

## Introducere

Pornesc de la ideea interpretării concertelor romantice scrise pentru violoncel și orchestră, pentru a încerca aprofundarea acestui repertoriu și prin alt tip de investigare, acela teoretic. Voi urmări în paralel interpretarea repertoriului selectat (din lista de mai jos) și explicarea anumitor detalii legate de caracter, gen, structură, tematică, scriitură, culminații, toate acestea ajutându-mă să găsesc explicații și motive pentru care să-mi construiesc într-un anume fel propriul discurs interpretativ.

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

Între partiturile analizate vor apărea, 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). Selectând cu grijă înregistrări – mai mult sau mai puțin consacrate – ale acestor piese concertante, voi încerca 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, precum și evoluția acestuia prin cele trei mari perioade: baroc, clasicism și romantism. Voi evidenția totodată asemănările și deosebirile dintre concertele analizate. Atât formal, cât și expresiv, există o conexiune strânsă între cele trei lucrări aflate sub

## INTRODUCERE

elementul comun al romantismului. Nivelul expresiv, evident particular, este secondat de asemănarea nivelului de dificultate tehnică.

Voi pune în evidență, de asemenea, efortul muzicianului în a clădi scheletul tehnic al celor trei concerte ce cuprind 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.

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.

# CAPITOLUL I

## Violoncelul solist între baroc și romantism

Violoncelul zilelor noastre este un instrument extrem de complex, iar o particularitate foarte importantă a sonorității sale este asemănarea timbrului cu cel al vocii umane, acest aspect oferindu-i șansa de a realiza relativ mai ușor atingerea idealului majorității instrumentelor: imitarea glasului uman. Probabil că această calitate este cea care justifică prezența violoncelului pe podiumul instrumentelor cu valențe sonore solistice, alături de pian și vioară. Pe lângă aceste aspecte, un alt factor care contribuie la popularitatea de care violoncelul se bucură în zilele noastre este și repertoriul bogat dedicat lui. Timbralitatea extrem de caldă, bogată în armonice, dar și dramatismul sunetului au fost câteva din elementele care i-au determinat pe majoritatea compozitorilor importanți ai istoriei și ai prezentului să îi dedice acestui instrument multe din capodoperele lor.

Este extrem de dificil să descriem cu exactitate istoria parcursă de violoncel încă de la începuturile primelor forme de instrumente care aveau să dea naștere violoncelului din prezent. Motivele sunt lesne de înțeles: sursele autentice și de încredere sunt minime, unele dintre cele mai importante fiind distruse odată cu trecerea timpului; foarte puține instrumente ale secolelor XV-XVI au supraviețuit până în zilele noastre; de asemenea, numeroasele denumiri atribuite strămoșilor violoncelului au creat confuzie cu privire la nașterea acestui instrument. Evident că instrumentele nu au luat naștere cu o formă perfect definită sau cu nume specifice de la început. Însăși denumirea de „violoncel” (chiar și cea a „viorii”) a apărut la o bună bucată de vreme după ce instrumentul fusese conceput.

Conform lui Dimitri Markevitch, există atestări ale faptului că instrumentele cu coarde și arcuș își au originea în cele mai îndepărtate timpuri<sup>1</sup>. Poziționarea

<sup>1</sup> Dimitri Markevitch, *Cello Story*, Summy-Birchard Music, USA, 1984.

## CAPITOLUL I

geografică a primelor exemplare este în India și Orientul Mijlociu, ele fiind aduse înspre Europa odată cu migrarea triburilor arabe, a țiganilor și a evreilor nomazi. Aceste instrumente pot fi clasificate în două mari categorii: familia *rebec* și familia *vielle*. Rebecul avea trei corzi, forma unei pere cu spatele arcuit și fața plată, în timp ce *vielle* se distinge prin forma asemănătoare cu cea a chitarei, căreia i se adaugă un căluș și un cordar care susține cinci corzi<sup>2</sup>. Combinația construcției celor două instrumente inspiră lutierii vremii să creeze *lira da braccio*, rezultată din anumite experimente de explorare a posibilităților sonore ale familiilor rebec și *vielle*. Instrumentiștii au început să folosească arcușul în a doua jumătate a secolului al XV-lea.

Astfel, violoncelul, alături de alte instrumente moderne cu coarde și arcuș (vioară, violă și contrabas), are ca strămoș pe *lira da braccio*. Acest instrument apare la începutul secolului al XV-lea, dar dispare două secole mai târziu. Deși el se regăsește în numeroase picturi și desene italiene din perioada renascentistă, există o documentație limitată despre liră, din cauză că au supraviețuit foarte puține exemplare și o singură secțiune dintr-o lucrare de Pesaro (prenume) pe un manuscris de lut ce datează din 1540-1545<sup>3</sup>. *Lira da braccio* avea de obicei șapte corzi, cinci pe tastieră și două pe marginea acesteia, ea putând fi cântată într-o poziție asemănătoare cu cea în care se cântă la vioară în zilele noastre.

Conform lui Carlos Prieto, prima apariție în lumea muzicii a violoncelului a avut loc în secolul al XVI-lea în Italia, la câțiva ani după ce s-au născut rudele sale, vioara și viola. Cea mai veche dovadă oficială a existenței violoncelului reprezintă o pictură frescă din 1535-1536<sup>4</sup>, opera lui Gaudenzio Ferrari din Biserica Santa Maria dei Miracoli, situată în orașul Saronno, în apropiere de Milano. Ilustrația prezintă un înger cântând la o formă a violoncelului aflat la începuturile sale istorice, alături de o vioară și o violă ale aceleiași perioade.

Cu toate acestea, intermediarul cel mai important dintre *lira da braccio* și instrumentele cu coarde din zilele noastre (vioara, viola, violoncelul și contrabasul) a fost familia violei, asupra căreia merită să ne oprim pentru a o studia mai îndeaproape. Viola, la rândul ei, poate fi împărțită în două mari categorii: *viola da gamba*, tradus mot-à-mot „viola de picior”, deoarece era sprijinită pe gambele picioarelor, și *viola da braccio*, care se ținea pe umăr. Creșterea în dimensiune a instrumentului a determinat schimbarea modului în care se cânta la acesta, muzi-

<sup>2</sup> [http://www.lehmannstrings.com/guitars\\_rebec.htm](http://www.lehmannstrings.com/guitars_rebec.htm), accesat la data de 2 iunie 2013.

<sup>3</sup> Sterling Scott Jones, *The Lira da Braccio*, Indiana University Press, Indiana, 1995.

<sup>4</sup> Carlos Prieto, *The Adventures of the Cello*, University of Texas Press, Mexic, 2011, p. 4.

cienii din acea vreme realizând faptul că este mai ușor de ținut într-o poziție verticală odată cu modificarea dimensiunii.

### ***Viola da gamba* – prefigurarea violoncelului actual**

Asistând munca unui lutier în prezent, se poate constata faptul că el utilizează aceleași metode folosite de către predecesorii lui iluștri acum câteva secole. Andrea Amati (1505-1580)<sup>5</sup>, primul mare lutier din Cremona, centrul italian al luteriei, a construit violoncelul în exact același fel în care este confecționat în zilele noastre. Cu toate acestea, valoarea instrumentelor construite în acea perioadă se datorează în primul rând vechimii materiei prime folosite. Se știe că lemnul, cu cât este mai uscat și învechit, poate genera tensiuni sonore mult mai puternice. De asemenea, calitatea sunetului capătă valențe pe care un instrument nou nu prea are cum să le întrecă. Instrumentele vechi, după părerea majorității cordarilor, sunt precum vinul: cu cât mai vechi, cu atât mai bun.

Nu cu mult timp în urmă am avut ocazia să cânt pe un violoncel construit de Matteo Goffriller (1659-1742), aparținând profesorului cu care am avut ocazia să studiez la Paris. Pot spune că am avut un șoc: calitatea sonoră era atât de mare, încât cu greu reușeam să scot un sunet mai puțin clar, fapt care pe un violoncel normal este foarte greu de realizat, din contră, trebuie mereu să ai în minte acest control al calității sonore. Am rămas, de asemenea, uimit de volumul sonor, un aspect la care violoncelul, din cauza registrului grav nu poate face față viorii sau pianului, motiv pentru care violonceliștii cântă pe podium atunci când stau în fața orchestrei din postura de solist. Totuși, în zilele noastre școala lutierilor a ajuns la un nivel fantastic, iar unele instrumente create recent se ridică aproape la nivelul celor prezentate mai sus.

*Viola da gamba* a fost ultimul stagiul al transformărilor prin care violoncelul a trecut. Se consideră faptul că *viola da gamba* este originară din Italia (precum este menționat și de către Janet Tassel, în revista *Harvard Magazine*, ediția martie-aprilie 2002). Totuși, conform unor picturi ce datează din secolul al XV-lea, cele mai vechi forme ale acestui instrument provin din Spania. O violă renascențistă este ilustrată într-o icoană din anul 1475, în Capela lui Felix din Valencia. Cunoscută sub numele de *orbivuela de arco* în Spania, *viola da gamba* a emigrat odată cu trecerea timpului prin zona mediterană spre Sardinia și Italia. Deși niciunul dintre primele exemplare ale *violei da gamba* nu a supraviețuit până în

<sup>5</sup> Markevitch, p. 15.