei în *C* în combinație cu diversitatea timbrală din acompaniament creează o imagine foarte sugestivă, apropiată de sursa inspirației compozitorului. Pentru a obține rezultatul dorit autorul recurge la unele calități neobișnuite ale trompetei, precum articulațiile foarte delicate chiar în *f* – în *Monteverdiana* nu vom identifica articulații precum *staccato*, *accente*, sau *sforzato* paleta combinației de culori și contraste timbrale fiind foarte largă. Pasajele improvizatorice din dialogul trompetei cu orga sunt destul de greu de interpretat din punct de vedere al timbralității, deoarece registrul *flöte* la orgă impune o anumită culoare de sunet la trompetă – clară, dar foarte delicată, care este destul de greu de executat.

*Monteverdiana* este interpretată destul de rar, deoarece nu prea multi trompetiști o includ în repertoriul lor din motivele menționate anterior. Piesa poate fi recomandată doar pentru anul II de master, dată fiind complexitatea problemelor legate de interpretare și viziunea conceptuală a lucrării.

**3.2.3. Gabriel Almași** (a.n. 1977) este un compozitor timișorean, care a absolvit facultatea de muzică a Universității de Vest din Timișoara, pedagogie și compoziție cu Remus Georgescu, apoi a continuat studiile de compoziție la Universitatea Națională de Muzică din București (2002-2006) la clasa prof. Dan Dediu, dar și cu alți compozitori precum Aurel Stroe, Ștefan Niculescu, Doina Rotaru, Michael Obst, Ari Ben-Shabetai, Kevin Ernste (Cornell University, New York), Gregory Mertl (Syracuse University, New York). Creația sa cuprinde lucrări instrumentale, pentru orchestră, muzică electroacustică, muzică de film și teatru.

*Incantație* – unica lucrare pentru trompeta *in Es* din repertoriul românesc și dintre puținele din repertoriul universal, a fost scrisă în 2011 cu ocazia jubileului de 50 de ani al atelierului de construcție a instrumentelor de alamă *Schagerl*, din Austria, dedicată subsemnatului, care a interpretat piesa în premieră la Sala cu Oga din Chișinău, Moldova, 25.10.2014.

Lucrarea este o nocturnă care aduce în contrast linia lirică a trompetei cu textura armonică strălucitoare de la orgă. O muzică lentă, într-o continua evoluție de texturi corale. Inițial juxtapse, ideile fuzionează într-o singură frază finală. Melodia trompetei este modală cu un ușor caracter popular, care se deschide în evantai cucerind treptat registrele. Măsurile alternative nu ar trebui să îngreșească discursul musical, ele fiind utilizate pentru o mai bună sincronizare a celor două instrumente. Forma este liberă, evolutivă, cu un anumit grad de improvizație.

*Incantație* debutează cu două tipuri de semnale – armonia de la orgă, care rămâne suspendată liber și semnalele melodice ale trompetei (Ex. 15.1). Motivele de debut de la trompetă se dezvoltă aditiv, concluzionând prima frază printr-o cadență, în măsura 5 (Ex. 15.2). În continuare evoluția melodică respectă principiul aditiv și formează o nouă frază, care cadențează în măsura 15 (Ex. 15.3). Semnalele trompetei influențează treptat textura corală de la orgă în măsura 18, moment care coincide cu punctul culminant al acestei miniaturi (Ex. 15.4).

Culminația este urmată de o relaxare, la finalul căreia reapar semnalele armonice de la orgă. De această dată se utilizează tehnica responsorială: un discurs melodic dens din punct de vedere armonic la orgă este urmat de un răspuns liniar la trompetă (Ex. 15.5). Din măsura 30, melodia devine mai abruptă. Se utilizează principiul aditiv iar cele două instrumente fuzionează tot mai mult până la cadența finală (Ex. 15.6).

Suportul armonic general este alcătuit din complexe acordice polimodale, care formează texturi armonice de diferite densități. Nu există planuri tonale, ci mai degrabă acorduri de referință de tip semnal și de acompaniament, care dubleză melodia trompetei. Densitatea

armonică, edificată pe acorduri de șase sunete (măs. 33) evoluează contextual, liber, în oglindă sau în paralel, cu precădere în cadențe.

Lucrarea este un experiment unic, în care compozitorul combină scriitura modernă, în special în contextul armonic, cu intonații din folclor, adesea împodobite cu ornamentații, proprii genului. Materialul tematic al *Incantației* poartă amprentă melosului liric folcloric, care necesită o abordare cu atenție a mijloacelor de expresivitate. Sonoritatea trompetei *in Es* este una deosebită, între *piccolo* și trompetele *in C* sau *in B*, paleta de nuanțe dinamice și articulații aici trebuie să fie selectată cu mare atenție. Mișcarea melodică de la trompetă este predominant *legato*, iar pentru acompaniamentul de la orgă compozitorul recomandă înregistrația cu o sonoritate apropiată de flauti. Astfel sonoritatea de obicei deschisă, strălucitoare a trompetei *in Es* aici trebuie să aibă un timbru catifelat, cu multe armonice grave, articulațiile de tip *detache* predominând în întreaga piesă, chiar și în momentele rare de *f*. Indicațiile de metru,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{11}{8}$  sau  $\frac{9}{16}$ , de tempo, unde compozitorul indică pătrea = 52, 53, 66, 60 și alternările dese de *ritardando* și *a tempo* conferă *Incantației* un caracter improvizatoric, liber.

Majoritatea pieselor pentru trompetă și orgă ale autorilor din a doua jumătate a sec. XX sunt scrise la cererea trompetiștilor, care au considerat necesare asemenea lucrări în repertoriul lor concertistic, dorind să exploreze noi sonorități în combinația trompetă/orgă. Astfel de lucrări au apărut la început în Europa occidentală și SUA, apoi și în unele dintre țările Europei de Est, unde există cu preponderență biserici catolice cu orgă. H. Tomasi a compus două lucrări de acest gen în același an, 1964: *Semaine Sainte a Cuzco* și *Variations Gregoriennes sur Un Salve Regina*, care au și varianta de acompaniament cu orchestra de corzi, timpani, harpă și orgă, însă duetul trompetă și orgă este considerat mult mai reușit și preferat de trompetiși datorită varietății combinațiilor timbrale dintre cele două instrumente. *Monteverdiana* a fost orchestrată de autor în 2011, la rugămintea lui S. Cârstea și a trompetistului italian Marco Tampieri, dar această variantă încă nu a fost interpretată. Referitor la *Incantație*, piesa prezintă interes din punct de vedere interpretativ și a sonorității trompetei *in Es* cu combinația registrelor de orgă, partea conceptuală și interpretativă fiind predominantă față de cea tehnică și de virtuozitate și există doar în varianta trompetă cu orgă.

Susținerea unui recital de trompetă și orgă pune probleme de ordin interpretativ, de cele mai multe ori referitoare la acustică și ansamblul cu orgă, în același timp cu un foarte important aspect, cel al sonorității. Acustica de catedrală, specifică pentru aceste recitaluri, este indispensabilă pentru desfășurarea lor, alte condiții fiind inacceptabile și improprii pentru acest tip de muzică.

### 3.3. Concluzii la capitolul 3

1. În sec. XX repertoriul trompetistic este completat cu miniaturi instrumentale de compozitori celebri, aceste piese având un grad înalt de complexitate. Recapitulând repertoriul investigat, vom

evidenția o serie de lucrări, care cumulează o mare diversitate de mijloace de expresivitate și procedee inedite de interpretare, printre care se distinge varietatea timbrală de culori și nuanțe ale duetului trompetă-pian. Analiza pieselor selectate pentru acest capitol și studierea literaturii de specialitate din domeniu privind tematica lui ne orientează către concluzia că aceste lucrări, care reprezintă o multitudine de stiluri și forme din segmentul repertorial al muzicii pentru trompetă cu acompaniament de pian, sunt prezentate destul de rar în lucrările științifice, astfel decizia e a aborda acest segment repertorial spre analiză îl considerăm o premieră în muzicologia autohtonă.

2. Miniaturile reprezintă o parte valoroasă a repertoriului trompetistic modern și ilustrează o largă varietate de stiluri și estetici. Creatorii acestor scurte, dar complexe lucrări aparțin diferitor școli componistice din mai multe țări și perioade din sec. XX, și prin urmare, fiecare dintre piese conține o amprentă a școlilor naționale de compoziție și de trompetă, motiv pentru care au fost incluse în lista lucrărilor selectate pentru analiză.

3. Piesele pentru trompetă și pian constituie cel mai larg segment repertorial, astfel necesitatea sintezei aspectelor interpretativ și teoretic ale acestor lucrări îl considerăm de mare importanță, dat fiind faptul că manifestarea mijloacelor de expresivitate în sectorul dat este mai puțin cercetată și analizată. Diversitatea de dimensiuni, forme și stiluri din repertoriul menționat permite cercetarea în detaliu a diferențelor limbajului componistic, mijloacelor de expresivitate, modalităților de interpretare a acestor lucrări.

În piesele cu acompaniament de orgă identificăm o altă categorie de mijloace de expresivitate, legate de acustică, sonoritate, timbralitate în condiții diferite de propagare a sunetului.

4. Genul de miniatură instrumentală pentru trompetă și pian este explorat destul de mult în sec. XX. Începând cu *Legenda* de G. Enescu, care a reliefat posibilitățile tehnice și de expresivitate ale duetului trompetă-pian, miniaturile pot fi considerate un adevărat laborator de creație, care contribuie la instruirea în domeniul interpretativ a elevilor și studenților din instituțiile muzicale de învățământ. În repertoriul trompetistic modern au apărut multe lucrări de acest gen, care au contribuit la evoluția tehnicii de interpretare și descoperirea diferitor mijloace de expresivitate în contextul îmbinării timbrale dintre aceste două instrumente. Datorită măiestriei autorilor multe dintre miniaturile instrumentale pentru trompetă cu acompaniament de pian sunt adevărate bijuterii muzicale, cu un dialog echilibrat între trompeta solistă și acompaniamentul pianului.

5. Miniaturile sunt foarte importante în procesul didactic, deoarece dimensiunile lor restrânse permit elevilor sau studenților să asimileze mai ușor problemele legate de tehnica interpretării, mijloacele de expresivitate, aceasta fiind o modalitate prin care tinerii instrumentiști se vor obișnui cu studiul aprofundat al lucrării, folosind cu succes procedeul în cariera lor.

6. Lucrările moderne pentru trompetă și orgă, la fel ca și cele din perioada Renașterii, sunt legate de tematica religioasă și în acest sens se poate observa conexiunea lor (în contextul melodic, armonic și timbral) cu piesele pentru trompetă și orgă ale compozitorilor din sec. XVII-XVIII. Trebuie menționat faptul că cel mai frecvent ele aparțin autorilor din țările cu religie majoritar catolică sau protestantă, în care orga dintotdeauna a fost un instrument cu o puternică semantică religioasă.

7. În compozițiile pentru instrumente solo (inclusiv trompeta) și orgă există problema specificului registrației. În momentul conceperii lucrării, compozitorul trebuie să țină cont de faptul că diferite orgi au sonoritate diferită. De asemenea nu pot fi ignorate nici particularitățile acustice diferite din biserici sau, mai rar, săli de concert. Acești factori trebuie luați în considerare ca fiind importanți pentru sonoritate, astfel ca ideile și sugestiile autorului în privința registrației să asigure individualizarea vocii trompetei pe fundalul acompaniamentului plin de culoare al orgii.

8. Lucrările moderne pentru trompetă și orgă nu sunt de mare anvergură, însă includ o concentrare maximă de mijloace interpretative proprii ambelor instrumente și sunt foarte solicitante fizic, acest lucru condiționând dimensiunea pieselor. Un detaliu important este abilitatea trompetistului de a controla sonoritatea în contextul duetului cu orga concomitent cu acustica specifică din catedralele enorme în așa fel încât mijloacele de expresivitate să corespundă caracterului piesei fără a-l modifica. Timbralitatea este elementul cel mai important în acest segment repertorial, deoarece posibilitățile orgii în acest sens sunt foarte largi, iar folosirea mai multor trompete în recitalurile de trompetă și orgă completează varietatea timbrală de la orgă, astfel lăsând posibilitatea demonstrării unei bogate palete de culori timbrale. Lucrările pentru trompetă și orgă sunt recomandate exclusiv pentru ciclul studiilor de masterat.

## 4. EXPLORAREA UNOR NOI DIMENSIUNI ALE EXPRESIVITĂȚII INTERPRETATIVE ÎN SONATELE ȘI LUCRĂRILE CONCERTANTE PENTRU TROMPETĂ

### 4.1. Sonatele pentru trompetă și pian ale compozitorilor din sec. XX – un capitol nou în repertoriul trompetistic

Sonata este unul din cele mai vechi genuri de muzică instrumentală, cu o istorie multiseclară, care a reușit să se adapteze unor contexte stilistice diferite și să-și păstreze locul important ocupat în palmaresul genurilor instrumentale. Forma de sonată poate fi considerată una dintre cele mai complexe forme din creația muzicală occidentală. Complexitatea ei înglobează caracteristici din formele anterioare, precum structura tripartită a macroarhitecturii, tehnici de dezvoltare variațională, uneori utilizând procedee specific polifonice și creând, la rândul său, propriile sale tehnici de dezvoltare a materialului muzical [1]. Sonata preia caracterul ciclic din suita instrumentală, care se regăsește și în genuri ca simfonia, cvartetul de coarde sau concertul instrumental. Creatorii de la răspântia secolelor XIX-XX au scris sonate în care tratează forma cu foarte mare libertate și, firește, realizează noi relații și opoziții tonale, mai ales atunci când triada clasică se diluează. Amintim sonatele pentru pian ale lui M. Reger, riguros construite și cu multe linii polifonice în desfășurările sonore, precum sonatele lui A. Scriabin, care sunt de o bogăție tonală și modală deosebită, sau cele straussiene, mai apropiate de spiritul tonal [1].

Sonatele pentru trompetă și pian din sec. XX se caracterizează prin folosirea unui limbaj musical complex, format din combinarea mijloacelor de expresivitate tradiționale și noi apărute, cu modalități interpretative extraordinare, devenind creații de o valoare incontestabil majoră. Autori cunoscuți și mai puțin cunoscuți ca P. Hindemith, J. Françaix, N. I. Platonov, K. Kennan, H. Stevens, J. Stevens, E. Ewazen, V. Reynolds, J. Stephenson au îmbogățit repertoriul trompetistic din sec. XX cu lucrări, care fac parte din repertoriul concertistic curent.

Menționăm că genul de sonată a apărut în repertoriul trompetistic încă din sec. XVII, compus pentru trompeta barocă, însă descoperit și valorificat de trompetistul M. Andre și cercetătorul și orchestratorul J. Thilde abia în a doua jumătate a sec. XX. Cele mai des interpretate sonate din acele timpuri, cele compuse de G. Fantini, G. B. Viviani, P. Baldassare, P. J. Vejvanovsky, provenind din *sonata da chiesa*, diferă mult de conținutul și ideile muzicale ale lucrărilor din sec. XX, între ele existând o perioadă de apr. 350 de ani. Dacă în sec. XVII sonatele erau cu acompaniament de orgă, *basso continuo* sau orchestră de corzi, sonatele pentru trompetă din sec. XX sunt doar cu acompaniament de pian și sunt atribuite genului muzicii de cameră. În repertoriul trompetistic și "sora mai mică" a sonatei – sonatina – ocupă o secțiune importantă, deoarece repertoriul didactic are nevoie de această formă pentru instruirea

instrumentiștilor de nivel mediu, însă și printre aceste lucrări aparent aplicative găsim și lucrări de complexitate și valoare muzicală majoră, ca de exemplu *Sonatina* de J. Françaix. Selectarea sonatelor de P. Hindemith, J. Françaix, T. Ciornea și E. Ewazen pentru analiză a fost făcută reieșind din următoarele criterii: reprezentativitatea școlilor componistice contemporane, nivelul artistic ridicat, complexitatea mijloacelor de interpretare și expresivitate, diversitatea stilistică, cuprinderea perioadei sec. XX în întregime.

**4.1.1. Paul Hindemith (1895-1963)** – unul dintre cei mai cunoscuți compozitori germani ai sec. al XX-lea, dirijor, violonist, violist și profesor, este autorul unui șir de lucrări instrumentale care au revoluționat conceptul interpretativ, impunând o nouă abordare stilistică a muzicii sale, bazate pe un sistem tonal, însă nu unul diatonic, ci cromatic. „Tonalitatea lui Hindemith (el întotdeauna a fost un adversar înflăcărat al atonalismului și al tuturor încercărilor de a nega legitățile anterioare de legături sonore) prezintă o variantă a tonalității lărgite și se deosebește de alte tipuri de tonalitate prin faptul că nu cunoaște stări modale, adică nu există decât într-o singură formă. Ea conține 12 trepte și este polimorfă. Toate sunetele sunt relativ egale în drepturi, dar se grupează în jurul tonicii” [26, p. 270].

În cartea sa, *Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil*, apărută la sfârșitul anilor '30, Hindemith descrie în detaliu sistemul său. El susține că acest sistem prezintă o modalitate de analizare a structurii armonice și oferă o abordare mai amplă decât cea tradițională. În cartea sa Hindemith folosește acest sistem pentru a-și analiza propria muzică, alături de muzica lui J. S. Bach, dar și a lui A. Schönberg [a se vedea 26, p. 271].

Creația lui P. Hindemith – în jur de 160 de lucrări muzicale – cuprinde practic toate genurile de muzică: de la operă la lieduri, de la creații simfonice la muzică de cameră vocală și instrumentală, lucrări pentru pian sau orgă, genul de sonată fiind pe larg explorat de compozitor în cele 35 de sonate compuse pentru toate instrumentele orchestrale (solo sau cu acompaniament de pian), pian solo și chiar *trautonium* (un instrument electronic, inventat în anii '30 de Friedrich Trautwein în Berlin).

***Sonata pentru trompetă și pian***, compusă în 1939 în Elveția, este una dintre cele mai des interpretate lucrări din repertoriul trompetistic este una dintre cele mai des interpretate lucrări din repertoriul trompetistic. Pe parcursul anului 1939 compozitorul a creat mai multe lucrări abordând diverse genuri, *Sonata pentru trompetă și pian* fiind ultima din rândul lor în acel an, finalizarea căreia a coincis cu un moment istoric deosebit – începutul celui de al doilea război mondial și emigrația ulterioară a autorului în Elveția și apoi în Statele Unite ale Americii. Sonata reflectă cu o exactitate aproape cinematografică evenimentele din perioada respectivă, dar și neliniștea sufletească de atunci a compozitorului.

Lucrarea are trei părți, scrise în forme bine articulate, dar evitând tiparele clasice. Ciclul conturează structura: *Mit Kraft – Massig bewegt – Trauermusik*, primele două părți fiind destul de mișcate, având metronomul cu pătrimea = 100, iar a treia – un marș funebru, realizat într-un tempo foarte lent, pătrimea = 40, cu o semnificație profund filosofică și premonitoare legată de apropierea războiului. Fiecare parte, etichetată cu o caracterizare generală este structurată pe secțiuni, care la rândul lor se identifică prin caracter muzical propriu și metrică distinctă.

Partea I, *Mit Kraft* (cu forță) – denotă trăsături evidente ale formei concentrice, însă analizând cu atenție planul tonal descoperim aici și o formă de sonată cu repriza inversată unde A este tema grupului principal, B – cea a grupului secundar, iar C poate fi interpretat ca un episod în tratare.

Fig. 3

forma	A	B	C	A <sub>1</sub>	C <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>
planul tonal	<i>B/F</i>	<i>Cis</i>	<i>A</i>	<i>D</i>	<i>H</i>	<i>B/Es</i>	<i>B</i>

Expunerea se caracterizează prin fermitatea caracterului temei principale și debutează în măsura de  $\frac{4}{4}$ , într-o dinamică puternică (*f*), cu caracter decis, bine pronunțat, ce reprezintă avalanșa care strivește totul în calea sa (Ex. 16.1).

În cadrul expoziției tema sună în tonalitățile tonicii și a dominantei (*B* și *F*), având și un al doilea element, mai liric, care atenuază într-o anumită măsură caracterul năvalnic al temei principale și anticipează tema secundară (Ex. 16.2).

În măs. 28-29 apare un moment tranzitoriu reprezentat de un nou motiv melodico-ritmic de apel de la trompetă, preparând modulația spre tonalitatea temei secundare – *Cis* (Ex. 16.3).

Inițial tema secundară este expusă doar la pian, reluarea ei fiind însoțită de un contrapunct melodic contrastant la trompetă. Aici compozitorul folosește polimetria – la pian  $\frac{12}{8}$  și la trompetă  $\frac{4}{4}$ , un procedeu ritmic, care va susține creșterea dinamică de la *pp* la *ff* (Ex. 16.4, 16.5).

În secțiunea C apare o nouă tema expusă la trompetă cu rădăcina tonală A, (măs. 47, Ex. 16.6), având caracterul opus celui al temei principale, dinamica în *p*, mici inflexiuni de *crescendo* și *diminuendo*, de această dată metrul fiind asemănător la ambele instrumente:  $\frac{12}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ . Tema de la trompetă, edificată pe intervale de cvartă-cvintă are în acompaniament o susținere armonică secvențială de formă conică – ascendentă pe portativul superior și descendentă pe cel inferior și invers, preluând tema de la trompetă în următoarele măsuri (55, 56), astfel creând un dialog care va pregăti apariția noii secțiuni A<sub>1</sub>.

În *Breit* (*larg*), A<sub>1</sub>, secțiunea centrală a formei concentrice, reevaluând tema principală (Ex. 16.7), compozitorul solicită acompaniamentului un *tremolo* dens al susținerii armonice



disonante, cu proiecție dinamică maximă, care împreună cu modulația în D constituie punctul culminant al p. I.

Etichetarea de către compozitor a secțiunii  $C_1$  – *Wie vorher* (ca înainte), indică revenirea materialului tematic modificat din C (măs. 91-94, Ex. 16.8), dinamizarea căruia se va efectua prin intermediul modulației (măs. 100-101) în interiorul temei, de această dată creșterea dinamică fiind redusă, procedeu des folosit de compozitor.

Revenirea în  $B_1$  a temei secundare cu modificări și de data aceasta inițial doar în partida pianului, însă în tonalitatea de bază  $B$  (măs. 107) și ulterior în cea a subdominantei –  $Es$ , (măs. 115) la trompetă sunând același contrapunct melodic ca și în expoziție. Această a doua trasare a temei secundare în  $Es$  este pregătită de o mișcare ascendentă în bas și secvențele modulante pe portativul superior al pianului împreună cu un *crescendo* continuu și reprezintă o dezvoltare amplă, care servește preparării secțiunii finale a acestei părți (Ex. 16.9).

Secțiunea finală  $A_2$  reprezintă o repriză sintetică a temei principale la trompetă în contrapunct cu cea secundară la pian (măs. 127, Ex. 16.10), relevând în acompaniament densitatea armonică și factura polimetrică din secțiunile  $B$  și  $B_1$ , într-o continuă desfășurare, ce concluzionează cu tonalitatea principală  $B$  la sfârșitul părții I.

Partea a doua, *Massig bewegt* (mișcare moderată),  $\frac{3}{4}$  include trei secțiuni,  $A-B-A_1$ , având mai multe elemente tematice care se expun atât la trompetă, cât și la pian, inversându-se cu locul sau modificându-se pe parcursul discursului. Suportul armonic, construit pe relația de cvarte-cvinte, rezultă din structura melodiei. Tema de bază a secțiunii  $A$  – *Massig bewegt* – conține câteva elemente tematice expuse succesiv la ambele instrumente și care vor apărea de mai multe ori pe parcursul acestei părți, în context tonal diferit, la pian sau la trompetă. Dacă primul element (a) se bazează pe mișcarea treptată, cel secund (b) readuce mișcarea pe arpegii având ca punct de pornire saltul la cvartă – intonație comună pentru toate temele din p.I a Sonatei (Ex. 16.11).

Compartimentul central al formei –  $B$  *Lebhaft* (plin de viață) sună ca un *Scherzo* vioi structurat într-o formă simplă cu trăsături de rondo grație revenirii multiple a celui de-al doilea element tematic care îndeplinește în contextul acestei secțiuni rolul unui microrefren (Ex. 17.12).

Fig.4

tematism	c+d	e+d	f	$c_1+d$
nr.măs.	4+2	7+3	7	4+3

În repriza  $A_1$  – *Wie zuerst* (ca la început), întreg materialul tematic este expus în primul compartiment  $A$  succesiv la ambele instrumente, care sună integral la trompetă pe fundalul unui acompaniament agitat, iar în partida pianului observăm reluarea elementului tematic secund (d) din compartimentul  $B$ . Astfel și în această parte menționăm o repriză sintetică, recapitulând

parțial materialul tematic al compartimentelor anterioare, atât de caracteristică pentru Hindemith (Ex. 16.13, 16.14).

Dialogul pian/trompetă din această parte este edificat pe combinarea și apoi separarea elementelor tematice – procedeu caracteristic lui Hindemith, care, după expunerea lor, creează discursul muzical folosind mai multe procedee precum diversitatea dinamică discretă, alternarea metrică între secțiuni, combinarea formulelor ritmice.

Această parte se încheie cu o scurtă *coda* bazată pe materialul secțiunii mediane (B, Ex. 16.15).

Partea a treia, *Trauermusik*, este structurată în formă tripartită, constituită din trei secțiuni mari: A – B – A<sub>1</sub> () și *Coda* cu un plan tonal general B – A – B. Compozitorul folosește un limbaj propriu bazat pe reexpunerea frecventă a unor elemente de dinamică, ritm, metrică, suport armonic cu scopul dinamizării discursului muzical.

Prima secțiune *Sehr langsam* (foarte lent), în măsura de  $\frac{4}{4}$ , începe cu expunerea temei de bază a marșului în registrul grav al pianului (ambele portative sunt notate în cheia bas), ceia ce intensifică acel caracter *funebru*, indicat de compozitor la începutul părții a treia (Ex. 16.16).

După cum se observă din exemplul precedent, a doua expunere (variata) a temei la pian este însoțită de replici ale trompetei cu aceeași intonație caracteristică de cvartă, care poate fi numită leit-intonație a întregii sonate și care continuă printr-un contrapunct melodic contrastant completând tema marșului.

Secțiunea mediană *Ruhig bewegt* (liniștit, Ex. 16.17), în  $\frac{12}{8}$ , este un vals anemic, caracterizat prin lirismul liniei melodice în care deslușim din nou intonația de cvartă (ascendentă și descendentă). Această nouă temă este inițial expusă la pian, apoi transmisă la trompetă (măs. 26, Ex. 16.18) și în final (în repriza dinamizată a compartimentului, măs. 35, Ex. 16.19) va fi antrenată într-un dialog intens dintre ambele instrumente.

În repriza marșului A<sub>1</sub> *Wie am Anfang* (ca la început) revine tema de la începutul părții a treia, de această dată la trompetă, având în acompaniament un contrapunct melodic în ritm punctat, cu inflexiuni dinamice contrastante rapide de la *pp* până la *ff* și înapoi la *pp*, fapt care accentuează dramatismul pâna la caracterul funebru al întregii părți (Ex.16.20).

*Coda* – *Sehr ruhig* (foarte liniștit), aduce material tematic nou prin citarea coralului *Alle Menschen müssen sterben* (Toți oamenii trebuie să moară) de J. S. Bach (Ex. 16.21) scris la Wurtemberg în 1710 pe versuri de Georg Albinus. Însă contextul religios și muzical-conceptual în care Hindemith a folosit citatul este diametral opus celui al lui Bach. Dacă la Bach susținerea armonică consonantă a liniei melodice, fără inflexiuni dinamice, cu pulsul ritmic în optimi legate, are rolul de a transmite liniștea eternă, la Hindemith contextul premonitoriu al coralului este realizat prin procedeele componistice proprii compozitorului, precum densitatea armonică

disonanță din acompaniament, edificată pe relația de intervale suprapuse, *ostinato* al ritmului pe toată secțiunea, ș. a. (Ex. 16.22).

Sonata lui Hindemith este una dintre cele mai complexe lucrări pentru trompetă și pian din întreg repertoriul trompetistic universal. Mijloacele de expresivitate interpretative precum semnalele trompetei în *pp*, expunerea unei teme lirice în *ff* în dialogul cu pianul, sau componistice – discursul muzical dintre ambele instrumente – folosite de compozitor în această lucrare, împreună cu indicațiile sale exacte pentru fiecare parte sau secțiune transmit frământările personale ale compozitorului legate de evenimentele sociale din perioada respectivă și pesimismul în legătură cu evoluția ei.

Timbralitatea în această lucrare are o importanță primordială, datorită conținutului ei, cu atât mai mult că Hindemith nu folosește surdina. Pentru el schimbarea timbrului cu ajutorul surdinei este prea direct, compozitorul lăsând interpretul să pătrundă în interiorul filozofic al lucrării cu ajutorul diverselor nuanțe a indicațiilor dinamice. Chiar de la începutul sonatei, *Mit kraft*, se impune un *f* de culoare închisă, fără strălucire, care va persista pe parcursul întregii lucrări, inclusiv în coralul de la sfârșit – *Alle Menschen müssen sterben*. Putem identifica o conexiune dintre câteva aspecte, care în opinia noastră determină caracterul muzical al întregii lucrări: tipul de trompetă folosit pentru această sonată (se recomandă trompeta de fabricație germană cu mecanică *rotary*), imaginația interpretului, cunoștințele lui teoretice și tehnica de interpretare la nivel avansat cu structura tematică și polaritatea armonică, analiza și sinteza acestor elemente având un rezultat unic în transmiterea ideii muzicale a sonatei.

Rezistența fizică, tehnica de respirație și eficiența în controlul sunetului, nivelul artistic și capacitățile emoționale, solicitate de la trompetist plasează lucrarea în categoria de complexitate majoră. Există multe pasaje dificile, precum finalele părților I, II și începutul marșului funebru (III), la fel și *Coda*, studiul cărora trebuie abordat cu minuțiozitate, necesitând cunoștințe avansate în analiză, contrapunct, stilul și vocabularul componistic al lui Hindemith, cât și o pătrundere profundă în sintaxa emoțională a lucrării. Sonata poate fi recomandată pentru nivelul avansat de interpretare a trompetiștilor de la ultimul semestru de licență sau masterat.

**4.1.2.** După încheierea războiului al doilea mondial și reorganizarea geografică a Europei, Parisul a devenit un centru cultural european important, la fel și școala componistică franceză, legată de rolul determinant a lui Olivier Messiaen, Rene Leibowitz și Pierre Schaeffer. Din noua generație de compozitori face parte și **Jean Françaix** (1912-1997), compozitor, pianist și orchestrator. Provenind dintr-o familie de muzicieni – tatăl muzicolog și pianist, iar mama profesoară de canto – el este încurajat să studieze muzica întâi la Conservatorul din Le Mans, unde tatăl său era director, apoi la Conservatorul Național din Paris, unde la vârsta de doar șase ani face primii pași în compoziție, puternic influențat de Ravel.<sup>26</sup> M. Ravel spunea despre tânărul Jean

părinților băiatului: „Printre calitățile copilului am observat, mai întâi de toate, pe cea mai fructuoasă, pe care un artist o poate poseda – curiozitatea: nu trebuie reprimat acest dar prețios vreodată, ori riscați să vestejiți sensibilitatea acestui tânăr” [137, p. 138] Părinții au urmat sfatul lui Ravel, și J. Françaix a devenit un compozitor prolific, scriind circa 230 de lucrări într-o mare varietate de genuri.

**Sonatina pentru trompetă** de J. Françaix a fost compusă în 1950 pentru Concursul de la Conservatorul Național Superior din Paris; în 1975 ștима trompetei a fost modificată, fiind transpusă *in B*, iar acompaniamentul de pian orchestrat, cele trei părți fiind întitulate *Prelude*, *Sarabande* și *Gigue*. În 1986 el face o reducere de pian după orchestrația din 1975 și această ultimă versiune este actualmente cunoscută, nelipsită din repertoriul curent al trompetiștilor soliști nici din programele didactice, inclusă frecvent în programul diferitor festivaluri și concursuri, lucrarea fiind considerată una de înalt nivel în repertoriul trompetistic.

Partea I a Sonatinei – *Prelude* – este scrisă în tonalitatea *a-moll*,  $\frac{2}{4}$ , articulând forma tripartită simplă monotematică A-A<sub>1</sub>-A cu planul tonal *a-moll* – *Cis-dur* – *e-moll*. Caracterul *Preludiului* care poate fi asociat cu o mișcare mecanică, se datorează pulsului uniform de șaisprezecimi, practic neîntrerupt pe tot parcursul piesei, dar și structurii periodice a discursului muzical. Acest mecanicism împreună cu nuanțele dinamice estompate (de la *p* până la *ppp*) în *staccato* la ambele instrumente amintește de sonoritatea unor cutiute muzicale, iar imaginativ – de un caleidoscop cu bucățele de sticlă colorată, care formează diverse figuri geometrice.

Pe parcursul primei propoziții (Ex. 17.1) compozitorul recurge la utilizarea minor-majorului paralel alternativ (*a-moll* – *C-dur*) cu treapta VI mobilă din *a-moll* (ceea ce împreună cu evitarea sensibilei, care apare doar în cadență, imprimă discursului nuanțe modale) și includerea acordului treptei III coborâte din *C-dur*.

Cea de-a doua propoziție începe din măsura a noua, în tonalitatea de bază, însă în măsura 13 intervine o ambiguitate tonală, unde apare unicul dialog între cele două instrumente (în forma unei imitații libere) din această secțiune, care pe același material tematic, dar modulat cromatic (subdominantă majoră (dorică) din *a-moll* se egalează cu II napolitană din *Cis-dur*) și *cadența* din măsurile 16-19 pregătește compartimentul A<sub>1</sub> (Ex. 17.2).

Secțiunea A<sub>1</sub> debutează în tonalitatea *Cis-dur*, dezvoltând aceeași temă din A. În limbajul armonic compozitorul folosește un procedeu des întâlnit în această lucrare – ambiguitate cromatică, extinsă pe toată secțiunea (Ex. 17.3).

Repriza readuce materialul tematic în forma inițială în tonalitatea de bază *a-moll*, însă în cea de-a doua propoziție apare o modificare tematică, treptat transformată în *codetta* (măs. 53), care va încheia *Preludiul* prin intermediul unei cadențe modale (cu dominantă naturală) la trompetă cu rezolvarea în tonalitatea de bază (Ex. 17.4).

Procedeele interpretative și mijloacele de expresivitate indicate de compozitor în această parte reprezintă un amestec de nuanțe dinamice foarte reduse la ambele instrumente, precum *pppp* și articulațiile de tip *staccato* în mare parte, creează acel introvertit caracter *mecanic* cu schimbări tonale caleidoscopice, propriu lui Françaix. Foarte concentrat din punct de vedere al procedeelelor, *Prelude* impune ambilor instrumentiști un stil de interpretare deosebit, așa-numit *francez*, care trebuie să fie familiar amândurora, astfel putând fi realizat caracterul acestei părți. Atât trompeta cât și pianul, trebuie să folosească un anumit tip de *staccato* în *pp*, foarte scurt, însă bine proiectat, astfel reușind și din punct de vedere timbral preluările în frazele scurte, fapt care creează o imagine cu un conținut variat.

**Sarabande**, cu măsura  $\frac{3}{4}$ , în tonalitatea *d-moll*, este divizată în două secțiuni contrastante și foarte diferite ca dimensiuni, tempo, imagine și caracter. Prima cuprinde o mică introducere și cinci variante ale aceleiași teme:

Fig.5

forma	Introducția	a	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>3</sub>	a <sub>4</sub>
nr. de măsuri	4	16	16	16	16	16
planul tonal		<i>d</i>	<i>d-c</i>	<i>c-e-d</i>	<i>d-D</i>	<i>d</i>

Introducerea de la pian în *pp* pe o singură voce creează atmosfera necesară pentru expunerea temei A, iar timbrul trompetei cu surdină *cup* accentuează această atmosferă. (Ex. 17.5). În interiorul temei putem observa dezvoltarea prin diminuare – procedeu folosit des de compozitor. Același procedeu îl vedem și în varianta A<sub>2</sub>, unde acesta se evidențiază prin asemănarea liniilor melodice de la trompetă și pian (Ex. 17.6).

Următoarea variantă A<sub>3</sub> aduce o modificare timbrală, tema de această dată fiind la pian, iar trompeta cu surdină *straight* având rolul de a ornamenta tema printr-un contrapunct, *cromatic* de tip ornamental (Ex. 17.7).

În măsurile 68-69 compozitorul aplică procedeu de polifonie latentă pentru a sublinia încheierea expunerii temei și trecerea la ultima variantă, cu rol de Codă (măs. 70) la sfârșitul căreia se revine la stabilitate armonică relativă (Ex. 17.8).

După sonoritățile estompate și diafane care au dominat în primul compartiment din *Sarabandă* secțiunea B se percepe ca o nouă parte a ciclului deoarece, este contrastantă cu discursul anterior: *Risolto* în  $\frac{6}{8}$ , în *f*, cu articulații *martele* care corespund mai degrabă caracterului părții finale, *Gigue* (Ex. 17.9). Acest compartiment începe cu un scurt dialog trompetă/pian, după care urmează o amplă cadență solistică a trompetei (Ex. 17.10) în pasajele căreia se identifică unele dintre caracteristicile structurii ritmice a frazelor din partea finală,

indicația *in tempo* de la începutul compartimentului B confirmând rolul lui ca element important de legătură dintre *Sarabande* și *Gigue*.

*Gigue* (Ex. 17.11) are o structură multipartită cu trăsături de rondo: a-b-a<sub>1</sub>-cd-a<sub>2</sub>-b<sub>1</sub>-a<sub>3</sub> care se încheie cu o *codetta*. Totodată această parte denotă și însemne ale unei structuri bipartite prin prezența unei scurte intervenții a pianului (măs. 53-56) la mijlocul formei care se percepe ca o introducere la compartimentul secund, asemenea introducerii pianistice la primul compartiment. Încă un argument în plus pentru o asemenea interpretare a formei poate servi și remarca *scherzando* care însoțește apariția unei teme relativ noi în compartimentul c. De asemenea și repriza identică a primei perioade pare să încheie foarte logic și firesc un prim compartiment structurat într-o formă simplă tripartită. Această variantă a formei poate fi schematic prezentată astfel:

Fig.6

forma	intr.	a	intr.	b	<i>codetta</i>
tematism		a b+a <sub>v</sub> a		c d a <sub>1</sub> +ba <sub>2</sub>	
nr.măs.	4	16 16 16	4	12 8 8 8	8

Din această schemă se poate deduce încă o interpretare a formei, și anume ca una tripartită cu repriza comprimată care arată astfel:

Fig.7

forma	intr.	a	intr.	b	a	<i>codetta</i>
tematism		a b+a <sub>v</sub> a		c d	a <sub>1</sub> +ba <sub>2</sub>	
planul tonal		C C/a C		As E	Es C	

Compartimentul b, de asemenea conține două propoziții, însă contrastante, prima – relativ nouă, iar a doua – reluând materialul tematic din a într-o altă tonalitate (*a-moll*). Repriza reexpune identic prima perioadă. Secțiunea c (Ex. 17.12) este precedată de o scurtă introducere de 4 măsuri, urmată de o nouă temă la trompetă, formată de această dată dintr-o perioadă de 12 măsuri, tonalitatea de bază fiind *As-dur*, compozitorul aici recurgând din nou la ambiguitatea tonală.

Compartimentul următor d articulează încă o temă la trompetă în *f* într-o formulă ritmică binară alternând cu cea ternară prin care se atinge culminația dinamică din *Gigue*, dar și readuce (în a doua propoziție) materialul tematic din A (măs. 77, Ex. 17.13).

În *Sonatina* Françaix folosește un spectru larg de mijloace interpretative de expresivitate – de la varietatea dinamică și multiple tipuri articulații, la modificările timbrale cu ajutorul surdinelor, nuanțelor dinamice diverse, uneori chiar a modificării lor, iar indicațiile specifice precum *ironico*, *cantabile ma ritmico bene*, *perdendosi* impun respectarea anumitor reguli legate de stilul francez de interpretare, fără care lucrarea va pierde din expresivitate și originalitate. Pe de altă parte, în toate mișcărilor sonatei densitatea armonică este pătrunsă de influența puternică a

impresionismului, metrica bine determinată a fiecărei părți și a întregii lucrări, completează culorile timbrale ale dialogului dintre trompetă și pian, această combinație a celor două laturi – mijloace de expresivitate interpretativă și componistică – se contopesc într-o simbioză perfectă.

*Sonatina* este o lucrare deosebit de delicată din punct de vedere interpretativ, fapt care impune o pregătire tehnică deosebită pentru trompetist. Artiștii care o includ în repertoriul lor concertistic prepară minuțios lucrarea din toate aspectele: analitic, interpretativ, tehnic, timbral, ș. a. La concursurile internaționale unde *Sonatina* este inclusă în program se pune accentul pe *stilul* de interpretare a lucrării. Piesa poate fi inclusă în programul didactic pentru anii terminali ai ciclului de licență și primul an de masterat.

**4.1.3.** Unica sonată pentru trompeta din repertoriul românesc – ***Sonata pentru trompetă și pian (1964)*** de **Tudor Ciortea** este o lucrare cu un nivel de dificultate ridicat, Sonata a fost înregistrată de către trompetistul Edmund Bushinger cu Nicolae Licareț la pian la firma Electrecord în 1981, cu un an înaintea dispariției compozitorului.

Sonata are trei părți intitulată *Preambul (Allegro moderato)*, *Elegie (Larghetto)* și *Final (Presto ma tempo giusto)*, menținute în general într-o structură modală cu poliacorduri în acompaniament, melodia fiind susținută de armonii modale instabile cu zone de stabilitate armonică în cadențe. Ca material tematic lucrarea prezintă o succesiune de teme, motive și ritmuri inspirate din muzica folclorică românească, fiind edificată pe principiul de eterofonie atunci când prin decalarea sau dislocarea melodiei se naște densitatea armonică a acompaniamentului – un procedeu componistic folosit frecvent de G. Enescu.

Partea I – *Preambul (Allegro moderato,  $\frac{4}{4}$ )* – are structura tripartită A-B-A<sub>1</sub> bazată pe trei formațiuni tematice diverse și 6 centre armonice în cadențe. Prima temă (T<sub>1</sub>) este expusă pe un suport armonic disonant format din poliacorduri ce îmbină inițial trisonurile tonalităților monotertare (*C-dur* și *des-moll*). Acorduri cu o asemenea structură vor apărea pe parcursul întregii părți (vezi. măs. 1, 2, 26, 40, 41). T<sub>1</sub> se extinde pe o perioadă de 13 măsuri, în care se identifică și dialogul dintre trompetă și pian, păstrând formula ritmică dar cu melodia modificată (Ex. 18.1).

T<sub>2</sub> reprezintă o formațiune tematică secundară scurtă care poate fi calificată ca o cadență, deoarece în măs. 16 apare prima stabilitate armonică relativă (trisonul lui *E-dur* cu cvinta coborâtă), reînforțată cu dinamica *ff* și coroană (Ex. 18.2).

În secțiunea B apare o nouă temă (T<sub>3</sub>), *mp, legato*, cu caracter contrastant, susținută în acompaniament de al doilea centru tonal, *fis-moll* (măs. 17), iar în măs. 22 T<sub>3</sub> (*soave*) este expusă la pian în cadrul dialogului imitativ, în continuare având un al treilea centru tonal, *e-moll*, cu rol de cadență (Ex. 18.3).

Reapariția T<sub>1</sub> în secțiunea A<sub>1</sub> după o G. P. (măs. 34) sună pe un suport armonic disonant format de data aceasta dintr-un cvintacord. Aici compozitorul folosește procedeul de *armonizare*

*lineară* cu mai multe centre armonice: în măs. 34, centrul armonic disonant este bazat pe relația de cvinte, în măs. 39 articulează trisonul lui *H-dur* cu două terțe (majoră și minoră concomitent) și în măs. 42 *codetta* în *c-moll* cu septimă și cu două cvinte (naturală și coborâtă), care prin seria de secvențe cadențiale în măs.45 încheie partea I în *C-dur* (Ex. 18.4).

Titlul *Elegia* și tempoul *Larghetto* sunt cele două calificative fundamentale care exprimă caracterul muzical al părții secunde din *Sonată* care denotă o puternică amprentă folclorică. În structura bipartită a – a<sub>1</sub> – *codetta* a *Elegiei* compozitorul alternează măsurile de  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{4}{8}$  și  $\frac{3}{8}$  – procedeu cu ajutorul căruia el reușește să expună cele trei teme diverse în cadrul ritmic al întregii părți. Autorul recurge la heterofonie destul de des în această parte, vizând vocile de la trompetă și pian în ambele secțiuni. În cadența secvențială de la sfârșitul secțiunii A se observă o înșiruire de proveniență folclorică: *re, mib, fa#, la, sib*. În acest caz este dificil de identificat centrele armonice stabile, în afară de începutul și sfârșitul părții cu *As-dur*. În ritm de *horă* cele trei teme se transmit reciproc de la trompetă la pian creând un dialog continuu cu ornamentații pseudofolclorice, perfect încadrate ritmic (Ex. 18.5).

În următoarele măsuri (5, 6) sunt expuse simultan T<sub>1</sub> și T<sub>2</sub> creând o heterofonie, care prin densitatea sa armonică are funcția de cadență, care prepară apariția T<sub>3</sub> – o nouă temă în măs. 8 cu culminația în măs. 10, subliniată de modificarea metrului și în măs. 12 observăm cadența secvențială edificată pe modul de origine folclorică (Ex. 18.6).

Revenirea la T<sub>1</sub> în secțiunea A<sub>1</sub> în măs. 15 se manifestă prin reapariția metrului  $\frac{9}{8}$ , dinamica inițială *p*, tema de la trompetă fiind o replică ornamentată a temei inițiale de la pian, aici compozitorul recurgând din nou la heterofonie. În măs. 20 un nou material tematic la trompetă este suprapus pe T<sub>1</sub> de la pian modificată cu susținerea situată pe centrul armonic *As-dur* (Ex. 18.7).

*Finalul* Sonatei are o formă tripartită a – b – a<sub>1</sub>, ( $\frac{12}{8}$ , *Presto ma tempo giusto*) fiecare dintre părți fiind separată în mai multe perioade. În *Final* compozitorul folosește diverse procedee precum contrapunctul, tehnica de imitație secvențială, heterofonia, ambiguitatea armonică, iar elementele folclorice ale limbajului tonal și ornamentațiile specifice creează un caracter muzical deosebit al acestei părți.

În secțiunea A (scrisă într-o formă simplă tripartită a-b-a<sub>1</sub>) se disting trei perioade cu centrele tonale proprii: C – *As* – C. Prima perioadă a (*C-dur*), cu ritmuri dansante și elemente din modurile folclorice (secunda mărită) denotă o anumită ambiguitate armonică (măs. 6), cu cadența în măs.11 și revenirea la *C-dur* în mas. 12 (Ex. 18.8).

A doua perioadă (b, Ex. 18.9) este scrisă în *As-dur*, cu modulație în măs. 17 în *D-dur*, iar în măs. 19-20 (Ex. 18.10) în acompaniamentul de pian apar elemente de la începutul părții întâi a sonatei într-o formă modificată de dialog între cele două instrumente.



Repriza variatei A<sub>1</sub> începe în măs. 24 și reia în partida pianului tematismul inițial expus la trompetă care ulterior preia tema de la pian. Densitatea armonică obținută prin procedeul de *decalare* a linei melodice, acompaniamentul aici prezentând elemente de cadență și funcția preparatoare pentru apariția secțiunii B (Ex. 18.11).

Secțiunea B, *meno mosso, elegiaco*, <sup>15</sup>/<sub>8</sub>, măs. 32, după primul acord stabil de *F-dur*, prezintă un nou material tematic bazat pe motive scurte, care vor constitui fundamentul dialogului dintre trompetă și pian pe bază de imitații și secvențe.

Aici compozitorul folosește din nou contrapunctul și heterofonia pe parcursul întregii secțiuni, cu formule ritmice de caracter folcloric în acompaniament, dinamica de *p* și *mp* și aspectul timbral (trompeta cu surdină) subliniind caracterul mai intim al secțiunii (Ex. 18.12).

Încheierea secțiunii B cu un acord disonant (nonacord mic major pe sunetul *a*) în *ppp* și *ritardando* poate fi considerată drept cadență preparatoare pentru repriza A<sub>1</sub> (Ex. 18.13).

Secțiunea A<sub>1</sub> este o sinteză tematică și tonală a finalului în care compozitorul reia materialul tematic de la începutul părții a III-a, în *f*, (măs. 41, Ex. 18.14) de această dată la pian și continuat de trompeta fără surdină – un dialog scurt (măs. 47, 48, Ex. 18.15), care se transformă în *codetta* în măsurile 50, 51 unde compozitorul revine în acompaniament la centrul tonal *C-dur* cu ambiguitatea armonică în portativul superior de la pian. Tema de la trompetă este edificată pe formula ritmică de la începutul părții, încheind dialogul din *codetta* și revenind la centrul armonic *C-dur*, care subliniază stabilitatea armonică a finalului părții, dar și a întregii sonate (Ex. 18.16).

Multiplele mijloace de expresivitate utilizate de T. Ciorța în *Sonată*, precum gradația dinamică, articulațiile diversificate, varietatea timbrală la trompetă sunt provenite din muzica franceză, însă amprenta modală, ritmică și intonativă a folclorului românesc colorează densitatea armonică din acompaniament. Un aspect important este combinația dintre textura armonică cu date impresioniste, structura modală folclorică cu timbralitatea trompetei, expusă într-o gamă dinamică foarte largă. *Sonata* este considerată o lucrare de anvergură și nu este inclusă în repertoriul didactic, însă în funcție de nivelul interpretului poate fi recomandată pentru ciclul universitar terminal și studiile de masterat.

**4.1.4. Eric Ewazen** (a.n. 1954)<sup>27</sup> este unul din compozitorii contemporani care acordă o atenție deosebită instrumentelor de alamă fiind autorul mai multor sonate și concerte, dar și a unor lucrări de anvergură pentru grupuri de instrumente de alamă cu componență variată, precum 7 trompete, ansambluri de corni, de tromboane, cvintet de alămuri, ansambluri de 8-10 și mai multe instrumente de alamă [156].

Scrisă la comanda *International Trumpet Guild* (ITG) și interpretată în premieră la sediul ITG de la Universitatea din Indiana de către Chris Gekker împreună cu autorul la pian, **Sonata pentru trompetă și pian (1995)** de E. Ewazen se compune din trei mișcări: I: *Lento-Allegro molto-Lento*

*tempo I-Allegro molto tempo II*; II: *Allegretto*; III: *Allegro con fuoco-Allargando-Presto-Prestissimo*. În această lucrare Ewazen nu folosește o tehnică de compoziție modernă, caracteristică acestei perioade, ca în alte compoziții ale sale, ci recurge la forma clasică tripartită și la un limbaj componistic mai mult sau mai puțin tradițional. Totuși, compozitorul apelează destul de des la diverse efecte sonore combinate precum pedala la pian și surdina la trompetă în părțile mișcate, iar tehnica aplicării diversității dinamice și timbrale vorbește despre o lucrare muzicală de la sfârșitul sec. XX. În părțile I și III materialul tematic de la trompetă este articulat pe fraze scurte, cu salturi de intervale de cvarte-cvinte-sexte, structurate unghiular, această impresie fiind amplificată de poliritmie alternantă. În acompaniament Ewazen adesea recurge la procedee componistice moderne precum heterofonie, poliacorduri sau armonizare lineară. Partea II este inspirată din folclorul scoțian, cu linii melodice bine conturate, acompaniamentul de pian subliniind caracterul de baladă prin procedee interpretative precum *arpeggiato* și ritmul punctat în mișcarea ternară.

Partea I a lucrării are forma de sonată, în care se evidențiază trei grupuri tematice principale A (măs. 5-50) – B (măs. 61-85) - C (măs. 86-104), cu centrul tonal *es-moll*, dar cu devieri tonale frecvente în funcție de temă. Începând cu măsur. 106 până în măsur. 182 unde reapare *lento Tempo I*, compozitorul revine la cele trei grupuri tematice, de această dată modificate tonal, după care din măsur. 186 până la sfârșit în secțiunea *Allegro molto Tempo II*, noul material tematic edifică finalul părții I.

Partea I începe cu o scurtă introducere (*lento* – 4 măsuri, Ex. 19.1), tema de la trompetă fiind susținută de un acompaniament transparent bazat pe relația de cvarte, autorul folosind aici procedeul de armonie lineară.

În *Allegro molto* compozitorul recurge la diverse procedee precum imitația, armonia lineară în acompaniament, sau modulații directe, care se disting în linia trompetei, mijloacele de expresivitate la ambele instrumente, bazate pe timbralitate și nuanțe ale dinamicii indicate. Contrastul dintre mișcarea de 16-mi din acompaniament și lirismul din tema trompetei în tempo mișcat (pătrimea = 132) pe parcursul secțiunii A este caracteristic stilului componistic al lui Ewazen, acest procedeu fiind folosit des de el și în alte creații.

Secțiunea A (*Allegro molto*) debutează cu o mișcare rapidă, aproape *arpeggiato*, pe portativul superior al acompaniamentului cu stabilizarea centrului tonal *es-moll* în bas, în timp ce trompeta expune tema principală cu caracter liric, contrastantă cu mișcarea uniformă a pianului (Ex. 19.2).

Devierile tonale care încep cu măsur. 11, prezentate enarmonic în discursul dintre trompetă și pian, reprezintă prepararea dezvoltării din această secțiune (Ex. 19.3).

Între măsurile 25-32 apare o tranziție, unde linia tematică a basului este conectată conceptual (vezi mișcarea sincopată) cu cea a trompetei (Ex. 19.4).

Revenirea la tema principală în mas. 33, de această dată la pian, pe portativul superior – tema, iar pe cel inferior – mișcarea de 16-mi, este ornamentată de intervențiile tematice cu caracter liric de la trompetă, care din măs. 41 se modifică esențial cu ajutorul articulațiilor și dinamicii (Ex. 19.5).

După o scurtă tranziție de 8 măsuri (măs. 52-60) unde compozitorul concentrează materialul tematic în portativul superior la pian, în mas. 52-55 în *es-moll* (52-53) și *E-dur* (măs. 54-55) în următoarele măsuri revine la mișcarea de 16-mi în undă în *C-dur* și *F-dur*, astfel pregătind secțiunea B (tema secundară, Ex. 19.6).

Tema secundară începe în măs. 61 cu o mișcare repetitivă, care se alternează rapid între cele două portative din partida pianului constituind o scurtă introducere în *pp staccato*, căruia în măs. 63 i se alătură trompeta cu aceeași nuanță și articulație. Centrul tonal al secțiunii deplasându-se de la *es-moll* către *C-dur*, dar și aici se vor explora de către compozitor mai multe tonalități (*D-dur*, măs. 69, *h-moll*, măs.73, *fis-moll*, măs. 80) în funcție de evoluția tematică la ambele instrumente (Ex. 19.7).

Între măs. 82 și 104, unde tema secundară se împarte în câteva propoziții cu caractere diverse: măs. 61-81 în *pp staccato*, cu scurte inflexiuni de *crescendo/diminuendo* până la *mf*, măs. 83-93. Revenirea trompetei la tema lirică, acompaniată de *arpeggiato*, iar între măs. 94-104 – cu elemente de fanfara – prezintă o concluzie a secțiunii, unde culminația în *ff* din măs. 104 este subliniată de atingerea apogeei extinderii ambitusului întregii lucrări (Ex. 19.8).

Repriza începe din măs. 106 cu revenirea la centrul tonal *es-moll*, tema principală sunând din nou la trompetă și fiind preluată de pian în măs. 110. Foarte rapid, în măs. 116 se reia procesul de dezvoltare, tema principală fiind expusă în *d-moll*, după care compozitorul va explora în continuare diverse centre tonale, însă dezvoltarea temei principale focalizându-se pe evoluția ritmică (Ex. 19.9).

Tema secundară în repriză (măs. 134) își modifică tonalitatea în *Es-dur* (omonima tonalității principale), iar după expunere urmează o sinteză a materialului tematic din secțiunile precedente, concluzionând cu o culminație în măs. 168. În măsurile următoare diverse formule ritmice în *arpeggiato* cu pedală la pian au funcția susținerii melodiei de la trompetă, care treptat va căpăta un caracter calm atât ritmic, cât dinamic și timbral (din măs. 182 – surdină la trompetă). Reapariția temei introducerii *Lento Tempo I* în *es-moll*, de această dată fără participarea trompetei, expusă la pian pe portativul inferior are funcția pregătitoare pentru următorul *Allegro molto* (Ex. 19.10).

În *Allegro molto* (*Tempo II*, măsură 187) se revine la tonalitatea de bază a temei principale din secțiunea A *es-moll*, apariția elementelor ritmice (triolete de pătrimi la trompetă, măsură 193, 195) cu caracter liric la trompetă și modificări timbrale (surdina la trompetă) din tema secundară, iar mai târziu, în măsură 210 – elementele de fanfară (trompeta fără surdină) în *A-dur*, prefigurează încheierea primei părți. Cu ajutorul imitației se intensifică și dialogul dintre trompetă și pian, aici compozitorul folosind replicile ambelor instrumente (măsură 217-220). După scurta tranziție, în care se stabilește centrul tonal *G-dur* în măsură 229, Ewazen expune un nou material tematic bazat pe cel al temei principale, cu formula ritmică păstrată, dar modificat tonal, timbral și dinamic, care va încheia partea I (Ex. 19.11).

Partea a doua a *Sonatei* (*Allegretto*,  $\downarrow = 48$ ) reflectă destul de accentuat caracterul baladelor folclorice scoțiene, subliniat de măsura  $\frac{6}{8}$ . E important de menționat ca datorită dimensiunilor impunătoare ale ciclului, care pun probleme de rezistență, Ewazen a realizat partea a doua a sonatei în pasaje mișcate la trompetă pentru a reduce aceste dificultăți, un element născut din colaborarea autorului cu trompetistul Chris Gekker. Articulând o formă de sonată cu episod, partea a II a sonatei începe cu o scurtă introducere în *arpeggiato* a pianului în *Fis-dur*, având în calitate de suport armonic un acord care îmbină sunetele primei și cvintei din toate cele trei funcții tonale de bază – T, S, D. În măsură 5 intră trompeta care intonează tema principală (Ex. 19.12).

Autorul folosește aici formula ritmică, numită *scotch snap* (frântură scoțiană – formula ritmică, tipică pentru baladele scoțiene), urmărind două scopuri: a) expunerea unei linii melodice neobișnuite; b) evidențierea apogiaturilor în măsură 7 și 8 – un element important de ornamentație, care va persista pe parcursul întregii părți. Trebuie menționat că în acest segment Ewazen scrie pentru pian în tonalitatea *Fis-dur*, iar la trompetă – *Ges dur*, (tonalitatea reală, trompeta în *B* fiind instrument transpozitoriu), demonstrând cunoașterea excelentă a sonorității trompetei, el știind că alăturile au un timbru mai bogat în tonalitățile cu bemoli decât în cele cu diezi – un fapt care ține de construcția instrumentului. După expunerea temei la trompetă în măsură 10 pianul revine în prim-plan preluând tema, trompeta trecând pe plan secundar. În continuare se reafirmă centrul tonal cu elementele melodice ale temei principale și enarmonisme în acompaniament, până la măsură 45, unde apare tema secundară din această secțiune. Scrisă în *cis-moll* (la trompetă în *es-moll*) tema are o construcție deosebită: linia melodică de la trompetă edificată pe timpi reprezintă structura de bază, iar acompaniamentul cu acorduri desfășurate în progresie ascendentă apare ca o ornamentație armonică. Înainte de revenirea formulei ritmice *scotch snap* (măsură 62), în măsură 50 pianul preia tema secundară de la trompetă, transpusă în *es-moll* pe portativul superior, iar mâna stângă continuă ornamentația armonică, până la măsură 54, unde se modifică linia melodică a trompetei, creând o culminație dinamică în măsură 56, subliniată și de

schimbarea de metru ( $\frac{9}{8}, f$ ). Acest procedeu este folosit de autor și în măs. 67, dar aici mișcarea ternară ( $\frac{9}{8}, pp$ ) anunță începutul tratării (Ex. 19.13).

Evocarea tematică din *Lento* de la începutul părții I conectează astfel ambele părți ale sonatei, iar mișcarea de octave în portativul superior suprapus pe pedala la pian în *Es* și *C* conferă o ambiguitate armonică pe întreaga secțiune, accentuată și de intrarea trompetei în măs. 71 cu un *G* alternat cu *Fis*. Dacă în măs. 79 și 92 observăm materialul tematic conectat la tema principală, în măs. 100 tema secundară în descendență este de această dată realizată cu doimi și trepte dinamice diminuanțe. Noua temă din această secțiune – episodul – apare în măs. 106 (Ex. 19.14), unde are loc și schimbare de metru ( $\frac{2}{4}$ ), reprezentând un coral în *As-dur*, care concluzionează în măs. 134.

Repriza (măs. 134, *Tempo I*) aduce anumite schimbări față de expoziție: este mai scurtă (33 de măsuri față de 66), ambele teme urmând imediat una după alta; are un plan tonal ce confirmă prezența formei de sonată, tema secundară fiind transpusă în tonalitatea omonimă a celei de bază (*fis-moll*). În repriză ca și în expoziție tema secundară este preluată de la trompetă la pian sunând într-o nouă tonalitate (*as-moll*). Pe parcursul câtorva măsuri (măs. 150-153) observăm un procedeu similar contrapunctului dublu, realizat însă la nivelul timbrului. În ”îmbinarea inițială” tema este articulată la trompetă, pianul însoțind-o cu acorduri arpegiate la ambele mâini. În ”îmbinarea derivată” rolul celor două instrumente se modifică: tema sună la pian, în timp ce acordurile arpegiate se împart între cele două instrumente (măs. 143-145 și 149-150, Ex. 19.15).

Partea a doua se termină cu o scurtă încheiere în care este reluat materialul introducerii la pian (măs. 161). *As-dur*, tonalitatea omonimă a celei de-a doua trasări a temei secundare în repriză, fără participarea trompetei, încadrează forma acestei părți într-un arc, repetarea în *diminuendo* a motivului *scotch snap* creând o imagine de seninătate și detașare la sfârșitul părții (Ex. 19.16).

Partea III a *Sonatei* (*Allegro con fuoco*) cu structura A-B-A-C-coda, este un *final* ce încheie construcția impunătoare a ciclului. Semnul distinctiv al acestui *final* îl constituie structura metrică schimbătoare (sau polimetria orizontală) care accentuează încadrarea materialului tematic în schema ritmică, astfel evidențiind caracterul energetic al părții. ( $\frac{2}{4}, \frac{3}{4}, \frac{4}{4}, \frac{5}{4}, \frac{5}{8}, \frac{7}{8}$ ). În *Allegro con fuoco* ambele instrumente au o pondere solistică egală, în comparație cu celelalte două, unde cu mici excepții, pianul se situează pe planul secund.

Prima secțiune, A, începe cu o scurtă introducere (primele 5 măsuri) unde ambele instrumente stabilesc caracterul și tipul de mișcare ce va domina în întreaga parte (Ex. 19.17).

Tema principală prezintă o perioadă repetată formată din două propoziții simetrice, prima fiind bazată pe mișcare secvențială ascendentă, iar a doua formând secvențe descendente. Trompeta sonorizează la unison tema de pe portativul superior al pianului, notată enarmonic. Întreaga perioadă se desfășoară pe pedala pe *Cis* menținută în bas la pian. La repetare trompeta

intonează un nou contrapunct melodic. După expunere tema se dezvoltă prin diverse procedee până în măs. 42.

Din măs. 43 (Ex. 19.18) începe expunerea temei secundare din secțiunea A, care se evidențiază prin diversitate dinamică, tonală (în special în partida trompetei) și caracter. Această temă are două componente: unul ritmat (*f*) și unul liric (*p*), respectiv măs. 43-45 și 48, 53-55 – ambele fiind prezente pe parcursul expunerii temei secundare până în măs. 78, unde începe secțiunea B (Ex. 19.19). Deși menține caracterul ritmat, B-ul are un caracter mai liric, mai liniștit. În acompaniament observăm două tipuri de *ostinato*: primul pe portativul superior al pianului este doar unul repetitiv în primele măsuri, apoi dizolvând acordul în mișcare de 16-mi, iar al doilea conținând o mișcare cu schimbarea accentelor metrice pe portativul inferior (Ex. 19.20). Odată cu dezvoltarea ritmică și evoluția tonală prin intermediul secvențelor cromatice ascendente se produce o revenire la pedala pe *Cis* în măs. 114 care însoțește repriza temei principale din secțiunea A (Ex. 19.21). Și aici tema sună de două ori, prima dată exclusiv la pian, iar a doua (din măs. 122) conținând contrapunctul melodic (prezent și în expoziție) puțin modificat la trompeta (Ex. 19.22).

Secțiunea C, începe în măs. 142. Ea conține material tematic contrastant față de compartimentele anterioare. Polimetria, dinamica, intervalele largi din linia melodică a trompetei funcționând simultan generează o intensitate deosebită, marcând culminația piesei (Ex. 19.23).

*Allargando* din măs. 182 cu *accelerando molto* pregătește apariția în măs. 186 a *Codei* cu un tempo dublu de mișcat.

În măsura 230 (*Prestissimo*, Ex. 19.24) Ewazen revine la tema principală din secțiunea A pentru a încheie astfel ciclul tematic al lucrării, pasajele descendente de 16-mi încheind întreaga lucrare cu un final neobișnuit dar foarte concludent. Compoziția finalului denotă trăsături ale unui rondo incomplet în care repriza finală este înlocuită de coda la sfârșitul căreia, ca o scurtă amintire vor răsună intonații din tema refrenului.

Lucrare de mare anvergură, *Sonata* lui Ewazen este una dintre cele mai plurivalente creații pentru trompetă și pian de la sfârșitul sec. XX. Pe durata de aproape 30 de minute trompetistul trebuie să interpreteze sau, în limbajul modern, să creeze o lucrare complexă, care conține mai multe secțiuni întregi de un foarte înalt grad de dificultate, precum o serie de pasaje structurate pe intervale largi sau lungi fraze cu caracter liric, care necesită o rezistență fizică și un înalt grad de concentrare din partea interpretului. Extinderea diapazonului nu este excesivă, însă în contextul dinamic al sonatei este extrem de dificil de coordonat mijloacele de expresivitate interpretative pentru a reuși transmiterea energiei și forței caracterului lucrării.

În repertoriul didactic ea poate fi inclusă doar în ciclul de studii postuniversitare, dată fiind complexitatea mijloacelor de expresivitate și diversitatea procedeelelor interpretative, care necesită

o tehnică de interpretare deosebită, cunoștințe aprofundate în domeniul muzicii moderne și, nu în ultimul rând, abilități solistice. Timbralitatea este un mijloc de expresivitate deosebit de important în această lucrare, deoarece diversitatea materialului tematic din sonată necesită o tehnică specială pentru redarea paletelor de culori și nuanțe foarte variate și în acest scop chiar a schimbului trompetei cu flogornul în partea a II-a a sonatei, experimentat în concert de S.Cârstea cu acordul compozitorului în iunie 2014, cu E. Ewazen la pian, rezultatul fiind foarte mult apreciat de compozitor.

#### **4.2. Dialogul timbral în lucrările concertante pentru trompetă și orchestră**

Lucrările cu acompaniament de orchestră constituie cel mai complex capitol al întregului repertoriu trompetistic, în special segmentul repertorial din ultimele 3-4 decenii ale sec. XX, această perioadă acumulând experiența evoluției limbajului componistic, dezvoltarea tehnicilor de interpretare și lărgirea spectrului de procedee interpretative. De la primele lucrări pentru trompetă cu acompaniament de orchestră din perioada barocului caracterul lor, de obicei maiestos, solemn, era evidențiat de sonoritatea strălucitoare limpede, clară a timbrului, datorită căruia denumirea veche a trompetei era *clarino*. Acest aspect al sonorității trompetei a fost cel care a determinat în mare parte caracterul lucrărilor din repertoriul trompetistic universal, incluzând și creațiile pentru trompetă cu acompaniament de orchestră. Spectrul larg al culorilor timbrale ale sonorității trompetei este pe deplin fructificat în lucrările cu acompaniament de orchestră, evidențiindu-se bogăția sa – de la strălucire la delicatețe, de la fermitate la finețe.

După structura limbajului componistic și interpretativ concertele și piesele concertante pentru trompetă și orchestră compuse în sec. XX – începutul sec. XXI pot fi împărțite în trei perioade:

1. Prima perioadă cuprinde prima jumătate a sec. XX și reprezintă perioadă în care trompeta, datorită posibilităților sale tehnice și expresive a ocupat locul binemeritat în rândul instrumentelor soliste alături de alte instrumente. Lucrări reprezentative din perioada respectivă sunt concertele pentru trompetă și orchestră de O. Böhm și A. Ponchielli, care pot fi considerate cu certitudine drept modele după care s-au scris majoritatea lucrărilor concertante din repertoriul trompetistic până în anii '50 și chiar '60. Din aceeași perioadă datează și concertele pentru trompetă și orchestră din repertoriul sovietic de A. Goedike, V. Peskin, V. Shciolokov, L. Kogan, S. Vasilenko, A. Pahmutova, ș. a. Monopartite sau tripartite, aceste lucrări se caracterizează prin folosirea materialului tematic inspirat din folclorul rus, acompaniamentul de orchestră fiind realizat în stilul tradițional, cu sonorități foarte ample ale orchestrei complete. Procedeele interpretative în aceste lucrări nu sunt prea diversificate, limitându-se în mare parte la diferența dinamică, demonstrarea virtuozității iar extinderea diapazonului nu este destul de largă.

2. A doua perioadă începe de la mijlocul sec. XX, concomitent cu evoluția tehnicii de interpretare, lucrările pentru trompetă și orchestră devenind mult mai complexe, iar compozitorii folosesc tot mai frecvent trompeta ca instrument solist. Apar lucrări de anvergură în care se identifică mijloace de expresivitate inspirate din alte genuri de muzică, precum folclorul sau jazz-ul, ca de exemplu concertele pentru trompetă și orchestră de A. Arutiunian și H. Tomasi. Concertul lui Arutiunian a impulsionat apariția mai multor creații influențate de folclor, precum concertele pentru trompetă și orchestră de compozitori din fostele republici sovietice V. Azarishvili, A. Azizov, V. Bagdonas, S. Kharim-Hodzhi, A. Mulear, V. Gomoliaka ș.a., care au fructificat posibilitățile interpretative ale trompetei, totodată punând în lumină motivele folclorice ale popoarelor cărora aparțin. Concertul lui H. Tomasi a inspirat atât compozitori francezi cât și din alte țări să folosească limbajul muzical al jazz-ului în creațiile lor. Astfel, în perioada următoare și alți compozitori recurg la procedee similare – A. Jolivet, M. Arnold, J. Turrina, scriu concerte cu influențe puternice de jazz, D. Bughici – *Concertul de jazz* pentru trompetă și orchestră, O. Negruța – *Concertul pentru trompetă și orchestră* cu influențe combinate între jazz și folclor, iar J. Williams – *Concertul pentru trompetă și orchestră* cu influențe ale stilului muzical propriu coloanelor sonore, el fiind un compozitor dedicat acestui gen.

3. Perioada a treia, care corespunde cu îmbogățirea limbajului componistic, caracteristic ultimilor trei decenii din sec. XX și începutului sec. XXI este reprezentată, în opinia noastră, de lucrările următorilor compozitori: A. Zimmermann (*Nobody Knows De Trouble I See*, pentru trompetă și orchestră), K. Stockhausen (*Michaels Reise um die Erde* pentru trompetă și orchestră) și L. Berio (*Kol-Od (Chemins VI)* pentru trompetă și ansamblu orchestral), care deschid un nou capitol în explorarea tehnicii componistice și interpretative a trompetei, cu un nou limbaj muzical și procedee interpretative inedite. Dialogul timbral dintre orchestră și trompeta solistă în lucrări de acest gen este foarte intens, aici intervenind tehnici de compoziție și mijloace de expresivitate interpretativă moderne inedite. Se poate spune că *Hymnis Phantasticus* de D. Dediu, *Zamolxe* de G. Mălăncioiu și *Simconcertphonia* de L. Dănceanu se situează în segmentul repertorial modern în grupul celor mai complexe lucrări pentru trompetă și orchestră, din punct de vedere al limbajului cu mari resurse de expresivitate, cu efect cinematografic asupra ascultătorului. Acest segment repertorial a contribuit în mare măsură la evoluția limbajului muzical și a tehnicii de interpretare la trompetă, solicitând de la interpret o pregătire extraordinară, ele putând fi interpretate de trompetiști cu o bogată experiență solistică.

Din lista de lucrări concertante cu acompaniament de orchestră pentru analiză au fost selectate trei compoziții: *Concertul pentru trompetă și orchestră în f-moll (e-moll tonalitatea originală)* op. 18 de O. Böhme (1899 prima publicație), *Concerto* de H. Tomasi (1949) și *Hymnus Phantasticus* de D. Dediu (2008) – piese care reprezintă diverse stiluri și curente din



cele trei perioade diferite. Pe de altă parte, creațiile menționate sunt des interpretate și conțin un ansamblu complex de mijloace de expresivitate interpretativă, comparabile între ele în funcție de perioadă și stil. Nu în ultimul rând, în urma examinării acestor lucrări putem observa evoluția tehnicilor componistice și procedeele interpretative din cele trei perioade diverse – începutul sec. XX, mijlocul lui și începutul sec. XXI.

**4.2.1. Oskar Böhme** (1870-1938/1941?) a fost un trompetist și compozitor german care și-a desfășurat activitatea în Rusia, având însă un sfârșit tragic deoarece a devenit, din cauza originilor sale, una din numeroasele victime nevinovate ale terorii staliniste<sup>28</sup>.

Printre cele 48 de compoziții ale lui O. Böhme se numără *24 de studii pentru trompetă* în toate tonalitățile, mai multe piese pentru trompetă sau cornet, lucrări de muzică de cameră pentru alămuri, printre care *Trompetensextett* în *es-moll* și *Concertul pentru trompetă și orchestră* op. 18 în *f-moll* care sunt cele mai cunoscute și cele mai des interpretate la ora actuală. Treptat, însă, și creațiile sale pentru alămuri, uitate din cauza represaliilor, încep să fie redescoperite. *Concertul pentru trompetă și orchestră* op. 18 poate fi considerat una dintre cele mai importante creații ale sale, apărute la începutul sec. XX, în varianta cu acompaniament de pian, apoi în 1902/03 Böhme realizând și orchestrația.

În perioada respectivă niciunul dintre compozitorii cunoscuți la acea vreme nu a scris vreun concert pentru trompetă, astfel cei mai buni dintre trompetiștii timpului, printre care se număra și O. Böhme, își creau singuri repertoriul, transcriind sau compunând lucrări pentru trompetă. Conceput inițial în tonalitatea *e-moll* pentru trompeta sau cornetul *in A*, uzuală în perioada respectivă, *Concertul pentru trompetă și orchestră* de O. Böhme a fost publicat ulterior de diverse edituri în această variantă, până când în 1941 a fost transcris de F. Herbst în *f-moll* pentru trompeta *in B*, astfel concertul supraviețuind timpului și la ora actuală fiind una dintre cele mai cunoscute și interpretate lucrări pentru trompetă și orchestră din perioada romantismului târziu din repertoriul trompetistic universal. Trompetistul M. Sommerhalder, care a ocupat postul de solist în orchestra simfonică de la Radio Berlin în perioada anilor 1976-1979 a înregistrat pentru prima dată concertul acompaniat de pianistul Mario Venzago în 1979 cu trompeta *rotary*. Au urmat apoi multe alte înregistrări remarcabile, printre care cele ale lui T. Dokshitzer cu orchestra de suflători și L. Naess cu orchestra simfonică din Oslo, Norvegia, în tonalitatea originală *e-moll*.

Neamț de origine, O. Böhme, ca mulți alți muzicieni străini, care au trăit și activat în Rusia, a fost fascinat de muzica rusă în lunga perioadă de viață petrecută în această țară. *Concertul pentru trompetă* este un exemplu elocvent în acest sens, stilul lui putând fi comparat cu diverse creații ale compozitorilor ruși din perioada respectivă, unde motivele folclorice rusești simple sunt impletite în structura complexă a acompaniamentului din partitura orchestrală,

puternic influențată de stilul rus de orchestrație introdus de de Rimski-Korsakov [173, p. 15]. Totuși, rădăcinile germane ale lui Böhme se fac simțite mai ales în partea a doua a concertului (*Adagio religioso*), temele muzicale purtând amprenta imnurilor religioase protestante.

*Concertul* are trei părți cu caracter diferit: *Allegro moderato* – *Adagio religioso* – *Allegro scherzando*, articulând o structură tradițională pentru concertul instrumental. Fiecare dintre părți denotă particularități caracteristice și se distinge prin melodismul legat de folclorul rusesc, propriu întregii lucrări, Böhme folosind cu iscusință calitățile tehnice și de expresivitate ale trompetei *in A* sau a cornetului, precum sonoritatea, lejeritatea în interpretarea unor pasaje *arpeggiato* sau *legato*, în întreaga lucrare.

*Partea I, Allegro moderato* este scris în formă de sonată, având următoarea schemă:

Fig.8

Forma	Introd.	Expoziția GP puntea GS + concl	Tratarea GP GS	Repriza GP puntea GS+concl	Coda
planul tonal	<i>f</i>	<i>f As</i>	<i>C/c</i>	<i>f Es</i>	<i>f</i>
măs.	1-13	14-25 26-34 35-61	62	87-98 99-107 108-138	139

După o scurtă și energică introducere orchestrală, unde compozitorul recurge la unisonul corzilor cu instrumentele aerofone de lemn, în timp ce alăturările accentuează acordurile cadentei armonice pe dominantă cu un ritm punctat, urmată de o pauză generală, menită să crească tensiunea și să creeze starea de așteptare, în *a tempo* se stabilește tonalitatea de bază a expoziției, *f-moll*, unde trompeta solistă expune tema grupului principal (Ex. 20.1).

Acompaniamentul în această secțiune este edificat pe mișcare *arpeggiato* de 16-mi la clarinet, viorile prime și viole, restul corzilor grave și viorile secunde marchează primul și al treilea timp cu *pizzicato* – un procedeu caracteristic pentru acompaniamentul orchestral al concertelor instrumentale din perioada romantismului. Compozitorul folosește suprapunerea timbrală a corzilor și a clarinetului pentru a obține o sonoritate adecvată liniei melodice de la trompetă, care este apropiată de motivele melosului folcloric rusesc (Ex. 20.2).

De la *a tempo* tema principală se dezvoltă cu ajutorul pasajelor de virtuositate pe o extindere destul de mare a diapazonului trompetei, în acompaniament corzile grave trecând la *arco*, iar grupului de suflători se alătură fagotul, flautul, cornii și oboiul vor susține împreună cu corzile replicile în *staccato* ale trompetei soliste, care, cumulat cu fragmentele culminante de la trompetă, constituie un material tranzitoriu (puntea) pentru pregătirea secțiunii următoare (Ex. 20.3). Aici observăm o contopire timbrală a instrumentelor de lemn și a celor cu coarde cu trompeta solo în *staccato* – un procedeu care completează culoarea strălucitoare a trompetei cu

sonoritatea caldă a lemnelor și corzilor, astfel atenuând timbrul trompetei pentru a evita dezechilibrul dintre orchestră și instrumentul solistic.

Grupul secundar al primei părți (*As-dur, Poco meno mosso*), debutează cu o scurtă introducere la oboi și vioară, urmând expunerea temei *cantabile* la trompetă (Ex. 20.4), completată de un contrapunct polifonic la violă și corn, susținute de acordurile de cadență armonică în dominantă (*Es-dur*) la suflători și contrabas. Aici trompeta este acompaniată de instrumentele cu coarde, expunerea temei fiind în *p* cu mici inflexiuni dinamice de *cresc./dim.* – un procedeu interpretativ caracteristic cornetului (trompeta în acea perioadă fiind folosită mai mult pentru interpretarea frazelor cu caracter de semnal)<sup>29</sup>. Între măs. 11-13 al *Poco meno mosso* dialogul imitativ scurt dintre oboi și vioara I, în care este implicată și linia melodică a solistului, prepară modificarea temei de la trompetă.

Dezvoltarea tematică a materialului melodic al trompetei solo din grupul secundar este efectuată cu ajutorul mai multor mijloace interpretative precum apogiaturi, triluri, pasaje ritmice combinate de cvintolet cu 32-mi, iar culminația (*appassionato*), precedată de pasajul de virtuositate la vioara I și clarinet, preluat de trompeta solo, prezintă o linie descendentă în *f*, acompaniată de vioara I cu aceeași mișcare. Instrumentele aerofone și restul corzilor (v. II, v-la, cello) intensifică tensiunea culminației cu ajutorul acordurilor repetitive în optimi în *staccato* la suflători și pasaje de 16-mi la corzi, concluzia căreia se va efectua prin cadența armonică, dinamic (*dim. p*), cât și cu *ritardando* înainte de începerea noii secțiuni A<sub>1</sub> (Ex. 20.5).

Tratarea debutează cu o secțiune orchestrală bazată pe materialul tematic din grupul principal și revenirea la *Tempo I*. Celula tematică este expusă în mod diferit de expoziție, în formă de dialog între mai multe grupuri de instrumente; începutul este la oboi (a 2), flaute, trompeta 1 și vioara 1, iar continuarea este la fagot, trompeta 1, trombonul bas și corzile grave (contrabas și violoncel). Vioara 2 și oboiul ornamentează această continuare, susținută armonic de pedala de la corni și fagotul 2, iar clarinetele, vioara 2 și viola au figurația armonică alternantă (*f-moll – b-moll – Es-dur – As-dur – GD<sub>7</sub> – C-dur*) care creează cadența concluzivă a secțiunii, amplificată de dialogul dintre ob. 1, fl. 1, tr. 1 și ob. 2, fl. 2, cl. 1 și vni. 1 (Ex. 20.6).

Este neobișnuită combinarea timbrală a diferitelor grupuri de instrumente în această secțiune, deoarece compozitorul implică și instrumentele de alamă din orchestră precum trompetele sau trombonul bas în expunerea tematică, astfel obținând o sonoritate aparte și destul de rar folosită în acea perioadă, ceea ce spune despre cunoașterea excepțională de către O. Böhme a posibilităților tehnice și particularitățile timbrale ale instrumentelor de orchestră din perioada respectivă.

Urmează revenirea temei grupului secundar, (Ex. 20.7) de această dată modificată tonal (*poco meno, C-dur/c-moll*), separată în două perioade diferite, a doua prezentând un material tematic relativ nou, fiind încredințată instrumentelor din orchestră (două oboaie, flautul 1,

clarinetul 1, vioara 1 și trompeta 1), în timp ce trompeta solistă interpretează variațiunile *arpeggiato*, suprapuse pe materialul tematic din orchestră. În secțiunea aceasta notăm din nou cunoașterea de către compozitor a instrumentelor de orchestră. El evidențiază cu dinamica *f* în acompaniament instrumentele cu sonoritate estompată (corzile grave, vioara 2 și cornii), iar oboaiile, flautele și clarinetele – în *mp*, trompeta solistă având în registrul grav *f* și în registrul mediu – *p*. În a doua perioadă toată orchestra și solistul are dinamica *p* cu un *crescendo* în cadența armonică de la sfârșitul secțiunii.

Intervenția trompetei este destul de solicitantă, deoarece trompetistul trebuie să se încadreze perfect cu pasajele de virtuozitate destul de complicate în pulsul ritmic orchestral, iar trilul alb, diversitatea articulațiilor și a dinamicii indicate de autor presupune o foarte bună pregătire tehnică a solistului. Aceste variațiuni sunt caracteristice mai mult cornetului decât trompetei. Menționăm că articulațiile *legato*, indicate diferit în pasajul final al acestei secțiuni din ediția originală (P. Jurgenson, St. Petersburg 1896, *e-moll*) și cea modernă (Herbst, 1941, *f-moll*) au creat păreri controversate în rândul trompetiștilor, unii considerând o greșală de tipar articulațiile notate în partitura originală<sup>30</sup> (măs. 80 din partitura originală, Ex. 20.8).

Repriza *Tempo I* revine cu materialul tematic inițial, însă de această dată într-o variantă prescurtată, tema grupului principal fiind împărțită între orchestră (oboaie, clarinete, viorile 1 și 2) și trompetă, unde apoi soliștii din orchestră vor acompania trompeta (Ex. 20.9).

Modulațiile din punte spre *Es-dur*, apoi spre *G-dur* sunt efectuate prin intermediul pasajelor trompetei soliste – procedeu componistic pe care Böhme îl folosește frecvent în partea I în diverse contexte armonice tranziționale. Aici observăm o discrepanță dintre textul original și ediția Herbst: în cel original tema trompetei înainte de pasajul concluziv al secțiunii se încheie cu formula ritmică optime cu punct și 16-me, care presupune continuitate, iar în varianta modernă aceeași încheiere se efectuează pe pătrime, ceea ce creează o anticipare nefondată a cadenței armonice în *G-dur* din această secțiune înainte de *poco meno mosso* (Ex. 20.10). Alte discrepante se observă și în notarea ornamentațiilor la trompeta solo (mordente, triluri, ș. a.) – aspect care conține diverse elemente stilistice notabile. Concepția interpretativă modernă sugerează respectarea textului partiturii originale, interpretarea lucrării cu o copie a instrumentului de epocă pentru care a fost scrisă, astfel reușindu-se reproducerea fidelă a sonorității și a stilului lucrării (n. n.).

În următoarea secțiune *Poco meno mosso*, după nelipsita introducere scurtă de 4 măsuri, revine tema grupului secundar, expusă mai restrâns: aici ea se manifestă divers – prin modificarea tonală, de această dată ea apare în tonalitatea *Es-dur* – fără indicația *cantabile*, totuși caracterul ei rămânând la fel de liric, susținută de o orchestrație diversă, unde identificăm un nou contrapunct melodic independent interpretat de vioara 1 (Ex. 20.11).

*A tempo* din această secțiune este o dezvoltare scurtă, dar foarte intensă, cu o serie de secvențe modulante și indicații ale compozitorului *poco a poco stringendo e cresc* (Ex. 20.12), care împreună sporesc tensiunea și pregătesc reluarea materialului din *introducere* (Ex. 20.13).

De această dată orchestrația aceluiași material tematic al introducerii este mai consistentă, cu participarea compartimentului de alămuri, care adaugă o nouă nuanță în sonoritatea unisonului corzilor cu lemnele, astfel evidențiind culoarea timbrală, necesară pentru prepararea secțiunii finale, unde trompeta solistă folosește dubla articulație – un procedeu interpretativ de virtuozitate care reunește lejeritatea și strălucirea sonorității (Ex. 20.14). Înainte de final atât în partitura originală, cât și în transcripția modernă există o coroană generală, care permite solistului să includă propria cadență melodică, pe care compozitorul nu a scris-o, dar a prevăzut posibilitatea includerii ei. Combinația timbrală a trompetei cu viorile și viola în *pp staccato* subliniază începutului finalului *Più mosso*, cu caracter de virtuozitate, expunerea temei fiind susținută de grupul lemnelor pe acorduri de tip orgă, apoi în pasajele trompetei în *Des-dur* și *c-moll* intervin și cornii, care împreună cu lemnele și corzile, timbrul căroră accentuează motivele modulante. Următoarele succesiuni de triolete pe arpegii de septacord micșorat ale trompetei solo sunt dublate în acompaniament de figurația ritmică binară și scurt dialog imitativ între oboi, trompetă și clarinet, care, împreună cu un *crescendo* general și sincopile de la trompetă amplifică tensiunea necesară concluzionării întregii părți (Ex. 20.15)<sup>31</sup>.

Prima parte a concertului este interpretată deseori separat de celelalte datorită formei sale ample, bogăției materialului tematic și a diversității mijloacelor de expresivitate și procedeele interpretative prezente.

*Partea II, Andante religioso*, (pătrimea=48)  $\frac{3}{4}$ , este împărțită în trei secțiuni A–B–A<sub>1</sub>–coda/tranziție (*Allegretto*), cu planul tonal *Des-dur – B-dur – Des-dur – C-dur*. Introducerea orchestrei (Ex. 20.16) încredințată instrumentelor aerofone de lemn și alăturilor este o îmbinare a muzicilor religioase germane și rusești, combinația timbrală a suflătorilor amintind orga din biserica occidentală, iar motivul coralului fiind apropiat de intonările imnurilor religioase rusești. *Crescendo* de la *p* la *ff* pe parcursul a șase măsuri și *tremolando* la grupul de coarde în ultima măsură a introducerii subliniază caracterul solemn al întregii părți și creează atmosfera necesară pentru expunerea temei principale.

Tema principală din secțiunea A (Ex. 20.17, 20.18) este divizată în două motive (a, b) care se deosebesc între ele, primul, destul de scurt (8 măsuri) reprezentând expunerea temei cu caracter calm, liric, în *p*, formula ritmică de bază fiind pătrimea cu punct și trei optimi în *legato*, iar pentru notele nelegate folosindu-se un tip special de articulație<sup>32</sup>. Pe parcursul acestui motiv acompaniamentul orchestral subliniază lirismul cu un contrapunct la clarinete și fagoturi în *p* și *pizzicato* la corzi, care împreună transmit calmul și solemnitatea atmosferei create. Al doilea

motiv este mai desfășurat (15 măsuri), având o extindere considerabilă a diapazonului la trompeta solistă, culminația ajungând până la  $c^3$ . El începe cu patru măsuri înainte de intrarea trompetei, cu *arco* la grupul de coarde, iar din următoarele măsuri tema contrapunctului este preluată de toți suflătorii, alătururile și percuția, cu un *crescendo* continuu de la *p* la *f*. De aici se intensifică tensiunea din linia melodică și din acompaniament cu ajutorul diferitor procedee interpretative la instrumentele din orchestră precum *pizzicato* în *f* la instrumentele cu coarde, *tremolando* la lemne, *martelé* la alătururi și *tremolo* la timpani, accentuând modulația în *B-dur*, în care începe următoarea secțiune (Ex. 20.19).

Secțiunea B debutează cu nucleul tematic modificat al motivului inițial din tema principală a secțiunii A (*B-dur*), interpretat de cornul 1 acompaniat de coralul celorlalți corni, fagoturi și corzile grave pe o perioadă scurtă de cinci măsuri. În continuare, dialogul dintre flautul 1 cu oboiul 1 la octavă și vioara 1, susținut de *tremolando* corzilor și coralul cornilor cu clarinetele, edifică suportul armonic pentru tema principală de la trompeta solo din această secțiune. Ea se dezvoltă rapid pe o perioadă de doar cinci măsuri, dar densitatea armonică din acompaniament, *stringendo e crescendo* la trompetă și contrapunctul de la vioara I, (*As-dur*<sup>7</sup>) creează rapid tensiunea necesară pentru culminația secțiunii și a întregului *Adagio religioso*, care concluzionează cu un pasaj de cadență de la vioară susținut de acordul de dominantă la corzi și lemne<sup>33</sup> (Ex. 20.20, 20.21, 20.22).

În secțiunea  $A_1$  revine tema principală a părții a II în *pp*, structurată în aceleași două perioade ca în expunerea inițială, fiind acompaniată de *pizzicato* de la corzi, care după de 8 măsuri trec la *arco*. Aici se face observat contrapunctul melodic modificat timbral față de expunerea inițială: instrumentelor de lemn li se adaugă alătururile rezultând o combinație timbrală în stilul rus de orchestrație și frecvent folosită de P. I. Ceaikovski și N. A. Rimski-Korsakov (Ex. 20. 23).

Perioada a doua a secțiunii tematic nu este modificată față de A, însă în acompaniamentul de orchestră observăm anumite schimbări timbrale, de această dată alătururile fără trompete având o pondere redusă față de A. Totuși secțiunea  $A_1$  manifestă o tensiune superioară, chiar dacă apogeul diapazonului e inferior celui din A. Acesta este un procedeu corespunzător caracterului finalului părții, care după cadența lungă de cinci măsuri concludă în *ff*. El este susținut de *tremolo* la corzi și timpani, *tril* la flaute, cornii și trompetele evocând în *ff* motivul tematic inițial. Urmează un *diminuendo* până la *pp* pe acordul tonalității de bază în combinația timbrală lemne/corzi/corni având în bas violoncelul/contrabasul la unison – îmbinare timbrală ce amintește sonoritatea unei orgi de biserică (Ex. 20. 24).

Ultima secțiune a părții II, *Allegretto*, este considerată una de tranziție, sau punte între *Andante religioso* și *Final*, cu un caracter diferit de cel al întregii părți. Menționăm ca metrul aici este de  $\frac{6}{8}$ , tempoul destul de mișcat (optimea=132), iar modulația spre *C-dur* fiind de fapt o

cadență pentru partea următoare – *Rondo (F-dur)*. Dialogul dintre unisonul fagoturi/corni și oboae/flaute/clarinete, care, odată cu intrarea trompetei solo, se transformă în discurs polifonic la care participă cornii și toate lemnele, creând o sonoritate caracteristică stilului de orchestrație rusească, unde combinațiile timbrale sunt tratate cu mare atenție. Intervenția trompetei solo, de altfel foarte concisă, confirmă funcția de punte-cadență a compartimentului final (ex. 20.25, 20.26, 20.27).

Aici considerăm necesară o clarificare în privința acestei secțiuni, deoarece mai mulți trompetiști o omit din motivul necesității unei pauze (de multe ori cauzată de problemele legate de rezistență, sau de concepția interpretului: de exemplu T. Dokshitzer în înregistrarea sa a omis această secțiune, iar el nu avea probleme de rezistență) între partea a II-a și *Rondo*. Dacă trompetistul decide să interpreteze secțiunea el trebuie să lege *attaca* părțile din cel puțin două motive: metrul de  $\frac{6}{8}$  și tonalitatea finală *C-dur*, care este dominantă tonalității de bază a finalului; trompeta solo încheie partea II și începe *Rondo* cu aceeași notă – *c* [173, p.75].

Finalul concertului – *Rondo, Allegro scherzando* (pătrimea=80)  $\frac{6}{8}$ , este o probă serioasă de virtuozitate pentru solist, chiar dacă tonalitatea (*F-dur*) este una confortabilă, totuși unele dintre pasaje denotă un grad înalt de dificultate, luând în considerare tempoul destul de mișcat. *Rondo* amintește de piesele de virtuozitate pentru cornetul solo, care în ciuda criticii și comentariilor pe această temă erau foarte populare în țările europene la sfârșitul sec. XIX, iar personalități marcante precum J.B. Arban, H. Clarke sau J. Levy au confirmat popularitatea lor prin piesele de acest gen scrise și interpretate de ei și de generațiile următoare de cornetiști.

Tonalitatea de bază a finalului este *F-dur*, însă pe parcurs Böhme include o progresie de acorduri apelând la anumite succesiuni armonice, care sugerează inspirația autorului din folclorul rus.

*Rondo* este scris într-o formă ce denotă trăsăturile mai multor forme: cele de rondo (simplu), cele ale unei forme tripartite mari cu coda, dar și cele de sonată (prin modificarea tonalității compartimentului d în repriză):

Fig.9

Forma	A	B	A <sub>1</sub>	coda
tematism	aba	cd	ad	
plan tonal	<i>FCF</i>	<i>Bg</i>	<i>Fd</i>	<i>F</i>

*Rondo (F-dur)* debutează cu o scurtă însă intensă introducere în *f* care începe cu un pasaj al cvintetului de coarde la unison urmat de gama cromatică descendentă la cvartetul de lemne dublat de trompeta 1, împreună cu replicile cu apogiaturi dintre corzi și lemne – tot acest dialog prefigurează caracterul de *scherzando* pentru întregul final (Ex. 20.28).

Tema refrenului (a) este intonată de trompeta solo interpretează tema 1 în *pp*, acompaniată de corzi și lemne în *staccato pp*, un procedeu interpretativ care conturează caracterul muzical al întregii părți pe care îl putem numi *con spirito* sonoritatea trompetei aici fiind mai degrabă proprie cornetului, pasajele de virtuositate în dinamica redusă subliniind acest lucru (Ex. 20.29). Reluată ulterior de orchestră tema conturează forma unei perioade repetate cu mici variații.

Primul episod (b), articulând și el o formă de perioadă, nu este contrastant cu refrenul, sunând mai curând ca o secțiune mediană a unei forme tripartite mici care păstrează caracterul general al muzicii, aducând doar o tonalitate nouă. Repriza refrenului reia perioada inițială o singură dată, fără modificări.

După o scurtă tranziție în care se produce modulația spre tonalitatea B-dur, sună episodul central, în care este citată tema principală a părții I a concertului (c) interpretată de vioara I, intervenția trompetei solo începând cu un tril, urmat de ornamentații armonice în *B-dur*. În acest episod compozitorul mai introduce un nou material tematic cu caracter liric (d), care va fi reluat ulterior în repriză (Ex. 20.30, 20.31).

În cele ce urmează (Ex. 20.32), observăm o sinteză a următoarelor teme: citatul din tema principală din p.I (c) modificat ritmic ( $\frac{6}{8}$ ), în acompaniament – la v.1, flaute și oboi; tema principală din *rondo* – la trompeta solo (a); tema lirică din episodul central al formei (d) modificată tonal (*F-dur*) – la trompeta solo, care conduce la cadența preparatoare pentru *coda* (*piu vivo* în ediția Herbst).

Este important de menționat alternarea dinamică și timbrală a motivelor din această perioadă: tema principală la viorile I, flaute și oboi, în *mf cantabile, legato* – sonoritate, care, în interpretarea orchestrei se apropie de *f* – cu tema principală de la trompetă în *p*, acompaniată de lemne și corzi *arco*, însă *staccato*. Urmează tema secundară în *p* la trompetă, acompaniată doar de corzi cu figurația armonică la vioara I, creează un mai mare efect de surpriză, care apare odată cu tranziția.

După încheierea reprizei tranziția spre codă se realizează printr-o cadență perfectă, care conține următoarea succesiune armonică: S-II<sub>7</sub>-II<sub>7</sub><sup>a</sup>-K<sub>4</sub><sup>6</sup>-K<sub>4</sub><sup>6</sup> (omonim)-D-T, urmând ”conjunct” *coda* (Ex. 20. 33).

*Coda* (*piu vivo*, Ex. 20. 34) este una de tip sintetic, compozitorul alternând motive scurte de două măsuri ale temei principale din *rondo* și tot atâtea măsuri din introducerea la *rondo*, trompeta solistă prezentând o succesiune de pasaje de mare virtuositate care se alternează în *legato* și *staccato*, apoi cu *dublă articulație* în *f* și se încheie cu un *arpeggio* de mare dificultate pe două octave și jumătate, concluzionând finalul și întreg concertul.

Menționăm că pentru solist această codă este o încercare serioasă a calităților sale și, nu în ultimul rând, a rezistenței, deoarece interpretarea ei necesită o tehnică extraordinară pentru a



păstra calitatea și prospețimea sunetului după o solicitare fizică remarcabilă pe durata întregului concert, iar executarea cu o singură respirație a celor 13 măsuri din final cere coordonarea perfectă a dinamicii și tempoului pentru a reuși să cânte ultimul *arpeggio*, atingând apogeul extinderii diapazonului concertului –  $c^3$ . Orchestrația transparentă de la începutul codei ajută foarte mult solistul în această privință, alăturându-se doar în ultimele măsuri pentru a sublinia caracterul solemn al finalului.

*Concertul* lui O. Böhm pentru trompetă și orchestră, op. 18 este o lucrare deosebită din punct de vedere al expresivității, întrucât materialul tematic este influențat puternic de muzica rusă, cea mai mare parte a melodiilor din partea I având o structură diatonică simplă. Partea II cu caracterul ei religios este o expresie a valorilor muzicale rusești ale sec. XIX, dar și a celor germane. Multitudinea de combinații timbrale ale acompaniamentului reflectă cunoașterea formidabilă de către compozitor a calităților timbrale ale instrumentelor din orchestră. Timp de circa 100 de ani concertul a suferit diverse influențe, modificări, interpretări, însă prospețimea și sensibilitatea liniilor melodice rămân pilonul de rezistență a lucrării, fiind motivul includerii concertului în patrimoniul repertorial universal. Lucrarea este recomandabilă pentru ultimul an de studii din ciclul de licență și pentru masterat.

**4.2.2. Henri Tomasi** a compus mai multe lucrări pentru trompetă decât pentru oricare alt instrument de alamă. Printre acestea se numără: *Concertul pentru trompetă și orchestră* (1948), *Six etudes pour Trompette* (1955, singura compoziție pentru trompetă fără acompaniament și singura sa lucrare pentru un instrument de alamă fără acompaniament), *Triptyque* (1957), *Semaine saint a Cuzco* (1964) și *Variations gregoriennes sur un Salve Regina* (1964).

Premiera absolută a *Concertului pentru trompetă și orchestră* de H. Tomasi a avut loc pe 13.11.1948, în Hilversum, în nordul Olandei, avându-l ca solist pe Jos Joost, iar la Paris *Concertul* a fost interpretat prima dată pe 07.04.1949 de Ludovic Vaillant, căruia i-a și fost dedicat.

*Concertul* are trei părți: *Vif – Nocturne – Final*, fiind scris pentru trompetă *in C (Ut)*, care în școala franceză de trompetă este un instrument orchestral și solistic promovat în Franța încă de la începutul sec. XX de M. Franquin.

Tomasi folosește o structură a formei muzicale destul de liberă, partea I fiind apropiată de forma de sonată, însă fără rigorile clasice; partea II are o formă concentrică, din punct de vedere a materialului tematic și dinamic; finalul are la bază genul *muzicii de cabaret* (gen muzical de divertisment), expus în forma unui dialog între trompeta solistă și mai multe instrumente din orchestră, în care totuși se disting trei diverse secțiuni și *coda*.

*Concertul* are un centru tonal destul de bine definit, chiar dacă implicațiile sale se fac auzite pe o scurtă perioadă. Tonalitatea concertului este *B-dur*, deși compozitorul recurge și la alte centre

tonale precum *D-dur, cis-moll, a-moll* în momente importante ale discursului. *B-dur* și *D-dur* apar la începutul părții I și la sfârșitul finalului, formând un ancadrament tonal al ciclului.

Rolul orchestrei în această lucrare este unul definitoriu pentru caracterul ei, deoarece dialogul dintre trompetă și orchestră e construit pe replici scurte dintre trompeta solistă și mai multe instrumente sau grupuri din orchestră. Intervențiile orchestrale asigură continuitatea și consistența armonică a dialogului, compozitorul folosind diverse procedee precum poliacorduri, armonizare lineară sau heterofonie, caracteristice tehnicii componistice din sec. XX. Indicații ale compozitorului precum *fantastique, tres lointain et espressif, vibrant et doux* (fantastic, foarte îndepărtat și expresiv, vibrant și dulce) ajută interpretul la crearea și redarea caracterului muzical al lucrării. Nu mai puțin importante în acest context sunt combinațiile timbrale ale trompetei cu culorile instrumentelor din orchestră, trompeta adesea folosind diverse tipuri de surdine (cupă sau simplă), la fel și instrumentele din orchestră – corzile (p. II), tromboanele și tuba (p. I) [188, p. 324].

*Partea I – Vif* articulează forma de sonată liber interpretată cu expoziția introductivă, primele două fraze având această funcție dublă (Ex. 21.1).

Expoziția propriu zisă începe la nr. [2] cu tema grupului principal, care este expusă sub forma de dialog între trompeta solo și grupul de corzi – v.1, v.2, vla (Ex. 21.2).

În fraza a doua din expoziția introductivă, compozitorul folosește un procedeu de expresivitate mai degrabă caracteristic baladelor din *jazz*: corzile cu surdină și trompeta cu surdina cupă (*Bol*), – combinate, aceste culori timbrale corespund în totalitate lirismului mediteranean, caracteristic muzicii lui Tomasi.

La nr. [5] începe secțiunea de tranziție către tema grupului secundar (puntea). Materialul punții este împrumutat din tema principală, fiind expus în dialogul dintre oboi, fagot și trompeta solistă. Aici compozitorul recurge la combinația timbrală dintre trompeta cu surdină simplă, oboi și fagot, care au sonoritatea apropiată în acest context, dar și distinctă, fiecare având nuanța proprie. La nr. [6] este prezentată tema secundară foarte scurtă – patru măsuri – în orchestră la fl. 1, 2, oboi 1, 2, v. 1, 2 linia cantabilă fiind însoțită de motive din tema principală la bașii din orchestră (fg., celli, Ex. 21.3).

La nr. [7], prin repetări insistente a unui motiv în acorduri interpretat de orchestră prezintă o construcție din șapte măsuri, care reprezintă secțiunea concluzivă a expoziției formei de sonată. La nr. [8] dezvoltarea este caracterizată de alternanțe de fraze melodice care aparțin ambelor grupuri tematice, autorul decupând motive din ambele grupuri, obține instabilitatea și cu ajutorul metro-ritmicii. După pasajul ascendent la trompeta solistă, la nr. [11], apare un nou material tematic de esență cantabilă (Ex. 21.4) prezentat de orchestră în unisonul flaute/oboi/viorile 1, 2 – tema, iar violoncelul și viola – motivul din tema principală, xilofonul fiind un liant între aceste

două grupuri. Acest material poate fi tratat ca un epizod în secțiunea dezvoltatoare a formei de sonată. Episodul se finalizează printr-o cadență în *es-moll* cu o măsură înainte de nr. 12.

De aici începe o pregătire a reprizei, caracterizată prin repetări a diverselor fraze atât la trompeta solo cât și la diferitelor grupuri orchestrale. La nr. 14 începe repriza (Ex. 21.5), care continuă până la nr. 18 și este una de tip dinamic, modificările fiind aduse ambelor teme – principală și secundară, antrenate într-un dialog strâns, cu fraze scurte.

La nr. 18 începe coda formei de sonată. Ea se bazează pe repetarea unei fraze inițial în orchestră, apoi la solist. Coda este oarecum neobișnuită, dat fiind faptul că din materialul tematic al expoziției nu rămân decât formule ritmice, tematismul, însă, fiind dizolvat în aceste formule. Pe finalul *codei* orchestrale Tomasi realizează o rărire a tempoului prin augmentare ritmică (Ex. 21.6).

Cadența reprezintă o a doua subsecțiune a codei. Materialul tematic al cadenței este de fapt o sinteză a motivelor și frazelor prezentate în p. I, uneori modificate și chiar o frază cu o temă nouă – *en mesure, tempo di blues*, unde Tomasi cu măiestrie include anumite secvențe tematice ale p. I. Originalitatea acestei cadențe constă în suprapunerea trompetei soliste cu surdină simplă peste replicile tobei mici fiind împărțită în câteva secțiuni – solo și acompaniate, iar în secțiunea *en mesure, tempo di blues* fiind indicat și metronomul. Cadența are un grad foarte avansat de dificultate, astfel compozitorul propune anumite pasaje ca facultative, care la vremea apariției concertului în mare parte erau omise de trompetiști, însă la ora actuală cadența se interpretează integral (Ex. 21.7).

La nr. 26 reintră orchestra cu cornii harpa și corzile grave, în *pp*, astfel creând acea atmosferă mistică și realizându-se o codă generală (Ex. 21.8).

Partea II, *Nocturne, Andantino*, se definește prin caracterul visător, romantic, chiar sentimental, neavând însă o formă distinctă. Tomasi a folosit acest titlu pentru părțile mediane în nouă dintre cele 16 concerte instrumentale ale sale. Această parte este dominată de o deosebită expresivitate și melancolie, oferind un contrast stilistic major în comparație cu celelalte două.

Cele cinci secțiuni principale ale *Nocturnei* precedate de introducere –A–B–C–B<sup>1</sup>–A<sup>1</sup> – sunt ușor de identificat și prezintă o construcție concentrică piramidală din punct de vedere dinamic și timbral, la care contribuie și susținerea armonică din acompaniament, iar schimbarea mai multor tipuri de surdină se sincronizează cu nuanțele dinamice și timbrale din acompaniamentul orchestral. Acest lucru se poate vedea în tabelul de mai jos:

Fig.10

Structură	Reper	Numărul măsurii	Surdina	Dinamica
Introducere	-	1-2	-	<i>pp</i>
A	1	3-14	<i>cup mute</i>	<i>p</i>

Punte 1	3	14-16	-	<i>p-mf</i>
B	4m. înainte de 3	17-30	<i>straight</i>	<i>p-f</i>
Punte 2	6	30-37	-	<i>mf-f</i>
C	1m. înainte de 8	37-43	<i>senza surd.</i>	<i>f</i>
Punte 3	2m. înainte de 10	44-45	-	<i>f</i>
B'	10	46-53	<i>straight</i>	<i>mp</i>
Punte 4	11	53-56	-	<i>mp</i>
A'	12	57-65	<i>cup mute</i>	<i>p</i>

Materialul tematic din *Nocturnă* este original, însă Tomasi conectează cu măiestrie celula tematică din expunerea temei principale din p. I, măsura a treia cu tema principală a *Nocturnei* și o dezvoltă formidabil în secțiunea B<sub>1</sub>. Scurta introducere *arpeggiato* a harpei este o pregătire perfectă pentru intrarea trompetei în *p* cu surdina cupă (termenul francez - *Bol*). Indicațiile compozitorului *trés envelopés* pentru harpă și *espressivo e vibrato* pentru trompetă, *arpeggiato* la harpă suprapus pe pedala violoncelului și *tremolando* cu baghete foarte moi pe cinel creează chiar de la început o sonoritate deosebită astfel transmițând atmosfera mistică și totodată visătoare a *Nocturnei* (Ex. 21.9).

În următoarele secțiuni Tomasi recurge la modificări timbrale la trompetă cu ajutorul surdinelor, dar și în acompaniamentul orchestrei, aici folosind combinații timbrale ale diferitor grupuri de instrumente din orchestră, precum lemnele, corzile cu surdine, cornii și celesta, în intervențiile orchestrei din punțile dintre secțiuni demonstrând o adevărată feerie de culori și nuanțe.

În secțiunea B schimbarea de surdină *straight* la trompeta completează dezvoltarea dinamică a secțiunii de la *p* la *mf*, unde Tomasi folosește procedeul combinării timbrale dintre trompeta solistă cu surdina simplă cu diferite instrumente din orchestră, precum unisonul cu oboiul 1 (nr. 4) cu clarinetul 1 (nr. 4, măs. 2) sau cu vioara 1 (nr. 4, măs. 3), aceste combinații fiind proprii mai degrabă *jazz*-ului (Ex. 21.10).

După intervenția orchestrei de la nr. 6, la n. 8 începe secțiunea C cu un nou material tematic la trompeta fără surdină, foarte asemănător cu o improvizație din *jazz*, suprapusă pe tema principală a secțiunii B, care de această dată este expusă de orchestră. Acest procedeu componistic este caracteristic lui Tomasi, deoarece îl regăsim și în concertele pentru trombon, clarinet sau corn (Ex. 21.11).

În această secțiune linia melodică a trompetei este edificată pe alternarea unor pasaje pe un diapazon destul de larg, valoarea dinamică (*f, ff*) indicând aici sonoritatea dorită de compozitor la solist, iar absența surdinei confirmă acest lucru. Împreună aceste elemente constituie apogeul sonorității și intensitatea maximă a *Nocturnei* și a întregului concert. Folosirea articulațiilor

*legato* și *detaché* la trompeta solo în secțiunea C la succesiunea indicată de Tomasi alături de densitatea armonică a acompaniamentului evidențiază caracterul de *jazz* al lucrării. Aici sonoritatea trompetei trebuie să o domine pe cea a orchestrei, trompeta având un rol decisiv în evidențierea influenței *jazz*-ului, deoarece formulele ritmice combinate împreună cu varietatea de articulații atipice, dinamica și indicațiile *vibrant*, *apassionato* creează împreună mozaicul de sonorități proprii *jazz*-ului.

Secțiunea B<sub>1</sub> începe după o scurtă punte orchestrală (nr. 10) cu un material tematic apropiat celui din secțiunea B, modificat tonal, lungimea frazei fiind redusă la șapte măsuri față de 14 din B. Schimbări intervin și în acompaniament, la B<sub>1</sub> apărând un nou element: pe acordurile de harpă și celestă, dublate de corzi (*divizia soli*) cu *tremolando* în registrul acut, unde primele două viori au mișcarea de 16-mi cu aceeași armonie, procedeu prezent până la încheierea secțiunii (Ex. 21.12).

Aici din nou compozitorul recurge la combinații timbrale inedite, în nuanțe foarte estompate (*ppp* corzile, *pp* celesta, *p*, *pp* trompeta), care intensifică atmosfera de mister, pregătind apariția ultimei secțiuni.

Ultima secțiune A<sub>1</sub> este aproape identică cu prima – A – cu excepția numărului de măsuri (secțiunea A are 12 măs., iar A<sub>1</sub> – 9) și absența în acompaniament a *tremolando* la cinel, are aceeași pedală de *Cis* la violoncelul cu surdină, trompeta cu surdina *Bol*, dinamica *pp*, dar dacă în A autorul indică *molto espressivo, con malinconia*, în A<sub>1</sub> indicațiile sunt *dolce e vibrato* și lipsesc inflexiunile dinamice. Încheierea secțiunii și a *Nocturnei* pe un acord *cis-moll* în acompaniament (violoncelul, vioara I, harpa și cinelul) cu un *a* la trompetă în *pp* conține două elemente: de final (*cedez, diminuendo*, coroană pe ultimul acord, *ppp* la trompetă) și continuare (tensiunea din ultimul acord, care creează sentimentul de *suspense* și așteptare). Pe parcursul *Nocturnei* solistul trebuie să controleze cu foarte mare atenție sincronizarea dintre dinamică, lungimea frazei, volumul necesar de respirație, articulații, care vor condiționa atât calitatea sonorității proprii cât și echilibrul sonor și timbral cu instrumentele din orchestră (Ex. 21.13).

Partea III, *Final, Allegro giocoso*, reprezintă un dans tumultuos, ce amintește de stilul de muzică de cabaret, întrerupt periodic de intervenții lirice, dar care păstrează caracterul inițial al părții. Schema tematică a finalului este definită de motive melodice în arpegii, semi-semnale de fanfară, iar apogiaturile, figurile sincopate și gamele cromatice aduc o notă de jovialitate și subliniază caracterul ludic al întregii părți. Mișcarea acordurilor din acompaniamentul orchestrei care conțin cvarte și cvinte paralele reprezintă un procedeu propriu acestei părți. Deși în partea III ca și în partea I este indicată tonalitatea *B-dur*, totuși putem constata mai degrabă prezența unui centru tonal, deoarece Tomasi definește clar tonalitatea doar cu patru măsuri înainte de intrarea trompetei soliste.

Cele trei secțiuni ale finalului A (dans) – B (tema lentă contrastantă) – C (ar trebui de precizat ce reprezintă această secțiune la fel cum s-a făcut pentru A (dans) sau B (temă lentă) încadrate de o introducere și o codetă sunt conectate între ele prin motivele transformate sau derivate din temele A și B ale părții I. După introducerea energică a orchestrei în măs. 17 apare principalul material tematic în prima intervenție a trompetei, reprezentând o transformare ritmică a temei secundare din prima parte (Ex. 21.14, 21.15).

Bineînțeles, aici trebuie menționate diferențele esențiale de caracter dintre expunerile tematice, tempo, dinamică, articulații, surdine: A, p. I – *lento, pp, legato, vibrant et doux*, surdina *Bol* și A, p. III – *allegro vivo, f, leger*, surdina *ordinaire*. Astfel, caracterul părții III se stabilește cu ajutorul complexului de articulații incisive de tip *staccato*, dubla articulație, accente, *martele* și formule ritmice alternante binare și ternare, sincope în dialogul solistului cu orchestra. Evidențiat de combinațiile timbrale ale acompaniamentului orchestral, discursul muzical înregistrează aceleași procedee interpretative la trompetă și la percuție, în special la toba mică și cinel. Intervențiile trompetei cu surdină și fără surdină produc un efect alternant al sonorității, dinamica variată între *f, ff, fp* cu *crescendo* până la *f* pe un interval de timp foarte scurt accentuează rezultatul lui. Schimbarea de metru în dialogul dintre solist și grupuri de instrumente din orchestră (lemnele, la nr. [4], măs. 5 și nr. [5], intensificat ritmic între trompetă și corni 4 măs. înainte de nr. [16]) – tot acest ansamblu de mijloace de expresivitate scoate în relief energia și caracterul vioi al secțiunii (Ex. 21.16, 21.17, 21.18).

Secțiunea B începe la nr. [21] cu un material tematic nou și se evidențiază prin caracterul său liric atât la solist cât și la acompaniament, debutând cu un interludiu orchestral *molto espressivo* cu linia melodică la viori, flaute, oboi și cornii 1, 3, susținerea armonică fiind asigurată de clarinete, fagoturi, corzile grave și *arpeggiato* la harpă – o combinație timbrală neobișnuită. Debutul poate fi considerat o expunere a temei principale, continuată apoi de trompetă, cu rolurile inversate, unde trompeta cu surdină preia tema, iar susținerea armonică este la flaute și la harpă, *arpeggiato* la clarinetul 1. Un procedeu neobișnuit este folosit aici de Tomasi: alternarea măsurii de  $\frac{2}{2}$  (pătrimea=pătrimea) cu cea de  $\frac{3}{2}$ , compozitorul indicând aici, de obicei însă nu se subdivizează aceste măsuri, astfel reușind transmiterea lirismului și stării de calm, care este indicată de Tomasi prin *molto espressivo* pentru orchestră, și *Poco meno ben tranquillo* pentru trompetă (Ex. 21.19, 21.20).

Este foarte important ca solistul să reușească transmiterea acestui caracter după o secțiune destul de mare în care sunt solicitate articulațiile de tip incisiv cu o dinamică foarte diversificată. În scurta intervenție de la trompetă expresivitatea se va evidenția dacă vom folosi o articulație subtilă pentru triolette de pătrimi, iar diferența dintre accentul în *p* din măs. 2 după nr. [23] și *pp* fără accent

din măs. 4 să fie sesizabilă, deoarece acompaniamentul din orchestră (care implică doar clarinetele în registrul grav și fagoturile cu harpa) permite aceste nuanțe.

Secțiunea C și *codetta*, *Molto vivace*, începe la nr. [24] și reprezintă o sinteză a mai multor motive diferite din secțiunea A: a) din introducerea la p. III, b) tema de la nr. [11] și c) de la nr. [29], un nou material tematic construit pe intervale de cvartă, cu caracter de semnal, care evocă tema principală din p. I, apoi urmează *Presto*, d) unde tema principală preluată din p. I are funcția de încheiere a *Finalul*-ui și a întregului ciclu (Ex. 21.21, 21.22, 21.23, 21.24).

În comparație cu alte lucrări instrumentale, aici Tomasi nu include trompetele în orchestră, astfel dând solistului posibilitatea să etaleze pe larg varietatea de sonorități și mijloace de expresivitate ale instrumentului. Surdinele folosite de solist nu sunt doar o simplă schimbare de timbru, ci, dacă analizăm contextul în care compozitorul solicită nu întâmplător anumite tipuri de surdină, putem observa congruența dinamică și timbrală a trompetei cu diverse intervenții ale unor instrumente sau grupuri de instrumente din orchestră în contextul unei fraze, secțiuni, sau chiar întregii părți. O foarte mare importanță au dialogurile dintre solist și orchestră, în care sunt implicate instrumentele de percuție, precum xilofonul sau toba mică cu cinelul (partea III, secț. A, nr. [10]), alte combinații timbrale ale instrumentelor din orchestră, rar folosite în acompaniamentul de orchestră, precum harpa dublată de celestă și două viori *sol*i (partea II, secț. B<sub>1</sub>, nr. [10]), sau dialogul dintre trompetă și corzi fără surdine, toți folosind articulația *martele* (partea I, secț. A, nr. [2]). Trebuie menționată cadența de la sfârșitul părții I – se poate spune că are dimensiunile și caracteristicile unei lucrări separate și este un model al sintezei materialului tematic din partea I, dar concomitent și al expunerii subtile a celulelor tematice din următoarele părți ale *Concertului*. Cadența permite demonstrarea la un înalt nivel a calităților interpretative ale solistului, totodată solicitând o maximă concentrare a atenției și vederea în ansamblu a varietății mijloacelor interpretative și de expresivitate, îmbinarea lor din punct de vedere tehnic și stilistic. Toate aceste particularități sunt proprii stilului componistic al lui Tomasi, însă putem spune cu certitudine că dintre lucrările sale pentru trompetă *Concertul* este cel mai complex din punct de vedere al folosirii mijloacelor de expresivitate.

*Concertul pentru trompetă și orchestră* este cu siguranță unul dintre cele mai importante concerte din repertoriul trompetistic din secolului XX. Această lucrare a fost înregistrată de cele mai multe ori, în comparație cu alte concerte din această perioadă, poate cu excepția concertului de A. Arutiunian (1950). *Concertul* este studiat la nivelul universitar și este programat în cadrul recitalurilor mai frecvent decât oricare alt concert.

Înregistrarea *Concertului* de către Maurice André constituie un punct de referință din două motive: 1. a fost realizată prima înregistrare a lucrării avându-l ca solist pe un trompetist notoriu al

sec. XX, M. André; 2.prezența compozitorului la înregistrări. Claude Tomasi, fiul compozitorului, relatează: „Tatăl meu și cu Maurice André au căzut de acord în privința tipurilor de surdine și la ce fraze să le folosească, la fel și asupra articulațiilor în contextul caracterului frazelor. Asta nu înseamnă că ar fi fost greșeli în partitură, sau că aceasta nu s-ar fi respectat, dar tatăl meu a fost mai degrabă îngăduitor și flexibil vis-à-vis de propunerile lui Maurice André” [189, p. 105].

„Eu nu aveam aproape de loc timp pentru a mă ocupa de compoziție...(a. a. 1947-1952). Acest ”aproape” nu se referă la două capodopere – *Concertul pentru trompetă* (1948) și *Concertul pentru saxofon*” – mărturisirea compozitorului în a. 1949 [citat după 189, p. 106]. Primul reflectă în totalitate anii săi de reînnoire, fast, fericire și glorie. Fără îndoială, cu ”finalul său însoțit” concertul pentru trompetă a devenit o lucrare de referință, căreia unii dintre interpreții renumiți ca M. Andre, G. Touvron, E. Aubier, W. Marsalis, S. Nakariakov, G. Sommerhalder, S. Cârstea<sup>34</sup>, W. Bauer, Ph. Smith, D. Guerrier i-au conferit o importanță internațională” [190, p. 62 ].

4.2.3. **Dan Dediu** (n. 1967)<sup>35</sup> face parte din generația de compozitori ai anilor ’80, care au trăit schimbările sociale radicale din România, un moment istoric important, ce va lăsa amprenta în toate domeniile, inclusiv în muzică.

Scrisă relativ recent (august 2008), *Hymnus Phantasticus* op. 137, pentru trompetă și orchestră, a fost o comandă a orchestrei Camerata Hamburg și a fost interpretată în primă audiție în 2008, la Laeishalle în Hamburg, cu Hamburger Camerata, dirijor Max Pommer, avându-l ca solist pe trompetistul belgian Jeroen Berwaerts, prim-trompetist la Norddeutsche Rundfunk.

„Tema propusă a fost aceea de a realiza o parafrază a vestitei teme a cvartetului *Kaiserquartett* de Joseph Haydn, care a devenit apoi imnul de stat al Germaniei. O atare tematica a fost o provocare pentru compozitor, iar vestita melodie este încastrată ca temă de coral lent (la clarinete și fagoturi, reper D) și ca linie melodică de final, redimensionată printr-o combinatorică ingenioasă și devenită așadar de nerecunoscut”<sup>36</sup>.

Structura formei este următoarea:

Secțiunea A:

*Coral 1 – Introducere* (de la început până la reperul D)

*Coral 2 – Kaisershymne* ca temă a unui coral lent (de la reper D la G)

*Coral 3 – Coral plus glissandi* lente, reluare coral introducere, iar solistul realizează linii melodice cvasi-improvizatorice, cu influențe de jazz  
(de la reper G la J)

Secțiunea B:

*Cadenza* – susținută de câteva armonii (de la reper J la L)



*Dialoguri* – apariția melodiei gregoriene *Te lucis ante terminum*, în dialog-ecou cu celelalte instrumente de alamă (2 trompete și 2 corni), apoi proces de acumulare și culminație *Feroce* (de la reper L la O)

#### Secțiunea C:

*Ostinato* – procesiune în care se alternează melodică gregoriană din discant cu o melodică de joc în registrul mediu al instrumentului solist. Culminația procesiunii la reper Q (de la reper O la U).

*Coda solistică* – apariția de trei ori a melodiei tonale a *Kaisershymne*, complet diferită de originalul lui Haydn, dar cu celulele melodice ale acestuia, combinate în alt fel (de la reper U la final).

În Coralul 1 din Secțiunea A (*Mit Grosser Vehemenz*) în cele 4 măsuri introductive ale orchestrei Dediu aplică pe paleta de culori timbrale alte sonorități exotice precum sunetul de *crotalii* sau *piatto sospeso con arco*, combinat cu sonoritatea lemnelor în registrul supraacut, viorile I și II la unison pe nota *e* din octava 3-a prepară intrarea trompetei solo – un procedeu ingenios, care ajută solistul foarte mult, el având nota *e* în același diapazon cu surdina *plunger*, dificil de emis în acest registru și în dinamica (*pp*) indicată de compozitor. Pentru o mai mare diversitate a sonorității în coralul 1 introductiv din secțiunea A, de la început până la reper D compozitorul recurge la sonoritatea trompetei *piccolo* cu trei culori timbrale: două cu diverse tipuri de surdină – *plinger* și *harmon* și a treia fără surdină (Ex. 22.1, 22.2, 22.3).

În partea introductivă nu se definește un centru tonal, densitatea armonică din acompaniament fiind mai degrabă de tip linear cu funcția evidențierii liniei melodice de la trompetă, care la rândul ei face parte din această structură armonică. Irizarea sonoră pulsatorie și efectele sonore din acest coral transmit atmosfera procesului de ”naștere a universului”, care reprezintă partea filozofică a lucrării.

Coralul 2 (reper D) – *Kaisershymne* – unde compozitorul notează în partitură ”*Hommage a Haydn*” reprezintă primele măsuri ale temeii cvartetului la clarinete și viole cu susținerea fagoturilor și violoncelor, modificată armonic – aici Dediu folosind poliacordurile ca modalitate de transformare a temeii, care continuă până la reper G. În acest punct solistul schimbă trompeta *piccolo* cu trompeta in C și începe să dialogheze cu trompetele din orchestră cu replici scurte în stil *jazz*, folosind surdina *plunger*, iar efectele *wa-wa* și *frullato*, suprapuse pe coral și cu *glissando* aleatoric la viorile prime reprezintă schimbarea caracterului. De la reper F trompeta solistă expune o linie melodică în stil improvizatoric, care, datorită alternării de sonorități *open* (deschis, fără surdină) și surdina *harmon* și formule ritmice combinate se apropie tot mai mult de *jazz* (Ex. 22.4, 22.5, 22.6).

După *geneza* din coralul 1, în următorul coral, care abundă de culori timbrale și procedee interpretative inedite, se creează atmosfera de ”*cunoaștere a universului*” cu ajutorul diferitor efecte sonore neobișnuite la diverse instrumente din orchestră, precum *glissando* armonic fără

rigoare metrică la viorie I și II în mod alternant, concordant cu sonoritatea și combinațiile de formule ritmice ale trompetei solo (Ex. 22.7).

În coralul 3 sub genericul *glissando*-urilor lente de la corzile grave, la care se adaugă apoi și v. II, apar noi efecte sonore precum acordurile pe armonice cu pozițiile notelor indicate la flaute și oboaie, (efectul sonor este sunetul de jucărie), la început fără un ritm clar, apoi pe parcurs, împreună cu *pizzicato* la corzi se încadrează în schema ritmică generală, sau efectul sonor de la viorile I div. (o presiune exagerată cu arcușul pe corzi, care produce un sunet desfigurată, astfel intensificând tensiunea și din punct de vedere timbral, (Ex. 22.8), dar și menținerea efectului sonor *piatto sospeso con arco* (Ex. 22.9).

De la reper I se prefigurează stabilitatea ritmică la corzile grave în optimi *pizzicato*, care au funcția pregătitoare pentru primul *Feroce*. Toate aceste mijloace de expresivitate au scopul de a evidenția linia melodică de la trompeta solo, care pe parcurs devine mai complicată din punct de vedere ritmic, dinamica crescând până la *ff* și diapazonul până la  $d^3$  în care este expusă tema trompetei, în continuare în stil improvizatoric cu o largă varietate de articulații și surdina *harmon* demonstrând influențe puternice de jazz (Ex. 22.10, 22.11, 22.12, 22.13).

Acumularea tensiunii armonice în acompaniament cu ajutorul diferitor efecte sonore suprapuse și în linia melodică cu alternarea formulelor ritmice variate, suprapuse pe creșterea dinamicii nuanțelor și a lărgirii progresive a diapazonului din expunerea liniei melodice de la trompeta solo, care concluzionează cu *feroce* – un *cluster* extins pe vocile orchestrale acute în mișcare de 16-mi, care se încheie cu *tremolo* la toba mică în *fff* conchide secțiunea A la etapa ”*recunoașterea propriei existențe*”.

Secțiunea B (*Massig, frei*) este divizată în două fragmente: *cadența* și *dialoguri*. *Cadența* se extinde între reperele J și L și nu este o cadență instrumentală tradițională, ci mai degrabă o linie melodică. La început meditativă, cu o structura ritmică tipică pentru folclorul românesc în contextul mai multor pasaje, apoi combinată cu diverse ornamentații, susținută de acordurile transparente în *tremolando con sordina* de la viorile I și II, proprii acompaniamentului unei balade sau doine. Aici Dediu folosește cu măiestrie melanjul elementelor folclorice cu procedeele interpretative din jazz (*glissando, portando*) și ritmuri sincopate, cât și a diverselor articulații (*detaché, staccato, legato*), îmbinate în succesiunea proprie stilului. Varietatea de sonorități ale trompetei soliste cu ajutorul a două tipuri de surdine *straight* și *harmon* în diverse nuanțe, de la *mp* la *f*, cu inflexiuni de *crescendo* și *diminuendo* în interiorul fiecărei nuanțe și mijloace interpretative care împreună cu diverse combinații timbrale ale instrumentelor din orchestră precum un *glissando di sega* (ferestrău) sau *tremolando* la marimbă, pasajul cromatic de la clarinete și fagoturi în nuanțe dinamice reduse (*p, mp*) creează acea atmosferă de ”*meditație și cugetare*” (Ex. 22.14, 22.15, 22.16).

Dialogurile cuprind fragmentul dintre reperele L - O prezentând mai multe planuri ale acestora. În prim-plan identificăm dialogul dintre trompeta solistă fără surdină și alte instrumente de alamă din orchestră (două trompete cu surdine diferite: *straight* (simplă) și *derby* (în formă de pălărie) și doi corni cu surdine) care la rândul lor susțin între ele un dialog-ecou, având la trompetă ca temă de bază cantul gregorian *Te lucis ante terminum*. Pe planul doi apare discursul dintre oboaie (efectul sonor de jucărie) și clarinete și al treilea plan este reprezentat de dialogul dintre vioara I, care interpretează o replică a coralului 1 din secțiunea A în pasaj descendent și viola executând pasajul cromatic de triolette de pătrimi ascendent – replică a pasajului din coralul 3 din aceeași secțiune. Spre sfârșitul fragmentului are loc procesul de acumulare prin diverse mijloace dinamice și procedee interpretative cu 10 măsuri înainte de al doilea *Feroce*, unde pașii corzilor grave au o importanță majoră, tensiunea fiind intensificată cu un *crescendo* de la *pp* la *fff* a trei instrumente de percuție cu sonoritate diferită de toba mică – acută, medie și gravă, secțiunea finalizând de această dată cu loviturile *Gran cassa sola* în *fff* – o explozie a forței interioare acumulate pe parcursul fragmentului care încheie întreaga secțiune – ”conștientizarea forței proprii” (Ex. 23.17, 22.18, 22.19, 22.20).

Secțiunea C (*Marciale*) este un *Ostinato* care reprezintă o procesiune unde se alternează melodică gregoriană de la vocile acute din orchestră (flautele, oboaiele și viorile I) cu o linie melodică de la trompeta solo în registrul mediu (*ruhig*), apropiată de melosul popular (o melodie de joc, *kraftig*). Liniile melodice sunt susținute în acompaniament de mișcarea de pătrimi la corzile grave care, împreună cu fagoturile și cornii, reproduc caracterul impetuos al procesiunii. În Secțiunea C Dediu utilizează diverse procedee interpretative la instrumentele din orchestră, precum *portamento* la trompete și corni, tril la viorile I (divizie) și viorile II, cu clarinetele, care evidențiază caracterul ludic al liniei melodice de la trompeta solo. Aici se observă o combinație a elementelor de folclor cu procedeele interpretative provenite din jazz, precum succesivitatea articulațiilor caracteristice (*martelé*, *staccato* și *detaché* sub *legato*) sau tril alb, iar alternarea de formule ritmice binare cu cele ternare amplifică efectul de interactivitate ale genurilor de *folclor* și *jazz*. Culminația acestei secțiuni (reper Q), este excelent reprezentată de melodia de la trompeta solo, în registrul acut în *ff*, unde îmbinarea elementelor celor două genuri este sintetizată cu măiestrie de compozitor. La reper S revine linia melodică din reper Q a trompetei solo, însă aici se observă reducerea treptată a intensității acumulate în culminație și dizolvarea ei – ”*sic transit gloria mundi*” (Ex.22.21, 22.22, 22.23, 22.24).

În Coda *solistică* (*Aus der Entfernung*, termenul compozitorului) reper U, tema grupului principal din partea I a cvartetului op. 76 de J. Haydn (Ex. 22.25), care a generat titlul lucrării – *Hymnus Phantasticus* apare de trei ori ca melodie tonală a Kaiserhymne, complet diferită de originalul haydnian, dar cu celulele melodice ale acestuia, combinate în mod divers, caracterul

melodiei fiind opus celui conceput de Haydn, care a devenit imnul Germaniei, aici tema este înrămată de o susținere armonică transparentă, în *ppp*, iar trompeta solistă interpretează în aceeași nuanță, *semplice*, cu surdina *derby*, în *pppp*. Indicația din partitură se referă la stilul de interpretare a melodiei, care trebuie să fie lipsit de orice înfrumusețare, doar sunetul cristalin al trompetei care se naște din neant. Intervenția din orchestră a trompetei 2 cu surdina *straight* apare ca o ultimă zvâcnire a umbrelor negre care au fost prezente în *procesiune*. Recomandarea compozitorului pentru trompeta solistă de a interpreta tema a doua oară cu o octavă mai sus s-a dovedit nejustificată, din cauza distorsiunii atmosferei create. A treia oară tema este prluată de flautul *piccolo*, în *pianissimo* posibil, iar o atingere de *steel chimes* (clopoței de oțel) cu două măsuri înainte de sfârșit creează atmosfera ”*universului infinit care ne privește cu ochi blânzi*” (Ex. 22.26)

Secțiunile piesei pot fi întitulate în felul următor: partea introductivă, unde nu se definește un centru tonal reprezintă procesului de ”*naștere a universului*”; după *geneză* care abundă de culori timbrale și procedee interpretative inedite, se creează atmosfera de ”*cunoaștere a universului*”; urmează etapele ”*recunoașterea propriei existențe*”; ”*meditație și cugetare*”; ”*conștientizarea forței proprii*”; ”*sic transit gloria mundi*”; și ”*universului infinit care ne privește cu ochi blânzi*”. Aceste întitulări corespund cu exactitate caracterului fiecărei secțiuni, astfel reușim să înțelegem și să corelăm latura muzicală cu cea filozofică.

„Limbaajul muzical folosit combină tonalitatea cu modalismul jazzistic și cu polimodalismul, reieșind de aici un peisaj sonor dual, asemenea unui corp și a umbrei sale. Esențele melodice clasice, gregoriene, folclorice și de jazz sunt topite într-un idiom omogen, în care diversitatea capătă unitate stilistică și profil expresiv ce duce cu gândul la o lume onirică și fantastică. De aceea, titlul de *Hymnus phantasticus* se relaționează într-un mod direct cu lumea muzicală propusă de autor, iar protagonistul – trompetistul – realizează o călătorie inițiativă într-un registru estetic ce cuprinde deopotrivă straniul și dramaticul, vehementul și naivul. Tușa finală, melodia trompetei preluată de flautul *piccolo* în registrul grav, duce cu gândul la o regresie în lumea copilăriei, la o regăsire a originilor, la o puritate naivă și totodată la o fragilitate existențială”<sup>37</sup>.

#### 4.3. Concluzii la capitolul 4

În sec. XX repertoriul trompetistic este completat de compozitori celebri cu lucrări de anvergură, precum sonatele și piesele concertante – ambele genuri demonstrând un grad înalt de complexitate. Recapitulând repertoriul investigat, vom evidenția o serie de compoziții, ce cumulează o mare diversitate de mijloace de expresivitate și procedee inedite de interpretare, printre care se distinge varietatea timbrală de culori și nuanțe ale duetului trompetă-pian sau ale diferitelor îmbinări ale trompetei cu instrumente sau grupuri orchestrale.

Sonatele și piesele concertante prezentate în acest capitol fac parte din categoria celor mai solicitate lucrări de soliști în repertoriul concertistic și sunt incluse în programele didactice ale instituțiilor superioare de învățământ de profil, fiecare dintre ele reprezentând diverse școli de compoziție, perioade ale sec. XX și școli naționale de trompetă, limbajul componistic și mijloacele interpretative solicitate de compozitori fiind inedite în fiecare lucrare, creând procedeele interpretative și combinații timbrale noi.

Compozițiile examinate în acest capitol reprezintă vectorul evoluției limbajului componistic și stilului interpretativ pe parcursul sec. XX în diferite țări și perioade, iar datorită acestei sintetizări, noi reușim astfel să urmărim cursul dezvoltării repertoriului trompetistic al sec. XX prin prisma modalităților de exprimare din punct de vedere componistic și interpretativ.

1. Una dintre cele mai frecvent interpretate lucrări din repertoriul sec. XX, *Sonata pentru trompetă și pian* de P. Hindemith reprezintă o nouă etapă a evoluției repertoriului trompetistic din sec. XX. Limbajul componistic folosit de autor în *Sonată* este orientat către dinamică și expresivitate accentul pregnant pus pe maximă sugestivitate a acestora relevă în mod divers caracterul frazelor muzicale, chemate să transmită sentimentele premonitorii ale compozitorului. Din punct de vedere conceptual *Sonata* este extrem de complicată, astfel interpretarea ei la nivel mediu sau în primii doi ani ai ciclului universitar nu este recomandabilă.

2. Jean Françaix face parte din generația compozitorilor francezi ai sec. XX care au experimentat noi sonorități bazate pe combinații timbrale, corespunzătoare liniilor melodice și densității armonice din lucrările lor, aceste aspecte fiind puternic influențate de marii impresionisti francezi. În acest sens *Sonatina pentru trompetă* nu este o excepție, deoarece principalele elemente stilistice menționate mai sus sunt prezente în această scurtă dar foarte concentrată lucrare. Titlurile părților ne introduc într-o atmosferă conectată istoric cu muzica veche franceză, simplitatea și lirismul liniilor melodice ale *Sarabande-i* și ritmul vertiginos al motivelor dansante din *Gigue* confirmă această conexiune. Lucrarea impune un anumit stil de interpretare, așa-numitul stil ”francez”, care presupune cunoașterea unor procedee interpretative specifice atât la trompetă cât și la pian.

3. *Sonata pentru trompetă și pian* de Tudor Ciortea este una dintre cele mai dificile lucrări pentru trompetă din repertoriul românesc. Acest fapt se datorează construcției originale, neobișnuite a motivelor melodice la trompetă, chiar dacă unele dintre ele sunt inspirate din muzica folclorică, structurii armonice în acompaniament, bazate pe dislocarea sau decalarea liniei melodice. Cele trei părți ale *Sonatei* relevă o structură tradițională a ciclului, însă fiecare dintre ele reprezintă idei muzicale, caracter și structuri dinamice și ritmice distincte. Din punct de vedere tehnic lucrarea este deosebit de solicitantă, necesitând o pregătire avansată.

4. Eric Ewazen este unul dintre compozitorii marcanți ai sec. XX, care a dedicat instrumentelor de alamă un mare număr de creații, printre care și *Sonata pentru trompetă și pian*. Fiecare dintre cele trei mișcări ale lucrării reprezintă o structură individuală, iar limbajul componistic modern folosit de compozitor se încadrează firesc în forma tradițională tripartită. Lucrare de mare anvergură (27 min.), piesa solicită de la trompetist în primul rând o rezistență fizică majoră, iar gradul de concentrare trebuie să fie maxim, deoarece frazele conțin serii de pasaje foarte dificile. Dialogul dintre pian și trompetă prezintă multe dificultăți, fiind greu de susținut mișcarea ritmică exactă, iar schimbul scurt de replici complică și mai mult discursul muzical dintre cele două instrumente. Din punct de vedere conceptual *Sonata* relevă dificultăți majore, precum conexiunea dintre densitatea armonică din acompaniament și structura melodiei de la trompetă, care au ca liant modalitatea heterofonică a stilului componistic al lui Ewazen.

5. Lista compozițiilor pentru trompetă și orchestră din sec. XX (aprox. 225) cuprinde o largă varietate de stiluri, genuri și forme – de la romantism la modernism, de la piese concertante la concerte, de la lucrări monopartite la cicluri – și poate fi considerată o expresie a școlilor componistice din diferite țări, la fel și a întregului spectru de limbaje muzicale a diferitelor curente din sec. XX. În prima jumătate a secolului identificăm lucrări cu particularități caracteristice precum neoclasicism (*Concertul pentru trompetă și orchestră* de A. Goedike, 1937), neoromantism (*Concertul pentru trompetă și orchestră* de V. Peskin), neofolclorism (*Concertul pentru trompetă și orchestră* de A. Arutiunian, 1948), impresionism (*Concertul pentru trompetă și orchestră* de H. Tomasi, 1948) ș. a., în timp ce a doua jumătate a secolului se înscrie în modernism, (A. Zimmermann *Nobody knows the trouble I see*, 1954), iar spre sfârșitul secolului și la începutul sec. XXI compozitorii folosesc un limbaj combinat al curentelor, sinteza dintre tehnica și limbajul componistic și mijloacele de expresivitate interpretativă – principiul *restituirii expresiei* (L. Dănceanu). Aici se încadrează și câteva piese ale compozitorilor români, scrise recent: *Hymnus Phantasticus* de D. Dedi (2008), *Zamolxe* de G. Mălăncioiu (2012), *Simconcertphonia* de L. Dănceanu (2015)<sup>38</sup>.

6. Concertul pentru trompetă și orchestră de Oscar Böhme este considerat pe bună dreptate una dintre cele mai reprezentative lucrări de la sfârșitul perioadei romantice, datorită materialului tematic inspirat din folclorul rus, după exemplul marilor compozitori din acea perioadă. Toate cele trei părți ale concertului au un conținut muzical de caracter divers, însă interconectate între ele cu mici motive muzicale în partea solistică a trompetei, dar și prin stilul de orchestrație, aici vedem dialogul dintre trompetă și orchestră și modalitatea de a evidenția îmbinarea tematicii folclorice cu universul armonic din acompaniament, care se evidențiază printr-un limbaj specific romantic.

7. *Concertul pentru trompetă și orchestră* de H. Tomasi – unul dintre cele mai frecvent interpretate și înregistrate concerte din repertoriul sec. XX, poate fi considerat un model

extraordinar al combinației dintre diferite stiluri. Pe lângă stilul impresionist în această lucrare se face simțită destul de puternic influența jazz-ului, prezenta în toate cele trei părți, începând cu indicația de tempo *blues* în cadența primei părți, în secțiunea de mijloc a părții secunde și în secțiunea de înainte de final *doppio valore*, din partea finală. De asemenea observăm și trăsături specifice pentru stilul de *cabaret* (partea III), mijloace de expresivitate și procedee interpretative, combinații timbrale, diversitate de nuanțe dinamice și sonorități. Rolul orchestrei în această lucrare este unul definitoriu pentru caracterul ei, deoarece dialogul dintre trompetă și orchestră e construit pe replici scurte dintre trompeta solistă și mai multe instrumente sau grupuri din orchestră. Intervențiile orchestrale asigură continuitatea și consistența armonică a dialogului, compozitorul folosind diverse procedee precum poliacorduri, armonizare lineară sau heterofonie, caracteristice tehnicii componistice din sec. XX. Indicații ale compozitorului precum *fantastique, tres lointain et espressif, vibrant et doux* (fantastic, foarte îndepărtat și expresiv, vibrant și dulce) ajută interpretul la crearea și redarea caracterului muzical al lucrării. Nu mai puțin importante în acest context sunt combinațiile timbrale ale trompetei cu culorile instrumentelor din orchestră, trompeta adesea folosind diverse tipuri de surdine (cupă sau simplă), la fel și instrumentele din orchestră – corzile (p. II), tromboanele și tuba (p. I).

8. *Hymnus Phantasticus* reprezintă limbajul muzical al sec. XXI, sintetizând tehnica contemporană de compoziție cu posibilitățile interpretative trompetistice duse la limită. Combinarea sonorității delicate, specifice trompetei *piccolo* cu forța și bogăția timbrală a celei *in C*, ambele apărând în diferite ipostaze timbrale în funcție de contextul muzical, cu sonorități orchestrale inedite și alternarea secțiunilor ritmice cu forma improvizatorică a expunerii materialului tematic dau naștere unei expresivități dincolo de percepția tradițională a acesteia și poate fi comparată cu artele cu manifestare tridimensională, însă în prezentare sonoră. Piesa este una dintre cele mai dificile din repertoriul trompetistic contemporan și necesită o pregătire teoretică și practică la cel mai înalt nivel din parte trompetistului și a orchestrei.

## CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Cercetarea realizată în teză vizează un șir de probleme actuale ale științei muzicale contemporane, implicând studierea unor domenii mai puțin explorate, în special – repertoriul trompetistic modern examinat prin prisma mijloacelor de expresivitate componistice și interpretative.

Considerăm că obiectivele propuse au fost realizate, astfel fiind soluționată și **problema științifică** care consta în **aprofundarea cunoștințelor în materie de descriere și analiză a mijloacelor de expresivitate componistice și interpretative în repertoriul trompetistic modern și reflectarea evoluției repertoriului solistic pentru trompetă prin prisma factorului expresivității, iar cercetarea complexă a lucrărilor selectate cu evidențierea mijloacelor de expresivitate și formularea concluziilor a determinat înlăturarea mai multor lacune și inexactități în discursul teoretic dedicat problemelor fundamentale ale artei interpretării la trompetă.**

Investigațiile efectuate și analiza lucrărilor prezentate demonstrează în mod convingător diversitatea mijloacelor de expresivitate în creațiile pentru trompetă din sec. XX în funcție de perioada apariției lucrărilor, școala componistică căreia aparțin autorii, particularitățile stilistice și de evoluției tehnicii de interpretare pe de o parte și a construcției instrumentelor de la începutul sec. XX până în prezent pe de altă parte.

1. Reconstituind panorama complexă a situației în domeniul de studiere a repertoriului trompetistic și a mijloacelor de expresivitate interpretative în baza literaturii existente concluzionăm că lucrările muzicale investigate în teză demonstrează elocvent dezvoltarea artei interpretative la trompetă pe parcursul sec. XX [16, 18]. Reflectarea problemelor ce țin de diverse aspecte ale interpretării la trompetă este prezentată neuniform în literatura de specialitate: dacă latura tehnică este elucidată destul de larg în diferite lucrări teoretice și metodice [15], mijloacele de expresivitate sunt reflectate insuficient, discutându-se preponderent despre procedee și modalități de interpretare în linii generale, fără a se efectua o sinteză a mijloacelor de expresivitate interpretativă cu tehnica componistică. Considerăm că în lucrarea noastră am reușit să completăm lacunele în domeniul cercetării laturei expresive în lucrările pentru trompetă din sec. XX.

2. Repertoriul trompetistic al sec. XX este foarte larg și include atât lucrări de dimensiuni mici, precum miniaturile, cât și creații de anvergură, ca de exemplu sonate pentru trompetă și pian, sau lucrări concertante cu acompaniament de orchestră. Cele 22 de lucrări analizate redau cu fidelitate imaginea repertoriului trompetistic al sec. XX, deoarece cuprind în întregime perioada respectivă și reprezintă o mare diversitate de stiluri, genuri și forme, în același timp evidențind diverse școli componistice [10, 17]. Numărul mare al pieselor pentru trompetă solo și al miniaturilor pentru trompetă și pian, selectate pentru analiză se datorează dimensiunilor lor



relativ mici. Lucrările de formă amplă precum sonatele sau lucrările concertante pentru trompetă și orchestră sunt prezentate în număr mai mic din cauza proporțiilor lor mari, analiza lor necesitând o abordare mai detaliată.

3. Segmentul repertorial congruent lucrărilor pentru trompetă fără acompaniament abordat în capitolul 2 este relativ nou, primele piese fiind scrise în a doua jumătate a sec. XX, când tehnica interpretativă avea un nivel corespunzător limbajului componistic, astfel compozitorii împreună cu interpreții au putut experimenta diverse sonorități și culori timbrale inedite. În aceste piese se evidențiază combinația mijloacelor de expresivitate inedite și tradiționale cu efectele sonore, specifice muzicii moderne – o noutate în tehnica interpretării – iar măiestria cu care acestea sunt aplicate este o particularitate dominantă în creația compozitorilor menționați mai sus. Dificultatea pieselor pentru trompetă solo este amplificată prin faptul ca trompeta, fiind un instrument monofon, trebuie să reușească redarea policromatismului caracteristic pentru aceste lucrări, iar textul muzical necesită o respectare riguroasă a tuturor indicațiilor, combinată cu fantezia și imaginația interpretului. Lucrările pentru trompetă solo au mai multe caracteristici comune: diapazonul lărgit de aproximativ trei octave, care pleacă de la notele pedale (note grave, inexistente în diapazonul trompetei) și ajunge în registrul supraacut, depășind octava a treia; diversitatea maximă de nuanțe – de la *ppp* la *fff* – și folosirea lor într-un mod netradițional; prezența unei largi game de culori timbrale, care adesea necesită o tehnică specială a emiterii sunetului și a schimbării culorii prin diferite mijloace, precum surdine de mai multe tipuri, acoperirea pâlniei cu mâna, apropierea pâlniei de pupitru la distanță mică, dublarea sunetului cu vocea ș. a. [18].

În aceste lucrări identificăm o largă paletă de culori timbrale, mijloace de expresivitate interpretative, nuanțele cărora variază în funcție de contextul fiecărei creații, deoarece majoritatea dintre ele sunt lucrări cu caracter programatic și deja în titlul lor putem descifra o parte din informația pe care o conțin. Majoritatea dintre piesele analizate în capitolul 2 au fost interpretate de subsemnatul în diverse concerte, astfel analiza lor poate fi considerată o completare teoretică a cunoștințelor practice deja acumulate, întregind percepția valorii lor artistice.

4. Multe dintre miniaturile instrumentale pentru trompetă cu acompaniament de pian sau orgă analizate în capitolul 3 sunt adevărate bijuterii muzicale care atrag interpreții datorită dialogului echilibrat între trompeta solistă și celălalt participant al ansamblului – pianul sau orga. Toate aceste piese fac parte din repertoriul trompetistic solistic și didactic având un rol important în formarea profesională a tinerilor instrumentiști deoarece prezintă o largă varietate de stiluri și forme [11]. Creatorii acestor scurte, dar complexe lucrări aparțin diferitelor școli componistice din mai multe țări și perioade din sec. XX și, prin urmare, lucrările conțin o mare diversitate de mijloace de expresivitate și modalități interpretative. Miniaturile sunt foarte importante în procesul didactic, deoarece dimensiunile lor restrânse permit elevilor sau studenților să asimileze mai ușor

problemele legate de tehnica interpretării, mijloacele de expresivitate, aceasta fiind o modalitate prin care tinerii instrumentiști se vor obișnui cu studiul aprofundat al lucrării, folosind cu succes procedeul în cariera lor [12].

5. Lucrările moderne pentru trompetă și orgă, la fel ca cele din perioada Renașterii, sunt legate de tematica religioasă și în acest sens se poate observa conexiunea lor (în contextul melodic, armonic și timbral) cu piesele pentru trompetă și orgă a compozitorilor din sec. XVII-XVIII. Trebuie menționat faptul că ele aparțin autorilor din țările cu religie preponderent catolică sau protestantă, unde în biserici se folosește orga pentru slujbele religioase.

În compozițiile pentru instrumente solo și orgă există problema specificului registrației. În momentul conceperii lucrării, compozitorul de obicei nu ține cont de faptul că toate orgile au sonoritate diferită și sunt instalate în medii cu acustică diversă, acest aspect revenindu-le interpreților. Ei trebuie să atragă atenția asupra unor detalii importante, precum poziționarea trompetistului față de orgă, limitele sonorității orgii, propagarea sunetului ș.a. De asemenea nu pot fi ignorate nici particularitățile acustice diferite din biserici sau, mai rar, săli de concert. Acești factori trebuie luați în considerare ca fiind importanți pentru sonoritate, astfel ca ideile și sugestiile autorului în privința registrației să asigure individualizarea vocii trompetei pe fundalul acompaniamentului plin de culoare al orgii.

6. Sonatele pentru trompetă și pian din sec. XX se caracterizează prin folosirea unui limbaj muzical complex, combinarea mijloacelor de expresivitate tradiționale și noi apărute cu modalități interpretative extraordinare, devenind creații de o incontestabilă valoare. Dacă în sec. XVII sonatele pentru trompeta erau acompaniate de orga, *basso continuo* sau orchestră de corzi, de-a lungul sec. XX termenul de *sonată* este tratat cu multă libertate, însă treptat se revine la semnificația lui inițială de *muzică instrumentală* încadrându-se în vastul domeniu al muzicii de cameră.

Sonatina are și ea un rol important, deoarece în sectorul didactic acest gen este indispensabil pentru instruirea instrumentiștilor de nivel mediu, însă și printre aceste lucrări aparent aplicative, găsim unele de complexitate și valoare artistică majoră, ca de exemplu sonatinele de J. Françaix sau B. Martinu.

7. Lucrările concertante pentru trompetă și orchestră constituie cel mai complex capitol al întregului repertoriu trompetistic, în special segmentul repertorial din ultimii 30-40 de ani ai sec. XX, acumulând experiența întregii istorii a evoluției limbajului componistic, dezvoltarea tehnicilor de interpretare și lărgirea spectrului de procedee interpretative. Prezența unei palete diverse de culori timbrale ale sonorității trompetei în piesele cu acompaniament de orchestră, evidențiază caracterul și bogăția instrumentului – de la strălucire și fermitate la delicatețe și finețe. Concertele pentru trompetă și orchestră din sec. XX se definesc prin varietatea de stiluri și genuri – de la romantism la modernism, de la piese concertante la concerte multipartite – și pot fi

considerate atât o expresie a unui nou limbaj componistic și interpretativ, provenient din diferite țări, cât și al limbajului muzical al diferitor curente stilistice din sec. XX [13].

Compozițiile analizate în teză cuprind o perioadă largă a sec. XX, fapt care ne-a permis sistematizarea procedeele interpretative și a mijloacelor de expresivitate în funcție de evoluția tehnicii de interpretare, a limbajului componistic, a școlilor de compoziție naționale reprezentate, diversității stilistice. Un aspect important îl are și descrierea principalelor metode de studiu elaborate în sec. XX, practicarea cărora, în opinia noastră, a determinat apariția și dezvoltarea unor noi procedee tehnice, caracteristice muzicii contemporane. Considerăm relevarea acestor aspecte în forma propusă în teză ca o nouă posibilă modalitate de analiză și cercetare a repertoriului trompetistic modern, **iar sistematizarea mijloacelor de expresivitate interpretativă și a limbajului componistic din repertoriul trompetistic al sec. XX poate deveni o schemă sau un model după care trompetiștii ar putea să se ghidez în abordarea lucrărilor moderne pentru trompetă.**

### **Recomandări**

1. Abordarea mai amplă a subiectului expresivității în cercetările muzicologice în domeniul teoriei și istoriei artei interpretative;

2. Extinderea ariei de investigație a mijloacelor de expresivitate componistice și interpretative și asupra repertoriului trompetistic din alte arii stilistice;

3. Examinarea cu o mai mare atenție a aspectul stilistic al lucrărilor trompetistice, astfel formându-se o viziune clară asupra alegerii mijloacelor de expresivitate corespunzătoare pentru o piesă sau alta în funcție de perioadă, stil, apartenența autorului la o școală componistică, complexitate ș. a.;

4. Studiarea multiaspectuală a corelației între aspectele tehnologice și artistice ale interpretării la trompetă a lucrărilor din diferite epoci stilistice;

5. În procesul de studiere și interpretare a repertoriului trompetistic din sec. XX a recomanda tinerilor muzicieni audierea, analiza critică și comparativă a viziunilor interpretative ce aparțin unor trompetiști de valoare. În același timp dorim să atragem atenția și asupra riscului imitării acestor interpretări.

6. Promovarea repertoriului trompetistic academic în toată bogăția și diversitatea acestuia, asigurând familiarizarea publicului larg din țara noastră cu acest repertoriu încă puțin valorificat și stimulând apariția unor noi lucrări originale, posibilitățile trompetei în acest sens fiind cu adevărat nelimitate.

## BIBLIOGRAFIE

### În limba română

1. 12 Lecții de istoria muzicii. Lecția 9. *Secolul al XX-lea, Muzica modernă*. <https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-9-secolul-al-xx-lea-muzica-moderna/> (vizitat 04.05.2014).
2. Anghel I. Orientări, direcții, curente din a doua jumătate a secolului XX. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1997, 133 p.
3. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova: muzica instrumentală. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006, 216 p.
4. Babii V. Studiu de organologie. Bălți: Presa universitară bălțeană, 2003, 268 p.
5. Berger W.-G. Estetica sonatei contemporane. București: Editura Muzicală, 1985, 360 p.
6. Bughici D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura Muzicală, 1978, 407 p.
7. Cazac A. Instrumentele de suflat în arta interpretativă din Republica Moldova (anii 20-80 ai secolului al XX-lea). Autoreferatul tezei de doctor în studiul artelor. Chișinău, 2011, 28 p.
8. Cărbunescu D. Metoda de trompetă (cornet, flugelhorn și bassflugelhorn). București: Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1958, 212 p.
9. Cârstea S. 15 studii tehnice moderne pentru trompetă. Timișoara: Ed. UVT, 2006, 38 p.
10. Cârstea S. 300 de ani ai școlii franceze de trompetă. În: Dimensiunea europeană a educației artistice și culturale: Materialele Forumului Cultural Internațional, 26 februarie 2015. Chișinău, 2015, p.131-137.
11. Cârstea S. Conceptul clasei de trompetă: de la debutanți la masteranzi. În: Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului. Conferință științifică internațională, 25-26 noiembrie, 2015. Rezumatele lucrărilor. Chișinău, 2015, p.13
12. Cârstea S. Despre problemele studierii trompetei în instituțiile medii și superioare de specialitate. În: Conferința științifică internațională: Învățământul artistic – dimensiuni culturale, 3 aprilie, 2015. Rezumatele lucrărilor. Chișinău, 2015, p.17.
13. Cârstea S. Dialogul timbral în lucrările concertante pentru trompetă și orchestră ale compozitorilor români: *Hymnus Phantasticus* de Dan Dediu. În: Volumul Congresului internațional de muzicologie, ediția III, Timișoara, 28-30 octombrie, 2016. Timișoara: Eurostampa, 2016, p. 112-119.
14. Cârstea S. Lucrări pentru trompetă ale compozitorilor din Republica Moldova. În: Anuar științific: Muzică, teatru, arte plastic, 2012, nr. 4, p. 89-94.
15. Cârstea S. Metode de studiu care au revoluționat stilul de interpretare la trompetă (secolul XX). În: Revista Artes, nr. 14. Iași: Artes, 2014, p. 126-143.
16. Cârstea S. Pagini din istoria trompetei. În: Artă și educație artistică, 2014, nr.1(23), p. 57-63.
17. Cârstea S. Școala franceză de trompetă — tradiție și inovație. În: Anuar Științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, 2013, nr. 1. Chișinău: Grafema Libris, 2013, p. 60-64.
18. Cârstea S. Trompetă de la baroc la muzica nouă. În: Revart, nr. 20. Timișoara: Eurostampa, 2014, p. 74-84.
19. Cârstea S. Trompetă în folclorul românesc: studiu antologic dedicat trompetiștilor din România și Republica Moldova. În: Folclor și postfolclor în contemporaneitate: Materialele Conferinței internaționale, Chișinău, 11-12 decembrie, 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2015, p. 77-85.
20. Chironda V., Ciobanu N. Metodica instruirii muzicale la instrumente de suflat. Chișinău: Lumina, 1992. 71 p.

21. Ciobanu Gh. Conceptul contemporan al monodiei. În: Cercetări de muzicologie. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova. Chișinău: Cartea Moldovei, 1998. p. 38-43.
22. Ciobanu M. Curs de forme muzicale. Universitatea Spiru Haret, Facultatea de Arte, Specializarea Pedagogie muzicală, 93 p. <http://www.spiruharet.ro/facultati/muzica/biblioteca/a7a08bfedee05dd0d49485aed4e83b27.pdf> (vizitat 04.05.2016)
23. Ciobanu N. Pagini din istoria catedrei *Instrumente aerofone și de percuție* a Academiei de Muzică G. Musicescu. În: Viața muzicală a Basarabiei în sec. XX (materialele conferinței) Chișinău, 1993, p.65-68.
24. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006, 332 p.
25. Ciocan D. O teorie semiotică a interpretării muzicale. București: Editura Universității Naționale de Muzică, 2005, 122 p.
26. Cocearova G., Melnic V. Istoria Armoniei. Vol.II. Chișinău: ed. Museum, 2003, 344 p.
27. Dănceanu L. Șpanuri. București: Editura Muzicală, 2015, 150 p., p. 68,69.
28. Dănilă A. Mulțumesc, Maestre! În: Literatura și arta, 2001, nr.40 (2928).
29. Dediu D. Melodia. București, Ed.Universității de Muzică, 2006, 105 p.
30. Demian W. Teoria instrumentelor. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1968. 342 p.
31. Dicționar de termeni muzicali. București: Editura Enciclopedică, 2008, 593 p.
32. Dinicu Gh. Contribuții la arta interpretării instrumentale. București:Editura Muzicală, 1963, 131 p.
33. Eremia D. Metoda pentru trompetă-fligorn. Ediția II, București: Editura Militară, 1973, 254 p.
34. Firca C. Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940). București: Editura Fundației Culturale Române, 2002, 168 p.
35. Gâscă N. Tratat de teoria instrumentelor. București: Editura Muzicala 1988, 190 p.
36. Giuleanu V. Ritmul muzical. București: Editura Muzicală, 1968, 308 p.
37. Goia I. Metodica studierii și predării instrumentelor de suflat. Iași: Conservatorul George Enescu, 1985, 312 p.
38. Herman V. Originile și dezvoltarea formelor muzicale. București: Editura Muzicală, 1982, 148 p.
39. Iliuț V. O carte a stilurilor muzicale. București: Editura Academiei de Muzică, 1996, 461 p.
40. Pașcanu A. Despre instrumentele din orchestra simfonică. Sibiu: Editura Muzicală, 1962. 143 p.
41. Popa A. Contribuții la instrumentația contemporană: de la muzica de jazz la muzica simfonică. Vol. 3. București: Editura Muzicală a UCR, 1967, 177 p.
42. Popa A. Contribuții la metodologia instrumentelor de suflat. București: Editura Muzicala, 1964, 68 p.
43. Rotaru P. Istoricul utilizării instrumentelor aerofone în muzica arealului cultural românesc (de la origini până la 1940). În: Arta, 97. Chișinău, 1997, p. 140-144.
44. Rotaru P. Muzica pentru instrumentele de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a sec.XX). Chișinău:Ponthos, 2009, 160 p.
45. Ungureanu D. Metoda de trompetă. Blechpresse Muzikverlag, 2011. Vol.1. Tehnica elementară, 120 p.; vol. 2. Aprofundarea și dezvoltarea tehnicii elementare, 100 p.; vol. 3. Perfecționarea și însușirea deplină a tehnicii elementare, 100 p.

### **În limba rusă**

46. Абаджян Г. Развитие средств художественной выразительности при игре на фаготе в свете современных научных исследований. Автореф. дис... канд. искусствоведения. Москва, 1980, 26 с.
47. Абрамов Р. Проблемы исполнительства на медных духовых инструментах. Петрозаводск: Метод. кабинет по учеб. завед. культуры и искусства, 1988. 18 с.
48. Алексеев, А. О проблеме стильного исполнения. В: О музыкальном исполнительстве. Москва, 1954, с. 159-170.
49. Андриевский И. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке на материале современной музыки. Автореф. дисс. канд. иск. Киев, 1990. 16 с.  
<http://cheloveknauka.com/ispolnitelskie-sredstva-muzykalnoy-vyrazitelnosti-kak-intonatsionnaya-sistema-v-sovremennoy-skripichnoy-muzyke> (vizitat 14.12.2014).
50. Балагур Д. Методические рекомендации по обучению игре на трубе. В: Современные проблемы науки и образования. 2014. № 4. <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=13823> (vizitat 07.12.2016).
51. Баласанян С. Школа игры на трубе. Москва: Музыка, 1972. 136 с.
52. Баренбойм Л. Теория артикуляции И. А. Браудо и ее значение для исполнительской и педагогической практики/Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 5. Москва: Музыка, 1969. С. 85-89.
53. Барсова И. Книга об оркестре: Москва, Музыка, 1969. 232 с.
54. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва: Музыка, 1978. 320 с.
55. Беленов Л. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах в консерваториях Франции. В: Проблемы высшего музыкального образования. Москва: ГМПИ им. Гнесиных. 1975, вып. XIX. 159 с.
56. Бенюмов М. О специфике художественных средств музыканта-исполнителя. Автореф. дис. кандидата искусствоведения. Москва, 1985. 25 с.
57. Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма. Москва: Издательство Института общего среднего образования Российской Академии образования, 2000, 388 с.
58. Браудо И. Артикуляция. Изд. 2-е. Ленинград: Музыка, 1973. 200 с.
59. Валеева Ф. Вопросы развития исполнительского мастерства музыканта-инструменталиста на этапе высшего профессионального образования. В: Педагогическое мастерство: матер. III междунар. науч. конф. (г. Москва, июнь 2013 г.). Москва: Буки - Веди, 2013, с. 122-124.
60. Валеева Ф. Развитие артикуляционного мастерства музыканта-инструменталиста в процессе исполнительской подготовки на этапе высшего профессионального образования. Автореферат дис. кандидата педагогических наук. Уральский Государственный Педагогический Университет, Екатеринбург, 2007, 22 с.  
<http://nauka-pedagogika.com/viewer/189871/a#?page=1> (vizitat 04.05.2014)
61. Вирдунг Себастиан Musica getutscht (Краткое сочинение о музыке). Перевод с немецкого Марины Толстобровой. Санкт-Петербург: Издательский дом Early Music, 2004. <http://www.mmv.ru/gootenberg/virdung/01.html> (vizitat 10.02.2014).
62. Волков Н. Исполнительская артикуляция при игре на трубе, Автореферат дис. кандидата искусствоведения. Вильнюс, 1988, 20 с.

63. Волков Н. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах: Монография. Москва: Альма Матер, 2008, 399 с.  
[https://vk.com/doc51329153\\_438343564?hash=aebd404fdb19f0234&dl=596cdc5f69de45d191](https://vk.com/doc51329153_438343564?hash=aebd404fdb19f0234&dl=596cdc5f69de45d191) (vizitat 12.03.2015).
64. Гинзбург Л. О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства. В: Эстетические очерки. Москва: Сов. композитор 1967, вып. 2. С. 149-186.
65. Границкий И. Основные методические принципы школы Табакова, В: Российский brass-вестник, 1993, № 3-4. С. 6-8.
66. Гузий В., Леонов В. История, теория и практика исполнительства на духовых и ударных инструментах. Ростов-на-Дону: Цветная печать, 1997, 158 с.
67. Гуренко Е. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Новосибирск: Наука, 1985, 256 с.
68. Гуренко Е. Исполнительство – искусство художественной интерпретации. В: Вопросы смычкового искусства. Вып. 49. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1980. С. 5-28.
69. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации: Философский анализ. Новосибирск: Наука, 1982. 187 с.
70. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музгиз, 1962, 116 с.
71. Диков Б. Настройка духовых инструментов. В: Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1976. Вып. 4. С. 71-85.
72. Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. Москва: Музгиз, 1956, 99 с.
73. Диков Б. О работе над гаммами. В: Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1966. Вып. 2. С. 211-231.
74. Диков Б., Седрадян А. О штрихах духовых инструментов. В: Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1966. Вып. 2. С. 182-210.
75. Докшицер Т. Из записной книжки трубача: Заметки об исполнительском мастерстве музыканта. Москва: Русские фанфары, 1995, 108 с.
76. Докшицер Т. Путь к творчеству. Москва: Муравей, 1999, 211 с.
77. Докшицер Т. Система комплексных упражнений трубача. Москва: Музыка, 1985, 114 с.
78. Докшицер Т. Трубоч на коне. Москва: Композитор, 2008. 148 с.  
[http://dokshizer.com/book/Trumpeter\\_on\\_the\\_steede.pdf](http://dokshizer.com/book/Trumpeter_on_the_steede.pdf) (vizitat 15.02.2014)
79. Докшицер Т. Штрихи трубача. В: Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1976. Вып. 4. С. 48-70.
80. Докшицер Т. Штрихи трубача. Озвученный материал. Москва: фирма Мелодия, 2010.
81. Здобнов Р. Исполнительство – род художественного творчества. Эстетические очерки. Вып. 2. Москва, 1967. С. 98-190.
82. Карс А. История оркестровки. Москва: Музыка, 1990. 304 с.
83. Карауловский Н. Звуковысотная интонация на духовых инструментах и проблемы исполнительского строя. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1979. Вып. 45. с. 15-32.
84. Карелова В. Особенности исполнительской артикуляции духовика. В: Вісник ХДАДМ, 2009, № 2, с. 54-62.
85. Кириллов С. Проблема музыкального мышления в контексте исполнительской деятельности музыканта-духовика. В: Известия Самарского научного центра Российской академии наук. № 4-5, том 11, 2009. С. 1357-1363.

- <http://cyberleninka.ru/article/n/problema-muzykalnogo-myshleniya-v-kontekste-ispolnitelskoy-deyatelnosti-muzykanta-duhovika> (vizitat 21.11.2016).
86. Кислицын Н. Произношение, артикуляция, штрих – метаморфозы понятий в науке и музыкальной практике. В: Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 35 (173). Филология. Искусствоведение. Вып. 37. С. 182–186. <http://www.lib.csu.ru/vch/173/034.pdf> (vizitat 21.09.2016).
  87. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград: Музыка, 1979, 208 с.
  88. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Санкт-Петербург: Композитор, 2000, 272 с.
  89. Крастинь В. Традиции и новаторство в исполнительском искусстве. В: Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 5. Москва, 1969. С. 65-94
  90. Кремлёв Ю. Выразительность и изобразительность музыки. Москва: Музгиз, 1961, 51 с.
  91. Куров Н. Формирование музыкально-исполнительских умений и навыков студентов в процессе обучения игре на трубе в вузе культуры и искусств, автореферат дис. кандидата педагогических наук: 13.00.02, 13.00.08. Москва, 2005. 28 с.
  92. Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации/ Пер. с англ. А. К. Плахова. Москва: Музыка, 1988. 303 с.
  93. Лебедев А. Проблемы исполнительской интерпретации и современная музыкальная практика. <http://musstudent.ru/biblio/60-dialogicheskoe-prostranstvo-muzyki-v-menjajushhemsja-mire-2009/140-a-e-lebedev-problemy-ispolnitelskojj-interptetacii-i-sovremennaja-muzykalnaja-praktika> (vizitat 12.10.2010).
  94. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград: Музыка, 1973. 4.1. 262 с.
  95. Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Ленинград: Музыка, 1983. 4.2. 192 с.
  96. Леонидов Р. Взаимодействие интонационно-выразительного и операционального уровней в исполнительском процессе: Автореф. дис. канд. искусствоведения. Ленинград, 1989, 24 с.
  97. Леонтьева О., Левая Т. Пауль Хиндемит. Москва: Музыка, 1974, 448 с.
  98. Маслов Р. К истории московской духовой исполнительской школы. [http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie\\_materialy/metodicheskie\\_posobiya/maslov\\_ukhovaya\\_shkola](http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/metodicheskie_posobiya/maslov_ukhovaya_shkola). (online) vizitat 20.11.2016.
  99. Митронов А. Школа игры на трубе. Ленинград: Музыка, 1973. 143 с.
  100. Мятеева Н. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: вопросы теории и практики: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Магнитогорск, 2010. 26. с.
  101. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: Гуманитарный издательский центр Владос, 2003, 248 с.
  102. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982, 319 с.
  103. Назаров И. Основы музыкально-исполнительской техники и методы ее совершенствования. Ленинград, Музыка, 1969, 134 с.



104. Орвид Г. Музыкант, отмеченный печатью вдохновения (М. И. Табаков). В: Мастера игры на духовых инструментах Московской консерватории. Москва: Музыка, 1979, С. 127-140.
105. Орвид Г. Некоторые объективные закономерности звукообразования и искусства игры на трубе. В: Мастерство музыканта-исполнителя. Москва: Сов. композитор, 1976. С. 186-212.
106. Орвид Г. Школа игры на трубе. Москва: Музгиз, 1933. 91 с.
107. Паутов А. Творческая деятельность Г. А. Орвида и её значение в развитии отечественного искусства игры на трубе. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Москва, 2005.  
<http://cheloveknauka.com/tvorcheskaya-deyatelnost-g-a-orvida-i-ee-znachenie-v-razvitiiotechestvennogo-iskusstva-igry-na-trube> (vizitat 24.04.2015)
108. Проскурин С. Труба в эпоху барокко: Инструментарий, репертуар, исполнительские традиции: Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2005, 210 с.  
<http://www.dissercat.com/content/truba-v-epokhu-barokko-instrumentarii-repertuar-ispolnitelskie-traditsii#ixzz4EqcEokxq> (vizitat 24.06.2016)
109. Пушечников И. Музыкальный звук гобоиста как основа художественной выразительности. В: Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1976, Вып. 4. С. 32-47.
110. Раабен Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 1. Ленинград: Музыка, 1962, с. 20-50.
111. Раабен Л. Наука о музыкальном исполнительстве как область советского музыкознания. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 6-7. Ленинград: Музыка, 1967, С. 195-214.
112. Раабен Л. Эстетические и стилевые тенденции в музыкальном исполнительстве наших дней. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. Москва–Ленинград: Музыка, 1965. С. 69-87.
113. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. Москва–Ленинград: Музгиз, 1946. Т.1.123 с; т. 2. 344 с.
114. Сахалтуева О., Назайкинский Е. О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении. В: Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. Москва, 1970. С. 59-94.
115. Селянин А. Тимофей Докшицер. [www.russianresources.lt/dokshizer/selianin.html](http://www.russianresources.lt/dokshizer/selianin.html) (vizitat 14.10.2014).
116. Сумеркин В. Методика обучения игре на тромбоне Москва: Музыка, 1987, 208 с.
117. Табаков М. Первоначальная прогрессивная школа для трубы. Москва: Высшее училище военных дирижеров, 1946 (1-3 части); 1953 (4 часть).
118. Тараканов М. Инструментальный концерт. Москва: Музыка, 1986, 56 с.
119. Тараканов М. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального). В: Методологические проблемы музыкознания. Москва: Музыка, 1987. С.31-71.
120. Толмачев Ю., Дубок В. Музыкальное исполнительство и педагогика. Тамбов: издательство ТГТУ, 2006, 208 с.  
[http://window.edu.ru/catalog/pdf2txt/720/38720/16498?p\\_page=1](http://window.edu.ru/catalog/pdf2txt/720/38720/16498?p_page=1)

121. Унжакова И. Выразительность как принцип музыкального бытийствования: Опыт феноменалистической онтологии музыки. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук, Тюмень, 2006, 19 с.  
<http://www.tnmlib.ru/jirbis/files/upload/abstract/09.00.01/1457.pdf> (vizitat 14.03.2014).
122. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1988, 128 с.
123. Усов Ю. «Школы» для трубы в формировании исполнительской культуры. В: Музыкальные инструменты и голос в истории исполнительского искусства. Москва: Московская гос. Консерватория, 1991, С.81-103.
124. Усов Ю. Ежедневные упражнения трубача. В: Методика обучения игре на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1971. Вып. 3. С. 214-231.
125. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. Москва: Музыка, 1975, 199 с.
126. Усов Ю. Методика обучения на трубе, Москва: Музыка, 1984, 216 с.
127. Усов Ю. Мундштук и губной аппарат трубача. В: Вопросы методики начального музыкального образования. Москва: Музыка, 1981. С. 176-190.
128. Усов Ю. Состояние методики обучения игре на духовых инструментах и пути дальнейшего её совершенствования. В: Проблемы музыкальной педагогики. Москва: Моск. гос. консерватория, 1981. С. 89-108.
129. Усов Ю. Техника современного трубача. Москва: Сов. композитор, 1986. 64 с.
130. Усов Ю. Труба. Популярный очерк, издательство Музыка, Москва, 1988. 64. с.
131. Уткин А. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке. В: Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов. Ленинград, 1979, С. 79-87.
132. Фаркаш Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах, Atlanta, Georgia: Wind Music/TAP Publications, 1962, перевод с английского В.Н. Сериковой, редактирование М. В. Дерюгина, МГК, 1998, 68 с.
133. Харитонов А. Звукоизвлечение на медных духовых инструментах как артикуляционно-штриховой феномен. Москва: Водолей, 2010, 144 с.  
<http://tubastas.ru/book-22> (vizitat 23.06.2015).
134. Шульпяков О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Ленинград: Музыка, 1988, 128 с.
135. Шульпяков О. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Ленинград: Музыка, 1973, 104 с.

### **În limba engleză**

136. Arban J. B. Complete conservatory method for trumpet. New York: Ed. Carl Fischer, 1982, 284 p.
137. Bellier M. Françaix, Jean (René Désiré). În: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. London/New York: Macmillan Publishers Limited, 2001, p. 138.
138. Bellinger M. C. A model for evaluation of selected compositions for unaccompanied solo trumpet according to criteria of serious artistic merit. A Written Document Submitted to the Graduate Faculty of the Louisiana State University, 2002. 266 p.  
[http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0418102-094919/unrestricted/Bellinger\\_dis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0418102-094919/unrestricted/Bellinger_dis.pdf) (vizitat 08.02.2015)

139. Bendinelli C. *Tutta l'arte della Trombetta (1614). Complete English Translation, Biography and Critical Commentary* by Edward H. Tarr. The Brass Press/Editions Bim (Jean-Pierre Mathez), CH-1674 Vuarmarens / Switzerland, 2009.  
[http://www.hickeys.com/assets/product\\_img/samples/082/sku82794.pdf](http://www.hickeys.com/assets/product_img/samples/082/sku82794.pdf) (vizitat 07.09.2014).
140. Blinn C. N. *The Haydn and Hummel Trumpet Concertos and Their Similarities*.  
<http://www.chrysalis-foundation.org/senior-paper-haydn-and-hummel-compositions.pdf>  
(vizitat 04.05.2014)
141. Burtis S. *Letters From New York: The Carmine Caruso "method"*. Online trombone journal.  
<http://trombone.org/articles/library/letters-caruso.asp> (vizitat 04.07.2015).
142. Bush I. R. *Artistic trumpet: technique and study*. Hollywood, Highland Music Co, 1962. 96 p.
143. Campos F. G. *Trumpet Technique*. Oxford University Press, 2005. 208 p.
144. Cansler P. T. *20th Century Music for Trumpet and Organ*. The Brass Press/Editions Bim, Vuarmarens / Switzerland, 1984, 46 p.
145. Carmine Caruso – the master teacher. A conversation with his long time student Charly Raymond. <http://www.carminecaruso.net/> (vizitat 15.09.2014)
146. Carse A. *The History of Orchestration*. Dover Publications, 2012. 368 p.
147. Caruso C. *Musical Calisthenics for Brass*. Rondor Music International, 2002, 62 p.  
[http://music.cnbrass.com/sheets/01/Calisthenics\\_For\\_Brass.pdf](http://music.cnbrass.com/sheets/01/Calisthenics_For_Brass.pdf) (vizitat 09.05.2015).
148. Clarke H. L. *Technical Studies for the Cornet*. Elkhardt: L. B. Clarke, 1912, 53 p.
149. Dambly T. *Sequenza X closes the circle: performance and master class in Los Angeles* International Trumpet Guild, January 17, 2008.  
<http://old.trumpetguild.org/news/08/0813cassoneberio.html> (vizitat 09.03.2014).
150. Davidson N. *Comparison between J. Haydn Trumpet Concerto in Eb and A. Arutiunian Trumpet Concerto*. Harrogate Grammar School, Music A level project, 1999, 23 p.  
<http://abel.hive.no/trumpet/haydn/comparison.pdf> (vizitat 15.09.2015).
151. Ford J. *A scientific characterization of trumpet mouthpiece forces in the context of pedagogical brass literature*. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas, 2007. 67 p.  
<http://www.windsongpress.com/jacobs/written/Ford%20-%20A%20SCIENTIFIC%20CHARACTERIZATION%20OF%20TRUMPET%20MOUTHPIECE%20FORCES%20IN.pdf> (vizitat 23.05.2014).
152. Gallon E. *Reviw on Halfyard J. Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. În: *The Journal of Music and Meaning*, vol.7, Winter2009.  
<http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=7.7> (vizitat 09.03.2014).
153. Geiringer K., Geiringer I. *Haydn: A Creative Life in Music*, 1982, 403 p.
154. Halfyard J. *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Ashgate Publishing Limited, 2007, 319 p.
155. Impett J. *Shadow boxing: Sequenza X for trumpet and piano resonance*.  
[https://www.academia.edu/29220300/Shadow\\_boxing\\_Sequenza\\_X\\_for\\_trumpet\\_and\\_piano\\_resonance](https://www.academia.edu/29220300/Shadow_boxing_Sequenza_X_for_trumpet_and_piano_resonance) (vizitat 25.06.2014).
156. Jakubvoski E. R. Jr. *An examination of style in the development of the sonata for trumpet and piano (1903-2010)*. Abstract of Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, 2015. 31 p.

- [http://textlab.io/doc/18483376/jakuboski\\_umd\\_0117e\\_16737.pdf--336.2kb-](http://textlab.io/doc/18483376/jakuboski_umd_0117e_16737.pdf--336.2kb-) (vizitat 04.05.2014).
157. Johnson J. An analytical look at 20th century trumpet music, including works by Joseph Turrin, Vincent Persichetti, Alexander Goedicke, and Eric Ewazen. Kansas State University Manhattan, Kansas 2013. 60 p. <https://core.ac.uk/download/pdf/10653517.pdf> (vizitat 15.06.2015).
  158. Landsman J. The Carmine Caruso method. <http://www.hornsociety.org/multimedia-mainmenu/caruso-method> (vizitat 18.04.2015)
  159. Locke N. From Bendinelli to Arban: styles of articulation within selected trumpet method books. Theses and Dissertations. Paper 189. Columbus State University, 2011, 44 p.
  160. Meredith S. Extended Techniques in Stenly Frieman's *Solus for Unaccompanied trumpet*. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas, 2008. 45.p.  
[http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc6075/m2/1/high\\_res\\_d/dissertation.pdf](http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc6075/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf) (vizitat 04.05.2014).
  161. Piston W. *Orchestration*. W. W. Norton & Company, 1955. 477 p.
  162. Praetorius M. *Syntagma musicum*  
[http://imslp.org/wiki/Syntagma\\_Musicum\\_\(Praetorius,\\_Michael\)](http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael)) (vizitat 14.05.2014).
  163. Praetorius on performance: Excerpts from *Syntagma musicum III*. Translation by H. Lampl, comments by S. E. Plank. În: *Historic brass society journal*, 1994, p. 244-268.  
[http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/1994/HBSJ\\_1994\\_JL01\\_010\\_La\\_mpl.pdf](http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/1994/HBSJ_1994_JL01_010_La_mpl.pdf) (vizitat 24.05.2015).
  164. Purtle J. Hit it hard and Wish is well Claude Gordon's Approach to Trumpet & Brass Playing. Published: Feb 28, 2016, Publisher: Purtle.com <http://www.purtle.com/clarkes-technical-studies-then-and-now-jeff-purtle>. (vizitat 20.08.2016).
  165. Reeves M. B. Russian trumpet concertos. A manuscript submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Musical Arts in the School of Music in the Graduate School of The University of Alabama, 2014. 34 p. (vizitat 14.03.2015).
  166. Reynolds V. 48 Etudes for trumpet. Published by G. Schirmer, 2002, 44 p.
  167. Sarkissian M., Tarr E. H. *Trumpet*. În: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. London/New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.
  168. Shamu G. Merri Franquin and his contribution to the art of trumpet playing. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Boston University, 2004, 162 p.
  169. Sienkiewicz F. A. *Research in Performance: Analysis of Five Trumpet Works*.  
[http://www.academia.edu/1121181/Research\\_in\\_Performance\\_Analysis\\_of\\_Five\\_Trumpet\\_Works.\\_A\\_Capstone\\_Manuscript](http://www.academia.edu/1121181/Research_in_Performance_Analysis_of_Five_Trumpet_Works._A_Capstone_Manuscript) (vizitat 10.11.2014).
  170. Stamp J. *Warm-ups and Studies: Trumpet and Other Brass Instruments*. Switzerland: Editions BIM Ch-1674 Vuarmarens, 1998. 32 p.
  171. Stevens Th. *The Hindemith Trumpet Sonata-Whatever Works*.  
<https://www.thomasstevensmusic.com/quotables/the-hindemith-trumpet-sonata-whatever-works> (vizitat 23.11.2015).
  172. Stockhausen M. *Basic Caruso: 5 exercises for trumpet*. Aktivraum Musikverlag, Koln, 2003, 10 p. [http://www.daveballou.com/lessons/the\\_basic\\_caruso.pdf](http://www.daveballou.com/lessons/the_basic_caruso.pdf) (vizitat 21.05.2015).

173. Takacs W.J. Russian Trumpet Music: An analysis of Concerti by Oskar Böhme, Eino Tamberg and Sergei Wasilenko Electronic Theses, Treatises and Dissertations, (2003), 91 p. [http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU\\_migr\\_etd-1750](http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-1750) (vizitat 26.02.2015).
174. Tarr E.H. Böhme, Oskar. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2013. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43968> (vizitat 28.10.2013).
175. Tarr E. H. The romantic trumpet. În: Historic Brass Society Journal, 1993, p. 213-261. [http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/1993/HBSJ\\_1993\\_JL01\\_016\\_Tarr.pdf](http://www.historicbrass.org/Portals/0/Documents/Journal/1993/HBSJ_1993_JL01_016_Tarr.pdf) (vizitat 26.10.2016).
176. Tarr E.H. The Trumpet. 3rd ed. Chandler, AZ: Hickman Music Editions, 2008, 176 p.
177. The Harvard Dictionary of Music/edited by Don Michael Randel – 4-th ed. 2003, the Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 920 p.
178. Thompson J. The Buzzing Book (Complete Method). Edition BIM, Suisse, 2001, 44 p. <https://www.scribd.com/doc/138940055/The-Buzzing-Book> (vizitat 12.05.2014).
179. Thurlow J. Jolas, Betsy. În: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. London/New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.
180. Uber D. 25 Modern Etudes. Mark Tezak Publishing, 1991, 30 p.
181. Vizzutti A. Advanced Etudes for Trumpet. The Brass Press/Editions Bim, Vuarmarens / Switzerland, 1982, 40 p.
182. Vizzutti A. Harmonic Studies. Alfred Music Publishing, 1991, 104 p.
183. Wallace J. The Emancipation of the Trumpet: Louis Armstrong, and the influence of jazz on 20th Century Trumpet Performance and Composition. Scottish Music Review Volume 1, No. 1, 2007: Indeterminacy and Technology, p. 68-82. <http://www.scottishmusicreview.org/index.php/SMR/article/download/12/9> (vizitat 16.10.2014).
184. Winegardner B. J. A Performer's Guide to Concertos for Trumpet and Orchestra by Lowell Liebermann and John Williams. University of Miami, 2011. Open Access Dissertations. Paper 520, 220 p. [http://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1572&context=oa\\_dissertations](http://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1572&context=oa_dissertations) (vizitat 23.10.2016).

### **În limba franceza**

185. Amblard J. Le langage de Tomasi: d'un concerto l'autre. În : Jean-Marie Jacono & Lionel Pons, dir. Henri Tomasi, du lyrisme méditerranéen à la conscience révoltée. Presse Universitaire de Provence, 2013, p. 85-101.
186. Berlioz H. Grand Traite d'instrumentation et de orchestration modernes. Paris: Schonenberger, n.d.[1844], 292 p.
187. Jolas B. CDMC (Centre de Documentation de la Musique Contemporaine), journée de rencontre avec la compositrice, dossier réalisé par Nicolas Munck, Paris, 18 octobre, 2012 <http://www.anaclase.com/content/betsy-jolas-au-cdmc> (vizitat 16. 08.2016).
188. San Martin F. Une musique qui vient du cœur... Correspondances nietzschéennes et parcours analytique du *Concerto pour trompette* (1948) d'Henri Tomasi. În : Jean-Marie Jacono & Lionel Pons, dir. Henri Tomasi, du lyrisme méditerranéen à la conscience révoltée. Presse Universitaire de Provence, 2013, p. 323-339.

189. Solis M., Tomasi C. Mare nostrum: ombre et lumière dans la vie et l'œuvre d'Henri Tomasi  
În : Jean-Marie Jacono & Lionel Pons, dir. Henri Tomasi, du lyrisme méditerranéen à la conscience révoltée. Presse Universitaire de Provence, 2013, p. 101-109.
190. Solis M. Henri Tomasi: un idéal méditerranéen: esquisse biographique à plusieurs voix, dont la sienne (principale) (préface par Régis Campos, postface par Daniel Mesguich). Ajaccio: Albiaba, 2008 [179 p. + 1 CD].

#### **În limba italiană**

191. Conforzi I. Girolamo Fantini – Monarca della tromba: nuove acquisizioni biografiche. În: Recercare, Vol. 2, 1990, Fondazione Italiana per la Musica Antica, p. 225-241.  
<http://www.jstor.org/stable/41701057>.
192. Fantini G. Modo per imparare a suonare di tromba, Francfurt, Daniel Vuastch, 1638. Facsimile reprint, edition 2009. Brass Research Series: No. 7. The Brass Press / Editions Bim, Vuarmaren/ Switzerland, 2009. [http://www.justforbrass.com/sites/default/files/pdf-files/Fantini\\_Modo\\_per\\_Imparare\\_TXT.pdf](http://www.justforbrass.com/sites/default/files/pdf-files/Fantini_Modo_per_Imparare_TXT.pdf).
193. Pia J. La tromba nella trattatistica musicale del XVII secolo. BrassMusic Publications, Milano, 2013, 101 p.

#### **În limba germană**

194. Altenburg E. Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst. Halle, 1795. 156 p. [http://imslp.org/wiki/Versuch\\_einer\\_Anleitung\\_zur\\_heroisch-musikalischen\\_Trompeter\\_und\\_Pauker-Kunst\\_\(Altenburg,\\_Johann\\_Ernst\)](http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anleitung_zur_heroisch-musikalischen_Trompeter_und_Pauker-Kunst_(Altenburg,_Johann_Ernst))

#### **În limba ucraineană:**

195. Вар'янюк О. Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів, 2009, 19 с.
196. Крупей М. Артикуляційно-штрихові виразові засоби виконавської майстерності звуковимовлення саксофоніста. Articol, 6 p.  
[http://www.nbu.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/Vpu/Myst/2008\\_12\\_13/statti/Krupey.pdf](http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vpu/Myst/2008_12_13/statti/Krupey.pdf) (vizitat 17.06.2015).

#### **Surse internet**

197. <http://abel.hive.no/ctg/philosophy/gordon.html> The Teaching Philosophy of Claude Gordon by Matt Graves (vizitat 17.04.104)
198. <http://www.allmusic.com/composition/sonata-for-trumpet-piano-mc0002658185>, Paul Hindemith, Sonata for trumpet & piano (vizitat 14.8.2014).
199. <http://www.anaclase.com/content/betsy-jolas-au-cdmc> Betsy Jolas au CDMC, journée de rencontre avec la compositrice, dossier réalisé par Nicolas Munk, Paris – 18 octobre 2012 (vizitat 19.03 2015)
200. [http://aquila.usm.edu/theses\\_dissertations/2789/](http://aquila.usm.edu/theses_dissertations/2789/) A comprehensive performance project in trumpet repertoire; A discussion of the twentieth-century concerto for trumpet and orchestra; An investigative study of concertos by Alexander Arutunian, Henri Tomasi, Charles Chaynes and Andre Jolivet; A bibliography of concertos for trumpet and orchestra written and published from 1904 to 1983 by Stephen Craig Garrett (vizitat 18.03. 2015)

201. <http://www.editions-bim.com/allen-vizzutti-cascades-for-trumpet-solo.html> Vizzutti Allen, Cascades (vizitat 30.02.2015).
202. <http://files.msuc.org/Vestnik/2011/2011-5/2011%20-%20%205%20-%2020213.pdf> (vizitat 28.11.2015).
203. <http://guides.lib.umich.edu/c.php?g=283353&p=1888568> Brass Resources, a guide to locating information and materials related to brass instruments in the Music Library (vizitat 18.05.2014)
204. <http://masterskayavokala.ru/dostoinstva-i-nedostatki-shkoly-dlja-truby-g/> Статья Достоинства и недостатки «Школы для трубы» Г.А.Орвида (vizitat 23.02.2015).
205. <http://old.trumpetguild.org/news/08/0813cassoneberio.html> Sequenza X comes full circle: a performance and masterclass in Los Angeles 17 February, 2008 (vizitat 22.02.2015).
206. <http://tabakov.music.mos.ru/about/museum/> Статья о М. И. Табакове (vizitat 23.02.2015).
207. <http://trumpetclub.ru/vladimir-ananevich-peskin.html> Владимир Ананьевич Пескин  
Автор: Александр | дата: 23.06.2012 | рубрика: В мире трубы, личности
208. <http://trumpetclub.ru/vladimir-ananevich-peskin.html> © Александр Карташев, Российский клуб трубачей (vizitat 08.11.2014).
209. <http://www.carminecaruso.net/> Julie Landsman, masterclass (vizitat 23.11.2016).
210. <http://www.e-cultura.info/tudor-ciortea/> Tudor Ciortea, personalități culturale, 28.11.2014 (vizitat 03.11.2015).
211. <http://www.robbstewart.com/Essays/HistoryModernTrumpet.html> Robb Stuart, Brass instruments (vizitat 05.11.2014).
212. <http://www.ucmr.org.ro/bio-biblio.asp?CodP=7> Tudor Ciortea, compozitor și muzicolog (vizitat 15.11.2014).
213. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Arthur\\_Honegger](https://fr.wikipedia.org/wiki/Arthur_Honegger) (vizitat 15.02.2015).
214. [https://en.wikipedia.org/wiki/James\\_Stamp](https://en.wikipedia.org/wiki/James_Stamp) (vizitat 25.02.2015).
215. [https://en.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD\\_Pauer](https://en.wikipedia.org/wiki/Ji%C5%99%C3%AD_Pauer) (vizitat 18.11.2015).
216. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Girolamo\\_Fantini](https://fr.wikipedia.org/wiki/Girolamo_Fantini) (vizitat 21.10.2014)
217. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Ernst\\_Altenburg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Johann_Ernst_Altenburg) (vizitat 12.02.2015).
218. [https://en.wikipedia.org/wiki/Oskar\\_B%C3%B6hme](https://en.wikipedia.org/wiki/Oskar_B%C3%B6hme) (vizitat 24.11.2015).
219. [https://en.wikipedia.org/wiki/Sequenza\\_X](https://en.wikipedia.org/wiki/Sequenza_X) (vizitat 22.02.2015).
220. [https://en.wikipedia.org/wiki/Trumpet\\_Concerto\\_\(Hummel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Trumpet_Concerto_(Hummel)) (vizitat 18.11.2015).
221. <https://prezi.com/c8y9eekoifoa/form-and-analysis/> Form and Analysis Henri Tomasi- Trumpet Concerto-Nocturne by Lorenzo Diaz on 5 December 2011 (vizitat 15.02.2016).
222. <https://www.purtle.com/claude-gordon-approach> Claude Gordon, submitted by Jeff Purtle on 05/11/2016 (vizitat 10.12.2016)
223. [https://en.wikipedia.org/wiki/Sequenza\\_X](https://en.wikipedia.org/wiki/Sequenza_X) (vizitat 25.02.2015 )

Note:

<sup>1</sup> Istoria trompetei este una destul de veche, existând și numeroase probe în acest sens: metopele de la Adamclisi, Columna lui Traian, în care apar instrumentele *cornicines*, *tubicines*. Protoinstrumentul trompetă nu era altceva decât un corn de semnalizare cu tubul conic drept sau curbat, lipsit de orificii sau clape, lucrat în piatră, lemn, corn de animal ș. a., dar și în metal. Curt Sachs îl datează din neolitic, atribuindu-i o vechime de cca 5 mii de ani. O largă răspândire instrumentul avea la traci – trompeta, alături de alte instrumente, acompania jocurile de arme tracice (dansul săbiilor) – după Xenophon (în *Anabasis*). Cf. Ghilaș V. *Cornul de semnalizare. Consemnări de organologie populară*. În: *Revista de Etnologie*, 1997, nr. 1(2), p. 71-73.

<sup>2</sup> Aici și în toată teza toate traducerile ne aparțin.

<sup>3</sup> J.N. Hummel (1778-1837), pianist virtuoz și compozitor, a ocupat din a. 1804 postul de *Konzertmeister* la curtea Esterhazy din Eisenstadt, îndeplinind concomitent și atribuțiile de *Kapellmeister*, deoarece Haydn din motive de sănătate nu mai putea îndeplini aceste atribuții, din respect față de J.Haydn, a acceptat titlul de *Kapellmeister* doar după moartea lui Haydn.

<sup>4</sup> Actualmente tromboniștii și tubiștii folosesc aceste accesorii.

<sup>5</sup> Toate citatele din tratatul lui Rimski-Korsakov au fost preluate din ediția: *Principii de orchestrație* de N.A. Rimski-Korsakov, în redacția lui Maximilian Steinberg, traducere din limba rusă de Liviu Rusu și Bogdan Moroianu, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1959.

<sup>6</sup> Din limba greacă: *kallos* - frumusețe + *sthenos* - forță.

<sup>7</sup> Masterclas P.Thibaud, în cadrul Colocviului Internațional de Alămuri de la Nanter, noiembrie 1989.

<sup>8</sup> Din dialogul dintre S.Carstea și P.Thibaud, 1989, Paris.

<sup>9</sup> Din dialogul dintre S.Carstea și S.Anthis, 2011, Ohrid, Macedonia.

<sup>10</sup> Din dialogul cu A. Cure, 1989, Paris.

<sup>11</sup> În Moldova, la Iași, deja în 1830 a apărut prima fanfară de tip european, condusă de Fr. Rouschitzchi, iar la Chișinău – fanfara regimentului Iakutsk (1823); în a II-a jum. a sec. al XIX-lea – fanfara diviziei 14 de infanterie, condusă de A. Bankevici. Cf. Ghilaș V. *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu*. Chișinău: SeArec-Com, 2001, p. 57 (nota din subsol).

<sup>12</sup> Dumitru Eremia (1910-1976), trompetist român, avându-l ca profesor de trompetă pe Vasile Teciceanu la Conservatorul din București în perioada 1929-1935, începând cu a.1936 el îmbrățișează o carieră de șef al muzicii militare întâi la Alba-Iulia, apoi comandant la Liceul de muzică militară din București, în continuare ocupând postul de inspector al muzicilor militare și mai târziu – inspector general al muzicilor militare în grad de general, (a se vedea: Silea M. *Istoria muzicilor militare*. București:Editura Militară, 2006, p. 104) Dumitru Eremia este autorul a circa 100 de lucrări muzicale de diferite genuri – marșuri, muzică de cameră, lucrări corale și vocal-simfonice.

<sup>13</sup> Din rândul elevilor acestor școli au ieșit mai mulți trompetiști de valoare, care apoi au devenit membri ai mai multor orchestre simfonice și profesori la instituții de învățământ din România, precum Iancu Văduva, trompetist solist al Filarmonicii George Enescu, București, profesor la Conservatorul din București, solist internațional, Viorel Mugur, prim-trompetist al orchestrei Operei Naționale, București, Nicolae Ailincăi, trompetist la Filarmonica *George Enescu*, București, profesor la liceul de muzică nr.1, actualmente Colegiul Național de Artă *G.Enescu*, ș.a.

<sup>14</sup> Dumitru Ungureanu, fost trompetist în Orchestra Națională Radio, participant în cadrul orchestrei la numeroase înregistrări, începând cu anii '60 devine profesor la liceele de muzică nr.1 și nr.2, actualmente Colegiile de Naționale de Muzică George Enescu și Dinu Lipati din București. Printre elevii profesorului Ungureanu se numără fostul prim-trompeteist al Orchestrei Radio Ilie Voicu și Marcel Pețanca, actualmente profesor de trompetă la Colegiul Național *Dinu Lipati* din București. Tot în acest timp el începe să elaboreze metoda sa, lucru care s-a întins pe o perioadă foarte lungă – peste 40 de ani. Din 1973 devine solist al orchestrei simfonice din Gotha, pe atunci Republica Democrată Germană, apoi din 1975 ocupă aceeași funcție în orchestra simfonică din Teheran, Iran. Din 1982 se stabilește definitiv în Freinsheim, Germania, unde devine profesor.

<sup>15</sup> Master-class realizat de J. Thompson la Academia de muzică din Norvegia în cadrul seminarului Forumului norvegian de trompetă: 5,6,7 aprilie 2001.

<sup>16</sup> Alexandr Evghenievici Haritonov, s-a născut în 1946 la Chișinău, unde a absolvit în 1966 Colegiul de muzică *Șt. Neaga*, în 1971 Institutul de Stat al Artelor, clasa prof. C.M. Enenco, iar din 1992 locuiește în SUA.



<sup>17</sup> În ultimii ani marile firme producătoare de instrumente de alamă precum *V.Bach/Selmer* (SUA), *Yamaha* (Japonia), *Antoine Courtois* (Franța), *B&S* (Germania), ș.a., datorită acestor cercetări obțin rezultate remarcabile în construcția trompetelor, în special în privința sonorității, promptitudinii emisiei sunetului, sincronizării mecanismului, ajustării retortelor ș.a. E important de menționat că la ora actuală firmele producătoare practică fabricarea unei game de modele bine definite – la *Yamaha* vedem acest lucru foarte clar – în funcție de **vârsta și nivelul profesional** al trompetistului: *elev, student, intermediar, profesionist, de orchestră, solist*, între ele fiind o diferență clară de calitate și preț. Fenomenul recent în construcția trompetelor este apariția mai multor mici ateliere de fabricare a trompetelor (*Schagerl* în Austria, *Bosc* în Italia, ș.a.), care produc instrumente la comandă cu finisări deosebit de calitative, executate manual, dar și cu ajutorul unor utilaje de ultimă generație, instrumente cu o sonoritate remarcabilă, acestea fiind destinate instrumentiștilor de orchestră de cel mai înalt nivel sau soliștilor. De obicei, diverse modele ale acestor instrumente sunt elaborate cu participarea trompetiștilor celebri. (La *Schagerl* – modelul *Hans Gansch*, fost prim trompetist de la *Wienerphilharmoniker* sau modelul *James Morrison*, renumit trompetist de jazz ș.a.). Fiecare producător folosește dimensiunile standard ale pâlniei și tuburilor pentru construirea trompetelor, însă în ultimul timp mai mulți dintre ei experimentează diverse modificări cu aceste dimensiuni, în special în ce privește diametrul tuburilor și deschiderea pâlniei. Cel mai important în obținerea sonorității este **aliajul** metalelor folosit în confecționarea pâlniei, și a tuburilor principale al trompetei, componența căruia este ținută de obicei în secret, la fel și componența chimică a lacului care acoperă trompeta. O importanță deosebită este acordată *muștiucelor*, de care depinde calitatea emisiei sunetului, confortabilitatea de care depinde siguranța și rezistența fizică, și în consecință, lărgirea paletelor de culori și nuanțe a sonorității și a mijloacelor de expresivitate. În ultimii ani mai mulți trompetiști au contribuit la elaborarea diferitor modele de muștiuce, astfel acum existând o gamă foarte diversificată de muștiuce, care permit acea paletă de culori și nuanțe, importante pentru o expresivitate avansată în interpretare.

<sup>18</sup> Această surdină are o pâlnie în interior, care se poate acoperi sau descoperi cu mâna, obținând culori diverse în funcție de poziționarea pâlniei. Acest efect sonor împrumutat din jazz este folosit de autoare cu o deosebită abilitate în contextul limbajului expresiv al muzicii moderne.

<sup>19</sup> O tehnică specială de articulație folosind silabele *di-ghi*

<sup>20</sup> Dr. G.R. Whatley, organist, muzicolog și specialist în muzica medievală, profesor la Universitatea de Stat din Arizona, USA

<sup>21</sup> Un tip de *staccato* dublu – articulație caracteristică pentru trompetiștii de jazz: silabele *da-ga* sau *di-ghi*, și nu *ta-ka*, aceasta fiind dubla articulație clasică.

<sup>22</sup> O tradiție a Conservatorului din Paris, unde acest concurs este considerat și examen de licență.

<sup>23</sup> În cartea sa autobiografică *Трубоч на коне* T. Dokshitser dedică mai multe rânduri acestei piese, care a pus baza unei lungi și fructuoase colaborări cu compozitorul. „Una dintre primele lucrări pentru trompetă ale lui Peskin a fost *Scherzo* – o piesă de virtuositate, care a fost scrisă fără a lua în considerație procedeele de interpretare practicate pe atunci, specifice trompetei, însă anume această abordare a dus la crearea unei lucrări cu caracter deosebit, cu idei muzicale noi, și care solicita o pregătire tehnică ieșită din comun. După ce am văzut partitura de trompetă prima dată, am rămas nedumerit – era ceva ce îmi trezea un sentiment de frică și totodată eram atras de ea. Pentru o perioadă de timp nu am studiat piesa, considerând-o neinterpretabilă la trompetă, dar apoi am început să o descifrez, și apoi să o studiez, am înțeles că tehnica mea nu era la nivelul convenit pentru interpretarea ei. În sfârșit, în urma studiului, am început să se întrevadă ceva, după ce Vladimir Ananievici a făcut câteva schimbări în partitura de trompetă, și noi am inclus piesa în concertele noastre pentru elevi sau muncitori, iar eu cântam cu plăcere piesa. După mai multe concerte ne-am hotărât să o demonstrăm lui M. Tabakov, care, încântat de interpretarea noastră, a spus: dacă o cântai cu o sută de ani în urmă, ca și Paganini ai fi fost considerat demon! Asta se întâmpla în 1937, iar peste 45 de ani am înregistrat piesa cu orchestra de suflători a Armatei Sovietice, cu N. Mihailov la pupitru. Până în prezent lucrarea nu și-a pierdut actualitatea, și nu oricare trompetist se încumetă să o includă în repertoriu său de concert” [138, p.38].

<sup>24</sup> Compozitorul francez Henri Tomasi (17.08.1901-13.01.1971) a fost o personalitate remarcabilă și controversată în viața muzicală franceză a sec. XX, contemporanul și participantul evenimentelor din diverse perioade ale situației politice a statului francez din perioada Războiului al doilea Mondial. Din atestațiile d-lor Claude Giraud și Max Petit, membri activi a Rezistenței Franceze în timpul ocupației fasciste H. Tomasi a fost persoana de legătură pentru combatanții din această rețea (din Raportul semnat de d-nii Giraud și Petit, Paris, 26 decembrie, 1944). Născut la Marseille într-o familie de origine corsicană, studiază pianul în orașul său natal, apoi absolvă cu premiu de excelență în 1927 studiile la

---

Conservatorul Național din Paris, și în același an este premiat cu prestigiosul Prix de Rome pentru cantata *Coriolan*. Între 1931 și 1935 Tomasi dirijează orchestra *Radio Colonial* în Indochina Franceza și devine unul dintre primii dirijori de orchestră radio și promotor al muzicii radiofonice. Tot în acea perioadă aderă la grupul *Triton* din care mai fac parte și Serghei Prokofiev, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc. Al doilea război mondial îl prinde la Marseille, unde Tomasi dirijează Orchestra Națională – actuala Orchestră Națională a Franței – mutată în orașul său natal. Tomasi are mai multe compoziții, printre care opere, muzică de balet, creații orchestrale, muzică de teatru și film, piese de muzică de cameră pentru alămuri, și concerte instrumentale. În perioada vieții sale critica muzicală nu a fost blândă cu Tomasi, el fiind obiectul unei critici virulente, din cauza stilului său componistic, care nu a fost apreciat la justa valoare. La sfârșitul anilor '60 sănătatea lui se înrăutățește rapid și el nu mai reușește să finalizeze ultimele sale proiecte – orchestrarea cântecelor corsicane (12 din 18) și opera *Hamlet*, care a rămas în fază de proiect. Decedat la Paris, compozitorul a fost înmormântat la Avignon, apoi în 2001 osemintele sale au fost strămutate în Corsica, Penta-di-Casınca, locul de origine al familiei sale. Muzica folclorică corsicană a fost în creația lui Tomasi un izvor de inspirație, în special în ciclul de cântece corsicane, sau în muzica de balet, însă se face simțită și influența impresioniștilor Debussy, Ducas sau Ravel. Opera lui H. Tomasi poate fi încadrată în două perioade de timp – de la primele compoziții până la începutul anilor '50, și perioada care urmează. Concertul pentru trompetă (1948) aparține de prima perioadă, când, chiar dacă Tomasi se abate de la principiile clasice de compoziție, acest lucru nu afectează coerența și unitatea piesei. Începând cu anul 1950, stilul lucrărilor sale se schimbă, dar nu radical, și reprezintă, de fapt, o expansiune a stilului din prima perioadă, însă abordând noi mijloace: menținând afinitățile sale pentru impresionism, el folosește elemente din folclorul corsican, cel din regiunea Provençe, dar abordează și genul liturgic gregorian, și chiar jazz-ul. În toată creația lui Tomasi sunt prezente elemente proprii stilului său componistic: a) orchestrația apropiată impresionismului; b) intensitatea emoțională creată de varietatea mijloacelor de expresivitate componistice și interpretative; c) densitatea armonică specifică, în care se notează înclinarea compozitorului către misticism.

<sup>25</sup> Compozitor și dirijor italian. La sfârșitul anilor '60 participă cu o serie de lucrări la diverse concursuri naționale și internaționale de compoziție, precum *Viotti*, de la Vercelli, (1967/68/69), apoi, în aceiași ani la *Roveretto*. Lucrarea sa teoretică *Appunti per il corso di armonia principale* este una dintre cele mai solicitate la cursurile de compoziție din Italia, iar până în 2009 a fost titularul catedrei de compoziție la conservatorul din Udine. A dirijat mai multe orchestre precum cele din Montecarlo, Trieste Firenze, Sanremo, Arena di Verona ș.a.

<sup>26</sup> Cariera sa de compozitor debutează în 1932 cu un ciclu vocal de *Cinci cântece pentru copii (Cinq chansons pour les enfants)* pentru cor de copii pe text propriu și se încheie în 1997 cu ciclul vocal *Nouă istorioare (Neuf historiettes)*, pentru bariton, saxofon tenor și pian, pe textul de Gédéon Tallemant des Réaux.)

<sup>27</sup> Compozitor din generația anilor '80, discipol al mai multor personalități de seamă ai școlii componistice americane ca Samuel Adler, Milton Babbitt, Gunther Schuller, Joseph Schwantner, Warren Benson și Eugene Kurtz la *Eastman School of Music* și *The Juilliard School*, unde a obținut mai multe premii pentru creațiile sale. În perioada 1982-1989 el a fost lector la seria de întâlniri muzicale, organizate de către Filarmonica din New-York și la facultatea de arte *Hebrew Arts School* la *Lincoln Center Institute*, vice-președinte a Ligii Compozitorilor – Asociației Internaționale a Muzicii Contemporane, iar actualmente este profesor de teoria muzicii și compoziție la *Juilliard School*. Compozițiile sale au fost interpretate de către mai multe orchestre importante din SUA, printre care și *Cleveland Orchestra*, la diferite festivaluri de muzică modernă precum cele de la Woodstock, Tanglewood, Aspen, Caramoor, Tidewater, la fel și la *Music Academy of the West* ș.a. Multe dintre lucrări au fost scrise la comanda diferitor orchestre, precum St. Luke's Chamber Ensemble, Greenwich Symphony, Fairfield Chamber Orchestra, American Brass Quintet, Borealis Wind Quintet, Bellevue Philharmonic, Detroit Chamber Winds, Western Piedmont Symphony, instituții muzicale ca *School for Strings*, *L'Amore di Musica*, *New York State Council on the Arts*, *the Philip-Morris Companies*, *Jerome Foundation*, *University of Arizona*, *University of Oklahoma*, *Music Academy of the West*, sau soliști ca Julius Baker, Mindy Kaufman, Philip Smith, Joseph Alessi, și Eugene Becker (de la Filarmonica din New York), Toni Lipton și Scott Brubaker (de la Metropolitan Opera), Olegna Fuschi, Rebecca Scott, James Houlik, Linda Strommen, Leon Russianof ș.a., și sunt interpretate cu regularitate. Partea III din lucrarea sa *Symphony in Brass* este folosită ca fundal muzical al seriei de emisiuni pe teme politice la Radioul Public Național.

<sup>28</sup> Oskar Böhme s-a născut în anul 1870 la Potschappel, un orașel aproape de Dresda, Germania, într-o familie de muzicieni, tatăl său, Wilhelm Böhme, fiind și el trompetist. După încheierea studiilor la

Conservatorul din Leipzig în 1888 la clasa de trompetă și compoziție O. Böhme colaborează cu mai multe orchestre mici din Germania; în perioada 1894-1896 este membru al orchestrei Operei din Budapesta; apoi din 1897 Böhme este invitat la St. Petersburg în orchestra teatrului *Mariinskii*, unde este prim-cornetist în următorii 24 de ani. Activitatea sa didactică cuprinde o perioadă de nouă ani (1921-1930), în care O. Böhme este profesor la școala de muzică de pe insula *Vasilievskii* din St. Petersburg, revenind apoi la Operă și la Teatrul dramatic din Leningrad unde activează până în 1934. Începând cu acești ani teroarea stalinistă a intrat și în viața culturală a Rusiei Sovietice, odată cu înființarea unei comisii speciale pentru supravegherea culturii, care viza și artiștii străini. În conformitate cu politicile acestei comisii, O. Böhme, din cauza originilor sale germane a fost exilat la Orenburg. Anul 1938 și orașul de exil sunt considerate anul și locul decesului lui O. Böhme cu toate că există declarații că ar fi fost văzut la muncă silnică la canalul din Turkmenistan în 1941 [78].

<sup>29</sup> În acea perioadă mulți compozitori foloseau în lucrările de anvergură două *trompete* și două *cornete* pentru calitățile lor timbrale diverse.

<sup>30</sup> Respectarea alternării articulațiilor *legato/staccato* de la trompeta solo în această secțiune este foarte importantă, deoarece materialul tematic din aceste două perioade ale secțiunii C devine contrastant în mare parte datorită acestei diversități de articulații. În măs.80 a perioadei a doua ultimele grupuri de triolete de 16-mi, timpii 3 și 4, observăm *legato* pe primele 2 note din triolete (Herbst, 1941, *f-moll*), însă în partitura originală (P.Jurgenson, St.Petersburg 1896, *e-moll*) *legato*-urile sunt notate contrar – pe 16-mile 2 și 3 din triolet, ceea ce de-a lungul anilor a fost un subiect de discuții între interpreți și editori pe acest subiect. În opinia noastră este necesară respectarea articulațiilor din partitura originală, deoarece compozitorul a scris aceste articulații pentru a sublinia caracterul ornamental al variațiunii și a evidenția virtuozitatea solistului [215]

<sup>31</sup> Dacă în partitura originală de orchestră Böhme indică dinamica, articulațiile, în mai multe ediții moderne aceste indicații lipsesc, la fel și repetarea frazei cu dublă articulație, fapt care duce la diminuarea tensiunii. Pentru recăpătarea ei mai mulți trompetiști care folosesc edițiile moderne aplică deseori o dinamică exagerată, iar uneori chiar și *stringendo* în ultimele pasaje cadențiale, lucru considerat incorect din cauza tratării deosebit de libere a textului original, astfel încheierea primei părți devine deformată dinamic – în consecință timbral – și neconcludent (n.n.) .

<sup>32</sup> T. Dokshitzer recomandă o articulație între *TA* și *DA*, numită articulația Dokshitzer [139].

<sup>33</sup> Considerăm necesară o explicație a discrepanței dintre indicațiile lui Böhme din partitura originală, ediția lui Herbst din 1941 și ediția sovietică a lui S. Eriomin. În partitura originală indicația compozitorului este *adagio religioso*, care este păstrată și de Herbst în redacția sa, iar la S. Eriomin (Государственное Музыкальное издательство, Москва 1960) apare *adagio festivo* – o indicație diferită, care modifică întregul caracter al părții II-a, *festivo* impunând alt tempo și parametri dinamici, sau concept al frazei muzicale. Dacă la Böhme pătrimea=48, la Herbst pătrimea=80 (exemplul 12), iar la Eriomin pătrimea=84! Apariția *adagio festivo* este legată de politica de stat din perioada sovietică a anilor '30, când orice subiect legat de religie era interzis.

<sup>34</sup> Sergiu Cârstea a interpretat concertul de Tomasi de șapte ori în România și Moldova (Arad, Oradea, Cluj, Iasi, Botosani, Craiova, Chisinau), deținând cesiune de drepturi de autor din partea lui Claude Tomasi.

<sup>35</sup> Născut la Brăila, D. Dediu începe să studieze muzica la liceul de muzică din Brăila, apoi București (1981-1985), cu Rodica Caragea și Doina Rotaru teorie și solfegiu, Constantin Nițu pian, și Octavian Nemescu armonie, istoria muzicii, compoziție. La Conservatorul din București (1985-1989) studiază cu Ștefan Niculescu și Dan Constantinescu (compoziție), Dan Buciu și Marina Vlad (teorie-solfegiu), Dan Constantinescu (armonie), Ștefan Niculescu și Dinu Ciocan (contrapunct), Liana Alexandra și Theodor Țuțuianu (forme muzicale), Nicolae Beloiu (orchestrație), Liviu Brumariu, Petre Brâncuși și Vasile Iliuț (istoria muzicii), Gheorghe Oprea și Cristina Rădulescu (folclor), Carmen Athanasiu (pian). A obținut bursa de perfecționare Gotfried von Herder și Alban Berg (1990-1991), urmând cursuri la Hochschule für musik und darstellende kunst din Viena, cu Francis Burt, Günther Kahowez, J. M. Duerr și Bruno Liberda (compoziție). Paralel, a frecventat Facultatea de Filosofie a Universității din Viena (1991). A urmat un stagiu de informatică la IRCAM-Paris (1994), cu Tristan Murail, Philippe Manoury, Jean Baptiste Barriette și Joshua Fineberg. Este doctor în muzicologie și rector al Universității Naționale de Muzică din București. Unul dintre cei mai apreciați compozitori contemporani, Dan Dediu este autorul a 147 de lucrări din toate genurile muzicale: patru simfonii, piese orchestrale, cinci concerte (pentru saxofon, violă, vioară, pian), cinci cvartete de coarde, muzică de cameră pentru diverse formații, lucrări pentru pian, coruri și muzică electronică. Dediu este autorul a patru lucrări de operă: *Post-ficțiunea*,

---

*Münchhausen, Eva!* și *O scrisoare pierdută*, laureat al mai multor premii naționale și internaționale, atât în calitate de compozitor, cât și de interpret.

<sup>36</sup> Din analiza lucrării realizată de D. Dediu. Manuscrisul acestei analize precum și partitura piesei ne-au fost puse la dispoziție prin bunăvoința compozitorului.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Lucrare structurată pe principiul "*bulgărelui de zăpadă*", în trei părți cu dezvoltarea ce pornește de la o celulă tematică minusculă și ajunge la expunerea lărgită a materialului și sintetizarea temelor în partea finală (din dialogul subsemnatului cu compozitorul L. Dănceanu, 25 mai 2016).