

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

**PIANUL, PARTENER ÎN TRIO-UL DIN REPERTORIUL RUS ȘI
SOVIETIC ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX**

Coordonator științific:
Prof. univ. dr. VALENTINA SANDU DEDIU

Doctorand:
MIRUNA POPESCU-VOINIC

București, 2022

Rezumat

Motivația ce m-a condus către o cercetare aprofundată a reprezentat-o pasiunea pentru muzica, tradiția și cultura rusă din prima jumătate a secolului XX. Mi-am îndreptat atenția către compozitorii Anton Arenski, Serghei Rahmaninov, Dmitri Șostakovici și Aram Haciaturian. Preferința pentru muzica rusă m-a făcut să aleg reprezentative lucrări camerale, semnate de acești compozitori. Prin urmare, nucleul tezei de doctorat constă în explorarea dimensiunilor sonore a următoarelor lucrări: *Trio în re minor* de Anton Arenski; *Trio elegiac în sol minor* și *Trio elegiac în re minor* de Serghei Rahmaninov; *Trio în do minor* și *Trio în mi minor* de Dmitri Șostakovici (toate acestea pentru vioară, violoncel și pian); *Trio în sol minor* de Aram Haciaturian, pentru clarinet, vioară și pian. Acest repertoriu înglobează trăsături romantice, postromantice și neoclasiche, îmbinate cu elemente inovatoare.

Sonoritățile inedite, resursele inepuizabile ale imaginației, varietatea de expresie, dar și modul cu totul diferit de abordare a actului creator sunt doar câteva dintre caracteristicile compozitorilor amintiți anterior. Elemente precum cantabilitatea de tip vocal pe un suflu larg, virtuozitatea romantică și încărcătura sonoră din lucrările lui Rahmaninov și Arenski; sonoritățile inedite, numărul mare de caractere muzicale, transpunerea celor mai apăsătoare momente ale epocii în muzică, pe care Șostakovici le creionează ca atare sau le satirizează subtil; intonațiile orientale și elementele modale pe care le îmbină cu tradiția rusă și scriitura modernă din muzica lui Haciaturian, toate acestea sunt câteva dintre elementele care îmbogățesc imaginația fiecărui interpret, ajutându-l să ofere personalitate fiecărei interpretări. Pe de altă parte, pleiada de trăsături inspirate din burlesc, lirism și chiar grotesc sunt împletite cu elemente ce definesc laturi ale personalității fiecăruia. Toate aceste atribute oferă diversitate în interpretare și implică potențialul interpreților de a se plia pe fiecare schimbare. De aceea, cercetarea analitică a tuturor parametrilor și a acestor stiluri componistice se va reflecta în interpretările mele.

Analiza unei creații îi subliniază semnificația, cu singura condiție de a nu-i suprima inefabilul care prinde viață doar în momentul interpretării. Interpretarea este zona de interferență între două contemporaneități: a compozitorului și a noastră. Elementul comun este timpul. Există un timp al creației și al duratei sale. Pentru artistul care-și creează imaginea direct din suflet, timpul nu mai contează, iar durata creației este însăși creația; timpul imaginației este imaginația însăși.

De-a lungul celor șase capitole am realizat o sinteză între metoda empirico-descriptivă și cea semantică. Înțelegerea și analiza unei creații pornește în sensul cercurilor concentrice, de la perioadă

la curentul artistic și trăsăturile specifice, locul și rolul compozitorului, locul și rolul piesei care urmează a fi analizată. În partiturile analizate vor apărea datele personale ale fiecărei lucrări.

Pe lângă analiza acestor parametri, am căutat soluții de studiu care să ajute în conturarea anumitor imagini sonore, care să definească cât mai clar două momente ale muzicii ruse din prima jumătate a secolului XX: punctul de pornire în configurarea *trio*-ului rusesc de la începutul secolului și momentul ce încheie diferit această perioadă, caracterizat de nevoia de alianțe timbrale noi. Prin acest demers, am urmărit modul în care au fost prelucrate trăsăturile comune și ce implică acestea, în vederea obținerii unei interpretări în care să se individualizeze un anumit stil. Am dorit de asemenea să analizez, prin prisma celor șase lucrări, evoluția *trio*-ului rusesc de-a lungul primei jumătăți a secolului XX. Repertoriul ales, în jurul căruia a gravitează întreaga cercetare, înglobează o multitudine de provocări tehnice și interpretative, care solicită până la limită arta interpretativă. Totodată, lucrarea și-a propus ca pe întinderea celor șase capitole să urmărească atât ideile ce unifică cele șase lucrări, cât și pe cele care le individualizează.

De asemenea, formula de *trio* impune colaborarea cu partenerii de formație. Din punct de vedere tehnic, o bună colaborare ține de rigoarea tempo-ului, a agogicii și a planului ritmic. Totodată, fiecare dintre interpreți își lasă amprenta asupra interpretărilor, prin diverse tehnici: frazare, schimbarea culorilor armonice, atac sau presiune de arcuș. Toate cele șase *trio*-uri pe care le-am abordat în lucrare se individualizează prin puternice contraste la nivel de caracter, dinamică, agogică, idei melodice, precum și prin vaste surse expresive. De asemenea, tipul de scriitură și maniera de redare, în concordanță cu personalitatea compozitorilor, au lăsat o amprentă clară asupra autenticității fiecărei lucrări, supunând la dificile încercări imaginația oricărui interpret. Acestea sunt doar câteva dintre aspectele care provoacă un interpret și care îi dezvoltă capacitățile tehnico-interpretative, subiecte pe care le-am dezvoltat pe larg în capitolele tezei de doctorat.

Consider că orice execuție vine cu o serie de probleme de interpretare, care își pot găsi rezolvarea având în atenție trei entități ce conlucrează: materialul executat, executantul și instrumentul. Numai valorificarea maximă a tuturor posibilităților acestor trei elemente poate asigura o bună execuție a muzicii. Analiza celor șase lucrări m-au ajutat să îmi creionez o imagine de ansamblu a perioadei și a evoluției *trio*-ului rus. De asemenea, studiul în paralel al acestor *trio*-uri oferă viziuni noi și antrenează pianistul în a dobândi o mai mare flexibilitate în interpretare și în a se familiariza cu diferitele tipuri de sonoritate. În viziunea mea, aceste etape sunt impetuos necesare în aprofundarea repertoriului selectat. Prin urmare, nucleul tezei a constat în explorarea unor aspecte ca: structură, caractere și scriitură în legătură strânsă cu interpretarea.

Teza se deschide cu o scurtă Introducere în care am prezentat succint principalele idei ce vor fi fost dezvoltate de-a lungul celor șase capitole.

În primul capitol, cu titlul, Unitate și individualizare în *trio*-urile rusești cu pian din prima jumătate a secolului XX, am încercat să conturez profilul *trio*-ului secolului XX, privind din toate unghiurile. În acest capitol am creionat câteva dintre caracteristicile muzicii de cameră ale perioadei. Totodată, capitolul își propune să urmărească asemănările și deosebirile ce reies din analiza succintă a *trio*-urilor, pornind de la spațiul și timpul în care au fost compuse.

Așadar, am pornit cu un scurt periplu prin muzica de cameră a Europei, analizând succint cele mai importante *trio*-uri din vestul Europei, urmărind evoluția genului între anii 1892 și 1944, dar depășind delimitarea spațială impusă de repertoriul studiat, îndreptându-mi ulterior atenția către *trio*-urile compuse în spațiul rus. Așadar, am plecat de la analiza *Trio-ului în re minor* de Gabriel Fauré, ce surprinde prin scriitura armonică și textura aerisită; am continuat cu *Trioul în sol major* de Claude Debussy, în care muzica se opune dramatismului și formalismului german; scriitura orchestrală și utilizarea ambitusurilor largi face ca *Trio-ul în la minor* de Maurice Ravel, să ofere o optică diferită asupra genului; iar în final am vorbit despre *trio Contraste* de Béla Bartók, în care compozitorul valorifică diferențele timbrale cu scopul de a genera efecte sonore noi, iar în *Povestea soldatului* de Igor Stravinski instrumentele joacă rolul unor personaje. Așadar, în secolul XX, atât în Europa, cât și în Rusia, muzica a gravitat în jurul a două idei: pe de o parte, dorința de a preluași a duce mai departe tradiția, iar pe de altă parte, conceptul de nou manifestat prin individualitate creatoare. Muzica de cameră a secolului XX utilizează în general puterea expresivă a ansamblului, ce provine dintr-un cumul de mijloace precum: alianțe timbrale, tipuri de atac, sunet, plan armonic și diversitate ritmică. Compozitorii își doresc acum să confere muzicii noi dimensiuni și să creeze spectre sonore inedite. În acest fel vom regăsi aceleași formule camerale sub diferite înfățișări: instrumentele capătă rol de personaje la Stravinski, la Bartók se valorifică diferențele timbrale cu scopul de a genera efecte sonore deosebite, explorarea posibilităților lirice ale fiecărui instrument la Rahmaninov și Arenski, cât și mijloace de exprimare ale celor mai apăsătoare gânduri la Șostakovici.

În capitolele II, III, IV și V am realizat o analiză multilaterală și aprofundată a lucrărilor ce alcătuiesc subiectul tezei, pornind de la o schemă a structurilor, spațiul și timpul în care au fost compuse. La baza analizelor stau informații ce țin de caractere, culori, structură, tipuri de sunet, pedalizare și comunicare la nivelul formației. În general, se pune accentul pe modul de interpretare, creionând reperele centrale ce conduc către o construcție clară a lucrărilor.

Capitolul II, Analiză interpretativă a celor două *Trio-uri elegiace* de Serghei Rahmaninov, se deschide cu o sinteză a celor mai importante aspecte ale vieții compozitorului, și câteva dintre caracteristicile stilului său componistic, într-un prim subcapitol cu titlul – Profilul muzicianului Sergei Rahmaninov. Compozitorul, pe numele său întreg, Serghei Vasilievici Rahmaninov, a fost

unul dintre cei mai reprezentativi pianiști și compozitori ai romantismului rus, este născut pe data de 2 aprilie 1873. Începe să compună încă din primii ani de tinerețe. Primele compoziții pentru pian au fost scrise în anul 1897, iar ultima sa lucrare, *Dansurile simfonice*, a fost finalizată în anul 1940, după mai bine de cincizeci de ani de activitate. Printre lucrările sale se numără: *Patru concerte pentru pian*, *Rapsodia pe o temă de Paganini*, opera *Aleko*, două *Trio-uri elegiac*, *Variațiuni pe o temă de Chopin*, *Variațiuni pe o temă de Corelli*, *Études-Tableaux*, *Șase momente muzicale*.

Muzica lui Rahmaninov aprofundează și dezvoltă ideile compozitorilor romantici, urmând linia stilistică a *Grupului celor cinci* și a lui Piotr Ilici Ceaikovski. Această distanțare față de tendințele prezentului poate însemna faptul că trăirile sale puternice pot fi exprimate doar prin instrumentele predecesorilor. Rahmaninov este considerat cel mai strălucit urmaș al lui Ceaikovski.

Ulterior, în subcapitolele doi și trei, am realizat o analiză interpretativă aprofundată a *Trio-ului elegiac în sol minor* și a *Trio-ului elegiac în re minor*, în care am încercat să stabilesc conexiuni între textul muzical și interpretare.

Așadar, în ce de-al doilea subcapitol am analizat *Trio elegiac în sol minor*, pornind de la structură. *Trio-ul* a fost compus între 18 și 21 ianuarie 1892, și a avut premiera la Vostriakov Hall, unde a fost interpretat de David Kreyn, Anatole Brandukov și compozitorul la pian. Lucrarea a fost publicată abia în anul 1947. Structura este similară *Trio-ului în la minor* de Ceaikovski. Conexiunea cu *Trio în la minor* este reprezentată de expunerea repetitivă a temelor din deschidere, cât și de conturarea marșului funebru din finalul lucrărilor. Lucrarea împletește momente interiorizate cu momente de avânt și tensiune. Întesată cu pasaje tehnice și încărcătură armonică, acoperă un spectru larg de culori și emoții. *Trio-ul* este scris într-o singură mișcare și are la bază forma de sonată clasică. Structura monopartită este neobișnuită pentru acest gen, care se structurează în general în trei sau chiar patru părți.

Trio în sol minor deține atribute ce riscă să conducă interpreții către o bătălie amară pentru supremația muzicală, ce ar putea avea afecte atât asupra expresiei, cât și asupra tempo-urilor. Astfel, în finalul analizei interpretative, pornind de la o schemă a indicațiilor metronomice, am apelat la compararea a două interpretări, analizând și intențiile muzicale ce stau la baza concepțiilor. Prima înregistrare aparține *Trio-ului Borodin*, fondat în 1976 de către violonistul Rotislav Dubinski, pianista Luba Edlina și violoncelistul Yuli Turovski. Interpretarea se caracterizează prin claritatea texturilor sonore și prin echilibru. Există și momente când vigoarea ineterpretativă a violoncelistului Yuli Turovski domină discursul. Chiar dacă pe parcursul interpretării se resimt culorile sumbre ale patetismului rusesc, concepția se evidențiază printr-o oarecare reținere clasică, iar dramatismul se conturează în mod natural, fără să apeleze la un avânt romantic exagerat.

În cea de-a doua interpretare îi regăsim pe violonistul Vadim Repin, violoncelistul Misha Maiski și pianistul Lang Lang reprezintă o formație echilibrată într-un mod altruist. Contrar așteptărilor, această colaborare ce reunește trei mari soliști reușește să elimine pericolul ca un membru al trio-ului să pretindă mai multă atenție decât ceilalți.

În subcapitolul al treilea, am hotărât ca în debutul analizei interpretative al *Trio-ului elegiac în re minor*, să fac o scurtă comparație între acest *trio* și *Trio-ul în la minor* de Piotr Ilici Ceaikovski, acesta reprezentând o reală sursă de inspirație pentru Rahmaninov. *Trio-ul în re minor*, op. 9 de Serghei Rahmaninov poartă numeroase amprente ceaikovskiene. În anul 1882, Ceaikovski compunea *Trio-ul în la minor*, a cărei dedicație se afla în prefața lucrării : *În memoria unui mare artist* (pentru Nikolai Rubinstein), și care va fi reluată zece ani mai târziu, în *Trio-ul în re minor* de Rahmaninov. Prin urmare, cele două lucrări au aceeași geneză, într-un gest *in memoriam*. Cei doi compozitori s-au identificat cu formula restrânsă a acestui gen cameral, prin care reușesc să redea cele mai fine simțăminte. În ciuda numeroaselor asemănări cu Ceaikovski în ceea ce privește forma, melodia, ritmul și alte detalii tehnice, Rahmaninov a lăsat amprenta stilului său componistic, care se împletește cu personalitatea sa. Pasiunea, revărsarea profundă a durerii, virtuozitatea pianistică și încărcătura emoțională din *Trio-ul în re minor* rămân trăsături distincte ce stau la baza tuturor lucrărilor lui Rahmaninov.

Având în vedere schimbările frecvente de tempo, am dorit ca în finalul analizei interpretative să întocmesc o schemă a indicațiilor metronomice, prin care am urmărit gradul de respectare al acestora și care este rolul lor în definirea expresiei. Pentru acest studiu am ales două înregistrări. Prima înregistrare este realizată de trio-ul alcătuit din David Oistrakh, Sviatoslav Knushevitski și Lev Oborin, realizată în anul 1958, la Moscova. Cea de-a doua înregistrare este realizată în anul 2008 și îi are ca interpreți pe Julian Rachlin, Mischa Maiski și Nikolai Luganski. Din această comparație a rezultat faptul că una dintre caracteristicile secolului XX este dorința compozitorilor și a interpreților de a creiona imagini și de a crea o diversitate de stări, în detrimentul elementului virtuos, atât de evident până atunci, obiectiv care în secolul XXI pare că este tratat diferit, ajungându-se mai degrabă la o expresie muzicală subordonată tehnicii.

În analiza celor două *Trio-uri elegiac* am explicat toate procedeele tehnice și muzicale care se află în strânsă legătură cu interpretarea, privind din unghiul de vedere al pianistului: frazare, pedalizare, tipuri de atac, soluții tehnice, culori timbrale, sunet. În ceea ce privește interpretarea la nivelul ansamblului, am pus accentul pe omogenizare și comunicare. De asemenea, am oferit câteva explicații tehnice specifice instrumentelor cu coarde, care m-au ajutat să îmi creionez mult mai clar sonoritatea pe care trebuie să o obțin în anumite pasaje și mi-a oferit repere ce m-au ajutat să fiu în perfectă concordanță cu celelalte două instrumente.

În capitolul al III-lea, Analiză interpretativă a *Trio-ului în re minor* de Anton Arenski, am început prin a descrie în linii mari viața și mediul în care s-a dezvoltat și a activat compozitorul. Anton Arenski creează în muzica sa conexiuni cu muzica din vest, prin adoptarea stilului romantic ce amintește de Schumann și Mendelssohn. Mai mult, muzica sa nu poate fi încadrată într-o anumită orientare, merge în direcția sintezei dintre melodia rusească, influența *Grupului celor cinci* și a lui Ceaikovski. Totodată, muzica lui Arenski poate fi considerată ca o reprezentare discretă a răspunsului estetic la naționalism.

În subcapitolul destinat analizei lucrării, pentru a continua firul narativ al tradiției trio-urilor cu caracter elegiac, m-am oprit asupra *Trio-ului nr. 1 în re minor*, de Anton Arenski, publicat în anul 1894, la un an distanță față de *Trio elegiac nr. 2* de Serghei Rahmaninov. Totodată, am căutat similarități și diferențe între acest *trio* și *Trio-ul în re minor* de Serghei Rahmaninov, deoarece sursa de inspirație este aceeași pentru ambele lucrări, *Trio-ul în la minor* de Piotr Ilici Ceaikovski. De asemenea, a fost interesant să urmăresc cum s-a manifestat caracterul elegiac în cele două lucrări. Totodată, pe parcursul analizei am vorbit despre procedee tehnice, tipuri de sunet și atac, cât și despre comunicare și omogenizare la nivel cameral.

În finalul analizei *Trio-ului în re minor* de Anton Arenski, am realizat un studiu ce are la bază două interpretări celebre ce aparțin secolului XX, în care am plecat de la schema *tempo*-urilor, încercând să urmăresc cum se raportează cele două formații la indicațiile metronomice din partitură. Prima interpretare îi aparține formației *Trio Beaux Arts*, înregistrată în anul 1986, iar cea de-a doua îi are ca protagoniști pe membri formației *Trio Borodin*, ce datează din anul 1994. Prin prisma acestui studiu s-au conturat două abordări diferite: *Trio Borodin* alege să adopte tempo-uri mai așezate, în timp ce *Trio Beaux Arts* optează pentru tempo-uri ridicate, sclipitoare, stabilindu-se astfel diferențe de până la 30 de unități măsurate metronomic între cele două interpretări.

Capitolul IV, Analiză interpretativă a celor două *Trio*-uri de Dmitri Șostakovic, propune o structură similară cu cea din al doilea capitol. În primul subcapitol, Profilul muzicianului Dmitri Șostakovici, am încercat să conturez cât mai clar mediul în care compozitorul și-a desfășurat întreaga activitate și ce efecte a avut permanenta represiune asupra creației sale. În ciuda cenzurii sovietice, Șostakovici este unul dintre compozitorii ce a reușit să se facă cunoscut pe plan internațional, lucrările sale fiind cântate pe marile scene ale lumii. Un studiu aprofundat asupra contemporaneității lui Șostakovici continuă și în zilele noastre, fără să se fi ajuns însă la o imagine definitivă, astfel profilul compozitorului rămâne în mare parte neclar. Imaginea sa, de-a lungul anilor, a fost permanent modificată. Foarte mulți ani, ideologia sovietică îl caracteriza ca fiind un important reprezentant al realismului socialist. De asemenea, s-a demonstrat că adevărul ce stă la

baza muzicii lui Șostakovici este foarte dificil de descifrat, având în vedere circumstanțele în care a fost compusă muzica.

Creația lui Dmitri Șostakovici este o îmbinare a unui limbaj complex, neobișnuit de îndrăzneț și masiv, cu un discurs de o rară transparență a stilului. Poate fi considerat prin excelență un compozitor dramatic. În multe dintre lucrările sale, în special în simfonii, redă încordarea conflictelor sociale și psihologice, lupta dintre forțele antagoniste, ciocnirea dintre imaginile păcii și ale războiului, ale luminii și întunericului.

Dacă *Trio-urile elegiac* de Rahmaninov pot fi văzute ca două capitole mari ale unui poem extins, în cazul *Trio-urilor* lui Șostakovici putem întrezări contrastul dintre momentele din tinerețe, colorate de bucuria primei iubiri și viața dramatică din anii de maturitate umbriți de flagelul războiului și presiunile regimului. Prin urmare, cele două lucrări au impus o abordare diferită a analizei. Astfel, am încercat să surprind cum s-au reflectat în sonoritate diferitele momente ale vieții compozitorului.

În plus, la finalul analizelor celor două *trio-uri* de Dmitri Șostakovici, am realizat un studiu de interpretări comparate prin care am efectuat un raport între tempo-urile originale și cele adoptate de două formații diferite, pentru a identifica modul prin care se redau contrastele de caracter : prin culoare, timbru, sunet sau prin diferențe mari de tempo.

În *Trio-ul în do minor*, se observă că pe parcursul întregii lucrări, odată cu apariția fiecărei secțiuni, compozitorul apelează la diferite tempo-uri. Mulți compozitori de la finalul secolului XIX și începutul secolului XX adoptă de altminteri flexibilitatea tempo-urilor și evită ideea tempo-urilor constante. Pentru a observa cum se raportează interpretării la schimbările de tempo, am apelat din nou la interpretări comparate. Așadar, cele două înregistrări demonstrează faptul că devierile de la tempo-urile originale sunt frecvente, ajungându-se la diferențe considerabile în anumite locuri, în raport cu indicațiile originale de tempo și, în consecință, cu caracterul muzical. Comparația dintre cele două interpretări evidențiază faptul că trio-ul alcătuit din Janine Jansen, Thorleif Thedeen și Eldar Nebolsin realizează schimbări mai mari de tempo, ajungând la *Più mosso* într-un tempo ce depășește cu 25 de gradații tempo-ul inițial. Trio-ul ce îi are ca protagoniști pe Vladimir Ashkenazi, Zolt Visontay și Mats Ldstrom, nu se îndepărtează substanțial de la tempo-urile de bază, atmosfera contrastantă și diferitele caractere fiind evidențiate și prin maniera de execuție, spre deosebire de cealaltă formație, care preferă vitezele mai mari pentru stabilirea contrastelor.

După 11 ani de la finalizarea primului său trio, Șostakovici începe să compună *Trio în mi minor*, op. 67, lucrare ce urmează tradiția celor două mari trio-uri ale compozitorilor Ceaikovski și Rahmaninov. În 1944, angoasa războiului sufoca întreaga lume. Având în vedere perioada în care a fost compusă lucrarea, nu putem să excludem contextul istoric și evenimentele nefericite din jurul

ei. Cu toate că Șostakovici nu a lăsat pe marginea acesteia nici un text, dacă nu vom lua în considerare substratul ei programatic, muzica va rămâne neînțeleasă din cauza conținutului ei neobișnuit. Pasul apăsător și dur al războiului nu se aude doar în *Simfonia a VII-a*, la un alt nivel este reprodus și în *Simfonia a VIII-a* și în *Trio*. Cele două lucrări întruchipează imagini ale unei suferințe nemărginite și ale unei forțe neînduplecate și pline de cruzime.

Analiza interpretativă a *Trio-ului în do minor* se încheie tot cu studiul a două înregistrări luate prin comparație, pornind de la schema tempo-urilor. Schema are ca punct de pornire înregistrarea compozitorului, alături de David Oistrach și Milos Sadlo, un model de referință pentru interpreți. Pentru a o compara cu o concepție actuală, am ales o înregistrare din anul 2016, cu pianista Martha Argerich, violonistul Edgar Moreau și violoncelistul Renaud Capuçon.

În capitolul V, Analiză interpretativă a *Trio-ului în sol minor* de Aram Hacıaturian, am urmărit cum se îmbină toate trăsăturile modernismului. În acest *Trio-ul în sol*, am dorit să identific numeroasele surse de inspirație ce stau la baza lucrării și să găsesc răspunsuri în ceea ce privește noua alianță timbrală. Având în vedere sursele predominant folclorice, pe parcursul analizei am încercat să le identific și să ofer soluții de interpretare prin care să se evidențieze caracterul tradițional, ce implică varietate timbrală și de expresie. Capitolul urmărește aceeași structură. În primul subcapitol se regăsesc informații despre viața, creația și stilul componistic ale lui Aram Hacıaturian, iar în cel de-al doilea subcapitol se impune o analiză interpretativă aprofundată. Aram Hacıaturian s-a născut în familia corepetitorului armean Ilia Hacıaturian, în Tbilisi, Georgia. În consecință, s-a format într-un loc bogat cultural și încărcat de tradiții ruse, armene și turce. Mediul bogat cultural a exercitat o reală influență asupra stilului componistic al lui Hacıaturian, într-o manieră în care în muzica sa s-au reflectat variate intonații de tradiție populară, culese de pe întreg teritoriul Uniunii Sovietice. În anul 1932, Aram Hacıaturian compune *Trio în sol minor pentru clarinet, vioară și pian*, în care împletește construcțiile ritmice pregnante cu elemente din muzicile tradiționale.

Și pentru că *Trio-ul în sol minor* de Aram Hacıaturian are un plan agogic divers, am completat analiza interpretativă cu o schemă a diferitelor modificări de tempo, la baza căreia au stat două interpretări. În definirea și redarea cât mai clară a caracterelor, este foarte important să identificăm finalitatea reperelor metronomice. Prima înregistrare aleasă este realizată în anul 2018 la Berlin, de către formația alcătuită din violonistul Nemanja Radulovic, clarinetistul Andreas Ottensamer și pianistul Laure Favre-Kahn. Înregistrarea propune o interpretare ce se abate frecvent de la indicațiile din partitură, cei trei artiști realizând în anumite pasaje derogări substanțiale de la tempo-urile originale. Aceste fluctuații de tempo asigură în această interpretare anumite efecte de contrast, care în unele locuri pot fi realizate prin sonoritate, nu neapărat printr-o schimbare reală de

tempo. Cea de-a doua înregistrare este realizată în anul 2016, la Praga, de către formația alcătuită din Anna Pavlova, Ludmila Pavlova și Johanna Hamikova. Interpretarea mai rezervată a celor trei instrumentiste vine în contrast cu cea exuberantă a trio-ului alcătuit din Radulovici, Ottensamer și Favre-Kahn. Cele trei studente abordează o interpretare bazată pe o construcție atentă a secțiunilor, încercând să surprindă esența textului muzical și totodată să redea cu suplețe toate schimbările de tempo și caracter.

În ultimul capitol, Tendințele interpretative ale secolului XXI în comparație cu cele ale secolului trecut, am dorit să îl dedic aspectelor interpretative în muzica de cameră rusă, atât din prima jumătate a secolului XX, cât și din prezent, plecând de la compararea interpretărilor celor două perioade. Îmi propun ca în această secțiune a tezei să efectuez un demers analitic din unghiul de vedere al interpretului, asupra modului în care este interpretată muzica de cameră rusă din perioada stabilită. Aceste studii de caz vor fi realizate în urma unor serii de analize interpretative comparate ce mă vor ajuta să îmi conturez principii clare asupra interpretării în general.

Și pentru că în muzica rusă din prima jumătate a secolului XX, identificăm două direcții, romantică și modernă, pe parcursul celor patru capitole am urmărit cum s-au manifestat cele două stiluri, ce se conturează clar în *tro-urile* compozitorilor Arenski și Rahmaninov, respectiv Șostakovici și Hacıaturian. Prin urmare, în teza de doctorat am reunit două analize în care scriitura, tipurile de tehnică și sonoritatea diferă în mod semnificativ.

Mai mult, în cele patru capitole se identifică un element comun, și anume interpretările comparate. Cele doisprezece înregistrări scot în evidență diferitele moduri în care este percepută și redată o anumită lucrare. În anumite variante de interpretare se observă cum accentul cade pe contraste de stare, cantabilitate și atenție asupra detaliilor, iar în altele se observă o predilecție către virtuozitate și contraste de mișcare.

Pornind de la interpretările comparate, în ideea de a contura aspecte importante asupra interpretării, teza urmărește ca în ultimul capitol să stabilească coordonatele după care se ghidează interpretările prezentului, plecând de la analiza și compararea tendințelor secolului trecut, cu cele din prezent.

Pe parcursul deceniilor, înregistrările demonstrează că stilul interpretativ a evoluat, conturându-se diferite tendințe, ca rezultat al dezvoltării instrumentelor, dispozitivelor și noilor maniere de înregistrare. În acest capitol am realizat o comparație între stilul interpretativ al secolului XXI, cu cel al secolului trecut. Astfel, din această analiză s-a desprins un aspect important, ce ne obligă să punem la îndoială ipotezele nerostite asupra gustului modern și asupra modului în care ne folosim de practicile moderne pentru a justifica practicile interpretative anterioare. Prin urmare,

materialele sonore de care se beneficiază în prezent reprezintă cheia către înțelegerea atât a practicilor anterioare, cât și a dezvoltării manierei moderne de interpretare.

Așadar, în acest capitol am analizat aspecte ale interpretărilor secolului trecut și implicațiile lor în viziunile interpretative moderne. De asemenea, am dorit să urmăresc anumite obiceiuri interpretative în ceea ce privește ritmul, flexibilitatea tempo-ului, *rubato*, *vibrato*, și cum se realizează acestea la nivelul formațiilor. Prin acest demers, mi-am propus să obțin o idee cât mai clară asupra stilului interpretativ al secolului XX, ca o concluzie în urma analizelor interpretative studiate.

Tendențele interpretative ale secolului XX pot fi ușor rezumate în linii generale. La începutul secolului, se disting următoarele obiceiuri: *vibrato*-ul este executat cu ușurină de către instrumentele cu coarde, iar cele de suflat încep să îl utilizeze în mod discret, se optează pentru modificări frecvente de tempo pentru a semnala modificări de stare, iar *tempo rubato* se întâlnește în ipostaze variate, care nu se rezumă doar la flexibilitatea tempo-ului, ci este folosit și pentru a sublinia anumite sunete sau armonii. Cea de-a doua jumătate a secolului XX este caracterizată de elemente ca: uniformitatea expresiei, fermitate și claritate. Printre elementele caracteristice ale acestei perioade se disting: utilizarea continuă a *vibrato*-ului, controlul mai strict al tempo-urilor, vitezele maxime mai mici în raport cu cele ale secolului XXI, claritatea detaliilor, evitarea neregularității și dislocării ritmice. Secolul XXI pare să fi asimilat întreaga experiență a secolului trecut și astfel, îi putem atribui atât libertățile de tempo și varietatea *rubato*-ului de la început de secol, cât și claritatea în ceea ce privește direcția expresivă și construcția. Suntem tentați să spunem că interpretările secolului XX sunt mult mai clare și mai echilibrate, în comparație cu cele actuale, care își permit mai multe libertăți. Asta nu înseamnă că interpretările actuale își pierd elocvența, ci se individualizează prin amprenta originală lăsată de interpreți asupra lucrărilor și expresia pe care o doresc conturată la final. Dacă în secolul XX interpreții sunt preocupați să creioneze anumite stări, iar raportarea lor la detaliile din partitură este evidentă, în secolul XXI se observă o ușoară preocupare asupra atmosferei, în detrimentul unei execuții literale a textului.

Cercetarea multilaterală desfășurată de-a lungul tezei de doctorat mi-a oferit prilejul de a-mi configura noi viziuni asupra repertoriului studiat, totodată dezvoltând abilitatea de a interpreta și înțelege o diversitate de stiluri.

