

**MINISTERUL EDUCAȚIEI
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI**

**Noi oportunități interpretative ale trompetistului odată cu
apariția trompetei în *do***

Rezumat teză de doctorat

Conducător științific: Prof. Univ. Dr. Ionuț Bogdan Ștefănescu

Doctorand: Marius-Ioan Suciu

2024

CUPRINS

Argument	5
I. Trompeta – Prefacerile tehnice și rolul instrumentului de-a lungul epocilor muzicale.....	5
I.1. Scurt istoric al trompetei de la apariție până la sfârșitul secolului al XIX-lea	5
Renaștere	6
Baroc.....	6
Clasicism	7
Romantism.....	7
I.2. Evoluția și lărgirea familiei trompetei începând cu sfârșitul sec. al XIX-lea. Apariția trompetei în <i>do</i>	7
I.3. Prefacerile tehnice în Epoca Modernă	8
II. Noi oportunități tehnice și timbrale oferite de trompeta în <i>do</i> în cadrul unor solo-uri de referință ale repertoriului orchestral.....	8
III. Exemple strălucite de lucrări solo, camerale sau concertante dedicate trompetei în <i>do</i>	9
III.1. Lucrări pentru trompetă solo din a doua jumătate a secolului al XX-lea.....	9
Otto Ketting – <i>Intrada</i> pentru trompetă sau corn	9
Carl Della Peruti – <i>Elegy Set for Solo Trumpet</i>	10
Toru Takemitsu – <i>Paths</i> , pentru trompetă solo	11
Stan Friedman – <i>Solus</i> pentru trompetă solo	12
Allen Vizzutti – <i>Concert Piece No. 1 „Lydiology”</i> (pentru trompetă solo).....	13
III.2. Exemple din repertoriul cameral pentru trompetă și pian	14
George Enescu – <i>Legenda</i> pentru trompetă și pian	14
Arthur Honegger – <i>Intrada pour trompette en ut et piano</i> , H. 193	16
III.3. Un exemplu edificator al repertoriului pentru cvintet de alamă.....	16
Luciano Berio – <i>Call</i> pentru cvintet de alamă.....	17
III.4. Repertoriul concertant. Henri Tomasi – <i>Concert pentru trompetă și orchestră</i>	18
Concluzii.....	19

Argument

Teza de doctorat cu titlul *Noi oportunități interpretative ale trompetistului odată cu apariția trompetei în do* are ca obiect de studiu un instrument pe care am început să îl folosesc în aproape toate concertele și recitalurile pe care le susțin, datorită supleței de care acesta dă dovadă, în toate genurile muzicale. Am dorit să realizez un parcurs cât mai bine documentat și exemplificat, pentru a convinge și atrage cât mai mulți interpreți și compozitori să cânte sau să creeze muzică pentru acest instrument.

Am realizat, pe parcursul cercetării științifice, un tablou cât mai complex al evoluției instrumentului, pornind din Antichitate până în zilele noastre, orientându-mi atenția către secolul al XX-lea, perioadă de timp în care trompeta în *do* a câștigat popularitate, beneficiind de un număr considerabil de compoziții dedicate. Astfel, corpul central al tezei este dedicat analizei a opt solouri orchestrale și a opt lucrări solistice extrem de importante din repertoriul acestui instrument. Aceste piese sunt diverse și fac parte din repertoriul solo, cameral și concertant. De asemenea, sunt diferite ca stil și abordare, aparținând unor perioade de timp care se întinde pe tot parcursul secolului al XX-lea.

I. Trompeta – Prefacerile tehnice și rolul instrumentului de-a lungul epocilor muzicale

În acest capitol prezint evoluția trompetei, pornind de la definirea și descrierea instrumentului, atât din punct de vedere mecanic, al construcției, cât și din perspectiva manevrabilității sale de către trompetist. Amintesc, de asemenea, instrumentele componente ale familiei trompetei și realizez un traiect de cercetare din perspectivă cronologică.

I.1. Scurt istoric al trompetei de la apariție până la sfârșitul secolului al XIX-lea

Originile instrumentului se află în protoistoria umanității, odată cu cele mai primitive instrumente de suflat. Trompeta evoluează, astfel, într-un traiect care se împletește cu evoluția

cornului. Printre primele atestări documentare le regăsim pe cele din Egiptul antic (1500, înainte de Hristos), instrumente confecționate din bronz, aur și argint. Acestea sunt similare cu tulnicile scandinave din bronz sau cu cornul din Antichitatea chineză. De asemenea, trebuie amintit instrumentul construit și dezvoltat de aborigeni, pe continentul australian, *didgeridoo* – o trompetă din lemn cu o garnitură de ceară la capătul la care se suflă, care se mulează pe ambușura instrumentistului. Acest instrument este încă în uz. Trompeta a fost utilizată, din cele mai vechi timpuri, în momente de solemnitate sau eroice, în viața militară sau în cea laică, la vânătoare sau pe scena de concert.

Renaștere

În această perioadă sunt aduse îmbunătățiri ale designului instrumentului și în consistența metalului din care este fabricat. Astfel, trompeta iese din spațiul închis al folosirii militare și religioase și accede către uzul muzical, în diverse formule instrumentale, căpătând, de asemenea, autonomie solistică. Trompeta medievală și cea renașcentistă erau instrumente naturale, cu tubul lung și drept, cărora le-a fost adăugată o culisă, ceea ce a condus la apariția și dezvoltarea trombonului. Ulterior s-a renunțat la culisă, deoarece era nepractică.

Baroc

Dezvoltarea trompetei naturale renașcentiste, cu precădere în aria stabilității intonaționale, a făcut ca în Baroc instrumentul să intre în atenția compozitorilor perioadei. Una dintre preocupările principale a fost stabilizarea și perfecționarea registrului acut (*clarino*). Nu există diferențe esențiale între instrumentul renașcentist și cel baroc, în ceea ce privește forma sau modul de obținere a sunetului, ci doar în domeniul stabilității tonului. Muzica era redată tot pe baza armonicilor superioare, la fel ca la instrumentul renașcentist, însă perfecționarea registrului *clarino* face ca piesele dedicate instrumentului să fie strălucitoare și expresive. În operă, este utilizată începând cu creația lui Claudio Monteverdi *Orfeu*, unde trompeta este integrată în fanfarele acesteia. Tot din această perioadă datează și primele surdine, solicitate pentru ca trompeta să nu acopere celelalte instrumente. De asemenea, trompeta se detașează de trombon și de cornet, căpătând individualitate.

Clasicism

Trompeta începe să fie folosită din ce în ce mai mult în orchestră, în pereche, alături de cei 2 corni și timpane, în special în lucrările simfonice sau aparținând genului dramatic (operă și oratoriu) care aveau caracter eroic, triumfal, în momentele de *tutti*. De asemenea, instrumentul începe să capete autonomie solistică, beneficiind de concerte dedicate, precum cel compus de Joseph Haydn, dedicat lui Anton Weidinger. Pentru interpretarea acestui concert Weidinger a ajustat trompeta naturală, combinând diverse tehnici renascentiste și baroce. Astfel, acesta a experimentat o trompetă naturală pe care a curbat-o și căreia i-a adăugat șapte clape. Prin curbare se produce înjumătățirea instrumentului, acesta devenind mai ușor de manevrat.

Romantism

Dacă în epocile anterioare experimentele asupra trompetei naturale nu au avut succes, în zorii Romantismului constructorii de instrumente încep să se concentreze asupra adăugării de ventile/pistoane. Acesta a fost un proces, primele trompete având doar două pistoane. Carl August Müller (fabricant de instrumente de alamă din Mainz) și Christian Friedrich Sattler (manufacturer de instrumente de alamă din Leipzig) au definitivat procesul de transformare a trompetei naturale în instrument cromatic, prin adăugarea celui de-al treilea piston. Aceasta este trompeta în uz, în zilele noastre. La sfârșitul secolului al XIX-lea a fost adăugat al patrulea piston, cu rol transpozitoriu, de către Henri Selmer.

I.2. Evoluția și lărgirea familiei trompetei începând cu sfârșitul sec. al XIX-lea. Apariția trompetei în *do*

Dezvoltarea instrumentelor, precum și a stilurilor muzicale, face ca trompeta să fie prezentă în toate genurile muzicii secolului al XX-lea, fiind utilizată într-un cadru larg, atât în piese solistice, cât și integrată în diverse ansambluri. Încep să apară trompetiști-compozitori, care se dezvoltă în special în muzica de jazz, dar fără a neglija nici muzica cultă.

Trompeta devine, de asemenea, o emblemă a muzicii de jazz, alături de clarinet, saxofon, trombon, pian, contrabas și setul de tobe. Totodată, datorită sunetului percutant și a mobilității sale, este utilizată și în muzica folclorică, în special în formațiile de fanfară din folclorul românesc. Totodată, trompeta poate fi întâlnită, pasager, și în alte tipuri de exprimare muzicală (pop, rock, *world music*).

Încă de la începutul secolului al XX-lea, apariția trompetei în *do* stimulează creativitatea compozitorilor, prin penetranța sonoră a instrumentului, prin incisivitate și expresivitate, prin plusul de strălucire pe care îl poate oferi, comparativ cu trompeta în *si b*. Instrumentul în *do* începe să fie utilizat atât în lucrări solistice, cât și în muzica pentru orchestră. În acest sens, amintesc *Legenda* de George Enescu, una dintre primele lucrări solistice pentru trompetă în *do*.

I.3. Prefacerile tehnice în Epoca Modernă

Secolul al XX-lea se caracterizează printr-o mare varietate de stiluri și direcții artistice. Una dintre inovațiile cele mai importante în ceea ce privește familia trompetei o reprezintă utilizarea crescândă a instrumentului în *do*. Diferențele subtile de timbru, manevrabilitate și expresie muzicală între aceasta și trompeta în *si b* încep să fie conștientizate de către compozitori încă de la începutul veacului trecut.

De asemenea, o largă varietate de timbruri se obține prin utilizarea diverselor tipuri de surdină. Instrumentul poate reda un larg câmp expresiv: liric, mistic, pasional, luminos, întunecat, grotesc, expansiv, depresiv, introvertit, extrovertit, de jubilație, triumf, eroism și tragism. Aceste caracteristici au făcut ca instrumentul să fie utilizat și ca instrument solist, și ca instrument de acompaniament în ansambluri camerale sau simfonice, în fanfare sau trupe/grupuri de jazz, rock, cu caracter etnic etc. În acest subcapitol ofer o imagine detaliată asupra manufacturierilor de instrumente, muștiucuri și surdine.

II. Noi oportunități tehnice și timbrale oferite de trompeta în *do* în cadrul unor solo-uri de referință ale repertoriului orchestral

Utilizarea trompetei în orchestra simfonică este sinonimă cu apariția ideii de ansamblu, adică încă din Renaștere/Baroc, și continuă în Clasicism și Romantism. Modul în care acest instrument a fost folosit și scriitura utilizată s-au modificat în ton cu estetica generală a perioadelor amintite. Timbralitatea trompetei poate căpăta colorit caricatural sau agresiv. Instrumentul poate avea, totodată, un ton blând, suav, situație în care se îmbină foarte bine cu oboiul și cornul englez. Registrul optim, în care pot fi executate pasaje melodice cu abordarea tuturor articulațiilor sale,

este cel mediu. Datorită acestui complex de calități și forme de expresie trompeta a fost utilizată, în orchestra simfonică, într-un larg areal expresiv, adaptându-se perfect cu celelalte partide instrumentale.

Am analizat, în acest capitol, solo-uri din *Lohengrin* (Richard Wagner), *Tablouri dintr-o expoziție* (Modest Mussorgski, orchestrație Maurice Ravel), *The Planets* (Gustav Holst), *Bolero* și *Concert în Sol pentru pian și orchestră* (Maurice Ravel), *Simfonia a V-a* (Gustav Mahler), *Dansul balerinei* (*Petrușka* – Igor Stravinski), *Carmina burana* (Carl Orff). Am realizat, totodată, o prezentare generală a muzicii de film, gen în care trompeta se regăsește în ansamblul orchestral, fără o analiză detaliată, întrucât acest aspect nu reprezintă preocuparea principală a cercetării științifice.

III. Exemple strălucite de lucrări solo, camerale sau concertante dedicate trompetei în *do*

Solistica instrumentului prezintă, la fel ca în cazul muzicii de cameră, o uimitoare eflorescență în secolul al XX-lea, urmare a dezvoltărilor în construcția trompetei și a utilizării orchestrale extinse ca areal estetic și stilistic. Lucrările concertante cuprind un mare și divers număr de compoziții, întins pe parcursul întregului secol trecut. Larga paletă expresivă a instrumentului, precum și multiplele posibilități de a executa pasaje dificile, de virtuozitate, a făcut ca acesta să fie abordat de un mare număr de creatori, care i-au folosit întregul arsenal și potențial sonor.

III.1. Lucrări pentru trompetă solo din a doua jumătate a secolului al XX-lea

Otto Ketting – *Intrada* pentru trompetă sau corn

Compusă în 1958, an în care Ketting finaliza *Due Canzoni* și lucra, în paralel, la *Simfonia I*, *Intrada* are formă bipartită cu mică repriză, iar limbajul muzical, caracterizat prin expresivitate, se desfășoară într-un sistem intonațional modal cu inserții tonale. Tempoul este lăsat la alegerea interpretului, singurele indicații, cu rol pur orientativ, fiind *tranquillo* și *sempre rubato*. Această

libertate agogică oferă muzicii lui Ketting o perspectivă narativă. Personal, am interpretat lucrarea având ca impuls pătrimea, cu o valoare de metronom între 118 și 135. Lucrarea se desfășoară într-un cadru formal clasic, pe parcursul secțiunilor componente muzica fiind fragmentată în fraze muzicale asimetrice, detașate de coroane poziționate pe note, pe pauze sau pe barele duble care delimitează expunerile muzicale. Coroanele notate pe barele duble nu trebuie tratate ca niște *fermate* propriu-zise, ci ca momente de respirație, de detașare, durata acestora trebuind să fie mai mică, pentru ca discursul muzical să nu fie fragmentat inutil.

Pentru interpretarea acestei lucrări compozitorul nu specifică un instrument anume din familia celor două variante (trompetă sau corn), putând fi interpretată atât cu trompeta în *si b*, cât și cu cea în *do*, fără a fi necesară transpoziția, întrucât este o piesă neacompaniată. Pledez, însă, pentru utilizarea instrumentului în *do*, care se poate dovedi mai fiabil în pasajele alerte, în special în cele din secțiunea a doua, proiecția sunetului fiind mai bună și mai ușor de realizat decât la instrumentul în *si b*. În ceea ce privește segmentele muzicale cantabile, expresive din A, acestea pot fi realizate la fel de bine la trompeta în *do*, prin preocuparea instrumentistului de a susține planul respirator și printr-o emisie moale, dar bine controlată.

Carl Della Peruti – Elegy Set for Solo Trumpet

Elegy Set For Solo Trumpet este o lucrare compusă în anul 1988, dedicată trompetistului american Douglas Haislip. Tempo-urile celor trei părți sunt relativ apropiate ca indicație de metronom. Fiecare dintre aceste mișcări componente este tratată similar studiilor instrumentale: compozitorul utilizează o scriitură unitară pe parcursul fiecărei mișcări, fără ca această scriitură să fie unitară și la nivelul întregului.

În prima parte compozitorul pornește de la un impuls sonor: celula melodică de secundă mică *re - mi b*. Problematika de studiu este, astfel, explorarea relației între diferitele registre ale instrumentului, într-o formă de expresivitate minimală, la nivel fundamental, dar extinsă, în ceea ce privește exploatarea spațială. Problematika expusă în această a doua piesă este realizarea arcurilor mari de *legato*, concomitent cu intonarea curată a arpegiilor în poziție largă. Cea de-a treia piesă are ca obiect de studiu *legato*-ul cu digitații alternante, concomitent cu modificările de ambușură.

Întreaga lucrare este „dedicată” trompetei în *do*, prin naturalețea expresiei sonore pe care aceasta o poate produce. Alternativ, poate fi studiată cu trompeta în *si b*, însă trecerea la

instrumentul în *do* trebuie să se producă rapid, pentru ca *Elegy Set* să poată fi redată la adevărata valoare expresivă.

Toru Takemitsu – *Paths*, pentru trompetă solo

Lucrarea este compusă în anul 1994, „in memoriam Witold Lutosławski” și este dedicată interpretului suedez Håkan Hardenberger, care a realizat prima audiție, la 21 septembrie 1994, în cadrul festivalului „Warszawka Jesień” (*Toamna varșoviană*). Este o piesă de mare sensibilitate, ambientul general sugerând sonorități atemporale, îndepărtate, dar, în același timp, actuale și extrem de vii. Pe tot parcursul desfășurării muzicale se resimte sonoritatea orientală, tradițional japoneză, într-o perfectă îmbinare cu valențele acustice ale scriiturii moderne și contemporane.

Partitura solicită utilizarea extensivă a surdinei *harmon*, întreaga piesă fiind compusă din fraze muzicale alternante, aflate sub auspiciile dialogului între sonoritatea surdinată (*muted*) și cea naturală. În afara acesteia, în categoria tehnicii extinse mai pot fi regăsite, în proporții mici, *glissando* și *frullato*.

Piesa are o formă strofică simplă, bivalentă, în care discursul muzical evoluează conform tipologiei întrebare-răspuns. Această structură variază, în organizarea materialului tematic, în funcție de necesitățile afective. Astfel, în unele secțiuni, întrebarea este adresată cu timbralitate surdinată, răspunsul fiind oferit prin intermediul sonorității naturale, iar în alte secțiuni procedeul este inversat (întrebare – sonoritate naturală; răspuns – sonoritate surdinată).

Lucrarea este scrisă pentru trompetă în *do*, iar acest aspect este evidențiat pe tot parcursul desfășurării melodice. Muzica evoluează permanent într-un sistem sonor ce are ca punct central sunetul *do*, care exercită o atracție gravitațională evidentă: indiferent de spațiul armonic abordat pe parcursul desfășurării tematice, sentimentul de apartenență la acest centru se resimte continuu. Deși frazele muzicale sunt adesea lăsate în suspensie, fără opriri pe centrul *do*, sentimentul de apartenență și dorința de rezolvare în universul acustic al acestui sunet sunt marcaje-cheie în conștiința interpretului. Se poate afirma că, inclusiv în finalul lucrării „sentimentul de *do*” este predominant, chiar dacă piesa se termină pe sunetul *fa*, perceput ca făcând parte dintr-un „drum” deschis. Alegerea instrumentului în *do* are, ca prim efect, producerea unei sonorități mai deschise comparativ cu instrumentul în *si b*, a cărui utilizare ar produce o timbralitate generală prea gravă, apăsată.

Stan Friedman – *Solus* pentru trompetă solo

Solus este dedicată trompetistului Sidney Mear (1918-2016), fiind scrisă pentru examenul de absolvență din cadrul *Eastman School*. Cu această compoziție Friedman a câștigat Premiul al II-lea la *International Trumpet Guild Composition Contest*, ediția din anul 1976. Compozitorul a creat această piesă ca răspuns la curentul avangardist al anilor '70, fiind influențat de compozitori precum Luciano Berio, Joseph Schwanter și George Crumb, unele elemente de tehnică extinsă aplicate de către aceștia la trombon fiind preluate și adaptate trompetei. De asemenea, deși a introdus elemente de tehnică extinsă și de teatru muzical, a dorit să păstreze o structură muzicală clară, ordonată tradițional.

Este o suită alcătuită din patru părți, în care Friedman utilizează atât tehnica tradițională, cât și elemente de tehnică extinsă rezultate din cunoașterea perfectă a posibilităților instrumentului. Piesa beneficiază de o legendă în care sunt oferite soluții de digitație și de interpretare pentru elementele de tehnică extinsă utilizate: *slide glissandi* (*glissando*-uri realizate cu ajutorul culiselor și valvelor, mânuite cu degetele mâinii stângi), *tremolo*, *open-tubing technique* (îndepărtarea valvei corespunzătoare pistonului 2, ceea ce creează o sonoritate „falsă”, dezacordând ușor coloana de armonice prezentă în cadrul acestuia). De asemenea, Friedman notează digitațiile adecvate pentru obținerea acestor efecte.

Cele patru mișcări ale lucrării (*Introduction, Furtively, Scherzando and Waltz, Fanfare*) evoluează independent, din punct de vedere al esteticii, dar se raportează la o stilistică comună. Fiecare mișcare este independentă ca ethos, întreaga lucrare relevând patru lumi diferite. Punctul comun îl reprezintă sonoritatea generală, în care Friedman folosește cu măiestrie expresivitatea și agilitatea. Nu sunt de neglijat dificultățile tehnicilor extinse, care necesită un studiu concentrat și focalizat, pentru ca redarea să fie cât mai apropiată de notația compozitorului. Punerea în ansamblu a fiecărui motiv muzical într-o formă coerentă, credibilă, modificările rapide de stare și de gândire, alternarea permanentă între tehnica tradițională și cea extinsă sunt elementele care necesită o pregătire temeinică și un studiu consecvent, realizat pe o bază tehnică solidă.

Primele trei mișcări sunt scrise utilizând principiile serial-dodecafonice. Prima parte (*Introduction*) este stoică, cere disciplină și rigoare; această mișcare este prețios academică și extrem de cerebrală. Partea a doua (*Furtiveley*) este un răspuns mai puțin serios, ironic, la prima mișcare; conține elemente de comic și teatru instrumental. Folosirea unei surdine Harmon (wa-wa) pe toată durata mișcării, în combinație cu sunete-pedală și *glissando*-uri ale culiselor, precum și

cu ritmica aleatorie, accentuează efectul comic. În partea a treia (*Scherzando and Waltz*) este descris, conform spuselor compozitorului într-un interviu cu trompetistul Scott Meredith, un trompetist care „și-a ieșit complet din minți”. Partea a patra (*Fanfare*) este diferită de primele trei în primul rând datorită faptului că nu mai sunt folosite principiile serial-dodecafonice. Această ultimă mișcare este o reminiscență a împletirii tehnicii tradiționale cu cea extinsă din primele trei părți, cu frânturi de amintiri și o oarecare disperare în rememorarea unor stări și întâmplări trăite mai demult.

Allen Vizzutti – *Concert Piece No. 1 „Lydiology”* (pentru trompetă solo)

Lucrarea face parte dintr-un ciclu de patru lucrări solo, scrise pentru trompetă în *si b* sau *do*, în 2009. Piesele au fost însă editate în 2010. Pe parcursul acestui ciclu, compozitorul explorează diverse tablouri sonore, în structuri muzicale în care combină secțiuni lente cu mișcări rapide. Astfel, titlul primei piese (*Lydiology*) este o referință la ambientul modal lidian; în cea de-a doua (*Chromaniac*) elementul cromatic este utilizat extensiv, fiind piesa cea mai dificilă din suită; a treia piesă (*Polyharmonia*) exploatează multiple și frecvente modificări tonale, iar cea de-a patra (*Hurricane Dream*) este inspirată de un desen al fiicei compozitorului, realizat în copilărie. Fiecare piesă poate fi interpretată de sine stătător sau în orice combinație.

Deși lucrările nu sunt compuse special pentru trompeta în *do*, alegerea acestui instrument reprezintă prima opțiune, datorită sunetului mai deschis, strălucitor, în special în secțiunile rapide. Speculez că posibilitatea alegerii trompetei în *si b*, oferită de compozitor, se realizează dorinței de deschidere către un număr mai mare de instrumentiști, în special către studenți, activitatea pedagogică a lui Vizzutti fiind egală, ca importanță, cu cea de interpret. Tradițional, instrumentul în *si b* este mai accesibil, atât datorită istoriei mai îndelungate, cât și acordajului, care oferă trompetiștilor începători o mai mare siguranță în atac și emisie. Eu, personal, optez pentru folosirea instrumentului în *do*, deoarece timbrul penetrant și emisia incisivă se pretează mai bine în proiectarea sunetului și în spațializarea acustică. De altfel, așa cum am mai amintit, atât în muzica americană, cât și în cea europeană, trompeta în *do* este din ce în ce mai des utilizată, chiar și în situații (solistice sau orchestrale) în care este necesară transpoziția la ton ascendent a știmelor pentru trompetă în *si b*. Această afirmație o argumentez prin observația atentă asupra preferințelor interpreților de pretutindeni (instrumentiști în recitaluri solo sau în orchestre), prin discuții cu

diverși trompetiști de pe mapamond și prin tendința compozitorilor de a scrie, din ce în ce mai mult, pentru instrumentul în *do*.

III.2. Exemple din repertoriul cameral pentru trompetă și pian

Folosirea trompetei în muzica de cameră câștigă, odată cu abordarea stilistică eterogenă, cu care debutează secolul al XX-lea, din ce în ce mai mult teren. Dintre piesele de referință din categoria celor dedicate trompetei cu acompaniament de pian, din prima jumătate a secolului al XX-lea pot fi amintite: *The Bride of the Waves* și *The Maid of the Mist* de Herbert Lincoln Clarke, *Andante et Allegro* și *Prélude et ballade* de Guillaume Balay, *Légende* de George Enescu, *Vals de concert* și *Romanță și Scherzo pentru cornet și pian* de Thorvald Hansen, precum și *Sonata pentru cornet și pian* a aceluiași autor, *Intrada* de Otto Ketting. Mobilitatea timbrală și de stări, incisivitatea atacurilor, posibilitatea intonării liniilor expresive, paleta largă de efecte, care include atât schimbările de ton produse doar de instrument, cât și aplicarea diverselor tipuri de surdină, sunt caracteristici care au inspirat creatorii secolului al XX-lea.

George Enescu – *Legenda pentru trompetă și pian*

Legenda pentru trompetă și pian este o lucrare compusă în anul 1906, în care compozitorul își dezvăluie deplinătatea artei sale creatoare. Piesa este delimitată articular în cinci strofe/secțiuni, fiind asimilată formei de lied tripentapartit, al cărui material muzical se desfășoară conform schemei ABABA, secțiunile B fiind contrastante ca tempo și caracter.

Piesa oferă o primă imagine prin însuși titlul său. Deși compozitorul nu apelează la o anumită legendă pentru a crea un cadru programatic, atmosfera acestui gen literar este prezentă pe tot parcursul lucrării. Enescu produce contraste puternice între secțiuni sau segmente ale secțiunilor, iar primul enunț tematic are rol de fir conducător. De asemenea, deși nu sunt utilizate motive folclorice autentice, caracterul introspectiv, cu tușuri de baladă este prezent, determinând apartenența la muzica populară românească.

Caracterul liric al liniei melodice din prima secțiune (tema „leitmotiv” a lucrării), este presărat cu elemente de contrast, prin expunerea unor valuri dinamice, compozitorul creând, astfel, un prim model de tensiune și expresivitate. În plan interpretativ prima secțiune trebuie „povestită”.

A doua secțiune este contrastantă, ca tempo și caracter, iar expunerea melodică se desfășoară cu repeziune. De asemenea, centrul tonal-modal se schimbă, din zona tonalității *do minor*, într-

un spațiu complex, intens cromatizat, care debutează în la minor. Unul dintre elementele tehnice importante în desfășurarea muzicală este folosirea *staccaturii* triple.

A treia secțiune reia variat prima secțiune, reprezentată doar de fraza I (faza principală, „leitmotivul” legendei). Readucerea armurii centrului tonal-modal do minor încă de la începutul secțiunii are ca scop pregătirea expunerii tematice la trompetă.

A patra secțiune este o dezvoltare a celei de-a doua secțiuni, compozitorul prezentând o variație extinsă B-ului inițial. Dialogul trompetei cu pianul este mai strâns, mai dinamic și mai exploziv. Din perspectiva tehnicii instrumentale, în această secțiune trebuie acordată atenție sporită în timpul studiului pasajelor cu triplă *staccatură* și celor în *legato*. Pasajele în *legato* trebuie - game ascendente sau motive cromatice - sunt redată într-un flux continuu și rapid. Astfel, concordanța între modificarea ambușurii și schimbul de poziție a pistoanelor acționate de mâna dreaptă trebuie să fie în perfectă osmoză.

A cincea secțiune este o reluare variată și condensată a A-ului inițial, reprezentat, ca și în cazul secțiunii a III-a, de prima frază muzicală (faza principală). Având rol structural de Coda, această secțiune este o rememorare a primei idei muzicale, însă prezentată diferit din punct de vedere timbral. Folosirea surdinei oferă melodiei o culoare deosebită, estompată, conferind senzația de depărtare. Lucrarea se încheie cu sonorități în *morendo*, creând senzația îndepărtării, prin topirea treptată spre ultimul sunet, fără sprijin acordic, executat la pian.

Legenda este o lucrare complexă, care necesită studiu amănunțit, atât din punct de vedere tehnic, cât și expresiv. Utilizarea trompetei în *do* oferă unele avantaje de ordin practic, concomitent cu valoarea acustică a instrumentului. Acordajul este mai stabil în momentele cheie, cu precădere în pasajele din registrul acut, iar incisivitatea necesară articulațiilor de diferite tipuri este mai eficient controlabilă, comparativ cu trompeta în *si b*. De asemenea, lungimea redusă a tubulaturii oferă un control mai eficient al intonației și elimină, în parte, efortul instrumentistului. Totodată, sunetul central *do* este mai bine reliefat, în special în pedala din penultima măsură, realizată în *pp*, cu surdină, comparativ cu sunetul *re* intonat la trompeta în *si b*. Trebuie menționat faptul că există o știmă alternativă pentru trompetă în *si b*, aceasta fiind necesară din rațiuni practice: majoritatea studenților și instrumentiștilor amatori (avansați), precum și mulți dintre instrumentiștii profesioniști din secolul al XX-lea au utilizat acest instrument, mai popular decât cel în *do*.

Arthur Honegger – *Intrada pour trompette en ut et piano*, H. 193

Intrada a fost compusă în 1947. Din punct de vedere al formei piesa este bipartită cu mică repriză (ABA'), reluarea A-ului producându-se condensat (13 măsuri) comparativ cu prima expunere a secțiunii (33 de măsuri). Din punct de vedere al limbajului muzical, compozitorul realizează o sinteză proprie între limbajul tonal și cel modal. Începutul și sfârșitul lucrării (prima și ultima măsură) sunt racordate la tonalitate (și *b* major), în timp ce restul muzicii evoluează în zona unui modalism specific primei jumătăți de secol XX, preluat din muzica impresionistă și dezvoltat în continuare: structuri armonice de secunde, cvarte și cvinte, îngemănate cu elemente caracteristice tonalității, atât în desfășurarea melodică (și la trompetă, și la pian), cât și în acordica pianului. Din perspectiva timbralității instrumentului solist, aceste structuri de cvarte și cvinte sunt adecvate semnalelor sonore configurate în teme incisive, pline de fervoare și dinamism.

Lucrarea este de referință pentru literatura solistică a trompetei, prin elementele de tehnică și expresivitate pe care le solicită interpretului, dar și datorită utilizării, în mod specific, a instrumentului în *do*. Temele din registrul acut capătă astfel o expresie strălucitoare, maiestuoasă, expansivă și siguranță sporită din punct de vedere al intonației și al execuției tehnice.

III.3. Un exemplu edificator al repertoriului pentru cvintet de alamă

Literatura muzicală a secolului al XX-lea cunoaște o efervescentă înflorire în spațializarea sonoră și timbrală. Tipologiile camerale baroce, clasice și romantice s-au diversificat considerabil în secolul al XX-lea, apărând noi forme timbrale de expresie, prin noi tipuri de asocieri. Deși *fanfara*, dominată de instrumente de alamă, este o structură de ansamblu ce s-a dezvoltat în secolul al XIX-lea, muzica de cameră cu alcătuire exclusivă din instrumente de alamă a câștigat teren începând cu înființarea, în anii '40, a *Chicago Brass Quintet*, urmat, în deceniul următor, de *American Brass Quintet*. Acest tip de formație camerală, care are în constituția sa standard două trompete, un corn, un trombon și o tubă, a apărut în arealul sonor al muzicii de jazz, dezvoltându-se, ulterior, în poli-stilism și penetrând și restul genurilor muzicale, aparținente ale muzicii culte. Configurația formațiilor camerale de alamă urmează configurația orchestrei, instrumentele ocupând cele trei spații sonore mari: melodic, armonic și de bas (registru grav). Trompeta/trompetele sunt elemente primordiale de expunere melodică, indiferent de tipul de formație camerală existentă. Totodată, larga familia instrumentelor de alamă face ca astfel de tipuri de formații camerale să beneficieze de un larg spectru timbral, adesea instrumentiștii

folosind mai multe reprezentante ale familiei instrumentale de bază, în special în cazul trompetei (trompetă piccolo, cornet, flugelhorn).

Luciano Berio – *Call* pentru cvintet de alamă

Call pentru cvintet de alamă este o lucrare de o prospețime debordantă, care abundă în efecte specifice tehnicii extinse, oferind totuși o vagă senzație de muzică tonală. Este o piesă compusă în 1985 pentru *Nashville Brass Quintet* și dedicată Adrianei Panni. În prefața partiturii Berio notează că instrumentiștii trebuie să stea la distanță de minimum 2 metri unul față de celălalt, iar ordinea acestora, de la stânga la dreapta, este: trompeta I, trombon, corn, tubă, trompeta II. Ambele trompete sunt în *do*, conform cerințelor partiturii. Lucrarea este programatică, fiecare segment sau intervenție tematică având un rol descriptiv în evoluția muzicală.

Berio folosește, în această piesă, un model complex de scriitură, care implică utilizarea tehnicii tradiționale în complementaritate cu tehnica extinsă, într-un echilibru perfect. Astfel, există spații metrice convenționale (măsuri de 4/4, 3/4 etc.), dar și măsuri în care unele sunete trebuie repetate de un anumit număr de ori (x7, x5 etc.). Sunt create, în acest mod, tipologii de asimetrie la nivel metric, care depășesc granițele scriiturii tradiționale, chiar dacă efectul de ansamblu este acela al utilizării măsurilor alternative. Tempoul este unitar pe aproape toată durata piesei (pătrimea = 100), cu excepția ultimelor opt măsuri, în care este subtil accelerat (pătrimea = 106).

Lucrarea este deosebit de antrenată, cu efect la public și plină de surprize timbrale și provocări tehnice pentru toate instrumentele cvintetului de alamă. Probleme de ordin tehnic pot fi depășite prin studiu atât individual, cât și în echipă. Instrumentiștii trebuie să fie bine familiarizați cu elementele de tehnică extinsă și să aibă maleabilitate și control. Potențial, această piesă poate fi interpretată ca o lucrare de teatru instrumental, prin efectuarea unor gesturi sau prin exagerarea mimicii feței. Este o piesă cu mult haz, care debordează de bună dispoziție și, dacă parametrii tehnici sunt bine îndepliniți, poate genera un cadru afectiv generos. Această miniatură camerală poate aduce mult succes formației de cvintet dacă este interpretată la final de program sau la bis, fiind întotdeauna foarte bine primită de public.

Luciano Berio utilizează trompeta în *do* tocmai datorită particularităților de construcție. Instrumentul este penetrant, sunetul este bine proiectat și servește eficient scopul estetic, din

perspectivă programatică. Este un instrument care „anunță” permanent, care „strigă”, prin urmare este nevoie de sunetul incisiv, pe alocuri strident, bine impostat.

III.4. Repertoriul concertant. Henri Tomasi – *Concert pentru trompetă și orchestră*

Acest concert este, definitoriu, una dintre cele mai importante lucrări de gen dedicate instrumentului, aparținând secolului XX. Această lucrare beneficiază de o prezență constantă pe scenele de concert, precum și în studiourile de înregistrare. Premiera mondială a lucrării a avut loc la data de 13 noiembrie 1948, fiind realizată de trompetistul olandez Jas Doots, în compania Orchestrei Radio din Hilversum, dirijată de Albert van Raalte, iar cea de la Paris, un an mai târziu, a fost realizată de către cel cărui i-a fost dedicată lucrarea – Ludovic Vaillant – la data de 7 aprilie 1949, aflat în compania Orchestrei Naționale a Franței, dirijată de către compozitor. Una dintre înregistrările de referință ale acestui concert este realizată de Maurice André, trompetist de valoare inestimabilă, care a adus un plus de prospețime și de nerv acestei lucrări.

Caracteristicile tehnice ale opusului solicită din plin interpretul, care trebuie să demonstreze agilitate, flexibilitate și o tehnică diversificată, pe lângă utilizarea preponderentă a registrului acut. Totodată, elementele cromatice din scriitură reprezintă puncte de atenție sporită, din perspectiva acurateții intonaționale. Concertul este scris pentru trompetă în *do*, fără a avea o știmă alternativă pentru instrument în *si b*. Trompeta în *do* produce un sunet mai strălucitor decât cea în *si b*, ceea ce reprezintă un element ajutător, instrumentistul proiectând sunetul peste orchestră cu mai puțină dificultate. Influența muzicii de jazz este subtilă, dar este prezentă în toate cele trei părți ale concertului, începând cu notația de tempo “blues” din cadența primei părți; urmează secțiunea centrală a părții a II-a cu planul armonic îndrăzneț. Partea a III-a este similară scriiturii lui George Gershwin.

Tomasi folosește o articulare structurală relativ liberă, prima parte având o formă de sonată care nu respectă strict rigorile clasice, a doua parte fiind într-o formă ciclică, motivul inițial regăsindu-se și în încheiere, iar partea a III-a având o arhitectură liberă. Cel mai important element stilistic îl reprezintă exploatarea melodică, prezența diverselor motive sau frânturi tematice pe parcursul întregii lucrări asigurând unitate și coeziune: toate materialele tematice proeminente din piesă își au originile în primele 16 măsuri ale concertului.

Concertul pentru trompetă și orchestră de Henri Tomasi reprezintă unul din cele mai îndrăznețe materiale solo din repertoriul sec. al XX-lea. Deși nu cere folosirea unor tehnici

avangardiste, el totuși pune la încercare interpretul în termeni de ambitus, rezistență și control. Elementele sale unice includ o distincție timbrală între surdina normală și surdina *cup mute*, precum și cadența vastă, acompaniată de toba mică. Trompeta în *do* este folosită pentru fiabilitatea sa, pentru manevrabilitatea ușoară între polii tonali centrali ai concertului (și *b* major și *re* major) și pentru sunetul său consistent, penetrant, dar care poate fi rafinat de către un instrumentist profesionist până la sonorități calde, expresive, mai ales în pasajele în care este folosită surdina. Fiind o lucrare cu multe pasaje de virtuozitate, cu game sau fragmente de game în tonalități disparate, îndepărtate, care se succed abrupt, concentrarea trompetistului trebuie să fie continuu la cote maxime. Cu siguranță, provocările tehnice sunt mai ușor de surmontat la trompeta în *do*, comparativ cu cea în *si b*, datorită construcției tubulaturii, iar proiecția sunetului devine optimă, printr-un efort considerabil mai mic.

Concluzii

Lucrările muzicale pe care le-am prezentat în analiză, atât cele din repertoriul solo, cât și cele camerale sau cea extrasă din repertoriul concertant sunt dedicate trompetei în *do*, doar una dintre acestea (*Légende* de George Enescu) având știmă alternativă pentru trompetă în *si b*. Trebuie menționat, de asemenea, faptul că *Intrada* de Otto Ketting poate fi cântată, conform mențiunii compozitorului, la trompetă sau corn. Utilizare instrumentului în *do* de către toți compozitorii pieselor care fac subiectul acestei teze argumentează opțiunea acestora de a conferi forță, strălucire și incisivitate discursului muzical, renunțând parcă la sunetul mai sumbru și expresia mai întunecată a trompetei în *si b*. Am cântat *Legenda* de Enescu folosind ambele instrumente și am constatat diferențe majore între traiectele interpretative.

Cel mai important argument pentru utilizarea trompetei în *do* este reprezentat de faptul că acest instrument este extrem de fiabil și, în același timp, maleabil, atât în context solistic, cât și integrat în compartimentul instrumentelor de alamă din orchestra simfonică.

Pe parcursul demersului doctoral am încercat să aduc argumente în favoarea folosirii trompetei în *do* (chiar în detrimentul trompetei în *si b*, în unele cazuri), deoarece experiența acumulată, atât în plan solistic, cât și în cel al ansamblurilor camerale sau orchestrale, îmi oferă

cele mai serioase motive. Am cântat lucrări solistice, dar și știne de orchestră, folosind ambele instrumente (în producții artistice diferite) și pot afirma cu tărie că trompeta în *do* a fost mai ușor de manevrat, atât din punct de vedere tehnic (al transpoziției și al citirii în notație/efect), cât și din perspectiva travaliului fizic. Nu doar lungimea tubulaturii, ci și emisia și digitația se dovedesc mai practice în momentul interpretării cu instrumentul în *do*, fapt ce contribuie la o mai bună dozare a respirației, aceasta producând efecte benefice asupra frazării. De asemenea, discuțiile purtate de-a lungul vremii cu trompetiști din diverse orchestre nord-americane sau vest-europene, mi-au confirmat performanțele acestui nou instrument.

Concluziile în favoarea trompetei în *do*, la care am ajuns și pe care le-am susținut practic, pe parcursul cercetării științifice, prin exemplificarea unor solo-uri din partituri extrem de cunoscute, dar și prin analiza unor lucrări din repertoriul solistic, mi-au confirmat valabilitatea premiselor de la care am pornit pe acest drum și a beneficiilor utilizării trompetei în *do*, beneficii precum *stabilitatea intonațională, acordajul mai eficient* cu celelalte instrumente (prin acoperirea spectrului armonic al sunetului *do*), *strălucirea sunetului, incisivitatea atacului, lejeritatea emisiei, digitația mai eficientă* (în special în lucrări precum *Simfonia a V-a* de Gustav Mahler, în care tonalitatea primei mișcări, în notație pentru trompeta în *si b* este $re\#$ minor), *proiecția sunetului* sau *amplitudinea* acestuia. De asemenea, în ceea ce privește lucrările contemporane, folosirea tehnicii extinse este mai adecvată trompetei în *do*, deoarece acest instrument oferă un control mai bun (mai stabil) al emisiei. Totodată, faptul că tubulatura este sensibil mai scurtă decât a trompetei în *si b* (inclusiv printr-o minimă reorganizare a valvelor și a modului în care acestea redirecționează coloana de aer) ajută interpretul să controleze mai bine efectele sonore, în special *glissando*-urile și *frullato*-urile.

Recomand cu încredere utilizarea extensivă a trompetei în *do*, care, în lucrările simfonice, poate fi folosită chiar alternativ cu trompeta în *si b*, pentru un plus de culoare. Odată ce trompetistul începe să studieze acest instrument, devine iremediabil captivat de posibilitățile tehnice și expresive, în special de fiabilitatea acestuia, conferindu-i siguranță în atac și încredere într-o emisie lejeră, fluentă, în orice lucrare muzicală.