

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ BUCUREȘTI

**REPERE STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE ÎN CREAȚIA
PENTRU PIAN LA 4 MÂINI A LUI ANTONIN DVOŘÁK**

REZUMAT

Coordonator științific:

Prof. Univ. Dr. Olgața Lupu

Doctorand:

Miriam-Elena Drașovean

BUCUREȘTI

2023

Lucrarea de față prezintă o fațetă a muzicii camerale, reprezentată de duo-ul pianistic la 4 mâini, cu un accent deosebit pe lucrările muzicale create în perioada romantismului muzical și extragerea caracteristicilor stilistice și interpretative care reies din abordarea repertoriului pe care Antonin Dvořák l-a scris pentru această formație.

Teze prezintă un parcurs direcționat cronologic înspre creația lui Dvořák, pornind de la traseul istoric realizat de duo-ul pianistic, până la analize detaliate a trei dintre cele mai cunoscute piese pentru pian la 4 mâini ale compozitorului. Lucrarea se concentrează asupra cercetării detaliilor istorice și contextuale în care s-a dezvoltat această formație camerală unică, respectiv asupra investigării personalității creatoare a lui Dvořák, reflectată în special în muzica pentru duo pianistic la 4 mâini.

Lucrarea este structurată în șapte capitole, majoritatea dintre acestea având sub-capitole care tratează în profunzime aspecte diverse, menite să creeze o imagine mai detaliată a subiectului principal.

Astfel, primul capitol prezintă un *Scurt parcurs istoric al duo-ului pianistic la 4 mâini*, de la apariția sa până în zilele noastre. Următoarea secțiune – capitolul al II-lea face un pas mai aproape de perioada romantică, fiind evidențiate *Trăsături generale ale secolului romantic, reflectate în repertoriul pentru duo pianistic la 4 mâini*. Capitolul al III-lea expune personalitatea creatoare a lui Antonin Dvořák, redând *date biografice și repere în creația sa muzicală*. Următoarele trei capitole reprezintă analize aprofundate bazate pe următoarele lucrări pentru pian la 4 mâini ale lui Antonin Dvořák, după cum urmează: capitolul IV – *Dansurile slavone* opus 46, capitolul V – *Legende* opus 59 și capitolul VI – *Dansurile slavone* opus 72. Capitolul final, VII – *3 opusuri – 4 mâini – 3 parteneri* – prezintă considerații personale scoase în relief de formarea a trei duo-uri distincte.

În capitolul I – *Scurt parcurs istoric al duo-ului pianistic la 4 mâini*, se prezintă întâi, în sub-capitolul I.1, intitulat *Aspecte generale*, câteva idei referitoare la formația de pian la 4 mâini. Acesta aduce în atenție traiectoria ascendentă pe care o are duo-ul, și apoi declinul aproape total, pornind de la o afirmație pe care o expune Ernest Lubin în cartea sa, *The piano duet*. În continuare este dezbătută și problematica terminologică pe care o ridică duo-ul sau duetul pianistic, luându-se în considerare faptul că, în lipsa unei exprimări clare, prin termenii duo sau duet pianistic se poate subînțelege atât formația de 4 mâini, cât și cea de două pianе. Pentru o delimitare clară a celor două sensuri, în continuare se va face întotdeauna specificarea „duo pianistic la 4 mâini”. Apoi

este realizată o succintă trecere în revistă a istoriei duo-ului pianistic la 4 mâini, sub forma unei sinteze, pornind de la debutul său, spre finalul secolului al XVIII-lea, trecând scurt prin fiecare perioadă a istoriei muzicii, până la enumerarea unor compozitori contemporani care, sporadic, abordează acest gen.

Următorul sub-capitol, I.2, delimitează, la rândul lui, fiecare perioadă istorică, și prezintă, în detaliu, compozitorii și repertoriul pentru pian la 4 mâini pe care aceștia l-au scris. Astfel, secțiunea I.2.1 prezintă *Geneza* formației, aducând în discuție singurele două lucrări existente pentru o claviatură la 4 mâini, *A Verse for Two to Play* de Nicholas Carlton și *A Fancy for Two to Play* de Thomas Tomkins, menționând și faptul că de atunci (jumătatea secolului al XVII-lea) până la finalul următorului secol, istoria nu mai consemnează lucrări aparținând acestui gen muzical.

Secțiunea I.2.2 este mai largă și expune *Duo-ul pianistic în perioada clasicismului muzical*. În mod practic, debutul propriu-zis al duo-ului pianistic este realizat de Johann Christian Bach și Wolfgang Amadeus Mozart. Rămâne încă în discuție care dintre aceștia a fost cu adevărat primul, dar istoricii îi consemnează pe amândoi ca fiind avangardiști ai genului. Următoarele paragrafe îi prezintă pe cei doi compozitori, împreună cu enumerarea lucrărilor pentru pian la 4 mâini pe care aceștia le-au lăsat în repertoriul universal. De asemenea, este adus în discuție și aspectul familial al formației, fiind notat faptul că înclinația înspre această formație (cel puțin în cazul lui Mozart) a venit din dese colaborări ale acestuia cu sora lui, Maria Anna. Secțiunea realizează o trecere în revistă a lucrărilor celor doi (Mozart și Johann Christian), împreună cu scurte comentarii referitoare la unele dintre ele, amintind și de lucrările lui Mozart pentru două pianе. Stabilind magnitudinea celor doi compozitori, se vor aminti în continuare și contemporanii ai acestora, împreună cu lucrările existente în catalogul lor muzical pentru pian la 4 mâini. Astfel, traseul continuă cu Jan Ladislav Dussek, Muzio Clementi, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Carl Czerny, Ferdinand Ries, Anton Diabelli și Johann Nepomuk Hummel. Fiecăruia dintre aceștia îi sunt rezervate în această secțiune paragrafe în care sunt notate piesele scrise pentru pian la 4 mâini, însoțite de scurte comentarii, după caz.

Întregul capitol este structurat în fragmente dedicate compozitorilor fiecărei perioade muzicale în parte. Astfel, în continuarea clasicismului muzical, sub-capitolul I.3 redă, pe scurt, o trecere în revistă a unora dintre cei mai remarcabili compozitori romantici (deoarece perioada romantismului muzical prezintă un punct de interes al tezei, aceasta va fi dezvoltată, pe larg, într-un capitol ulterior). Pornind de la un scurt istoric al dezvoltării instrumentului și al contextului social

al perioadei, sub-capitolul aduce în atenție o serie de compozitori dedicați, mai mult sau mai puțin, formației de duo pianistic la 4 mâini. Începând cu Franz Schubert, sunt enumerate câteva dintre lucrările sale numeroase care se regăsesc în repertoriul formației – *Fantezia în fa minor*, opus 103/D. 940 și *Trei marșuri militare*, opus 51/D. 733. Sunt amintiți apoi compozitori precum: Felix Mendelssohn Bartholdy, Frédéric Chopin, John Field, Robert Schumann, Johannes Brahms, Carl Reinecke, Edvard Grieg, Antonin Dvořák, Mihail Glinka, Alexander Borodin, Georges Bizet, Gabriel Fauré și alții.

Trecând bariera secolului XX, sub-capitolul I.4 tratează această perioadă foarte densă, care prezintă numeroase direcții muzicale. Aici se realizează un traseu succint prin contribuțiile în cadrul repertoriului pentru pian la 4 mâini ale lui Claude Debussy, Erik Satie, Florent Schmitt, Maurice Ravel, Francis Poulenc, Ottorino Respighi, Alfredo Casella, Igor Stravinski și Paul Hindemith. În finalul primului capitol se amintește faptul că în muzica contemporană există puțini compozitori care mai dedică o parte a creației lor pianului la 4 mâini, dar în rândul interpreților se observă o oarecare efervescență a genului.

Parcursul cronologic aduce în atenție, în capitolul II (intitulat *Trăsături generale ale secolului romantic, reflectate în repertoriul pentru duo pianistic la 4 mâini*), perioada romantismului muzical, cu focalizare pe repertoriul pentru pian la 4 mâini. Astfel, sub-capitolul II.1 prezintă premisele istorice care au stau la baza acestei perioade, ținând cont de societatea, cultura și evenimentele petrecute în secolul al XIX-lea. Explicăm, pe scurt, cum ia naștere curentul romantic în muzică, setând cadrul sub-capitolului II.2 în care sunt expuse *Caracteristicile muzicii în perioada romantică*. În această secțiune sunt reliefate caracteristicile muzicii în perioada romantismului muzical, plecând de la dorința din ce în ce mai mare pentru o exprimare liberă a sentimentelor și emoțiilor, și pentru distanțarea față de rigorile clasice, până la muzica de inspirație națională, cu elemente din folclor. Ceea ce mai reprezintă un aspect important în acest sub-capitol este aducerea în prim plan a genurilor și formelor care capătă, în această perioadă, valențe noi, din ce în ce mai monumentale, asigurând prin aceasta și o plajă mai largă de culori pe care compozitorii o utilizează în lucrările lor.

Ne apropiem din ce în ce mai mult de zonele cele mai dense ale lucrării, și observăm în următoarea secțiune, sub-capitolul II.3, cum focalizarea este îndreptată înspre *Pianistul romantic – virtuozitate și sentiment*. Aici ne-am concentrat pe instrumentul muzical în tratarea sa solistică, aducând în atenție avangardiștii solisticii instrumentale, culminând cu Chopin și Liszt, despre care

istoricii consemnează că sunt vârfuri printre virtuozii vremii. Tot în acest sub-capitol se aduce în atenție și relația dintre instrumentist și public, perioada romantică fiind una în care și viața muzicală scenică a înflorit. Finalul secțiunii prezintă anumite problematici cu care se confruntă pianistul instrumentist din zilele noastre atât din punct de vedere social, cât și din punctul de vedere al unei interpretări adecvate a lucrărilor care aparțin diverselor perioade muzicale.

Cel de-al patrulea sub-capitol, II.4, prezintă o incursiune destul de pe larg în *Repertoriul romantic dedicat duo-ului pianistic la 4 mâini*, setând întâi cadrul general (II.4.1) al duo-ului în această perioadă, apoi croindu-și drum, în mai multe sub-secțiuni, prin paginile muzicale pe care le-au lăsat compozitorii romantici în catalogul formației de duo.

Întreaga secțiune II.4.2 îi este dedicată lui Schubert, compozitor care a manifestat o predilecție pentru duo-ul pianistic la 4 mâini, însumând în catalogul său un număr generos de lucrări dedicate acestuia, în genuri și forme diverse. Ne-am apropiat întâi de miniaturile sale (poloneze, ländler, marșuri), notând scurte comentarii referitoare la fiecare dintre ele, trecând apoi la piesele de anvergură mai mare, precum fanteziile și sonatele. Scopul sub-capitolului nu este acela de a oferi o expunere exhaustivă a operei pentru pian la 4 mâini pe care acest compozitor a lăsat-o în urmă, ci a ne apropia succint de lucrările acestuia pentru a putea să ne formăm o viziune cât mai largă asupra a ceea ce a reprezentat această formație camerală în secolul al XIX-lea. Putem afirma că Schubert, prin vastitatea repertoriului dedicat pianului la 4 mâini, a deschis o cale largă pentru contemporanii săi, care reprezintă subiectul secțiunii II.4.3 – *De la Weber și Mendelssohn la Dvořák, Fauré, Rahmaninov și Reger*. Aici apar nu doar compozitorii prezentați în capitolul I, ci se realizează un traseu care atinge figurile proeminente ale secolului romantic care au scris lucrări destinate duo-ului, enumerând piesele acestora alături de mici detalii sugestive. Secțiunea conține și câteva exemple muzicale ale unora dintre cele mai cunoscute lucrări, precum *Liebeslieder Walzes* a lui Brahms sau *Valses-Caprices* a lui Grieg. Aici este amintit, bineînțeles, și compozitorul care reprezintă punctul central al tezei, Antonin Dvořák, într-o incursiune prin toate paginile sale muzicale destinate pianului la 4 mâini. Traseul propus ajunge până la compozitorii care au realizat trecerea între secolele XIX și XX, fiind aduse în atenție și nume precum Serghei Rahmaninov și Moritz Moszkowski. Capitolul al II-lea prezintă pe larg activitatea celor amintiți, precum și a altor compozitori reprezentativi ai perioadei romantismului muzical, care au avut contribuții în direcția duo-ului pianistic la patru mâini.

Se observă în acest periplu prin operele destinate pianului la 4 mâini cum interesul față de acesta scade treptat odată cu apropierea de noile direcții muzicale pe care le va propune secolul XX.

Pornind de la cadrul macroscopic redat până acum, următoarele secțiuni ale tezei își propun o abordare microscopică a trei dintre cele mai reprezentative lucrări pentru pian la 4 mâini din creația lui Antonin Dvořák. Astfel, capitolul III aduce în atenție, în primul rând, scurte date biografice ale compozitorului, în secțiunea III.1, urmate de *Repere în creația muzicală* a acestuia (III.1.2). Sunt puse în vedere trăsăturile de limbaj specifice școlilor naționale, care se circumscriu inspirației folclorice, aducând în atenție faptul că utilizarea folclorului este una dintre principalele surse de inspirație pentru compozitorul ceh. Secțiunea amintește despre formarea muzicală a lui Dvořák și despre relația sa apropiată cu Brahms, relație care a fost foarte importantă în viața compozitorului. De asemenea, aici apar notate trăsăturile limbajului muzical și stilului personal care caracterizează lucrările sale. Este evidențiat faptul că Dvořák deține un talent natural, prezentându-și cu fantezie vastul univers imaginar inspirat din viața satului sau din imaginile mediului înconjurător. Tot aici putem vedea influențele pe care compozitori precum Beethoven și Brahms le-au avut în creația cehului, și găsim enumerate lucrările sale cele mai importante, pornind de la simfonii și opere, până la muzica de cameră și cea religioasă.

Următoarele trei capitole redau punctul central al lucrării de față. În ele realizăm o cercetare amănunțită a trei opusuri pentru pian la 4 mâini, regăsite în catalogul lui Dvořák. Toate aceste capitole sunt, la rândul lor, împărțite în trei sub-capitole: primul prezintă aspecte generale, al doilea redă analiza detaliată a lucrării (cu accent pe reperele stilistice și interpretative), urmată de concluzii.

Prima dintre acestea, redată în capitolul IV, este lucrarea *Dansurile slavone* opus 46. Pornind de la *Aspecte generale* (IV.1) amintim faptul că ideea de a scrie această lucrare a venit de la editorul său, Fritz Simrock, și notăm aspectul important legat de succesul pe care această serie de dansuri a avut-o, aducându-i compozitorului recunoașterea publică pentru prima dată în cariera sa. Ordinea dansurilor este redată conform ediției G. Henle, de la 1 la 8. Se conturează în continuare cadrul larg al ciclului, pornind de la alternarea mișcărilor moderate cu cele rapide, cărora li se suprapun numeroase momente de cantabilitate, deși niciun dans nu este conceput într-un tempo lent. De asemenea, indicăm aici faptul că ciclul este unitar, prezentând o succesiune de dansuri care scot în evidență viața satului slavon. Apoi realizăm un scurt periplu prin cadrele

sugerate de fiecare dans în parte, urmate de o trecere prin diversele stări pe care Dvořák le propune prin tonalitățile atribuite pieselor. Subliniem la modul general indicații agogice și aspecte care țin de componenta ritmică pe baza căreia se desfășoară întregul opus, creând diversitatea ciclului într-un univers sonor bogat colorat.

Sub-capitolul IV.2 are ca scop prezentarea unei analize în detaliu a fiecărui dans în parte. Pornind de la dansul numărul 1, fiecare dintre cele opt piese conține detalii legate de semnificația numelui dansului pe baza căruia a fost concepută mișcarea, cu notații privind metrul și agogica pe care le consemnează compozitorul. Cel mai important aspect pe care vrem să îl redăm prin parcurgerea în profunzime a pieselor este componenta interpretativă pe care considerăm că o sugerează Dvořák, alături de imaginile personale pe care le-am atribuit fiecărui personaj muzical în parte. Astfel, întreaga secțiunea prezintă, pe rând, ideile muzicale principale, asociate cu diversele stări și culori pe care le insuflă. De asemenea, pentru o delimitare cât mai ușoară a structurilor arhitecturale, fiecare secțiune tematică este subliniată, iar în final, un tabel redă forma în care este concepută mișcarea respectivă, cu delimitarea măsurilor pentru fiecare secțiune în parte. Toate aceste aspecte sunt însoțite de exemple sugestive ale unor pasaje muzicale. Pentru fiecare dans ne-am propus să notăm detaliat aspectele care țin de motivele și celulele care generează temele, de indicațiile agogice care susțin stările și cadrele sugerate, precum și tipul de scriitură care scoate în relief un anumit desen melodic sau acompaniament. De asemenea, am observat și traseul registrelor Primo și Secondo în redarea temelor și acompaniamentelor. Un alt aspect care ne-a preocupat în această sub-secțiune importantă este referitoare la anumite provocări interpretative sau tehnice pe care le ridică dansurile, încercând, prin sugestiile imaginare și sonore, să facilităm o concepție cât mai adecvată asupra fiecărui dans în parte și a ciclului ca întreg.

În concluziile redade în sub-capitolului IV.3 se realizează un rezumat al celor mai importante aspecte legate atât de scriitura opusului, cât și de modelele sonore avute în vedere de interpreți. Este adusă în atenție fantezia plină de umor, dramatism și efervescență, reflectată în structuri ce stau sub semnul simplității. De asemenea, este notată capacitatea infinită a compozitorului în a varia temele, realizând un joc colorat și plin de viață. Observăm și preponderența aparițiilor tematice în registrul Primo, aspect care favorizează vioiciunea care prezidează întregul ciclu. În aceste concluzii apar și anumite recomandări legate de abordarea orchestrală a materialului tematic și de anumite aspecte care se impun în vederea unei redări cât mai apropiate de sugestiile compozitorului.

În ordinea numerelor de opus, capitolul V prezintă lucrarea *Legende* opus 59. Pornind tot de la aspectele generale care creează cadrul piesei, în sub-capitolul V.1 facem referire la prima consemnare a lucrării și la diversele elogii pe care aceasta le primește de la Brahms și criticul căruia îi este dedicată, Eduard Hanslick. Vorbim și despre posibilele surse de inspirație care l-au condus pe Dvořák înspre a scrie o lucrare cu un titlu atât de sugestiv și notăm faptul că niciuna dintre aceste surse nu este confirmată pe deplin. Lucrarea este analizată în detaliu, pornind de la enumerarea celor zece piese care constituie acest opus, cu specificarea faptului că, spre deosebire de ciclul analizat ulterior, aici piesele nu sunt neapărat gândite ca părți ale unui întreg. Realizăm în continuare un traseu succint prin toate cele zece piese, redând imaginile care considerăm că sunt sugerate muzical de compozitor, împreună cu tonalitățile care le susțin.

Sub-capitolul V.2 prezintă analiza în detaliu a fiecărei piese în parte, cu reliefaarea structurii arhitecturale, alături de exemple ale diverselor motive tematice. Concluziile redată în continuare (V.3) conțin comentarii legate de exploatarea echilibrată a instrumentului în tratarea tematică, precum și de utilizarea scriiturii polifonice în mai multe dintre piese. Observăm și faptul că lucrarea nu prezintă foarte mari dificultăți de natură tehnică, dar profunzimea tematică redată obligă interpretii la o oarecare maturitate muzicală.

Ultima analiză în detaliu este realizată în capitolul al VI-lea, având ca material muzical cel de-al doilea opus de *Dansuri slavone*, opusul 72. În aceeași structură, secțiunea pornește de la aspectele generale (VI.1) din jurul ciclului și amintește de aparenta dificultate cu care au fost scrise. Sunt notate cele două posibilități de numerotare a dansurilor, de la 1 la 8, sau de la 9 la 16 (ca o continuare a opusului 46), și opțiunea propusă de aceeași ediție G. Henle (1-8). Este redat traseul general al celor opt piese, concepute și aici unitar, urmat de parcursul cadrelor sugerate de compozitor. Sunt notate și tonalitățile care revin fiecărui dans în parte, precum și relațiile dintre acestea. Observăm apoi argumente care susțin conceperea unitară a ciclului, bazate în special pe componenta metrică și ritmică pe care o evidențiază cele opt piese.

În sub-capitolul VI.2, fiecare dans în parte este analizat în detaliu, pe o structură care pornește de la denumirea mișcării dansante în care este concepută lucrarea, apoi prezintă cadrul general metric și armonic, conducând spre structurile arhitecturale în care se desfășoară motivele (personajele) tematice. Sunt oferite și aici sugestii legate de culorile și stările în care sunt redată temele, susținute cu argumente pe care le putem vizualiza în partitura muzicală. Secțiunea concluziilor, VI.3 redă aspectele care realizează contrastul celor opt părți ale ciclului, menționând

și tiparele pe care acestea le au în comun precum: staccato, secvențarea, ritmul punctat, modulațiile și culoarea modală. Tot aici sunt discutate și aspecte care realizează coeziunea celor doi parteneri, și anume, preluarea precisă a culorilor, stărilor propuse, și armonizarea felului în care este abordat materialul muzical.

Ultimul capitol al tezei, VII – *3 opusuri – 4 mâini – 3 parteneri* – este o prezentare a experienței conlucrării cu trei parteneri diferiți. Aici sunt menționate perspectivele personale observate în colaborările realizate pentru interpretarea fiecăruia din cele trei opusuri propuse ca studii de caz, pornind de la relațiile dintre cei doi parteneri, împărțirea egală a pieselor între Primo și Secondo cu observații personalizate legate de abordarea diferită a celor două părți, până la particularități ale fiecărui duo.

Trecând prin capitolele lucrării, observăm importanța aspectelor premergătoare analizelor detaliate ale lucrărilor lui Dvořák. Acestea creează un cadru potrivit pentru a putea să ne apropiem de aceste piese având deja o idee corectă despre ce înseamnă interpretarea muzicii pentru pian la 4 mâini în general, și mai ales în perioada romantismului muzical. Astfel, trecerea de la imaginea de ansamblu la cea detaliată parcurge un drum necesar înțelegerii textului muzical analizat.

Antonin Dvořák dă dovadă, în lucrările sale pentru pian la 4 mâini, de o forță creatoare extraordinară, izvorâtă dintr-o vastă fantezie nestăvilă. El reușește să unifice în aceste lucrări paradoxuri precum unitate-diversitate sau simplitate-complexitate, într-un mod firesc, și să redea, prin claritatea expresiei stilului său personal, un univers sonor nemărginit. Bogăția coloristicii sale, alăturată inserțiilor folclorice care guvernează toate lucrările sale, fac din acestea un tezaur de o valoare inestimabilă.