

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

**STIL ȘI INTERPRETARE  
ÎN CONCERTELE PENTRU VIOLONCEL ȘI  
ORCHESTRĂ DE DMITRI ȘOSTAKOVICI  
ȘI ÎN SINFONIA CONCERTANTĂ DE  
SERGHEI PROKOFIEV**

**REZUMAT**

Conducător științific:

Prof. Univ. Dr. DAN DEDIU-SANDU

Doctorand:

MIRCEA – ALEXANDRU MARIAN

2019



---

## CUPRINS

<b>CAPITOLUL I</b> .....	<b>4</b>
<b>SINTEZE</b> .....	<b>4</b>
I.1. REZUMAT .....	4
I.1.1. PROLEGOMENE .....	5
I.1.2. INTRODUCERE.....	6
I.1.3. ANALIZA STILISTICĂ.....	8
I.1.3.1. Concertul nr.1, în Mi bemol major, pentru violoncel și orchestră, op.107 de Dmitri Șostakovici.....	8
I.1.3.2. Concertul nr. 2 pentru violoncel și orchestră, op. 126 de Dmitri Șostakovici .....	10
I.1.3.3. Simfonia concertantă op.125, în mi minor, de Serghei Prokofiev .....	12
I.1.4. ANALIZA TEHNICĂ ȘI INTERPRETATIVĂ .....	15

## Capitolul I

### SINTEZE

#### I.1. REZUMAT

Lucrarea de față, intitulată „*Stil și interpretare în concertele pentru violoncel și orchestră de Dmitri Șostakovici și în Sinfonia Concertantă de Serghei Prokofiev*” întreprinde, pe spațiul celor cinci capitole componente, o trecere de la prezentarea contextului cultural și istoric în care au creat cei doi mari compozitori la cercetarea multilaterală și aprofundată a concertelor care alcătuiesc subiectul tezei.

Primul capitol – *Prolegomene* – surprinde aspecte ale vieții lui Șostakovici și Prokofiev și pune accent pe activitatea lor creatoare. Aceasta este prezentată în relație cu cea a celorlalți compozitori ai vremii și dezvăluie atât elementele autentice, originale – care își lasă amprenta asupra stilului componistic al fiecăruia dintre cei doi autori, cât și pe cele care le-au influențat creația.

Capitolele II, III și IV reprezintă centrul de gravitație al întregii lucrări și propun o analiză detaliată a trei dintre cele mai reprezentative piese scrise pentru violoncel, și anume, a celor două concerte pentru violoncel și orchestră de Dmitri Șostakovici și a *Sinfoniei Concertante* de Prokofiev.

Pe baza unei scheme comune de prezentare, toate cele trei capitole debutează cu câte un prim subcapitol (II.1, III.1, IV.1), care aduce informații generale, atât de natură istorică – data și contextul în care a fost scrisă lucrarea și prima reprezentare a acestuia, cât și de natură muzicală – alcătuirea orchestrei, și câteva date despre fiecare mișcare în parte, în scopul de a familiariza cititorul cu lucrarea muzicală cercetată.

Cel de-al doilea subcapitol (II.2, III.2, IV.2), destinat fiecărei lucrări în parte, propune o analiză stilistică, în care s-au dezbătut problemele de ordin structural, melodic, dinamic, armonic și ritmic, de tempo și agogică. Aspectele stilistice sunt completate cu cele semantice, care fac referire la verbalizarea înțelesului muzical printr-o serie de termeni de expresie, care redau trăirile transmise prin intermediul sunetelor.

Spațiul ultimului subcapitol constituent (II.3, III.3, IV.3) este dedicat pentru analiza tehnică și interpretativă a materialului sonor derulat pe spațiul fiecăreia dintre lucrările analizate.

Capitolul V – *Sinteze* prezintă prin intermediul a două subcapitole (V.1 și V.2) concluziile în limba română, urmate de rezumatul în limba engleză.

În finalul lucrării apar discografia și bibliografia, adică sursele muzicale și literare care au fost consultate pentru realizarea acestei cercetări.

În continuare vom prezenta succint, ideile esențiale care stau la baza fiecărui capitol al tezei.

### **I.1.1. PROLEGOMENE**

În acest capitol se face o prezentare, din perspectivă muzical-istorică, a mediului în care s-a desfășurat creația violoncelistică rusească, cu accent pe cea a lui Prokofiev și Șostakovici.

Subliniem elementele cheie din viața celor doi creatori, notabile pentru definirea poziției lor în istoria operelor pentru violoncel, atât din perspectiva originalității tehnice cât și a forței spirituale pe care o degajă sau a anduranței la judecata neiertătoare timpului.

### I.1.2. INTRODUCERE

Tabelele de mai jos sintetizează principalele repere, atât istorice cât și muzicale, care stabilesc un context util pentru familiarizarea cu operele analizate.

Titlu:	<i>Concertul nr.1, în Mi bemol major, pentru violoncel și orchestră, op.107 de Dmitri Șostakovici</i>
Anul compunerii:	1959
Prima reprezentație:	Orchestra Simfonică din Leningrad, dirijor Evgheni Mavrinski, solist Mstislav Rostropovici, 4 octombrie 1959
Orchestrație:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• violoncel solo</li> <li>• două flaute (flaut II = piccolo)</li> <li>• două oboaie</li> <li>• două clarinete (în <i>Si bemol</i> și în <i>La</i>)</li> <li>• două fagoturi (fagot II = contrafagot)</li> <li>• un corn (în <i>Fa</i>)</li> <li>• timpani, celestă</li> <li>• ansamblul de coarde</li> </ul>
Dedicat lui:	Mstislav Rostropovici

Titlu:	<i>Concertul nr.2, pentru violoncel și orchestră, op.126 de Dmitri Șostakovici</i>
Anul compunerii:	1966
Prima reprezentație:	Orchestra Simfonică a Uniunii Sovietice, dirijor Evgheni Svetlanov, solist Mstislav Rostropovici, 25 septembrie 1966
Orchestrație:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• violoncel solo</li> <li>• două flaute (flaut II = piccolo)</li> </ul>

Titlu:	<b><i>Concertul nr.2, pentru violoncel și orchestră, op.126 de Dmitri Șostakovici</i></b>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• două oboaie</li> <li>• două clarinete (în <i>Si minor</i> și în <i>La</i>)</li> <li>• două fagoturi</li> <li>• un contrafagot (contrafagot = fagot III)</li> <li>• doi corni</li> <li>• timpani, bici, lemn, tom-tom, tamburină, toă mică, xilofon</li> <li>• două harpe (la unison)</li> <li>• ansamblul de coarde</li> </ul>
Dedicat lui:	Mstislav Rostropovici

Titlu:	<b><i>Sinfonia concertantă, op.125, în mi minor, de Serghei Prokofiev</i></b>
Anul compunerii:	1950 - 1952
Prima reprezentație:	Orchestra de Tineret din Moscova, dirijor Sviatoslav Richter, solist Mstislav Rostropovici, 18 februarie 1952
Orchestrație:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• violoncel solo</li> <li>• două flaute (flaut II = piccolo)</li> <li>• două oboaie</li> <li>• două clarinete</li> <li>• două fagoturi</li> <li>• patru corni</li> <li>• două trompete</li> <li>• trei tromboane</li> <li>• tubă</li> <li>• timpani, tamburină, triunghi, celestă, cinel, toă mare, toă mică</li> <li>• ansamblul de coarde (violine prime, violine secunde, viole, violoncele și contrabasuri)</li> </ul>
Dedicat lui:	Mstislav Rostropovici

### I.1.3. ANALIZA STILISTICĂ

În acest capitol, pentru fiecare lucrare în parte, se dezbate problemele de ordin structural, melodic, dinamic, armonic și ritmic, de tempo și agogică. Aspectele stilistice sunt completate cu cele semantice.

#### I.1.3.1. Concertul nr.1, în Mi bemol major, pentru violoncel și orchestră, op.107 de Dmitri Șostakoviți

**Prima parte – Allegretto** propune din punct de vedere arhitectonic o formă de sonată. *Expoziția* (măsurile 1-132) este alcătuită din tema principală, enunțată de cinci ori (de la măsurile 1, 9, 17, 32 și 42) și ideea melodică secundă, expusă de patru ori (de la măsurile 86, 107, 118 și 125). *Dezvoltarea* (măsurile 133-243 prima pătrime) este structurată în patru subsecțiuni: *D1* (măsurile 133-157), *D2* (măsurile 158-202), *D3* (măsurile 203-225) și *D4* (măsurile 226-243 prima pătrime). *Repriza* (măsurile 243-295) enunță pe spații restrânse, în noi culori timbrale, tema principală și cea secundară a mișcării. Prima parte se încheie cu *Coda* (măsurile 296-334) construită la rândul său din elementele temei conducătoare.

Elementul semnificativ pentru întreaga mișcare îl constituie motivul său de debut. Microstructura alcătuită din doar patru sunete reprezintă o variație a monogramei muzicale a compozitorului, care, în notația germană apare sub forma DSCH (*re – mi bemol – do – si natural*). Aceste prime patru sunete devin leitmotivul primei părți, și mai mult, a întregului concert.

**Partea a II-a – Moderato** are o formă clasică de rondo (ABACAB): refren A (măsurile 1-16) – cuplet B (măsurile 16-54 prima optime) – refren A (măsurile 54-95) – cuplet C (măsurile 96-148 prima optime) – refren A (măsurile 148-158) – cuplet B (măsurile 158-193).

*Moderato* este singura mișcare din concert în care motivul de bază „a” – provenit din monograma muzicală a compozitorului, lipsește. Explicația poate fi obținută prin analizarea planului semantic, întrucât *Moderato* este unica pagină *lirică, elegiacă și visătoare* din lucrare, în care motivul de bază *caustic și sec*, nu își poate găsi locul.



Observăm existența câtorva tipare aplicate în cadrul parametrilor stilistici, care contribuie la conturarea unei pagini artistice autentice. În primul rând, refrenul A nu apare niciodată în timbrul instrumentului solist, fapt pentru care va fi perceput mereu ca o introducere orchestrală, expusă în măsura simplă de metru ternar (3/4).

Un alt aspect demn de remarcat îl constituie tipurile de articulații utilizate între secțiunile componente ale mișcării. Și observăm astfel cum trecerea dinspre refren spre cupletul B se realizează mereu cu ajutorul articulației prin *încrucișare*.

Partea a doua reprezintă spațiul în care celesta se face auzită, prin intermediul unui dialog cu violoncelul solist. Prin acest joc timbral, finalul mișcării aduce o atmosferă *diafană*, chiar *fantomatică*.

**Partea a treia - *Cadenza*** este alcătuită din șase secțiuni distincte, despărțite la început de câte un șir de acorduri în *pizzicato*. Dacă primele trei fragmente și finalul au la bază teme enunțate în mișcarea a doua, secțiunile mediane (patru și cinci) inserează elemente ale primei părți. În consecință, această parte a concertului reprezintă de fapt o sinteză a ideilor muzicale expuse în părțile anterioare.

Mișcarea reprezintă o pagină artistică reprezentativă și totodată memorabilă, dacă ne gândim că în întregul ei este de fapt un lung monolog pentru violoncel solo, ce face legătura între partea lentă și finalul concertului. Și totuși, prin suprafața sa consistentă de desfășurare, capătă rol de mișcare de sine stătătoare.

**Partea a IV-a – *Allegro con moto*** este un rondo *decis* și *pătrunzător*, prin accentele și ritmurile de dans pe care se ordonează discursul muzical. La nivel macrostructural, mișcarea propune astfel șapte secțiuni, distribuite sub forma A (măsurile 10 cu anacruză-64) – B (măsurile 65-111) – A (măsurile 112 cu anacruză-131) – C (măsurile 132 cu anacruză-240 prima optime) – A (măsurile 239-258) – B (259-317 prima optime) – A (măsurile 317-371), precedate de o scurtă introducere (măsurile 1-9).

O caracteristică a acestei mișcări o reprezintă modalitatea de expunere a leitmotivului. Pentru prima dată în această lucrare, microstructura „a” este inserată (uneori chiar ascunsă) în fiecare secțiune, în ipostaze ritmico-melodice noi și surprinzătoare.

### I.1.3.2. Concertul nr. 2 pentru violoncel și orchestră, op. 126 de Dmitri Șostakovici

*Prima parte – Largo* păstrează schema formei de sonată, dar care, în acest caz și în raport cu arhitectura clasică, aduce elemente noi. Observăm în *Expoziție* (măsurile 1 – 110) spațiul amplu de desfășurare a temei principale, enunțată de patru ori (de la măsurile 1, 35, 57 cu anacruză și 72), în diverse ipostaze ritmico – melodice și timbrale. Prin contrast, ideea melodică secundă este intonată o singură dată, începând cu măsura 88. Aceasta este totuși anticipată în măsura 77 prin timbrul instrumentului solist, care enunță în treacăt celula de început a noii teme.

*Dezvoltarea* (măsurile 111 cu anacruză – 200) este structurată în două subsecțiuni: *D1* (măsurile 111 cu anacruză – 132) – bazată pe materialul sonor al ideii melodice principale și *D2* (măsurile 133 – 200) ce îmbogățește structura muzicală cu o temă proprie. În raport cu prima secțiune a mișcării, spațiul de desfășurare a *Reprizei* este înjumătățit (măsurile 201 – 256).

Mișcarea se caracterizează prin alternanța metrică și varietatea ritmică, susținute totodată de succesiuni melodice interesante și structuri armonice complexe, care au scopul de a amplifica sentimentul imprevizibil și instabil al muzicii. Și totuși, trecerile de la o măsură la alta se realizează firesc și cursiv, întrucât pătrimea, luată ca etalon, deține mereu aceeași valoare de timp.

*Partea a II-a – Allegretto*, asemenea primei mișcări, poate fi încadrată într-o formă de sonată. *Expoziția* (măsurile 1 – 85 primul timp) debutează cu o introducere de 10 măsuri. Urmează tema principală, enunțată de două ori (măsurile 11 – 24 primul timp, respectiv 34 – 41) și tema a doua, expusă de patru ori, în diverse ipostaze ritmico – melodice și timbrale (de la măsurile 49, 57, 69 și 79). Pe traseul secțiunii apar totodată câteva celule cu rol de *semmal*, care anticipă mereu tema principală.

*Dezvoltarea* (măsurile 85 – 144 primul timp) este structurată în cinci subsecțiuni scurte: *D1* (măsurile 85 – 95 primul timp), *D2* (măsurile 95 – 106), *D3* (măsurile 107 cu anacruză – 121), *D4* (măsurile 122 – 131 primul timp) și *D5* (măsurile 131 – 144 primul timp). Ultima secțiune – *Repriza* – pornește la măsura 144. Pe suprafața acesteia, ambele teme își fac apariția de trei ori, sub diverse forme ritmico-melodico-armonice.

La baza părții a doua se află o celulă cu rol de *semnal*, denumită în cadrul analizei *gl.* Microstructura deschide și închide mișcarea secundă a concertului, suportând însă, o serie de transformări remarcabile. *Reținută și misterioasă* în debut, aceasta apare în finalul părții sub o altă înveșmântare expresivă, ce degajă *încredere și energie*.

***Partea a III-a – Allegretto***, păstrează atât tempo-ul, cât și încadrarea metrică, de două doimi, a mișcării precedente. Conform notației compozitorului (*attacca*), finalul concertului debutează fără nicio pauză, în continuarea părții a doua, și reprezintă, la nivel macrodimensional, o sinteză între propriul material muzical și cel constituent mișcărilor anterioare.

### I.1.3.3. Sinfonia concertantă op.125, în mi minor, de Serghei Prokofiev

*Prima parte – Andante* schițează o formă atipică de sonată. *Expoziția* (măsurile 1-92) debutează cu o introducere scurtă de șase măsuri, prin care orchestra enunță un motiv *milităresc*. Urmează apoi tema principală (măsurile 7-49), expusă inițial cu timbrul instrumentului solist, iar apoi în cel al orchestrei și ideea melodică secundă, care, între măsurile 50-92 este încredințată, de două ori, aparatului orchestral.

*Dezvoltarea* (măsurile 93-163) se abate de la tiparul clasic de prelucrare a temelor deja intonate. Aici zona mediană este structurată în patru subsecțiuni: *D1* (măsurile 93-114), *D2* (115-133), *D3* (134-153 prima optime) și *D4* (153-163) care îmbogățesc materialul sonor prin idei melodice noi, ce contrastează cu temele *Expoziției*, prin trecerea de la sistemul tonal la unul modal.

Odată cu măsura 164, intonarea neîntreruptă a motivului *milităresc* face trecerea spre *Repriză* (măsurile 197-249). Ultima secțiune a mișcării, rememorează pe spații restrânse tema principală (măsurile 197-222, 227-242) și pe cea secundară (măsurile 223-226). Prima parte se încheie cu o *Coda* de șapte măsuri, pe suprafața căreia tema secundă este șoptită pentru ultima oară, prin timbrul flautului prim.

Stabilitatea ritmico-metrică este contrabalansată de complexitatea armonică, de abundența indicațiilor agogice și a liniilor melodice. Prin intermediul acestor parametri, autorul reușește să transmită o paletă diversificată de stări afective.

*Partea a II-a – Allegro giusto*, ocupă, din punct de vedere spațio-temporal, suprafața cea mai amplă a lucrării, și, asemenea primei mișcări, poate fi încadrată într-o formă de sonată. *Expoziția* (măsurile 1-242) debutează cu o introducere de 23 măsuri urmată de tema principală (măsurile 24 cu anacruză-38 primul timp și 49 cu anacruză-62 prima jumătate a timpului întâi) și ideea melodică secundă (măsurile 116-148 și 149-178).

Tranziția spre *Dezvoltare* propune o zonă orchestrală tensionată și disonantă (măsurile 178-187) și *Cadența* solistică, dificilă din punct de vedere tehnic (măsurile 188 cu anacruză-242). *Dezvoltarea* (măsurile 243-359 prima jumătate a timpului întâi) este structurată în patru subsecțiuni: *D1* (măsurile 243-260), *D2* (261-282), *D3* (283-334) și *D4* (335-359 prima jumătate a timpului întâi).

*Repriza* – pornește la măsura 359 cu o introducere orchestrală de patru măsuri, căreia îi urmează, odată cu măsura 363 cu anacruză, tema principală și apoi tema secundară – intonată de patru ori (de la măsurile 409, 417, 426 cu anacruză și 437), sub diverse forme ritmice, melodice, armonice și timbrale, ajungând la cea de-a patra prezentare la un contur greu de recunoscut. În final apare o *Coda* amplă: *C1* (măsurile 444 cu anacruză-470), *C2* (măsurile 471 cu anacruză-480) și *C3* (măsurile 481-509).

La nivel macrostructural, *Allegro giusto* iese în evidență prin câteva aspecte de ordin stilistic. În contrast cu prima parte a *Sinfoniei Concertante*, partea a doua este o zonă exploatată intens din punct de vedere metro-ritmic. În ceea ce privește metrica, se remarcă trecerile multiple și neașteptate, de la măsuri simple, la cele compuse și de la măsuri de metru binar, la cele de metru ternar.

Analiza parametrului ritmic scoate la iveală o țesătură complexă, caracterizată prin poliritmii sau intrări ale vocilor pe fracțiuni de timpi; prin preluarea desenului ritmico-melodic, de la un instrument la altul sau plasarea succesivă a unei celule pe timpi diferiți.

Un alt aspect important îl constituie tipurile de articulații folosite. Distingem pe traseul mișcării patru tipuri de articulații: *în suită*, *prin conjuncție*, *în lanț* și *prin încrucișare*.

Dar mișcarea a doua își afirmă valoarea inconfundabilă prin diversitatea *culorilor* sale *expresive*, desprinse din autenticitatea înlănțuirilor armonice și amploarea liniilor melodice.

***Partea a III-a – Andante con moto***, are la bază două teme supuse procedului de variație pe traseul mișcării. În ceea ce privește parametrul metric, în raport cu mișcările anterioare, Finalul are o alcătuire unitară, stăpânită de pulsația ternară în care va evolua toate expunerile temei principale și ale celei secundare.

În raport cu structura clasică a unei simfonii – în componența căreia se disting patru părți, *Sinfonia Concertantă* se apropie, prin cele trei mișcări constitutive, de arhitectura unui concert instrumental. Însă, în raport cu concertul clasic, în care două părți rapide sunt intercalate de una lentă, lucrarea de față propune un *Allegro giusto* central, încadrat de două mișcări lente.

În *Sinfonia Concertantă*, Prokofiev atinge limitele tehnice ale violoncelului, printr-o inegalabilă conlucrare ritmico-melodică. Pasaje extrem de rapide, formule ritmice complexe,

treceți lapidare de la *arco*, la *pizzicato*, succesiuni de salturi aduse în ambele sensuri, pasaje în *flageolete*, șiruri de intervale armonice, acorduri de trei sau patru sunete – reprezintă caracteristicile lucrării analizate, care, cu siguranță, ocupă un loc de vârf în clasamentul celor mai dificile piese scrise pentru violoncel.

#### I.1.4. ANALIZA TEHNICĂ ȘI INTERPRETATIVĂ

Lucrarea de față face referire la cercetarea a trei dintre cele mai reprezentative piese scrise pentru violoncel, fapt pentru care continuăm analiza stilistică, cu cea tehnică și interpretativă a solistului, care va cerceta semnele muzicale în scopul de a oferi sensul optim de redare artistică. Prin redare artistică trăirile și caracterul fiecărui interpret ies la lumină. Și astfel, muzica devine o artă subiectivă atât de spectaculoasă și de diversă, deoarece nu există un singur *adevăr*, ci un număr nedefinit de posibilități de expunere muzicală.

Toate cele trei concerte sunt stăpânite de pregnanța stărilor interioare și bogăția contrastelor puternice de caracter, de profunzimea ideilor melodice și sursa inepuizabilă a culorilor *expresive*. Întrucât cercetarea anterioară urmărește înțelegerea a ceea ce compozitorul a lăsat pe hârtie negru pe alb, cea de acum are ca scop realizarea actului artistic în sine. Interpretarea devine astfel o consecință a mai mulți factori, printre care amintim problemele de ordin tehnic.

În concertele propuse spre cercetare articulațiile de mână dreaptă joacă un rol important în conturarea caracterului. Din acest motiv, în funcție de trăirile afective deduse din contextul melodic, instrumentistul va oscila în permanență între *staccato* și *spiccato*, între *tenuto* și *marcato*, între *legato* și *non legato*, *portato* sau chiar *tenuto staccato*.

În numeroase momente am vorbit despre maniera de susținere a discursului muzical sau a acumulării tensionale, prin *vibrato*. Astfel, în funcție de caracterul muzicii, *vibrato*-ul poate fi mai intens sau mai relaxat, cu oscilație mărunță sau mai largă.

Totodată, digitația joacă un rol important în modalitatea de conducere a unei fraze muzicale, fapt pentru care, pe spațiul fiecărei mișcări supuse cercetării, am propus variantele abordate de mine și care, îmi susțin viziunea interpretativă.

De asemenea, am propus atât legături noi de arcuș – care să ajute interpretul în conducerea liniei melodice, cât și porțiuni de arcuș – în care anumite fragmente muzicale, dificile din punct de vedere tehnic, să fie realizate.

Toate aceste probleme tehnice au fost abordate pentru a susține discursul muzical și mai mult, pentru a oferi auditoriului propria viziune interpretativă.

### **I.1.5. SINTEZE**

Capitolul V – Sinteze, este structurat pe două subcapitole:

V.1. Concluzii

V.2. Sumar în limba engleză

În finalul lucrării apar discografia și bibliografia utilizate în cursul elaborării tezei.