

REZUMAT (*Abstract*)

Prezenta teză de doctorat cu titlul „***DIMENSIUNI STILISTICO-INTERPRETATIVE ALE CREAȚIEI CONTEMPORANE PENTRU CHITARĂ SOLO ÎN SPAȚIUL LATINO-AMERICAN (LEO BROUWER ȘI HEITOR VILLA—LOBOS)***” constituie o lucrare structurată în patru mari capitole, fiecare dintre ele fiind divizat în subcapitole, debutând cu o introducere și finalizându-se cu o secțiune de concluzii generale la care se adaugă bibliografia adiacentă.

INTRODUCERE

Subiectul ce urmează să fie tratat în această teză reprezintă un tărâm pe cât de captivant pe atât de util pentru cei interesați de muzica Americii de Sud, creația celor doi compozitori, *Leo Brouwer* și *Heitor Villa-Lobos* nefiind analizată în întregime. Totodată, amprenta de noutate a lucrării o constituie faptul că în spațiul românesc, o abordare de acest gen încă nu există, drept pentru care consider binevenită prezentarea (adresată tinerilor interpreți de chitară clasică) unei literaturi de specialitate din spațiul latino - american, diferită de cea alcătuită din sambe, bossanove, tangouri ale cunoscuților autori: Antonio Carlos Jobim, Jorge Morel, Luis Bonfá.

Analiza încurajează documentarea temeinică a instrumentistului chitarist din punctul de vedere a tuturor cunoștințelor de specialitate: istoria muzicii, armonie, contrapunct, forme, genurile și stilistica muzicală.

Capitolele sunt structurate astfel încât să ofere o imagine globală a celor două personalități care, prin activitatea lor în domeniu, au intrat în conștiința muzicală atât sud-americană cât și universală. Deasemenea, este relevată contribuția lor la dezvoltarea laturii interpretative în ceea ce privește chitara, detalierea elementelor de tehnică fiind omniprezente pe tot parcursul analizelor.

Scopul realizării acestei lucrări constă atât în îmbunătățirea tehnicii instrumentale cât și în necesitatea de a oferi o alternativă de analiză stilistico-interpretativă a lucrărilor pentru chitară solo a celor doi compozitori, apelând la două aspecte:

- *Muzica din perioada modernă și contemporană;*
- *Mijloacele tehnice și interpretative moderne specifice chitarei.*

CAP.I

EVOLUȚIA CHITAREI ÎN CADRUL ISTORIC AL MUZICII UNIVERSALE

De-a lungul timpului, în Peninsula Iberică s-au descoperit dovezi ale prezenței chitarei încă din secolul al XIII-lea. Dar datorită numărului mare de alte instrumente asemănătoare acesteia (cele din familia *lăutei*, *vihuelei*, *mandolinei* și *citolei*), este imposibil de identificat adevăratele sale origini. Din punct de vedere al modului de construcție, este evident că mai există și în zilele noastre strămoși care prezintă o serie de caracteristici similare: gâtul lung, cutia de rezonanță prevăzută cu orificiu de vibrație, corzile acționate prin ciupirea cu degetele sau plectru (pană), tastiera cu taste (barele de metal) care marchează intervalul de semiton (acest lucru este rareori întâlnit în Orient, delimitarea făcându-se după alte criterii ce au în vedere construirea modurilor specific orientale și a caracteristicilor muzicii autohtone). Uneori, instrumentele pot deveni netemperate, lucru datorat lipsei cu desăvârșire a acestor bare metalice pe griful instrumentului.

Termenul de “*chitară*” este derivat din „*ceartar*”, supoziția fiind întărită de faptul că primele instrumente de acest gen aduse în Europa aveau tot patru corzi, la fel ca cel originar din Iran.¹

Conform izvoarelor istorice cunoscute, evoluția chitarei a cunoscut câteva perioade reprezentative începând cu *chitara latină* și cea *maură* (sec.XII), apoi *chitara renașcentistă* (sec.XV), *viuela* (sec.XVI) contemporană cu *chitara Rizzio* și *chitara battente*, *chitara baroc* și *chitara spaniolă*, chitara cu 6 coarde construită de *Pietro Lippi* (sec.XVIII) urmând *chitara lui Torres* – prototipul chitarei moderne.

¹ ro.wikipedia.org/wiki/Chitară

Mai târziu, în perioada de după anul 1900, unul dintre cei mai cunoscuți și îndrăgiți interpreți chitariști, spaniolul *Andrés Segovia* (1893-1983) are meritul deosebit de a aduce o contribuție valoroasă la îmbogățirea repertoriului specific instrumentului în secolul XX, oferind noi valențe chitarei.

CAP. II CULTURA MUZICALĂ SUD-AMERICANĂ

II.1. Scurt istoric

Deși *Heitor Villa-Lobos* a constituit principalul pilon al muzicii din America de Sud de-a lungul unei bune părți de secol, cucerind faima atât pe continentul american cât și în Europa, este necesar de amintit faptul că și alți compozitori la fel de talentați s-au făcut remarcați prin aportul lor la dezvoltarea și promovarea culturii muzicale al acestui spațiu geografic. Argentinienii *Astor Piazzolla*, *Alberto Ginastera* precum și mexicanul *Carlos Chavez* se numără printre cei care, prin activitatea lor componistică cât și artistică, au reușit să se facă recunoscuți și pe plan internațional.

Vorbind despre muzica academică, vom observa că de la o țară la alta există diferențe substanțiale care țin de bogăția culturală, de diversitatea surselor muzicale precum și de influența mai mult sau mai puțin accentuată a folclorului fiecărei regiuni.

Pentru o înțelegere mai clară a evoluției și dezvoltării acestei ramuri a culturii pe teritoriul Americii Latine, putem să adoptăm un procedeu așa-zis stratigrafic, conform căruia, arta muzicală din fiecare republică se aseamănă cu cele patru straturi succesive ce constituie sedimentul. În ordinea lor cronologică acestea sunt următoarele: *elementul indigen*, *aportul cuceritorilor*, *elementul negru* și *cel european*.

II.2. Surse de inspirație. Genuri și forme

Muzica sud-americană are un aspect mozaicat, în care extrema diversitate o constituie esența populară a fiecărei țări. Alături de acest lucru, influența exercitată de Europa asupra vieții muzicale din acest teritoriu este una foarte puternică (dealtfel, ca și pe teritoriul nord-american), compozitorii catalogați drept „indigeni”, fiind aruncați într-o veritabilă tradiție muzicală.

Străbătând teritoriul Americii Latine de la nord la sud, vom descoperi o incontestabilă bogăție a rădăcinilor populare caracteristice pentru fiecare regiune în parte.

Genuri specifice muzicii latino-americe

Acum vor fi enumerate câteva dintre genurile specifice prezente în muzica spațiului latino-american: *batuque, congo, lundu, maxixe, tango, samba, milonga*.

II.3. Muzica academică. Reprezentanți

În secolul trecut, facilitatea sporită a comunicațiilor maritime între Europa, Brazilia și Argentina va juca un rol important în apariția și dezvoltarea muzicii culte din cele două țări.

Producțiile muzicale ale primilor compozitori brazilieni și argentinieni au scos la iveală un naționalism înnăscut, bucurându-se de beneficiile existenței unor mari teatre prezente în orașele capitală. Toate aceste instituții constituiau un important stimulent pentru tinerii muzicieni, care, în combinație cu entuziasmul general al publicului pentru muzica lirică din acea vreme, îi conduceau la compozițiile de operă.

Dintre iluștrii reprezentanți ai artei muzicale sud-americe îi putem consemna pe *Manuel Ponce, Carlos Chavez, Blas Galindo, Silvestre Revueitas, Luis Sandi, Geronimo Baqueiro Foster, Jose Rolon* și alții.

Figuri marcante de interpreți chitariști de pe teritoriul sud-american

Miguel Lobet (unul dintre elevii lui Magin Alegre) a călătorit în America în jurul anului 1912, de obicei locuind periodic în Argentina. Considerat o mare revelație datorită statutului muzical, standardul său a fost atât de înalt, încât a devenit imediat o puternică sursă de inspirație pentru ceilalți muzicieni.

Catullo Cearenese a fost chitarist complet autodidact, creându-și propriul său stil interpretativ. Instrumentistul s-a remarcat și ca fiind unul dintre primii muzicieni ce au popularizat genul *modinha*.

II.4. Naționalism și inovație în muzica argentiniană și braziliană

ARGENTINA

În general, cei mai importanți oameni de muzică argentinieni ai secolului al XIX-lea, precum *Amancio Alcorta, Vicente Lopez Y Planes, Juan Bautista Alberdi* sau *Bartolomeo Mitre* au fost de fapt amatori, făcând parte din lumea politică și economică. Alții, ca *Jose Marmol* și *Olegario Andrade* s-au remarcat mai întâi ca poeți.

Primul compozitor argentinian care și-a făurit o carieră muzicală strict profesională a fost *Pedro Esnaola*.

Cu diferite ocazii, cum ar fi celebrarea independenței Argentinei, *Arturo Berutti* a compus „*Evangelina*” și „*Tarass Boulba*” prezentate la Scala, iar în anul 1910, „*Los Heroes*” la Teatrul Colon. Deși cu o producție muzicală minoră, *Julian Aguirre* dobândește celebritatea datorită unei foarte frumoase orchestrații a lucrării sale „*Huella y gato*”, realizată de dirijorul elvețian Ernest Asermet și prezentată în cadrul serilor de concerte pe care le-a susținut cu *Orchestra Estable* la Teatrul Colon.

Tango-urile tipice scrise de *Juan Jose Castro* poartă o puternică amprentă a spiritului din Buenos Aires, la care se adaugă creațiile lui *Roberto Camaño* dintre care amintim „*Concierto para guitarra y orchestra*” sau „*Suite para cuerdas*”.

Alberto Ginastera face parte, alături de *Heitor Villa-Lobos* și *Carlos Chavez*, dintre compozitorii latino-americani cei mai celebri pe plan internațional.

BRAZILIA

Teritoriul Braziliei nefiind explorat în întregime, nu există foarte multe date cu privire la muzica arborigenă, în consecință, aceasta fiind mai puțin cunoscută. Totuși, sunt câteva dansuri în care elementul indigen pare să primeze (*caterete* sau *catira*, dansată în statele din Sao Paulo, Rio, Minas Gerais, Mato Grosso și Goias); în rest, ea este prezentă doar în regiunile unde accesul este dificil.

Cei dintâi muzicieni europeni ajunși pe acest teritoriu în anul 1954 au fost iezuiții stabiliți la Bahia, vechea capitală a coloniei.

Primele manifestări ale naționalismului muzical în Brazilia au apărut la sfârșitul secolului al XIX-lea. Figurile importante ale acestei etape au fost *Alexandre Levy*, *Alberto Netomuneco*, *Ernesto Nazareth* și mai ales *Heitor Villa-Lobos* căruia i se datorează fundamentarea unui limbaj specific brazilian.

Cele două mari tendințe care au străbătut muzica acestei țări sunt următoarele: *tendința „naționalistă”* care era condusă de *Camargo Guarnieri* și *al doilea curent* care a adunat muzicienii în jurul grupării numită „*Muzica Viva*”, grupare care avea la bază influența lucrărilor lui *Hans Joachim Koellreutter*, teoretician al tendințelor radicale.

Unul dintre cei mai importanți profesori, interpreți și în același timp promotori ai chitarei pe teritoriul latino-american a fost *Isaias Sávio*.

II.5. Metode de predare a chitarei practicate în

America de Sud

Una dintre lacunele des întâlnite pe teritoriul Braziliei în ceea ce privea predarea acestui instrument consta în menținerea unei *mâini drepte foarte slabe iar cea stângă puțin mai dezvoltată*.

Prin legătura sa cu tradiția europeană veche, *Domingo Prat* a exercitat o puternică influență asupra dezvoltării tehnicii interpretative la chitară prin realizarea unui dicționar complex care conține foarte multe elemente ce privesc acest instrument.

Oswaldo Soares, care a studiat cu *Josefina Robledo* și mai apoi cu *Attilo Bernadini* în São Paulo, este cel care a scris prima metodă importantă de chitară în Brazilia, publicând și câteva cărți minunate, toate influențate de stilul „ortodox” a lui Francisco Tárrega.

Primele date absorbite de *Isaias Sávio* asupra tehnicii chitaristice au izvorât din studiul său cu *Miguel Lobet*. Ideea de bază consta în utilizarea pentru mâna dreaptă a stilurilor *tyrando* și *apoyando*, separat și combinat, întrebuițând apoi o mixtură între *legato* și *staccato* pentru ambele mâini.

CAP.III

HEITOR VILLA-LOBOS

III.1. PREMISE ISTORICO-STILISTICE

III.1.1. Microportret componistic

Repere biografice

Compozitor brazilian, *Heitor Villa-Lobos* este descris ca cea mai importantă figură creativă a culturii muzicale latino-americane din toate timpurile.

Acesta s-a născut în Rio de Janeiro, la data de 5 martie 1887. Tatăl său, Raul Villa-Lobos (la origini, patronimul se scrie într-un singur cuvânt: *Villalobos*) a fost un om bogat și educat, cu puternice rădăcini spaniole, înalt funcționar al Bibliotecii Naționale, fiind și autorul unor diverse publicații despre istorie și cosmografie.

În cursul anului 1920, a avut loc întâlnirea lui Villa-Lobos cu chitaristul spaniol *Andrés Segovia*, căruia i-a dedicat atât cele “*12 Studii*” pentru chitară, fiecare fiind inspirat din chôros-ul brazilian, cât și minunatul “*Concert pour guitare et petit orchestra*”.

La 30 iunie 1923, grație contribuției decisive a doi financieri brazilieni, Carlo și Arnaldo Guinle, cât și a unei subvenții dificil acordate de către Camera Deputaților, Heitor pleacă la Paris unde a locuit între anii 1923-1924 și 1927-1930, acum intrând în contact cu reprezentanți ai Iluminismului ca Edgard Varese, Pablo Picasso, Leopold Stokowsky și Aaron Copland.

Maestrul a murit la 17 noiembrie 1959, la orele 4 după-amiază.

Introducere în creația muzicală

Catalogul opusurilor sale grupează aproximativ o mie de compoziții și mai puțin de o sută pierdute. A scris numeroase lucrări orchestrale, pentru formații camerale, piese instrumentale și vocale. Muzica acestuia își trage sevele din folclorul brazilian, conținând și elemente stilistice din tradiția clasică europeană.

Primele creații ale lui Heitor Villa-Lobos își au originea în improvizațiile de chitară, ca de exemplu „*Panqueca*” (1900). În anul 1907, a compus prima sa lucrare importantă cu titlul „*Canticos sertanejos*” pentru orchestră mică, în care ilustrează atmosfera muzicii braziliene prin mijloacele artistice descoperite în călătoriile făcute.

Întâlnirea cu Arthur Rubinstein l-a determinat pe Lobos să compună muzică pentru pian ca de exemplu piesa „*Simples coletanea*” (1919).

Chôros-urile compozitorului brazilian nu sunt doar simple valorificări ale temelor culese în timpul călătoriilor sale. El le utilizează ca o substanță sonoră, unde studiul riturilor, a sunetelor naturii sau chiar a sentimentelor umane primește o logică muzicală surprinzătoare și spontană, de o mare complexitate.

Heitor Villa-Lobos a scris și **12 Simfonii** structurate după legile cele mai desăvârșite.

În domeniul operei, acesta a dat naștere la câteva lucrări de referință cum ar fi: „*Izath*”, „*Yerma*” (1956), „*Magdalena*” (1947), „*A menina das nuvens*” (Fiica norilor) – 1957-1958.

Între anii 1915 și 1957, producția sa muzicală s-a reântregit cu **17 cvartete de coarde** (a lăsat și schița celui de-al 18-lea), lucrări compuse pentru propria-i plăcere, fără o comandă anume.

III.2. IPOSTAZE STILISTICO-INTERPRETATIVE

ALE CREAȚIEI PENTRU CHITARĂ SOLO

*Preludiile nr. 1-5, Studiile nr.1,2,3,12,
Concertul pentru chitară și orchestră*

Abordarea analizei lucrărilor alese se va realiza pe două paliere:

1. Din punct de vedere *structural*, prin tratarea elementelor de formă, armonie, melodie, polifonie, dinamică;
2. *Timbral*, prin reliefarea modurilor de emisie, esențiale pentru dezvoltarea tehnicii interpretative la chitară (*stacatto, legato, flageolette, vibrato, pizzicato*, precum și tehnici de ciupire a mâinii drepte – *apoyando* și *tyrando*).

III.2.1. Preludiile (nr.1-5)

Scrise cu puțin înainte de 1940, aceste preludii erau în manuscrisul original, în număr de șase. Din nefericire, unul dintre ele, „*cel mai bun dintre toate*” după cum afirma compozitorul, s-a pierdut.

În cadrul formei mici, autorul a făcut dovada unui genial simț al echilibrului, al trăirilor intense, al unei mari originalități conceptuale, exploatând la maxim resursele tehnice și sonore ale instrumentului.

Privite ca un întreg, aceste minunate piese prezintă o minipanoramă a mediului rural din Brazilia și mai mult de atât, poporul brazilian.

Preludiul nr.1

Preludiul nr.1, alături de *Chôros nr.1*, sunt două piese mult admirate de către publicul fidel care ascultă lucrări din minunatul repertoriu pentru chitară dăruit de Villa-Lobos muzicii universale.

Din punct de vedere structural, lucrarea are o formă tristrofică de tip **A B A**, cu *da capo* (repriză statică), alături de materialul melodic distinct, secțiunile diferențiindu-se la nivel tonal, agogic și expresiv.

Analiza stilistico-interpretativă a Preludiului nr.1

Alături de analiza structurală a piesei, o analiză interpretativă este extrem de necesară unui practician al chitarei.

Melodia acestui preludiu reprezintă un contrastant portret al Braziliei și al culturii muzicale a acesteia, având un caracter melancolic, pătrunzător și destul de trist. Alături de această tristețe, există și un cert optimism, întărit de un simț al mișcării jucăuse. Secțiunea de mijloc își are originea în folclor, amintindu-ne de minunatele tărâmurile braziliene, conturate prin valorificarea lirismului chitarei.

Preludiul nr.2

Structura tristrofică a lucrării (**A B A**) este evidențiată atât de simetria generată de reluarea în final a primei secțiuni, cât și de modificarea tonală semnalată la începutul strofei mediane.

Analiza stilistico-interpretativă a Preludiului nr.2

Aruncând o privire asupra valorilor notelor grave din ambele secțiuni, se poate observa că Villa-Lobos dezvoltă un ritm simplu, alcătuit din succesiunea unei doimi urmată de două pătrimi. Și aici apare problema zgomotului produs de către degetele de la mâna stângă prin contactul lor cu corzile grave în momentul deplasării, mai ales în partea mediană. Pentru abordarea acestei secțiuni a Preludiului, mâna stângă joacă un rol important. Deși fixată pe un singur tipar de acord, schimburile de poziții trebuie să se efectueze cu grijă și acuratețe, fără deformarea configurației degetelor.

Preludiul nr.3

Preludiul nr.3, reprezintă cel mai original preludiu al lui Heitor Villa – Lobos datorită limbajului armonic novator, al caracterului improvizatoric și al ethosului spaniol.

Lucrarea este alcătuită din două secțiuni (formă bistrofică mică **A B**), în locul uzualei forme ternare *A B A*, totul marcat cu repetiții, delimitarea acestora fiind sugerată de modificarea scriiturii în cazul strofei secunde. Secțiunea **A** este scrisă în originalul stil Villa-Lobos, iar **B** redă clar muzica lui Bach.

Analiza stilistico-interpretativă a Preludiului nr.3

Acest preludiu, conține dovada pasiunii speciale a compozitorului pentru muzica lui J.S.Bach, acest lucru fiind evident în fraza din a doua secțiune. Balansul dintre tempourile celor două părți reprezintă un element hotărâtor.

Muzica lucrării nu permite exagerări deși autorul utilizează cu generozitate indicații de *rallentando* și *ritenuto*, care contribuie și ele la realizarea echilibrului în interpretare.

Preludiul nr.4

Dedicația acestei piese face referire la cultura braziliano-indiană.

În ciuda structurii sale simple și clare, melodia cu care debutează preludiul, străbătută de un pronunțat caracter meditativ, alternează cu pasaje acordice, producând astfel un efect „orchestral” deosebit, totul datorându-se sonorității deseori compătimitoare a chitarei.

Lucrarea urmează o schemă ternară: secțiunea **A**, secțiunea **B** și secțiunea **A'**.

Sunetele nedorite apărute în interpretarea *Preludiului nr.4* se pot elimina prin utilizarea atentă a tehnicilor de atenuare (amortizare). Îndoind falangele degetelor de la mâna stângă și alunecând cu partea moale a buricelor, se va înlătura orice sunet care poate altera ideea muzicală.

O nouă problemă cu care instrumentistul se confruntă acum o reprezintă stoparea corzilor, atât de necesară pentru obținerea acurateții interpretării în timpul actului artistic.

Preludiul nr.5

Preludiul nr.5 este asemănător unei surprize, completând ciclul compozițiilor pentru chitară. Spre deosebire de oricare dintre cele cinci preludii, acesta se împarte în trei secțiuni, prima repetându-se identic în final: astfel schema preludiului este **A-B-C-A**.

În ceea ce privește „*Pocco animato*” notat la începutul lucrării, sugerez ca pe tot parcursul interpretării, tremenul *pocco* să fie reținut în minte, pentru a nu se transforma totul într-o „zbenguială muzicală”.

III.2.2. Analiza comparată a interpretării Preludiului nr.1 de Heitor Villa-Lobos

Această analiză comparată va urmări tratarea elementelor tehnice și de expresie utilizate de către cei trei instrumentiști de marcă a peisajului chitaristic mondial (*Manuel Barrueco* <Cuba>, *Sergio Assad* <Brazilia> și *Narciso Yepes* <Spania>) în interpretările *Preludiului nr.1* scris de Heitor Villa-Lobos.

III.2.3. Studiile de concert

Studiile lui Villa-Lobos, studii de concert, au fost schițate între anii 1924 și 1929, dar este posibil ca forma lor finală să se fi definitivat la Paris, în 1929.

Dacă dificultățile tehnice cerute de aceste scurte lucrări nu sunt accesibile decât instrumentiștilor profesioniști, acestea dovedesc că, grație aspectului de pură agilitate și o cunoaștere perfectă a resurselor expresive ale chitarei, ne este permis să pătrundem în intimitatea universului interior al compozitorului brazilian.

Studiul nr.1 în Mi minor

Din punct de vedere formal, *Studiul nr.1* are drept caracteristică principală latura improvizatorică, ceea ce determină, de cele mai multe ori, o delimitare asimetrică a secțiunilor componente după criterii diferite de cele clasice (cadențe interioare, semne de repetiție). În cazul lucrării de față, datorită scriiturii în arpegii, precum și a înlănțuirilor armonice implicite, putem deosebi, pe baza unor subtilități melodice-figurale și dramaturgice, trei secțiuni componente, inegale ca dimensiune.

Analiza stilistico-interpretativă a Studiului nr.1

Studiul nr.1 („*Allegro non troppo*”) se adresează tehnicii mâinii drepte și are la bază o formulă arpegială fixă: p i p i p m i a m a i m p i p i. Fiind vorba de arpegii, senzația permanentă trebuie să fie una de relaxare, necesară pentru acuratețea interpretării.

Realizarea cu succes a acestui studiu este în strânsă legătură cu efectuarea exercițiilor zilnice care au un rol hotărâtor, ajutând în concept extins la:

1. menținerea mâinilor în formă pentru a cânta orice se cere;
2. pregătirea mentală și fizică pentru repertoriul de concert.

Studiul nr.2 în La Major

Studiul nr.2 tratează ca și probleme tehnice *notele legate și arpegiile*.

Luând în considerare fondul scriiturii și al reperelor tonale, putem delimita în structura formală două secțiuni relativ egale: **A, A1**.

Din punct de vedere melodic, discursul este construit pe baza alternării de arpegii ascendente și descendente, ce se diversifică prin aspectul armonic latent, precum și prin înserarea unor note melodice (în special în secțiunea a doua).

Analiza stilistico-interpretativă a Studiului nr.2

Cu riscul de a mă repeta, afirm încă o dată că ***Studiul nr.2*** este unul de arpegii, dar nu în sensul clasic al conceptului. În epoca Barocului, acest concept urmărea ca notele consecutive ale unei scări diatonice să se intoneze pe corzi diferite, întrebându-se tehnica arpegierii (*campanellas*). Aici nu se urmează ideea tradițională, drept pentru care digitațiile ambelor mâini ridică cele mai multe probleme celui care abordează lucrarea.

Ca prim punct de pornire, trebuie menționat faptul că semnificația *legato-urilor* este foarte greu de înțeles, neavând o desfășurare logică.

Materialul sonor din încheierea lucrării a stârnit numeroase controverse în rândul practicienilor și nu numai. *Interpretarea armonicelor* de pe timpul 4 din măsura nr.26 și pe timpul 1 măsura 27, este foarte dificil de realizat cu toate că în partitură avem indicate destule informații cu rolul de a oferi o variantă corespunzătoare.

Pentru redarea unui echilibru între latura sonoră și cea ritmică a arpegiilor, este recomandată accentuarea sunetelor din extremități. Acest lucru devine posibil utilizând o metodă de ciupit ce combină ambele stiluri: *tyrando* pentru notele din interiorul secvenței arpegiale și *apoyando* pentru începutul și vârful arpegiului.

Studiul nr.3 în Re Major

Lucrarea are structură monostrofică, delimitările sale interne realizându-se doar virtual, pe baza unor detalii de scriitură melodică sau armonică.

Din punct de vedere melodic, discursul este construit preponderent pe fondul unor figuri alcătuite din celule de două sunete plasate la diferite intervale.

Analiza stilistico-interpretativă a Studiului nr.3

Influențat de activitatea didactică și creativă a compozitorilor din epocile anterioare, **Studiul nr.3** (alături de *Studiile nr.2, 9*), este practic un exercițiu pentru arpegii în care sunt integrate *note legate* și *barre-uri*.

Lucrarea reprezintă mai degrabă o piesă frumoasă, cu un grad de dificultate sporit, notele în sine prezentând câteva probleme adresate activității mâinii stângi. Ea poate fi abordată utilizându-se și variații ale ritmului în ordinea exersării digitațiilor, metoda contribuind atât la sporirea tempo-ului cât și pentru claritatea sunetelor intonate prin procedeul de legato, accentul căzând pe fiecare a doua notă din grupurile de două șaisprezecimi.

Studiul nr.12 în La minor

Ultimul studiu compus de Villa-Lobos are reputația ca fiind unul foarte dificil de realizat atât din punct de vedere tehnic cât și interpretativ.

Interesul pentru formulele ritmice dificile, aspect care nu reprezintă un punct forte al lucrărilor pentru chitară ale lui Lobos, este obținut prin intonarea ocazională a grupului de patru șaisprezecimi desfășurate în măsura de 3/8.

Această lucrare este „*compusă în arta glissando-ului*”, abordarea procedeului depășind uneori chiar și a XII-a tastă a chitarei.

Un alt aspect se referă la folosirea în mod extins a acordurilor paralele (în formulă de trei degete) însoțite de frecvente schimburi de poziții.

III.2.4. Analiza comparată a interpretărilor „STUDIILOR NR. 2 și 12” de HEITOR VILLA-LOBOS

Deoarece nu întotdeauna avem posibilitatea de a afirma că suntem siguri sută la sută de ceea ce este corect sau nu, apare necesitatea realizării unor comparații între mai multe înregistrări ale lucrărilor lui Villa-Lobos cu diferiți chitariști de prestigiu internațional. În acest caz i-am ales pe: *Julian Bream, Turibio Santos, Narciso Yepes, Eliot Fisk, Manuel Barrueco, Andrés Segovia* și *John Williams*.

III.2.5. Aspecte referitoare la manuscrisele lucrărilor pentru chitară solo ale lui HEITOR VILLA-LOBOS (*Studiile nr.1, 2, 3, 12*)

La livrarea manuscriselor de către un nepot al Luciliei Guimaraes (prima soție a compozitorului) Muzeului „Villa-Lobos”, acestea s-au dovedit a fi foarte amestecate, necesitând ceva timp pentru organizarea și clasificarea lor.

Mulți chitariști, referitor la *Studiile de concert*, au împărtășit opinia conform căreia ediția **Max Eschig** conține câteva greșeli de copiere. Aceasta opinie s-a bazat pe analizele evidentelor aspecte interne reieșite din textul în sine.

În ceea ce privește manuscrisele *Preludiilor*, încă nu există nicio urmă a *Preludiului nr.6* (cel pierdut) iar împreună cu cel al *Suitei Populare Braziliene (Suite Popular Brasileira)*, ar fi putut oferi o apreciere obiectivă asupra procesului creativ al lui Heitor Villa-Lobos.

III.2.6. Concertul pentru chitară și orchestră mică

Prin acest concert, compus în anul 1951, Villa-Lobos a intenționat să realizeze un balans între volumele sonore ale instrumentelor, astfel încât partea interpretată de solist să se remarcă în cadrul orchestrei. Mai mult, compozitorul a reliefat singulara frumusețe și ritmul seducător al muzicii folclorice, ale căror reminiscențe sunt vizibile în toată creația sa.

Din punct de vedere structural, concertul preia ideea tradițională europeană a genului, în sensul înlănțuirii a trei mișcări: *Allegro preciso – Andantino – Allegro non troppo*. Dar construcția formală nu atinge rigoarea concertelor clasico-romantice, autorul având predilecție pentru formele strofice, nedezvoltătoare, de înlănțuire liberă, în locul tradiționalei forme de sonată, existând gândirea cíclică prin existența unei înrudiri între structurile motivice.

Întreaga compoziție este realizată pe baza principiului rapsodic, fiecare parte fiind alcătuită din juxtapuneri de idei muzicale, concentrate sau dezvoltate, prelucrate divers.

Deși muzica concertului dezvăluie o mare fantezie ritmico-melodică, forma nu se construiește din contraste, ci din înlănțuirea unor secțiuni ușor diferențiate. Diferitele idei se conturează nu atât din mijloace ritmice, cu melodia și armonia permanent înnoite, ci prin schimbări de tempo, de scriitură, de nuanțe și orchestrație.

Villa-Lobos valorifică din plin cuceririle romantismului muzical în nuanțarea expresiei sonore.

CAP.IV

LEO BROUWER Geniul cubanez al chitarei

IV.1. PREMISE ISTORICO-STILISTICE

IV.1.1. Microportret componistic

Repere biografice

Unul dintre cei mai mari compozitori și chitariști ai muzicii moderne contemporane, **Leo Brouwer** s-a născut la Havana în anul 1939.

Acesta a început studiul chitarei la vârsta de 13 ani și compoziția la 15.

Pe parcursul studiilor la *Juilliard School of Music* și la *Hartford University Music Department* (1959-1960) unde principala materie care i-a captat atenția a fost compoziția, muzicianul a urmat cursurile de chitară clasică cu profesorii Vincent Persichetti, Stefan Wolpe, Isadore Freed, J. Diemente și Joseph Iadone.

Brouwer debutează la profesioniști la vârsta de 17 ani și compune „*Preludiile*”, „*Fuga*” inspirate de *Bela Bartok* și *Igor Stravinsky*.

Ca și instrumentist, a participat la festivalurile de la Aldeburg, Avignon, Edinburg, Spoleto, Berlin (Festwochen), Toronto, Arles și Martinica.

Datorită calităților și cunoștințelor sale muzicale excepționale, atât teoretice cât și practice, i-au fost încredințate o serie de funcții în domeniul cultural al Cubei.

Introducere în creația muzicală

Din punct de vedere a gândirii componistice, Leo Brouwer are un stil propriu, care a evoluat pe parcursul mai multor perioade. În compozițiile sale a abordat *direcțiile serialismului, postserialismul și aleatorismului* iar lucrările, în totalitatea lor, reprezintă „opera unui artist care <scrie pentru că a gândit>”².

În anul 1956 (în unele publicații apare 1955), începutul primei etape a lui Brouwer în dezvoltarea procesului complex al compoziției (1956-1962), Cuba traversa o perioadă de *naționalism* și de muzică *foarte structuralistă*.

² **Radames Giro Cubierta / Rusky Gamboa, Leo Brouwer, La Musica, Lo Cubano y la Innovacion**, Editorial Letras Cubanas, Calle G. num.505, El Vedado, Ciudad de la Habana, Cuba, 1982, *Quasi Prologo*, p.5.

Cea de-a doua etapă de aproximativ 5-6 ani a început în anul 1962, perioadă dominată de *avangardism* (după cum se consemnează într-un interviu) în care muzicianul a continuat să scrie în acest spirit și pe parcursul anilor '70.

Între anii 1974 și 1981, Brouwer a dat naștere multor opere care au evoluat treptat, dar din păcate nu pentru chitară solo, ca de exemplu: muzică pentru orchestră, muzică de film, muzică de avangardă.

În ultima vreme, în procesul creației, compozitorul a ajuns la un fel de romantism îmbinat cu avangarda și cu naționalismul de la început. Este o sinteză găsită peste tot în muzica sa recentă. *Avangarda* este luată ca bază în ruptura cu limbajul tradițional, denumind-o *hiper-romantică*, nu doar prin stabilitatea bazată pe tonalitate, ci prin noua ambianță sonoră pe care o transmite.

Treptat, elementele avangardiste din ultima etapă se diminuează și apar elementele particulare (mai ales după anul 1980), proces creativ descris de către compozitor ca "*noua simplitate*".

IV.2. IPOSTAZE STILISTICO-INTERPRETATIVE

ALE CREAȚIEI PENTRU CHITARĂ SOLO

***20 Estudios Sencillos, Un dia de noviembre, Canticum,
Elogio de la Danza, Concerto Elegiaco***

IV.2.1. 20 Estudios Sencillos (20 de Studii simple)

Prezentare generală

Dintre lucrările importante destinate chitarei, se numără și cele *20 de Studii Simple* (Editia Max Eschig) care se bucură azi de un important loc în repertoriul chitaristic din mai multe motive. În primul rând, datorită conceperii lor pentru a fi cântate în primele poziții, acestea sunt accesibile elevilor și studenților al căror nivel tehnic nu este unul foarte dezvoltat (aș putea spune că unele studii pot fi abordate chiar și de către începătorii cu calități fizice native corespunzătoare). Totodată, muzicalitatea textului le fac potrivite pentru a fi introduse în programele recitalurilor și concertelor. Nu în ultimul rând, ingeniozitatea de care dau dovadă este relevată de variatul „veșmânt” al îmbinării practicilor compoziționale contemporane, incluzând elemente pop și elemente tonale.

Aceste scurte piese combină aspectul tehnic cu cel expresiv, în care atât mâna stângă cât și mâna dreaptă conțin exerciții diverse necesare realizării unei interpretări adecvate a muzicii contemporane.

Analiza stilistico-interpretativă

Analiza studiilor se va desfășura nu numai din perspectiva muzicală și tehnică, ci va dezvălui și câteva elemente specifice cântatului la chitară. Astfel, se vor trata mișcările ambelor mâini combinate cu modalitățile de ciupire deja cunoscute (*apoyando* și *tyrando*), independența degetelor, trecerile de pe o coardă pe alta, realizarea corespunzătoare a tremolo-ului, legato-urilor, tehnica executării arpeggiilor precum și probleme particulare de interpretare, care aduc un aport considerabil în creșterea valorii muzicale a acestor lucrări.

IV.2.2. Analiza comparată a interpretărilor primelor trei studii de Leo Brouwer

Ricardo Cobo – Costas Cotsiolis

Acest subcapitol se va concentra asupra tratării aspectelor tehnice și expresive comparate a celor trei studii de Leo Brouwer (*Estudio I, Estudio II, Estudio III*), având la bază interpretările celor doi maeștrii ai chitarei clasice: *Ricardo Cobo* (Columbia) și *Costas Cotsiolis* (Grecia). În funcție de gândirea muzicală contopită cu complexul de trăsături ce definesc caracterul fiecăruia dintre instrumentiștii aflați în discuție, vom descoperi câteva diferențe care sunt necesar de consemnat.

IV.2.3. Un dia de noviembre

Analiza stilistico –interpretativă

Piesa *O zi de noiembrie* a apărut în anul 1968 și a fost compusă pentru coloana sonoră a filmului „*Lucia*”, film realizat sub directa îndrumare a marelui regizor cubanez Humberto Soalz, scenariul fiind scris de Julio Garcia Espinosa și Nelson Rodriguez.

Deși străbătută de o melodie care trezește sentimentele oricărui gen de public, aspect rar întâlnit la Leo Brouwer, lucrarea a apărut în cea de-a doua etapă de activitate componistică a acestuia (*etapa avangardistă*).

Întrebuințând indicația de tempo *Andante*, autorul sugerează instrumentistului opțiunea unei interpretări mai libere, care să exprime clar semnificația conținută de titlu.

Piesa are structură *tristrofică mare*, cele trei secțiuni fiind contrastante la nivel tonal, antagonismul minor-major determinând totodată, alături de materialul melodic, un contrast expresiv evident. În ceea ce privește alcătuirea interioară, simetria formală deține o altă ipostază în cele două subdiviziuni ale lucrării.

IV.2.4. Canticum

Analiza stilistico-interpretativă

Titlul piesei *Canticum*, apărută în anul 1968 și dedicată chitaristului C. Molina, reprezintă denumirea în limba latină a termenului de *incantație*. Compusă în timpul celei de-a doua etape a activității componistice, cu un caracter relativ conservator prin experimentele muzicale utilizate, lucrarea are rolul de a introduce și informa tinerii instrumentiști în legătură cu tehnicile moderne, sonoritățile și notațiile muzicii contemporane aplicate pe chitară clasică.

Lucrarea cuprinde două părți contrastante (*Eclosion* și *Ditrambo*) atât din punct de vedere al dinamicii și densității sonore cât și din punct de vedere al tempo-ului, a doua secțiune fiind interpretată rapid, solicitând din partea chitaristului posibilități tehnice avansate.

Deasemenea există și câteva sugestii interpretative proprii *aleatorismului*, prezente în secvențele intonate cu aportul tehnicii de flamenco, *rasgueado*, întâlnite la începutul și finalul lucrării. În rest, totul este scris liber, fără încadrare cu bare de măsură, oferindu-i instrumentistului posibilitatea de a realiza o interpretare personală, luând în considerare toate indicațiile de dinamică notate în text.

IV.2.5. Elogio de la Danza

Analiza stilistico-interpretativă

Conform spuselor lui Leo Brouwer, piesa *Elogio de la Danza* reprezintă culminația misiunii sale „*de structurare a unei opere mai riguroase*”. Compusă în 1964, cea mai matură și mai aclamată lucrare, aceasta anunță finalul primei faze stilistice a compozitorului cubanez.

Datorită ideilor sale inspirate și ingenioase, piesa a devenit una dintre cele mai cunoscute deși nu este tipică pentru stilul prime etape a activității componistice a muzicianului. Scriitura este bazată pe gesturi expresive care se împletesc perfect cu expresia muzicală. Inițial, lucrarea a fost destinată ca fiind muzică de dans pentru coregraful Luis Trapaga. Indicațiile meticuloase ale partiturii, care fac apel la contraste dramatice prin timbre și dinamică, trebuie urmate în ordine, corect și cu grijă, pentru a se menține vigoarea ritmică caracteristică dansului.

Elogio de la Danza întrebuițează o serie largă de tehnici avasate de compoziție, care încă mai păstrează câteva elemente ale sistemului tonal.

Ideile embrionice ale piesei sunt anunțate încă de la începutul *primei mișcări*, desfășurându-se asemeni unei deschizături largi de compas.

În *cea de-a doua mișcare* se utilizează o structură ritmică autoritară, care este sprijinită de sonorități destul de bruște și definatorii ale chitarei.

IV.2.6. Concerto Elegiaco - lucrare pentru chitară și orchestră

Analiza stilistico-interpretativă

Ampla lucrarea intitulată *Concerto Elegiaco*, al treilea concert pentru chitară, a fost compusă în același an în care a avut și premiera (1986), reprezentând practic portretul interpretului chitarist Julian Bream.

Muzica conținută este una echilibrată, aflată într-o confruntare ritmică și constantă din punct de vedere al mișcării efectuate în jurul subtilelor și minunatelor lujere ale melodiei. La un nivel foarte simplist putem să descriem acest material sonor ca unul scris de Rodrigo și filtrat prin gândirea lui Alban Berg.

Concertul este structurat în trei părți: *Tranquillo – Interlude - Toccata*.

CONCLUZII GENERALE PRIVIND PROCEDEELE COMONISTICE ȘI INTERPRETATIVE UTILIZATE ÎN LUCRĂRILE LUI HEITOR VILLA-LOBOS ȘI LEO BROUWER

Creația pentru chitară a compozitorului brazilian *Heitor Villa-Lobos* a pus bazele literaturii muzicale de gen, exploatând toate posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentului. În lucrările sale, acesta valorifică întregul arsenal de resurse interpretative proprii chitarei, începând cu diferite procedee de execuție precum *legato*, *pizzicato*, *staccato*, *barre*, *vibrato*, *glissando*, *flageolete* și până la utilizarea în premieră a *acordurilor simetrice*, a modalităților de atac *tyrando* și *apoyando* precum și variate elemente specifice muzicii spaniole în manieră flamenco, cu mar fi *rasgueado* și *tremolo*.

Se poate remarca o predilecție pentru structurile tripartite simple în care secțiunile sunt delimitate prin contraste tonale între cheile relative.

Așa cum relatează **John Wm. Schaffer** în lucrarea cu titlul „*The Idee Fixe in the Solo Guitar Music of Heitor Villa-Lobos*”, ideea fixă a lui Lobos constă în urcarea sau coborârea unui motiv de patru note cromatice, naturaleța tiparului definind clar originea sa deliberată.

Vasta experiență dobândită ca membru în ansamblurile instrumentale tradiționale care cântau pe străzi, precum și călătoriile sale pe teritoriul Braziliei, l-au determinat pe Villa-Lobos să integreze în personalitatea sa muzicală multe melodii folclorice, alături de o bogată varietate de ritmuri extrase din muzica braziliană (*Baiao*, *Xaxado*, *Xote*).

În crearea imaginilor auditive, **Leo Brouwer** pune accent pe alternarea nuanțelor, termenii de agogică precum și elementele ce țin de tehnica chitaristică (modul de emisie al sunetelor – *apoyando* și *tyrando*; *pizzicato*, *legato*, *arpeggiatto*).

Pasajele de improvizație oglindesc spiritul tropical al compozitorului, spontaneitatea și ușurința de a compune.

Lucrările scrise special pentru chitară relevă multe elemente tematice și ritmice (*tresillo*, *cinquillo*) inspirate din muzica tradițională proprie ritualului African.

Esența creației dedicată chitarei clasice constă în prelucrarea lentă, solemnă a propriilor armonii. Modulația apare în cele trei ipostaze: *diatonică*, *cromatică* și *enarmonică*.

Succesul compozitorului în Cuba Socialistă poate fi atribuit și capacității sale de a echilibra delicat producția muzicală proprie între cele două sintagme, *muzică academică* și *muzică populară*, dacă între acestea există într-adevăr vreo deosebire.