



Universitatea
Transilvania
din Braşov

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Muzică

Botond-Csaba SZŐCS

STIL ŞI PERFORMANŢĂ INTERPRETATIVĂ ÎN CREAŢII

CONCERTANTE PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ DE

LUDWIG VAN BEETHOVEN

STYLE AND PERFORMANCE IN

LUDWIG VAN BEETHOVEN'S PIANO CONCERTOS

REZUMAT

Conducător ştiinţific

Prof. dr. Stela DRĂGULIN

BRAŞOV, 2024

CUPRINS

CUPRINS	2
INTRODUCERE	7
Elemente de contextualizare	7
Interes științific și motivația alegerii temei propuse	8
Interes personal asupra alegerii temei propuse	8
Ipotezele și obiectivele tezei	9
Obiectiv general	9
Obiective specifice	9
Planul tezei	10
Capitolul I	11
EXPLORAREA CONTEXTULUI ISTORIC, SOCIAL ȘI CULTURAL LA CONFLUENȚA SECOLELOR XVIII-XIX	11
I.1 Contextul socio-politic din anii 1800	11
I.1.1 Scurtă incursiune în lumea artelor: pictura, literatura, filosofia	11
I.1.2 Curente ale gândirii muzicale în Europa, cca. 1790–1810	12
I.2 Evoluția genului de concert în clasicism	12
I.3 Edificarea geniului lui Beethoven	13
I.3.1 Patronajul muzical și schimbările sociale	13
I.3.2 Moștenirea muzicală a lui Haydn și a lui Mozart	13
I.3.3 Beethoven, Schopenhauer și Goethe	14
I.4 Beethoven: Puntea dintre Clasicism și Romantism	14
I.5 Concertul instrumental beethovenian dedicat pianului în contextul perioadelor de creație	14
I.6 Concluzii	15
Capitolul II	16
ASPECTE STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE ALE DISCURSULUI BEETHOVENIAN	16
II.1 Congruențe între muzică și limbaj	16
II.1.1 Congruențe biolingvistice – Născuți pentru comunicare	16
II.1.2 Congruențe structurale – logica construcției	17
II.1.3 Congruențe semantice – de la semn la semnificație	18

II.2 Profilul autentic dominant al elementelor de limbaj beethovenian.....	18
II.2.1 Principii de formă în concertele lui Beethoven.....	19
II.2.1.1 Formă vs. Gen muzical	19
II.2.1.2 Forma de concert.....	19
II.2.1.3 Armonie. Temă muzicală.....	20
II.2.1.4 Părțile întâi ale lucrărilor concertante beethoveniene - forma sonată: expoziție, dezvoltare și repriză	20
II.2.2 Symbolismul în creațiile lui Beethoven	20
II.2.2.1 Ornamentația.....	21
II.2.2.2 Trillul cadențial specific	21
II.2.3 Expresivitatea - Elemente de frazare, dinamică și agogică ale limbajului beethovenian	22
II.2.3.1 Legato, Non Legato, Staccato – între aparență și esență.....	22
II.2.3.2 Rolul pauzelor în reprezentarea ideilor muzicale	23
II.2.3.3 Rubato, pornind de la Haydn și Mozart	23
II.2.4 Tempourile beethoveniene.....	24
II.2.4.1 Tempo-urile standard și diversificarea acestora	24
II.2.4.2 Beethoven și metronomul – intervențiile lui Czerny.....	25
II.3 Concluzii.....	25
Capitolul III	26
PERSPECTIVA SCHENKERIANĂ A LUCRĂRILOR CONCERTANTE BEETHOVENIENE PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ	26
III.1 Analizele schenkeriene – Un sistem analitic în expansiune	26
III.1.1 Funcțiile armonice ca reprezentări mentale	27
III.1.2 Fiabilitatea analizelor schenkeriene.....	27
III.1.2.1 În muzica tonală – Între tonică și dominantă	27
III.1.3 Utilitatea analizelor schenkeriene – de la analiză la expresie.....	27
III.1.3.1 Structurarea discursului muzical.....	28
III.1.4 Structuralismul lingvistic. Textul vorbit - textul cântat	28
III.1.4.1 Schenker și Chomsky	28
III.1.4.2 Schenker și Husserl – Analizele schenkeriene și descrițiile fenomenologice	29
III.2 Sursele de inspirație a creațiilor beethoveniene.....	29
III.2.1 Preferințele lui Beethoven asupra alegerii tonalităților	29
III.2.2 Tratatate muzicale cu influență asupra lui Beethoven.....	30

III.3 Dramatismul tonalității: explorări schenkeriene în discursul muzical beethovenian	30
.....	
III.3.1 O abordare schenkeriană a tonalităților	31
III.3.2 De la analiză la interpretare	31
III.3.3 Schenker – Stanislavski: cercetări paralele	32
III.4 Perspective complementare: semiotica în contextul analizei schenkeriene	32
III.4.1 Studiu de caz: paralelă între Greimas și Schenker	33
III.4.2 Semiotica existențială a lui Tarasti	33
III.4.3 Notății schenkeriene în teorie vs. practică	34
III.5 Concluzii	34
Capitolul IV	35
IPOSTAZE INTERPRETATIVE ALE CONCERTELOR BEETHOVENIENE PENTRU PIAN	35
IV.1 Dezvoltarea pianului începând cu anul 1780 și influențele asupra interpretării	35
IV.1.1 Extinderea claviaturii – necesitate transformată în inovație de către Beethoven	35
.....	
IV.1.2 Mecanica vieneză versus mecanica engleză a pianelor	36
IV.1.3 Marii clasici și caracteristicile pianelor lor: Haydn, Mozart și Beethoven	36
IV.1.4 Densitatea unică a timbrului beethovenian – tipuri de pedalizări	37
IV.2 Spiritul retoric al lui Beethoven reflectat în interpretare	37
IV.2.1 Interpretând muzica clasică de epocă pe un pian modern de concert	37
IV.2.2 Beethoven ca pianist interpret	38
IV.2.2.1 Solist - tutti	38
IV.2.2.2 Despre cadențele beethoveniene	38
IV.2.3 Pianistica lui Beethoven în comparație cu cea a lui Haydn și Mozart	38
IV.3 Semnificația muzicii și a sinelui: semiotica performanței muzicale	39
IV.3.1 Gestul ca element interpretativ în muzică	39
IV.4 Paradigma existențială a narativității în muzică	40
IV.5 Concluzii	40
Capitolul V	41
ABORDĂRI MULTIDIMENSIONALE ÎN ANALIZA REPERTORIULUI PROPUS	41
V.1 Edițiile Concertelor Op. 37, Op. 56 și Op. 73 de Beethoven	41
V.1.1 Edițiile pentru formații de muzică de cameră – contextul apariției	42
V.1.1.1 Concertul pentru pian și orchestră nr. 3, Op. 37	42
V.1.1.2 Concertul pentru pian și orchestră nr. 5, Op. 73 – transcripția pentru cvintet	43

V.1.1.3 Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră, Op. 56.....	43
V.2 Concertul pentru pian și orchestră nr. 3 în do minor, Op. 37.....	43
V.2.1 <i>Allegro con brio</i>	43
V.2.1.1 Expoziția – analiza armonică și formală	44
V.2.1.2 Dezvoltarea – relația orchestră-solist și dirijor-orchestră.....	45
V.2.1.3 Repriza – celebrarea temelor principale	46
V.2.1.4 Cadența – apogeul dramatismului	46
V.2.1.5 Coda.....	46
V.2.2 <i>Largo</i>	47
V.2.3 <i>Rondo. Allegro – Presto</i>	48
V.2.4 Concluzie	50
V.3 Concertul nr. 5 <i>Imperialul</i> pentru pian și orchestră în Mi bemol Major, op.73.....	51
V.3.1 <i>Allegro</i>	51
V.3.1.1 Expoziția– cadențe și virtuozitate încă din primele măsuri	51
V.3.1.2 Dezvoltarea - interacțiunea solist-orchestră	53
V.3.1.3 Repriza - importanța acordurilor repetate	53
V.3.1.4 Coda – comparație componistică cu Concertul nr. 3 de Beethoven	54
V.3.2 <i>Adagio un poco mosso</i>	54
V.3.2.1 Introducerea orchestrei – rolul pauzelor și al suspinelor	54
V.3.2.2 Relația tonică-dominantă.....	56
V.3.3 <i>Rondo. Allegro ma non troppo</i> – joc componistic între aparență și esență	56
V.3.4 Concluzie	58
V.4 Triplul Concert - Concertul pentru pian, vioară, violoncel și orchestră în Do Major, Op.56.....	58
V.4.1 <i>Allegro</i>	59
V.4.1.1 Expoziția - recurența submotivelor imitative	59
V.4.1.2 Dezvoltarea – adevărata dramă <i>Sturm und Drang</i> a lui Beethoven.....	62
V.4.1.3 Repriza - fidelă expoziției	63
V.4.1.4 Coda – unicitatea Triplului Concert – dialogul între soliști.....	63
V.4.2 <i>Largo</i>	63
V.4.3 <i>Rondo alla polacca</i>	65
V.4.4 Concluzie	67
V.5 Analiza comparativă: interpretări autentice ale creației concertante beethoveniene	67
V.5.1 Concertul pentru pian și orchestră nr. 3, Op. 37.....	67
V.5.2 Concertul pentru pian și orchestră nr. 5, Op. 73.....	68

V.5.3 Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră, Op. 56.....	69
V.5.4 Orchestrația. Valorificarea dirijării actului interpretativ prin echilibru și cooperare.....	69
V.6 Concepții personale privind abordarea interpretativă	70
V.7 Concluzii.....	70
Capitolul VI	71
BEETHOVEN REFLECTAT ÎN TIMP: DE LA RECEPȚIE LA INSPIRAȚIE CONTINUĂ.....	71
VI.1 O privire interdisciplinară a impactului și a recepționării lui Beethoven în literatură, artă vizuală, filosofie.....	71
VI.2 Concluzii	72
DISEMINĂRI PEDAGOGICE PERSONALE	73
CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII PERSONALE ȘI ORIGINALITATEA LUCRĂRII.....	75

Motto:

„Fiecare spune diferit o poveste și acea poveste ar trebui să fie spusă convingător și spontan. Dacă nu este convingător și spontan spusă, nu are valoare.” (Radu Lupu, 1991)

INTRODUCERE

Elemente de contextualizare

Într-un context cultural dinamic, lucrarea de doctorat intitulată *Stil și performanță interpretativă în creații concertante pentru pian și orchestră de Ludwig van Beethoven* evidențiază relevanța continuă a compozitorului în repertoriul muzical și influența sa asupra genului concertant pentru pian și orchestră. Focalizându-se pe *Concertul nr. 3 în do minor, Op. 37*, *Concertul nr. 5 în Mi bemol Major, Op. 73* și *Triplul Concert în Do Major, Op. 56*, teza explorează modul în care stilul beethovenian unic, eroic și profund emoțional a inovat genul concertant, tranziționând de la clasicism la romantism. Lucrarea investighează influența culturală și filosofică a lui Beethoven, subliniind impactul său asupra diverselor domenii artistice.

Prin analiza detaliată a interpretărilor contemporane ale concertelor din repertoriul propus, teza urmărește să definească stadiul actual de interpretare și să identifice elementele inovatoare și abordările distinctive adoptate în interpretarea modernă a acestor lucrări, prezentând evoluția stilistică de la tradițional la modern, cu un accent pe combinația între tehnicile istoric informate și sensibilitatea contemporană.

Metodologia lucrării de doctorat este diversificată și minuțioasă, bazându-se pe o bibliografie cuprinzătoare și pe studii detaliate legate de contextul socio-cultural și politic, aspecte tehnice și interpretative ale concertelor pentru pian, inclusiv analize schenkeriene. Sunt menționate diverse ediții ale concertelor lui Beethoven, precum și necesitatea apariției transcripțiilor pentru formații de muzică de cameră. Abordarea include audiții comparative pentru a identifica evoluțiile interpretative și a dezvolta o perspectivă personală asupra interpretării concertelor beethoveniene.

Interes științific și motivația alegerii temei propuse

Necesitatea științifică a subiectului ales rezidă în descifrarea complexității și a profunzimii gândirii lui Ludwig van Beethoven, împreună cu varietatea sa ideatică și componistică, care impun imperativul unei abordări interdisciplinare. În concertele sale, pianul și orchestra se angajează într-un dialog muzical care transcende granițele genurilor, creând o unitate coezivă și profundă.

Pe lângă valoarea academică, lucrarea oferă o dimensiune pedagogică semnificativă, propunând metode și tehnici pedagogico-pianistice inovatoare pentru o înțelegere mai profundă a muzicii lui Beethoven. Această cercetare contribuie la literatura existentă despre Beethoven, deschizând noi perspective în practica interpretativă și în discursul academic. Scopul este nu doar de a transmite cunoștințe tehnice și interpretative, ci și de a cultiva o înțelegere profundă a stilului și expresivității lui Beethoven, contribuind astfel la formarea interpreților capabili să ofere interpretări autentice și memorabile ale muzicii sale.

Interes personal asupra alegerii temei propuse

Compozițiile beethoveniene au reprezentat un pilon constant în repertoriul solistic al autorului, o călătorie firească, naturală, evolutivă, care a dezvăluit, cu fiecare interpretare, straturi noi de semnificații și profunditate. Pornind de la lucrările de dimensiuni mai reduse, autorul a studiat și a interpretat de-a lungul carierei sale 18 din cele 32 de sonate pentru pian de Beethoven, integrala Sonatelor pentru pian și vioară, precum și integrala Sonatelor pentru pian și violoncel ale lui Beethoven, urmând ca ulterior să interpreteze Fantezia pentru pian, cor și orchestră, Op. 80 și, culminând cu Integrala concertelor de Beethoven. Fiecare dintre aceste opere i-au oferit, atât ca interpret, dar și în rolul său pedagogic, ocazia unică de a explora și a împărtăși cu elevii și studenții săi bogăția și frumusețea artei lui Beethoven. Cu toate acestea, autorul a simțit întotdeauna că există un nivel mai profund de pătrundere, o esență care așteaptă să fie descoperită.

Prin urmare, această cercetare doctorală își propune o abordare mai personală și artistică a lucrărilor lui Beethoven, cu un accent special pe concertele menționate anterior. Acestea marchează nu doar puncte culminante în evoluția personală ca artist, dar și momente definitorii în parcursul muzical beethovenian. Tocmai de aceea autorul consideră că pentru sine a fost o necesitate personală să se întoarcă la Beethoven, în vederea aprofundării și prezentării deopotrivă a constatărilor sale privind nivelul pianistic mondial actual al marilor interpretări beethoveniene.

Ipotezele și obiectivele tezei

Studiul propus oferă o oportunitate rară de a analiza detaliat și comprehensiv stilul unic al lui Beethoven. Prin înțelegerea mai profundă a complexității și expresivității sale, se poate obține o apreciere mai bogată a contribuției sale la istoria muzicii și a modului în care a influențat evoluția muzicii clasice.

Obiectiv general

Obiectivul general al lucrării doctorale constă în explorarea și definirea elementelor stilistice și tehnico-interpretative prezente în creația concertantă pentru pian și orchestră de Ludwig van Beethoven. Acest demers a implicat o investigație amănunțită a limbajului muzical beethovenian, identificând și scoțând în evidență acele elemente, formule și pasaje care sunt tipic beethoveniene, și modul inedit prin care acestea pot fi ilustrate printr-o interpretare pianistică inedită. Am pus un accent deosebit pe caracterul practic al tezei, adică pe aplicabilitatea și utilitatea descoperirilor în contextul interpretativ și pedagogic.

Toate aspectele stilistice identificate sunt susținute și ilustrate printr-o documentație bogată și variată, ce include o gamă largă de exemple muzicale, precum figuri și tabele și, în mod special, analize schenkeriene unice, atent realizate, în vederea conturării unei interpretări solistice memorabile. Un aspect inovativ al prezentei teze constă în utilizarea a ceea ce am numit *link-uri interactive*: în lucrarea digitală, cititorii pot da click direct pe aceste link-uri, fiind redirecționați către fragmentele muzicale specifice, în interpretarea personală a autorului, cu măsurile indicate. Aceasta facilitează o înțelegere mai profundă și imediată a exemplificărilor muzicale discutate, permițând o interacțiune directă și intuitivă cu materialul studiat.

Obiective specifice

Printre obiectivele specifice enumerăm: studiul creației beethoveniene în contextul istoric, social și cultural al epocii, reliefarea locului și importanței pe care o are creația pianistică în muzica lui Beethoven, evidențierea elementelor caracteristice de limbaj beethovenian, adoptarea unei perspective schenkeriene a lucrărilor concertante pentru pian, identificarea particularităților tehnico-interpretative, abordări interpretative personale și în analiză comparativă, analiza stilistică a concertelor pentru pian și orchestră, explorarea influenței vaste și multidimensionale și a gradului de recepție a lui Beethoven dincolo de domeniul muzicii.

Obiectivele specifice s-au concretizat în cadrul celor șase capitole ale lucrării. Fiecare dintre aceste obiective specifice va contribui la o înțelegere completă a creației concertante pentru pian și orchestră de Beethoven, oferind o perspectivă unică asupra uneia dintre cele mai importante figuri din istoria muzicii.

Planul tezei

În primul capitol explorăm contextul istoric, social și cultural la confluența secolelor XVIII-XIX, după care în capitolul II ne concentrăm atenția asupra aspectelor stilistice și interpretative ale discursului beethovenian. Al treilea capitol ne oferă o perspectivă schenkeriană absolut necesară a lucrărilor concertante beethoveniene pentru pian și orchestră, urmând să observăm, în capitolul următor, al patrulea, modul în care elementele studiate anterior pot fi expuse în diferite ipostaze interpretative ale creației concertante. Capitolul V analizează concret, printr-o abordare multidimensională, concertele lui Beethoven nr. 3 în do minor, Op. 37, nr. 5 în Mi bemol Major, Op. 73 și Triplul Concert în Do Major, Op. 56, integrând diverse perspective armonice, formale, structurale, semantice și schenkeriene pentru a oferi o înțelegere holistică a repertoriului propus. Capitolul VI va ilustra modul în care Beethoven va fi reflectat în timp, evidențiind tranziția de la recepție inițială la rolul său continuu ca sursă de inspirație în diverse domenii artistice și culturale. În final, secțiunea care cuprinde diseminări pedagogice ale autorului va încerca să ofere sfaturi inspiraționale și metode didactice care vor ilumina înțelegerea și aprecierea muzicii lui Beethoven pentru generațiile viitoare.

Capitolul I

EXPLORAREA CONTEXTULUI ISTORIC, SOCIAL ȘI CULTURAL LA CONFLUENȚA SECOLELOR XVIII-XIX

Puntea dintre secolele al XVIII-lea și al XIX-lea se distinge printr-o colecție remarcabilă de figuri muzicale emblematice și o combinație atrăgătoare de genuri, stiluri și orientări estetice, depășind în acest sens orice alt secol. Publicul modern apreciază adesea în mod deosebit realizările colective ale marilor figuri artistice din acea perioadă, în comparație cu realizările altor epoci.

Pentru a putea înțelege esența diversității curentelor gândirii muzicale în Europa la confluența secolelor XVIII-XIX, o scurtă oprire asupra contextului istoric din această perioadă ar fi benefică, precum și explorarea celor mai deosebite aspecte ale celorlalte arte la acea vreme, printre care pictura, literatura și filosofia.

I.1 Contextul socio-politic din anii 1800

Începutul secolului al XIX-lea a fost marcat de transformări radicale la nivelul structurilor politice și sociale, generând o schimbare semnificativă în expresiile culturale, în special în muzică. Principiile Iluminismului și ecourile Revoluției franceze au stimulat o nouă concepție despre rolul și funcția muzicii în societate. Muzica, anterior adesea un instrument al elitelor și al instituțiilor religioase, începe să capete un caracter mai democratizat, reflectând aspirațiile și idealurile unei clase mijlocii în expansiune.

De asemenea, se observă o interconexiune între mișcările naționaliste și evoluția genurilor muzicale. În multe regiuni ale Europei, muzica a devenit un vehicul pentru exprimarea identității naționale și a aspirațiilor politice. Compozitorii, inspirați de folclorul și tradițiile locale, au contribuit la formarea unei conștiințe naționale prin lucrările lor.

I.1.1 Scurtă incursiune în lumea artelor: pictura, literatura, filosofia

La sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX, arta, literatura și filosofia au experimentat o tranziție semnificativă de la clasicism la romantism. În pictură, neoclasicismul, reprezentat de artiști precum Jacques-Louis David și Jean Auguste Dominique Ingres, s-a concentrat pe echilibru și tehnica precisă, în timp ce romantismul, exemplificat de Francisco Goya și Eugène Delacroix, a pus accent pe exprimarea individuală și emoție. Această schimbare se reflectă și în muzică, unde lucrările lui Beethoven rezonau cu temele romantice ale epocii.

În literatură, scriitorii ca Jane Austen și Johann Wolfgang von Goethe au explorat teme de introspecție și natură, iar în filosofie, Immanuel Kant și Hegel au adus noi perspective asupra cunoașterii și istoriei. Această eră a marcat o evoluție profundă în domeniile creativității și gândirii, reflectând schimbările din societate.

I.1.2 Curențe ale gândirii muzicale în Europa, cca. 1790–1810

Un factor crucial în conștientizarea geografiei muzicii a fost creșterea călătoriilor internaționale în secolul al XVIII-lea. Numărul muzicienilor care călătoreau în străinătate pentru a lucra sau a învăța stiluri străine era în creștere. Schimbul internațional avea loc și în comerțul cu partituri muzicale, mai ales că principalele centre de editare muzicală (Amsterdam și Londra) se specializau în muzica din Franța și Italia.

Reacțiile față de virtuozitate și strălucire oferă o perspectivă critică interesantă asupra popularității muzicale la sfârșitul secolului. Criticile excesului de virtuozitate – în special a solistului de concert – au fost o constantă în scrierile de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, reprezentând un punct de continuitate de la un secol la altul. Implicația este clară: compozitorii și interpreții care se autopromovează (și se autoglorifică) se adresează celor mai slabe instincte ale publicului muzical, apelând la admirația acestuia pentru trucuri muzicale ostentative în loc să apeleze la o apreciere mai sofisticată a muzicii expresive, pline de conținut.

I.2 Evoluția genului de concert în clasicism

Noul stil se caracteriza printr-o mai mare simplitate, varietate și contrast decât era tipic pentru stilul baroc. Au fost introduse schimbări în majoritatea elementelor muzicii. Melodiile deveneau mai clare, fiind împărțite în fraze compacte și de obicei bine echilibrate. Dinamica a început să joace un rol mai mare pe măsură ce compozitorii explorau o gamă mai largă de niveluri dinamice și schimbări mai subtile sau treptate de la un nivel la altul.

Concertul a continuat în formatul de trei părți moștenit de la Baroc, dar structurile părților individuale au fost adaptate pentru a se potrivi cu elementele modificate ale stilului modern. Compozitorii clasici au dezvoltat o nouă formă, forma sonată, era deosebit de obișnuită în părțile întâi ale sonatelor, simfoniilor și lucrărilor camerale. Astfel aceasta a ocupat partea întâi a concertului, unde a fost sintetizată foarte eficient cu forma *ritornello* barocă și părea să aibă potențialul pentru un echilibru perfect între cooperarea și competiția solistică și orchestrală, desigur în mâinile unui maestru compozitor, precum Beethoven.

I.3 Edificarea geniului lui Beethoven

Provenind dintr-o familie de muzicieni, Beethoven a primit educația muzicală inițială de la tatăl său. Deși acesta era un instructor strict, Beethoven a arătat un talent remarcabil de timpuriu. Primele lecții de muzică au fost fundamentale în formarea sa inițială, punând bazele unei cariere extraordinare. În adolescență, Beethoven a fost influențat de muzicieni proeminenți ai epocii, cum ar fi Joseph Haydn și Wolfgang Amadeus Mozart. Studiul și aprecierea lucrărilor acestor maeștri au contribuit semnificativ la dezvoltarea stilului său unic. Pe măsură ce își dezvolta stilul, Beethoven a început să experimenteze cu forme și structuri muzicale, depășind limitele tradiționale. Această dorință de inovare a devenit o caracteristică definitorie a muzicii sale, permițându-i să creeze lucrări complexe și emoțional puternice.

Pierderea progresivă a auzului de către Beethoven a reprezentat una dintre cele mai semnificative dificultăți întâmpinate de compozitor în viața sa. Cu toate acestea, el a continuat să compună unele dintre cele mai memorabile simfonii, sonate și concerte. Lupta lui cu surditatea a adâncit intensitatea și expresivitatea muzicii sale.

I.3.1 Patronajul muzical și schimbările sociale

Era lui Beethoven a fost martoră la schimbări semnificative atât în muzică, cât și în structurile sociale. Aceste transformări au avut un impact profund asupra modului în care muzica era compusă, apreciată și difuzată. Sistemul tradițional de patronaj, în care artiștii erau susținuți financiar de către nobilime, începea să se schimbe. Muzicienii nu mai depindeau exclusiv de curți sau de biserici pentru susținere și recunoaștere. Beethoven însuși a fost unul dintre primii compozitori care a experimentat această independență, bucurându-se de un succes considerabil ca artist liber. Schimbarea dinamicii de patronaj a fost influențată și de apariția unui nou public - clasa de mijloc. Concertele publice și vânzarea partiturilor au devenit surse importante de venit pentru compozitori. Beethoven a profitat de acest nou model, compunând muzică care apela nu doar la elite, ci și la publicul mai larg.

I.3.2 Moștenirea muzicală a lui Haydn și a lui Mozart

Dezbaterile se axează pe poziționarea lui Beethoven în raport cu triumviratul clasic vienez - Haydn, Mozart și Beethoven - și pe rolul său distinctiv de moștenitor și transformator al realizărilor genului concertant. Charles Rosen a remarcat că percepția modernă despre acest triumvirat pare predestinată de istorie. Intrarea Contelui Waldstein în albumul lui Beethoven, scrisă în 1792, când compozitorul părăsea Bonn pentru Viena, sugerează că Beethoven avea să

preia spiritul lui Mozart prin intermediul lui Haydn. Această afirmație subliniază ideea de continuitate atât conceptuală, cât și practică, plasându-l pe Beethoven într-un context cultural muzical deja bine stabilit în privința genurilor și posibilităților expresive. Moartea prematură a lui Mozart și rolul lui Haydn ca profesor al lui Beethoven în Viena l-au poziționat pe Beethoven ca moștenitorul ideal.

I.3.3 Beethoven, Schopenhauer și Goethe

Beethoven, Schopenhauer și Goethe, deși activi în domenii diferite, muzica, filosofia și literatura, împărtășesc o serie de teme comune, precum explorarea naturii umane, lupta cu suferința și căutarea sensului. Muzica lui Beethoven, cu emoția și intensitatea ei, reflectă unele dintre temele filosofice ale lui Schopenhauer. Goethe, prin literatura sa, a explorat aceleași dileme umane, oferind o perspectivă complementară celor două. Împreună, Beethoven, Schopenhauer și Goethe au format un triunghi al geniului cultural german, fiecare contribuind la conturarea unui portret complex al epocii lor. Ei au influențat nu doar contemporanii, ci și generațiile viitoare, oferind o sursă continuă de inspirație în muzică, filosofie și literatură.

I.4 Beethoven: Puntea dintre Clasicism și Romantism

Beethoven a început cariera sa muzicală profund înrădăcinat în tradițiile clasiciste. Structura, claritatea formei și echilibrul melodic, caracteristice stilului clasic, sunt bine reprezentate în lucrări precum primele sale simfonii și sonate pentru pian. Această perioadă a fost marcată de respectarea formelor tradiționale și a echilibrului între melodie și armonie.

În timp, creația lui Beethoven a început să reflecte schimbări semnificative în exprimarea muzicală, marcând trecerea spre romantism. Această tranziție este caracterizată printr-o mai mare libertate în structură, un accent pe expresivitatea emoțională și individualism. Elementele romantice în muzica lui Beethoven includ utilizarea unor teme eroice, exprimarea unui profund sentiment individualist și explorarea unor noi teritorii armonice și structurale.

I.5 Concertul instrumental beethovenian dedicat pianului în contextul perioadelor de creație

Conceptul că opera lui Beethoven se împarte în trei perioade stilistice, propus inițial în 1818, a fost dezvoltat pe larg în secolul XIX, devenind un standard în studiul vieții și lucrărilor sale, deși nu exista un consens clar privind criteriile și limitele cronologice ale acestor perioade. Cu toate acestea, necesitatea unei structuri narrative era evidentă, iar în secolul XX au apărut

propuneri de diviziuni în patru sau chiar cinci părți, însă diviziunea originală în trei perioade a rămas surprinzător de puternică (Webster, 1994).

Această periodizare este strâns legată de evenimentele biografice ale lui Beethoven, cu crize personale determinând tranziții artistice semnificative. Prima perioadă, până în 1802, marchează adoptarea și afirmarea stilului clasic în lucrările sale timpurii, cu accent pe compozițiile pentru pian. A doua perioadă, denumită „decada eroică” și marcată de Testamentul de la Heiligenstadt din 1802, se extinde până în 1813-1814 și este caracterizată prin dezvoltarea unui stil dramatic și monumental, cu accent pe simfonii, concerte și lucrări dramatice. A treia perioadă, începând cu anii de criză personală din jurul anului 1812 și continuând până la moartea sa, se distinge printr-o inovație intensă în formă și stil, cu un accent crescut pe subiectivitate și expresivitate personală. Chiar dacă abordarea periodizării are limitările sale, ea rămâne esențială pentru înțelegerea evoluției artistice și a impactului biografic asupra muzicii lui Beethoven.

I.6 Concluzii

În concluzie, acest capitol ne-a permis să apreciem complexitatea și dinamismul unei perioade de tranziție culturală și istorică. A fost o eră în care tradițiile s-au ciocnit și s-au împletit cu inovațiile, o perioadă în care geniul individual s-a întâlnit cu transformările sociale și politice, modelând astfel cursul istoriei artistice și culturale. Beethoven, ca figura emblematică a acestei epoci, reprezintă sinteza acestor schimbări, fiind nu doar un produs al timpului său, ci și un agent al transformării în lumea artei. Rolul său ca intermediar între Clasicism și Romanticism și impactul lucrărilor sale concertante pentru pian și orchestră demonstrează modul în care Beethoven a integrat complexitatea emoțională și tehnică în structurile muzicale clasice.

Capitolul II

ASPECTE STILISTICE ȘI INTERPRETATIVE ALE DISCURSULUI BEETHOVENIAN

Legătura dintre muzică și limbaj este atât de strânsă, încât e dificil de trasat granițe. Principalul câmp comun este scopul lor: comunicarea. Conform ipotezelor oamenilor de știință, forma primară de comunicare a fost un sistem sonor, un *proto-limbaj muzical*, cum îl numesc Darwin și Bernstein. În continuarea viziunii structurale a muzicii se situează analizele schenkeriene, care se constituie într-un sistem de ierarhizare a elementelor sonore, atât pe plan orizontal (melodic și contrapunctic), cât și pe plan vertical (armonic). Criteriul discriminator este funcționalismul tonal.

II.1 Congruențe între muzică și limbaj

Compararea limbajului muzical cu cel verbal oferă o perspectivă inovatoare asupra ambelor, evidențiind similaritățile lor ca forme de comunicare umană. Interesul pentru această legătură datează din secolul al XVIII-lea, cu figuri precum Jean Jacques Rousseau și continuă cu contribuții din diverse domenii, inclusiv etnomuzicologia și neuroștiința cognitivă. Charles Darwin sugera că limbajul uman derivă dintr-un proto-limbaj muzical, în timp ce lingviști precum Otto Jespersen și John Blacking au abordat subiectul prin prisma etnomuzicologiei.

Leonard Bernstein a explorat conexiunile dintre muzică și limbaj prin aspecte comune precum gramatica și sintaxa. Avansările în neuroștiința cognitivă au adus noi perspective asupra modului în care muzica și limbajul sunt procesate de creier, cu zone precum Wernicke și Broca jucând roluri cruciale în percepția și producerea sunetelor. Noam Chomsky a propus conceptul de „gramatică universală”, subliniind un fundament comun între toate limbile, care se poate extinde și la muzică. Aceste cercetări deschid noi orizonturi în pedagogia muzicală și în înțelegerea complexității comunicării umane.

II.1.1 Congruențe biolingvistice – Născuți pentru comunicare

Biolingvistica, o disciplină emergentă, se axează pe studiul proprietăților fundamentale ale limbajului uman, analizând modul în care acesta se dezvoltă, este utilizat în gândire și comunicare, și procesele cerebrale implicate. Inițiată de Noam Chomsky, această perspectivă tratează facultatea de limbaj ca pe un „organ al corpului”, punând accent pe capacitățile umane

de creativitate, simbolism, matematică și interpretare. Chomsky a fost primul care a propus ideea unei „facultăți de limbaj” înnăscute, considerând limbajul ca parte integrantă a sistemelor cognitive ale omului.

Aplicarea principiilor biolingvisticii în muzică este evidențiată de compozitorii precum Beethoven, care a utilizat notele muzicale (echivalentul fonemelor în limbaj) pentru a construi motive și teme (comparabile cu morfemele) în lucrări precum Concertul pentru pian nr. 5, Op.73. Dezvoltarea și transformarea acestor teme în lucrările sale creează o narațiune muzicală coerentă și complexă, asemănătoare construirii unui argument în limbajul verbal. În plus, cercetările în psihologie și neuroștiințe au demonstrat că muzica și limbajul activează aceleași zone cerebrale, subliniind o legătură profundă între cele două și sugerând similarități în modul în care copiii învață limbajul și muzica. Această interconexiune între muzică și limbaj contribuie la dezvoltarea comunicării eficiente și expresive, având un rol esențial în evoluția socio-emoțională a individului.

II.1.2 Congruențe structurale – logica construcției

Muzica, asemenea limbajului, poate fi analizată printr-o perspectivă structuralistă, cu elementele sale organizate ierarhic în secvențe conform principiilor sintactice. Noam Chomsky, un reprezentant important al structuralismului lingvistic, a explorat structurile profunde ale limbajului care stau la baza structurilor de suprafață observabile. Aplicarea acestor teorii lingvistice la muzica lui Beethoven dezvăluie o structură muzicală profundă comparabilă cu structurile de limbaj. În lucrările lui Beethoven, cum ar fi Concertul pentru pian nr. 3, se observă o interacțiune între nivelurile de suprafață (detalii melodice și ritmice) și structura armonică profundă, cu motivele melodice și ritmice dezvoltându-se și transformându-se într-un dialog continuu între aceste niveluri.

Heinrich Schenker, analizând muzica tonală, a identificat o structură de bază numită *Ursatz*, bazată pe relația armonică tonică-dominantă-tonică. Acest sistem analitic pune accent pe ierarhia tonal-armonică și sintaxa muzicală, unde tonica și alte funcții armonice importante se situează în vârful ierarhiei, exprimând stabilitate și finalitate. Funcțiile armonice secundare, cum ar fi dominantă și subdominantă, creează instabilitate și tensiune și sunt subordonate ierarhic. Această abordare structurală a discursului muzical oferă o perspectivă profundă asupra modului în care Beethoven construiește și dezvoltă temele și motivele în lucrările sale.

II.1.3 Congruențe semantice – de la semn la semnificație

Semantica în muzică se concentrează pe descifrarea semnificației din spatele notelor și pe reacția afectivă pe care acestea o provoacă. Procesul semantic în muzică se desfășoară pe două niveluri: între partitura muzicală și interpret și între interpret și public. Interpretul decodifică partitura, integrând fiecare element muzical în contextul general al piesei pentru a comunica un mesaj emoțional. Această decodare pornește de la structurile simbolice ale muzicii și urmărește construirea unui sens cultural acceptat, analizând parcursul melodic, armonic, ritmul, tempoul și dinamica. Scopul este de a revela substanța emoțională din spatele muzicii, facilitând astfel comunicarea cu publicul.

Un exemplu ilustrativ al acestei abordări semantice este opera lui Beethoven, care a folosit muzica pentru a reflecta și influența prozodia vorbită. Ritmul în lucrările sale nu este doar un element structural, ci și un mijloc de transmitere a emoțiilor și ideilor. Beethoven a excelat în utilizarea metaforelor muzicale, transformând motive simple în tot parcursul lucrărilor sale, pentru a explora diferite aspecte ale unui concept sau emoție. Prin abordarea sa inovatoare, Beethoven a demonstrat capacitatea muzicii de a transmite mesaje complexe și profunde, similare cu cele ale limbajului verbal.

II.2 Profilul autentic dominant al elementelor de limbaj beethovenian

Având acest background al celor două forme de artă profund interconectate, putem explora concret adâncimile limbajului beethovenian distinctiv, să decriptăm elementele sale fundamentale și să înțelegem cum acestea au contribuit la crearea unui profil artistic autentic și dominant. Caracteristicile definiției ale limbajului beethovenian includ un dramatism intens, un contrast puternic și o profundă expresivitate emoțională. Beethoven a experimentat cu forme tradiționale, le-a extins și le-a transformat, creând compoziții cu o structură complexă și o textură bogată. Utilizarea sa inovatoare a dinamicii, armoniei și ritmului a deschis noi orizonturi în expresia muzicală, permițându-i să transmită un spectru larg de emoții și stări.

Impactul lui Beethoven asupra muzicii clasice este imens și durabil. El a pus bazele pentru epoca romantică în muzică, influențând profund compozitori precum Brahms, Mahler și chiar Wagner. Limbajul său muzical unic nu a fost doar o manifestare a geniului său, ci a reflectat și schimbările sociale și culturale ale timpului său, făcând din muzica sa nu doar o operă de artă, ci și un comentariu asupra condiției umane.

II.2.1 Principii de formă în concertele lui Beethoven

În concertele sale, Beethoven a extins și modificat formele tradiționale, cum ar fi forma sonată, introducând noi abordări structurale și tematice. Aceste inovații nu numai că au îmbogățit textura muzicală a concertelor, dar au și permis o mai mare libertate de expresie și un dialog mai profund între solist și orchestră. Beethoven a experimentat cu proporții, contraste și dezvoltări tematice, demonstrând o viziune unică asupra potențialului concertului ca formă muzicală.

II.2.1.1 Formă vs. Gen muzical

Dacă putem fi convinși că *forma* se naște din *idee*, am putea vedea aici și ceva din intersectarea formei muzicale cu celălalt concept interpretabil, *genul*. Genul este, desigur, o noțiune mult mai largă, care poate include forma - cu siguranță o face în cazul rondo-ului, dar care are și alte implicații: simpla dimensiune a unei compoziții poate fi inclusă, de exemplu, și forțele necesare pentru a o interpreta, cât și locul interpretării acesteia și, uneori, o funcție și un statut social implicite. (Dalhaus, 1974)

Două dintre proprietățile generice proeminente ale concertului instrumental până în vremurile lui Beethoven (printre care, de exemplu, o asociere cu interpretarea solistică virtuoasă și o identificare din ce în ce mai fermă cu concertul public) se întrepătrund în mod special, și anume o desfășurare particulară a abilităților de interpretare și elemente caracteristice ale formei muzicale.

II.2.1.2 Forma de concert

Beethoven a fost un pionier în evoluția formei concertului clasic, oferind o abordare nouă și profundă care a remodelat genul. Beethoven a extins forma tradițională de concert, adesea asociată cu Mozart și Haydn, introducând inovații structurale semnificative. Beethoven a experimentat cu forma sonată, adăugând dimensiuni dramatice și contrastante în lucrările sale concertante. O caracteristică distinctivă a concertelor beethoveniene este interacțiunea dinamică între solist și orchestră. În loc să trateze orchestra ca un simplu acompaniament pentru solist, Beethoven a pus orchestră într-un rol mai central, creând un dialog muzical complex. (Cooper, 1990)

II.2.1.3 Armonie. Temă muzicală

La sfârșitul secolului al XVIII-lea, teoreticienii muzicii care au scris despre probleme structurale mai ample (Riepel, Koch, Galeazzi, Kollmann) și-au îndreptat atenția aproape exclusiv către două variabile, armonia și melodia (sau tema). În timpul vieții lui Beethoven, scriitorii care se ocupau de forma muzicală (Reicha, Momigny, Marx, Czerny) și-au mutat treptat atenția, în special în discuțiile despre primele părți de concert, de la evenimentele armonice, către natura și disponerea temelor.

Ceea ce este special la concertul de muzică clasică este un tip particular de coordonare a acestui prim principiu organizatoric, alternanța texturii, cu un al doilea care are de-a face atât cu tema, cât și cu tonalitatea. Secțiunile solistice au, de obicei, un acompaniament orchestral și permit ocazional scurte interjecții ale orchestrei; rolurile sunt aproximativ inversate în tutti-uri, unde partea solistică poate doar să se contopească cu ansamblul sau, într-un concert pentru pian, să ofere un acompaniament de tip continuu.

II.2.1.4 Părțile întâi ale lucrărilor concertante beethoveniene - forma sonată: expoziție, dezvoltare și repriză

Primele părți ale concertelor lui Beethoven, cu toată diversitatea de expresie extraordinară a acestora, sunt destul de similare din punctul de vedere al formei. Toate urmează, în general, o paradigmă comună de la sfârșitul secolului al XVIII-lea: o alternanță de patru tutti-uri cu trei secțiuni solo. Mai mulți teoreticieni ai vremii au atras atenția asupra asemănărilor dintre primele părți ale sonatelor și concertelor. De obicei, ideea era că marile solo-uri din părțile de concert erau considerate a corespunde cu principalele secțiuni formale din prima parte a unei sonate.

Georg Joseph Vogler, un compozitor, scriitor pe teme muzicale și pianist virtuos polimat, a fost probabil primul care a făcut explicită comparația dintre structura unui concert și cea a unei sonate. Vogler, care se pare că a avut odată o confruntare de improvizație cu Beethoven, a sugerat în 1779 că un concert reușit poate fi compus prin transformarea unei sonate obișnuite: primele două părți ale sonatei devenind solourile concertului, cu adăugarea unor secțiuni instrumentale pre-, post- și intermediare între acestea. (Vogler, 1974)

II.2.2 Simbolismul în creațiile lui Beethoven

În vremea lui Beethoven, muzica era încă puternic influențată de un repertoriu convențional de simbolism și semnificații larg recunoscute. Idiomuri precum sicilianul, asociat cu teme pastorale, muzica „turcească” cu conotații războinice și dar și puțin comice, marșul

funebru al Revoluției Franceze evocând solemnitatea, și valsul, simbolizând sărbătoarea și intimitatea, erau toate bine înțelese de publicul vremii. Aceste simboluri muzicale erau rezultatul unei lungi perioade de dezvoltare și acceptare culturală.

În concertele lui Beethoven, aceste simboluri convenționale erau frecvent utilizate. Părțile de final, de regulă în formă de rondo, împrumutau caracteristici ale dansului ciclic popular, cum ar fi uniformitatea ritmică și regularitatea metrică. În plus, concertele de pian ale lui Beethoven adesea evocau teme militare, cu insinuări ale marșurilor militare și invocări ale ideilor de destin, luptă și eroism. Aceste elemente reflectau realitățile războinice ale Europei contemporane și răspundeau la nevoia publicului de a asocia muzica cu experiențele și valorile culturale dominante ale epocii. Astfel, concertele lui Beethoven nu doar că erau apreciate pentru calitatea lor muzicală, ci și pentru modul în care rezonau cu contextul cultural și simbolismul vremii sale.

II.2.2.1 Ornamentația

Ornamentația în concertele lui Ludwig van Beethoven reprezintă un aspect esențial al stilului său compozițional, demonstrând o combinație de tradiție și inovație. Aceste elemente ornamentale nu sunt doar decorative, ci contribuie la dezvoltarea tematică și expresivitatea muzicală a lucrărilor sale. Beethoven a folosit ornamentația nu doar pentru a adăuga frumusețe muzicală, ci și pentru a intensifica expresia și a dezvolta materialul tematic. Compozitorul a integrat ornamentația în structura muzicală într-un mod care reflectă și amplifică emoția și tensiunea muzicală. Aceasta este evidentă în lucrări precum Concertul pentru pian nr. 5, unde ornamentația accentuează și colorează linia melodică.

Printre tehnicile ornamentale frecvent utilizate de Beethoven se numără trillurile și mordentele. Trillurile, în particular, sunt folosite pentru a accentua punctele de tensiune și pentru a adăuga un caracter urgent pasajelor.

II.2.2.2 Trillul cadențial specific

O caracteristică distinctivă a concertelor lui Beethoven este folosirea trillului cadențial specific. Indecizia lui Beethoven reflectă incertitudinea privind funcția trillului. Inițial, trillul era expresiv, o extensie simplă, dar lungă a unui ornament muzical expresiv – apogiatura. În muzica barocă, modul tradițional de a interpreta trillul sublinia acest caracter, începând lent, accelerând și uneori terminând brusc. Nota disonantă superioară primea accentul inițial, care se rezolva în nota inferioară la finalul trillului.

O a doua funcție a trillului, apărută mai târziu, era legată de sonoritate, menită să susțină și să extindă o notă pe claviatură. Repetarea rapidă a unei singure note la un instrument cu claviatură producea un efect de virtuozitate, utilizat de compozitori pentru a imita chitara pe clavecin sau pianoforte; este dificil să cânte o notă repetată rapid în mod foarte ușor. Trillul are un efect mai moale la pian, asemănător unui tremolo la instrumentele cu coarde.

II.2.3 Expresivitatea - Elemente de frazare, dinamică și agogică ale limbajului beethovenian

Beethoven utilizează legăturile de frazare în moduri consistente pentru a evidenția diferite aspecte și caractere ale muzicii. Liniile lungi de frazare accentuează unitatea conturului melodic, în timp ce legăturile scurte indică accentuările din acel contur. Contrar ideii că frazările diferite pentru aceeași temă în apariții diferite ar trebui „normalizate”, aceste variații intenționate de Beethoven reflectă, de fapt, o alegere deliberată a compozitorului de a pune în evidență fie aspectele melodic-unitare, fie accentuările din interiorul acelei melodii.

II.2.3.1 Legato, Non Legato, Staccato – între aparență și esență

Alegerea dintre legato, non legato și staccato depinde de contextul muzical și de intenția interpretului. Decizia de a folosi o anumită tehnică de articulație ar trebui să fie ghidată nu doar de indicațiile compozitorului, dar și de o înțelegere profundă a stilului și expresivității piesei. Interpretul trebuie să echilibreze fidelitatea față de partitură cu propria viziune artistică.

Beethoven, în principiu, nu era un mare adept al stilului non legato în interpretare și a fost unul dintre compozitorii și interpreții care au avut un rol major în orientarea către o tehnică de interpretare mai susținută.

De exemplu, în Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră de Beethoven, tema principală este inițial în staccato și apoi are un sunet tot detașat, dar mai greu și expresiv.



Fig. 1 Concertul pentru pian și orchestră nr. 3, Op. 37, p.I, măs. 1-7

La reluarea temei, Beethoven intensifică exprimarea: prima redare a motivului este din nou în staccato, apoi un portamento mai greu și lent, urmat de un legato plin, oferind astfel o gamă largă de atingeri. Pe măsură ce motivul progresează, devine mai expresiv, ierarhia acestor tehnici fiind esențială.

II.2.3.2 Rolul pauzelor în reprezentarea ideilor muzicale

Pauzele, adesea trecute cu vederea în interpretarea muzicală, joacă un rol crucial în comunicarea ideilor muzicale ale unui compozitor. În lucrările lui Beethoven, pauzele sunt folosite strategic pentru a adăuga tensiune, dramatism și pentru a sublinia anumite aspecte ale compoziției.

Beethoven a avut o abordare aproape teatrală a pauzelor, folosindu-le pentru a întări impactul emoțional al muzicii sale, dar și pentru a sublinia sau a separa secțiuni formale. Barry Cooper menționează că Beethoven a folosit pauzele pentru a accentua începuturile și sfârșiturile secțiunilor tematice, astfel îmbunătățind claritatea structurală a lucrărilor sale. (Cooper, 1990)

Utilizarea pauzelor de către Beethoven nu este doar o chestiune de structură, ci și una de exprimare emoțională. Charles Rosen subliniază că pauzele în concertele beethoveniene pot servi pentru a intensifica emoția sau pentru a oferi un moment de reflecție, adăugând astfel profunzime interpretării. Spre exemplu, în cazul Concertului nr. 3 în do minor pentru pian și orchestră, notația lui Beethoven a fost influențată de convenția de a scurta notele înainte de pauze. De asemenea, Beethoven a modificat uneori valoarea unei note înaintea unei pauze pentru a schimba caracterul unui motiv.

II.2.3.3 Rubato, pornind de la Haydn și Mozart

Charles Rosen menționează că în secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, exista o confuzie între accentuarea și separarea unei note. De exemplu, separarea ușoară a unei note era o metodă de a o evidenția. Această tehnică, inspirată de instrumentele cu coarde, se potrivea instrumentelor cu clape timpurii, precum clavecinul sau orga, unde nu se putea realiza un accent dinamic, și pe primele pianе, oferind o varietate de accente, de la o notă simplă și separată, până la un accent ușor și, în final, un sforzando. Se poate observa aceasta în partea a doua a Concertului nr. 5 pentru pian și orchestră de Beethoven.

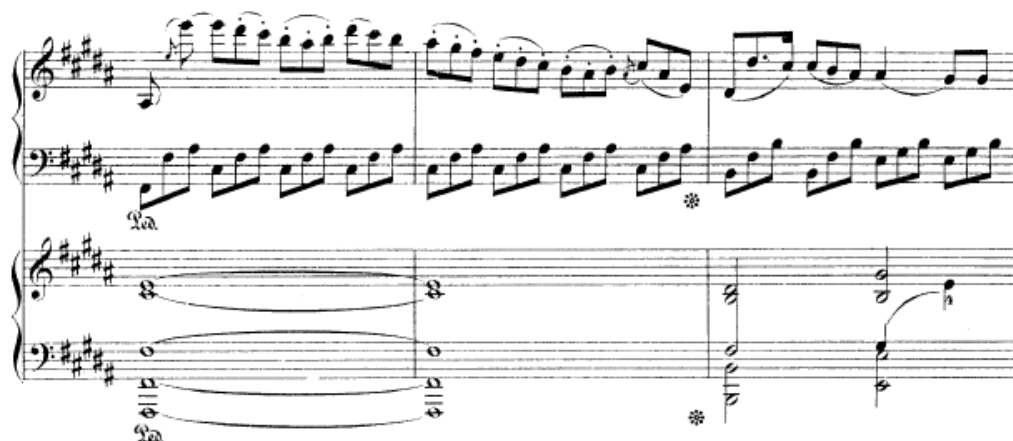


Fig. 2 Concertul nr. 5 Imperialul în Mi bemol Major, Op. 73, p. II, măs. 18-20

Notele detașate nu sunt *staccato*, ci un *portato* expresiv, unde notele re#, do#, si, la# și si nu trebuie separate brusc, ci evidențiate ușor. De obicei, acest efect presupunea un *rubato* discret, și, de fapt, indicațiile muzicale sugerau o încetinire treptată a ritmului.

II.2.4 Tempourile beethoveniene

Interpretările actuale ale lucrărilor lui Beethoven, deși adesea emoționante și revelatoare, pot devia semnificativ de la tempo-urile originale pe care compozitorul le considera corecte. Beethoven era convins că fiecare dintre lucrările sale are un tempo corect, deși nu este clar dacă el însuși avea o definiție precisă pentru acestea. Astăzi, este o greșală să presupunem că un tempo confortabil este automat corect, având în vedere schimbările în instrumente, acustica sălilor de concert și sensibilitățile ascultătorilor. Deși majoritatea tempo-urilor în interpretările contemporane nu sunt problematice, o analiză atentă a indicațiilor de tempo ale lui Beethoven poate oferi surprize. Importanța acordată de Beethoven acestui aspect este reflectată în întrebările pe care le punea în legătură cu interpretările lucrărilor sale, întotdeauna interesat de fidelitatea față de tempo-urile dorite.

II.2.4.1 Tempo-urile standard și diversificarea acestora

Beethoven a recunoscut nevoia de a depăși limitele termenilor standard de tempo, cum ar fi *Allegro*, *Andante*, *Adagio* sau *Presto*, considerându-i neadecvați pentru exprimarea complexităților muzicii secolului al XIX-lea. În 1817, el a criticat acești *tempi ordinari* ca fiind absurzi și a susținut că termenii tradiționali erau cândva înțeleși și acceptați ca indicații precise ale vitezei, dar cu timpul au început să fie mai mult asociate cu anumite caractere sau stări emoționale.

Deși a promis să renunțe la utilizarea acestor termeni italieni, Beethoven a continuat să-i folosească, modificându-le sensul și aplicarea în lucrările sale. El a recunoscut utilitatea metronomului, introdus în jurul anului 1813, pentru exprimarea nuanțelor fine de tempo, deși a rămas conștient de limitările sale în comunicarea subtilităților emoționale. Astfel, Beethoven a adaptat și a extins practicile tradiționale de indicare a tempo-ului pentru a răspunde cerințelor mai sofisticate ale muzicii sale.

II.2.4.2 Beethoven și metronomul – intervențiile lui Czerny

Beethoven însuși nu a lăsat niciun semn de metronom pentru niciunul dintre concerte. Dar, în cel de-al patrulea volum al *Școlii sale complete teoretice și practice de pian*, elevul său Czerny le-a furnizat pentru toate părțile (cu excepția uneia) din toate concertele care implică pianul (inclusiv transcrierea pentru pian a Concertului pentru vioară).

Deși această lucrare a fost publicată abia în jurul anului 1840, Czerny ne spune (vorbind la persoana a treia) că a scris într-o stare de spirit retrospectivă, bazându-se pe experiența sa ca elev și coleg muzical de încredere al lui Beethoven la Viena în primul deceniu al secolului. Reputația lui Czerny în ceea ce privește fiabilitatea este bună; sugestiile sale pentru tempo în aceste compoziții, merită cu siguranță luate în considerare.

II.3 Concluzii

În cadrul acestui capitol, am explorat în detaliu varietatea aspectelor stilistice și interpretative ale discursului Beethovenian, așa cum se reflectă în concertele sale pentru pian și orchestră. Studiul a evidențiat congruențele între muzică și limbaj, subliniind caracteristicile biolingvistice, structurale și semantice ale creației beethoveniene. Această analiză a dezvăluit modul în care Beethoven a folosit muzica nu doar ca o formă de artă, ci și ca un mediu de comunicare profund și complex. Profilul autentic dominant al elementelor de limbaj beethovenian a fost, de asemenea, examinat în profunzime, de la principiile de formă, simbolism și expresivitate, până la specificul tempourilor beethoveniene. Analiza a oferit o perspectivă nouă asupra modului în care Beethoven a abordat forma sonată, ornamentația, dinamica și agogica, precum și utilizarea sa inovatoare a metronomului.

Capitolul III

PERSPECTIVA SCHENKERIANĂ A LUCRĂRILOR CONCERTANTE BEETHOVENIENE PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

Capitolul III ne oferă o perspectivă schenkeriană a lucrărilor concertante beethoveniene pentru pian și orchestră, care este absolut necesară pentru a atinge o înțelegere profundă și structurată asupra acestei muzici complexe și emoționante.

Marele teoretician Heinrich Schenker a oferit lumii muzicale, prin teoria sa, uneltele de a înțelege și a aprecia muzica la un nivel mult mai adânc, concentrându-se pe structuri și relații muzicale subiacente. În acest capitol, ne propunem să aplicăm această metodologie analitică pentru a dezvălui straturile structurale și relațiile armonice ascunse în spatele notelor scrise de Beethoven.

III.1 Analizele schenkeriene – Un sistem analitic în expansiune

Analizele schenkeriene sunt o apariție relativ recentă în domeniul analizelor muzicale – au apărut în perioada interbelică, dar foarte răspândită în Europa și America. Autorul acestei metode teoretice de analiză este Heinrich Schenker. Principalele sale lucrări sunt: *Harmonielehre* (1906); *Kontrapunkt*, 2 vol. (1910, 1922); *Fünf Urlinie-Tafeln* (1932); *Der freie Satz* (1935). În aceste publicații, Schenker inițiază o metodă de analiză bazată pe armonie și contrapunct, diferențiind mai multe nivele structurale, cel mai profund fiind numit *Ursatz*, care reprezintă structura armonică de bază a oricărei piese muzicale și este grefată pe relația armonică tonică – dominantă – tonică. (Koelsch, 2012)

Pentru a ajunge la *Ursatz*, se aplică reducții pornind de la *foreground* - care reprezintă nivelul de suprafață al desfășurării ritmico-melodice, urmat fiind de *middleground* - primele reducții ale nivelului de suprafață și ajungând la ceea ce Schenker numește *background* - nivelul profund al lucrării. Reducțiile se aplică pe două planuri: armonic și contrapunctic. Inițial se fac reducțiile armonice prin eliminarea treptelor secundare, și extragerea funcțiilor armonice importante care se constituie în *prolongații*. În cadrul acestor funcții principale se includ și treptele secundare, care pot fi acorduri de broderie, de pasaj sau arpegieri. Pe plan orizontal, melodic, reducțiile se aplică în același mod, eliminând notele de pasaj - *neighbour note*, notele de broderie, sau salturile consonante - *consonant skip*. (Schenker, 2001)

III.1.1 Funcțiile armonice ca reprezentări mentale

În sistemul schenkerian, muzica este privită ca o ierarhie, în care notele, la orice nivel, sunt considerate „prolongate” de o secvență de sunete a nivelului inferior precedent. A percepe unul sau mai multe sunete ca aparținând unui anumit sunet, implică „auzul asociativ”. (Larson, 2012) Prolongația determină ce sunet este stabil într-un context armonic. Prolongația se referă și la relația consonanță-disonanță, în termeni de stabilitate-tensiune. (Larson, 1997)

III.1.2 Fiabilitatea analizelor schenkeriene

Datorită versatilității pe care o dovedesc, analizele schenkeriene sunt unelte sigure pentru analiza oricărei piese muzicale, indiferent de sistemul intonațional în care este scrisă. Atributul principal este claritatea structurală. Identificarea structurii de bază, a pilonilor armonici și melodici permite perceperea unitară a unui grup de sunete. Acest principiu al asocierii este valabil pentru toate sistemele: tonal, modal, serial, etc.

III.1.2.1 În muzica tonală – Între tonică și dominantă

Apariția inițială a analizelor schenkeriene s-a axat exclusiv pe muzica tonală. Ulterior, sistemul a fost extins și aplicat mai multor sisteme muzicale. Bazate pe principiile armonice și contrapunctice, atât de clar evidențiate în muzica tonală, analizele schenkeriene descoperă structura de bază a unei piese muzicale, atât în ceea ce privește travaliul armonic, cât și desfășurarea melodică. Prin reducții succesive, susținute de o ierarhie obiectivă, se diferențiază trei nivele structurale, din care se extrage apoi esența, *Ursatz-ul*.

III.1.3 Utilitatea analizelor schenkeriene – de la analiză la expresie

Fondul profund al analizelor schenkeriene este de natură psihologică, deoarece urmărește reacțiile pe care funcțiile armonice le determină. O primă discriminare pe care Schenker o face este să considere minorul ca o stare nenaturală, spre deosebire de major, pe care îl consideră stare inițială. Interpretul trebuie să cunoască punctele de tensiune și relaxare pentru a-și construi discursul muzical și deasemenea, pentru a distinge esențialul de neesențial. Ierarhizarea sunetelor din cadrul unei melodii este de o deosebită importanță pentru o frazare justă și un contur precis al frazei. Dovada utilității lor în arta interpretativă este mărturia unora din interpreții consacrați, care mărturisesc că le găsesc deosebit de importante și fascinante.

III.1.3.1 Structurarea discursului muzical

Metoda schenkeriană oferă claritate structurală în interpretarea muzicii, facilitând o înțelegere aprofundată a desfășurării armonice și melodice, ceea ce ajută la memorarea pieselor. Aceasta permite crearea unui plan interpretativ bazat pe contrastul dintre tensiune și relaxare armonică, identificând funcțiile dominante și rezolvările acestora. Metoda ajută de asemenea la evitarea frazării incorecte și a clișeelelor dinamice, promovând o abordare mai sofisticată și precisă. De exemplu, în locul unui *crescendo* automat pentru o frază ascendentă, analiza schenkeriană ar putea sugera menținerea unui dinamism constant dacă sunetele ascendente reprezintă un arpeggiu sau un acord în desfășurare. Această metodă dezvăluie mai multe planuri sonore care evoluează paralel, permițând interpretului să diferențieze liniile melodice și să obțină o viziune orchestrală asupra materialului sonor. Deși controversată, analiza schenkeriană oferă claritate armonică și melodică, fiind un instrument valoros pentru interpreți.

III.1.4 Structuralismul lingvistic. Textul vorbit - textul cântat

Studiul limbajului implică analiza aspectelor precum percepția, înțelegerea discursului, memorarea frazelor și textelor, și procesele de achiziție și producere a limbajului. Contribuții notabile în acest domeniu au venit din partea școlii constructiviste (Wallon, Vigotski, Luria, Piaget), concentrați pe studiul achiziției limbajului.

III.1.4.1 Schenker și Chomsky

Noam Chomsky, un teoretician lingvistic nativist, s-a concentrat pe descoperirea structurilor profunde ale limbajului, care formează baza pentru structurile de suprafață observabile în vorbirea curentă. Analog, discursul muzical operează pe trei niveluri structurale: nivelul de suprafață cu evenimentele ritmico-melodice, nivelul de profunzime al structurii armonice și nivelul macro-structural al formei muzicale. La nivelul de suprafață, detalii precum configurațiile melodice și ritmice urmează reguli specifice fiecărui stil muzical și sunt realizate prin elemente muzicale precum motive, fraze și perioade, reprezentând forța cinetică a discursului muzical. Nivelul de profunzime implică structura armonică care propulsează muzica prin acumulări și detensionări armonice, stabilind articulațiile formei. Acest nivel armonic este forța centrifugă a muzicii. Nivelul macrostructural rezultă din interacțiunea dintre nivelul melodic și cel armonic, definind forma muzicală prin interdependența dintre desfășurarea melodică orizontală și structura armonică verticală. Aceste trei niveluri structurale ale muzicii ilustrează complexitatea și bogăția discursului muzical, similar cu structurile lingvistice ale limbajului uman.

III.1.4.2 Schenker și Husserl – Analizele schenkeriene și descripțiile fenomenologice

Fenomenologia, o abordare idealistă din filosofia secolului al XX-lea, urmărește să descopere esența lucrurilor prin eliminarea preconcepțiilor și teoriilor anterioare, concentrându-se pe conștiința și experiența directă a fenomenelor. Această metodă filosofică, considerată o „purificare a cunoașterii”, se bazează pe descrierea fenomenelor așa cum sunt percepute de conștiință, evitând preconcepțiile religioase, culturale sau științifice. Conștiința este privită ca un semn cu un referent nedefinit, al cărui sens se deduce în timpul desfășurării fenomenului.

Aplicată în muzică, fenomenologia evidențiază rolul conștiinței în interpretarea și percepția muzicii ca artă temporală. Muzica modelează experiența interioară și este percepută ca un proces temporal. Dezvoltarea conceptului de conștiință este detaliată de Husserl, care folosește muzica pentru a ilustra modul în care memoria muzicală transformă succesiunile în simultaneitate. Paralela dintre reducția transcendențială a lui Husserl și etapele reductive ale lui Schenker arată că scopul ambelor este același: o înțelegere profundă a fenomenelor, subliniind astfel universalitatea experienței muzicale și existențiale.

III.2 Sursele de inspirație a creațiilor beethoveniene

În epoca lui Beethoven, muzica era privită nu doar ca o artă a sunetului, ci ca o modalitate de exprimare profundă a emoțiilor și sentimentelor. Jean-Jacques Rousseau și Beethoven însuși subliniau că muzicianul trebuie să trezească sentimente în ascultător, mai degrabă decât să imite literal realitatea. Această perspectivă era în contrast cu viziunea matematică și clinică a muzicii prezentată de Immanuel Kant, care se concentra pe relațiile matematice dintre note. Amadeus Wendt, Ignaz Franz Mosel și alți contemporani susțineau importanța alegerea corectă a tonalității și a tempoului pentru a exprima adevărata esență a unei compoziții. Beethoven, instruit în compoziție și influențat de lucrările teoretice ale timpului, era atent la aceste aspecte în propriile sale lucrări, demonstrând o înțelegere profundă a relației dintre tonalitate, tempo și expresia emoțională.

III.2.1 Preferințele lui Beethoven asupra alegerii tonalităților

Dovezile istorice referitoare la opinia lui Beethoven despre importanța tonalităților în muzică includ surse primare și anecdote secundare. O scrisoare esențială trimisă de Beethoven editorului său George Thomson în 1813 evidențiază această perspectivă: Beethoven a modificat tonalitatea unei arii, argumentând că tonalitatea originală nu era adecvată pentru exprimarea emoției dorite. Acesta reflectă o recunoaștere directă a ideii că anumite tonalități sunt mai

potrivite pentru exprimarea anumitor emoții, un principiu de bază în filosofia caracteristicilor tonalităților. În plus, anecdote relatate de Schindler și Nohl subliniază aversiunea lui Beethoven față de transpunerea muzicii în alte tonalități, crezând că aceasta își pierde caracterul specific. Aceste surse ilustrează convingerea lui Beethoven că fiecare tonalitate are un caracter unic, esențial pentru expresia muzicală autentică.

III.2.2 Tratat muzicale cu influență asupra lui Beethoven

Studiile timpurii ale lui Beethoven asupra operelor lui Bach, subliniate de biograful Alexander Wheelock Thayer, au fost fundamentale în dezvoltarea sa muzicală, oferindu-i un model de imitație și o instruire valoroasă, cum se reflectă în lucrările sale ulterioare. De asemenea, Beethoven a fost influențat de ideile promovate de Johann Mattheson și Johann Philipp Kirnberger privind caracteristicile tonalităților și temperamentul muzical. Mattheson, a cărui lucrare *Der vollkommene Capellmeister* era în posesia lui Beethoven, a subliniat importanța înțelegerii naturii unice a fiecărei tonalități și a rolului pasiunii în compoziție. Kramer a indicat că Beethoven a folosit ideile lui Mattheson încă din 1790, în timp ce Kirnberger a accentuat necesitatea unui temperament care să nu altereze diversitatea tonalităților. Această instrucție timpurie și influențele teoretice au fost cruciale în formarea viziunii artistice a lui Beethoven, cu accent pe expresivitatea muzicii și pe importanța tonalității în evocarea emoțiilor.

III.3 Dramatismul tonalității: explorări schenkeriene în discursul muzical beethovenian

Teoria lui Heinrich Schenker, care se concentrează pe structura fundamentală a muzicii tonale, este recunoscută ca o teorie a dramei muzicale. Schenker a identificat tensiunea dramatică în muzică prin intermediul elementelor structurii fundamentale, cum ar fi transformările și suprimările lor. Carl Schachter și alți cercetători au dezvoltat această idee, considerând desfășurarea structurii muzicale tonale ca o călătorie inerent dramatică, cu ocolișuri și blocaje care creează tensiune. Deși Schenker nu a abordat explicit muzica vocală sau opera în teoria sa, ideile sale au fost ulterior adaptate și extinse de teoreticienii muzicali, în special în Statele Unite. Prin combinarea analizei schenkeriene cu o abordare nuanțată a analizei dramatice, această metodă extinsă ar putea oferi un model inovator pentru interpretarea și înțelegerea muzicii vocale dramatice.

III.3.1 O abordare schenkeriană a tonalităților

Două forme de expansiune - „verticală” și „orizontală” - exemplifică adaptarea teoriei Schenkeriene. Mulți teoreticieni inspirați de Schenker au încercat să extindă influența teoriei sale privind nivelurile structurale prin aplicarea acesteia la lucrări muzicale care se află în afara granițelor canonului cronologic stabilit de acesta: o formă orizontală de expansiune.

Fig. 3 Concertul nr. 5 în Mi bemol Major, Op. 73, partea a II-a, măs. 45-47

Aici observăm o dublare atât a liniei melodice, cât și a acompaniamentului. De fapt regăsim la partea orchestrală deja o primă etapă a analizei schenkeriene. Observăm că acompaniamentul de tip orizontal este înlocuit cu cel de tip vertical. În m. 46 se regăsește o analiză de tip schenkerian la linia melodică (si-fa#-mi-re#-re#-do#; respectiv la orchestră si-mi-do#; bineînțeles că putem analiza și mai în profunzime, linia fundamentală devenind re#-do#).

III.3.2 De la analiză la interpretare

Beethoven, în procesul său creativ, a manifestat o flexibilitate în alegerea tonalităților din motive afective, așa cum subliniază Barry Cooper. De exemplu, într-o lucrare în care intenționa inițial să utilizeze La Major, tonalitatea asociată cu iubirea veselă și inocentă, Beethoven s-a răzgândit, optând în cele din urmă pentru La bemol Major. Această schimbare, analizată din perspectiva caracterului afectiv al La bemol Major și a utilizării subdominantei sale, Re bemol, a permis o stratificare a semnificațiilor, reflectând complexitatea emoțională și simbolismul grav asociate cu subiectul lucrării. De asemenea, Beethoven a fost nevoit, în anumite circumstanțe, să modifice tonalitatea lucrărilor sale pentru aranjamente diferite. Aceste decizii reflectă nu doar considerente tehnice, dar și o profundă înțelegere a efectelor tonalităților asupra expresiei muzicale.

III.3.3 Schenker – Stanislavski: cercetări paralele

Pe lângă asemănările în ceea ce privește diseminarea teoriilor lor în Statele Unite, există, de asemenea, o serie de paralele conceptuale între teoria nivelurilor structurale a lui Schenker și sistemul de obiective al lui Konstantin Stanislavsk (1863–1938), actor rus, regizor și profesor.

Fiecare sistem pune accentul pe legătura dintre nivelurile sale, pe dependența prim-planului de fundal și viceversa. Stanislavski folosește chiar și termenii de *prim-plan* și *fundal* pentru a desemna diferite niveluri structurale și a considerat în mod clar că sistemul său este unul muzical, cel puțin în sens metaforic.

Poate că cea mai puternică legătură dintre cele două sisteme, totuși, constă în accentul pe care îl pun reciproc pe relevanța teoriei pentru performanță. Deși analiza schenkeriană a fost folosită de atunci aproape exclusiv în slujba analizelor muzicale care reduc muzica la esența ei, pur și simplu pentru a demonstra complexitatea structurii muzicale de dragul ei, Schenker a intenționat în mod clar ca ideile sale să fie folosite în slujba interpretării muzicale. Teoreticienii muzicii au început să recupereze accentul pus de Schenker pe legătura dintre analiză și interpretare, în așa măsură încât studiile de analiză și interpretare au devenit o subdisciplină recunoscută în domeniu.

III.4 Perspective complementare: semiotica în contextul analizei schenkeriene

Analiza muzicală nu poate începe în mod corespunzător fără noțiunea de semnificație muzicală, care la rândul ei se întinde dincolo de capacitățile limbajului și de structurile descriptive și narrative asociate acestuia. Acest lucru reprezintă în mod clar o provocare epistemologică pentru analiza schenkeriană și, din această perspectivă, ne preocupă o reconfigurare semiotică a ceea ce Schenker are de oferit.

Una dintre atracțiile lucrării lui Eero Tarasti, muzicolog și semiolog emerit finlandez, *A Theory of Musical Semiotics* (1994) este capacitatea sa de a cuprinde o gamă largă de abordări analitice. Algirdas Julius Greimas (1917-1992) a adus o contribuție majoră în domeniul semioticii prin propunerea pătratului semioticii. Ambele teorii vor fi descrise pe larg în următoarele subcapitole.

Adaptarea de către Tarasti a cursului generativ greimasian - în special conceptul de modalități - a prezentat un mod în care abordările analitice tradiționale ar putea fi revitalizate ca parte a unei încercări de a înțelege mai bine procesele de semnificație muzicală.

III.4.1 Studiu de caz: paralelă între Greimas și Schenker

Heinrich Schenker propune un model virtual al spațiului tonal, în care tensiunile sunt create și rezolvate conform unor norme. Această abordare, împreună cu conceptul său de *Tonwille*, este interpretată prin prisma modalităților de „a vrea” și „a trebui”. Procesul compozițional în muzica tonală este înțeles în termeni de actualizare, reprezentată prin modalitățile „a putea” și „a ști”.

Tarasti echivalează tensiunea disonanței cu actul de „a face” și eliberarea consonanței cu starea de „a fi”, folosind pătratul semiotic al lui Greimas pentru a descrie aceste forțe tonale. Pătratul semiotic permite o descriere precisă a situației și progresia narațiunilor prin negarea unui termen al unei opoziții. Această metodă clarifică tensiunea tonală și rezolvarea acesteia. Figura de mai jos ilustrează un pătrat semiotic al rezolvării/tensiunii și unul al stării de „a fi/a face”.

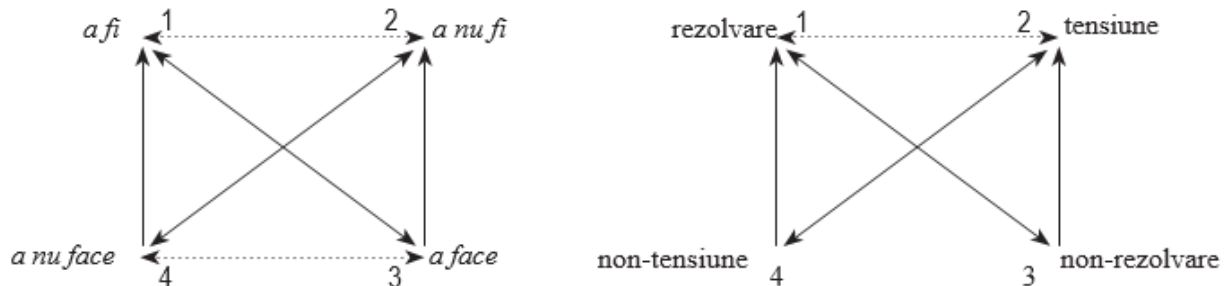


Fig. 4 Pătratele semiotice ale lui Tarasti - *a fi/a face*; rezolvare și tensiune

În spațiul muzical, tensiunea poate fi văzută ca o acțiune de „a face”, iar non-tensiunea ca „a nu face”. De exemplu, în progresia unei terțe ascendente, voința de a crea tensiune este descrisă în termeni de actualizare, iar obligația de a rezolva disonanțele într-un anumit mod reflectă o proprietate virtuală a spațiului tonal ce poate fi sau nu actualizată într-o compoziție. Acest mod de a aborda spațiul tonal aduce o înțelegere mai profundă a relațiilor dintre elementele muzicale și modalitățile lor de expresie.

III.4.2 Semiotica existențială a lui Tarasti

Remodelarea viziunilor analitice schenkeriene în termeni greimasieni implică integrarea dorințelor, obligațiilor și competențelor subiecților narativi în analiza muzicală. Această abordare presupune identificarea momentelor într-o piesă muzicală unde tensiunile și rezoluțiile structurale sunt actualizate sau nu în contextul lor compozițional. Teoretic, aceste tensiuni și rezoluții pot apărea la orice nivel structural, în funcție de plauzibilitatea interpretării. Semiotica existențială a lui Tarasti, care investighează comportamentul individual în contextul *Dasein* și

capacitatea de transcendere a lumii, este aplicabilă în această analiză. Modelul lui Tarasti include diferite modalități de "a fi", asociate cu "eu însumi" (*Moi*) și "sinele" social (*Soi*). Această abordare semiotică sugerează că activitatea compozitorului și a ascultătorului nu poate fi redusă la un nivel stabil, ci trebuie privită ca o entitate efemeră.

Această abordare sugerează că modalitățile pot fi aplicate de-a lungul întregului proces generativ, fiind fundamentale pentru evoluția muzicii. Pătratul semiotic al lui Tarasti, care articulează diferite moduri de "a fi", facilitează înțelegerea dinamicii analizei schenkeriene, conferind *Middleground*-ului un statut interesant în analiză. Conform acestui model, trecerea de la *Middleground* la structurile mai profunde ale *Background*-ului reprezintă o mișcare existențială semnificativă, subsumând textul muzical într-un cadru mai larg și integrator. Această abordare fenomenologică și semiotică oferă astfel o perspectivă complexă și profundă asupra analizei muzicale, explorând mișcările existențiale dincolo de stabilitatea *Middleground*-ului.

III.4.3 Notății schenkeriene în teorie vs. practică

Analiza muzicală contemporană se caracterizează printr-o diversitate de metode notative, incluzând grafice statistice, ecuații algebrice și tabele, cu un rol esențial în demersurile teoretice și analitice. Această preocupare pentru metode notative poate fi văzută ca răspuns la „criza reprezentării” care afectează științele sociale și umaniste, reflectând o conștientizare a naturii ideologice a discursului analitic, similar cu evoluțiile din teoria literară, antropologie, filozofie și istorie. Cel mai direct motiv este influența lucrării lui Schenker, cu graficul său devenind un simbol important în cultura analitică.

III.5 Concluzii

O piesă muzicală trebuie privită ca fiind o entitate vie, care are o structură comună cu celelalte ființe vii, dar și unicitatea ei, însușirile sale specifice. Devine dificilă sarcina de a găsi un sistem universal de analiză, capabil să surprindă toate particularitățile unui text muzical. Gradul de performanță al unui sistem analitic este dat de ecoul pe care îl are în conștiința muzicianului, ajutându-l să ajungă la esența din partitură.

Analizele schenkeriene introduc toate elementele sonore în contextul armonic, fapt ce creează în conștiința muzicianului ideea de organicitate a piesei. Un alt avantaj al acestui sistem este posibilitatea sa de adaptare. Odată însușite principiile de bază, muzicianul își poate dezvolta un stil propriu de aplicare a analizelor schenkeriene.

Capitolul IV

IPOSTAZE INTERPRETATIVE ALE CONCERTELOR BEETHOVENIENE PENTRU PIAN

Interpretarea este începutul și sfârșitul oricărei înțelegeri muzicale. Fie că suntem interpreți, teoreticieni sau istorici, interpretăm în mod constant sunetele de-a lungul timpului ca fiind semnificative - cu alte cuvinte, ca muzică. Varietățile înțelegerii muzicale variază de la recunoașterea modelelor (un indiciu al intenționalității care stă la baza unei lucrări muzicale) la reconstrucția unui stil; de la prelucrarea relațiilor muzicale la aducerea corelațiilor expresive ale acestora; de la energia cinetică transmisă de o interpretare la speculațiile abstracte ocazionate de contemplarea unei lucrări. Fiecare dintre aceste abordări ale semnificației este relevantă din punct de vedere semiotic.

IV.1 Dezvoltarea pianului începând cu anul 1780 și influențele asupra interpretării

Abbé Vogler, în 1778, a evidențiat superioritatea fortepianului, un instrument mai accesibil și de calitate superioară, comparativ cu clavicordul și clavecinul. În decurs de 75 de ani de la invenția sa, fortepianul a devenit popular, diferențiindu-se semnificativ de pianul modern prin construcție, modul de atingere și ton. Termenul „fortepiano” se referă acum la varianta din lemn, mai ușoară, specifică erei clasice, anterioară inovațiilor tehnice din mijlocul secolului XIX. Dezvoltarea fortepianului a avut loc inițial în Germania în secolul XVIII, extinzându-se în Londra și Viena în anii următori. Instrumentele erau disponibile în două forme principale: rectangulare („piane pătrate”) și în formă de aripă („grand”). Acestea se distingeau prin construcția lor mai ușoară și tonul clar, dar mai scăzut și de durată mai scurtă față de pianul modern.

IV.1.1 Extinderea claviaturii – necesitate transformată în inovație de către Beethoven

Evoluția pianului în timpul vieții lui Beethoven este ilustrată de extinderea intervalului claviaturii folosit în compozițiile sale, mai degrabă decât prin instrumentele specifice pe care le-a avut. Deși Beethoven nu a solicitat explicit note suplimentare constructorilor, publicarea lucrărilor sale era limitată la intervalul disponibil pe instrumentele vieneze. Nu există dovezi

clare despre toate instrumentele pe care le-a avut Beethoven între 1807 și 1810, inclusiv dacă acestea includeau claviaturi de șase octave. În corespondența cu Johann Andreas Streicher din 1810, Beethoven menționează un pian „uzat” și plângeri privind un pian francez „complet inutil”. Este posibil ca prietenii și constructorii Streicher să-i fi împrumutat un pian de șase octave în această perioadă, dar detaliile despre alte pianuri necunoscute sau nedescrise folosite de Beethoven rămân neclare.

IV.1.2 Mecanica vieneză versus mecanica engleză a pianelor

Beethoven a fost profund influențat de evoluția instrumentelor în perioada sa. Pianele cu mecanică vieneză i-au permis să exploreze nuanțe subtile și să creeze contrasturi dinamice fine în lucrările sale timpurii și mijlocii. Pe măsură ce surditatea sa s-a agravat, Beethoven a fost atras de sonoritatea mai puternică a pianelor cu mecanică engleză, ceea ce se reflectă în forța și grandiozitatea lucrărilor sale târzii.

Evoluția pianului în această perioadă, marcată de duelul între mecanica vieneză și cea engleză, a avut un impact semnificativ asupra muzicii clasice și romantice. Compozitorii au început să scrie muzică care nu doar că exploata capacitățile instrumentelor disponibile, dar și care împingea limitele acestora, conducând la inovații ulterioare în designul pianului.

IV.1.3 Marii clasici și caracteristicile pianelor lor: Haydn, Mozart și Beethoven

În epoca clasică, mari compozitori precum Haydn, Mozart și Beethoven au interpretat pe pian timpurii, care aveau caracteristici distincte față de pianele moderne. Aceste instrumente erau construite integral din lemn, inclusiv carcasa, conferindu-le o structură fragilă. Claviatura se extindea, de obicei, la cinci octave, deși existau și variante de patru octave și jumătate. Corzile pianelor erau subțiri și netorsionate, cu excepția celor de bas, unde torsionarea a devenit comună spre sfârșitul secolului XVIII. Pentru a îmbunătăți sonoritatea, instrumentele de cinci octave aveau corzi dublate, iar unele chiar triple în registrul înalt. Ciocănelele, mici și din lemn, erau acoperite cu piele moale, de obicei de căprioară. Clapele acestor pianuri erau mai înguste și necesitau o adâncime de apăsare și un efort mult mai redus față de cele moderne. În timp ce Mozart și Haydn au compus lucrări care se încadrează armonios în intervalul de cinci octave, Beethoven, despre care se speculează că ar fi avut un pian cu note înalte până la Fa diez și Sol încă din 1800, a folosit aceste instrumente până în 1803, explorând limitele lor și adaptându-și stilul la caracteristicile specifice ale pianelor timpurii.

IV.1.4 Densitatea unică a timbrului beethovenian – tipuri de pedalizări

Explorarea densității unice a timbrului în muzica lui Ludwig van Beethoven ne conduce inevitabil către abordarea sa inovatoare și expresivă a pedalizării. Pedalizarea în lucrările lui Beethoven nu este doar o tehnică de interpretare; este un instrument puternic de exprimare artistică care contribuie semnificativ la textura unică și la caracterul său muzical.

Beethoven a folosit pedalizarea pentru a extinde rezonanța și a crea un sunet mai bogat și mai plin. Aceasta era o abatere de la tehnicile mai reținute de pedalizare utilizate de compozitorii clasici precum Haydn și Mozart. Pedalizarea în muzica lui Beethoven este folosită nu doar pentru rezonanță, ci și pentru a construi o atmosferă specifică. Prin utilizarea strategică a pedalei, Beethoven poate crea efecte de ceață, reverberație sau chiar de tumult.

IV.2 Spiritul retoric al lui Beethoven reflectat în interpretare

Explorarea spiritului retoric în muzica lui Ludwig van Beethoven ne deschide o fereastră către profunzimea și complexitatea operei sale. Muzica lui Beethoven, încărcată de o retorică intensă și emotivă, oferă interpretului un teren vast pentru exprimarea unei game largi de stări și sentimente. Beethoven a fost un maestru al retoricii muzicale, folosind elemente muzicale pentru a comunica idei și emoții complexe. Fiecare motiv, fiecare schimbare dinamică și fiecare contrast în lucrările sale servește un scop retoric specific, fie că este vorba de a transmite conflict, triumf, luptă sau reconciliere. Această retorică nu este doar un ornament, ci esența comunicării sale muzicale. Un aspect central al retoricii lui Beethoven este dialogul muzical. Acest dialog poate fi între instrumente într-un concert sau între teme și motive într-o compoziție.

IV.2.1 Interpretând muzica clasică de epocă pe un pian modern de concert

Pianele moderne diferă semnificativ de cele folosite în perioada clasică, atât în ceea ce privește mecanica, cât și rezonanța. Pianele clasice aveau o acțiune mai ușoară și o rezonanță mai limitată comparativ cu pianele moderne. (Rosen, 1971) Astfel, interpretarea muzicii de epocă necesită o adaptare a forței și a pedalei pentru a imita caracteristicile sunetului original. Pianele moderne permit o gamă dinamică mai largă și o articulație mai precisă.

Interpretarea muzicii clasice de epocă pe un pian modern oferă atât provocări, cât și oportunități. Un pianist modern trebuie să fie conștient de diferențele tehnice și sonore, dar poate utiliza aceste diferențe pentru a aduce o nouă perspectivă și o nouă profunditate interpretării.

IV.2.2 Beethoven ca pianist interpret

Beethoven adopta o abordare sistematică și riguroasă în schițarea melodiilor, începând cu o varietate de idei inițiale simple, dar distincte și neobișnuite, pe care le rafina ulterior. Procesul său creativ implica evoluția acestor idei către forme mai complexe și originale, adăugând note decorative și ritmuri neregulate, departându-se de predictibilitate. Uneori, această evoluție ducea la o melodie excesiv de elaborată, necesitând un echilibru prin simplificare sau, invers, o reducere a unei melodii elaborate până la găsirea echilibrului corect. Această metodologie se aplica indiferent de natura muzicală a piesei, fie că era o temă principală, o secțiune de tranziție sau o formulă cadențială.

IV.2.2.1 Solist - tutti

Relația dintre solist și *tutti* (ansamblul orchestral) în concertele lui Ludwig van Beethoven reprezintă un element cheie în înțelegerea dinamicii și structurii acestor lucrări. În concertele sale, *tutti* nu este doar un fundal pentru solist, ci un partener activ în dezvoltarea tematică. Beethoven a revoluționat rolul *tutti*-ului, oferindu-i un rol mai proeminent și permițându-i să participe mai direct la narativă. Abordarea lui Beethoven asupra interacțiunii dintre solist și *tutti* a avut un impact semnificativ asupra evoluției genului concertant.

IV.2.2.2 Despre cadențele beethoveniene

Cadențele beethoveniene reprezintă unul dintre aspectele definitorii ale stilului său compozițional, având un rol crucial în exprimarea viziunii artistice a lui Ludwig van Beethoven. Aceste cadențe nu sunt doar ornamentale, ci elemente centrale în structura și expresivitatea muzicii sale. Beethoven a transformat cadența dintr-un simplu fragment de virtuositate într-un moment de profundă exprimare artistică. Beethoven a folosit cadențele pentru a explora noi teritorii muzicale, extinzându-le rolul dincolo de o simplă demonstrație tehnică.

IV.2.3 Pianistica lui Beethoven în comparație cu cea a lui Haydn și Mozart

Analiza pianisticii lui Ludwig van Beethoven, în comparație cu stilurile lui Joseph Haydn și Wolfgang Amadeus Mozart, dezvăluie evoluții semnificative în tehnica și expresivitatea pianistică de la clasicism la începutul romantismului. Prin „pianistică” ne referim la modalitatea specifică în care Mozart, Haydn și Beethoven au compus pentru pian, implicând utilizarea de tehnici, idiomatici, mijloace expresive și sonorități caracteristice acestui instrument. Divergențele stilistice dintre aceștia pot fi atribuite faptului că Mozart și Beethoven erau pianiști virtuozii, în timp ce Haydn avea o experiență predominant orchestrală, cu abilități

pianistice de un nivel moderat. Mozart și Beethoven nu numai că posedau o înțelegere mai profundă a scriiturii pentru pian, dar erau și mai implicați în soluționarea provocărilor specifice instrumentului. Ambii aveau o cunoaștere extensivă a posibilităților atletice ale mâinii pe claviatură și a potențialului muzical al pianului vienez de la acea vreme, abordând aceste posibilități cu o rară simpatie, inventivitate și imaginație. (Newman, 1988)

În timp ce Haydn și Mozart se bazau pe eleganță, claritate și echilibru, Beethoven a împins aceste principii la noi limite. Beethoven a explorat o gamă dinamică mai extinsă și a utilizat contrastul mai dramatic, marcând tranziția către un stil mai expresiv și profund. (Rosen, 1971)

IV.3 Semnificația muzicii și a sinelui: semiotica performanței muzicale

Semnificația muzicii și a sinelui în contextul semioticii performanței muzicale captează un domeniu de interes fascinant, însă paradoxal neglijat în mare măsură de fondatorii principalelor paradigme semiotice. Deși teoreticieni precum Charles Sanders Peirce din școala americană de semiotică și Algirdas Julius Greimas din școala structuralistă de la Paris au pus bazele semioticii generale, ei nu au acordat o atenție semnificativă muzicii ca domeniu de studiu. Această omisiune este surprinzătoare, având în vedere potențialul enorm al muzicii de a servi drept un studiu de caz revelator pentru înțelegerea semnificațiilor și a modului în care acestea sunt exprimate și percepute în performance. Analiza semiotică a performanței muzicale ar putea oferi perspective unice asupra modului în care muzica nu doar comunică semnificații, dar și cum reflectă și modelează identitatea și experiența sinelui. Astfel, semiotica performanței muzicale reprezintă un teritoriu promițător pentru explorări viitoare, care poate deschide noi căi de înțelegere a complexității și bogăției exprimării umane prin muzică.

IV.3.1 Gestul ca element interpretativ în muzică

Gestul în muzică, esențial în interpretarea artistică, este o exprimare complexă și nuanțată, influențată de mișcările umane fundamentale și încărcată de semnificații biologice și sociale. Extinzându-se dincolo de simpla notație scrisă, gesturile muzicale integrează elemente ca timbrul, articulația, dinamica și ritmul, creând un sens emergent. Acestea nu sunt doar forme ritmice, ci sinteze perceptuale care includ influențe culturale precum dansul sau ritmurile de marș. Gesturile variază de la structuri mici la entități mai mari, influențând tematica și direcția narativă a unei lucrări. În interpretare, gestul funcționează ca un semn, relevând importanța sa în transmiterea emoțiilor și intențiilor muzicale, așa cum a fost ilustrat de Roland Barthes și alți

teoreticieni. Gesturile oferă o perspectivă esențială pentru înțelegerea stilului, a evoluției stilistice și a interpretării lucrărilor muzicale, subliniind necesitatea de a le integra ca parte a fundamentului analizei structurale și interpretative.

IV.4 Paradigma existențială a narativității în muzică

Paradigma existențială a narativității în muzică subliniază ideea că muzica, ca fenomen temporal, reflectă modelul fundamental axiologic al vieții umane, ancorat în temporalitate. Narativitatea în muzică nu este doar o suprastructură impusă, ci un „sistem de modelare secundar” care emerge din interacțiunea dintre structura muzicală și interpretarea sa. Nu toate structurile muzico-sintactice sunt în mod inerent narative; în schimb, narativitatea se manifestă în moduri specifice, adesea în contextul interpretării.

Unii interpreți, prin abilitățile lor unice, pot conferi muzicii un caracter narativ distinct, spunând o poveste prin modul în care interpretarea lor aduce la viață structura muzicală. Această narativitate este mai mult decât suma părților sale semantice; ea apare în actul de enunțare, când interpretul sau ascultătorul conectează elementele muzicale la experiențe sau conținuturi intonaționale personale. Semioticienii francezi sugerează că narativitatea trebuie investigată atât la nivelul enunțului muzical, cât și la nivelul interpretării, evidențiind astfel rolul crucial al comunicării muzicale între subiect și obiect în procesul de creare a narativității. Prin urmare, narativitatea muzicală nu poate fi înțeleasă independent de interacțiunea dintre structura muzicală și experiența umană, fiind un fenomen profund legat de temporalitatea și experiența existențială umană.

IV.5 Concluzii

Muzica transcende statutul de simplă plăcere auditivă, transformându-se într-un limbaj puternic și emoționant care atinge inima și sufletul ascultătorului. Ea nu doar stârnește o gamă largă de emoții, de la tandrețe la curaj, dar și înnobilează și exaltează sufletul. Pentru a atinge acest nivel de expresivitate, este esențială nu doar o înțelegere teoretică a muzicii, inclusiv a armoniei, contrapunctului și orchestrației, dar și o experiență practică și intimă cu partiturile și limbajul muzical. Astfel este necesară o abordare cuprinzătoare în studiul și aprecierea muzicii, combinând cunoașterea teoretică cu experiența practică pentru a dezvălui adevăratul potențial expresiv și emoțional al muzicii.

Capitolul V

ABORDĂRI MULTIDIMENSIONALE ÎN ANALIZA REPERTORIULUI PROPUȘ

Acest capitol își propune să exploreze în profunzime repertoriul beethovenian prin lentila unei analize complexe și diversificate. În acest cadru, subliniem importanța esențială a adoptării unor perspective multiple și interdisciplinare în studiul lucrărilor concertante ale lui Beethoven. Acest demers nu doar că reflectă bogăția și varietatea interpretativă a opusurilor beethoveniene, dar și asigură o înțelegere mai cuprinzătoare a complexităților structurale, stilistice și expresive ale acestora. Prin urmare, abordarea multidimensională devine nu doar o opțiune metodologică, ci o necesitate în vederea dezvoltării tuturor straturilor de semnificație ale muzicii lui Beethoven.

V.1 Edițiile Concertelor Op. 37, Op. 56 și Op. 73 de Beethoven

De la primele schițe până la versiunile finale, concertele lui Beethoven au fost supuse unor procese extinse și meticuloase de elaborare, care au variat în funcție de contextul și necesitățile vremii. Edițiile inițiale ale acestor concerte, publicate în secolul XIX, au jucat un rol crucial în accesibilitatea și răspândirea lor. Acestea au fost distribuite prin intermediul unor edituri importante ale vremii, cu partiturile integrale apărând treptat pe piață. De-a lungul anilor, manuscrisele originale și schițele lui Beethoven, acum păstrate în instituții de renume cum ar fi *Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz* din Berlin sau *Beethoven-Haus* din Bonn, au oferit perspective valoroase asupra procesului său creativ.

În prezent, edițiile complete ale concertelor lui Beethoven sunt disponibile în diverse forme, fiecare reflectând o etapă specifică în evoluția interpretativă și editorială a acestor lucrări. Aceste ediții nu numai că facilitează studiul și interpretarea acestor capodopere, dar și subliniază importanța lor continuă în canonul muzical clasic.

Aceste variante adaptate permit interpretarea concertelor atât cu partitura orchestrală originală, cât și cu un acompaniament simplificat și mai accesibil: fie cu un cvintet de coarde, fie cu un al doilea pian. Această abordare are scopul de a spori utilitatea și plăcerea de a asculta aceste lucrări în școli de muzică și alte instituții, concerte private și altele asemenea.

V.1.1 Edițiile pentru formații de muzică de cameră – contextul apariției

Atât compozitorii, cât și editorii, având în vedere profiturile, au făcut o practică obișnuită din a realiza aranjamente de muzică de cameră ale lucrărilor pe scară largă de compozitori renumiți. Din păcate, multe dintre aceste aranjamente nu erau autorizate de compozitorii originali și erau vândute fără acordul lor. Pentru a se proteja, compozitorii puteau solicita editorilor să menționeze pe pagina de titlu faptul că lucrarea este un aranjament, pentru a păstra onoarea compozitorului și a evita inducerea în eroare a publicului. Transformarea unui concert pentru pian și orchestră într-o lucrare de muzică de cameră era o sarcină dificilă, calitatea rezultatului depinzând semnificativ de abilitățile aranjourului. Această practică s-a intensificat după moartea unor compozitori celebri, devenind tot mai comună, chiar dacă multe dintre aceste aranjamente nu au fost complet satisfăcătoare.

Vinzenz Lachner, un compozitor și dirijor apreciat, s-a distins prin realizarea unor aranjamente remarcabile pentru lucrări concertante, contribuind astfel la popularizarea acestora și la extinderea audienței lor. Adaptarea concertelor pentru pian și orchestră pentru cvintet de coarde a reprezentat o inovație semnificativă, modificând radical sonoritatea și textura originală a lucrărilor și oferind noi perspective interpretative și de receptare. Aceste aranjamente au avut un impact variat asupra criticilor și publicului, demonstrând capacitatea de a revitaliza lucrări clasice consacrate. Ele au inclus reinterprețări ale temelor și modificări structurale, deschizând noi orizonturi expresive și făcând lucrările mai accesibile pentru interpretări în spații mai restrânse sau pentru ansambluri fără resursele unei orchestre complete. Astfel, aranjamentele aduc o nouă lumină asupra lucrărilor cunoscute, reînnoind interesul pentru ele și oferind oportunități educaționale valoroase pentru studenți și tineri muzicieni.

V.1.1.1 Concertul pentru pian și orchestră nr. 3, Op. 37

În lumina evoluției compoziționale a operelor muzicale ale secolului XVIII-XIX, *Concertul nr. 3 pentru pian în do minor Op. 37*, prezintă o cronologie intrigantă și semnificativă. Data creării lucrării evidențiază un proces extensiv și meticulos. Primele schițe sau ciorne au fost concepute în jurul anului 1796, în timp ce elaborarea detaliată a primelor două părți a avut loc între anii 1799 și 1800. Se pare că o versiune inițială a fost realizată între 1802 și 1803, urmată de o revizuire completă în 1804. Este interesant de observat că Beethoven a compus cadența pentru prima parte probabil în anul 1809, dedicând-o Arhiducelui Rudolph.

V.1.1.2 Concertul pentru pian și orchestră nr. 5, Op. 73 – transcripția pentru cvintet

Concertul pentru pian nr. 5 în Mi bemol major Op. 73, cunoscut sub denumirea de *Imperialul*, reprezintă o culme a geniului lui Beethoven și reflectă inovațiile și complexitățile muzicale ale epocii sale. Procesul de creație a acestei opere muzicale majore a avut loc între sfârșitul anului 1808 și începutul anului 1809. Publicul a avut ocazia să audă această lucrare pentru prima dată în Leipzig, în noiembrie 1811, un moment deosebit în istoria muzicală a aceluia deceniu.

V.1.1.3 Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră, Op. 56

Concertul în Do Major pentru pian, vioară, violoncel și orchestră, Op. 56, cunoscut și sub denumirea de *Triplul concert*, reflectă măiestria componistică și particularitățile estetice ale epocii sale. Data creării acestuia este situată în anii 1803/1804. Dacă avem în vedere referințele lui A. Schindler, lucrarea a fost compusă cu o destinație precisă, având în minte trei muzicieni de renume: arhiducele Rudolph la pian, violonistul Carl August Seidler și violoncelistul Anton Kraft. (Schindler, 2012)

V.2 Concertul pentru pian și orchestră nr. 3 în do minor, Op. 37

Concertul pentru pian și orchestră nr. 3 în do minor, Op. 37 a fost introdus audienței la data de 5 aprilie 1803, partea de pian solo fiind interpretată de însuși Beethoven. În 1804, concertul a fost oficial publicat, fiind dedicat Prințului Louis Ferdinand al Prusiei. De menționat este că această lucrare constituie unicul concert pentru pian în tonalitate minoră creat de Beethoven și conține o parte din vigurozitatea caracteristică perioadei mijlocii de creație a compozitorului. Tema de deschidere în do minor este compactă și alcătuită din materiale foarte simple, care sunt susceptibile la o dezvoltare intensă în timp ce trec prin diferite tonalități.

V.2.1 Allegro con brio

Prima parte a *Concertului nr. 3 în do minor, Op. 37*, de Ludwig van Beethoven, este o demonstrație vibrantă a maturității componistice a lui Beethoven și a evoluției sale stilistice. Caracterizată printr-o energie debordantă și o pasiune intensă, această parte de concert captează perfect echilibrul dintre structura clasică riguroasă și inovația romantică. Beethoven își împinge limitele expresiei, folosind un limbaj armonic îndrăzneț și teme dinamice care se dezvoltă și se transformă pe parcursul piesei.

V.2.1.1 Expoziția – analiza armonică și formală

În cadrul primei fraze muzicale, compusă din opt măsuri, se poate observa o diviziune structurală simetrică de 4+4 măsuri. Acest model de construcție constituie evident un element moștenit din paradigma mozartiană. Primele patru măsuri funcționează ca o interogație muzicală în tonalitatea do minor.

În măsura 114, tema principală este reintrodusă în conformitate cu structura sa originală, așa cum a fost prezentată la începutul concertului de către orchestră, după cum se poate observa în fig. 5. O replică similară se manifestă în măsura 118, însă aceasta este îmbogățită tehnic.

Fig. 5 Concertul nr.3 în do minor, Op.37, Partea I - *Allegro con brio*, măs. 114-122

<https://youtu.be/Ut5Hy18CoA0>

În următorul exemplu observăm tema principală la pian, analizată din punct de vedere schenkerian. Datorită acestei analize putem urmări un drum corect și clar în interpretare. Încă de la prima vedere putem elimina acel *sforzando* pe nota sol, care nu poate fi accentuat, din cauza faptului că aparține de aceeași armonie, armonia de bază, do minor. Din măsura 118 ajungem la dominantă (treapta a V-a), care va fi introdusă în *piano*.

Fig. 6 Concertul nr.3 în do minor, Op.37, Partea I - *Allegro con brio*, măs. 114-122 – Analiza schenkeriană - *Middleground*

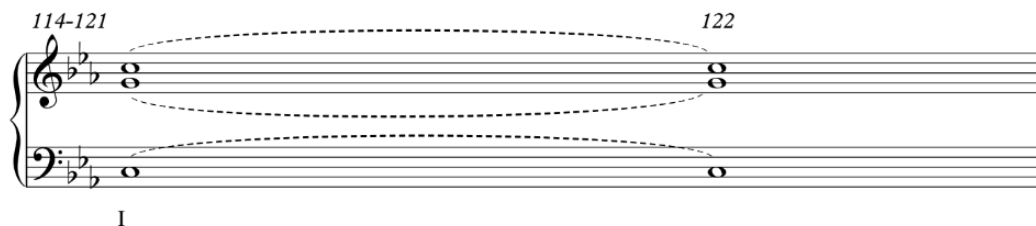


Fig. 7 Concertul nr.3 în do minor, Op.37, Partea I - *Allegro con brio*, măs. 114-122 – Analiza schenkeriană - *Background*

Măsura 120 aduce în discuție o problemă schenkeriană. Din perspectiva interpretativă, mulți artiști aleg să pună accent pe trill, care reprezintă de fapt o formulă motivică, dar dacă analizăm din punct de vedere schenkerian, observăm că, în esență, aceasta este o rezolvare. În măsura 121, mulți pianiști interpretează greșit, prin utilizarea unui *crescendo*, care în acest context nu este corect, deoarece în măsura 122 ajunge înapoi pe tonică. Cu siguranță în interpretarea lui Radu Lupu nu vom auzi acest *crescendo*.

V.2.1.2 Dezvoltarea – relația orchestră-solist și dirijor-orchestră

Beethoven ia temele introduse în expoziție și prelucrează într-un mod elaborat, în contexte diferite și conducându-le prin diverse modulații. În dezvoltare adesea observăm un joc de întrebare-răspuns între pian și orchestră, cu fragmente ale temei principale prelucrate și împărțite între cei doi participanți la dialog. Există momente în care pianul pare să mediteze asupra unei idei tematice, doar pentru ca orchestra să preia acea idee și să o dezvolte în continuare.

Începând cu măsura 249, se evidențiază o tranziție către tonalitatea Re Major. Această schimbare tonală este pregătită de patru măsuri precedente. La nivelul orchestrei, în registrele grave, se remarcă prezența notelor Do diez, sensibilă specifică tonalității Re Major, și Mi bemol. Utilizarea recurentă a acestor note sugerează o strategie componistică deliberată. Notabil, în măsurile 247-248, Beethoven accentuează nota do diez printr-un simbol *sf*, subliniind astfel importanța sensibilei. Primele patru măsuri ale secțiunii de dezvoltare corespund cu materialul tematic de la intrarea solistului în expoziție, reprezentând o gamă repetată de trei ori în octave diferite, dar de această dată în Re Major. Măsura 252 este o măsură concluzivă, care apoi este preluată de orchestră.

V.2.1.3 Repriza – celebrarea temelor principale

Beethoven se reîntoarce la temele din expoziție, dar, așa cum este tipic pentru el, nu fără a introduce câteva nuanțe și variații. În timp ce temele principale sunt reiterate în această secțiune, Beethoven le prezintă cu o prospețime și o claritate reînnoită, ca și cum evenimentele dezvoltării le-ar fi oferit o nouă perspectivă. Există o certitudine în modul în care aceste teme sunt prezentate în repriză, contrastând cu natura exploratorie a dezvoltării.

Din măsura 412, rolul orchestrei devine concludiv, pregătindu-se astfel pentru cadența solistului. Se poate observa o tensiune crescândă, generată prin folosirea semitonurilor. În măsura 416, orchestra finalizează acest pasaj de tensionare, oprindu-se pe tonalitatea de bază, adică pe do minor - în răsturnarea a doua și de aici rolul muzical este predat solistului, inaugurând astfel cadența primei părți a Concertului nr. 3 de Beethoven.

V.2.1.4 Cadența – apogeul dramatismului

Cadența din prima parte a Concertului nr. 3 al lui Beethoven reprezintă o sinteză a geniului său compozițional și a virtuozității tehnice pe care o cere de la solist. Aceasta nu este doar un moment de afișare tehnică, ci și o ocazie de aprofundare tematică. Relația dintre solist și orchestră este pusă în evidență nu doar în modul în care cadența este integrată în mișcare, ci și în modul în care solistul și orchestra se reunesc după această secțiune. Pentru interpret, aceasta este o provocare și o oportunitate de a combina virtuozitatea tehnică cu muzicalitatea profundă. Este remarcabilă capacitatea lui Beethoven de a extrapola și elabora o cadență extinsă, de aproximativ 3-4 minute, bazată predominant pe două teme. Aceasta servește ca exemplu palpabil al geniului său, evidențiind măiestria tehnică și muzicală.

V.2.1.5 Coda

În codă, relația dintre solist și orchestră este adusă din nou în prim-plan. Există un joc de răspuns și chemare între cele două, orchestra amplificând și reflectând ideile solistului. Deși poate adesea fi percepută ca o secțiune mai exuberantă și triumfantă, pianistul și orchestra trebuie să navigheze cu atenție prin variațiile de dinamică și intensitate pe care Beethoven le-a scris. Aceasta cere o coordonare și o comunicare strânsă între solist și dirijor. Coda, în esență, reprezintă culminarea întregii părți. Este esențial ca interpretarea să reflecte acest moment de înălțime, fără a exagera și a pierde subtilitatea și complexitatea muzicală.

V.2.2 *Largo*

Partea a doua, intitulată „Largo”, scrisă în tonalitatea Mi Major, se inaugurează printr-o temă prezentată de solist, structurată în trei propoziții (fig. 8). Este imperativ să se aplice o analiză schenkariană meticuloasă, dat fiind faptul că întreaga temă este fundamentată pe armonii; o analiză imprecisă poate duce la erori armonice. Întregul segment se desfășoară în dinamica *pianissimo*, tensionarea fiind evidențiată abia începând cu măsura 11, unde se introduce un *crescendo* către un *sf*, marcând o intensificare a agitației. În măsura 12, tema solistului se încheie, moment în care orchestra preia imediat discursul muzical. Remarcabil este modul în care pianul termină pe notele do diez și si, iar orchestra continuă secvența cu notele si și la, culminând cu sol diez, loc în care, începând cu măsura 13, se inițiază tema orchestrală.

The image displays a musical score for the second part of Concerto No. 3 in D minor, Op. 37, by Frédéric Chopin. The tempo is marked 'Largo'. The score is in 3/8 time and D major. It is divided into four systems of staves. The first system (measures 1-7) shows the soloist's theme starting with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 8-10) continues the soloist's theme. The third system (measures 11-12) shows the soloist's theme ending and the orchestra taking over. Measure 11 is marked *sf* (forte) and features a triplet. Measure 12 is marked *Tutti* and *p* (piano). The fourth system (measures 13-14) shows the beginning of the orchestral theme.

Fig. 8 Concertul nr.3 în do minor, Op.37, Partea a II-a – *Largo*, măs. 1-13

<https://youtu.be/dRKAE6zKZqM>

Fig. 9 Concertul nr.3 în do minor, Op.37, Partea a II-a – *Largo*, măs. 1-13 – Analiza schenkeriană – *Middleground*

Fig. 10 Concertul nr.3 în do minor, Op.37, Partea a II-a – *Largo*, măs. 1-13 – Analiza schenkeriană – *Background*

V.2.3 *Rondo. Allegro – Presto*

În cadrul acestei secțiuni, structurată pe tonalitatea de bază, do minor, abordarea adoptată se înscrie în forma rondo. Tema, prezentată inițial de instrumentul solist, este articulată într-un cadru de opt măsuri. Această structură binară încorporează o secvență de întrebare și răspuns, fiecare ocupând câte patru măsuri. De notat este caracterul mai sever al temei, un stil adesea întâlnit la Beethoven, și care este introdus printr-un auftakt.

Secțiunea *Presto* reprezintă o sinteză și o reafirmare a temelor și ideilor muzicale prezentate anterior în concert. În această porțiune, Beethoven împletește dialogul dintre solist și orchestră cu o mai mare densitate și rapiditate. Tema principală, vibrantă și ritmică, este prezentată inițial de către orchestră și apoi preluată și dezvoltată de solist, într-un joc de răspunsuri. Instrumentația este strălucitoare și plină de contrast. Combinând rapiditatea cu surprizele armonice, Beethoven creează o atmosferă de așteptare și de inevitabilitate, care se rezolvă într-un final triumfător.

The image displays a musical score for the Rondo section of Concerto No. 3 in D minor, Op. 37, Part III-a. The score is in 2/4 time and D minor. It is divided into three systems of music. The first system (measures 1-5) begins with a piano introduction marked with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 6-10) features a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 11-16) continues the piano (*p*) dynamic. The score includes a grand staff with piano and a separate grand staff with violin and viola parts. The piano part is written in a grand staff with treble and bass clefs. The violin and viola parts are written in a grand staff with treble clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 11 Concertul nr.3 în do minor, Op.37, Partea a III-a – Rondo. Allegro – Presto, măș. 1-16

<https://youtu.be/Am0u79AehsM>

Din perspectiva analizei armonice, prima măsură este ancorată în sol minor, în timp ce a doua măsură migrează spre do minor. Aceste modulații alternează de-a lungul temeii, cu interludii în Sol Major începând de la măsura a treia și o rezolvare în Re Major cu septimă la măsura a șaptea. În final, tema se rezolvă în sol minor.

Subsecvent prezentării temeii de către solist, orchestra preia materialul tematic, replicând fidel structura inițială. Solistul își asumă, în acest moment, un rol de acompaniament, cu funcția de a susține armonic tema. Interesant este că această temă începe și se termină pe dominantă, dar totuși tinde către tonică, după cum se poate observa în analiza de mai jos:

The image shows a musical score for measures 1 through 8. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Above the staves, measures are numbered 1, 2, 3-4, 5, 6, 7, and 8. Below the staves, Schenkerian analysis labels 'V' and 'I' are placed under specific notes: 'V' under the first note of measure 1, 'I' under the first note of measure 2, 'V' under the first note of measure 5, 'I' under the first note of measure 6, and 'V' under the first note of measure 8. The notes are connected by various lines and slurs, indicating their functional relationships.

Fig. 12 Concertul nr.3 în do minor, Op.37, Partea a III-a – Rondo. *Allegro – Presto*, măs. 1-16 –
Analiza schenkeriană - *Middleground*

The image shows a simplified Schenkerian background analysis of the same musical passage. It consists of two staves (treble and bass clef) with three boxes below them labeled 'V', 'I', and 'V'. The first box 'V' contains a single note in the bass clef. The second box 'I' contains a single note in the treble clef. The third box 'V' contains a single note in the bass clef. Two horizontal arrows connect the first 'V' box to the 'I' box, and the 'I' box to the second 'V' box, indicating the functional flow from dominant to tonic and back to dominant.

Fig. 13 Concertul nr.3 în do minor, Op.37, Partea a III-a – Rondo. *Allegro – Presto*, măs. 1-16 –
Analiza schenkeriană - *Background*

V.2.4 Concluzie

Ludwig van Beethoven, printr-o armonie transcendentă și o arhitectură muzicală profundă, își evidențiază geniul compozițional în Concertul pentru pian nr. 3. Această operă, situată în tonalitatea do minor, nu doar că reflectă tendințele stilistice ale perioadei sale timpurii, care este evident influențată de predecesorii săi clasici precum Mozart și Haydn, dar și prevestește maturitatea și profunzimea operei sale ulterioare. Din punct de vedere structural, Beethoven adoptă formele tradiționale ale concertului, dar le îmbogățește cu un conținut tematic și o paletă de culori orchestrale care desfășoară un dialog intens și dinamic între solist și orchestră.

V.3 Concertul nr. 5 *Imperialul* pentru pian și orchestră în Mi bemol Major, op.73

Concertul nr. 5 pentru pian și orchestră în Mi bemol Major, Op. 73, cunoscut drept *Concertul Imperial*, este una dintre cele mai ambițioase și semnificative lucrări ale lui Beethoven, compusă în 1809, în timpul ocupației Vienei de către Napoleon. Dedicată Arhiducelui Rudolf, un apropiat susținător, prieten și discipol al compozitorului, lucrarea reprezintă culmea activității sale în genul concertant. Deși Beethoven obișnuia să fie solist în premierele propriilor sale concerte, surzenia progresivă l-a împiedicat să interpreteze *Imperialul*, determinând astfel ca premiera să aibă loc pe 28 noiembrie 1811 la Leipzig, cu Friedrich Schneider ca solist și Johann Philipp Christian Schulz dirijând Orchestra Gewandhaus, urmată de o interpretare la Viena pe 11 februarie 1812, avându-l pe Carl Czerny solist.

V.3.1 *Allegro*

Prima parte este mai extinsă decât orice altă lucrare similară creată anterior de Beethoven pentru pian. Deși s-a ținut de structura tradițională a sonatei, Beethoven a adus inovații în modul în care pianul interacționează cu orchestra. Cadența introductivă vine înaintea secțiunii principale ale orchestrei, care e urmată de dezvoltarea tematică, repriza, o cadență prestabilită și finalul. Beethoven a specificat clar că pianistul nu ar trebui să adauge propria sa cadență, fiind o abordare diferită față de lucrările anterioare. Unii cred că acesta a dorit să păstreze controlul total asupra piesei, având în vedere că nu putea să o interpreteze singur sau dorea un flux continuu fără interludii spectaculoase. Următoarele lucrări ale altor compozitori au inclus cadențe prestabilite, în loc să le permită interpreților să le improvizeze.

V.3.1.1 Expoziția– cadențe și virtuozitate încă din primele măsuri

Expoziția, ca orice secțiune standard a formei sonatei, introduce temele principale care vor fi dezvoltate ulterior în lucrare. Înainte de debutul efectiv al secțiunii *tutti*, nu ni se dezvăluie esența muzicală a părții de concert sau rolul specific al pianului în cadrul acesteia. În schimb, suntem introduși într-un portret al personajului principal decisiv, cu fler imaginativ, echilibrat printr-o tendință spre reflecție profundă.

Măsura 86 anticipează apropierea concluziei secțiunii expoziției orchestrale, manifestând un spectru sonor predominant caracterizat prin intensitățile *forte* și *fortissimo* și un caracter eroic. Măsura 97 introduce un *descrescendo*, imprimând o atmosferă de liniște

temporară, însă măsura 103 surprinde audiența cu o serie de acorduri puternice, prezentate cu un auftakt. Aceste acorduri, începând cu măsura 105 cu auftakt, devin tot mai dese, dar cu o intensitate mai redusă, de această dată în *piano*, până când, în măsura 107, solistul intervine peste acestea. Intrarea solistică din măsura 107 constă dintr-o gamă cromatică ascendentă, iar din măsura 111, tema principală este reiterată în tonalitatea de bază, în *pianissimo* (fig. 14).

Fig. 14 Concertul nr. 5 în Mi bemol Major, Op. 73, Partea I – *Allegro*, măs. 111-115

https://youtu.be/2_a-Xy5hBk0

După cum observăm din nou în cadrul analizelor schenkeriene pe care le-am făcut, chiar dacă scriitura este mai complexă, atunci când vine vorba de interpretare, totul este mult mai simplu. Tocmai de aceea am realizat analiza în două straturi, primul, *Middleground*, care conține mai multe elemente și trepte, cum ar fi I-IV-V-VI-I. (fig. 15) În al doilea strat, *Background*, am păstrat doar cele mai importante armonii, I-V-I. (fig. 16)

Fig. 15 Concertul nr. 5 în Mi bemol Major, Op. 73, Partea I – *Allegro*, măs. 111-115 – Analiza schenkeriană – *Middleground*

Fig. 16 *Concertul nr. 5 în Mi bemol Major, Op. 73, Partea I – Allegro, măs. 111-115 – Analiza schenkeriană – Background*

V.3.1.2 Dezvoltarea - interacțiunea solist-orchestră

Secțiunea de dezvoltare din acest concert este remarcabilă pentru dialogul intens și constant dintre pian și orchestră. Acesta nu este un simplu schimb de idei muzicale, ci mai degrabă o conversație plină de pasiune și intensitate. Pianul, cu tonul său clar și puternic, își croiește drum printre liniile orchestrale, creând momente de tensiune și rezoluție. Pentru solist, aceasta înseamnă o îmbinare a virtuozității cu sensibilitatea, necesitând o înțelegere profundă a relației dintre partea solistică și orchestră. Interpretarea necesită nu numai tehnica și precizia, ci și o capacitate de a comunica și interacționa cu orchestra într-un mod care să respecte viziunea compozitorului.

V.3.1.3 Repriza - importanța acordurilor repetate

După complexitatea și intensitatea secțiunii de dezvoltare, repriza aduce o senzație de familiaritate și stabilitate. Temele inițiale sunt reintroduse, însă nu pur și simplu într-o formă repetitivă, ci adesea cu nuanțe și inflexiuni noi, reflectând călătoria muzicală pe care am parcurs-o. În cadrul reprizei, solistul are ocazia să reexploreze materialul tematic, de această dată cu beneficiul înțelegerii transformărilor anterioare. Astfel, interpretarea este adesea mai profundă și mai nuanțată, cu o expresivitate crescută și un sentiment de maturitate. Pianistul trebuie să fie conștient de această evoluție și să transmită aceste subtilități în relația sa cu orchestra.

În repriză regăsim cele trei cadențe de la începutul concertului. Armoniile sunt identice, iar cadențele se manifestă cu o mai mare complexitate tehnică, ultima dintre acestea culminând cu un cromatism ascendent, prin care se rezolvă pe treapta întâi, Mi bemol Major. Din măsura 372 începe tema la orchestră în tonalitatea de bază în *forte*. Măsurile 376-377 sunt imitate în măsurile 378-379, de această dată exprimate în *piano*, cu o ulterioară imitație la pian în măsurile 380-381.

V.3.1.4 Coda – comparație componistică cu Concertul nr. 3 de Beethoven

Coda din prima parte a Concertului *Imperial* de Beethoven nu este doar o simplă încheiere, ci mai degrabă un punct culminant al întregii secțiuni. În loc să servească doar ca o confirmare sau repetare a materialului tematic prezentat anterior, coda servește ca o extensie a ideilor muzicale și ca o tranziție spre următoarele părți ale concertului. Aceasta reflectă geniul său inconfundabil și capacitatea sa de a reinventa și revoluționa formele muzicale tradiționale.

V.3.2 Adagio un poco mosso

A doua parte începe cu o introducere plină de duioșie și sensibilitate. Orchestra introduce tema într-un mod delicat și subtil, oferind un contrast puternic cu partea anterioară. Tonul este unul meditativ, aproape contemplativ. Acest moment pregătește ascultătorul pentru intrarea solistului, creând un spațiu de trăire artistică intensă. Introducerea solistului în această secțiune este una dintre cele mai sublime momente ale lucrării. Pianul preia tema, răspunzând și expandând ideile introduse de orchestră. Relația dintre pian și orchestră este de o natură profundă și intimă. Nu este vorba despre o luptă pentru prim-plan, ci mai degrabă despre un dialog sincer și emoționant.

V.3.2.1 Introducerea orchestrei – rolul pauzelor și al suspinelor

Din perspectiva orchestrală, în măsurile 9-10, viorile secunde dubleză melodia principală a viorilor întâi, un model observat și în primele patru măsuri. Deasupra acestui nivel, melodia viorilor întâi este susținută de instrumentele de suflat din lemn, incluzând flautul, clarinetul și fagotul.

Referitor la implicațiile interpretative, atmosfera evocată în această secțiune radiază o sensibilitate optimistă, încurajată de tonalitatea majoră adoptată, care poate fi asociată cu concepte beethoveniene legate de destin și divinitate. Prin urmare, interpretarea acestei secțiuni solicită o minuțiozitate în articulație, continuitatea liniei melodice și interacțiunea dintre instrumente, asigurând astfel o interpretare fluidă și coerentă.

Din măsura 16 solistul se afirmă în tonalitatea de bază, cu o linie melodică profund expresivă și descendentă la mâna dreaptă, după cum ilustrează și fig. 17. Aici, mâna stângă asigură un acompaniament bazat pe arpegii în tonalitatea Si Major, în nuanța *pianissimo*. În măsura 18 ajungem la dominantă, adică Fa diez Major, unde mâna dreaptă manifestă din nou o traiectorie melodică descendentă, în timp ce mâna stângă continue să asigure susținerea armonică, prin arpegii. Măsura 20 ne reconduce la tonalitatea de bază, însă în cadrul aceleiași măsuri apare treapta a IV-a, iar peste o măsură, treapta a II-a și, respectiv, treapta a V-a. Ulterior,

în măsura 22, se identifică treptele a III-a și a VI-a, iar din măsura 23, treapta a II-a, care se rezolvă printr-o septimă pe treapta a V-a, în măsura 24. În cazul în care linia melodică este în mișcare ascendentă, construcția trebuie susținută; bineînțeles că și mâna stângă ajută aici, care acompaniază în mod arpeggiat. Această analiză este exprimată în fig. 18.

Fig. 17 Concertul nr. 5 în Mi bemol Major, Op. 73, Partea a II-a – *Adagio un poco mosso*, măs. 16-20

<https://youtu.be/VddfpnfAilQ>

Fig. 18 Concertul nr. 5 în Mi bemol Major, Op. 73, Partea a II-a – *Adagio un poco mosso*, măs. 16-20 – Analiza schenkeriană – Background

V.3.2.2 Relația tonică-dominantă

Primul motiv al temei, construit din două măsuri, se termină pe dominantă, adică pe Fa diez Major. Al doilea motiv începe tot din tonalitatea de bază și se încheie în Fa diez Major, adică pe dominantă. Al treilea motiv din măsura 49 începe pe dominantă, apoi se termină pe tonică. Ultimul motiv la solist, care are și un rol concludiv, începe de pe tonică și va termina tot pe tonică. Astfel, observăm că motivele tematice sunt complexe și sunt construite pe relația tonică-dominantă. Concludiv, măsura 53 evidențiază preluarea de către orchestră a celei de-a doua fraze din temă.

V.3.3 Rondo. *Allegro ma non troppo* – joc componistic între aparență și esență

Partea a treia, un rondo viguros și exuberant, începe cu o declarație clară a temei în tonalitatea principală, Mi bemol Major. Aceasta nu este doar o simplă introducere a temei, ci un adevărat manifest de forță și măreție, asemenea unui împărat care intră cu mândrie în curtea sa. Pianul, în rolul principal, pare că se încarcă cu energia unei întregi armate, gata să conducă o incursiune eroică în lumea muzicală. Orchestra, în răspuns, nu este un simplu cortegiu sau un alai, ci mai degrabă un aliat de încredere, care întărește și amplifică mesajul solistului.

Partea a III-a începe în *fortissimo* (fig. 19), după care în măsurile 3-4 apare un răspuns în *piano*. Acest element este repetat încă o dată în măsurile 5-8. Începând din măsura 9 cu auftakt, se dezvoltă a doua frază tematică a refrenului, care servește ca răspuns pentru prima frază la nivel de perioadă. Se introduce o linie melodică descendentă, însoțită de marcajul *espressivo*. Ulterior, din măsura 11 cu auftakt, caracterul dominant din prima frază este reiterat în *forte*. Din măsura 13 cu auftakt se reia linia melodică descendentă în *piano*, dar acum cu o indicație de *crescendo*. Orchestra preia din măsura 15 cu auftakt, urmând aceeași linie descendentă, până în măsura 17, unde începe refrenul orchestral, identic cu materialul tematic introdus anterior de către solist. Simplitatea acestei teme constă în analizele schenkeriene pe care le vom prezenta în continuare:

The image displays a musical score for piano and orchestra. The top system shows the piano part in 6/8 time, starting with a forte (ff) dynamic and transitioning to piano (p). The piano part features a descending melodic line with a trill (tr) in the final measure. The bottom system shows the orchestral part, which mirrors the piano's descending line with sustained notes.

Fig. 19 Concertul nr. 5 în Mi bemol Major, Op. 73, Partea a III-a – Rondo. *Allegro ma non troppo*, măs. 1-17

<https://youtu.be/e-2gutk03JA>

Fig. 20 Concertul nr. 5 în Mi bemol Major, Op. 73, Partea a III-a – Rondo. *Allegro ma non troppo*, măs. 1-17 – Analiza schenkeriană – *Middleground*

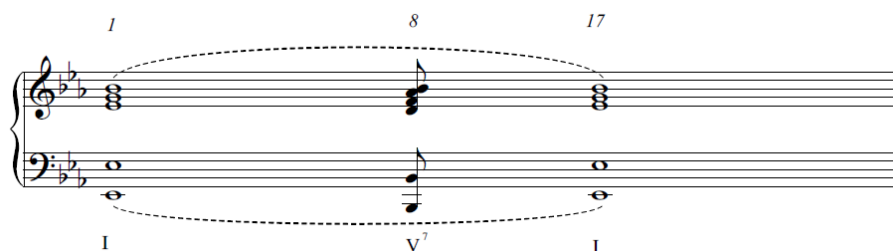


Fig. 21 *Concertul nr. 5 în Mi bemol Major, Op. 73, Partea a III-a – Rondo. Allegro ma non troppo, măs. 1-17 – Analiza schenkeriană – Background*

V.3.4 Concluzie

Concertul pentru pian și orchestră nr. 5 în Mi bemol Major, op. 73, cunoscut adesea sub numele de *Imperialul*, de Ludwig van Beethoven, este nu doar o capodoperă a literaturii muzicale, ci și o mărturie a geniului său nemărginit și a capacitații sale de a transcende convențiile epocii sale. *Imperialul* nu este doar un titlu grandios, ci este o descriere adecvată a măreției și a proporțiilor sale. De la începutul energic, unde pianul și orchestra se lansează într-o serie de acorduri pline de determinare, până la finalul exuberant, întreaga lucrare emană o noblețe și o forță incontestabile. Așadar, această lucrare rămâne nu doar un pilon al repertoriului pentru pian, ci și o manifestare a geniului artistic al lui Beethoven, un muzician care și-a depășit contemporanii, influențând generații de compozitori care i-au urmat.

V.4 Triplul Concert - Concertul pentru pian, vioară, violoncel și orchestră în Do Major, Op.56

Concertul pentru vioară, violoncel și pian în Do Major, op. 56, denumit *Triplul Concert*, este o lucrare muzicală compusă în anul 1803 și publicată în anul 1804 prin intermediul editurii Breitkopf & Härtel. Utilizarea acestor trei instrumente soliste transformă această compoziție într-un concert destinat unui trio cu pian și reprezintă unicul concert pe care Beethoven l-a conceput pentru mai mult de un instrument solist.

Triplul Concert a avut premiera în 1808, în cadrul concertelor estivale Augarten, la Viena. Violonistul a fost Carl August Seidler, iar violoncelistul a fost Nikolaus Kraft, recunoscut pentru „măiestria tehnică” și un „ton clar și bogat”. Concertul reprezintă prima compoziție în care Beethoven a aplicat tehnici avansate de violoncel. Această reconceptualizare a textului păstrează informația originală, într-o formă academică și formală, subliniind contextul istoric și muzical al lucrării.

V.4.1 *Allegro*

Prima parte a Triplului Concert de Beethoven se extinde pe o durată considerabilă, numărând 531 de măsuri în tempo *Allegro*, ceea ce reflectă ambiția și atenția meticuloasă a compozitorului. În această secțiune, Beethoven pare să fi acordat o atenție deosebită pentru a asigura că fiecare instrument solistic - pianul, vioara și violoncelul - primește oportunitatea adecvată de a se evidenția. Aceasta nu doar că demonstrează măiestria sa în echilibrarea vocii fiecărui instrument, dar și ilustrează dorința lui de a crea un dialog muzical echilibrat și armonios între soliști. Această abordare a fost relativ inovatoare la acea vreme, reflectând dorința lui Beethoven de a explora și de a extinde posibilitățile genului concertant.

V.4.1.1 Expoziția - recurența submotivelor imitative

Expoziția primei părți a concertului prezintă temele principale ale lucrării și stabilește structura și tonul pentru întregul concert. În această secțiune, se disting două teme principale, fiecare având caracteristicile sale specifice și un anumit profil melodic și armonic.

Orchestra introduce tema în *pianissimo*, o structură construită din opt măsuri. Analiza tematică relevă că al doilea motiv, prezent în măsura a treia, reprezintă o imitație a primului motiv. Măsura a patra dezvăluie un submotiv derivat din motivele principale, submotiv imitat în măsura a cincea. Ultimele trei măsuri au rolul de încheiere a acestei fraze muzicale.

Trebuie să menționăm faptul că, începând cu măsura 94, componentele orchestrale intră într-un plan secundar, lăsând în prim-plan doar două instrumente solo, instaurând astfel o interacțiune competitivă între acestea. În măsura 97 intră al treilea solist, respectiv pianul, în tonalitatea fundamentală. Abordând analiza din perspectiva schenkeriană, constatăm o succesiune logică în apariția soliștilor: primul solist accentuează tonica, al doilea evoluează pe dominantă, iar al treilea revine la tonică, sugerând astfel o progresie I-V-I.

97

Violini *p*

Cello *p*

Piano *dolce*

Orch *pp*

99

tr

102

cresc.

p

104

tr

tr

106

f

tr

f

Fig. 22 *Triplul concert în Do Major, Op. 56, Partea I – Allegro, măs. 97-107*

https://youtu.be/0z-K5-a_dCE

97 98-99 100 101-102 106 107

I V⁷ I I⁷ IV V V⁷ I

Fig. 23 *Triplul concert în Do Major, Op. 56, Partea I – Allegro, măs. 97-107 – Analiza schenkeriană – Middleground*

97 106 107

I V I

Fig. 24 *Triplul concert în Do Major, Op. 56, Partea I – Allegro, măs. 97-107 – Analiza schenkeriană – Background*

97-107

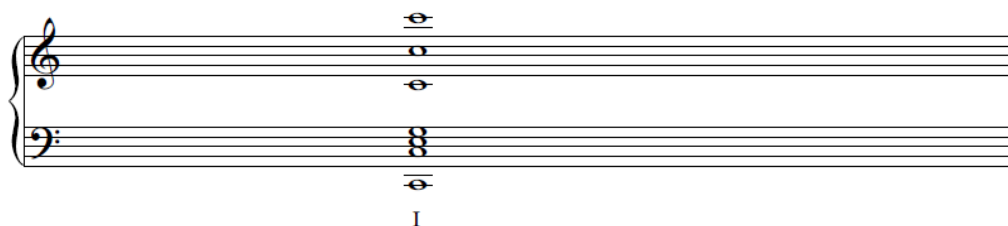


Fig. 25 *Triplul concert în Do Major, Op. 56, Partea I – Allegro, măs. 97-107 – Analiza schenkeriană - Background*

Simultan cu intrarea pianului, observăm reafirmarea componentei orchestrale. Orchestra, alături de violoncelul solo, îndeplinesc rolul de acompaniament, în timp ce vioara demarează un dialog tematic cu pianul, manifestând o imitație a temei principale. Se dezvoltă o evoluție muzicală ascendentă la pian, având în vedere primele note (do-re-mi-fa). Deși, la prima vedere, acest progres sugerează un *crescendo*, o analiză schenkeriană profundă s-ar putea abate de la această interpretare inițială. În încheierea secțiunii tematice la pian, asistăm la o competiție melodică între cei trei soliști. Violoncelul începe o gamă, ulterior imitată de vioară, în timp ce pianul contrastează cu o evoluție descendentă în terțe, opusă mișcării ascendente a vioarei. Procedând astfel, aceste dinamici ale instrumentelor sugerează o interacțiune complexă, similară cu secțiunile din Concertul nr.3 al lui Beethoven.

V.4.1.2 Dezvoltarea – adevărata dramă *Sturm und Drang* a lui Beethoven

În această secțiune, soliștii și orchestra sunt adesea angajați într-un dialog intens și complex. Se întrepătrund și se superpun diverse texte muzicale, iar Beethoven utilizează diverse tehnici contrapunctice și de variație pentru a explora profunzimea și posibilitățile materialului tematic. Dialogul este dinamic, cu răspunsuri rapide și schimburi intense de idei muzicale, necesitând o sincronizare și o înțelegere profundă între membrii ansamblului.

În măsura 275-276 observăm arpegii descendente la pian, celelalte instrumente solo împreună cu orchestra susțin armonia care este La Major cu septimă și se rezolvă în Si bemol Major. De aici începe de fapt adevărata dramă, așa-numit *Sturm und Drang* al lui Beethoven. Este o luptă adevărată între cele trei instrumente soliști în formă de arpegii de triolet, în mișcarea contrară la pian, dar și între vioară-violoncel, care în aceste momente iar va fi echivalent cu mâna dreaptă și mâna stânga pianistului. Orchestra are un rol de a susține armonia, uneori mai apar niște elemente din temă care au un rol de colorizare.

V.4.1.3 Repriza - fidelă expoziției

În această repriză, temele sunt reiterate, adesea cu modificări subtile sau cu noi tratamente orchestrale sau instrumentale. Orchestrația este la fel de vitală și îmbogățită, reflectând geniul orchestral al lui Beethoven. Dialogul continuă să fie un aspect central și în repriză, cu soliștii și orchestra angajați într-un joc de răspunsuri. Conversația muzicală este îmbogățită de contrastul dintre timbrele instrumentelor și de intervențiile colorate ale orchestrei.

Interacțiunea dintre soliști și dirijor este esențială pentru realizarea coerenței și continuității muzicale. Dirijorul coordonează intrările și dinamica, asigurând un echilibru între elementele orchestrale și solistice și subliniind accentuările și nuanțele compoziției.

V.4.1.4 Coda – unicitatea Triplului Concert – dialogul între soliști

Coda nu doar încheie și rezolvă tensiunile create în cadrul lucrării, dar aduce și noi idei și transformări ale materialului tematic. Orchestra joacă un rol central în construcția și rezoluția codei, cu intrări puternice și coordonate și cu intervenții melodice și armonice precis calibrate. Textura orchestrală este densă și saturată, reflectând complexitatea și intensitatea momentului.

Dialogul dintre soliști și orchestră atinge un punct culminant în codă, cu un schimb intens și dinamic de idei și motive muzicale. Comunicarea și interacțiunea dintre soliști și orchestra sunt esențiale pentru a menține claritatea și coerența muzicală în această secțiune plină de vitalitate. Dirijorul are rolul crucial de a sincroniza și coordona toate elementele muzicale, asigurându-se că tensiunile sunt construite și rezolvate în mod eficient, și că toate detaliile componistice și interpretative sunt puse în valoare.

V.4.2 *Largo*

A doua parte a Triplului Concert de Beethoven este, în general, mai lirică și introspectivă, comparativ cu energia și vitalitatea primei părți. Această secțiune exploatează contrastul dintre texturi și dinamici și explorează o gamă largă de expresii și emoții.

Structura ritmică este majoritar bazată pe optimi, însă există secțiuni în care subdiviziunea în șaisprezecimi devine imperativă. Forma frazelor muzicale pare a urma un model de 4+4 măsuri. Introducerea orchestrală anticipă tema centrală, ce va fi recurentă în această secțiune. Dintr-o perspectivă schenkeriană, ar trebui subliniate relațiile armonice și treptele cardinale, respectiv La bemol Major - Mi bemol Major - La bemol Major, sau, altfel spus, treapta I-V-I, după cum am ilustrat în fig. 27 și fig. 28.



Fig. 26 *Triplul concert în Do Major, Op. 56, Partea a II-a – Largo, măs. 1-5*

https://youtu.be/Djj4IiE_2gI

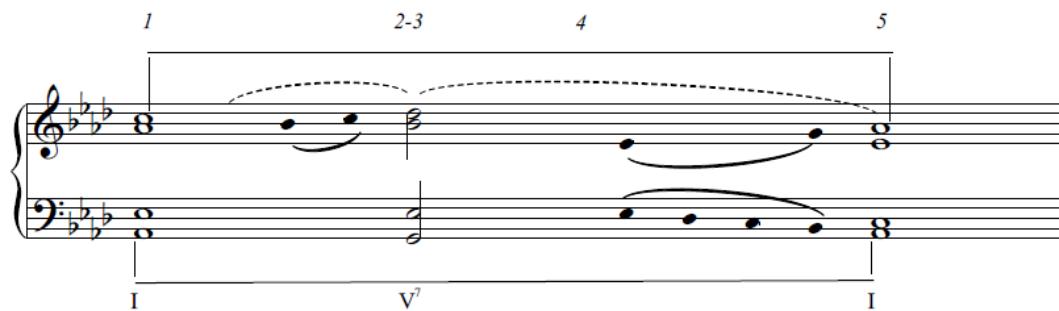


Fig. 27 *Triplul concert în Do Major, Op. 56, Partea a II-a – Largo, măs. 1-5 – Analiza schenkeriană – Middleground*

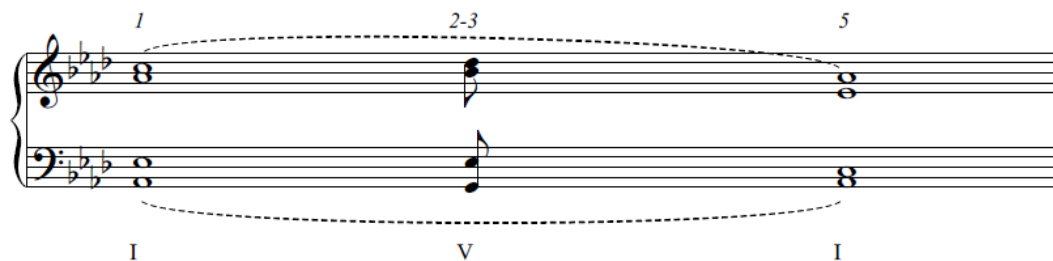


Fig. 28 *Triplul concert în Do Major, Op. 56, Partea a II-a – Largo, măs. 1-5 – Analiza schenkeriană – Background*

V.4.3 *Rondo alla polacca*

În cadrul acestei secțiuni, ne reîntoarcem la tonalitatea de bază a concertului, respectiv Do Major. Secțiunea precedentă a culminat cu dominantă a acestei tonalități, Sol Major. Secvența începe cu prezentarea temei la violoncel, având un acompaniament orchestral cu inflexiuni clasice. Structura tematică, cuprinzând 8 măsuri, reflectă dimensiunea convențională a frazelor, ce poate fi subdivizată în configurații de 4+4 măsuri. Primele patru măsuri funcționează ca o propoziție interogativă, în timp ce următoarele patru aduc o rezolvare, reunindu-se într-o frază completă de 8 măsuri.

De la măsura 17, o secțiune de tranziție orchestrală anticipează intrarea pianului. Acesta nu reia tema centrală, ci introduce un material nou cu influențe poloneze, în contextul unui dialog intens între vioară și violoncel. Această secțiune se inițiază în *pianissimo*, culminând cu un *forte* în măsura 31. Imediat ulterior, la al treilea timp, sonoritatea revine la *pianissimo*, marcând o interacțiune semnificativă între soliști, funcționând ca preludiu pentru revenirea temei în unison la trio-ul de soliști. Aceștia, într-un gest unitar, predau materialul tematic orchestrei, subliniind astfel importanța colaborării dintre soliști și ansamblul orchestral – o caracteristică esențială care stă la baza genialității compoziției și a compozitorului. Caracterul este dansant, bineînțeles acest lucru trebuie sugerat de către soliștii și orchestra, dar fără a deranja procesul armonic I-V-I. (fig. 29)

The image shows a musical score for measures 33 to 36 of 'Rondo alla polacca'. The score is written for three staves: Violin (top), Violoncello (middle), and Piano (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 33 starts with a *pp* dynamic and a trill (*tr*) in the violin. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Measures 34 and 35 show a crescendo (*cresc.*) in both the violin and piano parts. Measure 36 concludes with a trill (*tr*) in the violin and a *pp* dynamic in the piano part.

Fig. 29 *Triplul concert în Do Major, Op. 56, Partea a III-a – Rondo alla polacca, măs. 33-38*

<https://youtu.be/ERn2ysjmNLs>

Fig. 30 *Triplul concert în Do Major, Op. 56, Partea a III-a – Rondo alla polacca, măs. 33-38 – Analiza schenkeriană – Middleground*

Fig. 31 *Triplul concert în Do Major, Op. 56, Partea a III-a – Rondo alla polacca, măs. 33-38 – Analiza schenkeriană – Background*

V.4.4 Concluzie

Concertul pentru vioară, violoncel și pian în Do Major, Op. 56, cunoscut mai bine sub denumirea de *Triplul Concert* de Ludwig van Beethoven, încorporează cu măiestrie diversitatea timbrală și instrumentală, creând o simbioză sublimă între soliști și orchestră. În acest edificiu sonor, Beethoven îmbină individualitatea instrumentală cu coeziunea ansamblului, expunând un dialog dinamic între cele trei instrumente soliste și corpul orchestral.

V.5 Analiza comparativă: interpretări autentice ale creației concertante beethoveniene

Prin analiza comparativă a unei varietăți de interpretări, de la cele istoric informate până la cele moderne și inovatoare, această secțiune își propune să dezvăluie subtilitățile și complexitățile inerente în realizarea acestor capodopere. Se va pune accent pe modul în care diferiți pianiști au abordat lucrările concertante beethoveniene, evidențiind specificitățile fiecărei interpretări în ceea ce privește stilul, expresivitatea, tehnica și fidelitatea față de intențiile compozitorului, dar și importanța dialogului între solist și dirijor. Această analiză va oferi și perspective noi asupra modului în care aceste lucrări pot fi abordate și prezentate publicului contemporan, menținându-le în același timp autenticitatea și integritatea artistică.

V.5.1 Concertul pentru pian și orchestră nr. 3, Op. 37

	Daniel Barenboim	Radu Lupu	Maria Joao Pires
Abordare interpretativă:	Barenboim abordează lucrările cu o analiză profundă, combinând inteligența muzicală cu o pasiune puternică. Aceasta se reflectă în interpretarea sa a Concertului nr. 3, unde el îmbină complexitatea	Lupu este cunoscut pentru abordarea sa profund introspectivă și meditativă. Aceasta se reflectă în interpretarea sa a Concertului nr. 3 de Beethoven, unde aduce în prim-plan lirismul și sinceritatea, creând o	Pires este recunoscută pentru abordarea sa emoțională și poetică, punând accent pe calitățile lirice și expresive ale muzicii. Aceasta se manifestă în interpretarea sa a Concertului nr. 3 prin căldura și

	structurală cu un limbaj emoțional bogat.	legătură profundă și personală cu muzica.	sensibilitatea cu care tratează partitura.
--	---	---	--

Tabelul 1. Analiza comparativă a unor interpretări consacrate a *Concertului nr. 3 în do minor, Op. 37*

V.5.2 Concertul pentru pian și orchestră nr. 5, Op. 73

	Radu Lupu	Daniel Barenboim	Lang Lang	Emil Gilels
Abordare interpretativă:	Radu Lupu este recunoscut pentru abordarea sa introspectivă, profundă și meditativă. În interpretarea Concertului nr. 5, este probabil că a explorat adâncimea emoțională și complexitatea structurală a lucrării, punând un accent deosebit pe nuanțele și subtilitățile muzicale.	Barenboim este cunoscut pentru combinarea unei analize intelectuale riguroase cu o pasiune intensă. În Concertul nr. 5, este probabil că a adus o interpretare plină de forță și măiestrie, explorând complexitatea și drama compoziției lui Beethoven.	Lang Lang este cunoscut pentru abordarea sa dinamică și plină de energie. În interpretarea Concertului nr. 5, este probabil că a adus un nivel înalt de vitalitate și entuziasm, combinând virtuozitatea tehnică cu o prezență scenică carismatică.	Emil Gilels era cunoscut pentru abordarea sa profundă, ponderată și meticolos structurată. În interpretarea Concertului nr. 5, Gilels probabil a pus accent pe claritate, echilibru și expresia profundă, explorând complexitatea și frumusețea compoziției lui Beethoven cu o înțelegere rafinată.

Tabelul 2. Analiza comparativă a unor interpretări consacrate a *Concertului nr.5 în Mi bemol Major, Op. 73*

V.5.3 Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră, Op. 56

	Daniel Barenboim, Yo-Yo Ma, Itzhak Perlman	Sviatoslav Richter, David Oistrakh, Mstislav Rostropovitch
Interacțiunea dintre soliști:	Barenboim, Ma și Perlman sunt muzicieni cu o măiestrie incontestabilă, fiecare având o carieră remarcabilă. În această interpretare, interacțiunea dintre ei este caracterizată de o înțelegere reciprocă și o comunicare muzicală fină. Dialogul dintre cele trei instrumente soliste este echilibrat, fiecare artist permițându-le celorlalți să strălucească în timp ce contribuie armonios la ansamblu.	Richter, Oistrakh și Rostropovitch sunt recunoscuți pentru virtuozitatea și profunzimea lor muzicală. În această colaborare, interacțiunea dintre cei trei soliști este de așteptat să fie una de mare finețe și înțelegere reciprocă. Dialogul dintre instrumente este probabil să fie caracterizat printr-o coerență remarcabilă și o sensibilitate reciprocă la expresia muzicală a celuilalt.

Tabelul 3. Analiza comparativă a unor interpretări consacrate a *Triplului Concert în Do Major, Op. 56*

V.5.4 Orchestrația. Valorificarea dirijării actului interpretativ prin echilibru și cooperare

Beethoven a fost un maestru al orchestrației, iar concertele sale pentru pian demonstrează abordarea sa inovatoare de a combina pianul solo cu orchestra. Beethoven a extins orchestra clasică tradițională prin adăugarea de noi instrumente, oferindu-le roluri mai proeminente. De exemplu, a folosit intens clarinete, fagoți și corni, adăugând diversitate și profunzime texturii orchestrale. Folosirea de către Beethoven a dinamicii în orchestrația sa este notabilă. El a folosit contraste extreme în dinamică, creând efecte dramatice și emoționale. Acest lucru este evident mai ales în pasajele dramatice ale concertelor sale. Beethoven a experimentat cu timbrele (culorile tonale) ale instrumentelor. A explorat diferite combinații și texturi orchestrale pentru a crea efecte unice și expresive. Acest lucru este evident în varietatea de stări și atmosfere găsite în concertele sale.

V.6 Concepții personale privind abordarea interpretativă

Studiul unei lucrări muzicale și prezentarea sa eficientă în fața publicului constituie un proces complex și multidimensional. În acest demers, studiul nu se limitează doar la însușirea tehnică a partiturii, ci implică și o pregătire mentală riguroasă. Mental training-ul zilnic, care începe cu analiza fiecărei fraze și progresează sistematic spre gruparea acestora în secțiuni mai mari, precum expunerea, dezvoltarea sau repriza, este esențial. Această abordare structurată ajută nu doar la memorizarea eficientă a lucrării, ci și la stabilirea unor conexiuni profunde în creier, care facilitează interpretarea coerentă și expresivă.

Analiza schenkeriană se dovedește a fi un instrument valoros în acest proces, contribuind semnificativ la înțelegerea structurii profunde a lucrării și la memorarea acesteia. De asemenea, cunoașterea detaliată a partiturii dirijorale este crucială, deoarece ea permite interpretului să înțeleagă nu doar partea sa, ci și modul în care se încadrează aceasta în ansamblul orchestral.

Dialogul cu dirijorul și interacțiunea cu orchestra sunt, de asemenea, componente cheie ale procesului interpretativ. Aceste interacțiuni presupun nu doar o adaptare tehnică, ci și o înțelegere reciprocă și o comunicare eficientă. Analiza teoretică riguroasă a fiecărui detaliu interpretativ este esențială pentru a atinge o exprimare artistică autentică și convingătoare.

Un alt aspect important în pregătirea interpretativă este studierea bibliografiei și a literaturii actualizate privind interpretarea, inclusiv noutățile și tendințele emergente din domeniu. Analiza comparativă a interpretărilor recunoscute la nivel mondial oferă perspective valoroase și inspirație, permițând interpretului să dezvolte un stil unic și personal.

În final, obținerea narativității și fluidității muzicale este o realizare esențială. Aceasta implică nu doar o tehnică impecabilă, ci și o înțelegere profundă a limbajului muzical și a emoțiilor pe care compozitorul a intenționat să le transmită. Prin îmbinarea tuturor acestor elemente, interpretul reușește să creeze o experiență muzicală captivantă și memorabilă pentru public.

V.7 Concluzii

Prin această abordare holistică am cercetat felul în care Beethoven nu numai că a influențat dezvoltarea concertelor pentru pian, dar a și consolidat reputația sa ca unul dintre cei mai influenți compozitori din muzica clasică.

Capitolul VI

BEETHOVEN REFLECTAT ÎN TIMP: DE LA RECEPȚIE LA INSPIRAȚIE CONTINUĂ

În primii săi ani de compoziție, Beethoven a urmat modelele clasice ale maestrilor precum Haydn și Mozart. Lucrările sale timpurii reflectă o aderență la formele și structurile tradiționale, însă chiar și în aceste opere timpurii, există semne ale individualității și inovației sale viitoare. Pe măsură ce Beethoven a evoluat, stilul său a devenit mai personal și mai complex. Elementele de inovație în armonie, ritm și structură au început să se manifeste mai puternic, marcând tranziția sa către perioada sa „eroică”. Ultima perioadă este marcată de o profundă introspecție și explorare a limitelor muzicale. Compozițiile sale din această perioadă, cum ar fi ultimele sale cvartete de coarde și sonatele pentru pian, sunt remarcabile pentru complexitatea lor structurală și emoțională.

Beethoven a pus mari provocări tehnice și expresive interpretărilor săi. Lucrările sale necesitau nu doar o măiestrie tehnică remarcabilă, dar și o înțelegere profundă a subtilităților expresive. Interpretările contemporanilor lui Beethoven au variat, de la cei care au fost profund mișcați de profunzimea muzicii sale la cei care au găsit provocările tehnice prea mari sau stilul prea inovator. Virtuozitatea și expresivitatea interpretării muzicii lui Beethoven au influențat generațiile următoare de muzicieni. El a extins posibilitățile instrumentale și a deschis calea către noi abordări în interpretarea muzicală.

VI.1 O privire interdisciplinară a impactului și a recepționării lui Beethoven în literatură, artă vizuală, filosofie

Istoria impactului lui Beethoven asupra tradiției muzicale occidentale conține numeroase exemple ale efectului său de neegalat asupra muzicienilor din secolul al XIX-lea și al XX-lea. Aici vom explora cum viața și muzica sa motivează și eforturi în domenii non-muzicale, inclusiv literatură, arte vizuale, filosofie, politică. Beethoven a fost idolatrizat de oameni din toate domeniile vieții și din multe naționalități, ca un „model” sau un „educator”. Triumfurile sale asupra surzeniei și singurătății au consolidat reputația sa ca o paradigmă a „artistului”. Inspirată de această imagine eroică și de elanul operelor sale cele mai populare, muzicienii, scriitorii, artiștii vizuali, politicienii și mulți alții au încercat să imite aspecte ale personalității sale și să îi convingă și pe alții să facă la fel.

VI.2 Concluzii

Concluzionând, evoluția artistică a lui Ludwig van Beethoven, reflectată în receptarea muzicii sale de către contemporani, ilustrează tranziția sa de la un compozitor încadrat în tradiția clasică la un inovator și vizionar muzical. În prima sa perioadă, Beethoven era apreciat pentru echilibrul între stilul clasic moștenit de la Haydn și Mozart și elementele sale inovatoare, în timp ce lucrările sale ulterioare, tot mai complexe și profund emoționale, au provocat reacții mixte - de la entuziasm la confuzie - datorită îndrăzelii și intensității lor. Cu toate acestea, această perioadă târzie a carierei sale a consolidat recunoașterea geniului său, multe dintre aceste lucrări fiind acum considerate capodopere ale istoriei muzicale. Astfel, percepția contemporanilor lui Beethoven nu doar că reflectă schimbările în stilul său componistic, dar servește și drept martor al impactului său profund și durabil asupra lumii muzicale.

DISEMINĂRI PEDAGOGICE PERSONALE

Această lucrare detaliată explorează interpretarea muzicii lui Beethoven, oferind o analiză profundă și sugestii interpretative care se bazează pe o înțelegere sofisticată a stilului și tehnicii beethoveniene. Autorul încurajează muzicienii să adopte o abordare meticuloasă, accentuând importanța aprecierii subtilităților stilistice în muzica lui Beethoven. Deși lucrarea se concentrează în principal pe concertele acestui compozitor, tehnicile și metodele discutate sunt aplicabile într-o varietate de repertorii, oferind muzicienilor instrumentele necesare pentru a naviga complexitatea interpretativă a diferitelor lucrări muzicale. Abordarea este universală, esențială pentru dezvoltarea muzicienilor capabili să interpreteze cu înțelegere și sensibilitate artistică.

Pentru tinerii pianiști, lucrarea subliniază importanța învățării unei abordări interdisciplinare și multidisciplinare în interpretarea muzicală. Aceasta presupune combinarea abilităților pianistice cu o cunoaștere profundă a contextului cultural, istoric și teoretic al lucrărilor interpretate, contribuind astfel la o interpretare mai nuanțată și mai bogată. Pianistul este încurajat să exploreze nu doar structura muzicală, ci și semnificațiile emoționale și relațiile lucrărilor cu alte forme de artă și gândire.

Aspectul educației auzului intervalic este esențial în formarea pianiștilor, având ca scop dezvoltarea unui auz sensibil și diferențiat pentru intervalele muzicale. Această abilitate permite sesizarea repere importante și semnificații în contextul limbajului tonal. Mental training-ul, de asemenea, joacă un rol important, ajutând pianistul să dezvolte abilitățile mentale necesare pentru o performanță muzicală de nivel înalt. Acest proces include vizualizarea, memorarea, concentrarea și gestionarea anxietății de scenă.

Analiza schenkeriană, o metodologie esențială în studiul muzical, oferă o înțelegere clară a structurilor subiacente din muzică, facilitând memorarea și înțelegerea compozițiilor. Prin vizualizarea acestor structuri, pianistul poate forma legături mai clare în creier, facilitând memorarea eficientă a lucrărilor complexe și consolidând înțelegerea globală a operei.

Prin studierea riguroasă și analiza comparativă a diferitelor interpretări, pianistul își dezvoltă propriul stil și viziune, învățând să comunice eficient cu publicul. Accentul pus pe dialogul cu dirijorul și cu membrii orchestrei este crucial pentru realizarea unei interpretări coezive și armonioase. Totodată, pianistul este încurajat să își extindă orizonturile culturale și să se inspire din literatura de specialitate și din cele mai recente cercetări din domeniu.

În concluzie, această lucrare oferă un cadru interdisciplinar și multidisciplinar esențial pentru dezvoltarea unui pianist complet, capabil să interpreteze nu doar tehnic lucrările, dar și să le înțeleagă și să le prezinte într-un mod care să transmită publicului bogăția și profunzimea muzicii. Aceasta presupune o cunoaștere detaliată și profundă a fiecărui aspect al muzicii, de la structura armonică și melodică până la contextul istoric și stilistic. Pianistul este îndrumat să abordeze partitura nu doar din perspectiva tehnică, ci și din cea expresivă, căutând să capteze și să transmită emoțiile și intențiile compozitorului.

CONCLUZII FINALE. CONTRIBUȚII PERSONALE ȘI ORIGINALITATEA LUCRĂRII

Această lucrare extinsă oferă o analiză profundă a interpretării concertelor pentru pian ale lui Ludwig van Beethoven, subliniind că virtuozitatea expresivă, mai mult decât pura abilitate tehnică, este esențială în interpretarea acestor lucrări. Beethoven a redefinit paradigmele muzicale, solicitând de la interpret o maturitate emoțională și o capacitate de a comunica tensiunea emoțională. Tehnica, în acest context, devine un vehicul pentru transmiterea profunzimii muzicale, iar adevărata măiestrie interpretativă apare când tehnicitatea se estompează în favoarea unei exprimări autentice.

Lucrarea abordează complexitatea și impactul stilistic al lui Beethoven în diferite capitole, oferind perspective istorice, culturale și analitice. Capitolul I stabilește contextul istoric și social al erei lui Beethoven, punând bazele pentru aprecierea inovațiilor sale. Capitolul II se apleacă asupra stilului și interpretării muzicale, arătând cum Beethoven a transformat normele muzicale. Capitolul III, concentrându-se pe analiza schenkeriană, oferă o vedere detaliată asupra structurilor interne ale lucrărilor concertante. Capitolul IV analizează diferitele abordări interpretative, ilustrând evoluția interpretărilor de-a lungul timpului.

Capitolul V extinde această analiză prin integrarea unor perspective diverse, inclusiv semiotica, pentru a oferi o înțelegere holistică a repertoriului. În final, Capitolul VI reflectă asupra influenței continue a lui Beethoven în diferite domenii artistice și culturale. Lucrarea aduce contribuții originale prin analiza detaliată a limbajului beethovenian, propuneri pedagogice inovatoare și abordări interpretative personale.

Un aspect central al lucrării este aplicarea semioticii performanței muzicale, integrând modele teoretice complexe pentru a deschide noi orizonturi în interpretarea muzicii lui Beethoven. Această abordare permite o înțelegere mai profundă a structurilor și semnificațiilor ascunse în muzica sa. Lucrarea face paralele între structurile profunde relevate de Schenker și interpretarea semiotică a lui Greimas și Tarasti, abordând muzica nu doar ca un fenomen sonor, ci ca o structură narativă plină de semnificații și simboluri.

Un aspect inovator al acestei lucrări este accentuarea importanței mental training-ului în interpretarea muzicală. Prin analiza microstructurii textului muzical, interpretul este încurajat să descopere straturi noi de semnificație și să aprofundeze înțelegerea emoțională și structurală a operei. Acest proces îmbogățește interpretarea, integrând analiza tehnică detaliată cu pregătirea psihologică și emoțională, deschizând noi perspective în arta interpretării muzicale.

Practica vizualizării pe scenă permite interpreților să experimenteze diferite scenarii interpretative și să-și consolideze prezența scenică și încrederea.

Un element distinctiv al lucrării este abordarea interdisciplinară în pregătirea pianistului, combinând analiza muzicologică cu tehnici de imaginație creativă și mental training. Această metodologie ajută la formarea unei interpretări mai matizate și convingătoare, sprijinindu-i pe pianisti în dezvoltarea unei conștientizări afective a muzicii. Lucrarea subliniază necesitatea cunoașterii perfecte a partiturii dirijorale, dialogului cu dirijorul și orchestra, și analizei teoretice detaliate pentru o interpretare coezivă.

Pe lângă aceste aspecte, lucrarea propune o abordare inovatoare a pieselor muzicale, aplicând cadre teoretice sofisticate în interpretare și analiză. Abordarea semiotică oferă o înțelegere profundă a structurilor și semnificațiilor în muzica lui Beethoven, oferind astfel o perspectivă nouă și îmbogățită asupra operei sale. Paralela între analizele schenkeriene și interpretarea semiotică adaugă o dimensiune nouă în gândirea muzicologică, oferind o metodologie robustă pentru interpretarea și aprecierea operei lui Beethoven.

Lucrarea explorează, de asemenea, importanța mental training-ului în procesul interpretativ, prin analiza meticuloasă a microstructurii textului muzical. Această abordare îmbogățește interpretarea, permițând pianistului să-și construiască o interpretare mai matizată și mai convingătoare. Acest antrenament mental, practicat constant, contribuie la valorificarea maximă a studiului în performanța live.

Prin urmare, lucrarea noastră propune o metodă inovatoare de abordare a pieselor muzicale, una care transcende granițele tradiționale ale pregătirii tehnice, oferind interpreților instrumente pentru o exprimare artistică mai profundă și mai convingătoare. În final, sperăm ca această lucrare să servească drept un punct de referință valoros pentru viitorii cercetători, muzicieni și pasionați de muzică, oferind noi perspective și inspirație în lumea fascinantă a muzicii beethoveniene.

Motto:

„Atunci să facem cu toții ceea ce este drept, să nu străduim cu toată puterea spre ceea ce este de neatins, să dezvoltăm cât mai deplin putem să-și dezvolte ceea ce ne-a dat Dumnezeu și să nu încetăm să învățăm.” (Ludwig van Beethoven)