



# CONCERTUL PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ ÎN RE MAJOR DE C. STAMITZ ÎN CONTEXTUL CLASICISMULUI MUZICAL

LE CONCERTO POUR ALTO ET ORCHESTRE EN RE MAJEUR  
DE C. STAMITZ EN CONTEXTE DU CLASICISME MUSICAL

---

Vladimir ANDRIEȘ,

Maestru în Artă, conferențiar universitar interimar,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

---

*Le classicisme exprime une attitude esthétique fondamentale caractérisée par la tendance d'interpréter les phénomènes dans le contexte de l'univers et de les lier dans un système proportionnel et harmonieux qui correspond à la beauté et qui concorde aux lois rationnelles. Ce système impose pour toutes les œuvres certains type-modèles, même que la perfection et l'idéal. Toutes les œuvres musicales classicistes sont caractérisées par la simplicité, par l'harmonie, la mesure, la logique et l'équilibre de toutes leurs composants.*

*Au cours de cette période sont portées à la perfection les principaux genres musicaux: l'opéra, la symphonie, la sonate, le concerto. Une contribution à l'établissement des principes fondamentaux de la musique classique l'avait l'école de Mannheim, y compris les membres de la famille Stamitz. Le Concerto pour alto et orchestre en Re majeur du C. Stamitz est une œuvre révélatrice pour la stylistique de la période du début du classicisme. Il a été composé pour être interprété par l'auteur lui-même (qui est un excellent interprète à l'alto). Le compositeur utilise un large éventail de processus interprétatifs en exploitant tous les registres et le potentiel sonore de l'instrument. Le texte relève de nombreuses difficultés techniques, y compris de gauche pizzicato anticipant une invention attribuée à Paganini.*

Secolul al XVIII-lea include două epoci muzicale foarte diferite, hotarul între ele fiind trasat aproximativ la mijlocul secolului. Unii cercetători sunt tentați să considere drept piatră de hotar între epoca veche și cea nouă chiar anul 1750, an în care Marele Cantor al bisericii Sf. Toma „părăsește timpul pentru eternitate”. Deja peste câțiva ani arta lui, ca și arta celorlalți „vechi maștri”, va fi dată uitării și va ceda locul unui nou stil muzical, care reflectă o nouă mentalitate artistică și propovăduiește noi idealuri estetice – clasicismul.

Clasicismul exprimă o atitudine estetică fundamentală ce se caracterizează prin tendința de a interpreta fenomenele în contextul universului și de a le închea într-un sistem proporțional și armonios, corespunzător frumosului și concordant cu norme

raționale, care impun anumite tipuri-model: perfecțiunea, idealul. „În opinia unor esteticieni și istorici ai artei, barocul și clasicismul prezintă două categorii stilistice atemporale, care definesc două noțiuni estetice sau două modalități de gândire în mare măsură opuse. [...] Barocul tinde spre cultivarea formelor grandioase, spre o ornamentare bogată, spre o mare libertate și fantezie de exprimare” [2, p.55], în timp ce clasicismul „vizează perfecțiunea prin sobrietatea, echilibrul și simplitatea limbajului său” [2, p.100]. Dacă barocul se caracterizează prin armonia contradicțiilor și antinomiilor, clasicismului îi este propriu echilibrul și perfecțiunea.

Însăși noțiunea de clasicism relevă importante probleme de definiție. Termenul provine de la cuvântul latin *classicus*, care desemna clasa cea mai

privilegiată a societății. Prin extrapolare definește prima clasă de autori, adică scriitorii de referință, cei studiați în clasă. Plecând de la acest sens, cuvântul a fost folosit cu referire la autorii din antichitate, demni de a fi imitați de către scriitorii francezi, care au dezvoltat o artă a măsurii și rațiunii. Termenul *clasicism* este introdus de Stendhal în 1817 pentru a descrie operele ce iau ca model arta antică în opoziție cu operele romantice.

Axat pe ideile raționalismului, care provin din filosofia lui Descartes, clasicismul este o mișcare artistică, care promovează ideile de echilibru și armonie a ființei umane, constituite în modele durabile și care se pot regăsi în timp. El nu se definește doar prin criterii istorice, ci corespunde, în aceeași măsură, unor criterii formale. Opera de artă clasică se bazează pe rațiune și trebuie să respecte strict anumite canoane, reflectând astfel armonia și logica de organizare a universului. Pentru clasicism prezintă valoare doar cele perene și eterne. În orice fenomen, clasicismul descoperă doar calitățile esențiale, trecând cu vederea tot ceea ce este arbitrar, particular. Estetica clasicismului idealizează modelele artei antice.

Clasicismul stabilește o ierarhie clară a genurilor, fiecare dintre ele având trăsături caracteristice proprii, ce nu se pot melanja.

Pornind de la modelele artistice (arhitectură, sculptură, literatură) ale Antichității, considerate ca întruchipări perfecte ale idealului de frumusețe și armonie, clasicismul aspiră să reflecte realitatea în opere de artă desăvârșite ca realizare artistică, opere care să-l ajute pe om să atingă idealul frumuseții.

Apărut în Franța, în secolul al XVII-lea (înaintea iluminismului), extinzându-se în întreaga Europă, Clasi-

cismul s-a manifestat în toate artele care, prin mijloacele lor specifice, au întruchipat trăsăturile lui de bază: regula celor trei unități (de loc, timp, acțiune); puritatea genurilor; întăietatea rațiunii; cultul pentru adevăr și natural; superioritatea rațiunii asupra fanteziei și pasiunii; echilibrul, rigoarea, norma; credință într-un ideal permanent de frumusețe; perfecțiunea arhitectonică.

Clasicismul în muzică se deosebește de cel din alte arte, deoarece conținutul operelor muzicale inevitabil este legat de lumea afectivă a omului care nu se supune integral rațiunii. Cu toate acestea, compozitorii epocii clasice au creat un sistem foarte echilibrat și logic de reguli compoziționale. Pentru toate operele muzicale ale epocii clasicismului sunt caracteristice simplitatea, armonia, măsura, logica și echilibrul. În această perioadă sunt aduse la perfecțiune așa genuri ca opera, simfonia, sonata, concertul.

În pofida faptului că muzica secolului XVIII-lea este reflectată în numeroase studii științifice, creația multor compozitori care au activat în această perioadă a rămas în afara ariei de interes a muzicologilor. Printre aceștia se numără și reprezentanții așa-numitei Școli de la Mannheim. După cum menționează T. Livanova, constituirea noilor școli simfonice a fost impulsionată, în mare parte, de funcționarea capelilor muzicale la curțile aristocraților în marele centre germane și la Viena. Aceste capele, treptat, depășesc rolul unor simple orchestre de curte, cu toate că în repertoriul lor figurează și foarte multă muzică de divertisment. Una din aceste capele a căpătat o rezonanță deosebită. Este vorba de capela curfustului din Mannheim. Grație apropierei de frontiera cu Franța, membrii capelei din Mannheim cunoșteau destul de bine cultura muzi-

cală franceză. Ca și în alte centre culturale germane, aici funcționa și un teatru de operă grație căruia se cunoștea bine opera italiană [5, p.301].

În 1720 la invitația Contelui Palatine Carl Philipp în acest oraș german s-au reunit muzicieni din orchestrele din Innsbruck și Dusseldorf. În 1743 capela din Mannheim era formată din 55 muzicieni. Majoritatea dintre ei erau veniți din Innsbruck și Dusseldorf, unii fiind proveniți din Belgia, Austria sau Italia, astfel încât se poate vorbi despre o orchestră cu adevărat europeană reunită la Mannheim. Componenta pan-europeană nu este singurul factor ce explică popularitatea extraordinară a acestei orchestre. Capela avea trăsături specifice și o sunare calitativă, care îi aduc o faimă ce depășește hotarele regionale. Însă epoca de glorie a colectivului când capela se transformă într-o orchestră, în sensul adevărat al cuvântului, coincide cu anii când în fruntea ei se află Johann Stamitz (1717-1757). J. Stamitz și-a început educația muzicală la Gimnaziul Iezuit din Jihlava, continuându-și studiile la Universitatea din Praga în anii 1734-1735. Sosește la Mannheim probabil în 1741, obținând în 1743 postul de prim-violonist și în 1745 cel de kapelmaistru. În anii 1754-1755 se produce în cadrul Concertelor spirituale la Paris. O enumerare exactă a lucrărilor lui J. Stamitz ar fi foarte dificilă, însă printre cele mai cunoscute realizări ale sale se numără cele circa 60 de simfonii (multe dintre care au fost pierdute), concertele pentru diferite instrumente (circa 15 pentru vioară, 11 pentru flaut, câte unul pentru oboi și clarinet și câteva pentru pian). Moștenirea sa mai include, de asemenea, o misă, creații liturgice și camerale. Creațiile sale au fost publicate la Paris, Londra, Amsterdam.

Astăzi J. Stamitz este văzut ca unul din cei mai timpurii simfoniști clasici. El a introdus în simfonie elemente eroice și dramatice, a intensificat contrastele tematice și a contribuit la constituirea ciclului sonato-simfonic cvadripartit.

Sub bagheta lui, orchestra devine renumită în toată Europa grație virtuozității și măiestriei interpretative de care dau dovadă muzicienii ce o compun (Burney o numea „armată compusă din generali”). J. Stamitz a impus orchestrei o nouă sonoritate care a primit ulterior denumirea de „școală a tonului” (*Mannheimer Tonschule*). Ea se manifestă printr-o „mare precizie în interpretarea notelor, o coeziune perfectă între grupurile instrumentale și o executare de ansamblu, disciplinată la maximum” [1, p. 3]. Astfel, se poate afirma, pe bună dreptate, că „Johann Stamitz [...] a avut o concepție revoluționară pentru acele timpuri în ceea ce privește execuția pieselor, aspect cu totul nou în comparație cu execuțiile anterioare ce respectau mai puțin recomandările compozitorilor” [ibidem].

Capela era foarte mare pentru acele timpuri. În anul 1756 componenta ei includea 20 viori, 4 viole, 4 violoncele, 2 contrabasuri, 2 flaute, 2 oboaie, 2 fagoturi, 4 corni, trompete și timpane. D. Albu menționează că treptat Capela din Mannheim „s-a constituit în cel mai impunător ansamblu al timpului, fiind prima din istorie, a cărei formație era aceea a orchestrei simfonice clasice cu instrumente de suflat din lemn, perechi, iar centrul de greutate era constituit de ansamblul de coarde” [1, p. 2]. Una din principalele inovații impuse de J. Stamitz au fost procedeele *crescendo* și *diminuendo*, necunoscute până atunci.

J. Stamitz a fost și un bun profesor, printre elevii săi numărându-se

cei doi fii – Carl și Anton, dar și Ch. Cannabich, I. Frazl și W. Cramer.

În pofida faptului că, în timpul vieții C. Stamitz a fost un muzician înalt apreciat de confrății săi și de public, iar concertele lui pentru violă, pentru flaut și clarinet constituie baza repertoriului concertistic și didactic al acestor instrumente, în literatura de specialitate aproape lipsesc informațiile despre acest compozitor. Se știe că Carl Stamitz (Karl Philipp Stamitz, 17.05.1745 – 9.11.1801) a fost unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai celei de-a doua generații de muzicieni care au activat la curtea de la Mannheim. „Compozitorul Carl Stamitz își leagă întreaga creație de curentul muzical al Școlii de la Mannheim, atât prin faptul că și-a format pregătirea artistică în acea atmosferă, cât și prin faptul că a reușit să cristalizeze caracteristicile acestei mișcări muzicale în opere de mare valoare. Stilul muzicii compuse de Carl Stamitz este plăcut, curgător și, chiar dacă este considerat mai puțin dinamic decât al tatălui său, compozițiile sale au o calitate a melodiei, pentru care merită a fi readuse în atenție” [1, p.4].

Compozitor, violonist, violist, virtuos al violei *d'amore* Stamitz a avut o prodigioasă carieră de interpret și dirijor, evoluând cu concerte prin toată Europa, inclusiv Londra, St.Petersburg, Kopenhaga, Stockholm ș.a. De exemplu, în anii 1772-1774 doar în orașul Haga el a susținut 28 de concerte în calitate de solist la violă, la unul dintre care se presupune că a asistat și tânărul L. van Beethoven [8].

Există mai multe mărturii despre măiestria interpretativă a lui Stamitz. De exemplu, J. Forkel într-unul din articolele sale din anul 1782 descriind viola conchide: „după ce cineva l-a auzit pe Stamitz cântând la violă cu

atâta gust, măreție și tandrețe [...], cum ar putea sa nu accepte viola printre instrumentele sale favorite” [8]. Iată ce scrie despre C. Stamitz un alt contemporan, lexicograful german E. L. Gerber: „Cu câtă virtuozitate și lejeritatea extraordinară cântă el la violă! Cu ce sunet dulce, celest, cu ce cantilenă ne mângâie el azulul cu viola lui d'amore, dar cu câtă ardoare și fermitate cântă el la vioară! Berlin, Dresda, alte capitale și cele mai mari orașe au fost martorii măiestriei lui!” [7].

C. Stamitz a fost și un prodigios compozitor moștenirea sa, incluzând circa 50 de simfonii (unele dintre ele fiind cu program), 38 simfonii concertante, 60 de concerte pentru diferite instrumente, numeroase arii, cantate, coruri.

Creația lui C. Stamitz reflectă principiile de bază ale școlii compozitive de la Mannheim. Orchestrația, în general, este menținută în limitele tradiției și doar uneori el își permite unele abateri. Astfel, de exemplu, în câteva lucrări el folosește componența dublă a orchestrei, iar în *Simfonia Mascarada* (1781) compozitorul introduce un grup lărgit de percuție pentru a reda coloritul turcesc al muzicii. Spre deosebire de simfoniile lui Stamitz-tatăl, majoritatea dintre care au o structură cvadripartită, C. Stamitz preferă compoziția tripartită fără menuet, adoptată de italieni (repede, lent, repede). Doar câteva simfonii se abat de la această schemă: patru simfonii includ menuete cu trio, opt simfonii au o compoziție bipartită, iar simfoniile cu program denotă structuri relativ libere [3, p. 64].

Ca și alți compozitori ai clasicismului timpuriu, C. Stamitz folosește pentru primele părți ale ciclurilor sale simfonice forma de sonată veche, în care însă se conturează două teme destul de contrastante în tonalitățile

tonicii și a dominantei. Compartimentele dezvoltătoare sunt nu prea extinse și nu întotdeauna prelucrează materialul tematic din expoziție. Uneori aici apar teme noi, iar în câteva simfonii secțiunile dezvoltătoare sunt omise. Reprizele, în majoritatea cazurilor, încep cu temele secundare. Părțile lente ale ciclurilor erau înalt apreciate de contemporani pentru lirismul lor pronunțat. Majoritatea dintre ele sunt scrise în tonalități minore și abundă de melodii expresive și plastice. În finale utilizează frecvent forma bipartită sau rondo. Trebuie menționat faptul că C.Stamitz folosește rondo mai des decât alți contemporani ai săi, și aceasta se datorează, probabil, contactelor frecvente cu școala muzicală franceză pe parcursul anilor 1700. Douăsprezece dintre simfoniile sale debutează cu introduceri lente care denotă intonații și figuri ritmice comune cu tematismul primelor părți.

Un al gen în care a excelat C. Stamitz a fost simfonia concertanta. Din cele 38 de simfonii concertante cunoscute astăzi, 30 sunt scrise pentru două instrumente solistice (de regulă, acestea sunt două viori, vioară și violoncel, vioară și violă), iar restul 8 includ 7 (!) instrumente solo. În toate aceste lucrări din plin se manifestă particularitățile principale ale stilului cum ar fi lirismul și caracterul dezinvolt al liniilor melodice, bogăția efectelor dinamice și structura omofonă.

C. Stamitz este și autorul unui număr impunător de concerte pentru diverse instrumente, unele destul de rare pentru acea epocă. Printre concertele lui, 15 sunt scrise pentru vioară, 10 pentru clarinet, 7 pentru flaut, 7 pentru fagot. Spre regret, multe dintre aceste lucrări au fost pierdute.

Primele părți ale concertelor, de regulă, articulează o formă ritornelică

tradițională pentru concertul instrumental din sec. al XVIII-lea, însă în unele cazuri observăm și prezența unor forme mai apropiate de cele ale clasicilor vienezi (cum vom putea vedea și în *Concertul pentru violă în Re major*).

Printre concertele instrumentale ale lui C. Stamitz figurează și trei concerte pentru violă: nr.1 în Re major, nr.2 în Si bemol major și nr.3 în La major. Până nu demult lui C. Stamitz i se mai atribuia încă și un al patrulea concert, de asemenea în Re major publicat de editura Hoffmeister din Leipzig în 1955, însă ulterior s-a stabilit că autorul acestui concert a fost Giovanni Mane Giornovich (Ivan Mane Jarnovic)<sup>1</sup>. Cel mai popular printre aceste concerte este *Concertul nr.1 în Re Major* care în prezent este și una dintre cele mai cunoscute creații semnate de C. Stamitz, dar și unul dintre concertele cel mai frecvent interpretate de toți violiștii. Compus conform presupunerilor între anii 1771 și 1773 și publicat pentru prima dată în 1774 la editura Heina din Paris oraș în care Stamitz s-a stabilit începând cu anul 1770<sup>2</sup>.

Pe foaia de titlu a acestei prime ediții citim: № 1 /CONCERTO/ Pour Alto Viola Principale/ deux Violons /deux Clarinettes/ deux Cors ad-Libitum/ deux Alto Viola/ Contra-Basso con Violoncello/ PAR CARLO STAMITZ FILS /Mis au jour par M.Haina/ A PARIS.

Această ediție păstrată la Biblioteca Conservatorului Regal de Muzică din Bruxelles a fost reeditată cu unele mici schimbări la Frankfurt la

---

<sup>1</sup> Informații preluate din Prefața la ediția PWM (Polskie Wydawnictwo Muzyczne) din anul 1992 semnată de J.Kosmala și J.Zathey.

<sup>2</sup> idem, ibidem.

editura lui W. N. Hauelsen care a transformat „nr. 1” în „op. 1”.

Fără îndoială, *Concertul* a fost compus pentru a fi interpretat de însuși C. Stamitz (care, după cum s-a menționat mai sus, a fost un excelent interpret la violă), pentru a-și demonstra virtuozitatea și măiestria. Compozitorul folosește cele mai diverse procedee interpretative ale violei, antrenându-i întreg registrul și exploatarea la maxim posibilitățile instrumentului. Textul abundă de numeroase dificultăți tehnice, printre care și *pizzicato* la mâna stângă, care anticipează invenția atribuită lui Paganini cu 40 de ani. În repetate rânduri (în special în părțile I și II) este utilizată scriitura acordică.

Orchestra este formată din grupul de coarde cu două partide de viole, două clarinete și doi corni. Grație acestei componente se obține o sonoritate caldă, care permite scoaterea în evidență a violei solistice. Este de menționat faptul că în unele secțiuni

Exemplul 1.



Acordurile cu care se deschide tema urmează a fi interpretate în așa mod, încât toate notele să sune concomitent, fără a le arpeggia. Pentru aceasta mâna dreaptă trebuie să fie

din partea a doua, solistul este acompaniat doar de cele două partide de viole, compozitorului nefiindu-i frică de monotonia timbrală.

*Concertul* prezintă un ciclu tripartit menținut în limitele structurii tradiționale cu alternarea de tempo repede – lent – repede.

Partea I debutează cu expoziția orchestrală. Deoarece concertul datează din perioada când încă nu s-au constituit pe deplin principiile formelor muzicale clasice, această expoziție se bazează aproape integral pe materialul tematic al grupului principal și doar aproape de sfârșit este prezentată și tema grupului secundar. Ambele teme sunt destul de tradiționale pentru stilistica clasicistă, prima fiind mai energică și mai activă, iar cea secundă – mai lirică și mai grațioasă (remarca redactorului *dolce*).

A doua expoziție începe cu tema grupului principal care sună la viola solistică susținută de toată orchestra (exemplul 1).

poziționată pe coarda sol: astfel, printr-o ușoară apăsare a arcușului el va cuprinde și celelalte două sunete ale acordului. Exact în același mod se interpretează toate acordurile din trei

sunete din tema grupului principal. Acordurile din patru sunete (la începutul celei de-a treia fraze) trebuie divizate în două grupuri a câte două sunete, deoarece la instrumentele cu coarde folosind arcușul contemporan este imposibil de a lua concomitent toate cele patru sunete. Însă este important de a menține mișcarea melodiei, care cuprinde sunetele superioare ale acordurilor. Pentru aceasta cele două sunete de jos ale acordului urmează a fi luate ca anacruză din măsura precedentă.

O altă dificultate tehnică a acestei teme o reprezintă trilurile, care, în Exemplul 2.

Sunetele marcate trebuie interpretate cu o mișcare puțin mai mare a arcușului față de celelalte.

O adevărată piatră de încercare pentru toți interpreții o reprezintă octavele din măsurile 89 și 90 (ultimele trei măsuri din ex. 2), deoarece se ajunge tocmai până în poziția a șaptea, care la violă este una foarte înaltă, în special într-un tempo atât de rapid. Pentru a stăpâni cu siguranță tastiera și a evita inexactitățile intonative în calitate de puncte de reper trebuie tratate sunetele de jos.

Pasajele de la sfârșitul punții recomandăm a fi cântate pe trei corzi, deși există posibilitatea interpretării

opinia noastră, trebuie interpretate de sus și în timp pentru a accentua disonanța care se creează prin apogiatura superioară. Trebuie de atras atenția și asupra ieșirii din tril pentru ca aceasta să nu întârzie.

Puntea vine cu un material tematic relativ nou, care însă treptat se dizolvă în pasaje dezvoltătoare, care ne conduc spre tema grupului secundar expusă, de data aceasta, în tonalitatea dominantei (în expoziția orchestrală ea a sunat în tonalitatea de bază). În pasajele din punte, pentru a evita mecanica mișcării, recomandăm următoarea interpretare (exemplul 2):

lor pe două corzi. Varianta propusă de noi permite economia de mișcări și antrenarea unei coarde libere.

Tema secundară debutează în nuanța de *piano*, care creează un contrast puternic cu nuanța de forte de la sfârșitul punții. Dorim să menționăm însă că acest *piano* trebuie să fie sonor, astfel încât toate sunetele temei să fie pline de timbru și de conținut muzical, iar pedala *mi* să fie menținută fără a distrage atenția interpretului de la temă (exemplul 3).

### Exemplul 3.



Tratarea se deschide cu o secțiune orchestrală destul de desfășurată, care repetă aproape exact primul compartiment din expoziția orchestrală, doar că aici tema grupului principal sună în tonalitatea dominantei. Astfel, putem vorbi doar despre o dezvoltare tonală și nu despre una tematică. Spre deosebire de aceasta, tematismul grupul secundar este dezvoltat anume sub aspect intonativ, în special în partida violei. Trebuie să menționăm că toate observațiile făcute cu referință la tema secundară în expoziție rămân, într-o mare măsură, valabile și în acest context. Pasajele de la sfârșitul tratării cer de la interpret rezistență care se obține printr-un lucru minu-

### Exemplul 4.



Tema grupului secundar, după cum o dictează legile formei de sonată, sună în tonalitatea principală. Dimensiunile reprizei sunt mult diminuate în comparație cu expoziția, puntea fiind redusă la doar șapte măsuri (față de 31 în expoziție). Pasajele din punte necesită atât abilități ale poignetului mâinii drepte, cât și o tehnică des-

țios asupra tehnicii mâinii stângi. În calitate de exerciții preliminare, am putea recomanda *Studiile* de Kreutzer (în special nr. 1).

După acest compartiment dezvoltător apare o nouă temă în tonalitatea de bază, care înlocuiește repriza grupului principal. Tema formată în mare parte din note duble necesită o atenție deosebită asupra intonației și asupra emiterii sunetului în mâna dreaptă. Am vrea să avertizăm tinerii violiști asupra greșelii stilistice, frecvent întâlnite în interpretarea acestei teme când în măsurile 3, 4 și 5 se accentuează notele lungi de pe timpul doi, în realitate accentul logic revenind firesc timpului întâi (exemplul 4).

tul de avansată a mâinii stângi. Propunem în calitate de exercițiu preliminar pentru aceste pasaje exersarea lor sub formă de acorduri care ar permite punerea tuturor degetelor concomitent pe coarde fără întârziere.

Un compartiment foarte important al concertului solistic îl reprezintă cadența de virtuositate care precede în-



cheierea primei părți (uneori și a tuturor părților) a concertului, devenită tradițională la hotarul sec. XVII-XVIII. În acea perioadă ea era „marcată prin cuvintele *solo, tenuto, ad arbitrio* introduse în partitură deasupra pauzei sau fermatei ce preceda secțiunea finală a piesei. Alături de cuvântul *Cadenza* (*Kadenz, Cadence*) se mai întâlnesc, de asemenea, și așa termeni ca *Capriccio* și *Point d'Orgue*. În unele tratate ale timpului în calitate de sinonim al cadenței apare fantezia, iar cadența însăși era înfrumusețată de epitețe: liberă, voluntară, înfrumusețată, finală, de încheiere, „improvizată”, „inventată”. Ultimele două adjective sunt destul de convenționale, din care motiv sunt luate în ghilimele: de regulă cadențele nu se improvizau și nu se inventau, fiind compuse și învățate din timp!” [6, nr. 2]. După cum menționează J. Quantz în tratatul său (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen, 1752*), „sensul cadențelor constă în dorința de a uimi încă odată auditorul și de a amplifica impresia de la piesa interpretată” [6, nr. 2]. Rolul cadențelor este determinat și de locul lor în formă din punctul de vedere al retoricii. O vom cita în acest context pe O. Zaharova, cunoscut specialist în domeniul retoricii muzicale care scrie: „În compartimentul *dispositio* se evidențiază partea patetică predestinată anume pentru *excitarea pasiunilor*. Ea era amplasată înaintea încheierii sau făcea parte din aceasta. Funcțiile ei constau, pe de o parte, în introducerea elementului de surpriză, iar pe de alta – în amplificarea *affectului* principal. În muzică, ca analogie a acestor compartimente, pot servi cadențele improvizate plasate, de asemenea, înaintea secțiunilor de încheiere a celor mai diverse genuri muzicale: în concerte, arii, piese instrumentale” [4, p. 19].

După cum menționează A. Merculov, în practica interpretativă contemporană se observă trei tendințe în abordarea cadențelor: unii interpreți compun cadențe proprii, alții încearcă să găsească și să reconstituie cadențele originale sau niște cadențe mai vechi, rămase în manuscris și de aceea necunoscute publicului. A treia categorie de interpreți se adresează unor compozitori contemporani cu rugămintea de a compune cadențe, în special, pentru concertele la care nu s-au păstrat cadențele originale [3]. Din acest ultim grup de lucrări face parte și *Concertul pentru violă și orchestră* de C. Stamitz, ale cărui cadențe originale, spre regret, nu s-au păstrat. Astăzi cele mai frecvent interpretate sunt cadențele din ediția Peters și cele semnată de P. Klengel<sup>3</sup>. Problemele de bază, ce stau în fața oricărui interpret în cadențele solistice sunt: calitatea și frumusețea sunetului, bogăția paletei sonore și bineînțeles virtuozitatea care însă nu trebuie să fie un scop în sine ci să contribuie la plenitudinea imaginii artistice generale.

Partea a doua *Andante moderato*, ca și majoritatea covârșitoare a părților lente din ciclurile simfonice și concertante semnate de Stamitz, este scrisă în minor (re minor) și aduce un contrast destul de pronunțat față de prima parte. Structura bipartită conturează un plan tonal simetric: primul compartiment realizează o modulație din re minor în Fa major, iar cel de-al doilea (bazat pe o nouă temă) readuce discursul în tonalitatea inițială. În procesul de interpretare a acestei părți, solistul are posibilitatea de a-și manifesta din plin aptitudinile creative și măiestria. Tematismul

<sup>3</sup> Paul Klengel (1854-1935), dirijor de cor și compozitor german, profesor la Conservatorul din Leipzig; a activat în calitate de redactor muzical la editura Breitkopf.

acestei părți se deosebește prin expresivitate și un suflu larg. Ca și p. I, *Andante* începe cu o introducere orchestrală, care sună ca o anacruză

Exemplul 5.



Cu toate acestea, caracterul muzicii este mai luminos, lipsit de tragismul *Adagio*-ului. Tema este scrisă foarte comod pentru interpret, astfel încât atenția principală poate fi orientată asupra componentei artistice a muzicii. Am putea recomanda tinerilor violiști construirea unor fraze cât mai lungi, care să conțină acumulări de tensiune, culminații și destinderi.

Cea de-a doua temă creează un anumit contrast cu prima, în special grație tonalității majore. Ea, de asemenea,

Exemplul 6.



Sunetele lungi din temă cer realizarea unui crescendo expresiv, pornind de la nuanța de piano cu foarte puțin *vibrato* (ca o variantă de alternativă se poate începe chiar *non vibrato*), care va crește treptat împreună cu dinamica.

Și *Andante* conține o cadență.

În opinia noastră, anume în această parte solistul ar putea să încerce reconstituirea stilului interpretativ al compozitorului atât de înalt apreciat de contemporani. Romancierul Jean Paul Richter în romanul său *Hesperus* (1795), descrie un concert

extinsă pentru prima temă. Tema de bază a acestei părți, expusă în partida solistului, readuce în memorie renumitul *Adagio* de Albinoni (exemplul 5).

menea, este precedată de un episod orchestral, care îndeplinește rolul unui interludiu ce leagă cele două compartimente mari ale formei. Interpretarea temei secunde solicită de la interpret o gândire muzicală creativă, în special în ceea ce ține de agogica discursului. Cu toate că în partitură nu găsim remarca respectivă, recomandăm în debutul acestei teme o ușoară accelerare a mișcării orientată spre sunetul *do* din măsura a patra (exemplul 6).

în care el l-a auzit pe Stamitz cântând la viola d'amour. Potrivit lui, Stamitz a mișcat publicul până la lacrimi [8].

Finalul este un Rondo simplu și vioi, conceput într-o formă intermediară între rondoul preclasic și cel clasicist. Aceasta se datorează faptului că refrenul și primul episod sunt menținute în forma de perioadă, pe când celelalte episoade (*C* și *D*) sunt realizate în forme mai desfășurate, ultimul conturând o structură tripartită simplă. În plus, spre deosebire de rondoul preclasic în care tematismul refrenului și cel al episoadelor era destul

de apropiat, în finalul *Concertului pentru violă și orchestră* de Stamitz temeile tuturor compartimentelor sunt bine individualizate și foarte variate.

Finalul conține trei episoade în care solistul dialoghează în permanență cu orchestra.

A B A C A D A  
Re La Re re Re Re/La Re

Exemplul 7.

Creșterile și diminuările dinamice din primul episod, în opinia noastră, trebuie să urmeze fidel desenul li-

Exemplul 8.

Al doilea episod (C) este mai desfășurat și creează un contrast modal și de caracter cu refrenul și pri-

Exemplul 9.

Caracterul elegant și jucăuș al refrenului poate obținut grație unor mișcări ușoare și elastice ale arcușului, fără apăsare excesivă asupra coardelor. Dorim să menționăm că în toate reprizele refrenului compozitorul utilizează principiul *solo – tutti* caracteristic concertelor preclasice (exemplul 7).

niilor melodice ale acestei muzici (exemplul 8).

mul episod, aducând chiar o ușoară nuanță de tristețe (exemplul 9).

Ultimul episod al *Rondo*-ului este o adevărată piatră de încercare pentru interpreți, deoarece conține numeroase arpeggii, desfășurate pe un diapazon destul de larg care solicită utilizarea unor poziții foarte înalte. Dorim să menționăm că tempoul finalului este determinat, în cea mai mare Exemplul 10.



Am dori să menționăm că la sfârșitul tuturor episoadelor unui soliști introduc niște cadențe scurte, recreând astfel tradițiile interpretative ale epocii clasicismului.

Cu toate că *Concertul* lui C. Stamitz este unul dintre cele mai cunoscute concerte din repertoriul violistic, interpretarea unor fragmente din ultima parte provoacă opinii contradictorii. Ne referim la acele inovații tehnice introduse de Stamitz, dar ignorate în mai multe ediții, în care redactorii intervin cu numeroase modificări față de varianta originală.

În faximile celor două ediții din timpul vieții lui Stamitz, apărute aproximativ în anul 1774 în măsurile 78-83 din *Rondo*, observăm prezența unor cerculețe mici deasupra fiecărei a doua note din pasaj. În notația contemporană, aceste semne se folosesc pentru a indica flageoletele care, însă, nu se înscriu în contextul pasajelor

măsură, de abilitățile tehnice ale solistului în interpretarea pasajelor în sextolete din acest episod, dar, totodată, trebuie să se țină cont de particularitățile unui rondo clasic, care presupune un tempo rapid, dar nu exagerat (exemplul 10).

din finalul *Concertului*. Deoarece acest semn treptat a ieșit din uz, redactorii edițiilor ulterioare pur și simplu l-au ignorat. Doar mult mai târziu muzicologul și violistul german Walter Libermann a descoperit un manuscris al partidei solistice păstrat la Muzeul Național din Praga și a stabilit că acest cerculețe indică de fapt *pizzicato* la mâna stângă, procedeu marcat la începutul sec. XIX cu semnul <sup>+</sup> (exemplul 11).

<sup>4</sup> Stamitz *Viola concerto* <http://www.viola-in-music.com/Stamitz-viola-concerto.html>; vezi de asemenea Prefața la ediția PWM (Polskie Wydawnictwo Muzyczne) din anul 1992 semnată de J.Kosmala și J.Zathey.

### Exemplul 11.



Una din primele două ediții ale *Concertului* propune de a interpreta Exemplul 12.

nota *la* din pasajele finale utilizând poziția 11 (exemplul 12).



Redactorul editurii *Amadeus* are câteva explicații pentru acest fapt:

- salturile dintr-o poziție în alta (de la nota *la* spre *si*) practic nu se utilizau;
- interpreții foloseau pe atunci instrumente mai mici decât cele la care se cântă în prezent și care permiteau folosirea pozițiilor superioare fără mari dificultăți;
- este un efect foarte spectaculos pentru finalul întregului *Concert* [8].

Ținând cont de elogiile contemporanilor aduse măiestriei și virtuozității lui Stamitz, aceste argumente nu par a

fi cu totul lipsite de sens, și interpretul care încearcă să re Creeze atmosfera epocii poate opta pentru această variantă mai dificilă, dar mai impresionantă.

Un alt lucru ce se observă la cercetarea facsimile-ului este faptul că solistul interpretează și secțiunile de *tutti*. Pe acele timpuri, orchestrele frecvent erau conduse de maestrul de concert și nu de dirijor, iar în concertele rolul conducătorului era exercitat de solist. Astăzi această tradiție revine tot mai des în practica unor interpreți celebri ca Iu. Bașmet, V. Spivakov, L. Kavakos, L. Barenboim ș.a

### Referințe bibliografice

1. Albu D. *Aspecte interpretative specifice Școlii de la Mannheim în concertele pentru clarinet de Carl Stamitz*. Rezumatul Tezei de doctorat, Iași, 2005.
2. Cocearova G., Melnic V. *Istoria armoniei*, Chișinău, 2003.
3. Wolf E.K., Wolf J.K., Kaiser F. Stamitz (2) Carl// *The New Grove Dictionary of music and musicians*, Vol. XVIII, p. 64.
4. Захарова О. *Риторика и клавирная музыка XVIII века // Музыкальная риторика и фортепианное искусство / Сб. науч. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 104. – М., 1989. – С. 19.*
5. Ливанова Т. *История западноевропейской музыки до 1789 г.* Т.2. М., 1982.
6. Меркулов А. *Каденция солиста XVIII – начала XIX века // Старинная музыка 2002, №2* <http://stmus.nm.ru/arc/202/822.htm>; №3 <http://stmus.nm.ru/arc/302/732.htm>
7. [http://www.mozartforum.com/Contemporary%20Pages/Carl\\_Stamitz\\_Contemp.htm](http://www.mozartforum.com/Contemporary%20Pages/Carl_Stamitz_Contemp.htm)
8. <http://www.viola-in-music.com/Stamitz-viola-concerto.html>
9. <http://www.worldchoirgames.info/index.php?id=321>