

ACADEMIA DE MUZIC , TEATRU I ARTE PLASTICE
FACULTATEA ART INSTRUMENTAL , COMPOZIȚIE ȘI MUZICOLOGIE
CATEDRA INSTRUMENTE CU COARDE

Vladimir Andrie

Indicații metodice pentru studierea și interpretarea
Concertului pentru viol și orchestră Es-dur
de Alessandro Rolla

Aprobat și recomandat pentru editare de
Consiliul științific al Academiei de Muzic ,
Teatru și Arte Plastice
(Proces verbal nr.2 din 30.10.2012)

Indicații metodice pentru studierea și interpretarea Concertului pentru violă și orchestră Es-dur de Alessandro Rolla: lucrare metodică la cursul *Instrument special (violă)*. /Alc tuitor doctor în studiul artelor, conferențiar universitar interimar Vladimir Andrieș. - Chișinău: Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2012.

Lucrarea include analiza particularităților compoziționale și interpretative ale *Concertului pentru violă și orchestră* de A.Rolla în vederea identificării principalelor dificultăți tehnice și artistice precum și unele considerații metodice asupra depășirii acestora în procesul de studiere și interpretare a *Concertului*.

Lucrarea este predestinată studenților de la specialitatea *Instrumente cu coarde*.

Redactor responsabil VLADIMIR AXIONOV, dr. habilitat în studiul artelor, profesor universitar
Recenzent BORIS DUBOSARȘCHI, profesor universitar, Maestru în Artă

CUPRINS

Preliminarii.....	pag.4
1. Locul și funcțiile genului de concert în palmaresul artistic al lui A. Rolla...	pag.5
2. Locul și funcțiile <i>Concertului op. 3 Es-dur</i> în creația compozitorului.....	pag.5
3. Specificul compozițional și interpretativ al părții I.....	pag.6
4. Specificul compozițional și interpretativ al părții II.....	pag.13
5. Specificul compozițional și interpretativ al părții finale.....	pag.15
6. Concluzii și recomandări metodice finale.....	pag.18
Bibliografie selectiv	pag.23
Anex	pag.24

Preliminarii



Alessandro Rolla (1757-1841)

Instruirea unui student în clasa de viol presupune însușirea unui repertoriu cât mai vast și cât mai divers ce cuprinde lucrări în diferite stiluri (de la Baroc la modernitate) și diferite genuri muzicale (de la studii și miniaturi la sonate și lucrări concertante). Un rol important în procesul didactic revine studierii concertelor. Concertul, ca și sonata, este o formă de amploare ce presupune abilitatea de cântare în ansamblu (în cazul sonatei acest ansamblu fiind mai restrâns). După coeficientul de virtuozitate concertul poate fi comparat cu studiul, însă în concert secunlele de virtuozitate se încadrează într-un edificiu artistic complex, pluridimensional în care exprimarea eclatantă și strălucitoare alternează cu cea lirică, contemplativă, melodică.

Concertul fiind unul dintre cele mai complexe genuri ale muzicii instrumentale pune în fața interpretului multiple probleme artistice și tehnice. Anume în concert instrumentistul poate și să manifeste în cel mai pregnant mod capacitățile interpretative, miestria, maturitatea și originalitatea gândirii artistice. Aceasta explică prezența concertelor în programele tuturor examenelor la toate anii de studii și la toate probele de concurs pentru angajarea în orchestre.

În epoca clasicismului au apărut mai multe concerte pentru viol semnate în majoritate de compozitori germani, austrieci și cehi, printre care G. Benda, C. F. Zelter, J. B. Vanhal, Carl și Anton Stamitz, J. A. Amon, Fr. Benda, F. A. Hoffmeister, R. Hofstetter, I. Pleyel, J. Reicha, G. A. Schneidet, J. Schubert. Cele mai multe concerte pentru acest instrument au ieșit de sub penna lui Alessandro Rolla. Majoritatea din aceste opusuri, însă, au fost date uitării și nu se interpretează rămânând necunoscute atât publicului cât și muzicienilor profesioniști. Lucrarea de față este consacrată analizei celui mai cunoscut dintre concertele pentru viol semnate de A. Rolla – *Concertul op.3 Es-dur* care spre deosebire de alte opere ale compozitorului a intrat în repertoriul didactic și concertistic activ al interpreților la viola. Am încercat să relevăm problemele tehnice și artistice cu care se confruntă un tânăr instrumentist în procesul de studiere și de interpretare a *Concertului pentru viol* de A. Rolla și să propunem soluții și procedee pentru depășirea acestora.

1. Locul și funcțiile genului de concert în palmaresul artistic al lui A. Rolla

Alessandro Rolla (22.04.1757, Pavia – 15.09.1841, Milano) este unul dintre muzicienii aži aproape da i uit rii care, îns , au fost pe larg recunoscu i în timpul vie ii. El a fost un veritabil virtuoz al viorii, compozitor, dirijor, profesor i, mai ales, un excelent interpret la viol , a c rui contribu ie la dezvoltarea tehnicii i repertoriului acestui instrument precum i aportul în istoria muzicii sunt subestimate. Ast zi A. Rolla mai mult este cunoscut ca marele profesor al lui Paganini, îns rolul s u i importan a lui în dezvoltarea tehnicii viorii si violei nu se reduce doar la acesta. Unele dintre inova iile tehnice care ast zi îi sunt atribuite lui Paganini, cum ar fi, de exemplu, *pizzicato* la mâna stâng , scalele cromatice ascendente i descendente, pasajele în octave .a. au fost pe larg utilizate de Rolla atât în propriile interpret ri, cât i în lucr rile componistice.

A. Rolla a fost un muzician de viziune european , un inovator în domeniul s u, în special în ceea ce prive te dezvoltarea procedeele tehnice în interpretare la vioar i mai ales la viol .

A. Rolla a l sat o imens mo tenere artistic care include circa 600 de lucr ri i acoper practic toate genurile muzicale: 12 simfonii, numeroase concerte pentru diferite instrumente (printre care 20 pentru vioar , 15 pentru viol , câte un concert pentru corn i fagot), 8 baletе, numeroase crea ii camerale (duete, trio, cvartete, cvintete, sextete), precum i mai multe lucr ri didactice (exerci ii, studii i game pentru vioar i viol).

Lucr rile sale componistice i performan ele ce le-a avut ca violonist, violist i dirijor au fost înalt apreciate de contemporani. Drept dovad poate servi i faptul c în timpul vie ii crea iile lui A. Rolla au fost publicate la cele mai cunoscute edituri *Le-Duc* i *Imbault* din Paris, *Artaria* de la Viena, *Breitkopf & Hartel* la Leipzig, *Monzani & Hill* din Londra, *André la Offenbach*, *Ricordi* de la Milano. Concertele pentru viol ale lui Rolla, inexplicabil neglijate în secolul XX, idiomatic sunt scrise pentru acest instrument. Scriitura instrumental , în special în concertele pentru vioar i pentru viol , este foarte apropiat celei practicate de N. Paganini. Rolla folose te cele mai diverse i dificile procedee atât în tehnica mâinii stângi, cât i a celei drepte. Bertini, un istoric al timpului, într-un dic ionar de muzicieni men ioneaz c lui Alessandro Rolla i-a fost interzis s evolueze în public, deoarece „femeile nu-l puteau asculta f r de a fi afectate de atacurile de nervi i f r s le ine!” [citad dup 12].

2. Locul și funcțiile Concertului op. 3 Es-dur în crea ia compozitorului

*Concertul op. 3 Es-dur*¹ pentru viol i orchestr este o lucrare de propor ii datat aproximativ din perioada anilor 1780-1790, pe când A. Rolla era capelmaistru la curtea din Parma. Acest concert exist în dou variante: partitura, restabilit pe baza parti iilor orchestrale,

¹ Am dori s atragem aten ia asupra tonalit ii Es-dur, tonalitate destul de rar pentru concertele destinate instrumentelor cu coarde multe dintre care sunt scrise în tonalitatea D-dur deoarece aceasta ofer posibilitatea utiliz rii a dou coarde libere *la* i *re* i ob inerea unei sonorit i mai ample, mai bogate în armonice naturale.

manuscrisele cioră se păstrează la biblioteca Conservatorului din Milano și partitura editată în 1800. Aceste două variante diferă considerabil. În anul 1951 muzicologul și violistul american Sydney Beck la comanda editurii *Ricordi* a pregătit pentru editare partitura și clavierul *Concertului*. Încercând să adapteze *Concertul* la cerințele interpreților din sec. XX S. Beck a lucrat cu ambele partituri existente, reunindu-le și utilizând ceea ce era în opinia lui mai prețios din cele două variante. S. Beck a introdus unele modificări în orchestrația primelor două părți, a prelucrat partida solistică, ținând cont de cerințele contemporane. Anume această redacție a fost reprodusă în ediția sovietică a *Concertului* apărută la editura în anul 1979, unica accesibilă pentru noi, pe baza căreia este realizată analiza noastră.

Concertul op. 3 Es-dur pentru violă și orchestră de A. Rolla constituie un ciclu tripartit cu o repartizare tradițională a părților: p. I *Andante sostenuto. Allegro*; p. II *Largo*; p. III *Rondo. Allegro*.

3. Specificul compozițional și interpretativ al părții I

Partea întâia este un *Allegro de sonata* (cu o foarte scurtă introducere și dublă expoziție) construit după canoanele vremii². Tematismul ambelor expoziții reflectă stilistica clasicismului. Ca și în cazul concertelor pentru vioară de W. A. Mozart cele două expoziții din p. I a *Concertului Es-dur pentru violă și orchestră* de A. Rolla sunt construite pe material tematic diferit. Tema grupului principal din expoziția orchestrală (exemplul 1) este bazată pe forme generale de mi care, pe numeroase repetiții de motive și secvențe, formând o perioadă simfonică cu cele trei faze – expozitiv (5 m.), dezvoltatoare (9 m.) și conclusiv (4 m.).

Puntea începe cu o formă iune tematică care, dacă nu ar suna în tonalitatea tonică, cu ușurință ar putea fi confundată cu tema grupului secundar (exemplul 2). Spre o asemenea opinie ne orientează și remarca *dolce*, și desenul melodic, însă la o analiză mai atentă observăm că această temă este urmată de modularea spre tonalitatea dominantei în care este expusă cea de-a doua temă de bază a expoziției orchestrale (cifra 2). Aceasta are anumite elemente comune cu tema punții, dar structura ei tonală foarte stabilă confirmă funcția temei secundare în formă (exemplul 3).

² Forma compozițională a concertului fiind orientată spre manifestarea plină a virtuozității are unele caracteristici speciale, principala dintre care constă în utilizarea expoziției duble în forma de sonată din prima parte a concertelor. Acest tip de formă este subordonat ideii de concertare-competiție între solist și orchestră. Expoziția orchestrală, de regulă, are o funcție introductivă. Expoziția solistică poate avea teme noi în partidele principală și secundară pentru a evidenția și mai mult opoziția între orchestră și solist (nu și în concertul de față). Episoadele de virtuozitate necesare pentru concert sunt de obicei localizate în punte și în concluzie. Specificul genului își lasă amprenta și asupra tratării. Deoarece structura ei nu este fixă, aici se deschid numeroase oportunități pentru introducerea secunilor de virtuozitate, care în acest caz nu afectează integritatea formei. Repriza frecvent este comprimată, însă ca un atribut quasi obligatoriu apare coda care include și cadența solistică.

Exemplul 1.

A.Rolla Concert pentru viol p.I, expozi ia orchestral , TP

Andante sostenuto

Piano (Orchestra)

Allegro

Exemplul 2.

A.Rolla Concert pentru viol p.I, expozi ia orchestral , puntea

Exemplul 3.

A.Rolla Concert pentru viol p.I, expozi ia orchestral , TS

Dup o pedal desf urat (13 m.) pe noua tonic , care într-un anumit moment se egaleaz cu dominanta tonalit ii principale, sun concluzia. Ea con ine dou compartimente, fiecare având la baz elemente tematice destul de bine individualizate, ambele îns reafirm tonalitatea Es-dur.

Cea de-a doua expozi ie cu participarea solistului, dup cum am men ionat mai sus, nu reproduce temele expozi iei orchestrale, ci expune altele noi. Toate cele patru sec iuni ale acestei expozi ii au la baz teme diferite prezentate de viola solistic .

Tema grupului principal (din expozi ia solistic) este destul de laconic (12 m suri, exemplul 4), cu un caracter avântat, gra ie arpegiului ascendent pe sunetele trisonului tonicii din debutul temei. Ea const din dou propozi ii asimetrice (7+5), formând o idee muzical unitar .

Aceast tem , ca de fapt i celelalte teme din prima parte, nu con ine mari dificult i tehnice. Cel mai greu în interpretarea acestei muzici este ob inerea caracterului adecvat – energic i avântat, dar nu în exces, ci foarte echilibrat, interpretul respectând exact toate remarcile de dinamic , de agogic i de articula ie care sunt foarte importante pentru stilistica clasicismului. În interpretarea trioletelor din m sura a doua a temei recomand m a alege în calitate de punct de reper primele sunete din fiecare triolet pentru a se echilibra mi carea arcu ului astfel încât ultimul sunet s nu fie accentuat. Dorim s atențion m asupra necesit ii respect rii exactit ii ritmice în m surile ce conțin desene cu forșlag. Ca un exercițiu preg itor pentru aceasta se recomand studierea acestor locuri f r for lag într-un tempo lent care se va accelera treptat i doar dup obținerea stabilit ii ritmice va fi ad ugat for lagul.

Exemplul 4.

A.Rolla *Concert pentru viol* p.I, expozi ia solistic , TP

Puntea se percepe ini ial ca o continuare i o dezvoltare a temei principale, discursul muzical oscilând permanent între armoniile tonicii i ale dominantei, ceea ce creeaz o anumit ambiguitate tonal (exemplul 5).

Exemplul 5

A.Rolla *Concert pentru viol* p.I, expozi ia solistic , puntea

Modula ia definitiv în tonalitatea dominantei se realizeaz doar în ultima m sur a pun ii. Întreaga punte este un exemplu de muzic motoric , bazat pe forme generale de mi care materializate în pasaje i arpegii, interpretarea c rora necesit o bun preg tire tehnic i abilit i ce se formeaz prin studiul sistematic al gamelor. În interpretarea for lagurilor scurte din prima m sur din cifra 4 (i locurile asem n toare) este indicat accentuarea ne semnificativ a notelor lungi folosind tot arcu ul. O dificultate prezint pasajul ascendent de la sfâr itul m surii 7 din punte, pentru interpretarea corect a c ruia recomand m organizarea strict a celor opt note din acest pasaj în ultimele dou optimi ale m surii odat cu m rirea intensit ții sunetului. Exemplul 6.

Exemplul 6.

A.Rolla *Concert pentru viol* p.I, expozi ia solistic , puntea

Dorim de asemenea s atragem aten ia i asupra nuan elor dinamice care trebuie respectate cu stricte e, în special în m surile 13-19 ale pun ii bazate pe efectul de ecou (exemplul 7).

Construc ia grupului secundar pare s repete întocmai structura celui principal: acelea i 12 m suri împ r ite în trei propozi ii asimetrice (4+3+5). Tema secundar (exemplul 8) are un caracter de dans gra ios i spre deosebire de cea principal sun atât la solist, cât i la orchestr . Recomand m începerea temei în poziția V, astfel sunetul *fa* fiind cântat cu degetul 1. Ca o

alternativ poate fi folosit și degetul 3 în poziția III, însă doar pentru sonorizarea primului din cele trei sunete, următorul fiind deja cântat cu degetul 1 în poziția V.

Exemplul 7.

A. Rolla *Concert pentru viol* p.I, expoziția solistică, puntea

Exemplul 8.

A. Rolla *Concert pentru viol* p.I, expoziția solistică, TS

Majoritatea studenților întâmpină dificultăți în interpretarea pasajului ce conține *gruppetto* (m sura 7 din cifra 5, exemplul 9). La o etapă inițială el poate fi exersat fără figura ornamentală care se va adăuga ulterior după ce studentul va însuși bine desenul ritmic.

Exemplul 9.

A.Rolla *Concert pentru viol* p.I, expozi ia solistic , TS

Concluzia se bazeaz pe arpeggierea acordurilor tonicii i dominantei i pe pasaje cu caracter conclusiv în partida violei. i aici observ m repetarea unor fraze cu efect de ecou, ca i în punte. Recomand m interpretarea concluziei la mijlocul arcu ului cu un *poignet* foarte moale i elastic, evitând mi c ri excesive ale cotului. În ultimele 8 m suri ale concluziei solistul trebuie s calculeze foarte exact cre terea dinamicii, creând senza ia de acumulare ce duce spre culmina ia realizat pe trilul din penultima m sur i rezolvat în sunetul tonicii de la începutul trat rii.

Tratarea debuteaz cu un compartiment orchestral destul de desf urat care reia par ial materialul expozi iei orchestrale (în tonalitatea B-dur), dar con ine i un episod (cifra 7) în care viola expune i dezvolt dou teme noi în tonalitatea paralel (c-moll). Acest episod aduce un contrast destul de pronun at, în special datorit utiliz rii unei tonalit i minore în contextul celor dou tonalit i majore (Es-dur i B-dur) ce au sunat anterior. Prima din temele episodului (exemplul 10) pare s provin din tematismul pun ii i al concluziei (i aici observ m arpeggierea acordurilor în partida solistului).

Exemplul 10.

A.Rolla *Concert pentru viol* p.I, episod în tratare

Aceste arpegii contribuie la crearea unui caracter tumultuos și dau senzația de mișcare perpetuă. Cu cât mai bine îi va reuși interpretului redarea acestui caracter, cu atât mai pronunțat va fi contrastul între cele două teme ale episodului, secunda fiind o temă expresivă cu tentă lirică și grațioasă (exemplul 11).

Exemplul 11.

A. Rolla *Concert pentru viol* p.I, episod în tratăre

În interpretarea acestei teme trebuie să fie asigurat un sunet nobil, moale și expresiv și să se respecte nuanța de piano pentru a realiza ulterior contrastul dinamic ce se produce în compartimentul final al tratării.

Spre deosebire de concertele lui Mozart reprizele corolare, de regulă, sintetizează materialul tematic din ambele expoziții, repriza din *Concertul pentru viol* de A. Rolla reia materialul din a doua expoziție (cu participarea solistului) cu unele modificări neînsemnate: puntea este omisă, iar grupul secundar și concluzia, din contra, sunt puțin lărgite. Relațiile tonale între temele celor două grupuri corespund întru totul canoanelor formei de sonată clasică.

Un compartiment foarte important al concertului solistic îl reprezintă cadența de virtuositate care precede încheierea primei părți (uneori și a tuturor părților) a concertului, devenită tradițională la hotărul sec. XVII-XVIII. În acea perioadă ea era „marcată prin cuvintele *solo*, *tenuto*, *ad arbitrio* introduse în partitură deasupra pauzei sau fermatei ce preceda secțiunea finală a piesei. Alături de cuvântul *Cadenza* (*Kadenz*, *Cadence*) se mai întâlnesc de asemenea și alți termeni ca *Capriccio* și *Point d'Orgue*. În unele tratate ale timpului în calitate de sinonim al cadenței apare fantezia, iar cadența însăși era înfrumusețată de epitete: liber, voluntar, înfrumusețată, final, de încheiere, „improvizată”, „inventată”. Ultimele două adjective sunt destul de convenționale din care motiv sunt luate în ghilimele: de regulă cadențele nu se improvizau și nu se inventau, fiind compuse și învățate din timp!” [8]. După cum menționează J. Quantz în tratatul său *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752) „sensul cadențelor constă în dorința de a uimi încă odată auditorul și de a

amplifica impresia de la piesa interpretat ” (citată după [8]). Rolul cadențelor este determinat de locul lor în formă din punctul de vedere al retoricii. O vom cita în acest context pe O. Zaharova, cunoscut specialist în domeniul retoricii muzicale care scrie: „În compartimentul *dispositio* se evidențiază partea patetică predestinată anume pentru *excitarea pasiunilor*. Ea era amplasată înaintea încheierii sau făcea parte din aceasta. Funcțiile ei constau, pe de o parte, în introducerea elementului de surpriză, iar pe de altă parte – în amplificarea *afectului* principal. În muzică ca analogie a acestor compartimente pot servi cadențele improvizate plasate de asemenea înaintea secțiunilor de încheiere a celor mai diverse genuri muzicale: în concerte, arii, piese instrumentale” [7, p. 19].

După cum menționează A. Merkulov, în practica interpretativă contemporană se observă trei tendințe în abordarea cadențelor: unii interpreți compun cadențe proprii, alții încearcă să găsească și să reconstituie cadențele originale sau niște cadențe mai vechi răsărite în manuscrise de aceea necunoscute publicului. A treia categorie de interpreți se adresează unor compozitori contemporani cu rugămintea de a compune cadențe în special pentru concertele la care nu s-au plasat cadențele originale [8]. Cadențele la *Concertul pentru violă și orchestră Es-dur* de A. Rolla au fost redactate de S. Beck în baza cadențelor violistului american Emanuel Vardi care pe lângă tradiționala cadență de la sfârșitul primei părți a introdus și o cadență la finele părții lente (despre care vom vorbi ulterior). Cea mai desfurată și cea mai dificilă sub aspect tehnic din cele două cadențe este cadența de la sfârșitul primei părți. Ea conține cele mai diverse procedee interpretative: note duble, acorduri, pasaje ascendente și descendente prin game și arpeggii, utilizând mișcarea uniformă cu triolete de optimi, grupuri de aisprezecimi și treizeciodoimi etc. Problemele de bază ce stau în fața oricărui interpret în cadențele solistice sunt: calitatea și frumusețea sunetului, bogăția paletei sonore și bineînțeles virtuozitatea care, însăși, nu trebuie să fie un scop în sine, ci să contribuie la plenitudinea imaginii artistice generale. Pentru interpretarea pasajelor de virtuozitate din această cadență recomandăm studierea gamei Es-dur în *crescendo* astfel încât să fie foarte bine sonorizate și articulate toate sunetele.

După cadența solistică sună o scurtă încheiere orchestrală care repetă fără modificări al doilea compartiment din concluzia expoziției orchestrale.

Ca un semn distinctiv al acestei părți apare alternarea dintre mișcarea prin optimi în triolete și aisprezecimi. Întâlnim asemenea alternări în punte (vezi exemplul 7), în concluzie, în episodul din tratare etc. Instrumentiști care au un simț ritmic bine dezvoltat nu întâmpină dificultăți în interpretarea corectă a acestor desene ritmice, însăși mulți violiști mai puțin experimentați au tendința de a cânta trioletele mai rar, ceea ce denaturează structura ritmică a muzicii. Le recomandăm exersarea acestor pasaje cu metronomul pentru a-și disciplina simțul ritmului, dar și ascultarea atentă a acompaniamentului.

4. Specificul compozițional și interpretativ al părții II

Partea II *Largo* este o romanță lirică ce sună în tonalitatea c-moll (enunțată în episodul din tratarea p. I) și articulează forma tripartită în care observăm unele trăsături ale formei de sonată.

Schema 1

forma	A	B	A
planul tonal	a a ₁	b c	a c
	c-moll	Es-dur	c-moll

Expunerea inițială la orchestră este reluată ulterior de viola solistică, tema de bază se desfășoară în valuri. Ea are un caracter meditativ, interiorizat, accentuat de intonația *lamento* ce apare frecvent pe parcursul părții secundare și de sunarea tensionată a septacordului mic orat (exemplul 12).

Exemplul 12.

A. Rolla *Concert pentru viol* p. II

The image shows a musical score for Example 12, titled 'A. Rolla Concert pentru viol p. II'. It consists of two systems of music. The first system shows the violin part on a single staff and the piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The violin part begins with a melodic line marked 'p espr.'. The piano accompaniment features chords and a bass line with 'sf' markings. The second system continues the violin and piano parts, showing further melodic and harmonic development.

În interpretarea acestei teme solistul poate din plin să-și manifeste muzicalitatea, dar și cunoașterea stilisticii clasiciste. Astfel, toate forlagurile trebuie cântate în timp, ca apogiatul lung spre deosebire de forlagurile scurte din p. I.

Compartimentul central al formei tripartite (Es-dur) conține două elemente tematice: primul amintește de unele din temele din prima parte (exemplul 13), cel de-al doilea conține intonația *lamento* într-o variantă mai puțin dramatică asigurată de armoniile preponderent consonante și tonalitatea majoră (exemplul 14).

Exemplul 13.

A.Rolla *Concert pentru viol* p.II, secțiunea median , primul element

Exemplul 14.

A.Rolla *Concert pentru viol* p.II secțiunea median , al doilea element

Repriza este una sintetică și îmbină tema compartimentului de bază și al doilea element tematic al părții mediane care sună aici în tonalitatea de bază. Anume grație acestei transpoziții tonale constatăm manifestarea în *Largo* a trăsăturilor formei de sonată.

Acest *Largo* este o mostră elocventă a stilisticii clasiciste, amintind pe alocuri unele teme lirice mozartiene. Aici solistul are posibilitatea de a-și demonstra plin simțul dramaturgic. Sugerăm construirea unor fraze cât mai lungi respectându-se logica expunerii și schimbarea armoniei. O sarcină importantă este căutarea coloritului sonor, frumuseții sunetului pentru redarea adecvată caracterului interiorizat, meditativ al muzicii.

După cum am menționat anterior, la sfârșitul părții secunde se presupune o cadență. Ea dezvoltă materialul tematic din *Largo* antrenând diverse mijloace tehnice caracteristice pentru cadențe, însă fără a se face abuz de virtuositate deoarece, totuși, este o cadență la parte lentă și atenția principală trebuie să fie acordată expresivității. Redactorul folosește note duble, polifonie latentă care conferă discursului un caracter improvizatoric.

După o scurtă cadență improvizatorie și o mică încheiere orchestrală care se oprește pe acordul dominantei din tonalitatea c-moll *attacca subito* începe *Rondo* final, readucând printr-o contrapunere destul de brusc tonalitatea de bază a *Concertului* – Es-dur.

5. Specificul compozițional și interpretativ al părții finale

Acest final este un exemplu de rondo septapartit cu trei episoade (vezi schema 2) și compartimente tranzitorii ce leagă episoadele de reprizele refrenului.

Schema 2

forma	A	B	A	C	A	D	A
	a a ₁ a	b c	a	d e d	a	f g	a
planul tonal	Es	Es B	Es	As	Es	Es	Es

Vioaie și grațioasă, tema refrenului acestui *Rondo* (exemplul 15) provine direct din tema grupului secundar al expoziției solistice din p. I (vezi exemplul 6), contribuind astfel la unitatea tematică a *Concertului*.

Exemplul 15.

A. Rolla *Concert pentru violă* p. III, refren

Articulând o formă bipartită cu mică repriză, refrenul determină caracterul general dansant al *Finalului*.

Inițial tema refrenului este expusă de violă solistică în nuanță de *piano* care îi conferă eleganță și suptățe. Acest caracter poate fi asigurat de mișcări lejere și sprintene ale arcușului în combinație cu o gândire muzicală în care accentele logice sunt distribuite corect pe timpurile tari din măsurile 1, 3 și 4. Nici într-un caz nu trebuie accentuat timpul relativ tare al măsurii 4 cu care se termină prima propoziție a perioadei. O atenție specială merită pasajele cu apogații din măsurile 6 și 7.

Fiind reluat ulterior de *tutti*-ul orchestral la *forte* tema sună cu totul altfel, căpătând nuanțe solemne.

Tematismul primului episod are o tentă mai lirică, printr-un strâns legătura cu dansantele ale refrenului. De dimensiuni ceva mai reduse în comparație cu primul compartiment al rondoului, acest episod prezintă o variantă a formei bipartite mici în care ambele perioade sunt construite pe un material tematic și pe un tip de mișcare diferit. Aici trebuie asigurată lejeritatea și eleganța trăsăturilor de arcă, respectându-se cu strictețe hașurile recomandate de redactor.

Atât ambele reprize mediane, cât și cea finală sunt comprimate și reiau doar prima perioadă a refrenului.

Episodul C aduce un contrast de caracter mai pronunțat și este realizat în forma tripartită urmat de o tranziție destul de desfășurată bazată pe un element tematic relativ nou (exemplul 16).

Exemplul 16.

A. Rolla *Concert pentru violă* p.III, episodul C

The image shows a musical score for a violin and piano. The top system consists of a violin staff and a grand staff (treble and bass clefs). The violin part has a melodic line with several ornaments, including mordents and grace notes. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures. Dynamics are marked as *f* (forte) and *p* (piano). The bottom system continues the violin and piano parts with similar ornamentation and rhythmic patterns.

În acest episod observăm o abundență de figuri ornamentale – forlaguri, grupetto, triluri. Pentru interpretarea lor corectă se cere o stabilitate ritmică care poate fi asigurată prin exersarea inițială a ornamentelor care vor fi descifrate separat și adăugate ulterior.

Dorim să atenționăm asupra planului tonal mai puțin obișnuit al tranziției: după o reîntoarcere destul de rapidă în tonalitatea de bază (Es-dur) discursul modulează în c-moll și se finalizează cu o cadență pe dominantă a acestei tonalități după care, ca și la hotărârea între *Largo* și *Final* destul de neașteptat (la fel prin contrapunere) apare refrenul în Es-dur. În opinia noastră solistul poate improviza aici o scurtă cadență, astfel încât trecerea spre tonalitatea refrenului să se realizeze în această cadență (vezi exemplul 17).

Cele două episoade (B și C) denotă anumite similitudini în construcția lor, antrenând forme simple bazate pe contrast tematic și mai ales ritmic între perioadele constituente, prima având un tematism mai individualizat, iar a doua provenind din forme generale de mișcare (diverse pasaje și arpegii motrice cu o ritmică aproape uniformă).

Exemplul 17.

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system shows the violin playing a melodic line with slurs and accents, while the piano provides harmonic support with chords and moving lines. The second system continues this, with a measure number '16' in a box above the violin staff. Dynamics like 'p' (piano) are indicated in the piano part.

Ultimul episod *D* conține de asemenea două elemente tematice diferite, doar că de data aceasta ele sunt inversate cu locul, elementul tematic mai individualizat fiind plasat în compartimentul median al episodului (exemplul 18).

Problemele principale cu care se confruntă violistul în procesul de studiere și ulterior de interpretare a acestui final în mai întâi de toate de articulație și de alegerea corectă a trăsăturilor de arcă. Multe momente ale discursului predispun spre o interpretare romantică, însă este foarte important de a respecta stilistica clasicismului. O atenție deosebită trebuie acordată dinamicii. Destul de frecvent pe parcursul finalului observăm o dinamică terasată, cu treceri subite de la *forte* la *piano* (fără *crescendo* și *diminuendo*) care generează efectul de ecou.

Exemplul 18.

A. Rolla *Concert pentru violă* p.III, episodul D

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system shows the violin playing a melodic line with slurs and accents, while the piano provides harmonic support with chords and moving lines. Dynamics like 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte) are indicated. The second system continues this, with dynamics like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) indicated. The piano part features a prominent chordal structure.

6. Concluzii și recomandări metodice finale

Clasicismul muzical este un curent artistic care se caracterizează prin armonie (între rațiune și pasiune, între voință și destin, între individ și societate), universalitate (revenirea la subiecte din mitologia antică, la teme eterne), unitate (diferite genuri reunite în operă sau în simfonie), claritate și simplitate (ea se adresează tuturor), firesc și lipsă de exces. În această epocă predominant devine concertul solistic, centrat pe interpretul virtuoz, devenind o replică muzicală la una din ideile fundamentale ale Iluminismului despre valoarea individului și rolul acestuia în societate. Dialogul între *solo* și *tutti* din concertul baroc care ilustrează conceptul complementarismului treptat este înlocuit în concertul clasicist de rivalitatea între solist și orchestră ce ilustrează conceptul egalității în drepturi promovată de iluminiști (microcosmul este egal cu macrocosmul). În acest context opoziția partidei solistice și a celei orchestrale devine una din particularitățile definitorii ale concertului.

Dificultățile interpretative din *Concertul pentru violă și orchestră* de A. Rolla, ca de altfel și din celelalte concerte din această epocă, în special, de respectarea stilisticii clasiciste. În zilele noastre tratarea romantică cu exaltarea și emotivitatea ei excesivă pare inadecvată pentru interpretarea muzicii din epoca clasicismului. Ea presupune utilizarea unor procedee simple, firești. Este necesar de a atrage atenția interpretului mai întâi de toate la emiterea sunetului care trebuie să apară chiar în primul moment al mișcării arcului și „însuflețit de dinamic” (expresia lui N. Harmoncourt). Sunetul fiind luat cu o anumită forță, sonoritatea lui se diminuează treptat, notele lungi, stingându-se în mod natural și oferind timp pentru apariția altor sunete. În asemenea condiții cea mai dificilă sarcină devine interpretarea *legato* – reunirea flexibilă a notelor în melodie, formarea unor linii extinse. Mișcările arcului se vor calcula astfel încât să cuprindă întreaga frază chiar din momentul apariției primei note. Sunetul trebuie să fie întotdeauna curat, fără impurități, cristalin, fără exces de *vibrato* și fără apăsări în interiorul notei. Urmând această tehnică interpretarea capătă o lejeritate, sonoritatea devine aerisită și transparentă. Aceasta se creează printr-o manieră de cântare fără apăsarea excesivă a arcului în coardă respectând anumite reguli de frazare bazate pe succesiunea armoniilor care urmează mersul firesc al acumularilor și destinderilor de tensiune, pe rezolvarea disonanțelor conform tinerii.

În epoca clasicismului alegerea modalităților de articulare revenea aproape în totalitate pe seama interpretului, deoarece compozitorii făceau indicații doar în cazurile când doreau să se facă anumite abateri de la normele și tradițiile existente. Astfel, de exemplu, pe timpurile lui Mozart nu era necesar de a se pune ligă între nota ce formează o disonanță și rezolvarea acesteia, deoarece era de la sine înțeles că acestea trebuie interpretate *legato*, iar nota rezolvării întotdeauna trebuie cântată mai încet decât disonanța premergătoare.

Un impact similar asupra aspectului melodic, armonic și ritmic al muzicii îl aveau ornamentele. În practica timpului a existat un anumit mod comun pentru toți muzicienii instruiți care erau familiarizați cu tradițiile și convențiile de interpretare a ornamentelor existente la acel moment, astfel încât remarcile compozitorilor pareau a fi inutile, la fel ca și în cazul indicațiilor de articulație. O sursă importantă de documentare în problema executării corecte a ornamentelor din muzica epocilor barocului și clasicismului o constituie tratatul lui Leopold Mozart *Principiile fundamentale ale cântării la vioară* apărut în 1756 la Salzburg.

Printre principalele tipuri de ornamentație L. Mozart indică: *apogiaturile* lungi și scurte (care se mai numesc și *forlaguri*), *trilul* și *grupetto*. El menționează că, dacă o apogiatură este indicată înainte de o notă trime, o optime sau o aisprezecime într-o măsură care descendentă, ea trebuie cântată ca o apogiatură lungă, valoarea ei constituind o jumătate din valoarea notei principale. Deci această apogiatură împarte nota principală în două jumătăți egale.

Exemplul 19.



A a este scris

A.Rolla *Concert pentru violă* p.II



A a trebuie cântat

În cazul în care o apogiatură este scrisă înainte de o notă într-o măsură care ascendentă ea trebuie cântată rapid și ușor, astfel încât să fie subliniat următoarea notă principală.

Exemplul 20. A.Rolla *Concert pentru violă* p.II



Iar dacă o apogiatură apare cu un grup de note într-o măsură care descendentă consecutivă sau în cadrul unui triolet în tempo-ul *allegro* sau altul asemănător, ea trebuie tratată ca apogiatură scurtă (*forlag*).

Exemplul 21.

A.Rolla *Concert pentru violă* p. III



Trilul reprezintă o alternanță a două note vecine, situate la o distanță de un ton sau de un semiton. Interpretul este cel ce decide dacă să cânte trilul folosind tonul sau semitonul în conformitate cu tonalitatea piesei, cu excepția cazurilor în care compozitorul a indicat acest lucru. Mai frecvent trilul începe de la nota superioară spre cea inferioară, adică se cântă pornind de sus.

Dacă trilul apare în mijlocul unui pasaj cadențial descendent, este de preferat să fie adăugate câteva note scurte, ca o turnură după tril. Aceste note scurte ar trebui să fie cântate un pic mai lent decât nota de încheiere.

Exemplul 22.

A. Rolla *Concert pentru violă* p. I



A a se scrie



A a se cântă

Ultimul tril înainte de o Cadență, numit *Ribattuta*, trebuie să fie tratat în mod diferit. Începutul notei superioare are timp mai flexibil determinat de interpret, spre deosebire de un tril comun, care trebuie să înceapă mai repede.

Exemplul 23.

A. Rolla *Concert pentru violă*, p. II



L. Mozart a indicat că în conformitate cu viteza interpretării trilurile pot fi împărțite în patru categorii: lent, mediu, rapid și de accelerare. Trilul lent este indicat pentru piesele lente, cu un caracter mai trist (ca, de exemplu, părțile secunde din concerte). Trilul rapid, din contra, este indicat pentru o mișcare vioaie, plină de viață, cum ar fi părțile I și III din concerte. Trilul de accelerare este potrivit pentru *Ribattuta*, care poate începe lent apoi accelerând împreună cu un *crescendo* înaintea unei Cadente.

În *Violineschule* de L. Mozart încă nu există semnul contemporan pentru notarea grupetoului. Cu toate acestea, autorul descrie un astfel de ornament compus din patru note scurte și rapide care apare între două note ascendente, numindu-l *Doppelschlag*. El scrie că prima notă principală trebuie cântată cu un accent, fiind urmată de o mică turnură însoțită de un *diminuendo* continuu spre a doua notă principală.

Exemplul 24.



A a se scrie

A.Rolla Concert pentru viol p.III



A a se cânt

O sarcină dificilă, dar foarte importantă în executarea concertelor clasice, este menținerea unei pulsații fără devieri de tempo pe parcursul întregii părți. În interpretarea unor muzicieni mai puțini experimentați trecerile dintr-un pasaj în altul, schimbarea desenelor ritmice și a nuanțelor dinamice frecvent se asociază cu modificarea involuntară a tempoului: pasajele ascendente se accelerează, cele descendente se cântă mai lent; creșterea dinamicii determină accelerarea tempoului, în timp ce diminuarea ei îl încetinește ceea ce denotă lacune destul de serioase în educația muzicală. Folosirea metronomului în scopul depășirii acestor dificultăți este recomandat doar pentru etapa inițială de studiu și pentru o perioadă scurtă, în caz contrar apare pericolul transformării mișcărilor vii a muzicii într-una mecanică.

Respectarea acestor indicații în procesul studierii și interpretării concertelor pentru viol și orchestră analizate în prezentul capitol va ușura sarcina violiniștilor și va asigura redarea corectă a stilisticii clasicismului trăsăturile definitorii ale căreia sunt: frumusețea și claritatea melodică; caracterul echilibrat și puritatea formei; reținerea expresiei și bunul gust.

Concertele clasice prezintă o treaptă mai avansată de pregătire față de concertele baroce și se studiază în anii II și III de facultate. Recomandăm studenților din anul II interpretarea concertelor de Hoffmeister și Stamitz, în timp ce concertul de Rolla, fiind cel mai dificil, poate fi studiat în anul III. Lucrul asupra concertelor clasice educă la student o ordine în gândire și simțul ritmului. Alegerea corectă a tempourilor de interpretare a concertelor din secolele XVII-XVIII este destul de problematică, deoarece denumirile se referă mai mult la caracterul sunării și doar tangențial indică tempoul ca atare. Din acest motiv pentru o lectură cât mai adecvată a partiturilor concertelor din secolele XVII-XVIII și pentru o interpretare corectă a lor muzicienii-interpreți trebuie să aibă anumite abilități de lectură a textelor muzicale bazate pe un fundament teoretic și istoric solid, să fie familiarizați cu tradițiile practice interpretative de odinioară. Concertele clasice contribuie de asemenea și la dezvoltarea virtuozității, studiul lor reprezentând un pas important în creșterea nivelului profesionist al unui tânăr muzician.

Johann Wolfgang von Goethe scria: „La distanță deslușești doar luminile conducătoare în artă și adesea oamenii se mulțumesc doar prin a le cunoaște numele. Însă odată ce te apropii de aceste ceruri înstelate începi să observi și licărirea altor stele de magnitudine secundă care încep să lumineze și să se evidențieze tot mai pronunțat, separat de constelațiile din care fac parte, și atunci

acest univers al artei se lrgeste devenind mai bogat”³. Aceste cuvinte ale marelui poet german ni se par relevante pentru cercetorii de astzi i pentru situaia din tiina i practica muzical contemporan cnd tot mai mult se manifest interesul i curiozitatea fa de numeroii compozitori mai puin cunoscu i din secolele XVII-XIX uita i pe nedrept.

Bibliografie selectiv :

1. Badura-Skoda, E. *Cadenza*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol. IV, p. 787.
2. Hertz, D., Brown, B.A. *Classical*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol.IV, p. 449-454
3. Rostagno, A. *Rolla, Alessandro*. In: The New Grove Dictionary of music and musicians. London, Oxford University Press, 1990, Vol.XVI, p.112.
4. , . , . , 2005.
5. : , 1983.189 .
6. , . : , 1978. 320 .
7. , . XVIII . : , 1989, . 104, . 19-24.
8. , . XVIII – XIX . B: , 2002, 2 [online]. <http://stmus.nm.ru/arc/202/822.htm> (vizitat 15.03.2008)
9. , . : , 2007. 335 .
10. , . B: , 1987, . 8, .69-77.
11. <http://www.amazon.com/Alessandro-Rolla-Concerti-viol-a-archi/dp/B000I2K9MY> (vizitat 14.05.2010)
12. http://en.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Rolla (vizitat 15.05.2010)

³ Citat dup : Marshall E. Prefa a la discul Franz Anton HOFFMEISTER Complete works for viola, Ashan Pillai (viola), Gulbenkian Orchestra/Christopher Hogwood. OEHMS CLASSICS OC 334 http://www.musicweb.uk.net/classrev/2004/Aug04/Hoffmeister_em.htm

Anex :

Prima pagin din manuscrisul partiției de viol solo din
Concertul pentru viol și orchestră Es-dur de A. Rolla

The image shows a handwritten musical score for a violin solo. It consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1:** Starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It begins with a *rit.* (ritardando) marking, followed by a *solo* marking. The music features a melodic line with slurs and accents.
- Staff 2:** Continues the melodic line, marked with *f* (forte) and *rit.* markings.
- Staff 3:** Shows a change in texture with more complex rhythmic patterns and slurs.
- Staff 4:** Features a dense, rapid passage with many sixteenth notes, marked with *f* and *rit.*
- Staff 5:** Continues the rapid passage, marked with *f* and *rit.*
- Staff 6:** Shows a change in texture with more complex rhythmic patterns and slurs.
- Staff 7:** Features a melodic line with slurs and accents, marked with *f* and *rit.*
- Staff 8:** Continues the melodic line, marked with *f* and *rit.*

Measure numbers are indicated at the beginning of several staves: 5, 11, 20, 26, 30, 36, and 3. The score is written in black ink on aged paper.