



UNELE OBSERVAȚII ȘI RECOMANDĂRI PENTRU INTERPRETAREA CONCERTULUI PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ DE J. CH. BACH

OBSERVATIONS CONCERNING J. CH. BACH'S CONCERTO FOR VIOLA
AND ORCHESTRA AND SUGGESTIONS ON
HOW TO PERFORM IT

Vladimir ANDRIEȘ,

Maestru în artă, conferențiar universitar interimar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte plastice

Johann Christian Bach, the youngest of the J. S. Bach's sons was one of the most interesting and most complex musicians of the second half of the 18th century. He managed to get into the essence of the musical tendencies of his time. There have been discussions over the authorship of Concerto for viola and orchestra. The French viola player H. Cassadesus, a great promoter of early music, believes that the work was written in J. S. Bach's style. These discussions, however, do not diminish the musical value of the Concerto. Moreover, they acknowledge its utmost importance in the repertoire of the viola player.

Una din cele mai interesante și, totodată, complexe personalități muzicale din jumătatea a doua a sec. al XVIII-lea este, fără îndoială, Johann Christian „Bach-Londonezul” (Leipzig, 1735 - Londra, 1782). Johann Christian Bach, cel mai tânăr dintre fiii lui J.S.Bach, a fost și cel mai de succes dintre copiii marelui Cantor. În timpul vieții sale anume el (și nu celebrul său tată) duce faima numelui Bach pe tot continentul European. La fel de prolific ca și ceilalți membri ai familiei sale, el a abordat practic toate formele și genurile muzicale existente pe atunci.

El a reușit să cunoască realmente toate tendințele vremii sale: la început fusese instruit de cumnatul său Johann Christoph Altnikol (1719-1759) în spiritul învățăturii severe; apoi, la Berlin, este elevul fratelui său Carl Philipp Emanuel. Aici îi cunoaște pe flautistul Quantz, pe compozitorul Graun, intrând și în contact cu muzicienii italieni ai operei berlineze. În jurul anului 1756, anul nașterii lui W. A. Mozart, este elevul celebrului contrapunctist Gio-

vanni Battista Martini, apoi organist la Milano; începând cu anul 1762 devine una din personalitățile marcante ale Londrei, inițiind, împreună cu compozitorul și instrumentistul Abel, concertele Bach-Abel. În 1764, se îngrijește, la Londra, de Leopold și W. A. Mozart, iar influența sa asupra acestuia din urmă va fi decisivă. Cunoscută, între timp, și principiile școlii de la Mannheim, orchestra și conducătorul ei Ch. Cannabich.

Importanța lui Johann Christian Bach în constituirea stilului clasic devine, pe an ce trece, tot mai evidentă. În lumina trrierii pe care o face timpul, centrul de greutate, rezultatul valoric al activității creatoare, pare a sta în cele 31 de simfonii concertante și în cele 37 de concerte pentru clavecin și orchestră.

Se presupune că *Concertul pentru violă și orchestră* c-moll a fost compus la Londra în 1768 [1]. Conform altor surse concertul a fost compus la Hannover și interpretat tot acolo de către Carl Friedrich Abel, împreună

cu care J. Ch. Bach a organizat un ciclu multianual de concerte [2]. În versiunea originală, el a fost conceput pentru *viola pomposa* [3] din care motiv în prezent se interpretează atât la violă, cât și la violoncel (și chiar la contrabas). Concertul este structurat într-un ciclu tradițional tripartit cu alternanța de tempo *repede-lent-repede*.

Partea I *Allegro molto* este realizată într-o formă ritornelică caracteristică pentru concertele baroce. Schematic, ea poate fi reprezentată în felul următor:

A B a C A D A_v A D₁ A

Tema riturnelului inițial expusă de orchestră are un caracter solemn, maiestuos și în pofida coloritului cam sumbru al tonalității do minor se distinge prin bărbăție și fermitate. Factura acordică plină și elementele de imitații îi conferă grandoare și noblețe. Urmează aceeași temă la violă. Cu toate că se întinde într-un diapazon ce cuprinde două octave și conține salturi care solicită precizie intonativă, tema este scrisă într-o tesitură foarte comodă pentru interpretare astfel încât permite fără mari dificultăți a obține o sonoritate plină și bogată care scoate în evidență timbrul catifelat al violei. (ex 1).

Prima repriză a refrenului sună în tonalitatea dominantei la *piano* ceea ce îi conferă o anumită grație și rafinament. Interpretul are sarcina de a evidenția aceste noi calități cu ajutorul tehnicii mâinii drepte și a indexului. Celelalte reprize ale refrenului readuc caracterul inițial. Materialul primului episod este liric, grațios și aduce un contrast de imagine în comparație cu refrenul. În unele ediții se recomandă interpretarea lui pe coarda D, ceea ce i-ar impune prima un sunet mai moale și mai catifelat, impunând, totodată, poziții înalte care însă nu erau folosite în perioada

barocului. Pentru a nu denatura stilistica barocă, recomandăm folosirea aici a pozițiilor inferioare (ex. 2).

În toate episoadele, compozitorul folosește frecvent secvențele care reprezintă principala modalitate de dezvoltare a materialului tematic. Tot prin secvențe, de regulă, se realizează și legătura între diferitele secțiuni ale formei. Ele impulsionează discursul muzical, îi conferă fluiditate. În unele cazuri, inelul secvenței este destul de desfășurat (de exemplu, în episodul B inelul cuprinde circa trei măsuri, în D – patru) ceea ce solicită de la solist o măiestrie deosebită în construirea unor fraze de largă respirație unde trebuie să-și dezvolte concepția limpede asupra structurii și să-și descopere gândirea artistică.

Audiind mai multe imprimări ale muzicii baroce realizate de muzicienii care promovează interpretarea autentică constatăm că remarca *molto ritenuto* în ultimele două măsuri ale primei părți prezentă în unele ediții mai vechi ale concertului denaturează stilistica barocă. Recomandăm să se facă o mică cezură doar înaintea acordului final pentru a nu scădea dinamismul general al mișcării.

Partea II – un *Adagio* cantabil și foarte expresiv, trezește asociații directe cu părțile lente a ciclurilor clasice, doar că, spre deosebire de acestea, nu aduce contrast tonal, ci sună în aceeași tonalitate ca și celelalte două părți ale concertului. Este un monolog expresiv cu intonații exclamative și numeroase melisme, cu o diversitate extraordinară de figuri ritmice, cu succesiuni armonice originale pentru acea perioadă (ex.3).

Structurat într-o formă tripartită acest *Adagio* îi permite interpretului de a-și manifesta pe deplin atât abilitățile instrumentale, cât și capacitățile

muzicale. Sarcina de bază a solistului constă în a descoperi și a reda bogăția de imagini muzicale prin obținerea unei sonorități calde, însuflețite, dar și foarte profunde. În interpretarea acestei muzici violistul se confruntă cu frecvente schimbări de poziții, adesea incomode, cu gradații dinamice subtile, cu numeroase probleme de agogică care trebuie realizate cu bun simț și măsură. *Adagio* trebuie cântat cu acel *rubato* baroc despre care scrie N. Harnoncourt citându-l pe L. Mozart [4].

Compartimentul median este mai agitat, pasajele ascendente și duratele foarte scurte imprimându-i dinamism. Pentru a nu crea senzația de nervozitate și grabă interpretul trebuie să nu cânte pasajele precipitat, ci să încerce să cuprindă cu gândirea interioară frazele muzicale în integritatea, dar și în succesiunea lor care duce spre culminație.

Această parte este un exemplu elocvent de contrast concomitent (termen propus de muzicologul T. Livanova [5]): în timp ce solistul articulează un discurs muzical cu o ritmică foarte bogată, acompaniamentul orchestral se reduce la o pulsație armonică uniformă care nu se întrerupe pe parcursul întregii mișcări. Doar în repriză expunerea orchestrală se îmbogățește cu pasaje și figuri melodice care contrapunțează cu viola și cu bașii armonici, care continuă pulsația invariabilă de optimi. Solistul trebuie să fie conștient de acest lucru, să asculte atent contrapunțele melodice și să dialogheze cu orchestra (ex.4).

„Bach cu siguranță își construia lucrările conform principiilor ritoricii într-un mod absolut conștient, iar „vorbirea sonoră” era pentru el singura formă posibilă de muzică” [6]. Aceste cuvinte ale lui N. Harnoncourt se re-

feră la Bach-tatăl, însă ele redau foarte exact esența părții a doua din *Concertul pentru violă* compus de Bach-londonezul.

Considerat pe bună dreptate una dintre cele mai frumoase și mai inspirate pagini lirice din întreaga literatură pentru violă, *Adagio* este și o adevărată piatră de încercare pentru interpreți solicitând mobilizarea întregii măiestrii instrumentale și a întregii experiențe muzicale. Fiind însă foarte îndrăgită de toți violiștii această muzică îi stimulează spre depășirea tuturor dificultăților tehnice și artistice, astfel asigurându-le și o creștere profesională.

Partea III *Allegro molto* scrisă într-o formă cu trăsături de rondo, foarte asemănătoare celei din partea I, este străbătută de o mișcare impetuoasă, vioaie ce se bazează pe ritmul de tarantelă (ex.5).

A B A₁ C A₂ A Cadența Tema din p. I

Însăși începutul mișcării determină caracterul general al finalului. Pentru solist acest început prezintă serioase dificultăți intonative deoarece aici se folosesc pozițiile I, III și VI. Reluările ritornelului conțin unele elemente de dezvoltare tematică și tonală: ele sună în tonalitățile dominantei și a subdominantei, doar ultimul revenind în tonalitatea de bază. Ambele interludii din final sunt destul de desfășurate și conțin câte două compartimente diferite. Interludiul B în contrast cu ritornelul începe în nuanța de piano după care urmează un joc subtil de contraste dinamice. În compartimentul *poco piu tranquillo*, vârtoarea dansului este înlocuită de o temă cantabilă; observăm un dialog întreținut de solist și orchestră realizat cu ajutorul imitațiilor (ex 6).

Al doilea interludiu C ridică anumite probleme de articulație și pentru

a le depăși cu succes interpretul trebuie să folosească o gamă foarte variată de trăsături de arcuș: *detaché* la mijlocul arcușului, hașuri combinate, *spiccato*, *legato* ș.a.

Spre deosebire de majoritatea concertelor solistice din epoca barocului finalul *Concertului pentru violă și orchestră* de J. Ch. Bach conține și o mică cadență. Aici solistul demonstrează nu atât virtuozitatea, cât bogăția paletelor sonore. Cea mai cunoscută și acceptată de practica interpretativă în prezent este cadența propusă de H. Casadesus. La sfârșitul finalului revine tema de bază a părții I care trasează un arc tematic între începutul și sfârșitul lucrării. Asemenea procedee nu sunt deloc caracteristice concertelor barocului, ele fiind introduse în practica muzicală mult mai târziu de romantici. Probabil, aceasta este o intervenție a redactorului care a dorit să confere *Concertului* o unitate arhitecturală. Menționăm, în concluzie, calitățile muzicale și valoarea artistică a acestui concert, care se datorează expresivității melodice, diversității ritmice, dar și măiestriei componistice ce se relevă în expunerea și dezvoltarea materialului tematic, în articularea formelor și în elaborarea discursului muzical. Concertul este scris cu o cunoaștere foarte bună a potențialului tehnic și expresiv al instrumentului solistic, oferind interpretului posibilitatea de a-și manifesta și virtuozitatea, dar și capacitățile muzicale.

Genul concertului a contribuit la afirmarea expunerii de virtuozitate ca manifestare a spiritului de competiție, dar și a dialogului între solist și orchestră, acestea fiind la rândul lor o proiectare în arta muzicală a tendinței de afirmare a personalității. Însă, după cum observă G. Guld, „concertele baroce în comparație cu cele de bravură din sec. al XIX-lea reprezintă doar niște încercări sfioase de afirmare a eu-lui virtuozului” [7]. Concertul pentru violă și orchestră de J. Ch. Bach este un exemplu elocvent al unei astfel de virtuozități bazate mai curând pe complementaritate decât pe confruntare între solist și orchestră.

Analizând informațiile despre *Concertul pentru violă și orchestră* de J. Ch. Bach, constatăm că, până în prezent, nu există o certitudine deplină despre autorul adevărat al acestui concert. Unii cercetători făcând trimitere la volumul suplimentar al Dicționarului lui Riemann (editat la Mainz în anul 1972) afirmă că acest concert a fost compus de H. Casadesus în stilul lui J. Ch. Bach [8]. În alte surse, lucrarea este analizată ca o mostră a stilului Rococo [9]. Totodată, nu putem să nu observăm în această lucrare și unele trăsături ce anticipează clasicismul. Însă, după cum menționează S. Poneatovski [10], în pofida acestor opinii contradictorii și indiferent de faptul cine este autorul adevărat al acestui *Concert*, el prezintă un mare interes și merită să fie prezent în repertoriul concertistic și didactic al voliştilor.

Note:

[1] A se vedea : Carraro G.: Articol pe coperta CD : J. Ch. Bach Concerto for Viola and Strings, W. A. Mozart, Concerto in E flat K 449 for Piano and Strings, Serenade N. 13 Kv 525, J. Turina, Scène Andalouse op. 7. Anna Serova: Viola, Filippo Faes: Piano / Conductor and the Krasnoyarsk chamber Orchestra. CVL D099 68:19. [online] http://www.ludomentis.it/index.php?c=7a&l=eng&spc&id_cat&pagina&id=99.

- [²] A se vedea: Kuenning G.: J. C. Bach: Concerto in C Minor for Viola and Strings. [online] http://lasr.cs.ucla.edu/geoff/prognotes/bach_jc/violaCon.html.
- [³] *Viola pomposa* este un instrument din familia tenorilor cu o lungime de circa 60 cm, având cinci coarde do, sol, re, la, mi. Se ține sprijinită de umăr asemenea violei sau violinei. În diverse surse găsim mai multe denumiri pentru acest instrument: *violoncello piccolo*, *viola* sau *violoncello da spalla*, *viola di collo*, *bassetto*.
- [⁴] Harnoncourt, N. *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Residenz Verlag, 1984. Traducere în limba rusă: Arnoncur N. *Moi sovremenniki Bach, Mozart, Monteverdi*. Moskva, Klassika-XXI, 2005, p.62.
- [⁵] Livanova T. Muzăkalinaia dramaturghia Bacha i eio istoriceskie sviazi. Ciasti I. Simfonizm. Moskva-Leningrad, 1948.
- [⁶] Harnoncourt, N. Lucrarea citată, p.65.
- [⁷] Maikapar, A. Glen Gould komentiruiet [online]<http://www.maykapar.ru/articles/gould.shtml> 04.02.2011
- [⁸] A se vedea, de exemplu, articolul de pe coperta discului editat de firma Melodia: C 10-12131-31
- [⁹] A se vedea, de exemplu, *Geoff Kuenning* J. Ch. Bach: Concerto in C Minor for Viola and Strings. [online] http://lasr.cs.ucla.edu/geoff/prognotes/bach_jc/violaCon.html
- [¹⁰] Poneatovski, S. *Istoria al'tovogo iskusstva*. Moskva, 2007, p.53.

Referințe bibliografice

1. Harnoncourt, N. *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Residenz Verlag, 1984. Traducere în limba rusă: Arnoncur N. *Moi sovremenniki Bach, Mozart, Monteverdi*, Moskva, Klassika-XXI, 2005.
2. Poneatovski, S. *Istoria al'tovogo iskusstva*, Moskva, 2007.

Exemple:

Ex. 1.

The image displays a musical score for two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes a first ending bracket marked with a '1' over a bar. Dynamics such as 'p' (piano) and 'f' (forte) are indicated throughout the score.

Ex. 2.

Ex. 2 is a musical score for piano and voice. It consists of two systems. The first system has a vocal line on the top staff and a piano accompaniment on the bottom two staves. The piano part features a prominent bass line with a steady eighth-note rhythm. The second system continues the vocal and piano parts, with the piano accompaniment showing more complex harmonic textures.

Ex. 3:

Ex. 3 is a musical score for piano and voice. It begins with the tempo marking "Adagio molto espressivo" and a metronome marking of 48 to 50. The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is characterized by a steady, rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *pp* (pianissimo). A rehearsal mark "11" is present in the middle of the score.

Ex. 4:

Ex. 4 is a musical score for piano and voice. It begins with a rehearsal mark "12" and a tempo marking "Piu mosso". The score includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *mf* (mezzo-forte), and *pp* (pianissimo). A tempo change to "Piu mosso" is indicated. The score concludes with a *dim.* (diminuendo) marking.

Ex. 5.

Allegro molto energico ♩ = 126

f *mf*

Allegro molto energico

f *mf*

f *mf*

Ex. 6.

senza Tempo

senza Tempo

mf

p *cresc.*