

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

**REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT**

**COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:**  
**PROF. UNIV. DR. VALENTINA SANDU-DEDIU**

**DOCTORAND:**  
**MARIA-ILINCA LORENTZ**

**2017**

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

**MANIERE DE INTERPRETARE**  
**ALE TIMPANISTULUI**  
**ÎN MUZICA SIMFONICĂ**  
**ȘI ÎN LUCRĂRI SOLO CU ACOMPANIAMENT**

**COORDONATOR ȘTIINȚIFIC:**  
**PROF. UNIV. DR. VALENTINA SANDU-DEDIU**

**DOCTORAND:**  
**MARIA-ILINCA LORENTZ**

**2017**

## **Maniere de interpretare ale timpanistului în muzica simfonică și în lucrări solo cu acompaniament**

### **REZUMAT**

Impulsul de a scrie această teză vine din dorința de a găsi, de a analiza și de a-mi defini propriile idei cu privire la modurile în care un timpanist poate să își interpreteze partitura, atât în orchestră, cât și în concerte solo. Timpanistul, cu ajutorul instrumentelor, bețelor și a capacității sale tehnice și expresive, poate produce diverse tipuri de sunet, atât din punct de vedere al articulației cât și din punct de vedere al timbralității, precum și o paletă dinamică bogată pentru a putea reda o multitudine de pasaje muzicale, de la cele mai imperceptibile până la cele mai puternice, și de la cele mai liniștite până la cele mai agresive. Timpanele sunt singurele instrumente de percuție membranofone acordabile din orchestră și au capacitatea de a exprima o varietate de caractere și de stări, cu condiția ca timpanistul să fie deschis în permanență spre căutarea de soluții tehnice și interpretative. O parte din aceste soluții se pot găsi în surse scrise.

Din cercetarea conținutului anumitor cărți și metode de timpane disponibile, elaborate de timpaniști și axate pe repertoriul simfonic, s-a născut propria nevoie de a contribui la extinderea literaturii acestui domeniu care în prezent cuprinde relativ puține cărți și metode. Cu siguranță resursele existente sunt valoroase, mai ales cele din literatura străină, cum ar fi seriile lui Fred D. Hinger *The Timpani Player's Orchestral Repertoire* (1982-1996), *The Working Timpanist's Survival Guide* (2004) de John Tafoya, *Symphonic Repertoire for Timpani* (2005-2006) de Gerald Carlyss, *Timpani Master Class with Roland Kohloff: Beethoven Symphony No. 5* (2007) de Roland Kohloff și *Timpani Tone and the Interpretation of Baroque and Classical Music* (2010) de Steven L. Schweizer, însă pe lângă acestea sunt mereu binevenite și alte abordări suplimentare. Cu privire la lucrările solo cu acompaniament, în care timpanele au un rol solistic și melodic important, literatura existentă este și mai restrânsă.

Astfel, scopul acestei cercetări este de a acoperi o plajă cât mai mare de contexte muzicale pentru un timpanist, începând cu muzica barocă și terminând cu muzica contemporană. Prin urmare, cele șase capitole ale acestei teze prezintă maniere de interpretare ale timpanistului în două moduri și anume: în primul rând, prin explorarea unor maniere de interpretare generale ale timpanistului în muzica barocă, clasică, romantică, modernă și contemporană (capitolele I,

III, V) și, în al doilea rând, prin prezentarea critică a unor maniere de interpretare ale timpanistului în cazuri muzicale particulare care sunt de importanță în folosirea timpanelor (capitolele II, IV, VI). Precizez că am cântat toate lucrările analizate în capitolele II, IV, VI.

*Capitolul I – Maniere de interpretare ale timpanistului în muzica clasică* începe cu o istorie a originii orientale a timpanelor și prezintă modul în care acestea au ajuns să fie folosite în lumea muzicală clasică occidentală. Timpanele, care pot fi găsite încă din vremuri biblice, s-au dezvoltat pornind de la timpanele medievale de origine arabă sau sarazină, cunoscute în limba arabă ca „naqqâra”. Aceste instrumente mici au fost introduse în Europa, sau de arabi în secolul al VI-lea, sau de cruciați, în jurul secolului al XIII-lea și folosite în muzica militară și de dans până în secolul al XV-lea când, un al doilea val de astfel de instrumente, însă mai mari, cunoscute sub numele de „kös”, a pătruns în Europa prin intermediul ienicerilor. Appreciate de nobilimea acelor vremuri, au ajuns să devină, împreună cu trompetele, elementul esențial al muzicii de cavalerie și un simbol al vieții de curte și al nobilimii. Astfel, începutul timpanelor în orchestră se datorează întrebuințării lor în muzica de curte barocă.

În cursul secolului al XVI-lea, timpanele au început să fie folosite împreună cu trompetele în cadrul muzicii bisericii apusene, în glorificarea ceremonială din mise. Mai mult decât atât, se pare că au fost incluse în orchestră mai devreme față de datarea mai mult sau mai puțin oficială a acestora, din opera *Thésée* (1675) de Jean-Baptiste Lully, și anume, în unele interludii din balet și opere împreună cu trompetele, unde simbolizau stări războinice și putere aristocratică.

De altfel, timpaniștii și trompetiștii și-au format chiar și propria breaslă care s-a bucurat de privilegii regale până la dispariția acesteia, în jurul secolului al XIX-lea. Totodată, practicarea *Schlagmanieren*-urilor, adică a tehnicilor și a formulelor secrete învățate pe cale orală, a început să fie din ce în ce mai puțin folosită și să fie înlocuită cu intenția scrisă a compozitorilor în știmizele de timpane.

Astfel, timpanele s-au transformat treptat din instrumente militare și instrumente de curte cu rol ritmic și de ceremonial în instrumente de orchestră în epoca barocă, cum ar fi în lucrările lui Henry Purcell, Johann Sebastian Bach și Georg Frederic Händel. Chiar dacă procedul de acordaj era unul lent, timpanele au putut fi folosite în lucrări baroce și clasice.

Franz Joseph Haydn este primul compozitor care încearcă să elibereze timpanele din obișnuita lor cuplare cu trompetele și este urmat de Ludwig van Beethoven, care poate fi considerat, cu siguranță, ca fiind primul compozitor care a extins rolul timpanului în orchestră

în două moduri: pe de o parte, a folosit alte intervale de acordaj pe lângă cele uzuale de cvarte și cvinte perfecte, ca de exemplu sexta mică în *Simfonia a VII-a* și octava în *Simfonia a VIII-a* și, pe de altă parte, a încredințat timpanului importante roluri ritmico-tematice, ca de exemplu în *Simfonia a IX-a*.

*Capitolul I* tratează o serie de maniere posibile de interpretare a pasajelor de timpane din muzica clasică printre care *Simfonia nr. 60 în do major (Distratul)* de Haydn, *Simfonia nr. 41 în do major (Jupiter)* de Mozart și se ocupă mai departe de întrebuințarea timpanelor în lucrările lui Beethoven prin explorarea diverselor roluri ale acestor instrumente: ritmic, armonic, dinamic și chiar solistic. De asemenea, acest capitol cuprinde posibile maniere de interpretare pentru anumite pasaje de timpane din *Simfoniile I, III, VI, VII, VIII*, din *Concertul pentru vioară și orchestră* și din *Concertul pentru pian și orchestră nr. 5, „Imperialul”*.

*Capitolul al II-lea – Studii de caz din creația lui Ludwig van Beethoven* conține trei analize interpretative detaliate dedicate pasajelor de timpane din următoarele simfonii de Beethoven: *Simfonia a IV-a, a V-a și a IX-a*. Alegerea acestor simfonii este susținută de existența a numeroase exemple de pasaje importante inedite pentru timpane și care constituie modele de urmat pentru compozitorii romantici.

În *Simfonia a IV-a* timpanelor solo le sunt alocate motivul tematic principal al părții a doua. Această simfonie este o provocare pentru timpanist în a reda o articulație clară, respectiv în a-și doza nuanțele, în condițiile acordajului si  $\flat$ -fa, prezent în toate părțile, cu excepția celei de a doua. Acesta este un acordaj mai pretențios, fiind în zona gravă a timpanelor și astfel, trebuie avută grijă și de claritatea intonațională.

*Simfonia a V-a* include o tranziție deosebită între partea a treia și partea a patra, în care timpanele au mai întâi un moment solistic remarcabil, respectiv un rol de susținere a orchestrei în crearea acestei tranziții. Solo-ul timpanelor poate fi frazat, chiar dacă este format dintr-un singur sunet, și poate fi cântat cu sonorități diferite.

*Simfonia a IX-a* constituie apogeul folosirii timpanelor de către Beethoven, în care se află numeroase momente semnificative pentru aceste instrumente, ca de exemplu, în partea a doua, în care timpanistul trebuie să aibă un rol conducător, rol care de altfel poate fi asumat în multe alte pasaje din simfonie.

*Capitolul al III-lea – Maniere de interpretare ale timpanistului în muzica romantică* prezintă provocări pentru timpanist în a se putea adapta sonorităților noi și schimbărilor de acordaj mai frecvente, folosite de compozitorii romantici, în contextul în care Revoluția

Industrială are un rol esențial în favorizarea dezvoltării tehnice a timpanelor. Prin urmare, numărul de timpane necesar în orchestră crește și sunt inventate noi modele, cu noi mecanisme manuale de acordaj, la care se adaugă invenția fundamentală a pedalei de acordaj în 1881. Desigur, sistemele manuale de acordaj sunt folosite preponderent, în secolul al XIX-lea.

Mai mult decât atât, Hector Berlioz revoluționează bețele de timpane, în sensul că este primul care inventează bețele cu burete, bețe care conduc mai târziu la folosirea filțului, un material superior calitativ, pentru crearea unei varietăți de sonorități și de articulații. Berlioz este, de asemenea, primul compozitor care menționează, în unele dintre lucrările sale, precum și în tratatul său de orchestrație, folosirea a trei tipuri de bețe: bețe de lemn („baguettes de bois”), bețe cu lemn învelit în piele („baguettes de bois recouvert en peau”) și preferatele sale, bețele cu burete („baguettes d'éponge”). Practic, în muzica romantică în general, timpanistul ar trebui să redea notele tremolate cu o sonoritate continuă și consistentă, un aspect care poate fi realizat și cu ajutorul bețelor cu filț.

Berlioz este considerat adesea ca fiind primul care a utilizat mai mulți timpaniști, însă această idee se poate găsi mai devreme în *Die Harmonie der Sphären* (1815) de Anton Reicha. Desigur, recordul lui Berlioz în ceea ce privește numărul timpaniștilor este în lucrarea *Grande messe des morts* (1837), în care inițial a solicitat 20 de timpaniști cu 32 de timpane. Astăzi, această lucrare se cântă cu 10 timpaniști și cu 16 timpane. În cazul lui Berlioz, prezența mai multor timpaniști este în scop armonic.

În continuare, acest capitol include posibile maniere de interpretare pentru pasaje de timpane din anumite lucrări de Mihail Glinka, Richard Wagner, Franz Liszt, Johannes Brahms, Edvard Grieg, Camille Saint-Saëns, Nicolai Rimski-Korsakov, Piotr Ilici Ceaikovski, Antonin Dvořák, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Richard Strauss, Jean Sibelius și Edward Elgar.

*Capitolul al IV-lea – Studii de caz din creațiile compozitorilor Hector Berlioz, Anton Bruckner și Gustav Mahler* conține trei analize interpretative detaliate, dedicate pasajelor de timpane aflate în trei lucrări romantice distincte, câte una pentru fiecare din compozitorii mai sus menționați.

*Simfonia fantastică / Symphonie fantastique* de Hector Berlioz este un exemplu important de folosire a mai multor timpaniști în partea a treia, *Scenă câmpenească / Scène aux Champs*, în care patru sunete diferite, cântate de patru timpaniști, imită sunetele tunetelor din depărtare. În partea a patra – *Marș spre supliciu / Marche au supplice* – se află duete remarcabile pentru doi timpaniști.

*Simfonia a III-a* de Anton Bruckner este un exemplu notabil de folosire a unui singur timpanist în contexte diverse, de la momente solistice la momente orchestrale maiestuoase. Din cercetarea realizată, am observat că în literatura timpanistică Bruckner nu este deloc menționat, motiv pentru care l-am inclus în unul din cele trei studii de caz propuse pentru muzica romantică.

*Simfonia a III-a* de Gustav Mahler conține pasaje deosebite pentru doi timpaniști, acest compozitor fiind în general interesat de timpane și de potențialul lor melodic. Pe lângă notațiile sale tipice cu detalii, este explicit de multe ori cu tipul bețelor (o moștenire de la Berlioz) și cu alte solicitări de producere a sunetului cu privire la timpane și la percuție. Muzica lui Mahler este un exemplu splendid de muzică extrem de contrastantă, de la cele mai agitate stări la cele mai înălțătoare, în care timpanele joacă un rol semnificativ.

*Capitolul al V-lea – Maniere de interpretare ale timpanistului în muzica modernă și contemporană* cuprinde o abordare generală a ultimelor provocări pentru timpanist din secolele al XX-lea și al XXI-lea, în care este solicitat din ce în ce mai mult să schimbe acordajele foarte repede și să caute noi sonorități, prin mijloace neconvenționale, inclusiv prin folosirea zonelor diferite ale membranelor, a rezonatorului, respectiv prin adăugarea altor instrumente pe timpane, ca de exemplu, cinele, crotale și boluri. O schimbare importantă în practica cântatului la timpane este determinată de introducerea membranelor de plastic, pentru a obține un acordaj cât mai stabil. Invenția pedalei de acordaj, de la sfârșitul secolului al XIX-lea, ajută timpanele să își sporească rolul melodic. De asemenea, timpanistul trebuie să fie pregătit pentru a face față diferitelor provocări ritmice complexe, cum ar fi cele din *Le Sacre du printemps / Ritualul primăverii* de Igor Stravinski.

Un element nou în scriitura timpanistică este *glissando*-ul. Walford Davies, în *Conversations for Piano and Orchestra* (1914), pare să fie primul care l-a introdus la timpane, după cum semnalează John H. Beck în *Encyclopedia of Percussion*. Acesta este urmat de Carl Nielsen, în *Simfonia a IV-a*, cunoscută ca *Inextingibila* (1915-1916). În cazul lui Nielsen, se află un pasaj unic de *glissando* pentru doi timpaniști. Cercetând lucrările lui Alban Berg, am descoperit că acesta introduce *glissando*-ul de timpan chiar mai devreme decât Davies, în lucrarea sa *Fünf Orchesterlieder / Altenberg Lieder* (1911-1912) și în care am identificat un *glissando* tremolat descendent în al patrulea lied.

Un alt aspect important în scriitura de timpane a lui Berg este prezența mai multor indicații de bețe în maniera lui Berlioz și a lui Mahler în *Drei Orchesterstücke / Trei piese*

pentru orchestră (1913-1915) și care constau în menționarea a trei tipuri de bețe : cu burete (“mit Schwammschlägel”), cu lemn (“mit Holzschlägel”) și cu piele (“mit Lederschlägel”).

În epoca modernă numărul de patru timpane devine un standard la care se adaugă uneori un al cincilea timpan „piccolo”, ca în *Le Sacre du Printemps* de Stravinski și în *L'enfant et les Sortilèges* de David Milhaud. În ceea ce privește în general ambitusul timpanelor, acesta se extinde atât în registrul acut cât și în cel grav. De altfel, *tremolo*-uri în registrul grav extins pot fi găsite și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în *Simfonia a II-a* de Mahler.

Repertoriul de timpane solo cu sau fără acompaniament înflorește în muzica modernă și contemporană. Abundența lui îl face foarte greu de cuprins împreună cu repertoriul orchestral modern și contemporan în care sunt prezente timpanele.

O lucrare substanțială de timpane solo fără acompaniament din secolul al XX-lea este *Eight Pieces for Four Timpani* de Elliott Carter, în care timpanistul trebuie să aibă în vedere realizarea practică a conceptului de modulație metrică („metric modulation”), precum și a diferitelor efecte și sonorități prin tehnici extinse, *glissando*-uri, zone variate de lovire și uneori prin rezonanță simpatetică. Probabil, este cea mai complexă și dificilă lucrare solo de timpane.

În ceea ce privește concertele de timpane, ele nu sunt o noutate, deoarece existența lor este consemnată încă din secolul al XVIII-lea, prin utilizarea a șase sau a mai multor timpane, datorită dimensiunilor lor mai mici, pentru a putea dispune de cât mai multe sunete fixe. Dacă pedala de acordaj s-a inventat mai târziu, aceasta practică a dat o libertate melodică mai mare timpanelor prin scurtarea timpului necesar pentru schimbarea sunetelor, aproape instantanee. Astfel, se deschide larg drumul pentru întrebuințarea melodică a timpanelor, care poate fi găsită în concertele moderne și contemporane de timpane.

Acest capitol include, de asemenea, posibile maniere de interpretare a pasajelor de timpane din anumite lucrări de Carl Nielsen, Claude Debussy, Igor Stravinski, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Leoš Janáček, Dmitri Șostakovici, Serghei Prokofiev, Paul Hindemith, Béla Bartók și George Enescu.

*Capitolul al VI-lea – Studii de caz din creațiile compozitorilor Gustav Holst, John H. Beck și Ney Rosauero* cuprinde trei analize interpretative detaliate, dedicate pasajelor de timpane, din care una vizează o lucrare simfonică modernă și celelalte au în vedere două concerte contemporane de timpane solo.

Lucrarea *The Planets / Planetele* de Gustav Holst este un exemplu excepțional de folosire atât a unui timpanist cât și a doi timpaniști, în diversele portretizări muzicale ale



caracterelor astrologice ale planetelor. Timpanul este o resursă deosebit de valoroasă în a putea reda o paletă diversă de caractere și de stări.

Privitor la cele două concerte, acestea au fost alese de mine din două motive: în primul rând, din dorința de a realiza două premiere în spațiul concertistic românesc cu aceste concerte și, în al doilea rând, pentru a propune un material de cercetare dedicat lor.

Astfel, am cântat atât *Concertul pentru timpane și ansamblu de percuție* de John H. Beck, cât și *Concertul pentru timpane și orchestră* (varianta cu ansamblu de percuție) pentru prima dată în România, cu susținerea prof. univ. dr. Alexandru Matei și a ansamblului de percuție GAME. Concertul de Rosauero a fost cântat în primă audiție românească pe 16 noiembrie 2015, în cadrul celei de a XI-a ediții a Festivalului Internațional „Meridian”, respectiv concertul de Beck a fost cântat în primă audiție românească pe 11 aprilie 2016, în cadrul celei de a VIII-a ediții a Festivalului „Chei”, ambele la Universitatea Națională de Muzică din București. Ulterior am mai cântat concertul de Beck în cadrul stagiunii „Clasic e fantastic – Cum să înțelegem muzica” pe 16 octombrie 2016, la Ateneul Român, împreună cu Orchestra Inginerilor „Petru Ghenghea” și dirijorul Andrei Iliescu.

Cele două studii de caz care au ca obiect aceste concerte sunt importante în evidențierea rolului solistic al timpanului prin diferite ipostaze ritmice, armonice, melodice și timbrale.

Concertul lui Beck reprezintă un exemplu foarte valoros de muzică de ansamblu de percuție, în care există numeroase dialoguri între timpane și ansamblu, prin combinarea mai multor elemente (ritmic, melodic), a efectelor timbrale și a tehnicilor extinse. Ideile solo ritmico-melodice sunt exprimate cu resurse și tehnici minimale, doar cu trei tipuri de bețe și uneori cu tehnica palmelor și a degetelor. Diversitatea sonoră creată cu aceste resurse, precum și cu schimbări puține de acordaj, este impresionantă.

Acest concert este important atât pentru timpane cât și pentru ansamblu, întrucât fiecare entitate are propriul său rol bine definit în construcția generală. Timpanistul poate să fie deopotrivă în dublă ipostază de solist auditiv și solist vizual, datorită anumitor pasaje de mare virtuozitate și poate să fie liber în frazarea cadențelor.

Cu privire la concertul lui Rosauero, acesta este un exemplu remarcabil în a încuraja timpanele să cânte melodii, cu toate că sunt instrumente mai puțin flexibile în schimbarea acordajului. Acest concert îmbină cu succes posibilele roluri melodice, ritmice și armonice ale timpanului.

Mulțimea pasajelor melodice și ritmice necesită rezolvări tehnice și solicită resursele interpretative ale timpanistului pentru a se putea integra în cadrul ansamblului. Pe lângă aceasta, trebuie acordată atenție alegerii bețelor, producerii uneori a diferitelor efecte prin tehnici extinse și, nu în ultimul rând, o atenție deosebită trebuie acordată construirii unei linii ritmico-melodice clare.

Pe lângă aceste concerte, alte elemente de originalitate ale acestei cercetări pot fi găsite în al doilea studiu de caz al capitolului al IV-lea, în majoritatea pasajelor de timpane analizate în capitolul al III-lea, adică în cele din lucrări de Liszt, Dvořák, Bruckner, Camille Saint-Saëns și Rimski-Korsakov, precum și în majoritatea pasajelor de timpane analizate în capitolul al IV-lea, adică în cele din lucrări de Schönberg, Berg, Webern, Bartók și Enescu.

De asemenea, alte aspecte originale constau în descoperirea, în aproape fiecare studiu de caz, a unor pasaje care ar trebui corectate în știmizele moderne, ca urmare a consultării manuscrisului original, în cazul lui Beethoven și al lui Berlioz, sau ca urmare a găsirii corecturilor ulterioare, în cazul lui Mahler. Dacă un interpret are dubii legate de aspectele scrise din știma sa, consider că uneori acestea pot fi elucidate prin cercetarea manuscrisului, atunci când acesta este disponibil.

În general, claritatea ritmică și echilibrarea dinamică pot fi aplicate muzicii clasice, *tremolo*-urile consistente într-o gamă largă de nuanțe pot fi aplicate muzicii romantice și o diversitate mare de sonorități poate fi aplicată muzicii moderne și contemporane.

În final, consider că timpanistul trebuie să fie mereu atent la muzica pe care o cântă, să fie dornic să caute în permanență și să aleagă diferite soluții interpretative pe drumul său în identificarea și dezvoltarea propriului limbaj de exprimare artistică.

Îmi exprim speranța ca această teză să fie o sursă de inspirație pentru analize interpretative viitoare, care să abordeze nu numai lucrările discutate în această cercetare, ci și alte lucrări în care se găsesc timpanele.