

REZUMAT

Autor: Octavian Alin Lup

Titlul: *Violoncelul solist în literatura concertantă romantică*

Coordonator: Prof.univ.dr. Valentina Sandu-Dediu

Prezenta teză de doctorat urmărește interpretarea repertoriului romantic scris pentru violoncel și orchestră (din lista de mai jos) și explicarea anumitor detalii legate de caracter, gen, structură, tematică, scriitură, culminații:

1. Robert Schumann, Concertul în la minor op. 129, în trei părți (1850)
2. Antonin Dvořák, Concertul op. 104, în trei părți (1894–1895)
3. Edward Elgar, Concertul op. 85, în patru părți (1919)

Între partiturile analizate apar, desigur, asemănări și date personale ale fiecărei lucrări. Însăși „geografia” muzicilor alese este diversă, iar arcul de timp depășește jumătate de secol (de la Schumann, 1850, la Elgar, 1919). Lucrarea descrie, de asemenea, o selecție de înregistrări – mai mult sau mai puțin consacrate - ale acestor piese concertante, pe care am încercat să le comentez, pentru a ajunge la o viziune personală asupra textului muzical analizat.

Teza debutează cu o prezentare a instrumentului solist ales de către cei trei compozitori pentru a-și expune discursul muzical, și anume violoncelul. Acesta a parcurs un drum lung până să ajungă la forma sa finală cunoscută astăzi. Predecesorul violoncelului, apărut în secolul XV, a fost viola da gamba, un instrument cu ambitus similar, dar lipsit de expresivitate și limitat în dinamică, lucru care îi împiedica pe compozitorii vremii să îl aleagă drept solist. Odată cu apariția marilor inovatori lutieri se naște și violoncelul. Printre primii artiști ce construiesc instrumente recunoscute în zilele noastre ca fiind violoncele se remarcă Andrea Amati (1505-1580)¹ din Cremona. Totuși, modelul lui Stradivari, discipolul fiului lui Andrea Amati, Nicolo Amati (1596-1684), rămâne instrumentul cel mai adesea reprodus de către lutieri, devenind universal acceptat.

¹V. Dimitri Markevitch, *Cello Story*, USA, Summy Birchard Inc., 1986

Strălucirea și frumusețea sunetului reprodus de acest instrument atât de asemănător cu vocea umană îi determină pe marii compozitori clasici să compună un repertoriu bogat pentru violoncel. De la Bach, la Haydn, Boccherini sau Beethoven, cu toții au ales să îi dedice numeroase lucrări atât camerale, cât și solistice. În ceea ce privește tehnica violoncelistică, începuturile sale s-au simțit de abia în 1740, când au apărut primele tratate pentru violoncel. Mulți dintre primii violonceliști cântau și la viola da gamba, și aveau școala cântatului cu mâna sub arcuș și atunci când cântau la violoncel. Metoda dominantă a cântului la violoncel ținând mâna deasupra arcușului a fost influențată de tehnica viorii.

Dacă de la baroc la clasicism a avut un parcurs plin de schimbări și încercări de afirmare, în era romantică violoncelul deja ajunsese un instrument binecunoscut și îmbrățișat atât de compozitori, cât și de instrumentiști. În muzică, Romantismul se afirmă prin libertate de expresie și formă, printr-o cultivare a lirismului și a spiritului independent. Într-un secol, Romantismul muzical cunoaște o evoluție complexă, desfășurată în mai multe etape, concretizată în funcție de stadiile sociale și culturale ale diferitelor spații europene. Acestea își pun amprenta și pe repertoriul de violoncel, fie el cameral sau concertant. Perioada romantică a fost marcată și de către binecunoscutul violoncelist italian Alfredo Carlo Piatti (1822-1901)², care studiază violoncelul la Conservatorul din Milano și debutează ca solist la doar cincisprezece ani. Pe lângă activitatea sa solistică, Piatti și-a dezvoltat și abilitatea de a compune, scriind câteva lucrări importante pentru instrumentul său, precum cele cinci Sonate pentru violoncel și pian.

Trecând de la evoluția violoncelului prin cele trei mari perioade: baroc, clasicism și romantism, teza de doctorat își propune pe mai departe să scoată la iveală asemănările și deosebirile dintre concertele analizate. Atât formal, cât și expresiv, există o conexiune strânsă între cele trei lucrări aflate sub elementul comun al romantismului. Nivelul expresiv, evident particular, este secondat de asemănarea nivelului de dificultate tehnică.

Efortul muzicianului în a clădi scheletul tehnic nu va fi deloc evitat, dimpotrivă, în cele trei concerte pot fi regăsite toate elementele care însumează tehnica violoncelistică. Printre altele, vor fi evocate cele mai importante: *vibrato*-ul diferit, particular pentru fiecare caracter muzical, *spiccato*, care iese mai mult în evidență în partea a doua a concertului de Elgar (scrisă special în caracterul virtuoz), *legato*-ul, prezent într-o proporție relativ egală în toate cele trei concerte, *staccato*, *ricochet*, bariolaje etc.

² www.alfredopiatti.com, accesat la data de 5 iunie 2013.

Sub cupola asemănărilor poate fi amintit efortul fizic cauzat pe de-o parte de lungimea lucrărilor, dar și de elementele tehnice amintite, deloc confortabil de realizat, în special pe scenă, în timpul actului interpretativ. Este adevărat că Dvořák, care de fapt a compus o simfonie cu solist obligat, se detașează de Schumann și Elgar din perspectiva duratei, însumând aproximativ patruzeci și cinci de minute față de treizeci la Elgar și douăzeci și cinci la Schumann. În aceeași notă a asemănărilor trebuie menționată relația solist-orchestră-dirijor. În ultimii ani, progresul muzicienilor a adus cu sine un cult pentru muzica de cameră. Astfel, spre deosebire de anii '50, '70 și chiar '90, în zilele noastre se urmărește din partea marilor soliști consacrați o mai bună colaborare în discursul muzical dintre solist și orchestră. Pe aceeași linie, mari concursuri internaționale, râvnite de tinerii soliști, impun la repertoriu lucrări de muzică de cameră. Dacă în trecut, atunci când Mstislav Rostropovici intra pe scenă și ajungea la momentul părții a doua a Concertului de Dvořák, unde clarinetul are tema și violoncelul bariolează pe armonii, el nu sugera importanța clarinetului din modul său de interpretare, azi îl auzim pe Steven Iserlis, care în același loc ne spune că nu el este personajul principal. De altfel, în cuprinsul tezei poate fi regăsit un capitol dedicat audițiilor comparate. În același scop am anexat tezei de doctorat un interviu cu maestrul Cristian Mandeal care descrie din perspectiva dirijorului importanța compatibilității și comunicării celor trei entități: solist, dirijor și orchestră.

Mijloacele tehnice și expresive necesare construcției lucrărilor amintite, regăsite în toate cele trei concerte au câteva particularități importante:

Vibrato:

Vibrato este poate cel mai cunoscut mod de expresie, fiind evident împunțat din supremația vocii umane. Acesta este și țelul oricărui instrumentist: să reușească să se apropie cât mai mult de timbrul și mijloacele expresive pe care vocea umană le deține în mod firesc. *Vibrato*-ul este unul dintre aceste mijloace care, în primul rând, ar trebui să nu cadă sub osânda modului automat.

De multe ori instrumentiștii folosesc *vibrato*-ul continuu, având falsă impresie că bogăția armonică sau frumusețea frazelor depind de acest aspect. În fapt, o ureche fină la auzul unui astfel de abordare muzicală va avea senzația că frumosul nu mai are valența necesară, acesta devenind la un moment dat banal, lipsit de substanță și chiar de sens. prejudiciind de cele mai multe ori diferențele și contrastele pe care sunetele ar trebui să le aibă. În schimb, alternanța cu

non-vibrato poate fi mai mult decât interesantă. De asemenea, datorită multitudinii de posibilități provenite din amplitudine și viteză, *vibrato*-ul, alături de presiunea, viteza și locul de mânăuire al arcușului pe corzi, devine unul din principalele motoare expresive menite să reflecte cât mai fidel personalitatea interpretului și deopotrivă pe cea a compozitorului. Astfel, alternanța dictată de contextul muzical, dintre *vibrato larg*, mai amplu, *non-vibrato* sau unul mărunț, plus infinitele posibilități aflate între acestea, ar trebui socotite ca pe un dar dumnezeiesc, pe care interpretul ar trebui să le speculeze. De menționat că, fără excepție, *vibrato* trebuie întotdeauna relaționat mâinii drepte, respectiv trăsăturii de arcuș. Această relație a mâinilor ar trebui luată în calcul la orice moment expresiv. Uneori, ca interpret, poți avea sentimentul că *vibrato*-ul nu sună așa cum îți dorești. De fapt, de foarte multe ori cauza este la mâna dreaptă, unde, pornind de la premiza unei neglijențe a presiunii arcușului de pildă, coarda neintrând corespunzător în vibrație, va avea repercusiuni asupra *vibrato*-ului, care nu va putea fi exercitat după cum ni-l dorim. În aceeași relație, *vibrato* poate fi un bun adjuvant în cazul susținerii sunetelor lungi, făcând obiectul unui tip de impuls care va aduce un plus sunetului. În limita în care tempo-ul o permite, *vibrato* va fi, de asemenea, relaționat ritmului, fiind mereu adaptat la caracterul pe care acesta din urmă îl generează.

La întrebarea cine creează *vibrato*-ul, răspunsul corect nu este mâna, fiind unul doar parțial. Răspunsul corect ar fi urechea sau imaginația. Conceptul: imaginează și creează ar trebui să fie un motto care să însuflețească orice muzician în toate ariile muzicale în care acestea operează. Cu atât mai mult la *vibrato*, ar trebui ca, înainte ca mâna să îl execute, să fie dictat de imaginație, prin extraordinara capacitate umană de a anticipa. În acest fel, cu siguranță *vibrato*-ul va vorbi, va trece de la statutul de frumos continuu (devenit între timp neinteresant, chiar agasant) la special, personal, cu o amprentă caracterizată de complexitatea contrastelor.

Coordonarea mâinilor:

Coordonarea mâinilor este, fără dubii, un subiect dezbătut în special când vine vorba despre pasaje de virtuositate. Prezent cu preponderență în partea a doua a concertului de Elgar, acest tip de caracter nu poate fi dobândit fără o coordonare perfectă a *sautille*-ului cu articulația mâinii stângi.

Unul din principiile de bază asupra căruia merită să ne aplecăm este prioritizarea mișcărilor. În sensul acesta trebuie menționat că pentru a avea această perfectă coordonare

amintită, degetele mâinii stângi trebuie să fie puse mereu pe corzi înainte de trăsătura arcușului. Acest aspect va favoriza timpul necesar schimbării rapide de sunete, prin pricipiul anticipației, amintit deja. Teoretic degetele și trăsătura de arcuș ar trebui schimbate în același timp, însă practic, din cauza vitezei tempo-ului și a mișcărilor rapide repetetate ale arcușului, mână stângă este defavorizată, fiind nevoită să schimbe uneori la fiecare trăsătură de arcuș, degetul. Astfel, dacă reușim să anticipăm mâna stângă pe corzi, șansele de coordonare cu mâna dreaptă vor crește considerabil. Un alt mijloc de a realiza această coeziune este reprezentat de mici accente care în timpul studiului pot fixa reflexele necesare în special când vine vorba de schimburi de poziție. Trebuie menționat că, după un timp îndelungat de studiu, va trebui luat în considerare eliminarea respectivelor accente pentru reprezentarea din timpul concertului. Specific acest aspect deoarece reflexul accentelor, menite să coordoneze mâinile, pot aduce inconveniențe textului muzical, nefiind dorite nici de compozitor, nici de public.

Formulele ritmice deformate sunt binecunoscute, de asemenea, pentru eficiența lor în studiul menit să coordoneze mâna stângă cu cea dreaptă.

Legato:

Dincolo de sensul propriu al *legato*-ului de expresie și al celui de durată, poate căpăta funcții mult mai profunde decât capacitatea de a prelungi un sunet sau a înlănțui mai multe note muzicale fără întrerupere. Dacă pornim de la premisa că *legato*-ul este în primul rând un procedeu de expresie și nu unul aparținând aspectului tehnic (cu toate că se realizează ca și orice alt mijloc expresiv, tot tehnic sau fizic), vom putea asimila mai mult importanța legăturii dintre sunete, fraze, perioade sau chiar părți de concerte. *Legato*-ul stă de fapt la temelia sensului frazelor, fiind puntea generatoare de tensiune armonică între sunetele înlănțuite. Până și ideea de *crescendo* sau *diminuendo* este transpusă prin capacitatea oferită de *legato*. În Concertul lui Schumann, de pildă, este foarte des întâlnită această fuziune dintre intervale, conturată cu ajutorul *legato*-ului care ar trebui să transcende simpla legătură dintre sunete, traversând profund prin schimburile armonice extrem de rafinate și totodată simple ale compozitorului. La unul din cursurile de măiestrie pe care am avut prilejul să le urmez, în compania celebrului profesor Frans Helmerson, acesta argumenta că particularitatea principală la Schumann este acest *legato* expresiv dintre intervale: „concentrează-te la ce se întâmplă între sunete”, îmi spunea, făcând referire la *legato*. Este adevărat că o abordare cu aplecarea accentuată spre conexiune poate aduce

cu sine, uneori, apariția *glissando*-ului când vorbim de schimburile de poziție ale mâinii stângi, însă, în anumite contexte, acesta devine un artificiu expresiv, îmbinând în acest fel atât favorizarea execuției tehnice, cât și deschiderea spre profunzimea expresivă, invocând tot mai mult asemănarea cu glasul uman.

La instrumentiștii cu arcuș există o tendință de a desconsidera puterea *legato*-ului din cauza unor curențe tehnice. Alteori, asemenea momentelor când *vibrato*-ul devine automat, așa cum am descris mai sus, se întâmplă ca în momentul *legato*-ului generat de arcuș să apară un *louré*, adică o separare aproape insesizabilă a sunetelor. Atunci când contextul o cere, *louré*-ul este mai mult decât binevenit, favorizând *parlando*-ul, însă există tendința ca orice legătură să fie presărată cu *louré* din reflex. În acest fel, pe lângă faptul că devine fără substanță, *legato*-ul nu va mai putea să exercite acea coeziune între armonii sau fraze. Mai concret, cauza *louré*-ului reflex este reflectată de incapacitatea unor instrumentiști de a disocia cele două mâini. Dacă, de pildă, atunci când apare o tranziție materializată prin schimb de poziție la mână stângă ridicăm și arcușul din coardă, firește că întreruperea *legato*-ului va fi o certitudine. De cealaltă parte, nu mai puțin adevărat este că uneori este nevoie de o întrerupere a contactului cu coarda, pentru a evita un *glissando* nedorit.

Vorbind despre problematici foarte fine, se întâmplă la fel și în cazul alternanței degetelor mâinii stângi pe *legato*-ul arcușului. Și aici există pericolul întreruperii sunetului atunci când nu o cere contextul. Rezumând, totul este contras în ideea conștienței execuțiilor tehnice și expresive. În acest fel vom putea exploata *legato*-ul la parametrii optimi.

Diferențe dintre concerte:

Diferențele dintre cele trei concerte analizate au de-a face, de la sine înțeles, cu personalitatea dar și cu apartenența culturală a compozitorilor. Dacă la Elgar poate fi resimțit dramatismul întunecat și aerul regal, reflectat nu de puține ori prin indicații de caracter precum *nobilemente*, făcând referire la o robustețe caracterizată de spiritul muzical englezesc, la Dvořák regăsim pe de-o parte influențele armoniilor slavone, complementate de spiritul american, unde compozitorul alege să trăiască o bună parte a vieții. Deși există în special în partea a treia un puternic caracter german, la Schumann, primele două părți de introspecție profundă, făcând

obiectul lirismului și al poeziei muzicale, nu au atât de mult din spiritul german, cel puțin nu unul cu o identitate puternic amprentată de folclorul țării. Este mai degrabă recunoscută nevoia interioară a compozitorului de a-și exprima într-un mod genial depresia și labilitatea emoțională care îl caracterizau la acea vreme.

O altă diferență notabilă între Dvořák, Elgar și Schumann ar fi orchestrația. Dacă la Dvořák și Elgar aparatul orchestral este egal cu cel al simfoniilor romantice, la Schumann distribuția orchestrei poate fi atribuită cu ușurință unei orchestre de cameră. Aparatul orchestral mai mic este de multe ori un avantaj pentru solist, dar la acest concert este și un dezavantaj. Motivul este reprezentat de scriitura mai degrabă pianistică, favorizând o intonație expusă la falsuri din cauza deselor salturi dintr-o poziție în altă, într-un context în care se aude absolut fiecare pasaj scris. Compozitorul s-a asigurat că orchestra nu va acoperi niciodată solistul. La Dvořák și Elgar, cu toate că intonația nu este la fel de greu de perfecționat, întâmpinăm reversul medaliei: o orchestră mare poate reprezenta un pericol pentru violoncelul solist dezavantajat dinamic față de celelalte instrumente solistice, respectiv pianul și vioară. În special la Dvořák, unde scriitura solistică împărțită aproape egal între orchestră și solist, îmbie muzicienii din orchestră, datorită armoniilor și frazelor seducătoare, să cânte mai tare decât ar face-o la un alt concert cu solist.

Pe lângă analiza formală, istorică, stilistică și relaționată cu dirijorul și orchestra, prezenta teză își propune într-o proporție importantă să analizeze pasajele dificile din punct de vedere tehnic și muzical și să ofere soluții de studiu în vederea unei construcții solide a acestor trei mari capodopere ale violoncelului solist din literatura concertantă romantică.