

**Universitatea de Arte „George Enescu” Iași
Facultatea de Compoziție muzicală
Pedagogie muzicală și Teatru**

Teză de doctorat

Teoria și tehnica interpretării transcripțiilor pentru flaut

Rezumat

**Conducător științific:
Prof. Univ. Dr. Viorel Munteanu**

**Doctorand:
Baicu Simon Dorel**

Iași – 2008

SUMAR

1. Scurt istoric al flautului	pag. 3
2. Transcripția	pag. 8
3. Transcripția pentru flaut în muzica de cameră	pag. 11
4. Transcripțiile pentru flaut și orchestră	pag. 15
5. Interpretare și stil	pag. 19
6. Aspecte finale	pag. 21
7. Bibliografie	pag. 23
8. Anexă imprimări	pag. 26

1. Scurt istoric al flautului

Este deja cunoscut faptul că primele „instrumente” au fost confecționate din diverse materiale de origine organică, dar cel mai vechi instrument este cel găsit în grotă Gourdan (Haute-Garonne) - Franța.

El este confecționat din os, cu câteva orificii și se pare că datează din epoca neolitică (D. Wilson: *Pre-historic Man*, p. 41), dar descoperirea care este cea mai concludentă, este cea din 1890 când, la Londra, R. Wallschek a adus un flaut egiptean datând, din epoca bronzului (cca.3000 ani i.C.) și care poate produce o gamă diatonică.

Evident, s-au descoperit foarte multe instrumente care duc cu gândul la strămoșii flautului cum ar fi cel găsit în Yugoslavia - Cilli, de către Prof. Brodar, instrument care are o vechime de aprox. 25.000 de ani și exemplele ar putea continua la nesfârșit.

Oricum trebuie enumerate foarte multe exemple care dovedesc material existența acestui instrument și care ne îndreptățesc să considerăm nașterea lui cu mult înaintea altor instrumente contemporane.

Povestea cea mai cunoscută este a zeului păstorilor, Pan și a nimfei Syrinx.

Evident că în funcție de sursă, povestea suferă modificări, dar important este de reținut că Pan a confecționat primul flaut din trestia care a ascuns-o pentru totdeauna pe Syrinx și numai cu ajutorul sunetelor emise de trestiile rupte, a putut să mai audă glasul iubitei. Sursele principale ale acestei legende sunt: Ovidiu: *Metamorfoze I*, Homer: *Iliada*.

Oricum istoria construcției flautului este amplă, cuprinzând nenumărate capitole datorate diverselor modele sau materiale din care a fost construit acest instrument, variantelor de lungime a tubului, variantele de concepție

constructurală, a mecanicii (în funcție de materialul folosit sau în concordanță cu noile tehnici ale diverselor mecanisme).

Încă de la începuturile muzicii, flautul a constituit un element de bază în istoria muzicii și în special în cea camerală și continuă să aibă o bibliotecă impresionantă în acest domeniu.

Dacă începem enumerarea pieselor camerale și a concertelor din perioada preclasică, ar trebui să amintim practic toți compozitorii mai mult sau mai puțin importanți, deoarece toți au scris piese de mai mare sau mai mică anvergură (camerale sau simfonice) folosind intens timbrul flautului.

Este corect să subliniem faptul că o mare parte din lucrări se adresează flautului drept (it. *flauto dolce*; germ. *blockflöte*; fr. *flûte à bec*), deoarece încă nu era foarte bine stabilizat din punct de vedere tehnic flautul traversier (cel modern, sistem Theobald Böhm) care a fost conceput în 1831.

Astăzi asistăm la o extindere a listei materialelor din care se construiesc flautele: abanos, argint, aur, platină, diverse aliaje, cristal și mai nou carbon. Toate au un numitor comun: sunetul inconfundabil al acestui instrument, sunet care suferă modificări nesemnificative datorate materialului din care este confecționat.

Flautul posedă un timbru destul de omogen, cu caracteristici de claritate și transparență, datorită cărora se evidențiază în partituri celebre, fie ca protagonist în concerte instrumentale, fie în scurte dar expresive solo-uri în cadrul orchestrei simfonice.

În asociație cu instrumentele de coarde, flautul deține oricum supremația în comparație cu alte instrumente de suflat având la dispoziție o impresionantă bibliotecă.

Geniala suită în si minor de J. S. Bach pentru flaut și orchestră de coarde care se metamorfozează practic într-un concert instrumental cu valențe camerale, sau nemuritoarele cvartete pentru flaut, vioară, violă și cello de W. A.

Mozart, sunt numai două exemple suficient de semnificative dacă facem referire la posibilitățile cameral – solistice ale flautului.

Astăzi biblioteca flautului este extrem de extinsă, cuprinzând lucrări didactice, lucrări de solo-uri orchestrale, flaut solo, flaut și pian (clavecin sau orgă), lucrări pentru două flaute, pentru trei, patru, cinci sau orchestră de flaute, flaut și harpă, flaut și chitară, muzică de cameră în diverse combinații (cu instrumente de suflat, de coarde, sau combinații ale acestora), nenumărate concerte pentru flaut și orchestră camerală sau simfonică etc.

Probabil 1894 este anul de referință în istoria flautului modern; este anul în care *Orchestra Société Nationale* din Paris, cu Georges Barrère prim flautist, a interpretat în primă audiție absolută *Preludiu la după-amiaza unui faun* de Claude Debussy.

Acest moment a însemnat punctul de referință în istoria contemporană a flautului, a însemnat maturizarea sonoră și materializarea ca atare în noile structuri componistice care au explodat după anul 1900.

Începând cu anul 1893 (când Paul Taffanel a fost nominalizat ca profesor la *Conservatorul Superior de Muzică* din Paris) a început o nouă eră a flautului modern.

În 1923 Paul Taffanel împreună cu Philippe Gaubert au scris cea mai completă (la acea vreme) metodă pentru flaut, destinată atât începătorilor, cât și instrumentiștilor profesioniști. Metoda este completă în sensul extins al cuvântului: o metodă de studiu în serie, de perfecționare, de progresie tehnică, de sunet, de respirație, de frazare, de probleme pur tehnice (motrice, combinații de digitații etc.).

Pornind de la acest exemplar calup de metode, coroborat cu dezvoltarea fără precedent a construcției efective a flautului modern, diversificarea materialelor din care este acesta construit, precum și variantele tehnice propuse de diverși constructori de flaut, iată că avem deja creionat instrumentul

modern, precum și instrumentistul contemporan care au împreună disponibilitatea tehnică pentru a aborda diverse transcripții.

Între anii 1920 - 1930, Marcel Moyse a publicat lucrări didactice destinate noului tip de flaut care devenise deja echivalentul flautului modern, lucrări care s-au impus în pregătirea generațiilor tinere devenind indispensabile și datorită faptului că cei mai faimoși flautiști francezi le-au studiat, iar efectele pozitive ale acestui fapt se răsfrâng direct în maniera de abordare a problematicii instrumentului.

- *Gammes et Arpèges, 480 Exercises* (1933);
- *École de l'articulation* (1928);
- *Exercices journaliers* (1923);
- *De la Sonorité, art et technique* (1934);
- *Le développement du son par l'interprétation*
- *25 Études mélodiques avec variations* (1932);
- *24 petites Études mélodiques* (1932);

Descoperim odată cu publicarea acestor studii, o preocupare deosebită asupra calității sunetului emis de instrumentist, de variante de rezolvări tehnice impuse de un sistem disciplinat de studiu, preluat de la instrumente precum vioara sau pianul care dispuneau deja de lucrări de mare anvergură teoretică și practică.

Practic, pornind de la diferențierile structurale ale fiecărei școli, (franceză, germană, italiană, americană etc.) se decoperă o omogenizare a stilurilor, bazată pe „hegemonia francofonă”, omogenizare care este îmbogățită de contribuția didactică enormă a școlii franceze.

Dealtfel, în această perioadă, se cristalizează și opțiunea asupra celui mai performant model de instrument – *Böhm*, care este deja produs în serie de mari corporații japoneze, franceze, coreene, engleze și americane.

Principiile de origine ale școlii franceze tutelată de Taffanel, se regăsesc în numeroase lucrări de istorie a muzicii, în articole specializate.

Louis Fleury (1878-1926) a fost cel care a fondat împreună cu Georges Barrère *Societatea de instrumente de suflat*, fiind de altfel cel căruia i-a fost dedicată piesa *Syrinx*.

Solistul cel mai important în perioada de după cel de al doilea război mondial este fără îndoială Jean-Perre Rampal (1922-2000), care în 1944 obține primul premiu al Conservatorului din Paris executând *Chant de Linos*, scrisă de Andre Jolivet ca piesă obligatorie în concurs.

Repertoriul începutului de secol XX este extrem de variat, de tentant, bogat în posibilități expresive, semnificative pentru această perioadă atât de prolifică pentru noua istorie a flautului.

În 1904 George Enescu compune pentru concursul Conservatorului din Paris *Cantabile și Presto* înscriindu-se în pleiada de compozitori care au dedicat acestui instrument lucrări de referință.

Debussy a scris *Syrinx* (în original *La Flûte de Pan*) pentru piesa de teatru *Psyche* de Gabriel Mourey, piesă care a fost publicată în 1927 de Jobert, la Paris, și care prin mitul lui *Ovidiu – Metamorfoze* redescoperă istoria nașterii flautului.

Serghei Prokofiev (1891-1953) a rămas printre cei mai reprezentativi compozitori pentru literatura flautistică prin celebra *Sonata* op. 94 pentru flaut și pian (1943).

Această lucrare a fost prezentată în primă audiție la Conservatorul din Moscova, cu Sviatoslav Richter la pian, și a reușit să-l cucerească pe David Oistrach, care i-a propus imediat lui Prokofiev să o transcrie pentru vioară. Așa s-a născut *Sonata pentru vioara op. 94 bis*, un exemplu de lucrare scrisă inițial pentru flaut și transcrisă apoi pentru vioară, chiar de către compozitor.

Luciano Berio (1925-2003) a scris cea mai reprezentativă lucrare pentru flaut solo în 1956, intitulată *Sequenza*, piesă semnificativă în contextul flautului modern, în contextul școlii componistice de la Darmstadt, iar în cazul nostru, specială deoarece a necesitat o **transcriere** rămasă semnificativă în istoria

modernă a flautului. Piesa a fost publicată și apoi rescrisă într-o manieră clasică, deoarece reformulările și interpretările flautiștilor erau departe de partitura originală.

În România nu se poate vorbi despre o școală de flaut decât la începutul secolului al XX-lea. La sfârșitul secolului al XIX-lea, au fost aduși, de către instituțiile culturale diverși flautiști străini, pentru a umple golurile ce existau la acest instrument. Mulți flautiști au venit la Filarmonica din București, la Operă, la Conservator. Era singura soluție de a beneficia de aportul acestor instrumentiști și de a încerca să se formeze o generație de tineri flautiști români. Cel mai important instrumentist străin a fost Philippe Caredje care a pregătit noua generație de flautiști români: Vasile Jianu, Hristache Popescu, Petre Elinescu, personalități care au format la rândul lor o pleiadă întreagă de tineri interpreți și pedagogi.

2. Transcripția

Această temă poate constitui o importantă etapă de înțelegere a fenomenului de transcripție a unei lucrări muzicale, de orice gen, transcripție care are în vedere posibilitățile interpretative ale flautului, care este dedicată acestui instrument, sau care este preluată din literatura flautistică și redată sub o formă sau alta altui instrument.

Fenomenul transcripției a fost utilizat de la începuturile muzicii, fiind mereu pe un plan secundar deoarece actul în sine nu era tratat cu aceeași considerație comparativ cu compoziția originală.

Acest fenomen a început să capete contur, odată cu implicarea directă a unor compozitori celebri. Voi aminti aici doar pe cel mai important dintre precursorii transcripțiilor: Antonio Vivaldi care a preluat și transcris teme din J.

S. Bach în faimosul *l'estro armonco*, sau inconfundabila temă compusă de Arcangelo Corelli *la Follia*.

Originalul fusese tipărit la Londra în 1702, iar Vivaldi l-a tipărit la Veneția în 1705 în ciclul *Suonate da camera a tre* op. 1.

Datorită vieții muzicale extrem de avansată în comparație cu alte țări, Italia a fost în istoria muzicii printre primele exponente ale acestui fenomen și asta îndeosebi datorită numărului foarte mare de compozitori, de interpreți, dar, în același timp, și de personaje din înalta societate care urmăreau și încurajau arta și pe creatori sau executanți.

Există numeroase transcripții după arii celebre din opere de mare popularitate, după nu mai puțin faimoasa lucrare *Perpetuum mobile* scrisă de Nicolo Paganini, există nenumărate transcripții după celebre piese din folclorul italian, care la rândul lor au fost sursă de inspirație pentru nenumărați compozitori care le-au folosit în diverse stiluri interpretative, mai apropiate de original, adică sub o formă sau alta de transcriere, sau le-au stilizat într-o manieră ce se poate numi inspirație artistică.

Așa ajungem la *Anotimpurile* de Antonio Vivaldi, sau la *Capriciile* de Nicolo Paganini în variante transcrise pentru flaut cu acompaniament de orchestră sau pentru flaut solo.

Trebuie subliniată aici și piesa de excepție a italianului Luciano Berio, precum și faptul că această lucrare rămâne în istoria muzicii; acest aspect a devenit aproape definitoriu, deoarece piesa a fost modificată – retranscrisă de către chiar compozitorul ei.

L. Berio a transcris-o și a reeditat-o la Viena într-o formă clasică de scriitură facilitând interpretarea ritmică, devenind astfel un exemplu de piesă ce a necesitat transformări din punctul de vedere al aspectului inițial (din punctul de vedere al scriiturii).

De asemenea, au fost prelucrate pagini din cele mai populare opere, operete, lucrări simfonice, lucrări solistice destinate altor instrumente, dar care au un anumit tip de corespondență sonoră cu sunetul flautului.

Toate aceste lucrări au în comun o caracteristică asupra căreia doresc să mă opresc: utilizarea flautului în funcție de dorința interpretului și nu neapărat în funcție de decizia compozitorului, mai exact transcripțiile în care este angrenat flautul din diverse motive, obiective sau subiective. Mă refer aici la transcripția ca rescriere a piesei muzicale pentru a fi executată de o altfel de formație (sau instrument) decât cea pentru care a fost scrisă inițial.

Pentru acest tip de transcripții este nevoie de curaj imaginativ, de certitudine demonstrată de efectul sonor, de posibilitățile reale ale instrumentului sau ale instrumentistului.

În această lucrare vom face referire și la câteva dintre cele mai reprezentative transcripții din literatura muzicală, lucrări care au avut o destinație precisă, cum ar fi *Concertul* de Aram Hacıaturian pentru vioară și orchestră transcris pentru flaut, Antonio Vivaldi - *Anotimpurile* sau Opera *Carmen* de Georges Bizet, ale cărei teme au făcut subiectul unei lucrări pentru flaut și pian, iar apoi pentru flaut și orchestră.

O lucrare menționată este *Sincronie* scrisă de Ștefan Niculescu pentru o formulă de zece instrumentiști, dar care a fost apoi transcrisă pentru trioul *Syrinx*, adică flaut, oboi și fagot.

Important este, în ultimă instanță, faptul că aceste bijuterii muzicale pot fi redate în diverse formule rămânând să descoperim valențe înnoitoare pentru aceste creații fără a altera în vreun fel partitura originală (din punct de vedere al mesajului muzical și artistic).

3. Transcripția pentru flaut în muzica de cameră

Prin muzica de cameră încerc să exemplific variantele de transcripții pentru flaut solo, pentru duete formate din diverse combinații instrumentale, de variate formule combinate din diverse instrumente de suflat, de corzi, pian, percuție, etc.

În această ordine de idei, putem discuta despre importanța compoziției originare, despre diversitatea transcripțiilor aceleiași piese, despre concertele preluate de la alte instrumente, despre modalități de transcriere în funcție de tehnica instrumentală, despre variantele pentru flaut, sau despre ideea de transcripții și restituiri – reorchestrări ale acompaniamentelor.

Cel mai reprezentativ exemplu este probabil cel al piesei, arhicunoscută de altfel, *Perpetuum mobile* de Nicolo Paganini, piesă ce a suscitat și continuă să suscite nenumărate polemici, nu atât din punct de vedere compozițional, cât din punct de vedere interpretativ.

Originalitatea acestei lucrări nu constă doar în linia melodică sau ritmică, care au devenit extrem de populare, ci în faptul că piesa poate fi redată de o multitudine de instrumente melodice sau armonice.

Perpetuum mobile poate fi clasificată ca fiind una dintre cele mai delicate și exclusiviste piese ce au fost supuse la nenumărate variante de transcripții care au intrat deja în patrimoniul universal .

Ne apropiem așadar de *Capriciile* pentru vioară scrise de Nicolo Paganini și transcrise pentru a fi interpretate la flaut. Chiar dacă a scris strict instrumental (chitară, violă și mai ales vioară), acest geniu muzical a rămas pentru eternitate în conștiința tuturor generațiilor de interpreți, marcând trecerea de la un interpret așa-zis normal, la un interpret virtuoz.

În general, *capriciile* au o formă așa-zisă de sonată antică, cu o temă sau două, care devin apoi baza variațiilor interminabile, de o incredibilă măiestrie, și cu o imaginație debordantă, cu combinații de elemente melodice și

tehnice bogate în sintetizări ale celulelor muzicale, în efecte de contrast ritmic, melodic și armonic uneori, îndestulate cu o interminabilă paletă de efecte sonore care demonstrează, o dată în plus, imaginația creativă a compozitorului.

Evident că aceste *capricii* au suferit și suferă o serie incredibilă de transformări de toate genurile: de la tonalitate la tempo, de la ambitus la instrument, de la diversitatea interpreților la diversitatea utilizării temelor în nenumărate variante muzicale, de la încercări de redare cât mai exactă a partiturii originare la încercări de a reda această muzică cu aportul instrumentelor contemporane sau chiar al celor electronice, de la redările *dal vivo* la redările caselor de discuri, etc, etc.

Varianta de largă circulație a *capriciilor* transcrise pentru flaut aparține neîndoielnic lui Jules Herman, editată de John Wummer în *International Music Company*, New York City, în anul 1975.

De asemenea, trebuie menționat că nu toate cele 24 de *Capricii* au parte de cea mai clară și curată transcriere, nu datorită factorului armonic sau melodic, cât datorită limitelor strict tehnice pe care le are flautul ca instrument, și limitelor fiziologice pe care le au flautiștii (suflătorii) în special.

Scopul declarat al ópusurilor lui Paganini este eminentamente acela de a paria pe extinderea posibilităților instrumentale, în cele două sensuri, expresiv și tehnic, iar orice transcriere a lucrărilor acestuia, trebuie să se conformeze și să conserve aceste criterii.

În această lucrare, voi analiza, doar două dintre cele 24 de *Capricii*, din motive foarte clare: compatibilitatea flautistică a lucrărilor, dificultatea tehnică deosebită și varietatea compozițională aleasă de Paganini: *Capriciul nr. 11* și *Capriciul nr. 24*.

Capriciu 11 pune probleme tehnice deosebite flautiștilor deoarece are un grad de dificultate deosebit de înalt:

a) imposibilitatea de a respira, la propriu, este un impediment mai mult decât notabil, coroborat cu dificultatea pasajelor ce rezultă din îmbinarea rapidă a

octavelor pe sunete tip treizecimoimi, cu staccato care nu se poate executa decât dublu, chiar dacă scriitura este de cele mai multe ori ternară, (deoarece în execuția cu triplă staccatură exista riscul ca una dintre variantele de atac să cadă pe un sunet grav);

b) tempo-ul nu permite momente de respiro, așa că singura soluție interpretativă este aceea de a fura din note (adică de a sări anumite sunete care în conceptul auditiv se subînțeleg) fără a degrada linia ritmică și melodică;

c) executantul (flautist) trebuie să dispună de o tehnică superioară la capitolul diferențierii timbrului în funcție de registrul în care interpretează: mai exact, aceste diferențieri trebuie să se facă foarte puțin sesizabile, deoarece, există riscul de a cânta mai tare în registrul acut, distorsionând sensul frazei muzicale pe care Paganini a gândit-o violonistic.

Unicul *Capriciu* în formă de temă cu variațiuni și probabil cel mai cunoscut, nr. 24, este considerat ca o punte de tranziție de la stilul studiului cameral, la stilul de lucrare cu caracter concertistic. Acesta poate fi considerat o sinteză de o deosebită amplitudine a discursului sonor, cu tehnici deja folosite în *Capriciile* precedente, precum și cu o inovație care a făcut furori la vremea respectivă: variațiunea a 9-a în *pizzicato*.

Compozitorii interesați de această temă au preluat-o reușind să-i dea noi valențe și să o retransforme în lucrări de mare impact sonor, de real succes la auditoriu, rezistând în timp și „făcând carieră” la publicul meloman dar și la interpreți de faimă: J. Brahms (*Variațiuni op.35 – pian*), S. Rachmaninoff (*Rapsodia ptr. pian și orchestră*) care este, poate, cea mai faimoasă și mai executată lucrare în sălile de concert, apoi, recent, Witold Lutoslawski a scris *Variațiuni pentru 2 pian* (1941), Boris Blacher a compus *Variațiuni op. 26* pentru orchestră simfonică (1947).

De asemenea, aceste *24 de Capricii*, au fost preluate și transcrise pentru flaut de J. Herman, de Patrik Gallois și de Mara Luzzatto.

Probabil că mai există și alte variante, dar cea scrisă de Jules Herman și editată de John Wummer în 1975, la *International Music Company*, New York, este cea mai populară, probabil și datorită faptului că este și cea mai reușită transcripție.

Cu siguranță că transcripțiile acestor minunate *Capricii* vor continua să atragă numeroși compozitori, numeroși interpreți, numeroși melomani, dar *Capriciile* de Paganini, rămân dedicate viorii.

O altă lucrare la care doresc să fac referire este compusă de Marțian Negrea și se intitulează *Martie* pentru flaut solo. Este o lucrare care a fost dedicată flautului în colaborare cu declamator, dar care foarte repede a fost preluată de un alt instrument: clarinetul.

Succesul pe care această partitură l-a avut cu clarinetistul Aurelian Octav Popa, a dat naștere la confuzii inerente din partea instrumentiștilor, a publicului și chiar din partea compozitorului, care nu a mai apucat să o transcrie, considerând probabil că aceasta poate conviețui împărțită în interpretări paralele.

Avem astfel exemplul cel mai facil de transfer, aproape involuntar, de la un instrument - flaut - la cel cu resurse sonore net superioare - clarinetul.

O altă lucrare în care transcripția vine, de data aceasta, direct de la sursă (compozitor) este *Sincronie* de Ștefan Niculescu. Inițial, lucrarea a fost compusă pentru o formație deschisă de la doi la zece sau mai mulți interpreți. După ce a avut ocazia să asculte formația *Syrinx* (flaut, oboi, fagot), compozitorul a decis că lucrarea poate suferi modificările componistice de rigoare care să permită a fi interpretată cu succes în formula de trio, care nu oferă însă o paletă timbrală pe măsura primei variante.

4. Transcripțiile pentru flaut și acompaniament orchestral

Sunt nenumărate piesele instrumentale preluate de la diverse instrumente, fie cu acompaniament de pian, sau cu acompaniament orchestral. Deja am enumerat câteva, dar lista este extrem de lungă și este de-ajuns să amintim piesele instrumentale preluate de la pian, precum și piesele pianistice preluate de diverse instrumente, pentru a umple o bibliotecă numai de transcripții.

Diversitatea transcripțiilor aceleiași piese este foarte extinsă și se poate clasifica în funcție de autor, interpret, modalitate și tehnică a transcrierii, de capacitatea de a ajusta a celui ce transcrie (fără a modifica în vreun fel sau altul partitura originală) sau de a adapta tema și mesajul original la instrumentul propus. Trebuie să se țină cont de accesibilitatea transcrierii pentru a fi receptată și inclusă în programele soliștilor.

Se pot da nenumărate exemple de transcrieri care să aibă flautul în prim plan, de la transcrieri ale pieselor dedicate flautului, la transcrieri care sunt preluate de la alte instrumente și prelucrate pentru flaut, până la transcrieri așa-zis comune (chiar orchestrale) care devin partituri de flaut (cu sau fără acompaniament).

Dacă ne referim la modalitățile de transcriere, la posibilitățile reale ale instrumentelor vremii, la posibilitățile tehnice ale acestora, precum și la faptul că stilul și accesibilitatea unei muzici străine nu era chiar la îndemâna oricui, realizăm de fapt că Antonio Vivaldi a creat miracole de transcripție, fără a gândi probabil că și muzica sa va fi supusă aceluiași procedeu și că va deveni (în timp) unul dintre cei mai prolifici „donatori” de teme celebre.

Se cunosc doi mari flautiști care au transcris *Anotimpurile* în versiunea pentru flaut și orchestră: Severino Gazzeloni și James Galway.

Există câteva mici diferențe de transcriere, dar în mare, ele sunt aproape identice, dând astfel posibilitatea interpretului să opteze pentru o variantă sau

alta, precum și libertatea de a selecționa anumite pasaje și de a crea astfel propria variantă.

Un alt exemplu deosebit de relevant, dacă analizăm problematica extinderii posibilităților tehnice prin transcripție, este și *Concertul* pentru vioară și orchestră de Aram Hacıaturian, transcris de J.P. Rampal, lucrare la care analizăm o serie de aspecte tehnice cum ar fi: tehnica interpretativă în păstrarea caracterului lucrării, problemele tehnice legate de transcriere, dificultăți de frazare, varietăți de atac, maniere de emisie, de susținere și control al coloanei de aer etc. Rampal nu și-a putut permite modificări structurale, pentru că nu există practic diferențe notabile. Este de remarcat faptul că elementele caracteristice ale lucrării, cum ar fi cele ritmice, melodice, orchestrale, nu suferă remodelări, cu excepția susținerii sonore în raport cu instrumentul solist.

Este probabil cel mai relevant exemplu de transpunere reușită a unei capodopere dedicate altui instrument, transpunere care a putut convinge nu atât prin respectarea partiturii de origine și menținerea neechivocă a facturii timbrice, cât datorită faptului că multe din temele abordate prin intermediul instrumentului solist – vioara, reușesc să convingă auditoriul că au un suflu timbric special datorită implementării sunetului de flaut.

Referitor la acest concert, se cuvine să remarcăm o serie de aspecte de ordin tehnic, muzical, teoretic, de construcție sonoră și practică, aspecte pe care le-am analizat deja pe parcursul studiului nostru dar care necesită sublinieri și în finalul tezei.

Toate aceste aspecte pot fi vizualizate în următoarea conexiune de exemple:

- a. probleme de redare directă a temelor (vezi probleme de atac în partea a treia);
- b. probleme de Si grav și repercusiunile acestui subiect (vezi partea a doua);
- c. probleme de susținere în contextul orchestral;

- d. probleme de atac, ca manieră (copierea *staccato*-ului de arcuș);
- e. probleme de legături, respirații (copiere trăsături de arcuș);
- f. probleme de copiere a textului muzical și semnificațiile tehnice pur flautistice (ex. cadența).

Prin exemplificările prezentate, încerc să demonstrez că tot ansamblul arhitectural al concertului nu a fost afectat la transmitere, că unitatea melodiei a fost respectată, că sonoritățile specifice au fost transcrise în așa manieră încât să nu afecteze sub nicio formă construcția inițială și nu în ultimul rând, dorința vizibilă de a concretiza prin sunetul flautului, materializarea ideilor componistice originare.

O altă lucrare pe care doresc să o supun atenției, definește un alt aspect al transpoziției, anume acela al preluării unei teme celebre din repertoriul de operă: *Fantaisie brillante sur Carmen pour Flûte et Piano sur l'Opera de Georges Bizet*.

Așa intitulată în 1900 François Borne (1840-1920) lucrarea pentru flaut și pian inspirată din celebra operă *Carmen* de G. Bizet.

Această lucrare scrisă tip temă cu variațiuni, a suscitât atenția flautiștilor datorită în primul rând popularității crescânde de care se bucura opera, și nu în ultimul rând, muzicalitatea de o rară sensibilitate regăsită în diverse teme și arii, devenite deja celebre. Acesta a fost principalul motiv care l-a îndemnat pe Raimond Meyland să creeze (în 1990) o transcriere și orchestrare completă a acestei lucrări, în varianta de transcriere pentru flaut și orchestră simfonică.

Am ales această lucrare care poate fi considerată specială, datorită faptului că este o formă de preluare a unei transcrieri pentru flaut și pian, transformată apoi într-o lucrare pentru flaut și orchestră.

Lucrarea are câteva caracteristici speciale pe care sunt obligat să le notific, evident prin prisma interpretului tuturor variantelor: opera *Carmen* (varianta originală) Fantezia *Carmen* pentru flaut și acompaniament de pian

(transcripția cu teme din operă) și Fantezia *Carmen* pentru flaut și orchestră (aranjamentul orchestral al transcripției).

Aceste caracteristici țin de modul de abordare al lucrării, de modul de adaptare la compoziția de referință, la cunoașterea a cât mai multe transcripții ale aceleiași lucrări, la diversele probleme tehnice generate de variantele enumerate mai sus, la adaptabilitatea elastică în fața nenumăratelor probleme și procedee tehnice ce survin pe parcurs, la tehnica interpretării și păstrarea caracterului inițial, precum și la faptul că lucrarea este celebră în sine, nu datorită transcripțiilor de orice tip ar fi ele.

Se pot trage diverse concluzii referitoare la aspectele prezentate în această lucrare, concluzii care să vizeze faptul că sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea au fost și sunt extrem de prolifici în literatura flautului, în dezvoltarea fără precedent a construcției tehnice a instrumentului și în completa sa transformare, prin extinderea posibilităților tehnice, prin numărul foarte mare de compoziții dedicate flautului sau în care acesta are un rol predominant, în extinderea și contemporaneizarea transcrierilor îndrăgite sau compozițiilor dedicate altor instrumente, dar care au numeroase legături cu flautul și posibilitățile lui sonore.

Evident că nu toate aceste transcripții se bucură de atenția necesară din partea flautiștilor datorită mai multor motive:

- interesul scăzut pentru piesa respectivă;
- dificultatea excesivă a transcrierii;
- dificultatea, cu mult peste medie, a lucrării originare;
- preferințele interpretului în materie de un gen sau altul;
- modalitățile de transcriere;
- viziunea în care este transcrisă piesa: clasică sau modernă;
- încorsetarea prin transcripție a interpretului;
- diversitatea excesivă a transcripțiilor aceleiași lucrări;
- elemente de limbaj tehnic;

- impactul asupra publicului sau asupra criticii de specialitate.

Problemele ar putea continua, dar putem să le privim în oglindă și să descoperim o serie întreagă de motive întemeiate pentru care un interpret poate opta cu seninătate pentru un studiu, o anumită lucrare transcrisă de la un alt instrument, sau după cum am văzut deja, transcrisă dintr-o altă lucrare de o cu totul altă factură.

Am tratat transcripția ca procedeu sau ca gen muzical și popularizarea sa, am arătat compozițiile pe care le consider de referință și variantele lor, diversitatea transcripțiilor aceleași piese, rolul transcripției în îmbogățirea repertoriului instrumental, contemporaneizarea transcripției, despre interpretare și stil, tradiționalism, influențe, tipare interpretative, personalități novatoare în acest context, influențe și tendințe, impactul asupra publicului.

Nu putem uita nici memorabilul *Concert* pentru flaut și orchestră în Re Major de W. A. Mozart, care inițial a fost compus în Do Major pentru oboi, iar apoi a fost retranscris de Mozart pentru flaut, devenind astfel o lucrare dedicată ambelor instrumente.

5. Interpretare și stil

Interpretarea nu este decât un procedeu de perfecționare printr-o metamorfoză mereu nouă a materiei tematice, sonore, care trebuie să se supună unor legi deja cristalizate de cultură muzicală, dar care încă plătesc tribut contopirii factorului educativ cu osmoza dintre spiritualitatea umană și sufletul ascuns al muzicii, în diversitatea sa nemărginită.

Prin procedeul transcripției, problema interpretării devine mai complexă, deoarece instrumentistul trebuie să țină cont de o serie întreagă de probleme tehnice:

- pasaje dificile;

- modificări ale tonalității;
- dificultăți de frazare, tipice instrumentului respectiv;
- controlul coloanei de aer;
- registre sonore improprii instrumentului;
- maniere diverse de emisie;
- varietăți de atac al sunetului.

Acestea sunt doar o serie de aspecte de care cel ce transpune și mai ales interpretul trebuie să țină cont și să încerce o rezolvare cât mai apropiată de original, sau de ideea sonoră preluată și prelucrată.

În cazul interpretării instrumentale a pieselor transcrise, descoperim mai multe direcții de abordare:

- piese solo instrumentale transcrise pentru alte instrumente solo;
- piese vocale transcrise pentru formații camerale;
- piese vocale transcrise pentru formații orchestrale;
- peise instrumentale (sau solo) transcrise pentru voce;
- piese instrumentale transcrise pentru formații camerale;
- piese instrumentale transcrise pentru formații orchestrale;
- piese orchestrale transcrise pentru voce;
- piese orchestrale transcrise pentru instrument solo;
- piese orchestrale transcrise pentru formații camerale;
- piese orchestrale transcrise pentru altă formulă de orchestră.

Evident că variantele de transcriere sunt înmulțite în progresie matematică, dar fenomenul nu are cum scăpa de multitudinea aspectelor ce trebuiesc luate în considerare, precum și de evidenta extindere a paletei combinate ce cuprinde aproape tot spectrul sonor, nelăsând deoparte nici muzica cameral – solistică, nici muzica simfonică, nici cea folclorică sau de divertisment.

Am încercat mai sus să enumer câteva dintre posibilele atitudini creatoare atât din punct de vedere compozițional, dar mai ales din punctul de vedere al

interpretului care decide să execute o lucrare deja faimoasă în variantă originală, dar mai puțin cunoscută în varianta transpusă pentru un alt instrument sau pentru o altă combinație de acompaniament și care generează prin noul aspect muzical o posibilă rampă de lansare a succesului interpretativ.

6. Aspecte finale

Așa cum am arătat mai sus, flautul este unul dintre instrumentele care se pretează foarte bine la diverse variante de transcripții, datorită mai multor factori care, cumulați, creează deschiderea fluentă către acest fenomen.

Acești factori pot fi clasificați în funcție de varianta de transcripție dorită, dar se datorează și timbrului specific al instrumentului, calităților melodice deosebite, ambitusului, caracteristicilor de virtuositate ale flautului și nu în ultimul rând faptului că este un instrument extrem de popular, cu o expansiune interpretativă corelată cu un număr mare de soliști care reușesc să dovedească adevăratele bariere interpretative la care se extinde tehnica modernă pusă în slujba artei interpretative.

Problematica tehnică a fost deja subliniată în nenumărate exemple mai sus menționate și consider că explicațiile exemplificate deja pot fi de natură să limpezească nenumăratele probleme care pot surveni prin prelucrarea materialului original și prin încercările de a-l reda cât mai fidel și mai ferit de impurități sonore de orice fel.

Desigur, interpreții și editorii nu au modificat structura instrumentală dorită de compozitor decât după o analiză atentă și elaborată a materialului sonor existent, a posibilităților concrete de transcriere, precum și a posibilităților instrumentelor la care s-a apelat direct.

Transcripțiile care au devenit familiare din punct de vedere al comercializării excesive, sunt doar o parte a acestui subiect care poate deveni obiect de studiu, dar care trebuie tratat cu profesionalism, deoarece tematica

sonoră transcrisă este de cele mai multe ori de o anvergură care nu permite tratări superficiale, iar rezultatele reale sunt de multe ori peste așteptări și pot deveni în timp etaloane, atât din punctul de vedere al tehnicii de transcripție cât și din punctul de vedere al realizării interpretative.

De cele mai multe ori, prin transcripție și mai ales prin interpretarea acesteia, tipologia estetică a lucrării are de suferit transformări, mai mici sau mai mari, de ordin estetic, care pot modifica indirect atât interpretarea cât și percepția lucrării originare sau transcrise.

Actualitatea muzicală în transcripții ar putea fi un subiect de sine stătător, dar spațiul și viitorul acestei problematice necesită o abordare care limitează prin însăși amplitudinea sa, elementele specifice care-l caracterizează ca subiect, iar restricțiile generate de complexe inerente ale tradiționaliștilor nu fac decât să amplifice complexitatea abordării acestei teme.

Recomandarea clasică pentru a facilita reușita interpretării unei lucrări transcrise, este aceea de a studia în profunzime toate aspectele stilistice, instrumentale, tehnice și, nu în ultimul rând, aspectele ce țin de factorul compozițional sau de receptarea de către public a lucrării respective.

Extraordinara explozie de imaginație, dar în același timp, de informație directă și pertinentă îmi permit să caracterizez această eră ca fiind una prolifică din punctul de vedere al transpozițiilor, nu pentru că ar lipsi inspirația creatoare, dar mai ales datorită faptului că accesul la informație este extrem de facil, iar tentația de a avea o lucrare cu tematică deja cu succes la public, face ca acest aspect să fie de nenumărate ori în atenția potențialilor compozitori dar în același timp și al interpreților.

Capitolul transcripțiilor are o arie destul de extinsă, dar care poate fi mult amplificată tocmai datorită diversității reale a problematicei transcripțiilor (se poate analiza aprofundat problema elementelor de limbaj, tehnici noi, interpretare comparată, viitorul genului etc.) care face parte din actualitatea muzicală universală.

7. Bibliografie muzicală selectivă:

- BALAN, George, *Sensurile muzicii*, Ed. Tineretului, București, 1965.
- BALAN, George, *O istorie a muzicii europene*, Ed. Albatros, București, 1975.
- BALAN, George, *Dincolo de muzică*, Ed. pentru literatură, București, 1967.
- BĂRBUCEANU, Valeriu, *Dicționar de instrumente muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1992.
- BENTOIU, Pascal, *Gîndirea muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1975.
- BENTOIU, Pascal, *Imagine și sens*, Ed. Muzicală, București, 1973.
- BERGER, Wilhelm, *Clasicismul de la Bach la Beethoven*, Ed. Muzicală, București, 1990.
- BERGER, Wilhelm, *Mozart, cultură și stil*, Ed. Muzicală, București, 1991.
- BERGER, Wilhelm, *Ghidul muzicii instrumentale de cameră*. Ed. Muzicală, București 1992.
- BERGER, Wilhelm, *Cultură și stil*, Ed. Muzicală, București, 1991.
- BENARD, Norbert, *Historie de la Musique*, Paris, 1973.
- BREAZU, Marcel, *Dialoguri despre artă*, Ed. Politică, București, 1970.
- BRUMARU, Ada, *Clasicismul*, Ed. Muzicală, București, 1966.
- BUGHICI, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978.
- CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Univers, București, 1995.
- CONSTANTINESCU, Grigore, *Cântecul lui Orfeu*, Ed. Eminescu, București, 1979.
- CRASS, Edouard, *Johannes Brahms, Sein Leben in Bildern*, Leipzig, 1957.
- DELACROIX, Henri, *Psihologia artei*, Ed. Meridiane, București, 1983.
- DEMIAN, Wilhelm, *Teoria instrumentelor*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1968.
- DENIZEAU, Gerard, *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Ed. Meridiane, București, 2000.

- DIMOFTACHE, Veturia, *Marțian Negrea*, Ed. Novum, Iași, 2003.
- DINICU, D. Ghe., *Contribuții la arta interpretării muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1963.
- ECO, Umberto, *Limitele interpretării*, Ed. Politică, Constanța, 1996.
- FAGNOCCHI, Giuseppe, *Lineamenti di storia della letteratura flautistica*, Ed. Mobydick, Faenza, 1999.
- GOLEA, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorii noi*, Ed. Muzicală, București, 1987.
- GHYKA, Matila, *Estetica și teoria artei*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1981.
- HONNEGGER, Marc, *Dictionaire de la musique*, Ed. Bordas, Paris, 1979.
- IORGULESCU, Adrian, *Timpul muzical, motive și metafore*, Ed. Muzicală, București, 1988.
- IORGULESCU, Adrian, *Timpul și comunicarea muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1988.
- KESSIC, Marlaena, *Il flauto, passione di ragazzi e di Re*, Ed. Veridiana Press, Milano, 1984.
- LANDORMY, Paul, *Historie de la Musique*, Ed. Mellottee, Paris, 1932.
- LAZZARI, Gianni, *Il flauto traverse*, Ed. EDT, Torino, 2003.
- LIPPS, Theodor, *Estetica, Bazele esteticii*, (traducere Grigore Popa), Ed. Meridiane, București, 1987.
- NEMESCU, Octavian, *Capacitățile semantice ale muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1983.
- NICULESCU, Ștefan, *Reflecții despre muzică*, Ed. Muzicală, București, 1980.
- PAȘCANU, Alexandru, *Despre instrumentele muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1980.
- PASCU, George, *Căi spre marea muzică*, Ed. Noel, Iași, 1997.
- PINCHERLE, Marc, *Lumea virtuozilor*, Ed. Muzicală, București, 1969.
- POPOVICI, Doru, – MIEREANU, Costin, *Începuturile muzicii culte românești*,

- Ed. Tineretului, București, 1967.
- RAPIN, Jean-Jaques, *Să descoperim muzica*, (traducere de Cameniță S., Mărcuș A., Glacș E.) Ed. Muzicală, București, 1975.
- ROLLAND, Manuel, *Historie de la musique*, Encyclopedie de la Pleiade, Ed. Gallimard, Paris, 1963.
- SCHUBART, Cristian Friedrich Daniel, *O istorie a muzicii universale*, Ed. Muzicală, București, 1983.
- SERVIEN, Pius, *Estetică*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1975
- SOLLERTINSKI, Ivam Ivanovici, *Despre muzică și muzicieni*, Ed. Muzicală București, 1963.
- STEFĂNESCU, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, vol III, Ed. Fundației Culturale române, București, 1963.
- STRAVINSKI, Igor, *Poetica muzicală*, Ed. Muzicală, București, 1967.
- TĂNASE, Viorica, *Psihopedagogia interpretării muzicale instrumentale*, Ed. „Noel”, Iași, 1997.
- TUBEUF, Andre, *Mozart, drumuri și cânturi*, (traducere de Doina Lică) Ed. Humanitas, București, 2006.
- VANCEA, Zeno, *Studii și eseuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1974.
- VIGNAL, Marc, - GOLEA, Antoin, Larousse, *Dicționar de mari muzicieni*, (traducere de Oltea Șerban Pârâu) Ed. Univers Enciclopedic, București 2006.
- VINCI, Domenico, *Appunti sulla storia e letteratura del flauto*, Ed. Bongiovanni, Bologna, 1998.
- WEINBERG, Dr. I. *Haydn*, Ed. Muzicală, București, 1964.
- * * * *Dicționar de estetică generală*, Ed. Politică, București, 1972.
- * * * *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și Enciclopedică București 1984.

8. Anexă imprimări

1. **Marțian Negrea - *Martie*** pentru Flaut solo
 - a) Dorel Baicu - flaut
 - b) Voicu Vasinca - flaut
 - c) Aurelian Octav Popa - clarinet
2. **Nicolo Paganini – *Capriciul nr.24*** pentru vioara solo
 - a) Dorel Baicu - flaut
3. **Antonio Vivaldi – *Anotimpurile*** pentru vioara și orchestră de cameră
 - a) Dorel Baicu - flaut - Orchestra de camera Bacau dir. Franco Giacosa
 - b) Dorel Baicu - flaut - Orchestra de camera Bacau dir. Ovidiu Bălan
 - c) James Galway - flaut și dir. - Zagreb Soloists
 - d) Vladimir Spivakov – vioara și dir. – Moscow Virtuosi
4. **Aram Hacıaturian – Concert pentru vioara și orchestră**
 - a) Dorel Baicu - flaut – Filarmonica M. Jora - Bacău dir. Ovidiu Balan
 - b) Emmanuel Pahud -flaut -Tonhalle Orchester – Zürich dir. David Zinman
 - c) James Galway – flaut și dir. - Zagreb Soloists