

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA  
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE  
FACULTATEA FAICM  
CATEDRA PIAN SPECIAL ȘI ANSAMBLU CAMERAL**

**RECOMANDĂRI METODICE ASUPRA  
INTERPRETĂRII CICLULUI DE PISE PENTRU PIAN  
„ANOTIMPURILE” DE P.CEAIKOVSKI**

**LUCRARE METODICO-ȘTIINȚIFICĂ PENTRU PEDAGOȘII ȘI STUDENȚII  
INSTITUȚIILOR DE ARTĂ MUZICALĂ**

**AUTOR:  
LUDMILA PANCOVSCHI, conferențiar universitar**

CHIȘINĂU 2012

**Recomandări metodice asupra interpretării ciclului de piese pentru pian „Anotimpurile”  
de P. Ceaikovski**

LUCRARE METODICO- TIIN IFIC PENTRU PEDAGOGII I STUDEN II  
INSTITUTULOR DE ART MUZICAL

Autor: Ludmila PANCOVSCHI, conferențiar universitar

Redactor științific: Diana BUNEA, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar

Recenzenți: Diana BUNEA, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar,

Ivan CVASNIUC, Artist al Poporului, solist al Operei Naționale

Aprobat pentru publicare de către Consiliul științific. Proces-verbal nr.4 din 14.12.2012

## CUPRINS

### Introducere

..... p.4

**Recomandări metodice de interpretare ..... P.6**

N1. Ianuarie – „În fața cîinului”

N.2 Februarie – „Maslenița”

N.3 Martie – „Cîntecul ciocîrliei”.

N.4 Aprilie – „Ghiocelul”

N.5 – Mai.

N.6 Iunie – „Barcarola”

N.7. Iulie. „Cîntecul secerătorului”

N.8 August. „Seceriul”.

N.9 Septembrie. „Vîntoarea”

N.11. Noiembrie. „Troica”.

N.12. Decembrie. „Srbătorile Crăciunului”

**Încheiere ..... p.18**

**Bibliografie ..... p.19**

## Întroducere

Unul din principalele scopuri ale lucrării de față este de a ajuta profesorii colilor de muzică și a liceelor în procesul de studiu al ciclului „Anotimpurile” de P.Ceaikovski.

În procesul de studiu al lucrării lui P.Ceaikovski, în fața copilului-interpret pot apărea un număr de probleme legate de hărți, digitație, emiterea sunetului, pedalizare. Toate aceste probleme vor fi abordate în procesul de analiză metodică a fiecărei piese.

Ciclul „Anotimpurile” reprezintă un exemplu unic în literatura pentru pian, care printr-o tematică originală, caracter încheșat, diversitatea și profunzimea imaginilor poetice, realizează în limbaj muzical succesiunea tablourilor naturii și a stărilor sufletești ale omului, ca unele ce fac parte din eternul și neschimbatul proces al vieții.

P.Ceaikovski iubea mult natura, identificându-se cu ea, considerându-se parte integrantă a ei. Compozitorul a reușit să întruchieze în muzica acestui ciclu efemeritatea irepetabilă a naturii. După părerea noastră, muzica ciclului, de un lirism înalt, este comparabilă cu poezia lui A.Pușkin, A.Fet, H.Haine etc.

Ciclul pentru pian „Anotimpurile” a fost scris la comanda editorului Bernard, fiind conceput ca supliment la revista „Nuvelistul” pentru anul 1876. Totodată, P.Ceaikovski lucra asupra baletului „Lacul lebedelor” și a poemului simfonic „Francesca da Rimini”. La acea vreme compozitorul crease deja 4 opere, 3 simfonii și 3 poeme simfonice. Cu alte cuvinte, ciclul a fost scris într-o perioadă de înflorire a geniului artistic al compozitorului.

Cunoaștem din amintirile contemporanilor că P.Ceaikovski a compus aceste piese cu o ușurință uimitoare, ele fiind pline de o veritabilă franchețe a expresiei sentimentului de dragoste către lumea înconjurătoare. Compozitorul a acceptat fără rezerve epigrafele, sub forma unor strofe ale poeziei ruse, ca fiind în perfectă conexiune cu imaginile și sentimentele ce a dorit să le întruchieze în aceste minunate miniaturi.

Am putea grupa aceste piese, după trăsăturile de gen, în câteva grupuri:

- 1) tablouri-peisaje,
- 2) schișe laice de gen,
- 3) lumea unor fine sentimente umane.

La primul grup am atribuit cele 3 piese ale primăverii (Martie, Aprilie, Mai) și piesa Octombrie.

Cel de-al doilea grup include lunile Februarie, Iulie, August, Septembrie.

Grupul al treilea este compus din lunile Ianuarie, Iunie, Noiembrie, Decembrie.

Înainte de a vorbi despre problemele de interpretare ale fiecărei piese, considerăm necesar să elucidăm principalele trăsături ale stilului pianistic al lui P. Ceaikovski, să relevăm mijloacele artistico-interpretative ce corespund în întregime cu caracterul muzicii.

Mai întâi, interpretul va trebui să demonstreze sinceritatea sentimentelor sale și o simplitate deosebită, fără un sentimentalism de prisos sau exaltare.

Elevul trebuie să știe deja să „cânte” la pian, „să umple de viață” fiecare sunet, chiar și în cele mai suave episoade lirice, să sonorizeze toate straturile facturale. În acest scop, o pedalizare bine gândită, delicată, fină, ce prestează transparență întregului discurs muzical, și, în același timp, conexitatea sunetelor ce formează melodia și caracterul unitar al liniei intonative, este absolut necesară și de un real folos.

Nu mai puțin important este și problema metrului și a ritmului – viu, elastic, fără un „rubato” exagerat, ce ar conferi muzicii un caracter nespecific sentimental, de salon, pe când din muzica lui P. Ceaikovski transpare o simplitate de o expresivitate aparte.

Pentru P. Ceaikovski pianul nu era principala formă instrumentală de exprimare a ideilor sale artistice. Compozitor de formație simfonist, la P. Ceaikovski predomină, chiar și în lucrările pentru pian, gândirea instrumental-simfonică. Paleta procedurilor sale pianistice se află în legătură directă cu stilistica interpretării la instrumentele cordofone și aerofone, iar pedalizarea trebuie să fie „orchestrală”, adică transparentă și curată în plan intonativ, să nu „mușamalizeze” factura și vocile melodice. Toate piesele pot fi transpuse cu ușurință pentru orchestra simfonică.

Un loc aparte îl ocupă și particularitatea legată de caracterul specific stilisticii vocale al melodicii limbajului muzical al lui Ceaikovski, legăturile sale cu numeroasele romane și opere ale compozitorului.

Considerăm că muzicii lui Ceaikovski, în aceeași măsură, îi sunt specifice trăsături ale stilului clasic, dar și al celui romantic. Particularitățile clasice necesită o transparență facturii, o sonoritate extrem de riguroasă, armonizat atât pe verticală, cât și pe orizontală, o articulare sonoră cât se poate de calitativă a tuturor isonurilor din episoadele polifonice.

Vorbind în linii generale despre particularitățile stilului pianistic al lui Ceaikovski, putem observa imediat că factura sa este deseori străină de legitimitățile specifice interpretării pianistice și este foarte incomodă pentru interpreți. Profesorul trebuie să-i ajute elevul să depășească dificultățile ce apar, prin intermediul unei digitații foarte bine puse la punct și a unei pedalizări iscusite.

## **Recomandări metodice de interpretare**

1. Ianuarie – „În fața cminului”

Întâi de toate profesorul trebuie s -i explice elevului sensul cuvântului „Kameliok” – este denumirea veche a cuvântului c min. Mai apoi, s -i descrie tabloul unei seri de iarn , când în fa a fl c rilor juc u e ale c minului se adun to i ai casei – i mici i mari, i stau f r grab la vorb , iar d daca poveste te diferite istorioare sau pove ti.

Caracterul acestei piese este luminos, duios, juc u . Indica ia „Moderato semplice” sugereaz interpretului, c trebuie s cânte calm i simplu. Ceaikovski ne ofer posibilitatea s resim im atmosfera deosebit a c ldurii i ambian ei familiale, prin intermediul unei melodii suave, sincere, expus într-o factur u oar , diafan . Pot fi observate mai multe ligi m runte – ha uri, ce nu sunt specifice pentru pian. Ele pot fi augmentate, prelungite, în a a fel ca melodia s capete un caracter cât mai unitar. (Anexa Ex 1). Propunem i o variant de pedalizare. Sonoritatea trebuie s fie vapoas i transparent . Nu este indicat desprinderea brusc a degetelor de pe clape, la sfâr itul ligilor, mai ales a celor scurte, ce unesc dou sunete. În astfel de cazuri trebuie luat o pedal direct – pe prima din cele dou optimi, iar pe cea de-a doua optime – scoas cu delicate e, împreun cu mâinile.

În partea median „Meno mosso” se schimb caracterul i tonalitatea, desf urarea melodiei este încetinit , mi carea parc în epene te. Apare o intona ie descendent ap s toare, melancolic , urmat de un pasaj crenelat, ce creaz o senza ie de zbor. Sesiz m cu toat claritatea o boare de u oar i cald de vânt. Este foarte important ca aceste dou elemente s fie cântate cu dou tipuri de tu eu – primul, cel descendent, cu un sunet dens, plin, iar cel de-al doilea – ascendent – cu o atingere u oar a degetelor pe clape în mi c ri elastice ale ambelor mâini. Este bine ca pedala s fie luat pentru pasajul întreg, pentru ca mai apoi s fie ridicat împreun cu mâinile, pe ultimul sunet. Totodat , este important s nu „arunc m” ultimul sunet, ci s ne sprijinim u or pe el i s ridic m mâna lin, de parc ne-am lua zborul. La sfâr itul episodului median compozitorul indic „poco stringendo”, iar muzica devine mai agitat , datorit unor instabilit i melodice i armonice. Anume în aceste segmente elevul poate întâlni dificultatea de a ob ine un caracter unitar al frazei, din cauza liniei melodice sacadate. Printre replicile formate din câte dou tacte este necesar o respira ie „vocal ”, adic ridicarea bra ului printr-o mi care arcuit a mâinii, cu o amplitud nu prea mare (Anexa Ex 2). Încheierea preupune i utilizarea pedalei stângi, pentru ob inerea unui foarte bun diminuendo – p – pp – ppp – în care sunetul trebuie s par c s-a dispersat în aer.

N.2 Februarie – „Masleni a” (obicei calendaristic rus ce marcheaz sfâr itul iernii i începutul prim verii).

Aceast pies reprezint un str lucit tablou laic de gen, a unei serb ri populare în stilul „lubok”. Caracterul muzicii este vesel, s rb toresc, cu elemente de dans. Ha ura de dou optimi legate utilizat de Ceaikovski în prima pies aici ”se cite te”, adic se interpreteaz cu totul

altfel: mi c rile mâinilor trebuie s fie mai pronun ate, mai active – este necesar s îndeplinim cu precizie toate accentele, pentru a accentua caracterul de dans al intona iei melodice. Recomand m i cântarea cu sunet plin, cu un sprijin bun, a p trimilor din vocea superioar . Sonoritatea general a piesei trebuie s fie una voluminoas , bogat , luminoas . În acest context este oportun o pedal direct , ce ar accentua ritmul de dans al piesei.

De asemenea, pentru a evita lipsa de dinamism i caracterul greoi al mi c rii, elevul trebuie s întrevad i s in cont de structurile mari, s „gândeasc ” prin ele, evitând s acorde prea mare aten ie p trimilor.

La începutul frazei a dou (t.9) este foarte important s lucr m asupra ob inerii unui *piano* calitativ, pentru a împ r i în mod egal „valul” melodic marcat prin „crescendo poco a poco” i pân la *ff* , iar mai apoi, în momentul culminant s „risipim m rgelele” aisprezecimilor în „staccato” în a a fel, încât s nu se simt schimbarea mâinilor (Anexa Ex.3).

Propunem o variant a digita iei ce ne pare a fi cea mai comod i potrivit pentru acest pies .

În episodul h-moll (27-55) este necesr s acord m o mare aten ie accentelor i ligilor, ce creaz impresia unor salturi dansante. Acestea trebuie interpretate foarte reliefat i u or. Acest episod poart un caracter dansant v dit. Vedem parc aieva cum fetele se prind în joc, iar mai apoi – la *ff* , - fl c ii. Tr s turile acestora pot fi distinse nu doar prin nuan ele dinamice, ci i prin diverse ha uri – de la cele mai u oare la cele mai m cate, largi. Pentru tt. 55-58 propunem o variant a digita iei, cu ajutorul c reia pasajul va suna foarte ritmic i unitar(Anexa Ex 4).

Este important ca în partea median „L”istesso tempo” s fie respectat dorin a compozitorului de a p stra acela i tempo. Caracterul muzicii se preschimb din contul augment rii duratelor i a construc iilor verticale. La iarmaroc se ivesc personaje noi. Ne putem imagina apari ia unor boieri boga i, cu familiile lor. Sunetul în acest episod trebuie s fie compact, consistent, cu utilizarea ha urilor m cate i impun toare. În t.113-120 putem întrez ri sonorit i ale unor instrumente populare, a unei melodii de fluier. În t.120 este foarte important s fim aten i la începutul unui nou segment melodic – cu „la” din octava mare - la vocea inferioar , în parti ia mâinii stângi.

În continuare caracterul muzicii se activeaz din nou, prin apari ia aisprezecimilor, în vertiginosul pasaj ascendent de trecere spre repriz . Este bine ca interpretând acest pasaj, s ob inem o schimbare cât mai insesizabil a mâinilor. Finalul ne apare ca fiind foarte interesant în plan dinamic: de la *ff* , trebuie ajuns treptat la *pp* , s ne oprim „misterios” pe sunetul fermato, pentru ca mai apoi s „n ucim” pe nea teptate ascult torii prin *fff* , având grij , totodat , ca acest procedeu s fie interpretat cu un sunet bun, de calitate, voluminos, profund i f r boc nit.

N.3 Martie – „Cântecul ciocârliei”.

Piesa ne invoc o stare de uoar triste e i melancolie. Din câte se pare, epigraful acestei miniaturi nu corespunde întru totul caracterului muzicii. Din versurile lui Maikov str bate bucuria reînnoirii naturii, abunden a luminii. În muzic toate acestea se fac auzite fragmentar, doar în episoadele în B-dur. Care sunt problemele ce le-ar putea întâlni interpretul acestei piese? Întâi de toate, el trebuie s ob in o sonoritate „solistic ” a liniei melodice. Martie este o pies interpretat de obicei de elevii claselor mici, care deocamdat nu au înc dexteritatea de a interpreta diferitele ha uri, în care abund reliefu melodic al acesteia. Am putea recomanda profesorului s indice în note ligile de frazare, ce ajut la gruparea discursului în structuri mai voluminoase - a a cum ar fi, de exemplu, chiar începutul piesei (Anexa ex 5). Leg turile scurte, de asemenea, este bine a le l rgi, pentru c ele nu întotdeauna corespund cu specificul ha urilor pianistice: de exemplu, t.3 poate fi interpretat sub o singur lig , la fel i t.4. Tot astfel putem modifica i digita ia.

În acest context ha ura *staccato* nu trebuie s fie prea ascu it i sacadat – ar fi mai bine dac aceasta ar fi cântat mai aproape de *non legato*, f r a utiliza poneul, ci doar cu degetele.

Începutul episodului urm tor (t.11) trebuie interpretat foarte precis i reliefat: dup *diminuendo* din sfâr itul frazei este necesar s ridic m mâna, s „respir m”, i s continu m în B-dur, cu un sunet mai ap sat i, totodat , mai pregnant.

De fapt, problema „respira iei” este una foarte serioas i se refer la procesul de lucru asupra tuturor pieselor cu caracter”vocal”, cantilene ale lui P.Ceaikovski. Întrucât „respira ia” muzical a pianistului provine din respira ia natural , vie a vocii umane, cum am putea vorbi sau cânta un timp mai lung, pe o singur respira ie? Iat de ce este oportun ca profesorul, iar mai apoi i elevul s cânte aceast fraz , pentru ca acesta s sesizeze naturale ea fraz rii i a sfâr itului fiec rei p r i.

Episodul „*un pocheffino piu mosso*” trebuie cântat cu un sunet cât se poate de tandru, moale, volatil, la fel ca i cântecul ciocârliei. În t.23, înainte de un nou episod, putem face un *ritenuto* nu prea mare i o „respira ie”.

Întreaga sonoritate a acestei piese trebuie s fie pur , cristalin , ca un tablou în acuarel .  
N.4 Aprilie – „Ghiocelul”.

Men ion m aici de la bun început coinciden a deplin a textului din epigraf cu caracterul avântat, exaltat, voios al muzicii acestei piese. Melodia, de o expresivitate aparte, este îndreptat spre în l imi, elastic , diafan . Pentru un *legato* cât mai calitativ al sunetelor ce formeaz melodia, propunem o variant de pedalizare a acestei piese.

O dificultate destul de mare o constituie trecerea melodiei de la o mân la alta f r „rupturi” i f r a face s fie sesizat culoarea timbral a melodiei. Putem recomanda, ca metod de lucru, câteva etape ale studiului acestei piese: prima, în care se va lucra separat la linia

melodic , având grijă să se obțin o sonoritate frumoasă , expresiv , cantabil . Cea de-a doua etapă va include lucrul asupra acompaniamentului acordic, tinzând spre obținerea unei sonorități uoare, ritmate, transparente, incluzând în același timp și pedalizarea, pentru ca ulterior aceasta să nu împiedice mâinile. Etapa a treia presupune corelarea celor trei straturi, „unificarea” lor. Atenționăm în mod deosebit pe acei profesori, care sunt tentați să utilizeze doar pedala armonică . Aceasta este inacceptabil în cazul prezenței unei linii melodice, sunetele careia nu trebuie să se îmbine cu consonanțele armonice prin intermediul pedalei (Anexa Ex 6).

De asemenea, ca și în piesa precedentă , nu trebuie uitată nici „respirația”. Un alt element ce trebuie avut în vedere este și faptul că mișcarea melodică în această piesă este bazată pe optimi, ce trebuie considerate drept unități ale pulsației ritmice.

Partitura mâinii drepte în episodul median conține pasaje ascendente, ce sugerează „adierea unui vânt ușor” și din această cauză aici nu este locul pentru un crescendo larg și expresiv – va fi destul dacă vești stăruie asupra unei uoare creșteri sonore. De asemenea, trebuie să înțelegem conținutul remarcii compozitorului „*con grazia*”, prin care este spus totul. Totuși, în atenționăm interpretării în legătură cu tendința de a accentua prea direct sunetul „*fa*” – este evident că Ceaikovski a avut în vedere doar o expresie deosebită a acestui sunet.

Acompaniamentul devine și mai diafan. Pentru a obține o curățenie și precizie a atingerii clapelor, trebuie să orientăm elevul spre o economie extremă a mișcărilor, urmând, totodată, ca mâna stângă să se afle cât mai aproape de clape. În t.26 și în altele, analogice cu acesta, este bine să prelungim lega pe întregul tact, fără să o fragmentăm în două separate.

Această piesă este un tablou sugestiv și cât se poate de expresiv al trezirii de prim vară a naturii, încât elevului îi va fi foarte simplu să simtă exact caracterul muzicii.

#### N.5 Mai – „Nopțile albe”

Piesa în cauză , ca și cea precedentă , Aprilie, este legată de lirica peisagistică , ce ne amintește de tablourile pictorului peisagist rus I. Levitan. Nimic însuflit, plin de elan, de entuziasm – totul este doar o contemplare a naturii.

Una din dificultățile interpretării va fi păstrarea caracterului unitar al liniei melodice, având în vedere că aceasta este constituită din mici motive însoțite de acorduri arpeggiate. Pentru a nu grăbi ritmul, trebuie să numărăm la 9/8, luând optimea ca unitate de măsură .

Este necesar de studiat, în primul episod (Anexa Ex 7), doar melodia, cu digitația ce se impune în interpretarea întregii facturi. Astfel vom putea obține stratificarea discursului în melodie și acompaniament, cât și o sonoritate calitativă a părții solistice.

În exemplul N.6 propunem o variantă de amplasare a legăturilor semantice și a pedalizării.

Piesa este scrisă în culori luminoase, iar caracterul prilor extreme este calm, emanând pace și liniște. Partea mediană contrastează în plan tonal (este scrisă în minorul paralel), factual (este parcă „împletită” din aisprezecimi), ritmic (desenul ritmic a devenit „agitat”, cu intonații sacadate). Trebuie să se atragă atenția la mișcare carea neîntreruptă a aisprezecimilor, durata aici este unitate a pulsației ritmice și se lucrează asupra preciziei și nivelului ritmic al discursului muzical. Interpretarea melodiei în vocea superioară prezintă una din dificultățile partiturii mâinii drepte – aceasta trebuie cântată astfel încât în jalonarea ei să nu intervină sunetele din stratul inferior (Anexa Ex 8). Aici, există o oarecare discordanță între acest „gioso”, indicat de autor cu referire la partea mediană, și caracterul acesteia, care, după părerea noastră, este mai aproape de „*poco agitato*”. Episodul „*poco meno mosso*”, în Fis-dur liniște și spiritele, acompaniamentul devine diatonic, mai „domol” în plan armonic. Alegerea tempo-urilor trebuie să fie foarte echilibrată și, totodată, să se evite brutalitatea. În episodul final este deosebit de important să fie păstrată aceeași senzație de pulsație pe optimi (Anexa Ex 9) - în mod contrar, este posibilă o deviere de la metrul și ritmul stabilit.

#### N.6 Iunie – „Barcarola”

Se știe că „barcarola” din italiană înseamnă „cântec pe apă”. Inițial aceasta era cântecul gondolierilor venețieni, iar în secolul al XVIII-lea a devenit un gen de muzică de sine stătătoare, deosebit de răspândită când s-a răspândit în secolul următor. Este o piesă cu caracter liric, cu note de melancolie, tristețe, în măsură de 6/8, tipică pentru acest gen, în ritm monoton, datorită căruia se creează impresia legănării pe valuri.

Profesorul îi va povesti elevului despre Veneția, despre barcagii – astfel, creându-și un tablou imaginar, interpretului îi va fi mult mai ușor să arate caracterul muzicii și sentimentele celor conștiente.

Linia melodică în primele întâia și a treia este „vocală”, de o expresivitate aparte. Este necesar un lucru asiduu asupra calității sunetului, ce trebuie să fie apropiat la maximum de „*bel canto*”. Mâna trebuie să fie foarte flexibilă și liberă, să se „afunde” în claviatură, pentru obținerea sunetului dorit. Pauzele din partea a doua a frazei nu trebuie să fie o piedică pentru păstrarea continuității liniei melodice și a gândului muzical, ce ne apare cu întreruperi din cauza acestora (t.4-5, 8-9 și cele analogice cu acestea). Propunem o variantă de pedalizare (Anexa Ex 10).

Acompaniamentul mâinii stângi ne sugerează plioscitul monoton al vâslelor barcagiului. Elevul trebuie să fie atent, ca să nu accentueze cea de-a doua parte, ce are tendința de a se evidenția în timpul mutării mâinii în linia basului. Pentru a evita această dificultate trebuie să exersăm până vom obține un acompaniament plastic și echilibrat.

Partea „*poco piu mosso*” este în contrast față de părțile extreme – aici se schimbă totul. Prin intermediul acordurilor sincopate în mâna stângă și a ligilor de ha ur în mâna dreaptă se crează impresia legăturii bătăii pe ape mai agitate. Muzica devine veselă și activă. Este important ca interpretul să nu piardă senzația timpilor tari și să nu pericliteze partea metro-ritmică a piesei. Propunem o variantă de pedalizării (Anexa Ex 11).

Episodul următor este scurt, însă foarte amplu după caracter și plasticitate: pentru o clipă, asistăm la un carnaval sărbătoresc, cu dansuri feerice, tablou ce este întrerupt brusc printr-o izbucnire sonor puternică, stopată tot atât de neașteptat printr-o pauză cu fermat. Este important aici să nu „încremenim”, ci doar să oprim pe o clipă respirația, pentru ca mai apoi să coborâm foarte rapid în jos, din octava a treia în cea mare, și să ne oprim în cvintsectacordul de dominantă. Înainte de repriză este nevoie de o cezură, nu de o oprire a discursului. În fragmentul „*Allegro giocoso*” este important să ascultăm vocea superioară, „ascunsă” în factura acordică și să o interpretăm cu un sunet mai compact, mai „aerizat”. Acest episod nu trebuie să contrasteze prea mult cu cel precedent, pentru că în ediția autografă nu este indicată schimbarea tempo-ului.

Ultimul episod va constitui o dificultate mai serioasă pentru interpret, care va trebui să fie în măsură să îmbine linia melodică din vocea inferioară (stratul de jos) cu motivele armonice unite prin ligi scurte (stratul superior) din mâna dreaptă. Cel ce-al doilea acord din cele două legate trebuie să fie neaccentuat, iar melodia, interpretată cu primul deget, va avea un timbru dens, plin, datorită utilizării greutății întregii mâini.

În mâna stângă sunetul basului „*sol*”, ca punct de orgă și suport armonic, nu trebuie să fie întrerupt de sunetul „*re*”.

În ultimele două rânduri este important să evidențiem în acorduri vocea de sus, astfel încât factura să nu „înghițim” linia melodică. Acompaniamentul sincopat trebuie să sune cât mai moale și cât mai încet.

Această piesă, după părerea noastră, este una din cele mai reușite pagini ale liricii intime, rafinate ale lui P. Ceaikovski.

#### N. 7 - Iulie. „Cântecul secerătorului”

Epigraful piesei determină de la bun început dispoziția interpretului pentru un anumit caracter al muzicii - un cântec rusesc întins, de largă respirație, acompaniat în armonii stabile și echilibrate.

Interpretul se va strădui să redea, cu o putere sugestivă cât mai prinzătoare, plină de viață, oamenii de a lucra, voioși și dragostea lor de viață. Pianistul trebuie să respecte cu strictețe toate ligile mici indicate de autor, să sonorizeze cu pregnanță vocea superioară a verticalei armonice. Hașurile vor fi libere, în mișcări ample.

În cel de-al doilea episod, caracterul muzicii se schimbă brusc: mi carea melodică largă dispare, preschimbându-se în intonații scurte, sincopate, pe fundalul unui *staccato* ascuțit. Recomandăm interpretului să reliefeze melodia din vocea mediană, să respecte toate accentele și ligile. Propunem, în calitate de variantă interpretativă, ca acest episod să înceapă la *piano*, și, în mi care de *crescendo*, să atingă în final un *ff*. Totodată, elevul trebuie să țină cont și de schimbarea modului – din major în minor – care conduce și spre schimbarea caracterului muzicii. Pentru o mai bună comprehensiune a textului muzical este deosebit de util ca pedagogul să întrebuințeze un limbaj imagistic, să facă unele analogii cu natura, timpul. Spre exemplu, timpul se schimbă, se intensifică vântul, începe furtuna. Fiecare interpret își poate găsi propriile imagini care să corespundă caracterului muzicii. În acest context, propunem aici și utilizarea unor contraste dinamice: acordurile să fie interpretate la *ff*, iar episodul următor, cu așprezecimi – la *piano*, dar cu o accentuare vădită a sunetelor superioare, ca și cum ar fi melodice, pentru că linia melodică generală aici nu trebuie să se întrerupă. Iar pentru o interpretare mai reliefată a ligilor scurte, pianistul trebuie să utilizeze poneul – primul sunet corespunde mi careii în jos a acestuia, pentru a marca baza, temelia melodică iar cel de-al doilea – mi careii în sus – pentru a o prăsi; de asemenea, este necesară utilizarea pedalei „de hașur”, care este scurtă, doar pe primul timp.

Repriza ne readuce în modul major, care marchează și caracterul luminos al muzicii. Totuși, aici nu mai regăsim patosul și impetuositatea primei părți. Pe fundalul unor triluri ce sugerează o mi care uniformă, tema capătă un caracter moale, liric, melodia devine mai cantabilă, mai lină. Se schimbă și dinamica – nu mai întâlnim *f* sau *ff* – de la *mf* și până la sfârșit, dinamica se desfășoară pe plan descendent – secerătorii se îndepărtează de pe lanul cu grâu și dispar la orizont. Având în vedere abundența secundelor în acompaniament, interpretul trebuie să utilizeze pedala cu foarte mare grijă, să nu uite de caracterul orchestral al expunerii discursului muzical.

#### N. 8 - August „Seceriul”

Spre deosebire de piesa precedentă, August are un caracter încordat, oarecum mecanic. Melodia constă din intonații scurte, sacadate, „săltărețe”, fiind acompaniate de armonii instabile și bas sincopat. Toate mijloacele de expresivitate muzicală utilizate de Ceaikovski sunt îndreptate spre crearea unei imagini-stări de muncă asiduă a secerătorilor. Tempoul piesei este destul de rapid, și din această cauză trebuie cântat cu mi careiabile, economice, cu degete energice, tenace. Poziția mâinilor trebuie să fie cât mai aproape de claviatură. Propunem o variantă de pedalizare, pe care o considerăm cea mai oportună în contextul dat. (Anexa ex 12).

Este important s ă aten ionez elevul asupra importan ții „ascultării” până la capăt a fiecărei propoziții, pentru că din practică se ție, c ă elevii deseori „aruncă” ultimele sunete, fapt ce conduce spre o rupere bruscă a sonorității.

Dificultățile tehnice ale piesei pot să distragă atenția elevului de la scopul său central: jalonarea foarte clară a melodiei, evidențierea ei timbrală și dinamică din întregul context al facturii muzicale. Pentru a atinge acest scop trebuie, întâi de toate, ca melodia să fie interpretată cât mai „aerată”, iar verticala răsărită să fie cât mai „ușoară”, cântat mai încet decât sunetele ce formează melodia.

Următorul episod, care debutează în a-moll, pune în fața interpretului obiective noi: în partida mâinii stângi apare, în acompaniament uniform, hașura *staccato*. Aici este necesar ca fiecare sunet să fie interpretat identic cu cel precedent, într-un acompaniament extrem de bine ritmat. În partida mâinii drepte apare o melodie pregnantă, în mi-care ascendentă, expusă în durate mai mari. Este important ca pianistul să atragă atenția sporită timpilor tari, care trebuie interpretați în „stil” de hașura arcului violonistic - *tenuto*, într-un mare *crescendo poco a poco*, până la culminația pe *f*.

În partea a treia a primului episod apare o nouă imagine plastică a lucrării – pasaje ondulatorii, în așezecimi, ce sugerează boarea vântului într-un lan de spice coapte de grâu. Încheierea constituită din așezecimi trebuie cântată fulgerător și concis, în a-a fel, încât să nu se resimtă grupurile de triplete, iar timpii tari să fie sesizabili „în interior”, fără a pune careva accente.

Partea mediană reprezintă un cântec liniștit, liric, gingaș, ca un dialog dintre doi îndrăgostiți. Propunem aici ca ligile scurte să fie schimbate, - ele se vor cânta mai întins, pe câte două așezecimi. Indicația *dolce cantabile* este foarte importantă pentru interpret: el trebuie să cânte acest episod cât mai expresiv, să nuanțeze trecerile melodice dintr-un registru în altul, de la o mână în alta, fără, însă, a pierde din complexitatea frazei.

Este necesar ca interpretul să obișnuie un *piano* calitativ, o expresivitate cantabilă a sonorității instrumentului.

Partea a treia, repriza, o repetă întocmai pe cea dintâi – deci, interpretul va respecta aceleași recomandări.

Propunem ca acordurile concluzive (ex. ) să fie interpretate pe o pedală scurtă, pentru a obține o sonoritate cât mai „voluminoasă”, ca un *tutti* orchestral.

N. 9 - Septembrie. „Vântoarea”

Piesa deschide ciclul „de toamnă” al *Anotimpurilor*. De la bun început, trebuie să fim atenți la indicațiile de tempo – *Allegro non troppo* – pentru a alege un tempo corect pentru

interpretarea final , în care ar fi comod de operat cu o factură atât de încrâcțurată . Caracterul muzicii apare a fi foarte bătălesc, ferm. Episoadele laterale sunt expuse în factură acordică , iar interpretul trebuie să tindă spre obținerea unei sonorități dense, voluminoase. Sunt indicate aici hașurile foarte precise și bine marcate, pentru că *legato* aici lipsește în general. Această muzică trebuie cântată cu o senzație clară de „greutate” a mâinii, foarte aproape de claviatură , compact. Sonoritatea timbrală poate fi asemănată cu cea a al murilor, a unui „tutti” orchestral.

Când privește melodia, ea necesită o evidențiere din contextul factual, astfel încât ascultătorul să nu o „caute” în această sonoritate puternică . Melodia în cauză începe în măsura a treia a partidei mâinii stângi, trecând mai apoi în mâna dreaptă , pentru ca să rămână acolo. Dar, pe lângă linia melodică de bază , aici sunt prezente și intonații secundare, care, de asemenea, trebuie arătate și scoase în evidență – avem în vedere vocea superioară în partida mâinii stângi.

Pentru obținerea caracterului muzical necesar, este, de asemenea, recomandat ca interpretul să fie atent la figurile ritmice: săsprecizimile inițiale trebuie numărate cu rigurozitate, în timp ce interpretul va presta, ca unitate de măsură a pulsației ritmice, pe trimea. Acest fapt va permite organizarea ritmică cât se poate de clară atât a trioletelor, cât și a duoletelor. Totodată , reiterează necesitatea de a cânta într-o hașură „măcăr”, „grea”, „întins ” (din urmă), care sugerează sonoritatea masivă a orchestrei simfonice. Pedala va fi destul de scurtă , de tip orchestral și nu armonic, pentru ca toate optimile să fie „transparente”.

În partea mediană compozitorul etalează un material sonor contrastant, atât pe planul caracterului muzicii, cât și pe cel al facturii, dinamicii, al hașurilor, al trecerii din major în minor.

P. Ceaikovski utilizează toate mijloacele de expresivitate artistică , pentru a crea aici imagini muzicale tensionate, de așteptare sinistră . Hașura *staccato* predomină , iar melodia devine mai expresivă pe plan intonațional, apar ligile foarte scurte, care conferă melodiei un caracter mai liric, mai moale.

Pe fundalul acestei melodii în *staccato*, ce amintește de sonoritatea flautului, în partida mâinii stângi apare un motiv, ce poate fi asociat cu sonoritatea tromboanelor și care readuce în prim-plan caracterul secțiilor laterale.

Finalul piesei are un caracter solemn, triumfător. Anume în această piesă , după pierderea noastră , putem sesiza, cu cea mai mare pregnanță , sonoritatea orchestrei simfonice mari. Amintim că pedala, pe parcursul întregii piese va fi scurtă , „curată ”, „orchestrală ”.

De asemenea, recomandăm interpretului să acorde o atenție sporită digitației, în părțile laterale (Anexa Ex13). Din propria experiență cunoaștem, că mulți dintre studenții care interpretează această piesă , au tendința de a omite degetul al 4-lea din factura dată , fapt ce împiedică precizia interpretării terțelor superioare.

N 10 - Octombrie „Cântec de toamnă”.

Această piesă reprezintă unul din cele mai strălucite exemple muzicale ce etalează o lirică adâncă, fină. Muzica este melancolică, cu nuanțe de luminoasă tristețe. Indicațiile autorului – *Andante doloroso e molto cantabile* – reflectă cu precizie caracterul interpretării muzicii și sarcinile care sunt puse în fața interpretului. Înainte de toate, trebuie să se tindă spre o înaltă expresivitate sonoră a melodiei și a vocilor însoțitoare. Pentru aceasta, este necesar ca melodia să fie interpretată „solistic”, mai ales prin „afundarea” deplină, cu întreaga greutate a mâinii, în claviatura pianului, atingerea cât mai fină a acesteia, cu pernele degetelor, ca un pipăit.

Este foarte important ca interpretul să distingă în această piesă stratificările facturale: melodia, structura imitativă a discursului și acompaniamentul armonic în acorduri.

Întreaga factură acordică va fi strict poziționată pe verticală, în așa fel, încât vocea superioară să apară un pic mai evidențiat decât celelalte. De asemenea, este indicată și o oarecare scoatere în evidență a doimilor întârziate din linia basului, printr-o „afundare” mai profundă a mâinilor pe claviatură.

Melodia piesei este de un rafinament intonațional deosebit și necesită de la interpret o expresivitate declamativă deosebită. O atenție sporită trebuie acordată intervalelor mari ale melodiei – cvartelor, cvintelor, sextelor. Auzul interpretului trebuie să reacționeze prompt la fiecare mișcare a intonației.

În cea de-a doua propoziție deja două voci se contopesc în dialog, iar pentru fiecare dintre acestea trebuie găsită o nuanță timbrală distinctă. Este foarte important de asemenea, ca interpretul să respire „vocal”, ca un cântăreț, să sesizeze toate începuturile și sfârșiturile frazelor, indicate prin ligi.

Deși muzica este lirică, cantabilă, paleta harurilor este destul de diversă: întâlnim aici *marcato*, care contribuie la scoaterea în evidență a caracterului declamativ, și *accentele*, ce apar în diferite voci, având semnificații funcționale diverse – pentru a evidenția niște „suspiniuri” sau pentru a evidenția importanța unor culmi intonaționale aparte.

Pedala, ca și în piesele precedente, trebuie să fie foarte curată, de tip orchestral.

N.11 Noiembrie - „Troica”.

După pierderea noastră, epigraful piesei nu cuprinde întru totul caracterul muzical predominant al acestei piese. Nu vom găsi aici dor și tristețe – dimpotrivă, muzica emană lumină, pace, ce amintește de întinsele spații ale câmpiilor rusești, de plenitudinea spațială.

Prima temă este expusă în unison, în registrul acut, într-un acompaniament armonic modest. Melodia este cantabilă, bazată pe intonații populare. Considerăm că harura *staccato* nu

trebuie să fie aici prea brutal și sacadat, întrucât o astfel de sonoritate va veni în discordanță cu caracterul melodiei. Iată de ce recomandăm o interpretare mai apropiată de *non-legato*.

Pedala nu va fi utilizată în timpul pauzelor din acompaniament (Anexa Ex 14). Acompaniamentul arpeggiat din cea de-a doua propoziție, în tonalitatea fis moll, ce sugerează o mișcare lină a vântului, trebuie să fie interpretat cu mult mai încet decât melodia. Cea de-a treia propoziție apare un pic mai luminoasă, deși minorul îi conferă întregii propoziții un caracter melancolic. Pasajele arpeggiate creează impresia unor uoare adieri. Melodia va fi interpretată foarte „curată”, iar pedala va fi pusă doar pe notele lungi. În măsura 12 este indicat să se utilizeze pedala de hașur direct. Augmentarea factuală, arpeggiile largi din partida mâinii stângi oferă muzicii din cea de-a treia propoziție plenitudine și bucurie.

Caracterul propriu mediane a piesei contrastează brusc cu celelalte compartimente: autorul folosește genul de dans popular, iar în discursul muzical se fac auzite intonații dialogale la diferite instrumente. Este foarte important să atragem atenția elevului la diversitatea hașurilor și a nuanșelor dinamice indicate de autor, pe care trebuie să le respecte cu exactitate, astfel încât acestea să fie cât se poate de clare și reliefate. Propunem aici o variantă de pedalizare (Anexa Ex 15). Spre sfârșitul episodului median apare o mișcare melodică ascendentă în așprezecimi la *staccato*, care se preschimbă, în repriză, în fundal melodic. Hașura *staccato* aici trebuie să fie uoară, aidoma unor clopotei de argint, din hamurile cailor.

Melodia va fi interpretată într-un timbru moale, la *mf*, dar, totodată, într-o sonoritate bogată. În ultima expunere a temeii, interpretul trebuie să creeze iluzia unei troici care se depărtează, printr-o sonorizare și mai uoară, într-un diminuendo calitativ, la care se adaugă și pedala stângă, la *pp*. În ultimul tact este important să fie schimbată pedala în așa fel, ca să se audă doar terța din bas, iar fermata să fie înută până la stingerea deplină a sunetului.

N.12 Decembrie - „Srbtorile Crăciunului”.

Ciclul *Anotimpurile* se încheie cu un minunat vals – aceasta este scena unei srbtore de familie cu ocazia Srbtorilor Crăciunului. Interpretul va întâlni aici dificultăți tehnice serioase. Spre exemplu, partida mâinii stângi va necesita un studiu separat, întrucât acompaniamentul de vals presupune o strictețe ritmică, precizie și, totodată, ușurință, precizie în articularea basului și a acordurilor. Va fi necesară diferențierea sonorizării basului de sprijin și o atingere mai lejeră a acordurilor ce constituie factura. Linia basului trebuie să fie reliefată și compactă – ea reprezintă o linie sonoră de sine stătătoare.

Partida mâinii drepte de asemenea, prezintă oarecare dificultăți. Ea se constituie din două straturi – intonația melodică propriu-zisă și incluziunile armonice. Pedalizarea este importantă, și aici ea va fi pusă în conformitate cu legăturile genului de vals – strict pe timpul tare, pentru ca pe timpul al doilea să fie scoasă cu aceeași strictețe. Totodată, vom atrage atenția elevului asupra

faptului că lucrul cu pedala nu trebuie să producă zgomot, în nici un caz nu trebuie admis bătăitul piciorului cu pedala.

Acest gen cere de la interpret abilitatea de a se „deplasa” cu ușurință pe claviatură, fiind elastic, transparent sonor, sincronizarea și armonizarea tuturor straturilor sonore.

Agogica indicată de autor sau care se presupune în diferite contexte, trebuie să fie cât mai naturală, lină. De exemplu, începând cu tactul 36 și până la tactul 55, este posibilă o oarecare libertate metro-ritmică. Episodul poate fi cântat la început oarecum mai repede, pentru ca mai apoi, mișcarea să devină tot mai dinamică, iar la începutul următoarei propoziții mișcarea poate fi din nou un pic mai lentă. Dinamica dezvoltării intonației melodice este aici foarte bogată și diversă, însă nu trebuie să ieșim din limitele nuanței *mf*.

În Trio apar noi dificultăți de interpretare, printre care polifonia, ce trebuie scoasă în relief atunci când se aud două sau trei voci în linia melodică. Deosebit de complicat apare a fi interpretarea celor două planuri în partida mâinii stângi. Pedala va fi utilizată cu foarte mare atenție, fiecare loc unde se va pune aceasta, va fi bine chibzuit de către interpret, pentru că aici este absolut necesar ca intonațiile melodice să fie pstrate într-o sonoritate „neatinse”, „curate”. În Codă poate fi utilizată deja o pedalizare mai complexă. Propunem aici o variantă de pedalizare a acesteia (Anexa Ex 16). Ultimele două surse vor crea impresia unui zbor ușor, în care sunetele se topesc în spațiu.

### Închiere

În concluzie, am dori să menționăm, că fiecare din piesele ciclului *Anotimpurile* reprezintă o mică capodoperă – ca niște perle, acestea sunt adunate într-un minunat colier muzical. Fiecare pianist, la o vârstă sau alta, trebuie neapărat să cunoască această muzică extraordinară, pentru ca să primească o plăcere deosebită interpretând aceste piese. Din propria experiență putem constata că și copiii, și studenții le cântă cu cea mai mare plăcere, chiar dacă textul muzical prezintă anumite dificultăți tehnice și stilistice de interpretare.

### Bibliografie

1. \_\_\_\_\_, A. \_\_\_\_\_ . Moca: \_\_\_\_\_ , 1970,
2. \_\_\_\_\_, A. \_\_\_\_\_ . Moca: \_\_\_\_\_ , 1950,
3. \_\_\_\_\_, A. \_\_\_\_\_ .  
Moca: \_\_\_\_\_ , 1970,  
\_\_\_\_\_, „« \_\_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ . Moca: \_\_\_\_\_