

LUCIA DIACONU

W. A. MOZART

Trio-urile și Cvartetele cu pian

Analize pianistice

CURS ON LINE

Cuprins

Introducere.....	p. 5
1.Preliminarii ale demersului interpretativ.....	p. 7
2.Factorii artei interpretative pianistice.....	p. 8
3. Ornamentica.....	p. 10
4.Divertismentul în <i>Sib Major</i> KV 254.....	p. 20
5.Trio în <i>Sol Major</i> KV 496.....	p. 25
6.Trio în <i>Sib Major</i> K. 502.....	p. 30
7.Trio în <i>Mib Major</i> KV 498.....	p. 35
8.Trio în <i>Mi Major</i> KV 542.....	p. 39
9.Trio în <i>Do Major</i> KV 548.....	p. 43
10.Trio în <i>Sol Major</i> KV 564.....	p. 49
11.Cvartetul în <i>sol minor</i> KV 478.....	p. 55
12.Cvartetul în <i>Mib Major</i> KV 493.....	p. 60
Considerații finale.....	p. 65
Bibliografie.....	p. 67

Introducere

Pianistica mozartiană a fost dintotdeauna o problemă „spinoasă”, atât sub aspectul tehnicii instrumentale, cât și al stilului ornamental. De asemenea, dozajul sonor dinamic și echilibrul vocilor în ansamblul cameral mozartian au reprezentat subiecte de căutări interpretative și muzicologice.

Ca pianist de acompaniament, am abordat sistematic și genul cameral, ansamblul *Trio-urilor* și *Cvartetelor cu pian* fiind unul dintre cele mai complexe și dificile segmente repertoriale ale genului.

Din experiența interpretativă acumulată și din cercetarea muzicologică, concretizată în volumul *Repere stilistice și interpretative în trio-urile și cvartetelor cu pian de W. A. Mozart*¹, am considerat oportună elaborarea acestui curs, care reprezintă o a doua ediție, revizuită și adăugită, a capitolelor III și IV din volumul menționat.

Deși analizele pianistice fac referire doar la acest segment repertorial, consider că primele trei capitole, respectiv *Preliminarii ale demersului interpretativ*, *Factorii artei interpretative pianistice* și *Ornamentica* pot fi utile oricărui interpret care abordează stilul mozartian, în orice conjunctură, solistică ori de ansamblu.

¹ Publicată la Editura Artes Iași, în 2009, ISBN 978-973-8263-54-3, 227 pagini.

1. Preliminarii ale demersului interpretativ

Termenul de *interpret* este definit drept „*persoana care traduce oral cuvinte dintr-o limbă în altă limbă* (mijlocind astfel înțelegerea între două sau mai multe persoane); *translator, traducător...*”. Extrapolând noțiunea în domeniul artistic, ea desemnează o „*persoană care interpretează un rol într-un spectacol, o lucrare muzicală, o poezie etc.; artist, actor*”. Termenul de *interpretare* derivă din verbul *a interpreta*, care semnifică „*a explica, a da unui lucru sau text de lege o anumită semnificație...*”, „*a juca un rol într-un spectacol, a executa o lucrare muzicală*”.

În muzică, *interpretarea* se referă la redarea sunetului, sub aspectul scriiturii și al mesajului expresiv, individual și în context, interpretul fiind un intermediar între creator (compozitor) și receptor (public). Actul interpretativ devine locul comun al intersecției sensibile dintre creator și interpretul său, și cităm aici opinia lui Alfred Cortot referitoare la travaliul de decodare a mesajului încifrat în partitură:

„*Am considerat întotdeauna esențial ca interpretul să încerce printr-un efort de inteligență și de previziune, să pătrundă intențiile autorului sau, mai de grabă, aceste intenții, în majoritatea cazurilor, rămânându-i nedescifrate, să le substituie pe ale sale, încercând astfel, prin ipoteză, găsirea mobilurilor secrete ale inspirației. Dar mai trebuie să nu se complacă nici în alcătuirea unui plan prea amănunțit, nici într-o ficțiune prea vădit romanțioasă, ci să nu accepte de fapt de la acest joc al spiritului, decât ceea ce poate fi util unei exprimări mai intense, potrivit doar limbajului sunetelor*”².

Înțelegerea operei de artă este accesibilă doar acelor care depășesc dificultățile tehnice și structurale ale lucrării, și pot pătrunde în spațiul sonor, semantic expresiv și conceptual, al lucrării și, implicit al universului compozitorului.

Limbajul muzical mozartian prezintă particularități melodice și structurale care implică și o tehnică pianistică adecvată, în special în ipostaza camerală.

² Alfred CORTOT, *La musique française de piano*, Ed. Reider, Paris, 1930-32.

2. Factorii artei interpretative pianistice

Mai mult decât în celelalte domenii de activitate, unde orice întreprindere și realizare umană presupune arta de a desluși esențialul fenomenului, de a sintetiza în *metodă* și de a-l aplica în practică, în arta interpretativă *tehnica* instrumentală presupune *artă*. Trăvialul interpretului de decodificare a operei de artă este de natură „aritmetică”, sub aspectul rigorii și al preciziei. În această etapă trebuie respectat algoritmul acelor noțiuni care alcătuiesc complexul ansamblu al elementelor de *tehnică instrumentală*, care include totalul elementelor mecanice prin care interpretul realizează stilistic și expresiv textul muzical. Mozart, un strălucit interpret al *pianoforte*-ului (instrument intermediar între clavecin și pianul modern), cunoscut în epocă pentru virtuozitatea și expresivitatea interpretării, a fost un critic aspru al școlii mecaniciste a lui Muzio Clementi³, despre care îi scrie tatălui sau că este „o adevărată *mecanică*”⁴. În același sens, Mozart îi recomanda surorii sale să nu-și strice „*mâna cu prea multă tehnicitate, mâna să rămână calmă, să nu-și piardă ușurința, suplețea, agilitatea naturală*”⁵.

În epocile muzicale, s-a mai instituit un înțeles al noțiunii *tehnică* - modul de a cânta într-o anumită epocă a pianului sau specificul redării unei anumite școli pianistice. Astfel, s-au succedat pentru instrumentele cu clape - *tehnica clavecinistică*, *tehnica organistică*, *tehnica „perlaturii mozartiene”* (tehnică de clavier), *tehnica Hermes-Berger*, tehnica cântatului ce folosea foarte mult palma și degetele cu articulare mare, *tehnica anatomo-fiziologică* (Marie Jäel, Adolf Martienssen) și *tehnica îmbinării stilurilor de redare*. În acest fel, tehnica este arta de a folosi mijloacele de cânt necesare fiecărei piese. Chiar în cadrul unui singur stil componistic sunt necesare tehnici diferite de la un *opus* la altul, această cerință menținându-se și în cazul unei singure piese.

Tehnica pianistică se compune din două mari părți: *tehnica de brațe* și *tehnica de degete*. Dacă *tehnica de brațe* este primul gen cu care trebuie să se familiarizeze pianistul, *tehnica de degete*, în școala pianistică contemporană, este relaționată direct cu mișcarea brațului, permițând mâinii realizarea tuturor problemelor tehnice la un nivel optim. În aplicarea mecanicii degetelor, principiile de bază (*forța degetelor* care rezidă în masa și viteza

³ Pianist virtuos și compozitor italian (1752-1832), cunoscut pentru culegerea sa de 100 de studii *Gradus ad Parnassum* op. 44 (1817, 1819, 1825).

⁴ Cf. http://fr.wikipedia.org/wiki/Muzio_Clementi - Scrisoare din 12 ianuarie 1782: „Clementi cântă bine, din punct de vedere al mâinii drepte. Cea mai mare forță a sa o constituie pasajele în terțe. Lăsând la o parte asta, nu-l egalează pe Kreutzer în ceea ce privește gustul și sensibilitatea - pe scurt, o adevărată *mecanică*”.

⁵ Cf. http://facultate.regielive.ro/referate/muzica/stilul_mozartian_in_interpretarea_pianistica-4613.html

lor, *aparatul pianistic* în formație de concentrare orizontală sau verticală, *presiunea degetelor* asupra unei clape după emiterea sunetului, cu atâta greutate cât este necesar ca tasta să fie ținută apăsat) permit dezvoltarea mobilității și conduc la independența totală a fiecărui deget.

Interpretarea operează cu aceste instrumente psiho-somatice, denumite unitar prin sintagma *tehnică pianistică*, și le subordonează determinării muzicale stilistice, într-un efort de obiectivare a mesajului încifrat în partitură, translat prin personalitatea sensibilă și intuitivă a interpretului.

În interpretarea lucrărilor lui Mozart, elementele tehnico-expresive necesită suplețe, rigoare, precizie și finețe. Dintre aceste elemente, specifice stilisticii mozartiene sunt *legato-ul* și *staccato-ul*. Apărut odată cu emanciparea omofoniei și cu evoluția pianului, *legato-ul* constituie un procedeu tehnic deosebit de dificil de realizat la pian (și imposibil de realizat la clavecin). Tipurile de *legato* utilizate în interpretarea muzicii mozartiene sunt *legato-ul de deget* și *legato-ul de braț*, fără a omite (în salturile intervalice precum și în fragmentele cantabile ori în mișcările lente) *legato-ul de pedală*. Un alt procedeu tehnic specific mozartian îl constituie *staccato-ul*, realizat de cele mai multe ori *din deget* ori *din poignet*. Suplețea și vitalitatea mâinii sunt elemente determinante în realizarea tehnico-expresivă („*cea mai bună poziție a mâinii este aceea care poate fi schimbată cel mai rapid și mai ușor*”)⁶, ca și conducerea frazei din braț, căci, după cum afirmă Neuhaus, „*distanța cea mai scurtă dintre două sunete îndepărtate este linia curbă*”⁷.

Toate aceste procedee tehnico expresive concură la realizarea sunetului specific mozartian, despre care autorii Badura-Skoda afirmă că „*trebuie să aibă întotdeauna ceva nobil și aristocratic. [...] Muzica sa exprimă o varietate nelimitată de stări sufletești, dar chiar și în momentele cele mai intense, ea rămâne transparentă și frumoasă*”⁸.

⁶ Heinrich NEUHAUS, *L'Art du piano*, Ed. Van de Velde, Paris, 1991.

⁷ *Ibid.*

⁸ Eva & Paul BADURA-SKODA, *L'Interpretazione di Mozart al pianoforte*, Ed. G. Zanibon, Padova, 1980, pag. 36.

3. Ornamentica

Integrate în linia melodică în mod natural (Leopold Mozart)⁹, ornamentele sunt, „în fapt, indispensabile” liniei melodice (Carl Phillip Emmanuel Bach).¹⁰ Leopold Mozart detaliază, în Partea a III-a a *Metodei* sale de vioară¹¹, nouă tipuri de ornamente: apogiaturile, trilul cu nota superioară (*tremblement*) și trilul cu nota inferioară (*battement*), *vibrato*-ul, *gruppetto*-ul, *mordentul*, *ribattuta*, *grupetul* tip cerc și *semicerc* și *tirada* (grupetul lung). Sintetizând această amplă referire la tipurile ornamentale (cu excepția *vibrato*-ului, tehnică proprie vocii umane, instrumentelor cu coarde și arcuș, precum și unora dintre instrumentele de suflat), Eva și Paul Badura-Skoda determină patru grupe mari de ornamente: apogiaturile, *arpeggiato*-urile, *gruppetti* și trilurile. Pentru clasificarea *apogiaturilor*, L. Mozart utilizează criteriile direcției melodice (*apogiaturi ascendente și descendente*, la intervale apropiate sau depărtate) și al duratei (*apogiaturi lungi sau scurte*) în relație directă cu modul de interpretare - accentuat (în cazul *apogiaturilor lungi*) sau neaccentuat (în cazul celor scurte). Badura-Skoda includ în grupa *apogiaturilor* și *mordentele*, pe care le numesc *apogiaturi compuse*. În cazul ***apogiaturilor simple***, ei optează doar pentru două tipuri de *apogiaturi* - *accentuate* și *neaccentuate*, subliniind că „este inutil să se facă referire la *apogiaturile lungi sau scurte*, întrucât diferența nu constă atât în lungime cât în accent, și dacă acesta este plasat pe timp sau după atac”¹², și menționează că oricum, în cazul pianului, „*apogiatura accentuată după atac este, practic, imposibilă*”¹³. *Apogiaturile accentuate* sunt în fapt note de pasaj accentuate, iar valoarea lor este egală cu jumătate din valoarea sunetului principal, cu excepția sunetelor cu valori mici (șaisprezecimi, treizecideoimi). De asemenea, W.

⁹ După Leopold Mozart „chiar și un țăran se exprimă în cântecele sale populare cu ajutorul notelor ornamentale. Natura însăși îl forțează să facă asta, tot așa cum cel mai simplu țăran utilizează figuri de stil și metafore fără s-o știe...” Cf. MOZART, Leopold, *Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*, 1756, Edith Knoker, trans. and ed. (London: Oxford University Press, 1948), pag. 166.

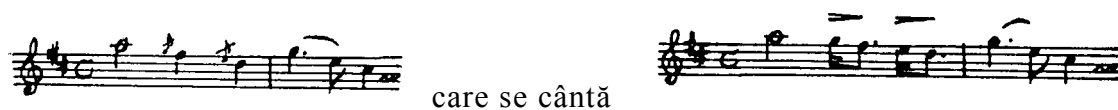
¹⁰ Carl Phillip Emmanuel BACH, *Essay of the True Art of Playing Keyboard Instruments*, 1753, William J. Mitchell, trans. and ed. (New York: Norton, 1949), pag. 79 - „Ornamentele leagă și însuflețesc sunetele, fac muzica mai plăcută și sensibilizează atenția celor de lângă noi. Ele (ornamentele - n.n.) accentuează expresia, dau caracterul vesel sau trist al unei piese (...) și înfrumusețează o compoziție mediocră. Fără ele, cea mai reșită melodie este inexpressivă, cea mai luminoasă are un conținut întunecat.”

¹¹ Leopold MOZART, *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, trad. par Valentin Rœser, Ed. Aug. Zurflüg, Paris, 1770.

¹² Eva & Paul BADURA-SKODA, pag. 91.

¹³ *Ibid.*

A. Mozart precizează cazurile în care valoarea apogiaturii accentuate se reduce la un sfert, prin notație simbolică (apogiatura cu valoare tăiată):



sau



care se cântă



În cazul *apogiaturilor neaccentuate*, autorii specifică patru situații:

a. Când sunetul principal este același cu o notă de pasaj accentuată:



b. Când sunetul principal este marcat în *staccato*:



c. În cazul apogiaturilor inferioare sau ascendente:



d. Când sunetul principal este accentuat, iar prin accentuarea apogiaturii s-ar diminua eficacitatea accentului de expresie:



Apogiaturile compuse sau **mordentele**, denumite de L. Mozart *Les Pincés*, sunt definite de acesta ca fiind „mici note în număr de 2, 3, etc., care preced nota principală într-o manieră rapidă, astfel încât să nu se audă clar decât această notă

principală”¹⁴. Astfel, sunetul principal este accentuat, iar *mordentul* conduce cursiv către acesta. L. Mozart identifică trei specii de *mordente*:



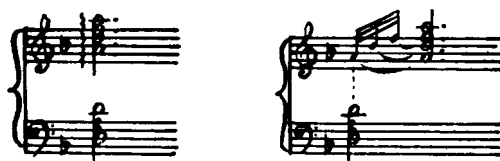
Autorul consideră că specia a III-a poate fi utilizată atât ascendent, cât și descendent, pentru a asigura continuitatea melodică a frazei. Astfel, între două sunete cu sens melodic ascendent, se va utiliza mordentul ascendent, iar în sens invers, mordentul descendent:



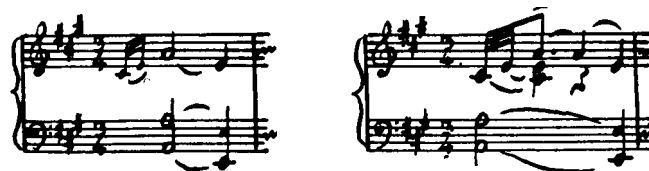
Din punct de vedere al accentuării, *mordentul* este considerat de toți autorii consultați drept un ornament neaccentuat. Badura-Skoda sugerează interpretarea acestor ornamente pe timp, dar cu o ușoară subliniere a sunetului principal:



O altă categorie de ornamente, în clasificarea autorilor Badura-Skoda o constituie *arpeggiato*-urile, în diversele lor alcătuiri de două, trei, patru și mai multe sunete, cu mâna dreaptă, cu mâna stângă sau cu ambele mâini. În cea mai mare parte, autorii recomandă ca *arpeggiato*-urile cu mâna dreaptă să se cânte pe timp, și nu ca anticipație, având în vedere criteriile armonice:



Ca și în cazul *mordentului*, sunetul principal va ușor subliniat:



În ceea ce privește *arpeggiato*-urile cu mâna stângă, ele trebuie considerate în anumite cazuri ca anticipație, astfel încât se cântă înainte de timp (ex. *Rondo alla Turca*).

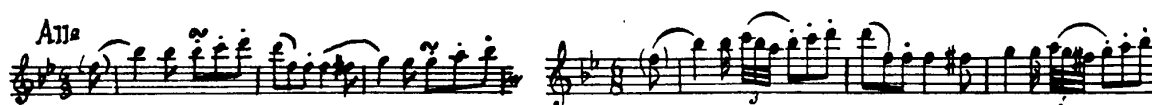
¹⁴ Leopold MOZART, *op. cit.*, pag. 64.

Grupetto-ul, un ornament intens utilizat de Mozart, poate fi întâlnit în trei ipostaze:

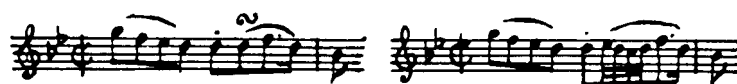
a - pe o notă - de cele mai multe ori, acest tip de *grupetto* se începe cu nota superioară și se cântă sub formă de *triolet*, pe timp, în special în *tempo*-urile rapide sau când sunetul principal este pe timpul accentuat:



În cazul unei succesiuni de valori mici, *grupetto*-ul sub formă de *triolet* este considerat ca anticipație, și se cântă înainte de timp:



În *tempo*-uri rapide și pe timpii neaccentuați, *grupetto*-ul se alcătuiește din patru sunete:



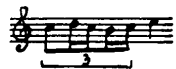
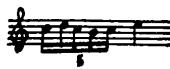
În unele cazuri, când ornamentul este plasat pe un timp neaccentuat, *grupetto*-ul se începe cu sunetul principal și se alcătuiește din cinci sunete:



b - *grupetto* între două note - acest tip de ornament se alcătuiește din patru sunete, emise cât mai aproape de sunetul următor. Din acest motiv, realizarea acestui tip de *grupetto* depinde de *tempo*-ul respectiv. Autorii Badura-Skoda propun un exemplu, cu variantele de realizare într-o agogică ascendentă:

Ex.:  se cântă 

În *tempo* mai rapid:  oppure: 

În *tempo* foarte rapid:  oppure: 

c - *grupetto* după o notă cu punct - acest tip de ornament se realizează înainte de punct, astfel încât punctul să-și păstreze valoarea reală. Structura *grupetto*-ului poate fi de trei sau de patru sunete:





Autorii propun, pentru cazul în care nota cu punct este urmată de două subdiviziuni, două modalități de rezolvare:



Concluzionând, putem spune că realizarea *grupettelor* trebuie să fie agilă și fluentă, asigurând cursivitatea frazei muzicale. Autorii Badura-Skoda consideră că reacția degetelor este determinantă în realizarea acestui tip de ornament, astfel încât digitația să se constituie spontan în variante ca 4313, 4212, 4321, preferabile variantei 4323.

Un capitol vast al *ornamenticii* îl constituie **trilul**. Leopold Mozart definește *trilul* ca fiind „o articulare alternativă a două note alăturate, dintre care cea mai joasă este nota principală a melodiei”.¹⁵ Problematika *trilului* constă în manierele de început și cele de încheiere.

Referitor la *manierele de început* al trilului, teoreticienii secolului al XVIII-lea nu au o opinie clară. Astfel, Giuseppe Tartini¹⁶ sugerează, într-o scrisoare, începutul trilului cu nota principală, iar în *Trattato delle Appoggiature* optează pentru începutul cu nota superioară. Vincenzo Manfredini¹⁷ este de asemenea adeptul trilului început cu nota principală, ca și Johann Georg Albrechtsberger¹⁸, dar în opoziție cu Leopold Mozart, care preferă trilul început cu nota superioară. În secolul al XIX-lea, Johann Nepomuk Hummel¹⁹, în *Metoda sa de pian*, instaurează regula

¹⁵ Leopold MOZART, *op. cit.*, pag. 54.

¹⁶ Violonist și compozitor italian (1692-1770), autor al lucrării *Trattato delle Appoggiature* (*Traité des agremens*), publicată postum, în 1771, în Franța.

¹⁷ Compozitor și teoretician italian (1737-1799), autor al tratatului *Regole armoniche, o sieno Precetti ragionati*, tipărit la Veneția, în 1775.

¹⁸ Compozitor și muzicolog austriac (1736-1809), născut lângă Viena, prieten cu J. Haydn, autor al unui tratat de compoziție și al unei culegeri de scrieri despre armonie, publicată postum.

¹⁹ Compozitor și pianist virtuoz austriac, de origine slovacă (1778-1837), elev al lui Mozart, Haydn și Salieri, autor al unei metode de pian, *Anweisung zum Pianofortespiel*, publicată în 1828, deosebit de importantă în epocă.

începutului trilului cu nota principală, dar această manieră se generalizează datorită lui Carl Czerny²⁰, odată cu publicarea (în 1840) a *Studiilor* op. 500.

În creația mozartiană, trilurile pot începe în ambele maniere, cu nota principală sau cu nota superioară, după anumite criterii melodice, armonice metrice și expresive. Autorii Badura-Skoda formulează și argumentează aceste criterii, pornind de la experiența interpretativă. Astfel, ei propun *începutul trilului cu nota principală* în următoarele situații:

1. Când nota superioară este nota imediat anterioară trilului:



2. În cazul trilurilor de tip baroc, precedate de trei sunete, ascendente sau descendente, sau pentru a evita intervalul de terță care s-ar forma între nota anterioară și cea superioară a trilului (după Leopold Mozart):



sau



3. În cazul intervalelor disonante:



4. Când trilul este plasat în bas, și s-ar putea crea confuzie în ceea ce privește funcția armonică a basului:



²⁰ Compozitor, pianist și profesor austriac (1791-1857), elev al lui Beethoven și profesor al lui Liszt, autor a peste 900 de *opus*-uri de studii pentru pian.

5. Când trilul este plasat în finalul unei succesiuni ascendente, tot pentru a evita intervalul de terță:



6. Când nota superioară este nota imediat anterioară, cu valoare de anacruză energetică :



7. În cazul trilului continuu:



Autorii exemplifică și alte situații, cum ar fi intervalul de cvartă descendentă dintre nota anterioară și nota principală (în acest caz, între nota anterioară și nota superioară a trilului s-ar forma intervalul de terță), în preluările melodice de la o voce la alta pe același sunet, al doilea fiind cu tril, etc.

Situațiile în care *trilul se începe cu nota superioară* sunt următoarele:

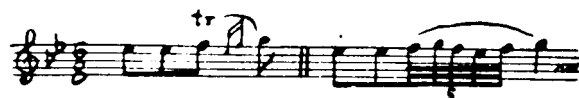
1. Când nota imediat anterioară este aceeași cu nota principală, fără însă a avea un caracter de anacruză energetică:



2. Când trilul este plasat pe o parte neaccentuată de timp (ex. optime), în mișcările rapide. În acest caz, trilul poate fi realizat și sub formă de *grupet*:

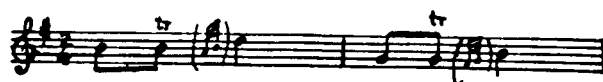


În toate situațiile, se va evita însă intervalul de terță dintre nota imediat anterioară și nota de început a trilului, astfel încât un tril clasificat în a doua categorie (început cu nota superioară), va face excepție de la regulă:

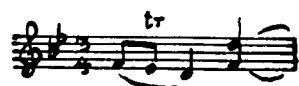


Un alt aspect stilistic al trilului în constituie *manierele de încheiere* a trilului, care sunt determinate de *sensul melodic* (ascendent ori descendent, treptat ori cu salt) și de *durata sunetului principal*.

Astfel, în *sensul melodic ascendent* de regulă trilul mozartian se realizează cu *încheiere* de tip *gruget*, chiar dacă nu este specificat în partitură:



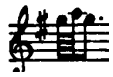
Prin opoziție, în *linia melodică descendentă* trilul se realizează *fără încheiere*, în special în cazul unui mers treptat:

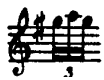


În cazul în care trilul este plasat pe o durată punctată (chiar în situația unei linii melodice ascendente), punctul își păstrează valoarea reală (ca și în cazul *grupetto*-ului), astfel încât trilul se realizează *fără încheiere*, mai cu seamă dacă trilul este urmat de două subdiviziuni:



Un alt tip de tril clasificat de autorii Badura-Skoda este denumit ***mordent superior*** și se aplică în cazul *tempo*-urilor foarte rapide, atunci când durata sunetului principal nu permite realizarea unui tril complet. Acest tip de tril poate fi început atât cu nota superioară (*grupetto*

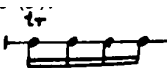
de patru sunete)²¹ - , cât și cu nota principală (*mordent superior*) - 

sau . Într-o linie melodică descendentă, este de preferat *mordentul superior* de tipul trioletului, început cu nota principală, întrucât astfel se subliniază sunetul de bază:



²¹ Leopold Mozart denumește acest tip de ornament *trillette*.

Mordentul superior în aceste cazuri este de tip *cruzic* (pe timp).

În cazul în care trilul este plasat pe o durată de șaisprezecime, în *tempo* foarte rapid, într-o succesiune de valori egale - , acesta se realizează sub formă de *mordent anacruzic* , pentru a nu denatura ritmul grupului de patru șaisprezecimi.

În concluzie, toate tipurile de tril mozartian necesită claritate și egalitate, precizie și strălucire, viteza de realizare fiind un rezultat al expresiei.

Alte tipuri de ornamente, menționate de Leopold Mozart și neclasificate de autorii Badura-Skoda, se referă la *melodica de tip ornamental*, cum sunt *grupetele* de tip *cerc* și *semicerc* și *tirata*.

În clasificarea lui Leopold Mozart, *cercul* și *semicercul* sunt *grupete* ascendente sau descendente, de opt și respectiv patru sunete, dintre care al doilea și al patrulea se repetă:

Cerc (opt sunete):

Fără ornament: 

Cu ornament: 

Semicerc (patru sunete):

Fără ornament: 

Cu ornament: 

Leopold Mozart menționează și *tirata*, ornamente lungi, specifice muzicii baroce, dar utilizate de Mozart ca melodică de tip ornamental sau în cadențe. Acest tip de ornament, provenit din muzica vocală, se alcătuiește dintr-o succesiune de sunete, cu aspect scalar, plasată între două sunete aflate în relație intervalică mare. *Tiratele* pot fi lente (ascendente și descendente) și rapide (ascendente și descendente):

Tirate lente - descendentă: 





Concluzionând, putem spune că în creația instrumentală mozartiană **ornamentica** reprezintă un subiect amplu, cu determinări semantice esențiale pentru expresia muzicală.

4. Divertismentul în Sib Major KV 254

Prima parte a *Divertismentului* în *Sib Major* este diversă din punct de vedere pianistic, deși nu prezintă dificultăți majore. Scriitura este dominată de sunetele duble - terțele, sextele și octavele, în *staccato* sau *non legato*, precum și de arpeggierea melodică a acordurilor (m. 50-53, m. 58-61, m. 183-186, m. 191-194), care necesită așezarea pe primul sunet al grupului, fără accent însă. Ornamentele sunt prezente sub formă de:

1. *grupetto* arpeggiat - în tema I (m. 1, m. 9, m. 82, m. 134 -) - se realizează anticipat, pentru ca sunetul real să se sincronizeze cu vioara și violoncelul:



m. 1-9

2. - *tril scurt* cu încheiere încadrată în valoarea timpului (m. 17-20, m. 150-153) - tril cu două articulări, pentru a nu depăși valoarea de optime. O altă posibilitate de redare ar fi prin grupet, rezultat dintr-o singură articulare de tril și cele două șaisprezecimi de încheiere:



m. 14-20

- *tril lung* plasat în finalurile cadențiale (m. 73, m. 101), care necesită realizarea în *crescendo*:



m. 73

m. 101

3. - *apogiaturi lungi*, notate convențional (m. 57, m. 191) - apogiatura devine optime reală și se realizează pe timp, cu degetul 4, pentru a o sublinia, fără a o accentua:



m. 57

- *apogiaturi scurte*, notate ca formule ritmice - șaisprezecime-optime cu punct (m. 45-48, m. 178-181), realizate cu subliniere prin ridicarea mâinii între formule:



m. 178-181

Manierele de emisie cele mai frecvente sunt *staccato*-ul scurt (în special în registrul grav al mâinii stângi) și *legato*-ul de două sunete, cu sublinierea primului sunet. Pedala poate fi utilizată pe începutul timpilor (vârf de pedală), pe *fp* și pe structurile acordice.

Partea a II-a este ornamentată cu apogiaturi lungi (m. 14, m. 36) care devin valori reale (pe timp):



m. 13-14

Apogiaturile din temă (m. 4-5, m. 24-25), deși sunt notate ca apogiaturi lungi, se realizează anticipat, întrucât preced o formulă punctată (care ar deveni sincopă, prin integrarea apogiaturii în valoarea timpului):



m. 3-4

Propunem emisia în *legato* pentru toate tipurile de apogiaturi, pentru a sublinia parte accentuată de timp.

Ca manieră de emisie, Partea a II-a este dominată de *legato* (în special în tema I) și *non legato* (preponderent în tema a II-a). Pedala poate fi utilizată în acompaniamentele acordice (m. 7, m. 9-13, m. 15, m. 17, m. 29, m. 31-35), pentru susținerea fiecărui acord, precum și în salturile mai mari de o octavă, pentru cursivitatea liniei melodice (m. 3, m. 6, m. 12, m. 14, m. 21, m. 34).

În **Partea a III-a** partitura pianistică este dominată de emisia *legato* și *non legato*, cu excepția momentelor în *staccato* de la măs. 51-54 (game descendente la mâna stângă):



m. 50-54

De asemenea, în măs. 95-97 și măs. 151, la mâna dreaptă, se va utiliza tehnica *staccato*, (temă preluată de la vioară, la mâna dreaptă).

Pentru sincronizarea cu vioara, propunem utilizarea emisiei în *staccato* la mâna stângă și în acompaniamentele în *ostinato* de la mâna stângă din măs. 9-13, măs. 95-98, măs. 228-231, în care vioara prezintă teme în registrul acut, în manieră *staccato*:



m. 7-11

În aceste pasaje, propunem însă utilizarea unui vârf de pedală pe începutul fiecărui timp, datorită nuanței ample (*f*) și figurației de la mâna dreaptă (acorduri desfășurate arpeggiat).

Pasajele de viteză în șaisprezecimi (m. 45-54, m. 128-131, m. 160-163, m. 176-185) se realizează *non legato* și fără pedală, fiind constituite din game și figurații de broderie:



m. 46-53

Articularea degetelor (suplă și egală) și digitația în aceste pasaje sunt elemente de dificultate tehnico-interpretativă, datorită tonalității (*Sib Major*) și cromatismelor pasagere.

Momentele de acompaniament acordic la mâna stângă (m. 33-36, m. 164-167) în nuanță amplă (*f*) necesită utilizarea pedalei pe începutul timpilor, întrucât caracterul este cantabil, legat, iar emisia este *non legato*:



m. 33-36

În momentele de acompaniament armonic de la mâna dreaptă (m. 56-59, m. 187-190), poate fi utilizată pedala pe toată durata *ostinato*-ului, pentru a susține *legato*-ul de la vioară și de la mâna stângă.

Emisia în *legato* este de dimensiuni reduse, fiind de cele mai multe ori sincronizată cu vioara sau cu violoncelul. În secțiunile **B** *legato*-ul este de tip anacruhic (m. 66-68, m. 197-199) și se realizează prin ridicarea mâinii, fără accent însă, și cu subliniere din vârf de pedală.

Din punct de vedere al ornamentației, în Partea a III-a sunt prezente trilurile scurte, după cum urmează:

- pe pătrimi - fără încheiere (m. 38-40, m. 137, m. 149, m. 154, m. 169-171)
- pe optimi - cu încheiere specificată metric (m. 65, m. 145, m. 197)

Trilul lung, tip pedală (m. 159-161), care se realizează în nuanță egală, în **p**, cu viteză mare, pentru a sublinia contrastul cu fragmentul următor precum și pentru a permite detașarea dialogului dintre mâna stângă și vioară:



m. 156-161

Toate apogiaturile sunt lungi (m. 42, m. 44, m. 80-83, m. 87-88, m. 134, m. 136, m. 172, m. 174, m. 211-212, m. 215-217, m. 239, m. 241, m. 253) și se cântă în *legato*, subliniat (fără accent însă).

În întreaga lucrare pedala se utilizează scurt, pedale mai lungi fiind posibile doar în fragmentele de acompaniament acordic în *ostinato*, suprapus unor fraze în *legato* la instrumentele de coarde sau la mâna stângă la pian. Emisia este predominant în *non legato* sau în *legato* de mici dimensiuni, cu sublinierea primului sunet din *legato*.

5. Trio în Sol Major KV 496

Partea I a Trio-ului KV 496 în *Sol Major* se caracterizează printr-o partitură pianistică dominată de o dinamică redusă, *p*, și prin pasaje de viteză (m. 1, m. 15-17, m. 31-32, m. 68-69, m. 114-117, m. 130-132, m. 147-148), care în acest context, impun o emisie suplă, în *non legato*, egală și cursivă. Pasajele în șaisprezecimi în dialog cu vioara (m. 58-62, m. 97-104, m. 134-144, m. 172-175), sau cu violoncelul (m. 85-94) necesită imitarea sonorității acestora printr-o emisie mai legată, și sugerăm în acest sens utilizarea unei digitații adecvate, cu întoarcere (degetul 1) pe al treilea sunet din primul grup de șaisprezecimi (în cazul primului exemplu, în imitație cu vioara):



m. 56-60 - imitație cu vioara



m. 88-91 - imitație cu violoncelul

În dublajele cu vioara (m. 35, m. 149), datorită registrului grav, propunem emisia în *staccato*, cu utilizarea unui vârf de pedală pe începutul timpului, pentru a realiza echilibrul sonor al ansamblului.

Din punct de vedere al ornamenticii, partitura include apogiaturi, grupete și triluri. Apogiaturile lungi (m. 37, m. 41, m. 69, m. 110, m. 151, m. 155) se realizează încadrate metric, însă propunem să fie realizate anticipat, pentru sincronizarea cu vioara, datorită faptului că ele aparțin unei valori foarte scurte (șaisprezecime, sau optime - în m. 110):



m. 155

Grupetele, în notație convențională pe valoare punctată (m. 3, m. 119) se realizează sub formă de triolet, iar cel din măs. 7 (pe valoare de optime) - sub forma unui grup de patru sunete (treizecideoimi), ca și grupetele din măs. 4 și 120, cu notație reală:



m. 1-8

Trilurile sunt aplicate pe valori scurte, optime cu punct (m. 49, m. 56, m. 163, m. 170), optime (m. 50, m. 57, m. 164, m. 171), șaisprezecime (m. 61-62, m. 175-176), și doar în măs. 71 și 187 (cu caracter concluziv) pe o pătrime cu punct. Trilurile pe o optime se realizează cu două articulări, datorită *tempo*-ului rapid, iar în cazul celor pe o optime cu punct, trilul încetează pe punct, pentru egalitate și o sincronizare cât mai precisă cu vioara:



m. 51-61

Trilurile aplicate unei șaisprezecimi pot fi înlocuite cu *mordent*, datorită *tempo*-ului și pentru a nu prelungi valoarea sunetului.

Partea a II-a este preponderent în *legato* anacruhic, iar legăturile specificate în partitură reprezintă modalitatea de frazare. Astfel, mâna se ridică înainte de acest tip de *legato*, iar pedala se întrerupe. Contrastul dinamic (*f*, *p*) este subliniat și de *sf*, iar nuanța amplă se realizează prin greutatea brațului (pe acordurile în *f*), pentru a evita sunetele dure. Întreaga parte este cu caracter ornamental (dar fără apogiaturi), cu triluri și cu grupete lungi, de tipul grupurilor de treizecimoimi, cu melodică ornamentală, sau de tipul celor cu notație convențională (m. 9, m. 28, m. 30-35, m. 38, m. 50, m. 78, m. 80, m. 82-84, m. 86, m. 90):



m. 29-36

Grupetele cu notație convențională se realizează fie sub forma unui grup de patru treizecimoimi (în cazul grupetelor aplicate unei valori binare), fie sub formă de triolet (când grupetul este aplicat unei valori punctate). Grupetul de trei sunete, cu notație reală, din m. 98, se realizează anticipat, pentru ca sunetul fundamental să reprezinte timpul accentuat:



m. 98

Trilurile de la măs. 85 se încep cu sunetul superior, întrucât sunetul anterior este sunetul de bază al trilului. Pedala se utilizează între sunete, pentru legătura frazei (în m. 48, m. 52, m. 54, m. 56, m. 58, m. 87-89, m. 97-98) sau pentru susținerea acordurilor, tematice sau din acompaniament.

În **Partea a III-a** fiecare secțiune (tema și variațiunile) este dominată de un anumit procedeu tehnico-interpretativ. **Tema**, ornamentată doar cu două grupete pe pătrime, are o scriitură transparentă, în valori egale, cu pauze:



m. 1-4

Propunem realizarea acestui fragment (atât în temă cât și în acompaniament) în *staccato* lejer, neaccentuat, pentru a reliefa simplitatea și limpezimea tematică. În **Variațiunea I** maniera de emisie este *legato*, cu conducerea frazelor către punctul lor culminant (timpul 1 al măsurii următoare). În secțiunea a II-a (m. 28-29), apariția temei în octave, la mâna stângă, în registrul grav, poate fi susținută din pedală, datorită dificultății de a realiza *legato*-ul din digitație. **Variațiunea a II-a** este dominată, în prima secțiune, de emisia *non legato*. Propunem, ca și în **temă**, emisia în *staccato*, datorită registrului mediu al acompaniamentului. În secțiunea a II-a (m. 41-42) dificultatea constă în suprapunerea manierelor de emisie și a frazelor diferite ca expresie și organizare interioară la mâna stângă și mâna dreaptă:



m. 38-42

Staccato-ul din măs. 41 de la mâna stângă trebuie să fie de tip scurt, ascuțit, datorită registrului grav și dialogului cu vioara. În **Variațiunea a III-a** partitura pianistică este de tip acompaniament arpeggiat, cu două game cromatice (m. 51 și m. 61-62):



m. 51-53

Dificultatea constă în menținerea unei nuanțe reduse, cu egalitate în articularea degetelor, cu sunet suplu și transparent, cu emisie *non legato*. **Variațiunea a IV-a** necesită un *legato* de braț, datorită frazelor de dimensiuni mai ample:



m. 57-62

În secțiunea a II-a (m. 73-75) emisia este *non legato*, iar *fz* se poate sublinia cu pedală. **Variațiunea a V-a**, cu scriitură asemănătoare Părții a II-a (cu melodică ornamentală) impune o subdivizare riguroasă a timpilor, datorită caracterului cadențial al partiturii:



m. 79-81

Subdiviziunile în valori foarte mici și alternanța binar-ternar reprezintă problema principală a acestei variațiuni.

Variațiunea a VI-a prezintă elemente de virtuositate pianistică, prin scriitura arpeggiată la ambele mâini și prin intervențiile de tip *răspuns* ale mâinii stângi:



m. 105-108

În m. 141-152 se readuce scriitura din Variațiunea a IV-a, în *legato* lung, de braț, iar finalul (m. 153-158) prezintă din nou elemente de strălucire instrumentală, prin gamele descendente, ornamentate cu apogiaturi lungi (care devin șaisprezecimi).

Sub aspect interpretativ, lucrarea se caracterizează prin abundența ornamentației, cu ornamente lungi în valori reale, și prin aspectele de virtuositate, reprezentate de pasajele de game, cromatisme și arpegii.

6. Trio în Sib Major K. 502

În **Partea I a Trio-ului cu pian K. 502**, partitura pianistică este limpede, neîncărcată armonic, dar cu un pronunțat caracter cromatic în liniile melodice și bogat ornamentată cu triluri (m. 45-48, m. 67, m. 160-163, m. 183), apogiaturi scurte și lungi și motive melodice cu aspect de grupet (m. 23-27, m. 32, m. 34-35, m. 100-101, m. 106-107, m. 138-139). Tema I, în terțe și apoi în sexte în *legato*, necesită o digitație adecvată, căci cromatisme și *ostinato*-urile în *non-legato* nu permit utilizarea pedalei decât pe valorile lungi și pe începutul timpului 3, de aceea propunem o digitație cu deget de legătură (*legato* în sopran):



m. 1-5

Întrucât toate trilurile scurte, pe optimi și șaisprezecimi, sunt plasate pe același sunet cu cel anterior, propunem începerea trilului cu sunetul superior, sau sub formă de triolet:



m. 45-48

Apogiaturile scurte se realizează cu ridicarea anterioară a mâinii pentru energia articulării, iar cele lungi (realizate în același mod) pentru sublinierea lor. Registrul mâinii stângi este predominant mediu și acut (m. 20-25, m. 34-36, m. 49-51, m. 68-69, m. 80-81, m. 99-108, m. 111, m. 150-151, m. 149-151, m. 164-165, m. 183-189, m. 195-196), în cheia Sol, dar faptul că schimbările de registru sunt precedate de pauze facilitează deplasarea mâinii stângi:



m. 34-36

Scritura este predominant dialogată, cu preluări de voci sau răspunsuri între mâna dreaptă și vioară. În cazul răspunsurilor din m. 17-20, m. 104-107, m. 134-139, *ostinato* acordic necesită o emisie în *staccato*, suplă, iar motivele melodice în *legato* se vor realiza cu o sonoritate diminuată:



m. 17-22

Dificultățile acestei prime părți sunt constituite de prezentările tematice în terțe și sexte, de digitația în pasajele cu caracter cromatic, de pasajele de triluri și de emisia sonoră, în special a mâinii stângi, care evoluează de la registrul foarte înalt, corespunzător registrului acut al mâinii drepte (m. 34-35), la cel grav (m. 59-62, m. 130-131, m. 146-148). Dacă salturile spre registrul acut sunt precedate de pauze, salturile spre registrul grav sunt uneori în mers melodic continuu (ca în m. 147, salt de două octave), de aceea propunem emisia primului sunet în *staccato* și utilizarea pedalei în salt, pentru a obține efectul de *non-legato*.

Partea a II-a a lucrării se caracterizează printr-o linie melodică bogat ornamentată cu apogiaturi (m. 1, m. 37-38, m. 57-58, m. 65, m. 67, m. 75, m. 77, m. 79, m. 81, m. 85-86), grupete (m. 1, m. 7, m. 19, m. 21-23, m. 30, m. 37, m. 43, m. 51, m. 81, m. 85, m. 87, m. 91, m. 100, m. 103), triluri (m. 16, m. 52, m. 72, m. 92, m. 113) și ornamente lungi, scalare ori de broderie (*tirate*, cum le numește Leopold Mozart), integrate metric:



m. 54-55

Toate aceste contururi ornamentale ale liniilor melodice sau ale motivelor se realizează preponderent în *legato*. Secvențările arpegiate din m. 85-92 necesită așezarea primului sunet (a basului), care poate fi subliniată și prin așezarea pedalei, doar pe acesta:



m. 84-89

În **Partea a III-a**, pianul domină întregul ansamblu melodic și ritmic, fie prin prezentări tematice preluate apoi de vioară ori de violoncel, fie printr-o linie melodică dinamizată ritmic prin *accelerando* sau *rallentando* de valori, care impune o gândire riguroasă a subdiviziunii timpilor și o articulare egală. Linia melodică alcătuită din arpegii intercalate (frânțe) necesită o digitație cu degete alternative și cu flexibilitatea mâinii (extensii: 4-5 pe terță, 5-2 pe sextă, 1-2 pe cvartă, 5-3 pe cvartă, 3-2 pe terță mare etc., sau comprimări: 1-5 pe terță mică, 3-1 pe secundă mică, 1-4 pe semiton ca în m. 26-31 și 170-175):



m. 23-30

Figurațiile de acompaniament în optimi sunt în emisie legată, iar dezvoltările melodice în triote sunt cu tehnică *non-legato*. *Staccato*-ul este utilizat pentru ultimul sunet din motiv

(m. 3-5, m. 67-71, m. 77-79, m. 82, m. 84-85, m. 93, m. 95, m. 97, m. 99, m. 142-144, m. 147, m. 149-150, m. 226-227) fără accentuarea acestuia, sau în secvențările preluate de la vioară (m. 41-43, m. 117-126, m. 185-187). În m. 115-120 secvențele sunt în registrul grav, cu salturi la mâna stângă și solicită un *staccato* energic, de mare precizie:



m. 115-118

De asemenea, se impune precizia emisiei întrucât fragmentul este dominat de poliritmie (mâna stângă - binar, mâna dreaptă - ternar) și de scriitura polifonică. Ornamentația este bogată în:

1. apogiaturi - scurte - m. 1-2, m. 60-63, m. 66, m. 69, m. 81-82, m. 145-146, m. 204-207, m. 221-225 - realizate pe timp, cu valoarea notată în partitură (șaisprezecimi), cu ridicarea anticipată a mâinii (m. 3, m. 67-79, m. 82, m. 137-144, m. 147, m. 226-227)
 - lungi - la valoarea de șaisprezecime
 - la valoarea de optime (m. 45, m. 189), realizate în *legato*
2. grupete - pe timp - m. 19, m. 24, m. 163, m. 165, m. 166 - realizate cu ridicarea anticipată a mâinii, pe a doua optime a timpului
3. triluri - începute cu nota de bază
 - fără încheiere - m. 7-8, m. 86-87
 - cu încheiere în valori de șaisprezecimi - m. 213

Ambitusul Părții a III-a este foarte amplu, iar pasajele de game ascendente au caracter cromatic (m. 64, m. 208-209), cu digitație asimetrică și prezintă dificultatea unei emisii sonore egale, în *non-legato*. Gamele descendente sunt mai accesibile, atât cele ternare (m. 100-102, n. 104, m. 106, m. 214-218), cât și cele binare în terțe (m. 131-132, m. 135-136):



m. 134-136

În aceste cazuri, dificultatea apare la preluările de la mâna dreaptă la mâna stângă: pentru egalitate sonoră, mâna dreaptă utilizează tehnica *non-legato*, iar mâna stângă, în registrul inferior, în *staccato*. Partea a III-a a *trio*-ului se caracterizează printr-o mare varietate a manierelor de emisie, prin elemente de virtuozitate (ornamente rapide, salturi, arpegii) și printr-o sonoritate diversă și suplă.

Partitura pianului, în întreaga lucrare, este semnificativă, prin ornamentația bogată, ritmica variată și diversitatea procedeelor tehnico-interpretative.

7. Trio în Mib Major KV 498

Prima parte a lucrării prezintă o partitură pianistică spațiată, în care problematica esențială o constituie adaptarea sonorităților la acest ansamblu atât de eterogen. Astfel, tema a II-a prezentată de clarinet (în expoziție) și de violă (în repriză) este acompaniată la pian prin figurații armonice similare. În prezentarea de către clarinet (m. 25-31), pianul poate susține acompaniamentul cu o sonoritate mai deschisă, datorită timbrului mai pătrunzător al instrumentului. În prezentarea tematică a violei însă (m. 98-106), pianul trebuie să utilizeze o sonoritate mai închisă, și propunem în acest sens emisia cu articularea degetelor de lângă clape, o articulare mai susținută, mai redusă dinamic:



m. 98-102

De asemenea, prezentarea temelor I și a II-a de către pian (m. 13-15, m. 86-88, m. 107-108- tema I, și m. 35-44-tema a II-a) este acompaniată de violă prin figurații arpeggiate, susținute de pedala clarinetului. În aceste fragmente, viola necesită o sonoritate mai susținută, iar pianul poate utiliza în prezentarea temei a II-a emisia *portato*, pentru sincronizarea sonoră cu viola. Linia melodică este ornamentată cu *grupet* încadrat metric, iar suprapunerile instrumentale la octavă sau terță (m. 1, m. 5, m. 15, m. 88) prezintă dificultatea sincronizării metrice. Propunem în acest sens sincronizarea respirației ansamblului între cele două semne de *legato*:



m. 1-5

Un alt tip de grupet îl reprezintă grupul de două sunete ascendente (m. 4, m. 8, m. 77, m. 81) care se cântă încadrat metric, cu sublinierea primului sunet din grup, care devine parte

accentuată de timp. Grupetele notate convențional (m. 43-44) sunt plasate pe optimi cu punct și se realizează sub formă de triolet:



m. 42-44

Apogiaturile (m. 3, m. 7, m. 38, m. 76, m. 80) sunt plasate pe optimi și se interpretează ca apogiaturi scurte, anticipate. Trilul din m. 46 are valoare de pedală, și se realizează în creștere dinamică, întrucât susține o gamă cromatică ascendentă, cu valoare de cadență la dominantă.

Partea a II-a, în prima secțiune, are o scriitură egală sub aspect metro-ritmic, dar cu contur acordic, cu octave la mâna stângă, în *non legato* (m. 1, m. 5, m. 28, m. 34-36) și în *legato* (m. 13, m. 29):



m. 1



m. 13

Octavele în *legato* necesită vârf de pedală pentru realizarea legăturii. Un alt aspect tehnico-expresiv în această secțiune îl reprezintă contrastul dinamic, care se realizează cu ridicarea mâinii și a pedalei între cele două nuanțe contrastante. Acest procedeu este facilitat de legăturile specificate în partitură, legături care se întrerup între nuanțele contrastante:



m. 32-41

Această secțiune nu prezintă nici un ornament. În secțiunea a II-a, *Trio*, primul fragment (b) cu caracter acordic, conține triluri pe începutul frazei de răspuns. Emisia este în *non*

legato, cu excepția pasajului cromatic descendent (m. 55-57), în *legato*. Al doilea fragment (**b_v**) alternează pasaje de triolete la mâna dreaptă și la mâna stângă. Dificultatea constă în digitația incomodă, în special la mâna stângă, precum și în imitația tip *canon*, anacruizică, din m. 98-101, datorită asimetriei metrice și mersului contrar între cele două mâini:



m. 93-100

Partea a III-a conține elemente de virtuozație pianistică prin pasaje de viteză (m. 24-28, m. 43-58, m. 178- 184, m.197-200, m. 209-211), de tip arpeggiat sau de tip broderie, cu digitații incomode și cu ușoare asimetrii melodice. De asemenea, pasajul în triolete (m. 108-115) prezintă dificultatea unor salturi în *tempo* rapid și în mers contrar între cele două mâini:



m. 104-109

Acest pasaj se realizează în *non legato*, iar pedala se poate utiliza pe începutul timpilor, pentru sublinierea lor sau pentru a susține salturile. Un alt element de dificultate tehnico-interpretativă îl reprezintă terțele tematice (m. 116-119, m. 124-127, m. 146-149), care includ un triolet în șaisprezecimi, în *legato*:



m. 125-127

Acest procedeu necesită sincronizarea grupelor de degete în viteză și o digitație adecvată, fie cu 1-1 pe baza ultimelor două terțe, fie cu întoarcere. De altfel, terțele sunt un interval caracteristic al acestei părți. Ornamentația este redusă la:

- apogiaturi lungi în primul pasaj de virtuozitate (m. 43-44) și apogiaturi scurte în fragmentele cu caracter cromatic și modulatoriu (m. 137, m. 159) și în ultima apariție tematică (m. 185).

- grupete notate convențional, plasate pe valori punctate (m. 11, m. 61, m. 187), interpretate sub formă de triolet.

- triluri de tip scurt fără încheiere (m. 31, m. 34) sau de tip pedală concluzivă (m. 50), cu încheiere specificată.

Trio KV 498 conține o complexă scriitură pianistică, în special în finalul lucrării, prin elementele de virtuozitate și prin exigențele unei sonorități adecvate componenței eterogene a ansamblului. Scriitura dialogată, imitațiile și scriitura în contrapunct, precum și contrastele dinamice (**fp**) sunt elemente care impun pianistului suplețe și rafinament în emisia sonoră.

8. Trio în Mi Major KV 542

Sub aspect tehnico-interpretativ, **prima parte** a *trio*-ului prezintă particularitatea utilizării frecvente a registrului acut la mâna stângă și a restrângerii ambitusului pianistic (m. 18-24, m. 62-67, m. 99-101, m. 152-163, m. 221-224, m. 240). Frecvențele înlocuiri de mâini implică utilizarea pedalei (pentru *legato*-ul în pasaj) și controlul calității sonore, și articularea degetelor la preluarea de voci între cele două mâini. Partitura pianistică prezintă dificultatea tonalității *Mi Major*, incomodă sub aspectul digitației, și a unei linii melodice încărcate de cromatisme (cu dubli diezi și chiar bemoli) care accentuează dificultatea digitației. Pasajele de viteză sunt reprezentate de game rapide și arpegii. Ornamentele sunt prezente fie în scriitură convențională (apogiatură, grupet), fie integrate metric (m. 48-49). Întrucât apogiaturile preced valori scurte (șaisprezecimi), ele se realizează anticipat (m. 102-103, m. 117-119), iar trilurile pe valori scurte (m. 183-184) pot fi înlocuite de mordent, datorită *tempo*-ului rapid.

Grupetele sunt plasate în două situații:

1. pe valoare punctată (m. 27, m. 36, m. 166, m. 175), în acest caz, mâna se ridică înainte de grupet, *legato*-ul fiind realizat de pedală:



m. 35-36

2. pe valoarea reală a timpului (m. 40, m. 78, m. 80, m. 179, m. 219, m. 220).

Sonoritatea, în special în pasajele de viteză, trebuie redusă (prin articularea suplă a degetelor și emisie preponderent *non-legato*) pentru a nu estompa linia melodică a viorii și violoncelului și pentru a nu crea un dezechilibru sonor cu pasajele *solo*.

Partea a II-a este dominată de formule punctate, cu valoare de ornament. De altfel, cu excepția trilurilor și a grupetelor integrate metric (m. 33, m. 35, m. 41, m. 97, m. 98), acesta este singurul mod de ornamentare. Partitura pianistică este dinamizată ritmic și prin valorile mici (șaisprezecimi, treizecimoimi), precum și prin poliritmia din cupletul C, cu inversarea tematică între cele două mâini: m. 60-63 - mâna stângă - elemente tematice binare, mâna

dreaptă - figurație ternară de acompaniament, m. 64-67 - inversare de planuri sonore, m. 68-70 - revenire la primul plan:



m. 60-71

În tot acest fragment, mâna stângă păstrează registrul grav sau mediu, astfel încât emisia sonoră trebuie să fie suplă (în prezentările tematice) și *non-legato* (în figurația ternară).

O altă caracteristică a Părții a II-a o reprezintă *legato*-ul anacruhic, caracteristic pentru motivul inițial, realizat cu ridicarea anterioară a mâinii, dar fără accentuarea primului sunet din *legato*:



m. 1-6

Caracterul polifonic al Părții a II-a permite pianistului reliefaarea mai conturată a motivelor (raportat la Partea I), păstrând aceeași suplețe sonoră (în *non-legato*, în pasajele de viteză).

În **Partea a III-a** scriitura este dialogată, armonică sau polifonică:

1. Scriitura dialogată

a. prin preluări tematice de la un instrument la altul (m. 1-39, m. 74-87, m. 93-167, m. 201-214, m. 249-252). În prezentările tematice ale viorii și violoncelului, pianul păstrează un rol de acompaniament, prin *ostinato* și pedale, cu emisie suplă și cu sublinierea *ostinato*-ului, păstrând tehnica *non-legato* și estompând figurația de optimi.

b. prin alternarea pasajelor de virtuoziitate cu aspect de poliritmie latentă:

- vioara - ritm ternar - m. 41-51, m. 168-179:



m. 47-51

- pianul - ritm binar - m. 52-62, m. 170-190:



m. 52-55

Aceste fragmente se evidențiază prin caracter melodic arpeggiat și prin identitatea planurilor tonale între pasajul viorii și cel următor, al pianului. Dificultatea pianistică a acestor pasaje de virtuoziitate constă în preluările arpeggiilor de la o mână la alta și în plasarea motivelor tematice la mâna stângă, în *legato*, suprapuse cu șaisprezecimile *non-legato* de la mâna dreaptă (m. 52-54, m. 180-182).

2. Scriitura armonică, reprezentată de mersul paralel a două voci, este prezentă doar între vioară și violoncel (m. 24-27 și m. 30-31 - la octavă; m. 96-98, m. 129-136, m. 145-149, m. 156, m. 162-165, m. 73-74 - mers contrar; m. 119 și m. 228-234 - la terță), cu excepția fragmentelor în care pianul suprapune la decimă formula ternară preluată de pasajul de virtuoziitate al viorii, cu legăturile specifice (m. 220-221), sau motivul tematic este prezentat la octave, la mâna stângă (m. 232), sau în care dublajul este realizat între vioară și mâna dreaptă (m. 87-92, m. 215-217). În acest ultim caz, emisia pianului va fi un *staccato* scurt, precedat de scurtarea ultimului sunet din *legato*, pentru sincronizarea cu vioara.

3. Scriitura polifonică este reprezentată prin intrările în *stretto* (m. 63-69, m. 191-196, m. 234-237) dintre vioară și mâna dreaptă:



m. 62-67

Frazele tematice sunt de fiecare dată în registrul acut al pianului și au un caracter liric, legat, cu sens dinamic descendent, pentru a permite intrarea vioarei. În aceste pasaje, pedala se poate exclude (*legato*-ul fiind realizat din braț), sau se poate utiliza doar pe debutul timpului întâi din măsură.

Dificultatea ultimei părți a *trio*-ului constă în suprapunerea unor maniere diferite de emisie (*legato* - *non-legato*, *staccato* - *non-legato*), în digitație (datorită tonalității *Mi Major*, cromatismelor cu dubli diezi, pasajelor de virtuositate cu caracter arpeggiat, terțelor suprapuse la ambele mâini, în sens contrar) și în diversitatea manierelor de emisie (*staccato*, *non-legato*, legături anacruzice și sincopate). Ornamentele sunt aceleași ca în Partea I și se realizează în același mod.

Partitura pianistică a acestei lucrări se caracterizează prin predominanța manierelor diferite de emisie, cu suprapuneri de *legato-non legato*, *staccato-non legato*, prin pasaje de virtuositate de tip arpeggiat ori scalar-cromatic și printr-o ornamentație redusă.

9. Trio în Do Major KV 548

Spre deosebire de *Trio-ul în Mi Major*, **Trio KV 548 în Do Major** prezintă o scriitură mai densă, cu frecvente apariții la unison, fie între cele trei instrumente, fie între grupuri de voci (vioară-violoncel, de exemplu). Tehnica pianistică este mult mai dinamizată, iar planurile nuanțelor prezintă un caracter puternic contrastant.

În **Partea I** registrele celor două mâini sunt depărtate, cu evoluții contrare (m. 84-85) și cu frecvente dublaje la octavă (m. 1-4, m. 53-58, m. 63-65, m. 70-73, m. 104-106, m. 171-176). Tehnica de octave este utilizată frecvent, fie în figurație de acompaniament cu deschiderea mâinii de o octavă (m. 16-19, m. 120-125), fie în octave melodice (m. 49, m. 61, m. 155-156, m. 179), ceea ce presupune o mare lejeritate a antebrațului, datorită *tempo*-ului rapid:



m. 17-19



m. 155-156

Articularea degetelor implică egalitate, viteză și suplețe, datorită numeroaselor pasaje de agilitate, ornamentelor (în special triluri) și prezenței frecvente a terțelor armonice în prezentările tematice. Apogiaturile lungi sunt integrate metric (m. 8-9, m. 111-112) și se realizează cu așezare pe primul sunet:



m. 7-9

O dificultate sporită o constituie figurațiile de acompaniament ale mâinii stângi în registrul grav (m. 16-19, m. 120-126) în care articularea degetelor trebuie să fie puternică și *non-legato*, tehnică dificilă datorită vitezei pasajelor, registrului grav și rolului de acompaniament al mâinii stângi (nuanță mică).

Specificațiile dinamice din partitură sunt sumare și se referă la nuanța generală a unui fragment, de aceea propunem nuanțele în ecou pentru frazele care se repetă, având în vedere că acestea constituie un mod stabil de tratare tematică în partea I. Aceste fraze pot fi de doi timpi (m. 20-22, m. 28, m. 126-128, m. 134) sau de o măsură întreagă (m. 45-46, m. 151-152):



m. 20-22



m. 43-46

Scriitura în *stretto* din începutul dezvoltării necesită accentuarea sunetului inițial, atât la pian, cât și la grupul vioară-violoncel și relaxarea imediată (deci, fără utilizarea pedalei) pentru a reliefa intrările dialogate:



m. 63-66

Utilizarea constantă a registrului acut la pian este destinată pasajelor în *piano*, (m. 90-101, m. 118), iar în dialogul cu violoncelul și vioara, pianul poate utiliza o emisie mai așezată, cu vârf de pedală pe fiecare optime pentru sincronizarea cu rezonanță a violoncelului. Legăturile sincopate din m. 141 se realizează cu accentuarea primului sunet din *legato* și cu diminuarea celui de-al doilea, ca și legăturile uzuale pe timp:



m. 138-141

Prima parte a *trio*-ului în *Do Major* este caracterizată de contrastul dinamic, contrastul de emisie și de virtuozitatea partiturii pianistice.

Partea a II-a a lucrării este dominată de scriitura dialogată, cu o prezență mult mai activă a violoncelului, care preia rolul de *ostinato* al mâinii stângi și continuă linia melodică a pianului. În acest context partitura pianistică se conturează prin pasaje *solo* (m. 1-7, m. 15-16, m. 20-23, m. 38-39, m. 41-43, m. 45-47, m. 54-55, m. 56-63, m. 75-78, m. 87-88), pasaje de acompaniament (m. 9-11, m. 64-68, m. 83-86) și pasaje de intervenții tematice (m. 12-14, m. 17-19, m. 24-32, m. 40-44, m. 46, m. 48-49, m. 50-52, m. 69-74, m. 79-82, m. 89-93).

Pasajele *solo* aparțin:

a. temei I (m. 1-7, m. 60-62), cu caracter cantabil, legat, susținut, în care măsura a treia are rol ornamental, în *staccato* suplu:



m. 1-4

Ultimele patru sunete ale măsurii, în *legato*, realizează o creștere dinamică prin însăși maniera de emisie.

b. temei a II-a (m. 20-23, m. 75-78), cu caracter contrastant: două măsuri în *staccato* suplu, cu sens melodic descendent și cu dinamică în ecou (datorită repetării) și două măsuri cu frază în *legato*, cu sens ascendent și apoi descendent. *Ostinato* de la mâna stângă se realizează printr-un *non-legato* susținut, pentru a evita utilizarea pedalei. Aceasta poate fi utilizată pentru *legato* în cazul saltului de la mâna stângă (m. 22, m. 77), motivată și de necesitatea susținerii valorii mari (pătrime cu punct de la mâna dreaptă):



m. 22-23

c. cu rol ornamental (m. 15, în *legato*), frază cu contur sinuos, care impune respectarea dinamică a conturului și sublinierea sunetului *Sol*:



m. 15

Un alt moment ornamental îl reprezintă m. 87, în caracter cromatic descendent, în emisie evolutivă, de la *staccato* suplu (în acut) spre *non-legato* (în final).

d. cu rol de dialog (m. 38-39), în *staccato* scurt, la mâna stângă (în registrul grav) și în *non-legato* la mâna dreaptă (în registrul mediu spre acut), mai ales că fraza este reluată de violoncel:



m. 36-40

e. cu rol tranzitoriu (m. 45-47, m. 54-55), cu combinații de *legato* (*legato* sincopat în m. 45 și *legato* în contratimp în m. 54). Indiferent de plasarea metrică a *legato*-ului, el păstrează aceeași configurație (cu așezare pe primul sunet și cu al doilea diminuat) ca în prezentarea normală (pe timp):



m. 44-45



m. 52-54

Pasajele de acompaniament sunt fie de tip figurație (în *legato*), fie *ostinato* (în *non-legato*). Pedala se poate utiliza în debutul timpului sau al fiecărei optimi din *ostinato*. Pasajele de intervenții tematice sunt reprezentate de game, de cele mai multe ori cu caracter cromatic (în *staccato*, care exclude utilizarea pedalei) sau în *legato*, cu *ostinato* acordic în *non-legato*. Dificultatea pianistică a acestei părți constă în alternarea procedeelor de emisie și în sonoritatea susținută, cu intervenția redusă a pedalei.

Partea a III-a are un caracter dinamic, datorită pasajelor de virtuositate, reprezentate de:

- gamele și pasajele cromatice (m. 40, m. 42, m. 93, m. 96, m. 105, m. 107, m. 109):



m. 38-42

- acompaniamentul arpeggiat (m. 25-29, m. 158-162):



m. 25-29

- gamele și arpeggiile cu caracter de broderie (m. 39, m. 41, m. 43-45, m. 49-51, m. 87, m. 89, m. 106, m. 108, m. 110-111, m. 116-119, m. 172-173, m. 176-177, m. 187, m. 189):



m. 172-173

În pasajele de acompaniament arpeggiat, în *legato*, pedala este utilă, atât pentru salturi, cât și pentru sublinierea timpilor tari. De asemenea, pedala poate fi utilizată în pasajele de *legato* și în debutul secțiunii C (în sexte și terțe armonice), pentru a facilita emisia cantabilă și pentru a sublinia timpii 1 și 4. Salturile intervalice, acompaniamentul de tip tril măsurat de la mâna stângă și suprapunerea unor tehnici ca *staccato* și *legato*, sau *legato* și *non-legato*, sunt elemente de virtuozitate instrumentală.

În această lucrare, liniile melodice sunt de tip ornamental, astfel încât ornamentația propriu-zisă este destul de redusă. Partitura pianistică este densă, elementele de virtuozitate situându-se la nivelul succesiunilor scalare, în special cromatice, și arpegiale.

10. Trio în Sol Major KV 564

Trio KV 564 în Sol Major se caracterizează prin simplitate și limpezime a partiturii pianistice. În **Partea I**, pianul are rol predominant de acompaniament, prin pasaje de viteză reprezentate de motive ornamentale (m. 6-14, m. 18-19, m. 32, m. 83, m. 85-91, m. 96, m. 108), arpegii frânte (m. 15, m. 21, m. 38, m. 45, m. 50, m. 52, m. 68, m. 70, m. 72, m. 92, m. 114), game (m. 17, m. 30-31, m. 76-77, m. 106-107, m. 113) și figurații în terțe sau octave melodice (m. 42-45, m. 54-56, m. 74-75). Datorită varietății melodice, propunem ca sunetele care încep o secvență cruzică (m. 9-14, m. 18, m. 21, m. 32, m. 55-56, m. 74-75, m. 86-91, m. 96-97, m. 108), precum și sunetele cruzice din arpeggiile frânte să fie subliniate cu pedală scurtă, pentru ca accentuarea să fie fără duritate:



m. 10-12

Acompaniamentul acordic anacruzic (m. 23-29, m. 36, m. 99-105, m. 111) se realizează prin așezarea cu pedală pe pătrimile de la mâna stângă și în manieră *staccato* la mâna dreaptă, cu emisie redusă, iar acompaniamentul cruzic, în acorduri (m. 33-34, m. 106-107, m. 109-110), se cântă cu diminuarea sonorității de la timpul 3 către final:



m. 25-28



m. 35

Ornamentația este restrânsă datorită conturului melodic sinuos, cu aspect de viteză, singurele ornamente fiind trilurile (m. 38-40, m. 62, m. 114-116) și grupetele din m. 59, care se realizează sub formă de triolet pe valoarea punctului.

Dificultatea tehnico-expresivă a acestei părți constă în alternarea suplă și rapidă a manierelor de emisie (*legato* cu *staccato* - m. 94-95, *legato* de două șaisprezecimi - m. 20, *staccato* urmat de *legato* - m. 96), legăturile scurte și tehnica preponderent *non-legato*. Fără a avea aspecte de virtuositate, Partea I a *Trio*-ului are un caracter deschis, strălucitor, datorită limpezimii partiturii, tonalității *Sol Major*, și simplității ritmico-melodice.

În **Partea a II-a** a lucrării, partitura pianistică prezintă aceeași simplitate și limpezime ca în Partea I. **Tema** este cantabilă, cu emisie preponderent *legato* la mâna dreaptă, iar acompaniamentul se constituie în general din intervenții armonice ale mâinii stângi, în *non-legato*:



m. 9-16

În **Variațiunea I**, tema este reluată de vioară, iar mâna dreaptă a pianului realizează o variațiune ritmico-melodică a temei, care constituie în același timp un acompaniament figurat pentru tema viorii:



m. 17-24

Acompaniamentul poate fi punctat cu vârf de pedală pe fiecare optime, iar tehnica recomandată este *portato* la mâna dreaptă și *non legato* la mâna stângă.

Variațiunea a II-a inversează prezentările: violoncelul prezintă tema, iar mâna stângă o dezvoltă melodic:

VAR. II. (157) 9

m. 33-40

Întrucât registrul este grav, propunem emisia în *staccato* la mâna stângă. Comentariile armonice ale mâinii drepte, în *legato*, necesită o nuanță redusă, cu *diminuendo* pe fiecare formulă, pentru a nu încărca sonor ansamblul.

În **Variațiunea a III-a** tema este prezentată de vioară, iar pianul o dezvoltă melodic și ritmic (în triolete), la mâna dreaptă, în *non-legato*:

VAR. III.

m. 49-53

Acompaniamentul mâinii stângi este și mai simplificat, redus la punctarea câte unui timp sau doi (timpii 2 și 3) din măsură, cu emisie diminuată ca intensitate. Propunem de asemenea emisia în *staccato* la mâna stângă, în special pentru timpii slabi (2 și 3).

Variațiunea a IV-a se caracterizează în prima secțiune prin preluări în *stretto* între mâna dreaptă, mâna stângă și grupul vioară-violoncel, în dublaj la octavă:

VAR. IV.

m. 65-72

Emisia este preponderent în *legato*, cu sublinierea primului timp. În a doua secțiune, scriitura este dialogată între grupul vioară-violoncel și ambele mâini ale pianului, în mers paralel, în *legato*, cu un contur mai accentuat, prin utilizarea pedalei pe timpul 1.

Variațiunea a V-a aparține aproape în întregime pianului:



m. 81-88

Datorită modulației la *do minor* și simplității liniei melodice, emisia în *legato* poate fi susținută de utilizarea pedalei pe începutul primului timp.

Variațiunea a VI-a reia tonalitatea *Do Major*, iar scriitura contrapunctică dintre vioară și violoncel este susținută de variația melodică, în diminuție ritmică (treizecidoimi), a mâinii drepte:



m. 97-101

Mâna stângă punctează timpii 2 și 3 și poate imita *pizzicato* de contrabas, prin *staccato* cu vârf de pedală.

În **Coda**, vioara preia linia melodică a pianului din ultima variațiune (din prima secțiune), iar pianul prezintă o linie derivată din a doua secțiune a temei, cu caracter legat:



m. 113-119

Mâna stângă susține un *ostinato* permanent *Do*. Propunem, pentru obținerea aceluiași efect de *pizzicato*, emisia acestui pasaj în *staccato* la mâna stângă.

Partea a III-a are un caracter de dans, datorită formulei punctate și ritmului ternar:



m. 1-11

Propunem, pentru realizarea caracterului, sublinierea mai accentuată, cu utilizarea pedalei, a timpului 1 și sublinierea mai diminuată a timpului 4, în fragmentele tematice (m. 1-8, m. 17-20, m. 25-32, m. 37-44, m. 53-60, m. 130-133, m. 138-139, m. 145-150, m. 154-158). Fragmentele de acompaniament acordic (m. 9-16, m. 21-24, m. 33-36, m. 45-52, m. 76-79, m. 84-87, m. 99-103) al temeii viorii, necesită aceeași așezare a timpilor 1 și 4, la mâna stângă, dar cu sonoritate diminuată a acordurilor de la mâna dreaptă. Întrucât tema are caracter ritmic punctat, pedala poate fi utilizată pe valoarea lungă, precum și pe timpii 1 și 3 de la mâna stângă (din acompaniamentul acordic), pentru a sublinia bașii. Acompaniamentul acordic se transformă în acompaniament arpeggiat (în m. 61-67) și propunem emisia în *legato*, în acest fragment (datorită nuanței ample), cu sublinierea sunetelor de pe timpii 1-3 și 4-6, pentru conturarea pulsației ritmice:



m. 61-65

Prin opoziție, acompaniamentul în arpegii contrare (m. 117-129 și m. 134-137) necesită o emisie în *portato* pentru a nu încărea sonor ansamblul:



m. 117-120

Tot în acest sens, propunem diminuarea nuanței (emisia în **mf**), cu sublinierea timpilor 1-3 și 4-6 prin intervenția pedalei.

Finalul Părții a III-a prezintă dificultatea acompaniamentului figurat în registrul grav, la mâna stângă, în nuanță redusă (*p*), care impune o emisie precisă, în *non-legato*. De asemenea, dificultatea acestui pasaj o reprezintă salturile în octave, realizate prin degetul 5. Ornamentația este redusă la apogiaturi scurte (m. 72-75, m. 80-83, m. 88-90) și la trilurile cu încheiere (m. 143 și m. 153).

Fără a prezenta un caracter de virtuositate, *Trio* în *Sol Major* KV 564 impune claritate în emisie și conducerea îngrijită a liniilor melodice, cu intervenții controlate ale pedalei, datorită scriiturii simple și transparente.

11. Cvartetul în sol minor KV 478

Cvartetul în sol minor KV 478 prezintă particularitatea unei scriituri complexe, cu frecvente suprapuneri între cele cinci voci, cu suprapuneri de tip polifonic sau paralel între voci opuse (mâna dreaptă - în acut, și viola sau violoncelul - în grav) și cu preluări tematice în registre opuse.

În **Partea I**, unisonul între toate vocile ansamblului (m. 1-2, m. 5-6, m. 11-14, m. 206, m. 224-225, m. 228-229, m. 247-251) necesită o sonoritate amplă a pianului, cu emisie susținută, în contrast cu fragmentele care le succed (redușe la mâna dreaptă a pianului în acut, sau la cele trei instrumente de coarde în grav, cu excepția ultimului fragment, din final):



m. 1-4

Dublașul cu viola (m. 96-97, m. 220-221) impune o emisie neaccentuată, datorită registrului acut al mâinii drepte și nuanșei redușe (*p*). Fragmentele în care pianul acompaniază melodic grupul instrumentelor de coarde (m. 124-132) se realizează cu sonoritate amplă, susținută, cu sublinierea basului:



m. 126-131

Fragmentele de acompaniament figurat al teme (m. 32-36, m. 152-156) se realizează în *non-legato*, cu sublinierea prin pedală a basului de la mâna stângă. Scriitura polifonică (m. 45-49, m. 165-169) dintre tema I (mâna stângă și mâna dreaptă, în *stretto*) și tema cantabilă a violoncelului necesită sublinierea primului sunet prin pedală și diminuarea nuanței, pentru a accentua intrările în *stretto* și a detașa linia melodică a violoncelului:



m. 166-169

De altfel, toate intrările în *stretto* se realizează în același mod, cu sublinierea primului sunet și cu diminuarea nuanței către finalul secvenței (m. 73-77 între mâna dreaptă și vioară). Acompaniamentul în *ostinato* de la mâna stângă (m. 32-36, m. 57-64, m. 96-97, m. 152-156, m. 178-184, m. 220-221) necesită reducerea valorilor (prin *staccato*) și utilizarea pedalei. Ornamentația este reprezentată de triluri fără încheiere (m. 4, m. 8, m. 106, m. 143), cu încheiere (m. 87, m. 177, m. 210), apogiaturi lungi (m. 74, m. 104, m. 197) și scurte (m. 96-97, m. 220-221) și grupete (m. 15, m. 109). Grupetul din m. 15 se realizează sub formă de triolet, cu ridicarea anticipată a mâinii, iar grupetul din m. 109 ocupă întreaga valoare a sunetului, sub forma unui grup de patru treizecimoimi:



m. 13-15



m. 109

Dificultatea acestei părți constă în adaptarea sonorității pianului la temele expuse de violă sau violoncel, care impun o sonoritate redusă, cu emisie *non-legato* (nu *staccato*) și cu intervenția discretă a pedalei.

Partea a II-a este mai ornamentată decât Partea I (grupete pe notă cu punct în m. 3-4, m. 7, m. 11-12, m. 64, m. 77-78, m. 81, m. 136, m. 140, *arpegiato* anticipat în m. 138-139, apogiaturi lungi în m. 34, m. 106):



m. 1-4 - grupete pe notă cu punct



m. 139 - *arpegiato* anticipat



m. 107 - apogiaturi lungi

Emisia este preponderent în *legato*, cu excepția m. 39-40, m. 111-112 (*ostinato* cu emisie *non-legato* și cu intervenția pedalei pe fiecare sunet) și m. 128-137 (acompaniamentul mâinii stângi în *non-legato* scurt, datorită registrului grav). Un alt element dominant îl constituie gamele cu sens general descendent, în *legato* cantabil la mâna dreaptă și în nuanță diminuată la mâna stângă.

În **Partea a III-a** sunt prezente elemente de virtuositate (game rapide, pasaje de triolete sub formă de game sau arpegii, poliritmii), iar dublajele la octavă (m. 36-43, m. 170-171, m. 174-165, m. 337-340, m. 351-354), la decimă (m. 83-86, m. 261-265) și pasajele armonice în terțe și sexte sunt frecvente. Emisia sonoră se caracterizează prin alternarea manierelor *legato* și *staccato* și prin dominanța manierei *non-legato*, în special în pasajele de virtuositate și în acompaniamentul în *ostinato*. Ornamentația este redusă la apogiaturi lungi (m. 50, m. 60, m. 62, m. 64, m. 231) și triluri (cu încheiere integrată metric - m. 122, m. 130-132, m. 300, sau triluri lungi cu încheiere - m. 110, m. 288, m. 311-321). În cazul ultimului fragment citat, cu sunete cromatice descendente, trilul trebuie să fie continuu, dar cu accentuarea cromatismului:



m. 315-321

Cadența de la măsura 135 are caracter *ad libitum*, cu accelerarea *tempo*-ului pe linia melodică arpeggiată descendentă și cu *rallentando* pe linia ascendentă. Sugerăm realizarea

finalului cadenței cu *cesură* înainte de reluarea temei. Caracteristica acestei părți o constituie contrastul, ca nuanțe, manieră de emisie și ca registru.

Dificultatea acestei lucrări constă în diversitatea de nuanțe, adaptată la sincronizarea cu instrumentele de coarde, în special cele grave, viola și violoncelul.

12. Cvartetul în Mib Major KV 493

Partea I a cvartetului se caracterizează prin articularea scurtă a *ostinato*-urilor din registrul grav (m. 1-4, m. 39-41, m. 89-92, m. 148-151, m. 190-192, m. 25-238):



m. 1-4

Figurațiile de acompaniament de la mâna stângă (m. 16-23, m. 78, m. 100-105, m. 162-170, m. 224) pot fi realizate în *legato*, cu pedală pe timpii 1 și 3, datorită sonorității ansamblului (pedale susținute la instrumentele de coarde):



m. 16-19

Figurația de acompaniament în optimi de la mâna dreaptă (m. 30-41, m. 66-79, m. 193-196, m. 205, m. 212), ca și cea în șaisprezecimi (m. 120-123, m. 144-145, m. 244-247), pot fi realizate de asemenea în *legato*, căci reprezintă desfășurări melodice ale unor acorduri:



m. 34-38



m. 120-123

În aceste cazuri, și mâna stângă are o emisie mai susținută, iar pedala poate fi utilizată în debutul timpilor tari. În secvențările motivice din m. 108-117, m. 131, m. 134, primul sunet al motivului se așează, fără accent, astfel încât pedala poate fi utilă:



m. 131

Emisia este preponderent în *legato*, susținută, amplă, iar *staccato*-ul tinde spre *non-legato*, datorită ponderii sonore a instrumentelor de coarde (în special, a coardelor grave). Ornamentele sunt reprezentate de apogiaturi și grupete, realizate în același mod ca în celelalte lucrări analizate.

În **Partea a II-a**, partitura pianistică este mai dinamizată, prin prezentări tematice mai frecvente acompaniate de ansamblul de coarde (m. 39-42, m. 110-113):



m. 38-41

Scriitura dialogată (m. 6-8, m. 15-19, m. 70-77) și transformarea ritmico-melodică a acompaniamentului în linie melodică (m. 36-38, m. 56-69, m. 107-109, m. 124-131) sunt de asemenea modalități de dinamizare a partiturii pianistice.

Arpeggiato-urile se realizează anticipat, ultimul sunet fiind sincronizat cu acordul de la mâna stângă:



m. 1-2

Sonoritatea este cantabilă, în *legato*, iar sunetele detașate se realizează prin *non-legato*, cu utilizarea pedalei fie pe timp (m. 15-18, m. 85-87), fie între timpi (m. 27-31, m. 98-102):



m. 16-18 - pedală pe timpi



m. 28-30 - pedală între timpi

Dificultatea pianistică a acestei părți constă în dinamica (de obicei redusă) a pasajelor de viteză și în realizarea unei sonorități legate, amplă dar nu puternică.

Partea a III-a este dominată de scriitura dialogată, în care pianul *solo* alternează cu grupul instrumentelor de coarde, în ipostaza *solo* sau în preluări motivice (m. 126-139, m. 225-238, m. 247-250, m. 334-352, m. 398-409):



m. 126-128

Datorită scriiturii preponderent solistice, partitura pianului prezintă în această parte elemente de virtuozitate, viteză, salturi, alternarea ritmului binar cu cel ternar, poliritmie (m. 58, m. 60, m. 62, m. 266, m. 268, m. 270), pasaje de octave melodice (m. 387-389) și arpegii cu deschiderea mâinii de o octavă (m. 57-64, m. 266-272):



m. 62 - poliritmie



m. 389 - octave melodice



m. 270-272 - arpegii cu deschiderea mâinii de o octavă

Sonoritatea este strălucitoare, suplă, datorită predominanței emisiei în *staccato* și *non-legato*, a apogiaturilor scurte, aproape simultane cu sunetul de bază și a alternanței rapide a manierelor *staccato* și *legato*.

Considerații finale

Lucrările analizate sunt diferite ca scriitură și ca realizare tehnico-interpretativă. **Divertismentul KV 254 în Sib Major** prezintă o partitură pianistică de o mare claritate, cu pasaje de viteză de tip game și arpegii, cu acompaniamente de tip figurat (*bas Alberti* sau arpeggiat) sau în *ostinato* acordic.

Trio KV 496 în Sol Major este mai complex decât **Divertismentul în Sib Major**, atât prin procedeele tehnico-expresive diversificate, prin personalizarea mai accentuată a fiecărui instrument și prezenței pasajelor de virtuozitate instrumentală din finalul lucrării.

Trio KV 502 în Sib Major are un caracter de virtuozitate, cu o ornamentație bogată și cu frecvente schimbări de registre și preluări de la o mână la alta a pianului, cu o emisie preponderent în *legato*.

Trio KV 498 în Mib Major se specifică prin scriitura dialogată, imitațiile și scriitura în contrapunct, precum și prin contrastele dinamice (*fp*), acestea fiind elemente care impun pianistului suplețe și rafinament în emisia sonoră.

Trio KV 542 în Mi Major nu prezintă elemente tehnice deosebite, exceptând însăși tonalitatea în care este scrisă și care implică dificultăți de digitație. De asemenea, pasajele cromatice sunt o caracteristică a acestei lucrări.

Trio KV 548 în Do Major conține o partitură pianistică emancipată, cu pasaje de virtuozitate și multe momente solistice, în special în Partea a II-a.

Trio KV 564 în Sol Major, cu scriitură limpede și simplă, cu ornamentație redusă, necesită precizie în alternarea manierelor de emisie precum și în realizarea *legato*-urilor cu valori scurte (două sau patru optimi sau șaisprezecimi).

Cvartetul cu pian KV 478 în sol minor are o scriitură complexă, de tip polifonic, astfel încât sonoritatea este amplă și diversă, cu ornamentație redusă și cu elemente de virtuozitate. Dificultatea emisiei sonore constă în diversitatea de nuanțe, adaptată la sincronizarea cu instrumentele de coarde, în special cele grave, viola și violoncelul.

Cvartetul cu pian KV 493 în Mib Major este mai limpede, mai accesibil din punct de vedere pianistic, dar solicită o sonoritate mai amplă, mai caldă (dar fără asperități) datorită dominanței sonorităților grave (violă și violoncel) în ansamblu.

Bibliografie

- ADORNO, Theodore, *La philosophie de la nouvelle musique*, Ed. Gallimard, 1962.
- BAKER, Theodore, SLONIMSKI, Nicolas, *Dictionnaire biographique des musiciens*, II, Ed. Robert Laffont, Paris, 1995.
- BADURA-SKODA, Eva & Paul, *L'Interpretazione di Mozart al pianoforte*, Ed. G. Zanibon, Padova, 1980.
- BERGER, Georg Wilhelm, *Muzica simfonică barocă și clasică*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România.
- CORTOT, Alfred, *La musique française du piano*, Ed. Reider, Paris, 1930-1932.
- ILIUȚ, Vasile, *O carte a stilurilor muzicale*, Editura Academiei de muzică și Editura Muzicală, 1996-1998.
- LÁSZLÓ, Francisc, *Geneza trioului cu pian la Mozart*, in: *Studii de muzicologie*, vol. X, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974.
- MOZART, Leopold, *Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon*, Ed. Aug. Zurflug, Paris, 1770.
- MOZART, Leopold, *Treatise of the Fundamental Principles of Violin Playing*, Ed. Knoker, 1756, trans. and ed. London Oxford University Press, 1948.
- NEUHAUSS, Heinrich, *L'Art du piano*, Ed. Van de Velde, Paris, 1991.
- ROSEN, Charles, *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven*, Ed. Faber&Faber, London, 1990.
- VARGA, Ovidiu, *Quo vadis, musica? În căutarea lui Mozart (1791-1991)*, Ed. Muzicală, București, 1991.
- VIGNAL, Marc, *Dictionnaire de la musique*, Ed. Larousse-Bordas, Paris, 1999.

DICȚIONARE

- HONNEGER, Marc, *Dictionnaire de la musique*, Edition Bordas, 1993.
- PERNON, Gérard, *Dictionnaire de la musique*, Éd. Ouest-France Rennes, 1992.
- Dicționarul explicativ al limbii române*, Academia Română - Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan”, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996.

©2017 Editura *Artes*
Str. Costache Negruzzi, nr. 7-9
Iași, România
Tel.: 0755101095
www.artesiasi.ro
artes@arteiasi.ro
Tipar digital realizat la tipografia Editurii *Artes*