

**Universitatea de Arte „George Enescu” Iași
Facultatea de Compoziție, Muzicologie, Pedagogie
Muzicală și Teatru**

Teză de doctorat

STUDIUL ROMANTIC PENTRU PIAN

Rezumat - Abstract

**Coordonator științific,
Prof. univ. dr. Viorel Munteanu**

**Doctorand,
Cristina Andra Răducanu**

2011

Cuprins

I. STUDIUL PENTRU PIAN: CONDIȚIONARE ISTORICO-STILISTICĂ

I.1 Revoluția beethoveniană în pianistică, factor primordial în apariția noțiunii de studio

I.2 Apariția conceptului de studiu pentru pian

II. EVOLUȚIA GENULUI

II.1 Studiul tehnic

II.1.1 Studiul tehnic propriu-zis

II.1.2 Studiul tehnic expresiv

II.2 Studiul- creație artistică de sine stătătoare

II.2.1 Studiul romantic

II.2.2 Studiul postromantic și modern

III. STILISTICĂ ȘI INTERPRETARE ÎN STUDIUL ROMANTIC PENTRU PIAN

III.1 Frederic Chopin

III.2 Franz Liszt

III.3 Robert Schumann

III.4 Johannes Brahms

IV. ROLUL STUDIULUI ROMANTIC ÎN PERFEȚIONAREA PIANISTICII

V. INTERPRETĂRI COMPARATE

V.1 Criterii de analiză

V.2 Interpretări comparate ale unor studii romantice

VI. CONCLUZII

BIBLIOGRAFIE

ANEXA I: SELECȚIE DE STUDII ROMANTICE PENTRU PIAN

ANEXA II: ÎNREGISTRĂRI AUDIO/VIDEO
CRISTINA RĂDUCANU

- *Concertul pentru pian și orchestră în la minor de Edvard Grieg, dirijor Corneliu Calistru*
- *Recital studii Chopin/Liszt*
- *Recital Schumann*

Table of contents

I. PIANO STUDY: HISTORIC AND STYLISTIC CONDITIONING

I.1 Beethoven's revolution in pianism as a primordial
factor in the fostering of the concept of study

I.2 Emergence of the piano study concept

II. EVOLUTION OF THE GENRE

II.1 Technical study

II.1.1 The technical study proper

II.1.2 The expressive technical study

II.2 The study as artistic creation in itself

II.2.1 The romantic study

II.2.2 The postromantic and modern study

III. STYLISTICS AND INTERPRETATION IN THE ROMANTIC PIANO STUDY

III.1 Frederic Chopin

III.2 Franz Liszt

III.3 Robert Schumann

III.4 Johannes Brahms

IV. THE ROLE OF THE ROMANTIC STUDY IN THE PIANISTIC PERFORMANCE

V. COMPARED PERFORMANCES

V.1 Analysis criteria

V.2 Compared performances of some romantic studies

VI. CONCLUSION

ANNEX I: A SELECTION OF PIANO STUDIES

ANNEX II: AUDIO/VIDEO RECORDINGS -

CRISTINA RĂDUCANU

Rezumat

Lucrarea de față se dorește a fi un punct de pornire pentru orice muzician (în speță pianist) în elucidarea noului sens pe care îl capătă noțiunea de studiu pentru pian în perioada romantică prin compozițiile inovatoare ale unor compozitori precum Frederic Chopin și Franz Liszt. Ea este structurată în 6 capitole, după cum urmează:

- I. Studiul pentru pian: condiționare istorico-stilistică
- II. Evoluția genului
- III. Stilistică și interpretare în studiul romantic pentru pian
- IV. Rolul studiului romantic în perfecționarea pianisticii
- V. Interpretări comparate
- VI. Concluzii, și o anexă ce cuprinde o selecție de studii pentru pian.

I. STUDIUL PENTRU PIAN: CONDIȚIONARE ISTORICO-STILISTICĂ

I.1 Revoluția beethoveniană în pianistică, factor primordial în apariția noțiunii de studiu

Dintotdeauna, compozitorii au fost cei care au dus la dezvoltarea tehnicii pianistice, datorită faptului că scriind muzică în stilul lor propriu, impun interpreților o tehnică specifică în vederea realizării unei execuții pianistice corespunzătoare.

Bineînțeles că fiecare compozitor are propriile cerințe de ordin tehnic ce se adresează interpreților, însă primul care a impus rezolvarea unor probleme tehnice cu totul noi a fost Ludwig van Beethoven. Compozițiile sale aduc noutăți tehnice nemăiîntâlnite până atunci, ce necesită dezvoltarea aparatului pianistic prin piese special create în acest scop.

În lucrările sale pentru pian întâlnim acorduri ample, în poziție largă, game pline de virtuozitate, salturi la distanțe mari, intervale sau acorduri de decime, pentru

care este nevoie de o mână mare, o scriitură de acompaniament total diferită de figurațiile filigranate sau de acea transparență pe care le întâlnim de exemplu la Mozart, cu alte cuvinte, o tehnică pianistică diferită și mult dezvoltată. “Beethoven determină deci nu numai bazele instrumentului modern, dar și al tehnicii complete, fără de care caracterul de universalitate al pianisticii contemporane ar fi greu de conceput”.¹

I.2 Apariția conceptului de studiu pentru pian

La începutul secolului al XIX-lea, datorită importanței pe care o capătă pianul, datorită perfecționării lui și faptului că studiul pianului începe să fie destinat și burgheziei, nu numai celor nobili, cum se întâmpla în perioada precedentă, a cânta la acest instrument devine una dintre condițiile esențiale pentru a putea avea o educație completă. După revoluția franceză de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, burgeoisia devine

¹ Theodor Balan, *Principii de pianistică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. R., București, 1965, p. 74.

clasa care scrie, citește, este interesată de muzică, contestând întâietatea aristocrației în ceea ce privește educația. Iubitorii de muzică devin din ce în ce mai interesați de acest instrument, dorindu-și să poată cânta la pian, să-și îmbunătățească tehnica pianistică și să se perfecționeze în mod continuu, pentru a dobândi deprinderi pianistice superioare. Faptul că pianul ca instrument începe să devină mai accesibil, fabricându-se în serie, ajută la mărirea numărului de elevi care să-și dorească să învețe să cânte la pian. Toți acești factori au condus către necesitatea compunerii unor lucrări cu scop pur didactic, care să conducă la dezvoltarea agilității degetelor, deoarece simplele exerciții existente până în acel moment nu mai erau suficiente.

II. EVOLUȚIA GENULUI

II.1 Studiul tehnic

II.1.1 Studiul tehnic propriu-zis

Studiile tehnice propriu-zise au ca scop didactic final formarea și dezvoltarea articulajului și a independenței degetelor. Ele au de obicei o formă tristrofică și se întâlnesc în culegeri. Nu apar ca piese disparate. Dacă analizăm fiecare studiu în parte, vom observa că fiecare tratează de obicei o anumită problemă tehnică, cu scopul de a pregăti elevii pentru execuția celorlalte piese aflate în repertoriu. Ele pornesc de la o figură de bază care apoi se repetă pe durata întregii piese (eventual pe trepte diferite și suferind anumite modificări). Armonia este de obicei simplă, folosind mai mult treptele principale, iar linia melodică nu prezintă interes. Ele nu reprezintă o modalitate general valabilă pentru rezolvarea unor deprinderi tehnice fundamentale greșite, dar sunt totuși indicate pentru formarea și dezvoltarea tehnicii pianistice. Printre compozitorii care

au compus studii de acest gen se numără Muzio Clementi, Johann Nepomuk Hummel, Daniel Steibelt, Johann Baptist Cramer, Friedrich Kalkbrenner, Carl Czerny.

II.1.2 Studiul tehnic expresiv

Conceptul de studiu tehnic-expresiv care îmi aparține, poate fi interpretat ca o treaptă intermediară între studiul tehnic propriu-zis și studiul de concert. Însăși această denumire arată că genul prezintă caracteristici întâlnite la ambele. De la primul a preluat importanța acordată în mod special elementului tehnic, iar ceea ce aduce el nou, elementul expresiv, ne pregătește pentru ceea ce va însemna studiul romantic. În cadrul studiului tehnic-expresiv muzicalitatea nu este ridicată la rang de artă, nu este primordială în înțelegerea și interpretarea adecvată a piesei și în aceasta constă diferența majoră între acest gen și studiul de concert. Scopul urmărit este tot rezolvarea unor anumite probleme tehnice, dar se încearcă muzicalizarea lor prin adăugarea (voită) unor melodii atrăgătoare, eventual

sentimentale, care să ascundă cumva adevăratul scop didactic și să le înfrumusețeze din punct de vedere sonor, pentru ca studierea lor să nu mai fie atât de aridă și de plictisitoare.

II.2 Studiul - creație artistică de sine stătătoare

II.2.1 Studiul romantic

Studiul romantic de concert reprezintă o treaptă mai înaltă a studiului tehnic propriu-zis și a celui tehnic-expresiv. Spre deosebire de primele două genuri, studiul de concert presupune un cu totul alt nivel muzical și expresiv, devenind astfel o piesă de altă categorie, care pe lângă faptul că implică în mod cert rezolvarea anumitor probleme de tehnică pianistică, se pretează la interpretarea în public. Astfel se observă foarte ușor marea diferență dintre studiul tehnic și studiul de concert. Calitatea muzicală și expresivă a acestuia arată

nu numai că acest gen nu mai pune accentul doar pe tehnică, ci și pe un anume mesaj artistic, ci indică în mod clar schimbarea de atitudine a compozitorilor în ceea ce privește tehnica pianistică. Aceasta nu mai este un scop în sine, ci devine un mijloc de a reda cât mai clar imaginea artistică pe care pe care a dorit să o exprime compozitorul prin piesa respectivă. În acest fel, muzica este în prim plan, nu pura etalare a virtuozității.

O altă caracteristică a studiului de concert spre deosebire de studiul tehnic propriu-zis sau de cel tehnic-expresiv este dimensiunea acestuia. Studiile romantice de concert sunt mult mai ample și deși sunt scrise în forme destul de simple, structura lor interioară este mult mai complexă comparativ cu cea a unui studiu clasic. Limbajul armonic este mai complex, cu multe modulații, cu rezolvări întârziate, cu cromatizări intense ale fluxului melodic, iar motivele care stau la baza lucrărilor sunt dezvoltate într-un mod exhaustiv.

Reprezentanții studiului romantic de concert sunt Frederic Chopin și Franz Liszt.

II.2.2 Studiul postromantic și modern

Studiile postromantice și moderne ajută la perfecționarea tehnicii pianistice și în mod special la pregătirea interpreților în vederea abordării altor lucrări scrise de compozitorii secolului XX. Preluarea denumirii de „studiu” este mai mult un simplu pretext, deoarece studiile postromantice și moderne, prin natura lor, sunt foarte îndepărtate ca factură de accepțiunea clasică a termenului de “studiu”, care în mod natural ne duce cu gândul la piese destinate tehnicii.

În studiile secolului XX se dezvoltă maniera de abordare a problemelor tehnice. În afară de utilizarea unei tehnici pianistice de cel mai înalt nivel, aceste studii pot fi văzute ca studii de interpretare pianistică. Odată cu schimbarea limbajului muzical, a formelor folosite, a armoniei, acum pline de disonanțe sau înșiruiți armonice îndrăznețe, pianistului interpret i se cere o gamă mult mai largă de posibilități tehnice și artistice. Numai un foarte bun interpret poate înțelege și reda bogăția coloristică ce rezultă din partiturile respective, la fel cum

numai un muzician adevărat poate reda specificul stilistic al operelor fiecărui compozitor în parte.

Reprezentanții studiului postromantic sunt Serghei Rahmaninov și Aleksandr Skriabin. Studiul impresionist este reprezentat de Claude Debussy prin cele *12 Studii* ale sale compuse în 1915, iar studiul modern îi are ca reprezentanți pe Serghei Prokofiev, Igor Stravinski, Bela Bartok și Olivier Messiaen.

III. STILISTICĂ ȘI INTERPRETARE ÎN STUDIUL ROMANTIC PENTRU PIAN

III.1 Frederic Chopin

Cele 27 de studii compuse de Chopin între 18 și 24 de ani au o muzicalitate deosebită și o frumusețe artistică ce trebuie puse în valoare înaintea elementului de virtuozitate. Deși pun serioase probleme de tehnică instrumentală, prezentând tehnici pianistice noi, inovative, este nevoie să înțelegem că în cazul studiilor

sale tehnica instrumentală este doar un mijloc pus în slujba muzicii, el reușind să unească în cadrul acestora virtuozitatea cu poezia specifică stilului său. Sub titulatura de studiu se ascund niște capodopere poetice care conțin unele dintre cele mai frumoase realizări ale lui Chopin din punct de vedere al melodiei, armoniei și expresivității discursului muzical.

Chopin dovedește o ingeniozitate componistică fascinantă, ce se traduce prin linii melodice de o frumusețe deosebită, (mai ales în studiile lente, dar nu numai), prin armonii rafinate, realizând mici bijuterii muzicale de o mare diversitate emoțională. Studiile sale trebuie înțelese ca miniaturi pianistice, chiar dacă la bază sunt de fapt piese cu scop tehnic declarat.

Despre primele 24 de studii, pianista Cella Delavrancea afirmă că sunt niște “capodopere din punct de vedere al virtuozității și frumusețe melodică”².

În anul 1840 apar ultimele trei studii compuse pentru “Methode des Methodes” de Moscheles și Fetis.

² Cella Delavrancea, *Trepte muzicale*, Editura Eminescu, București, 1984, p. 79.

Acestea au ca scop rezolvarea unor construcții ritmice complicate, în rest nepunând mari probleme tehnice.

Importanța *studiilor op.10* și *op. 25* constă în mod special în incontestabila lor valoare muzicală. Ele conduc către obținerea unei tehnici pianistice solide și către o ușurință și libertate deosebită în execuție, dar în același timp ne obligă să înțelegem și să redăm complexitatea unui discurs muzical de o mare finețe și noblețe. Chopin este cel care pune bazele noțiunii de studiu de concert. Liszt, Skriabin și Rahmaninov se numără printre compozitorii ce vor duce această idee mai departe.

III.2 Franz Liszt

Pe parcursul vieții Liszt a abordat frecvent genul de studiu pentru pian. Studiile sale se caracterizează printr-o formă și factură pianistică originale, specific lisztiene. El pornește de la o idee poetică pură, majoritatea studiilor sale având un conținut programatic.

Diferite față de studiile de Chopin, care tratează fiecare o anumită problemă tehnică în parte, studiile de Liszt includ fiecare o varietate de aspecte tehnice, cum ar fi game cromatice, terțe cromatice, game în octave. Acestea trebuie executate cu acuratețe, evidențiind însă și efectele muzicale deosebite și sonoritățile minunate care sunt caracteristice muzicii lui Liszt.

Analizând studiile sale ne dăm seama că pianul sub mâinile lui Liszt devenise parcă alt instrument. Virtuozitatea sa uluitoare a fost ajutată și de dezvoltarea pe care a luat-o construcția pianelor începând cu secolul al XIX-lea. Însă tehnica pianistică a lui Liszt era foarte complexă. Astfel, interpretarea pieselor sale pentru pian necesită folosirea greutateii întregului braț, mobilitatea acestora, precum și o forță considerabilă a aparatului pianistic.

Studiile romantice ale lui Liszt reprezintă un apogeu al virtuozității care pregătește apariția unui nou stil, și anume al studiilor postromantice și impresioniste.

III.3 Robert Schumann

Studiile simfonice op.13 de Schumann sunt produsul unui proces lung și complicat de evoluție, compozitorul modificându-le de mai multe ori până la atingerea formei finale.

Studiile simfonice op.13 în formă de variațiuni formează o suită de viziuni, de miniaturi. Putem afirma că Schumann ne prezintă piese tematice de caracter, combinate cu o structură mai dramatică, mai complexă. Nici în cadrul acestui ciclu nu se dezmințe de obiceiul lui de a compune miniaturi foarte caracteristice, foarte personalizate. În afară de finalul mai amplu, nu avem de a face cu construcții mari, formale, ci mici și sugestive, Schumann demonstrând această predilecție a sa și în celelalte suite pentru pian, cum ar fi: *Variațiunile Abegg*, *Scene de copii*, *Scene de pădure*, *Carnavalul op. 9*.

Caracterul de studiu este relevat prin tehnica pianistică avansată, inventivitatea și virtuozitatea ce străbat toată piesa. Însăși titulatura sugerează un anumit grad de dificultate pianistică, sugerează o gândire simfonică, amplă, complexă.

Predilecția sa pentru plenitudinea armonică, îmbinată cu ritmica diversă și cu lirismul părților lente impun acest ciclu de variațiuni ca unul dintre cele mai remarcabile din perioada romantică.

III.4 Johannes Brahms

Compozițiile pentru pian ale lui Brahms reprezintă o sinteză între sobrietatea și rigurozitatea discursului muzical clasic, și puternica efervescență emoțională de tip romantic. Această trăsătură de simbioză a clasicismului cu romantismul îl face un adevărat continuator al pianisticii beethoveniene.

Evoluția gândirii sale pianistice s-a produs prin plecarea de la o pianistică masivă de mare amploare și strălucire, pe care o găsim în sonate și concerte, către sublimarea și reducerea drastică a mijloacelor pianistice caracteristice, în favoarea meditației filozofice și a stărilor ce se doresc a evoca sublimul, din ultimele *intermezzi*.

Variațiunile pe o temă de Paganini sunt foarte interesante și extrem de dificile din punct de vedere

tehnic. Brahms folosește o formă de variațiune mai liberă, tratând armonia cu destul de multă libertate, dar păstrând în mare structura, numărul de măsuri, scheletul melodic al temeii. Putem afirma că acestea reprezintă un fel de compendiu al tehnicii pianistice brahmsiene, ele jucând un rol deosebit de important în evoluția tehnicii pianistice.

Deși în multe din edițiile de astăzi nu mai figurează ca studii, ci doar ca variațiuni, denumirea inițială de *Studii pentru pian op. 35 (Variațiuni pe o temă de Paganini)* relevă cel mai bine caracterul pieselor. Acestea sunt studii atât din punct de vedere pianistic cât și componistic. Brahms exploatează la maxim posibilitățile tehnice ale pianistului. Aceste două caiete conțin piese care se numără printre cele mai dificile compuse vreodată pentru pian.

IV. ROLUL STUDIULUI ROMANTIC ÎN PERFEȚIONAREA PIANISTICII

Studiile de concert urmăresc pe lângă dezvoltarea aspectelor de pianistică de virtuozitate, și acele aspecte ce țin de expresivitate, muzicalitate, frazare, ș.a., adică probleme ce odată rezolvate, conduc în final către ceea ce am putea denumi a deveni artist interpret, nu simplu executant.

Studiul romantic de concert este legat de numele celor doi mari compozitori Chopin și Liszt. În creația lor, studiul ocupă un loc aparte, prin faptul că titulatura de studiu este doar un punct de plecare, un pretext, pentru opere originale de o factură aparte. La Chopin problemele tehnice pe care le prezintă fiecare studiu nu sunt tratate în stilul tradițional al etudei pentru pian, în sensul că el nu dorește ca prin aceste studii să dezvolte propriu-zis o anumită facilitate tehnică. Specificul studiilor poate fi observat de ochiul atent al interpretului, dar scopul final este realizarea unor opere de mare inspirație pornind de la pretextul învingerii unor

dificultăți tehnice. Desigur însă că aceste studii reprezintă totodată o solicitare intensă a posibilităților tehnice ale pianistului, ele constituind o poartă de intrare în originalitatea creației chopiniene.

Spre deosebire de Chopin, Liszt tratează studiile de concert ca poeme artistice autonome, neplecând de la un pretext tehnic, realizând opera de o largă dezvoltare atât a pianisticii propriu zise, care îi este caracteristică, cât și de o debordantă inspirație poetică.

Dacă Chopin și Liszt au adus la o înaltă dezvoltare noțiunea de studiu, prin inovațiile lor componistice și pianistice, alți compozitori romantici ca Schumann și Brahms, nu au abordat decât accidental acest gen, fără a-l dezvolta în mod original. În aceste piese ei dezvoltă propria lor tehnică pianistică și componistică. De altfel, ei au legat noțiunea de studiu de cea de variațiune, îndepărtând astfel această noțiune de sensurile ei inițiale.

V. INTERPRETĂRI COMPARATE

V.1 Criterii de analiză

Pentru a putea face o comparație între două interpretări trebuie stabilite mai întâi unele criterii de evaluare. Factorul obiectiv de la care se pornește este de obicei ceea ce muzicienii numesc “execuție”. Execuția stă la baza interpretării, fiind parte integrantă din aceasta. O bună execuție a unei lucrări muzicale presupune în primul rând redarea corectă a textului muzical din punct de vedere metric și ritmic și al respectării notației muzicale, apoi calitatea și ușurința redării întregii palete dinamice cerute în partitură, agogica (care bineînțeles, trebuie să îndeplinească cerințele din textul muzical), tehnica pianistică, cât și organizarea logică a discursului muzical, care să dovedească înțelegerea structurii formale a piesei și o logică a frazării.

Însă interpretarea unei piese înseamnă mult mai mult decât simpla ei execuție. Interpretarea înseamnă înțelegerea mesajului pe care compozitorul încearcă să-l

transmită prin intermediul acelei lucrări și încercarea de a transmite acel mesaj către un receptor. Acel mesaj este diferit de la un interpret la altul, tocmai pentru că orice interpret își aduce aportul personal în decodificarea și transmiterea mai departe a sensului unei lucrări. Mesajul unei piese poate fi foarte deosebit de ceea ce și-a dorit inițial compozitorul, dacă interpretul în cauză nu posedă datele necesare pentru a-l decodifica corect sau dacă nu deține datele necesare pentru a transmite mesajul corect prin intermediul abilităților sale pianistice. În cartea sa “Cuvinte despre sunete”, Anatol Vieru afirmă cu justete că “un interpret este cu atât mai puternic, cu cât el creează în limitele textului. Maximă semnificație prin maximă adecvare la text, iată linia cea mai dificilă (dar poate și cea mai fertilă) pentru un interpret”³.

Atunci când ascultăm critic o interpretare, trebuie să ținem cont de mai multe elemente subiective care împreună formează un tot unitar ce relevă calitatea acesteia. Acești factori sunt: sonoritatea, frazarea, ritmul, tempo-ul, digitația, forma și expresia.

³ Anatol Vieru, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București, 1994, p. 284.

Pe parcursul acestui capitol va fi analizat mai în detaliu fiecare din acești factori de care ulterior am ținut cont în efectuarea interpretărilor comparate.

V.2 Interpretări comparate ale unor studii romantice

Pornind de la criteriile obiective de analiză interpretativă, am cercetat în profunzime unele viziuni interpretative comparate ale câtorva studii romantice, care prin originalitatea lor au adus o notă de prospețime subiectivă asupra tiparului tradițional interpretativ.

VI. CONCLUZII

Acest capitol cuprinde concluziile întregii teze. Studiul romantic pentru pian reprezintă un gen important în evoluția tehnicii pianistice și a gândirii pianistice în general alături de alte genuri precum sonata romantică sau tema cu variațiuni.

ANEXĂ: SELECȚIE DE STUDII PENTRU PIAN

Acest capitol cuprinde o listă a studiilor pentru pian pe care am reușit să le descopăr în urma cercetării în biblioteci și pe internet. Studiile sunt ordonate în ordine alfabetică după numele compozitorilor, fiind menționate și editurile unde au apărut inițial.

Abstract

The present paper aims at being a starting point for any musician (pianist in particular) in deciphering the new meanings that the concept of piano study takes on during the Romantic period, by means of such innovating composers as Frederic Chopin and Franz Liszt. It is divided in six chapters, as follows:

- I. Piano study: historic and stylistic conditioning
- II. Evolution of the genre
- III. Stylistics and interpretation within the Romantic piano study
- IV. The role of Romantic piano study in perfecting pianism
- V. Compared interpretations
- VI. Conclusion and an annex which contains a selection of piano studies.

I. PIANO STUDY: HISTORIC AND STYLISTIC CONDITIONING

I.1 Beethoven's revolution in pianism as a primordial factor in the fostering of the concept of study

Composers have always been the key figures in the development of pianistic technique since, due to the fact that they write music in their own fashion, they impose interpreters certain techniques in views of achieving proper pianistic interpretation.

It is natural that every composer should have his own technical requirements that address the interpreters, but the first to have demanded solving entirely new technical problems was Ludwig van Beethoven. His writings bring to light technical novelty, previously unheard of and unseen, which require the development of the pianistic apparatus by means of pieces especially designed to this purpose.

In his piano works, we come across ample accords, in wide position, virtuous gammas, jumps at lengthy distances, decimal intervals or accords, all of

which need a big hand and a completely different accompaniment scheme from the filligranate figuration or the transparency that we meet in Mozart, in other words a completely different and much developed pianistic technique. “Beethoven therefore determines not only the basics of the modern instrument, but also the complete technique, without which it would be difficult to conceive the universal character of modern pianistic”.⁴

I.2 Emergence of the piano study concept

In the beginning of the 19th century, due to the increasing importance of the piano, since it has become perfected and also since it has begun to address the bourgeoisie, not only the upper classes, playing the piano becomes a must for a complete education. After the French Revolution at the end of the 18th century, the

⁴ Theodor Balan, *Principii de pianistică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. R., București, 1965, p. 74.

bourgeoisie becomes the cultivated class, interested in literature and music and challenging the preponderance of the aristocracy as to education. Music lovers become increasingly interested in this instrument and display the wish to play the piano, to improve pianistic technique and to perfect in order to acquire superior pianistic skills. The fact that the piano becomes more accessible as an instrument and is mass produced helps increase the number of students who want to learn the piano. All these factors lead to the necessity of composing purely didactic pieces, which would lead to developing finger agility because the existing simple exercises would no longer suffice.

II.EVOLUTION OF THE GENRE

II.1 Technical study

II.1.1 The technical study proper

Technical studies proper have as didactic final purpose the development of finger articulation and

independence. They are usually threefold and are found in specific collections. They never occur as separate pieces. If we analyse every study separately, we will see that each of them treats a certain technical problem separately, aiming at preparing students for the execution of the other pieces in their repertory. They start from a basic scheme which is then repeated on the entire duration of the piece (possibly on different heights and with certain modifications). Harmony is usually simple and uses preponderantly the main levels, whereas the melodic line is not interesting. They do not represent the generally accepted means of solving fundamentally wrong technical habits, but are still indicated for the building and development of pianistic technique.

Among the composers of studies of this kind are Muzio Clementi, Johann Nepomuk Hummel, Daniel Steibelt, Johann Baptist Cramer, Friedrich Kalkbrenner, Carl Czerny.

II.1.2 The expressive technical study

The concept of expressive technical study, which I have coined, may be interpreted as an intermediary stage between the technical study proper and the concerto study. Its very name shows that the genre has features of both studies mentioned above. From the former it has taken over the special attention for the technical element, and what it brings as novelty, the expressive element draws us near to what the Romantic study would mean. Within the expressive technical study, musicality is not valued as an art; it is not primordial in the understanding and the proper interpretation of the piece and in this resides the major difference between the expressive technical study and the concerto study. The aim is also to solve certain technical problems, but there is an attempt at musicizing these pieces by means of the intended addition of attractive melodies, possibly sentimental, which hide the true didactic purpose and make them sound more beautiful, so that the study will no longer be boring and dry.

II.2 The study as artistic creation in itself

II.2.1 The Romantic study

The Romantic concerto study is a higher form of the actual technical study and of the expressive technical study. As opposed to both genres, the concerto study supposes an entirely new musical and expressive level, thus becoming a piece from a different category, which, apart from involving technical solutions to certain pianistic challenges, is also meant to be performed in public. Thus it is very easy to discriminate between the huge gap between the technical study and the concerto study. The musical and expressive quality of the latter proves not only that this genre does not focus only on technique, but on a certain artistic message as well, but it also clearly indicates a change in the composers' attitude toward pianistic technique. Technique is no longer an aim in itself, but becomes the means to render as clearly as possible the artistic image that the composer

wanted to express by means of that piece. Thus it is music that has the foreground and not the pure display of virtuosity.

Another feature of the concerto study as opposed to the technical study proper or to the expressive technical study is the length. Romantic concerto studies are wider and, though written in fairly simple forms, their inner structure is much more complex than that of a classical study. The harmonic language is more complex, with various modulations, with delayed outcomes, with intense colouring of the melodic flux, and the motifs that are the base of the pieces are developed in an exhaustive manner.

The representatives of the Romantic concerto study are Frederic Chopin and Franz Liszt.

II.2.2 The postromantic and modern study

Postromantic and modern studies help perfect pianistic technique and particularly help prepare interpreters in view of approaching other pieces written by 20th century composers. The name of study is more a

pretext, since postromantic and modern studies are, by their very nature, far from the classical meaning of the term "study" which inevitably leads us to think about pieces destined to the technique.

In the studies of the 20th century a new approach to technical problems is developed. Besides using the highest possible pianistic technique, these studies may be viewed as studies of pianistic interpretation. With the change in musical language, in the forms used, in harmony, now full of dissonance or daring harmonic series, the interpreting pianist is required to possess a wider range of technical and artistic possibilities. Only a very good interpreter can understand and render the chromatic richness resulting from these pieces, the same way as only a true musician may render the stylistic features on the works of each composer.

The representatives of the post-romantic study are Serghei Rachmaninoff and Aleksandr Scriabin. The impressionist study is represented by Claude Debussy by means of the *12 Studies* composed in 1915, and the modern study is represented by Serghei Prokofiev, Igor Stravinski, Bela Bartok and Olivier Messiaen.

III. STYLISTICS AND INTERPRETATION IN THE ROMANTIC PIANO STUDY

III.1 Frederic Chopin

The 27 studies composed by Chopin between 18 and 24 of age have a special musicality and an artistic beauty that must be underlined before any virtuosity. Although they raise serious instrument technique problems, being new and innovative pieces, it is necessary to understand that in the case of his studies instrument technique is subsequent to music. He manages to combine within these studies virtuosity and the poetry specific to his style. Under the name study, poetic masterpieces are hidden which contain some of the best of Chopin's works from the point of view of melody, harmony and expressivity of the musical discourse.

Chopin proves fascinatingly composing ingenious, translated into especially beautiful melodic lines (particularly in slow studies, but not only), into

refined harmonies, thus achieving musical rarities of great emotional diversity. His studies must be understood as pianistic miniatures, in spite of having a declared technical purpose.

The pianist Cella Delavrancea states about the first 24 studies that they are “masterpieces from the viewpoint of virtuosity and melodic beauty.”⁵

In 1840 the last three studies are issued, composed for “Methode des Methodes”, Moscheles and Fétis. These aim at solving complicated rhythmic constructions and do not raise other difficult technical problems.

The importance of *studies op. 10* and *op. 25* consists mainly in their unquestionable musical values. They lead toward building up solid pianistic technique and special ease and freedom within the execution, but, at the same time, they compel us to understand and render the complexity of a music discourse of great refinement. Chopin lays the foundation for the concept

⁵ Cella Delavrancea, *Trepte muzicale*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1984, p. 79.

of concerto study. Liszt, Scriabin and Rachmaninoff are among the composers to take the idea further.

III.2 Franz Liszt

During his lifetime Liszt frequently approached the genre of romantic study. His studies are written in a deeply personal and original style as to the new pianistic form and nature. They are always based on a purely poetic idea, programmatic content, presented by means of brilliant harmonic and pianistic shape. Unlike Chopin's studies each treating a technical problem alone, Liszt's include a variety of technical aspects, such as chromatic gammas, chromatic tierce, octave gammas. These must be executed accurately, but emphasizing the special musical effects and the wonderful sonorities typical of Liszt's music.

By analysing his studies we are made aware that the piano becomes a different instrument under Liszt's hands. His amazing virtuosity was also helped by the development of the piano building industry starting with the 19th century. But Liszt's pianistic technique was very

complex. Thus, the interpretation of his piano pieces requires the use of the entire arm weight, arm mobility and a considerable force of the pianistic apparatus.

Liszt's Romantic studies represent a peak of virtuosity which opens the way for the emergence of a new style, namely of post-romantic and impressionist studies.

III.3 Robert Schumann

The Symphonic Studies op.13 by Schumann are the product of a long and complicated evolution process, since the composer changes them several times until they reach their final shape.

The Symphonic Studies op.13 in the shape of variations form a series of visions and miniatures. It may be stated that Schumann presents thematic character pieces, combined with a more dramatic and more complex structure. In this cycle he keeps to his habit of composing very peculiar, very personalized miniatures. Apart from the ample finale, there are no big formal constructions, but small and suggestive ones. Schumann

displays the same predilection in his other suites for the piano, such as *The Abegg Variations*, *Childrens' Scenes*, *Forest Scenes*, *Carnival op. 9*.

The character of a study is relevant through the advanced pianistic technique, inventivity and virtuosity which flow in the entire piece. The very name suggests a certain degree of pianistic difficulty, a symphonic thinking, both ample and complex.

His predilection for harmonic plenitude, combined with the diverse rhythms and the lyricism of the slow parts render this cycle of variations into one of the most remarkable studies of the Romantic period.

III.4 Johannes Brahms

Brahms' piano compositions are a synthesis between the sobriety and rigour of the classical music discourse and the strong Romantic emotional effervescence. This symbiotic feature of Classicism and Romanticism makes him a true follower of Beethoven's pianistic.

The evolution of his pianistic thought was produced by departing from a massive pianistic, both ample and brilliant, which we find in the sonatas and concertos, towards the sublimation and drastic decrease of characteristic pianistic means in favour of philosophical meditation and of states meant to evoke the sublime in the last *intermezzi*.

Variations on a Paganini Theme are very interesting and extremely difficult technically. Brahms uses a freer form of variation, thus treating harmony with sufficient freedom, but keeping the rough structure, the number of measures, the melodic theme scaffold. It may be stated that these represent a kind of compendium of Brahms pianistic technique and they play a special role in the evolution of the pianistic technique.

Although in many of today's editions they are no longer considered studies, but variations, their initial name of *Piano Studies op. 35 (Variations on a Paganini Theme)* reveals the character of these pieces most clearly. These are studies, both pianistically and compository. Brahms exploits the technical possibilities of the pianist to the maximum. These two notebooks

contain pieces that are among the most difficult ever to be composed for the piano.

IV. THE ROLE OF THE ROMANTIC STUDY IN THE PIANISTIC PERFORMANCE

The concert studies concern the development of the pianistic virtuosity as well as those aspects that regard expressivity, musicality, phrasing, etc., that is the problems that once solved, finally lead to what one could call the becoming of an artist interpreter, not just a performer.

The romantic concert study is related to the names of the two great composers Chopin and Liszt. The study holds a special place in their creation due to the fact that the name 'study' is a mere starting point, a pretext for the original works. With Chopin, the technical problems that each study presents are not treated the traditional way for a piano study, which means that he does not want to develop a certain

technical facility through them. The specific of the studies can be observed by the interpreter's careful eye, but the final goal is to accomplish some works of great inspiration starting from the pretext of overcoming some technical difficulties. Nevertheless these studies represent of course an intense challenge of the pianist's technical possibilities and an insight in Chopin's original creation.

Unlike Chopin, Liszt treats the concert studies as autonomous artistic poems, not starting from a technical pretext, but achieving ample development in the case of pianism itself, which is a characteristic of his, as well as a work of exulting poetic inspiration.

If Chopin and Liszt brought the notion of study to a high degree of development through their composition and pianistic innovation, other romantic composers such as Schumann and Brahms merely approached this genre, without developing it originally. They developed in these works their own pianistic and composition technique. It is they who made the link between the notion of study and variation, thus separating this notion from its initial meaning.

V. COMPARED PERFORMANCES

V.1 Analysis criteria

In order to be able to make a comparison between two performances, first we need to establish some criteria of evaluation. The starting objective factor is usually what musicians call 'execution'. The execution lays at the basis of the performance, being part of it. A good execution of a musical work supposes first of all the accurate rendering of the musical score from a metric and rhythmic point of view and also observing the musical notation, then the quality and nimbleness in rendering the whole dynamic palette written in the score, the agogics (which, of course, has to obey the score), the pianistic technique, as well as the logical organisation of the musical discourse, which should prove the comprehension of the formal structure of the musical piece and a logics of the phrasing.

However, performing a piece means much more than its simple execution. Performing means

understanding the message that the composer tries to transmit through that musical piece and striving to pass that message to a receiver. That message differs from a performer to another due to the fact that any interpreter brings their own contribution in decoding and passing over the meaning of a musical piece. The message of a work can be very different from what the composer initially meant if the performer does not possess the necessary qualities to decode it correctly or if they do not have the pianistic abilities. In his book “Cuvinte despre sunete” (Words on Sounds), Anatol Vieru said that *the stronger a performer, the more they create within the limits of the text. Maximum significance through maximum suitability to the text, this is the most difficult task (but maybe the most fertile) for an interpreter*⁶.

When we critically listen to a performance, we need to take into consideration several subjective elements which together form a whole that reveals its quality. These factors are: sonority, phrasing, rhythm, tempo, fingering, form and expression.

⁶ Anatol Vieru, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București, 1994, p. 284.

In this chapter we will analyse in detail each of these factors, which we consequently considered when comparing performances.

V.2 Compared performances of some romantic studies

Starting from the objective criteria of interpretative analysis, we deeply researched the compared interpretative visions of some romantic studies which, through their originality, brought a note of subjective freshness on the traditional interpretative standard.

VI. CONCLUSION

This chapter contains the conclusions of the whole thesis. The romantic piano study represents an important genre for the development of piano technique and pianistic thinking in general, together with other

genres as the romantic piano sonata or the romantic theme with variations.

ANNEX: A SELECTION OF PIANO STUDIES

This annexe contains a list of studies for piano which we managed to discover after searching in libraries and on the internet. The studies are ordered alphabetically after the name of the composers, the publishing houses where they initially appeared being also mentioned.

Bibliografie

1. Abraham, Gerald , *Chopin's Musical Style*, Oxford University Press, London, 1973
2. Bajanov, Nikolai, *Rahmaninov*, traducere Nicolae Guma, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1966
3. Balan, Theodor, *Liszt*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1963
4. Balan, Theodor, *Chopin*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor., București, 1958
5. Balan, Theodor, *Principii de pianistică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1966
6. Bălan, George, *Sensurile muzicii*, Editura Tineretului, București, 1965
7. Bălan, George, *Înnoirile muzicii*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1966

8. Benteoiu, Pascal, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1973
9. Bratin, J., *Calendarul muzicii universale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1966
10. Brendel, Alfred, *Ueber Musik*, Piper Verlag GmbH, Muenchen, 2005
11. Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1962
12. Bughici, Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978
13. Cortot, Alfred, *Chopin*, Edition de travail des oeuvres de Chopin, Edition Salabert, Paris, 1915
14. Daverio, John, *Crossing Paths. Schubert, Schumann & Brahms*, Oxford University Press, 2002
15. Delavrancea, Cella, *Arpegii în ton major*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1970
16. Delavrancea, Cella, *Trepte muzicale*, Editura Eminescu, București, 1985

17. Dinicu, D. Gheorghe, *Contribuții la arta interpretării muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1963
18. Druskin, M. S., *Johannes Brahms*, traducere Bissy Roman, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1961
19. Dubal, David, *The art of the piano*, Amadeus Press, Cambridge, U.K., 2004
20. Eschmann, Julius Carl, *Eschmanns Wegweiser durch die Klavier-Literatur*, Leipzig/Zuerich, 1905
21. Fellingner, Imogen, *Ueber die Dynamik in der Musik von Johannes Brahms*, Max Hesses Verlag, Berlin und Wunsiedel, 1961
22. Ferguson, Donald, N., *Music as Metaphor. The elements of expression*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1960
23. Finson, Jon W. & Todd, R. Larry, *Mendelssohn and Schumann*, Duke University Press, Durham, N.C. 1984

24. Furtwängler, Wilhelm, *Pagini de jurnal*,
(traducere de Corina Jiva) Editura Muzicală,
București, 1987
25. Giesecking, Walter, *Așa am devenit pianist*,
Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor,
București, 1967
26. Herman, Vasile, *Originile și dezvoltarea
formelor muzicale*, Editura Muzicală, București,
1982
27. Ionescu, Eugenia, *Schumann, viața și opera*,
Editura Muzicală, București, 1962
28. Iliuț, Vasile, *O carte a stilurilor*, Editura
Academiei de Muzică, București, 1996
29. James, Burnett, *Brahms. A critical study*, Praeger
Publishers, New York, 1972
30. Johnen, Kurt, *Wege zur Energetik des
Klavierspiels*, Mitteldeutscher Verlag, Halle,
1951
31. Keller, Hermann, *Phrasierung und Artikulation*,
Bärenreiter -Verlag, 1955

32. Kreutzer, Leonid, *Das Wesen der Klaviertechnik*, Max Hesses - Verlag, Berlin, 1923
33. Leahu, Alexandru, *Maeștrii claviaturii*, Editura Muzicală, București, 1976
34. Lhevinne, Josef, *Basic principles in pianoforte playing*, Dover publications Inc., New York, 1972
35. Liszt, Franz, *Chopin*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1958
36. Liszt, Franz, *Pagini romantice*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1985
37. Larousse, *Dicționar de mari muzicieni*, sub coordonarea lui Antoine Golea și Marc Vignal, traducere Oltea Șerban-Pârâu, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000
38. Loos, Helmut, *Robert Schumann- Interpretationen seiner Werke*, vol. II, Laaber Verlag, 2006
39. Mihailov, Mihail, *Skriabin*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1972

40. Neuhaus, Heinrich G., *Despre arta pianistică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1962
41. Pascu, George și Boțocan, Melania, *Carte de istoria muzicii*, Editura Vasiliana, Iași, 2003
42. Pittiș, Ana și Minei, Ioana, *Tratat de artă pianistică*, Editura Muzicală, București, 1982
43. Răducanu, Mircea Dan, *Pedala, sufletul pianului*, Editura Pim, Iași, 2006
44. Răducanu, Mircea Dan, *Introducere în teoria interpretării muzicale*, Edit Dan, 2003
45. Renner, Hans, *Geschichte der Musik*, Deutsche Verlags-Anstalt GmbH, Stuttgart, 1985
46. Riemann, Hugo, *Musik – Lexikon*, Leipzig, 1893
47. Sacheverell, Sitwell, *Liszt*, Dover Publications, Inc. New York, 1967
48. Sandu-Dediu, Valentina, *Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil și retorică în muzică*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2010
49. Sollertinski, Ivan Ivanovici, *Despre muzică și muzicieni*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1963

50. Ștefănescu, Ioana, *Johannes Brahms*, Editura Muzicală, București, 1982
51. Ștefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, Editura Fundației Culturale Române, București, vol. I – 1995, vol. II – 1996, vol. III – 1999
52. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londra, 1980, vol. 5, 20, 24
53. Vieru, Anatol, *Cuvinte despre sunete*, Editura Cartea Românească, București 1994
54. Zelton, Heinrich, *Der grosse Konzertfuehrer*, Orbes Verlag, 1991
55. Walker, Alan, *Franz Liszt*, vol. I, vol. II, vol. III, Cornell University Press, 1983
56. Watson, Derek, *Liszt*, Oxford University Press, 2000
57. Taylor, Ronald, *Robert Schumann- His life and work*, Universe Books, New York, 1982