

Ipostaze ale violoncelului solist în muzica românească prin prisma dialogului universal – național

de Ion Storojenco

Rezumat

Raportată la istoria viorii, evoluția violoncelului cunoaște o definitivare întârziată a elementelor de construcție și a tehnicilor de interpretare. Acest decalaj se manifestă prin relativa reținere a compozitorilor epocilor Barocului și al Clasicismului în a aborda repertoriul solistic pentru violoncel, ca urmare a unei încrederi limitate în capacitățile solistice (sonore și de virtuozitate) ale instrumentului. Acest fenomen se volatilizează treptat către sfârșitul secolului XIX, când asistăm la popularizarea rapidă a violoncelului în genurile camerale și solistice ca urmare a activității unor mari interpreți ai vremii, cărora le datorăm atât lărgirea orizonturilor de interpretare cât și standardizarea principiilor de execuție tehnică. În secolul XX acest proces ia o pronunțată amploare, astfel încât întâlnim lucrări importante pentru violoncel în opusurile tuturor marilor compozitori. Acumulărilor tehnice ale interpreților li se adaugă un aspect constructiv important – introducerea corzilor de metal, care oferă noi resurse sonore ca urmare a presiunii sporite asupra corpului rezonant.

Pe acest fundal, școala românească de violoncel și repertoriul românesc dedicat acestui instrument se cristalizează în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, având puternice influențe franceze și austriece prin activitatea personalităților lui Constantin Dimitrescu (căruia îi sunt atribuite primele lucrări pentru violoncel din literatura românească) și Dimitrie Dinicu. Opusuri cu un profund specific românesc care s-au impus ca parte din patrimoniul universal apar la începutul secolului al XX-lea prin *Sonata nr. 1 op. 26 pentru violoncel și pian* și *Simfonia concertantă op. 8 pentru violoncel și orchestră* ale lui George Enescu. Alături de *Sonata nr. 2 op. 26*, scrisă la patru decenii după prima, opusurile pentru violoncel și pian ale lui Enescu oferă, odată cu ilustrarea procesului de metamorfoză a geniului enescian, indicii clare ale influențelor și direcțiilor din perioada de tranziție dintre epoca Romantismului târziu și cea modernă. Analiza sonatei a doua evidențiază asocierea dintre limbajului muzical evoluat, având o elaborare minuțioasă, codificată și un pătrunzător caracter românesc, specific scriiturii enesciene mature, lucrarea fiind rezultatul unei vaste experiențe și al unei personalități bine formate. În cazul sonatei timpurii observăm puternice influențe brahmsiene, respectiv ale îndrumătorilor săi francezi Massenet și Fauré.

În perioada care urmează celui de-al Doilea Război Mondial repertoriul solistic pentru violoncel cunoaște o dezvoltare fulminantă atât ca urmare a emancipării unor modalități revoluționare de exploatare sonoră a instrumentului (care deschid calea către așa-numita „Muzică Nouă”), cât și prin activitatea unei generații marcante de interpreți. Au fost menționați aici Mstislav Rostropovici (activitatea căruia a stimulat apariția unor lucrări pentru violoncel ale unor mari compozitori ai vremii ca Dmitri Șostakovici, Serghei Prokofiev, Benjamin Britten, Henri Dutilleux, Sofia Gubaidulina, Olivier Messiaen, Witold Lutosławski, Luciano Berio, Krzysztof Penderecki, Leonard Bernstein, Alfred Schnittke, Aram Hacıaturian, Astor Piazzolla), Siegfried Palm (specializat pe interpretarea Muzicii Noi, colaborator al compozitorilor acestei direcții stilistice Boris Blacher, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Rihm, Giuseppe Sinopoli, Iannis Xenakis, Isang Yun, Bernd Alois Zimmermann) și Anner Bylisma (a cărei carieră s-a focalizat asupra interpretării istoric informate a muzicii baroce). Observăm astfel că pe lângă profilul tipic al violoncelistului solist care abordează o paletă largă al repertoriului apar tendințe de profesionalizare a artiștilor de interpretare: interpreți a căror expertiză se concentrează preponderent pe muzica contemporană, respectiv pe redescoperirea celei uitate.

Din punctul de vedere al repertoriului solistic pentru violoncel, în deceniile de după Război au fost marcate două tendințe principale: lucrări care urmează principii stilistice și formale ancorate în tradiție și lucrări care introduc un limbaj nou (prin utilizarea de procedee seriale, aleatorice, de texturi sonore, minimalism etc.). *Concertul nr. 1 op. 107* pentru violoncel și orchestră al lui Dmitri Șostakovici, dedicat lui Mstislav Rostropovici, ilustrează elocvent prima categorie, fiind o lucrare care se încadrează în stilul lui Șostakovici prin reflectarea evenimentelor politico-sociale ale vremii și predominanța nuanțelor sumbre și a episoadelor de sarcasm. (Un element distinct și inovativ îl reprezintă întreaga parte a treia de concert dedicată violoncelului solo, unde rolul solistului capătă însemnătate prin asumarea mesajului dramatic al întregului ciclu și modelarea discursului muzical fără contribuția orchestrală permanentă.)

Urmând o direcție orientată către influențele noi, *Concertul nr. 1* pentru violoncel și orchestră al lui Anatol Vieru este o lucrare aflată la hotarul care desparte muzica ancorată în limbajul și formele tradiționale și muzica nouă, îmbinând elemente ale curentelor avangardiste cu principii componistice tradiționale ale genului cum sunt forma tripartită sau elemente de virtuozitate. Identificăm în scriitura lucrării influențe ale laconismului webernian și ale modalismului bartókian, alături de incluziunea discretă a unor elemente de folclor românesc. Succesul de care s-a bucurat această lucrare, împreună cu apariția unei generații înfloritoare

de violonceliști români în anii '60-'70, a contribuit la dezvoltarea unui interes sporit în spațiul românesc pentru genul de concert pentru violoncel începând cu această perioadă. Caracterul concis, mesajul clar al compozitorului, prelucrarea solidă a materialului muzical, o orchestrație care pune în valoare caracteristicile violoncelului și nu în ultimul rând structurarea clară a materialului tematic formează împreună o lucrare demnă de o capodoperă a literaturii violoncelistice universale.

Grupul compozitorilor avangardiști din a doua jumătate a secolului al XX-lea preia rațiunea Noului Școli Vieneze de redefinire a gândirii muzicale (față de evoluția celei existente) și inovează prin elaborarea unor viziuni radicale și concepte revoluționare, creația lui György Ligeti reprezentând în mod remarcabil aceste curente. Continuator neortodox al tradiției seriale, Ligeti proiectează și dezvoltă noi modalități de expresie și tehnici de compoziție care vor marca tendințele celei de-a doua jumătăți a secolului XX-lea și vor deveni definitorii pentru limbajul curentului postmodernist. *Concertul pentru violoncel și orchestră* reprezintă un exemplu elocvent de manifestare a nonconformismului, ilustrând trăsăturile unui manifest „anti-concert”, elementul definitoriu al lucrării fiind acela că solistul își estompează funcția solistică, iar lucrarea se abate de la toate trăsăturile tradiționale ale genului de concert. Urmând același spirit, concertul se dispensează de elementele de arhitectonică tradiționale, atât la nivel sintactic cât și la cel morfologic, ca și de elementele tematice sau motivice, iar discursul muzical este format din blocuri sonore de tip *cluster*, desfășurate succesiv.

Lucrarea lui Ligeti se înscrie ca o piatră de hotar în repertoriul violoncelistic, deschizând generațiilor următoare de compozitori noi orizonturi de exploatare și o sursă inepuizabilă de inspirație, ca în cazul *Concertului pentru violoncel* al lui Adrian Pop, al cărui stil componistic se remarcă prin îmbinarea elementelor tradiționale – atât în ce privește stăpânirea modalităților de scriitură consacrate cât și în cunoașterea aprofundată a specificului folcloric național – cu un limbaj elaborat, modern și complex. Această abordare se regăsește în partitura *Concertului pentru violoncel și orchestră*, în care elementul fundamental al materialului muzical își are originea într-un colind din zona de sud a Transilvaniei. Trăsăturile sonore pe care este structurat concertul sunt construite pe celule intervalice și segmente modale preluate din melodia colindului, aceste caracteristici fiind proiectate atât la nivelul microstructurilor cât și în generarea liniilor melodice la nivel macrostructural. Autorul combină elementele tradiționale precum elaborarea raporturilor armonice (ca urmare a caracterului modal al colindului), structuri tematice liniare, sau elemente de formă cu tehnici de compoziție specifice avangardei moderniste occidentale. Spre deosebire de abordarea radicală a lui György Ligeti, *Concertul*

pentru violoncel al lui Adrian Pop pune în fața solistului cerințe specifice genului de concert (o latură dramatică a expresivității instrumentale, un sunet dominant, acoperirea unei vaste palete dinamice și o amplă potențialitate a interpretării individuale) și provocări specifice repertoriului avangardist (jocul culorilor de sunet, imitarea instrumentelor de percuție, un foarte precis simț al ritmului și al ansamblului, execuția riguroasă a tuturor indicațiilor compozitorului).

În structura sa, teza alternează segmente ce urmăresc evoluția istorică a subgenurilor abordate și contextul stilistic-interpretative cu excursuri analitice aplicate unor opusuri semnificative în ilustrarea acestui proces. Prin modul de eșantionare a exemplelor și prin dialogul național-universal ce rezultă din aceasta, ne-am propus să reflectăm în același timp și realizările școlii românești de compoziție și interpretare, subliniind atât punctele de contact cât și elementele de specificitate ce definesc locul acesteia în context internațional și istorico-stilistic.

Die Entwicklung des Cello als solistisches Instrument in der rumänischen Musik im Kontext des universellen – nationalen Dialogs

von Ion Storojenco

Zusammenfassung

Im Vergleich zur Geigengeschichte findet sich in der Entwicklung des Cellos eine verzögerte Vollendung von Konstruktionselementen und Interpretationstechniken. Diese Verzögerung zeigt sich in der Zurückhaltung der Komponisten des Barock und der Klassik, sich dem solistischen Repertoire für das Cello zu widmen, als Folge eines begrenzten Vertrauens in die solistischen Fähigkeiten (Klangeigenschaften und Virtuosität) des Instruments. Dieses Phänomen verschwindet gegen Ende des 19. Jahrhunderts allmählich und wir erleben eine rasche Popularisierung des Cellos im Kammermusik- und Solistengenre als Ergebnis der Arbeit einiger großer Interpreten der Zeit, denen wir die Erweiterung des Interpretations-Horizontes verdanken sowie die Standardisierung einiger Prinzipien der technischen Ausführung. Im 20. Jahrhundert nimmt dieser Prozess rapide Fahrt auf, sodass wir in den Werkverzeichnissen aller großen Komponisten ab dieser Zeit bedeutende Werke für das Cello finden.

Ein wichtiger konstruktiver Aspekt ist das Einbringen von Stahlsaiten, die durch den erhöhten Druck auf den Klangkörper des Cellos neue Klangressourcen bieten. Die rumänische Cellotradition und das rumänische Repertoire für Cello kristallisierte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit starken französischen und österreichischen Einflüssen durch die Arbeit von Constantin Dimitrescu (dem die ersten Werke für Cello in der rumänischen Literatur zugeschrieben werden) und Dimitrie Dinicu heraus. Werke mit einer tiefen rumänischen Spezifik, die sich als Teil des universellen Erbes etabliert haben, erscheinen zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der Sonate Nummer 1 op. 26 für Cello und Klavier und der Sinfonia Concertante op. 8 für Cello und Orchester von George Enescu. Zusammen mit der Sonate Nummer 2 op. 26, die vier Jahrzehnte nach der ersten entstanden ist, bieten Enescus Sonaten für Cello und Klavier deutliche Hinweise auf die Einflüsse und Richtungen der Übergangszeit zwischen Spätromantik und Moderne. Die Analyse der zweiten Sonate zeigt die Verbindung zwischen der komplexen Musiksprache, die eine akribische, kodifizierte Ausarbeitung aufweist, und einem durchdringenden rumänischen Charakter, der typisch für die reife Schreibweise Enescus ist, wobei das Werk das Ergebnis großer Erfahrung und einer wohlgeformten Persönlichkeit ist. Bei der frühen Sonate beobachten wir starke Einflüsse von Johannes Brahms sowie von Enescus französischen Mentoren Massenet und Fauré. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelt sich das Solorepertoire für Cello rasant, sowohl durch die Emanzipation der Klangverwertung des Instruments, die den Weg zur sogenannten „Neuen Musik“ ebnet, als auch durch die Aktivität einer bemerkenswerten Generation von Cellisten.

Hier zu erwähnen ist Mstislav Rostropovich (seine Tätigkeit stimulierte das Erscheinen von Cellowerken großer Komponisten wie Dmitri Schostakowitsch, Sergei Prokofjew, Benjamin Britten, Henri Dutilleux, Sofia Gubaidulina, Olivier Messiaen, Witold Lutosendelawski, Luciano Berio, Alfred Schnittke, Aram Hacıaturian, Astor Piazzolla), Siegfried Palm (er spezialisierte sich auf die Interpretation Neuer Musik in Zusammenarbeit mit großen Komponisten dieser Generation wie Boris Blacher, György Ligeti, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Rihm, Giuseppe Sinopoli, Xenakis, Isang Yun, Bernd Alois Zimmermann) und Anner Bylisma, dessen Karriere sich der historischen Interpretation von Barockmusik widmete.

Wir beobachten also eine Professionalisierung der Interpretationsbereiche: es gibt zum ersten Mal Interpreten, deren Expertise sich hauptsächlich auf zeitgenössische Musik bzw. auf alte Musik konzentriert. Aus Sicht des Solo-Cello-Repertoires lassen sich in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg zwei Tendenzen feststellen: Werke, die in der Tradition verankert sind und deren stilistischen und formalen Prinzipien folgen, und solche, die eine neue Sprache einführen (durch serielle, aleatorische Tendenzen, Clusters, Minimalismus usw.). Das 1. Konzert op. 107 für Violoncello und Orchester von Dmitri Schostakowitsch, gehört zur ersten Kategorie. Außerdem ist es ein Werk, das zu Schostakowitschs Stil passt, indem es die politisch-sozialen Ereignisse der Zeit und Episoden von Sarkasmus widerspiegelt. Ein besonderes und innovatives Element ist der gesamte dritte Teil des Konzerts, der alleine dem Solocello gewidmet ist. So gewinnt die Rolle des Solisten an Bedeutung, indem er das dramaturgische Konzept des gesamten Zyklus übernimmt und den musikalischen Diskurs ohne den permanenten Orchesterbeitrag prägt. Das Konzert Nr. 1 für Cello und Orchester von Anatol Vieru ist an neuen Einflüssen orientiert und damit ein Werk an der Grenze zwischen traditioneller Musik und neuer Musik. Es verbindet Elemente avantgardistischer Strömungen mit traditionellen Kompositionsprinzipien der Moderne. Wir identifizieren in diesem Werk Einflüsse des Webernschen Lakonismus und des Bartokschen Modalismus zusammen mit Elementen der rumänischen Folklore. Der Erfolg des Cello Konzerts von Vieru, zusammen mit dem Aufkommen einer blühenden Generation rumänischer Cellisten in den 60er und 70er Jahren, trug zur Entwicklung eines gesteigerten Interesses für das Genre des Cellokonzerts im rumänischen Raum bei. Der prägnante Charakter, das klare Konzept des Komponisten, die solide Verarbeitung des musikalischen Materials, eine Orchestrierung, die die Klangeigenschaften des Cellos hervorhebt und nicht zuletzt die klare Strukturierung des thematischen Materials bilden zusammen ein Meisterstück des Cellorepertoires.

Die avantgardistischen Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verfolgen die Ideologie der Neuen Wiener Schule, das musikalische Denken neu zu definieren und zu

entwickeln, indem sie radikale Konzepte suchen. Die Werke György Ligetis sind ein bedeutsamer Teil dieser Strömung. Als unorthodoxer Nachfolger der seriellen Tradition entwirft und entwickelt Ligeti neue Ausdrucksmöglichkeiten und Kompositionstechniken, die die Richtung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägen und für die Sprache der postmodernen Strömung bestimmend werden. Sein Konzert für Cello und Orchester ist ein Beispiel für die Manifestation von Nonkonformität. Es veranschaulicht die Merkmale eines "Anti-Konzert"-Manifests, wobei das bestimmende Element des Werks darin besteht, dass der Solist seine Solistenfunktion verliert und das Werk von allen traditionellen Merkmalen der Konzertsart abweicht. Dem gleichen Geist folgend, fehlen dem Konzert jegliche Formelemente sowie thematische oder motivische Elemente, und der musikalische Diskurs besteht nur aus Cluster-Klangblöcken.

Ligetis Werk gilt als Meilenstein des Cello-Repertoires, eröffnet den nachfolgenden Komponistengenerationen neue stilistische Horizonte und ist eine unerschöpfliche Inspirationsquelle für Werke wie Adrian Pops Cellokonzert. Dessen Kompositionsstil zeichnet sich durch die Kombination traditioneller Elemente, sowohl hinsichtlich der Beherrschung etablierter Schreibweisen als auch der fundierten Kenntnis nationaler folkloristischer Besonderheiten, mit einer ausgefeilten, modernen und komplexen Sprache aus. Diesen Ansatz finden wir in der Partitur des Konzerts für Cello und Orchester wieder, wo das grundlegende Element des musikalischen Materials aus einem Weihnachtslied aus dem südlichen Raum Siebenbürgens stammt. Das Klanggewebe, auf dem das Konzert aufgebaut ist, entsteht aus Intervallreihen und modalen Segmenten, die der Weihnachtsmelodie entnommen sind. Der Komponist verbindet traditionelle Elemente wie die Ausarbeitung harmonischer Funktionen (als Ergebnis des modalen Charakters des Weihnachtsliedes), lineare thematische Strukturen oder Formelemente mit Kompositionstechniken, die spezifisch für die Avantgarde der westlichen Moderne sind. Im Gegensatz zu György Ligetis radikalem Ansatz stellt Adrian Pops Cellokonzert spezifische Anforderungen der Konzertsart an den Solisten (eine dramatische Seite der instrumentalen Ausdruckskraft, ein dominanter Klang, Abdeckung einer großen dynamischen Palette und reichlich Potenzial für individuelle Interpretation) und spezifische Herausforderungen des avantgardistischen Repertoires (das Spiel der Klangfarben, die Imitation von Schlaginstrumenten, ein sehr präzises Rhythmus- und Ensemblegefühl, die rigorose Umsetzung aller Vorgaben des Komponisten).

In ihrer Struktur behandelt meine These sowohl Segmente, die der historischen Entwicklung der angesprochenen Subgenres und dem stilistisch-interpretativen Kontext folgen, als auch analytische Exkursionen zu einigen signifikanten Gegensätzen zur Veranschaulichung

dieses Prozesses. Durch die Abhandlung der Beispiele und den daraus resultierenden national-universellen Dialog habe ich mich der Aufgabe gestellt, die Errungenschaften der rumänischen Kompositions- und Interpretationsschule zu reflektieren und sowohl die Berührungspunkte als auch die Elemente der Besonderheit hervorzuheben, die ihren Platz im internationalen und historisch-stilistischen Kontext definieren.