

Myriam Marbé

PIESE PENTRU **PIAN**



CUPRINS

Cuvânt înainte.	5
Câteva cuvinte despre interpretare.	7
Despre moduri	
I.	11
II.	26
III. Unele posibilități de armonizare	45
IV. Folosirea simultană a mai multor moduri sau tonalități	51
<i>Legato și staccato</i>	54
Variații ritmice și melodice	57
Câteva aspecte ale polifoniei	75
Exerciții de polimetrie	92
Izvoare folclorice utilizate	103



Myriam Marbé
(1931 - 1997)

CÂTEVA CUVINTE DESPRE INTERPRETARE

O compoziție muzicală se naște prin procesul de creație al compozitorului, dar trăiește prin interpret. Aceasta presupune înțelegerea piesei de către interpret care, printr-un proces creator, ajunge la exprimarea pe care el o crede ca cea mai potrivită. Datorită faptului că există sensibilități și înțelegeri diferite — deși apropiate — felul de a reda o lucrare muzicală poate varia de la un instrumentist la altul, interpretările fiind totuși valabile. Toate trebuie să rămână însă în spiritul compoziției respective.

Ignorarea intențiilor compozitorului, în ceea ce privește interpretarea, ar duce la alterarea sensului acelei lucrări.

Am încercat, de aceea, să indic tempoul și nuanțele cu destul de multă precizie. Termenii sînt însă insuficienți, ei nu pot să redea subtilitatea gradelor de intensitate, a raportului dintre ele și în special a timbrurilor cerute ¹⁾.

Încă de la Beethoven, unele lucrări pentru pian au caracter de muzică concepută pentru orchestră; *Tablourile dintr-o expoziție* de Musorgski dovedesc o paletă sonoră variată, confirmată de realizarea orchestrală a lui Ravel; Debussy îmbogățește tehnica pianistică cu lucrări în care se îmbină diverse planuri sonore, vibrează ecouri, sunetul e strălucitor sau estompat; la Enescu, fraza muzicală apare compusă dintr-o multitudine de mici fațete sonore, învăluite toate, adesea reținute sau, dimpotrivă, devenind strălucitoare (de aceea terminologia folosită de el este foarte bogată, căutînd să indice și gradele de intensitate și expresivitate ale unei aceleiași nuanțe, ca de pildă: *ben f, f, poco f, poco meno f* etc.).

Scriitura pentru pian se îmbogățește, depășind sfera scriiturii „specifice“ a înlănțuirilor de arpegii, game sau acorduri. Ea devine din ce în ce mai complexă, mai subtilă și mai variată. În consecință, elevul trebuie pregătit și în această direcție, astfel încît să fie stăpîn pe o paletă sonoră cît mai bogată, pe care să o folosească cu siguranță fie în gradări aproape imperceptibile, fie în contraste, în funcție de momentul muzical respectiv.

Muzica modernă cere adesea contraste sonore nete, diferențiînd *brusc* grupuri mici de note, sau cîte o singură notă de alta deosebirii; de intensitate găsim de pildă în măsurile 9—16 ale piesei nr. 42 sau în piesa nr. 78 (*Contraste*); deosebirile de intensitate și timbru sînt ilustrate în piese ca de pildă nr. 55 (*Recitativo*); sau în ultimele măsuri ale piesei nr. 70, ca și în multe altele, cum ar fi cele din capitolul *Variații ritmice și melodice*.

În alte cazuri trecerile sînt mai *subtile* de la o nuanță la alta, de la o sonoritate la alta, iar timbrurile cît mai variate, fără a fi contrastante (ca în *Mica suită pe teme populare*, nr. 79). Numai pătrunzînd înțelesul cîntecelor populare, care sînt prelucrate în aceste piese și amintindu-ne de inflexiunile vocale atît de variate ale cîntăreților populari, vom reuși să ne apropiem de interpretarea lor adevărată ²⁾.

1) Posibilitatea de a reda diferite timbruri cu ajutorul pedalei nu a fost indicată în piesele din acest caiet, decît în cazuri speciale. Am lăsat ca gustul și posibilitățile interpretului — căutînd sonoritatea, culoarea, amplexarea cea mai potrivită — să o dozeze în funcție de acestea.

2) Este știut că lucrări ca *Sonata III pentru vioară și pian* de Enescu ca și unele piese de Bartók (*Pe loc* din *Suita pentru pian*) de pildă, își găsesc greu interpreții fideli. Aceste piese folosesc nu numai o tematică, dar și timbruri specifice cîntecului popular, degajînd o atmosferă cu totul specială. Doar cei care cunosc izvorul acestor piese, sau au ascultat și au înțeles o interpretare autentică, vor reuși, la rîndul lor, să le redea în spiritul în care au fost concepute.



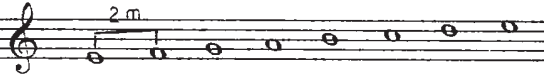

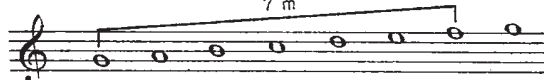

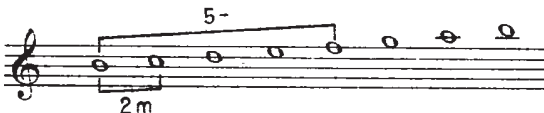
DESPRE MODURI

I

Muzica populară, în esența sa modală, oferă compozitorilor un material viu de îmbogățire și de dezvoltare creatoare a muzicii tonale.

Folosite de grecii antici, prelucrate apoi de evul mediu, modurile au format, la noi în țară, suportul pe care s-a dezvoltat, timp de secole, muzica noastră populară.

Să cunoaștem forma lor cea mai simplă: scara naturală :

ionic	
doric	
frigic	
lidic	
mixolidic	
eolic	
locric	

Primele 22 de piese din acest caiet sînt compuse în aceste *moduri diatonice*, fără a recurge la accidentări.

Dar putem construi aceste moduri pornind de la oricare notă; utilizînd diezi și bemoli, vom respecta caracteristicile modului pe care vrem să-l construim. De exemplu :

Pe scară

Moderato $\text{♩} = 84$

20

Musical score for 'Pe scară' in 4/4 time, Moderato tempo. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The first measure is a whole rest. The second measure has a bass clef and contains a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The piece features dynamic markings of *f* and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The second system continues the descending scale in the bass clef, with some notes beamed together. The third system features a *sf* (sforzando) marking and continues the descending scale.

De-a prinselea

Allegro vivace $\text{♩} = 126$

21

Musical score for 'De-a prinselea' in 4/4 time, Allegro vivace tempo. The score consists of one system of piano accompaniment. The first measure has a bass clef and contains a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The piece starts with a *f* (forte) dynamic marking.

Plafeta

Animato $\text{♩} = 116 - 138$

22

Musical score for 'Plafeta' in 3/8 time, Animato tempo. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The first measure has a bass clef and contains a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The piece starts with a *mf legato* (mezzo-forte, legato) dynamic marking. The second system continues the descending scale. The third system features a *cresc.* (crescendo) marking. The fourth system continues the descending scale. The fifth system features a *poco decresc.* (poco decrescendo) marking.

Canon¹
Con moto ♩=138

43

poco f *cresc.*

poco f

poco rall.

ben f *ben f*

44

Allegro ♩=144

f pesante sempre *f*

mf *cresc.* *f*

Vivace ♩=184

poco meno fleggiere *cresc.* *f*

meno mosso ♩=160

1. Vezi capitolul „Citeva aspecte ale polifoniei.”

Ținând seama de aceste lucruri, înlănțuirea acordică se îmbină, în unele piese, cu elemente contrapunctice dind naștere unui contur melodic (piesa nr. 61) care ia uneori aspecte de *jaux-bourdon* (în special în piesa nr. 64), alte ori de pedală figurată ¹⁾ (ca în piesa nr. 62), în care formula fixă:



intrind în contact cu diferite sunete ale melodiei își schimbă într-una funcțiunea; de pildă



apare ca

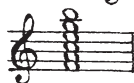


sau chiar ca pasaj și broderie.

O melodie cu structură tetratonică, ca aceea prelucrată în piesa nr. 65 își găsește expresia armonică, cea mai potrivită într-un acord derivat din pilonii ei melodici



El nu trebuie socotit ca un acord de undecimă



din care a rămas doar fundamentală, cvinta

și undecima, nici ca un acord obișnuit



din care am eliminat terța, iar cvinta (*do*) este prezentă simultan cu apogiatura ei.

În primele măsuri ale piesei nr. 66, găsim de asemenea exemple de acorduri care se formează din pilonii melodiei.

Cvarta fiind un element care stă la baza multor cîntece populare, acordurile compuse din cvarte sînt adecvate în armonizarea lor.

Prin răsturnarea acordului menționat mai sus



obținem acordul de cvartă



care, ca și precedentul, poate susține în mod fericit o melodie populară.

Mai mult chiar, pornind de la faptul că multe din cîntecele populare au cvarta ca interval caracteristic, putem să compunem noi melodii, pornind de la acest element și utilizînd armoniile de cvartă. Astfel este concepută piesa nr. 63. În măsura 11 a acestei piese apare o melodie populară autentică, care se integrează perfect în unitatea compoziției, dovedind astfel viabilitatea melodiei și a armoniei din măsurile precedente. (De altfel, pilonii melodici ai celor două melodii — cea de invenție proprie și cea populară — corespund, ei fiind; *do-re-fa*).

1) Vezi pentru pedală și piesa nr. 79 b, în care înlănțuirea



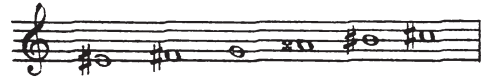
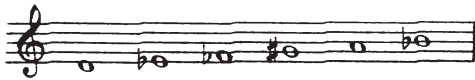
sintetizează, așa cum am

arătat la capitolul respectiv, tendința oscilatorie major-minoră a cîntecului.

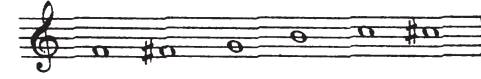
VARIAȚII RITMICE ȘI MELODICE

Următoarele piese sînt constituite pe principiul varierii, fie ritmică, fie melodică: o formulă melodică sau ritmică *fixă* urmărește un proces de dezvoltare, adoptînd felurite aspecte ritmice sau, respectiv, melodice. Astfel în piesa nr. 74, grupul primelor 20 de sunete se repetă identic, însă în noi organizări ritmice, mai lente sau mai precipitate, în funcție de evoluția sa expresivă. Piesa nr. 77 se bazează pe varierea ritmică a unei succesiuni de patru acorduri, în secțiuni cu caractere deosebite, întretăiate pe alocuri de o nouă formulă mai liberă, contrastantă ¹⁾. Spre deosebire de ele, în piesa nr. 75 formula ritmică este cea care rămîne constantă; desfășurarea piesei se realizează atît prin varierea ei melodică, cît și prin prezentarea sa în canon ritmic. Piesa nr. 76 ilustrează aplicarea succesivă a ambelor procedee.

Fără a folosi o formulă melodică permanent fixă, ca de pildă piesa nr. 74, cea de la nr. 78 se integrează totuși în acest capitol. În acest caz modul rămîne constant, iar varierea ritmică se aplică unor motive specifice lui. Acesta este modul de șase sunete împreună cu transpoziția sa complementară ²⁾:



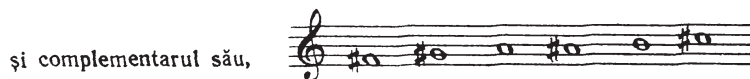
Pentru simplificare, le vom transcrie enarmonic.



Piesa este astfel concepută încît, melodia rezultată din transpoziția modului începînd pe *re* să fie interpretată *viguros*, în general *forte*, iar cea proprie transpoziției începînd pe *fa* — mai dulce, *piano*. Alternarea variațiilor, folosind succesiv melodică ambelor transpoziții, va prilejui contraste abrupte, net delimitate.

1) Vezi capitolul „Cîteva cuvinte despre interpretare“.

2) Și piesa nr. 92 din capitolul „Cîteva aspecte ale polifoniei“, folosește



ca și alte cîteva transpoziții ale sale.

CÂTEVA ASPECTE ALE POLIFONIEI

Cîntecul popular, în majoritatea cazurilor datorită structurii sale, se pretează foarte bine prelucrărilor polifonice, pornind de la o pedală care, pe alocuri, se transformă într-o mică imitație, pînă la formele de scriitură mai complexe, cu imitații în canon etc. Este deci indicat să cercetăm posibilitățile scriiturii polifonice.

În primul rînd, trebuie să atragem atenția asupra faptului că polifonia nu este doar o suprapunere de două sau mai multe melodii, ci este un proces plin de conflicte, rezolvări, renunțări sau reveniri între aceste melodii, cauzate de personalitatea fiecărei voci în parte. Individualitatea unei melodii, caracterul ei, trebuie scoase în evidență; în interpretare, prin respectarea frazării, nuanțelor, a sonorității celei mai potrivite; prin suprapunerea polifonică de melodii deosebite, se pot ivi decalaje de nuanțe, frazare sau sonoritate. De aceea, interpretarea unei piese polifonice presupune, pe lîngă gîndirea polifonică (grație căreia distingem și urmărim vocile) — și stăpînirea unei tehnici bazate pe *independența mîinilor* (grație căreia, fiecare voce va fi interpretată în spiritul ei). Pentru primele exerciții în această direcție pot servi piesele:

— nr. 35 (pe un *ostinato* egal și continuu la mîna stîngă, mîna dreaptă cîntă o melodie puțin fragmentată, cu nuanțare mai variată);

— nr. 19 (în care *ostinato*-ul mîinii stîngi are frazarea și nuanțarea diferite de cele ale melodiei mîinii drepte), sau

— nr. 45 (piesa are un caracter mai curînd armonic, dar poate servi ca exercițiu pentru frazări și nuanțări independente).

— Toate piesele scrise în formă de canon (în care decalajul de nuanțe și frazare, produs de decalajul vocilor, ne ajută să urmărim mersul vocilor în parte și felul în care se imită).

*

Să ne oprim acum asupra cîtorva procedee contrapunctice:

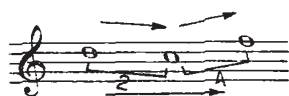
Într-o piesă polifonică, vocile pot cînta melodii deosebite, dar pot să se și imite între ele (o voce preia o melodie sau o frîntură dintr-o melodie enunțată anterior la o altă voce). Această *imitație* este *strictă* sau *liberă* în funcție de rigurozitatea cu care a fost făcută.

Imitația poate fi *melodică* și *ritmică* sau numai melodică sau ritmică.

Este interesant faptul că există anumite procedee pe care putem să le aplicăm motivului sau temeii, în momentul imitației, fără însă ca ele să fie alterate prin aceasta:

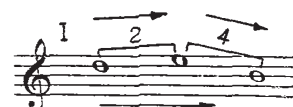
— de ordin *ritmic* — procedeul de *augmentare* (mărire) sau *micșorare* (prin care valorile notelor se dublează sau, respectiv, se reduc la jumătate; raportul dintre accente, deci sensul ritmic, rămîne același);

— de ordin *melodic* — procedeele de *inversare* (I), *recurență* (R) și *inversare recurentă* (IR) care respectă intervalele motivului, dar le schimbă direcția sau sensul. Astfel:



devine:

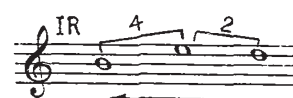
prin inversare (I)



prin recurență (R)



prin inversare și recurență (IR sau RI)



meno mosso

8

p dolce

sf

Tempo I

8

(senza rall.)

sf

semplice

scherzando

Adagio ♩ = 54

89

pesante

menof

f

menof

senza decresc.

benf

benf

decresc.

cresc.

cresc. molto

sf

3

Q. ed.

EXERCIȚII DE POLIMETRIE

Bogația ritmică a cîntecului nostru popular este notorie. Lucrul acesta duce implicit la o mare varietate de măsuri și de combinații de măsuri ¹⁾. Uneori indicarea măsurii devine aproape imposibilă, mai ales atunci cînd piesa este concepută *parlando rubato*, cu libertăți ritmice și coroane (ca piesa nr. 84 — *Cimpoiul*).


În interpretarea acestor piese, elevul se va ghida ritmic marcînd mintal, în mod constant, o unitate de măsură convențională (pătrime sau optime).



Prelucrarea polifonică în imitații sau în canon a melodiilor în care alternează mai multe feluri de măsuri, duce prin decalarea lor, provocată de canon, și la un decalaj de măsuri și accente între voci, adică la *polimetrie*. (Vezi de pildă piesa nr. 82, ca și momentele de *stretto* din piesele nr. 51 — *Quasi Invenzione* și nr. 86 — *Invențiunea* din *Sonatina*.)

Pentru realizarea pieselor polimetrice, elevul trebuie obișnuit să învețe mai întii bine melodiile separat, pentru a le putea auzi și stăpîni și atunci cînd le va suprapune. La început, accentele pot fi puțin exagerate, pentru a marca mai bine decalajele ritmice și pentru a-l obișnui pe elev cu ele. Profesorul va avea grijă însă ca accentele să nu fie puse mecanic, ci să rezulte logic din conducerea melodiilor.

Pentru pregătirea treptată a elevului în problemele de polimetrie, am alcătuit un ciclu de cîteva exerciții orînduite progresiv într-un capitol special ²⁾

Primul exercițiu constă dintr-o melodie foarte simplă, în $\frac{5}{4}$, în care ordinea măsurilor componente este cînd $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$, cînd $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$.

Stabilind o formulă de acompaniament constantă de $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$  se va naște un decalaj de accente în momentul în care melodia va suprapune o măsură formată din $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$:

melodia	$\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$ 
formula de acompaniament	$\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ 

(vezi exercițiile 1 a și 1 a')

După ce elevul stăpînește bine melodia astfel acompaniată și de asemenea o cîntă cu ușurință, cu ambele mîini, se trece la exercițiile următoare (1 b și 1 b'), în care melodia este prezentată în canon ³⁾.

Exercițiul 1 c prezintă același canon, însă la unison, astfel încît doi elevi pot să-l cînte din gură. Accentele unor cuvinte potrivite îi vor ajuta să respecte accentele melodiei.

Aceste prime exerciții au fost mai ușoare, căci decalajele accentelor au survenit doar în *interiorul* măsurilor, accentele de pe timpii întii rămînînd totdeauna corespunzătoare.

Exercițiile următoare au la bază tot o melodie simplă, în $\frac{5}{4}$, în care $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$ alternează cu $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$.

Posibilitățile de îmbinare ale acestei melodii în canon dau naștere, în exercițiile 2 a și 2 a', 2 b și 2 b', 2 c și 2 c', la suprapuneri ritmice din ce în ce mai grele. Ele culminează în exercițiile 2 d și 2 e, care concen-

¹⁾ Vezi piesele nr. 34, nr. 64, nr. 65 și nr. 66.

²⁾ Se recomandă trecerea la aceste exerciții abia după ce elevul stăpînește bine canonul (în măsură) și si-a creat o gîndire polifonică. Exercițiile contribuie la dezvoltarea acestei gîndiri: de asemenea sînt indicate și ca studii de independență a mîinilor.

³⁾ Ca un exercițiu premergător, canonul poate fi cîntat, de către *doi* elevi, fiecare interpretînd, cu o mînă, una din voci. Este un început pentru dezvoltarea spiritului de ansamblu.