



ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Muzică

Valentin MUREŞAN

SONATE PENTRU PIAN LA PATRU MÂINI ÎN CLASICISM.

REPERTORIU, ASPECTE STILISTICE ŞI INTERPRETATIVE

FOUR-HAND PIANO SONATAS IN THE CLASSICAL ERA. REPERTOIRE,

STYLISTIC AND PERFORMANCE ASPECTS.

REZUMAT

Conducător ştiinţific

Prof. univ. dr. habil Ignac-Csaba FILIP

BRAŞOV, 2024

CUPRINS

INTRODUCERE	8
CAPITOLUL I - DUO-UL PIANISTIC LA PATRU MÂINI ŞI DOUĂ PIANE	10
I. Evoluția genului de duo pianistic la patru mâini în contextul istoric al dezvoltării societății, muzicii, artei interpretative și al instrumentului.....	10
I.1. Premise istorice - Muzica Renașterii și contextul său social.....	11
I.2. Contextul socio-cultural al dezvoltării muzicii clasice	12
I.3. Instrumente cu claviatură în perioada clasică.....	19
I.4. Duo-ul pianistic la patru mâini și duo-ul pianistic la două pianе.....	21
I.4.1. Germania.....	22
I.4.2. Austria.....	24
I.4.3. Anglia.....	30
CAPITOLUL II - CONTEXTUL ISTORIC ŞI CREAȚIILE INTERPREȚĂRII DEDICATE DUO-ULUI PIANISTIC LA PATRU MÂINI	32
II.1. Contextul istoric și interpretarea creațiilor de duo pianistic la patru mâini – particularități.....	32
II.1.2. Epoca Renascentistă.....	32
II.1.3. Epoca Barocă.....	33
II.1.4. Epoca Clasică.....	34
II.1.5. Epoca Romantică.....	34
II.1.6. Epoca Contemporană.....	36
II.2. Debutul duo-ului pianistic la patru mâini ca gen.....	36
II.3. Abordarea clasicismului muzical – istoriografie, terminologie și caracteristici stilistice.....	38
II.3.1. Dezvoltarea și creșterea popularității duo-ului pianistic în Clasicism.....	43
II.3.2. Particularități ale stilului de duo pianistic la patru mâini.....	44
II.3.3. Personaje reprezentative – scurtă incursiune în literatura de duo pianistic la patru mâini.....	46
CAPITOLUL III - JOHANN CHRISTIAN BACH 1735-1782. PROMOTOR AL STILULUI DE DUO PIANISTIC LA PATRU MÂINI	60
III.1. Analiza structurii muzicale a Sonatei în Do Major Op. 15 nr. 6 – J. C. Bach.....	61
III.1.2. Aspecte reprezentative în sonatele pentru pian la patru mâini ale lui J. C. Bach.....	62
III.1.3. Repere stilistice și de interpretare.....	63
CAPITOLUL IV - CHARLES BURNEY (1726-1814). PARCURS COMPONISTIC, COORDONATE STILISTICE ŞI INTERPRETATIVE	65
IV.1. Sonata pentru clavecin/pianoforte la 4 mâini nr 1 în Fa Major – Analiză.....	67

CAPITOLUL V - MUZIO CLEMENTI 1752 – 1832. PARCURS COMPONISTIC, COORDONATE STILISTICE ŞI INTERPRETATIVE	69
V.1. M. Clementi. Părintele interpretării la pian şi părintele sonatei pentru pian.....	69
V.2. Contribuţia lui M. Clementi în dezvoltarea construcţiei fizice a pianului.....	71
V.2.1. Creaţia pentru duo pianistic între anii 1779-1786.....	72
V.2.1.1. Londra (1773 – 1780).....	73
V.2.1.2. Paris (1780 – 1781).....	73
V.2.1.3. Viena (1781 – 1782).....	74
V.2.1.4. Lyon (1784 – 1786).....	74
V.3.1. Creaţia muzicală.....	75
V.3.1.1. Sfera tonală.....	76
V.3.1.2. Construcţia / Ciclul Sonatei.....	76
V.3.1.3. Particularităţi ale sonatei – formă, dezvoltare şi tematism.....	77
V.3.1.4. Exemple în evoluţia sonatei pentru pian la patru mâini a lui M. Clementi.....	77
V.3.1.5. Părţile centrale şi părţile finale.....	81
V.3.1.6. Caracteristici şi particularităţi texturale.....	83
V.4. Concluzii.....	85
CAPITOLUL VI - W. A. MOZART (1756-1791). PARCURS COMPONISTIC, COORDONATE STILISTICE ŞI INTERPRETATIVE.....	87
VI.1. Expunere istorică a sonatelor pentru pian la patru mâini de W. A. Mozart.....	87
VI.2. Consideraţii pedagogice şi problemele legate de interpretarea sonatelor la patru mâini.....	90
VI.3. Scurtă prezentare a sonatelor pentru pian la patru mâini de W. A. Mozart.....	92
VI.3.1. Caracteristici stilistice în sonatele pentru pian la patru mâini de W. A. Mozart.....	93
VI.4. Sonata pentru pian la patru mâini K. 497 în Fa Major - Prezentare.....	96
VI.4.1. W. A. Mozart, Sonata în Fa Major, K. 497 – analiza structurii muzicale şi aspecte interpretative.....	97
VI.4.1.2. Partea I.....	99
VI.4.2. Partea a II-a.....	107
VI.4.3. Partea a III-a.....	117
VI.5. Rezumat, concluzii şi recomandări.....	124
CAPITOLUL VII - JAN LADISLAV DUSSEK 1760 – 1812. PARCURS COMPONISTIC ŞI VALENŢE STILISTICE INTERPRETATIVE	126
VII.1. Dezvoltarea stilului pianistic în sonatele pentru pian la patru mâini de J. L. Dussek.....	129
VII.2. J. L. Dussek şi abordarea texturilor pianistice.....	129
VII.2.1. Modele de acompaniament.....	131
VII.2.1.1. Figuraţii melodice.....	133
VII.2.1.2. Îmbogăţirea texturilor muzicale.....	134



VII.2.1.3. Acordurile arpeggiate.....	135
VII.2.1.4. Note de prelungire.....	136
VII.2.1.5. Contrapunctul.....	137
CAPITOLUL VIII – LUDVIG VAN BEETHOVEN 1770 – 1827. ŞCOALA DE LA MANNHEIM.....	138
VIII.1. Analiza structurii muzicale a Sonatei pentru pian la patru mâini în Re Major, Op.6.....	139
VIII.2. Două şcoli vieneze de pian: L. v. Beethoven şi Johann Nepomuk Hummel.....	140
VIII.2.1. Context educaţional, dovezi istorice.....	144
VIII.2.1.2. Instrumente cu claviatură în jurul anului 1800.....	150
VIII.2.1.3. Concluzii.....	155
CAPITOLUL IX - CARL CZERNY 1791 – 1857.....	156
IX.1. Scurte date biografice.....	156
IX.1.2. Carl Czerny – Parcurs componistic, coordonate stilistice şi interpretative	158
IX.1.3. Marea Sonată la patru mâini Op. 178 în fa minor – prezentare.....	160
IX.1.3.1. Partea I Allegro Spiritoso– analiză.....	162
IX.1.3.2. Motivele muzicale şi interpretarea lor.....	169
IX.1.3.3. Structura frazelor, tonalitate şi cadenţe.....	170
IX.1.3.4. Stil şi limbaj compoziţional.....	179
IX.2. Partea a II -a. Adagio.....	181
IX.3. Partea a III-a: Scherzo şi Trio. Allegro vivo.....	182
IX.4. Partea a IV-a. Allegro molto agitato.....	183
IX.5. Aspecte tehnice şi interpretative	184
IX.5.1. Sugestii pentru interpretare.....	188
IX.5.2. Concluzii.....	191
X. CONCLUZII FINALE.....	192
XI. SONATELE PENTRU PIAN LA PATRU MÂINI ÎN CLASICISM.....	194
BIBLIOGRAFIE.....	196
ANEXA 1: AFIŞE ŞI RECITALURI SUSŢINUTE ÎN PERIOADA STUDIILOR DOCTORALE.....	201
ANEXA 2: PUBLICAŢII.....	211
ANEXA 3: REZUMAT/SUMMARY.....	212

CONTENTS

INTRODUCTION.....	8
CHAPTER I - THE PIANO DUO FOR FOUR HANDS AND TWO PIANOS.....	10
I. The evolution of the four-hand piano duo genre in the historical context of the development of society, music performing art and the instrument.....	10
I.1. Historical background - Renaissance music and its social context.....	11
I. 2. Socio-cultural context of the development of classical music	12
I. 3. Keyboard instruments in the Classical period.....	19
I.4. The four-hand piano duo and the two-piano piano duo.....	21
I.4.1. Germany.....	22
I.4.2. Austria.....	24
I.4.3. England.....	30
CHAPTER II - HISTORICAL CONTEXT AND PERFORMANCE CREATIONS DEDICATED TO THE FOUR-HAND PIANO DUO.....	32
II.1. The historical context and the interpretation of the four-hand piano duo creations - particularities.....	32
II.1.2. The Renaissance period.....	32
II.1.3. Baroque period.....	33
II.1.4. Classical Era.....	34
II.1.5. Romantic Age.....	34
II.1.6. Contemporary Era.....	36
II.2. The debut of the four-hand piano duo as a genre.....	36
II.3. The approach of musical classicism - historiography, terminology and stylistic characteristics.....	38
II.3.1. The development and growing popularity of the piano duo in Classicism.....	43
II.3.2. Peculiarities of the four-hand piano duo style.....	44
II.3.3. Representative personalities - a brief foray into the literature of the piano duo four-hand piano duo.....	46
CHAPTER III - JOHANN CHRISTIAN BACH 1735-1782. PROMOTER OF THE FOUR-HAND PIANO DUO STYLE.	60
III.1. Analysis of the musical structure of the Sonata in C Major Op. 15 No. 6 - J. C. Bach.....	61
III.1.2. Representative aspects in J. C. Bach's piano sonatas for four hands.....	62
III.1.3. Stylistic and interpretative landmarks.....	63
CHAPTER IV - CHARLES BURNEY (1726-1814). COMPOSITIONAL DEVELOPMENT, STYLISTIC AND INTERPRETATIVE COORDINATES.....	65
IV.1. Sonata for Harpsichord/Pianoforte for 4 Hands No 1 in F Major - Analysis.....	67

CHAPTER V - MUZIO CLEMENTI 1752 - 1832. COMPOSITIONAL DEVELOPMENT, STYLISTIC AND INTERPRETATIVE COORDINATES	69
V.1. M. Clementi. The father of piano performance and the father of the piano sonata.....	70
V.2. M. Clementi's contribution to the development of the physical construction of the piano.....	71
V.2.1. Creation for piano duo between 1779-1786.....	72
V.2.1.1. London (1773 - 1780).....	73
V.2.1.2. Paris (1780 - 1781).....	73
V.2.1.3. Vienna (1781 - 1782).....	74
V.2.1.4. Lyon (1784 - 1786).....	74
V.3.1. Musical creation.....	75
V.3.1.1. The tonal sphere.....	76
V.3.1.2. Construction / Sonata Cycle.....	76
V.3.1.3. Peculiarities of the sonata - form, development and thematism.....	77
V.3.1.4. Examples in the development of M. Clementi's piano sonata for four hands.....	77
V.3.1.5. Central and final parts.....	81
V.3.1.6. Textural characteristics and peculiarities.....	83
V.4. Conclusions.....	85
CHAPTER VI - W. A. MOZART (1756-1791). COMPOSITIONAL DEVELOPMENT, STYLISTIC AND INTERPRETATIVE COORDINATES.....	87
VI.1. Historical exposition of W. A. Mozart's piano sonatas for four hands.....	87
VI.2. Pedagogical considerations and problems related to the interpretation of sonatas for four hands.....	90
VI.3. A brief introduction to the piano sonatas for four hands by W. A. Mozart.....	92
VI.3.1. Stylistic features in W. A. Mozart's piano sonatas for four hands.....	93
VI.4. Piano Sonata for piano four hands K. 497 in F Major - Presentation.....	96
VI.4.1. W. A. Mozart, Sonata in F Major, K. 497 - analysis of the musical structure and interpretative aspects.....	97
VI.4.1.2. Part I.....	99
VI.4.2. Part II.....	107
VI.4.3. Part III.....	117
VI. 5. Summary, conclusions and recommendations.....	124
CHAPTER VII - JAN LADISLAV DUSSEK 1760 - 1812. COMPOSITIONAL DEVELOPMENT AND INTERPRETATIVE STYLISTIC VALUES	126
VII.1. Development of the pianistic style in J. L. Dussek's sonatas for piano four hands.....	129
VII.2. J. L. Dussek and the approach to piano texts.....	129
VII.2.1. Accompaniment models.....	131
VII.2.1.1. Mel melodic figurations.....	133
VII.2.1.2. Enrichment of musical texts.....	134

VII.2.1.3. Arpeggiated chords.....	135
VII.2.1.4. Extension notes.....	136
VII.2.1.5. Counterpoint.....	137
CHAPTER VIII - LUDVIG VAN BEETHOVEN 1770 - 1827. THE MANNHEIM SCHOOL.....	138
VIII.1. Analysis of the musical structure of the Sonata for piano four hands in D Major, Op.6.....	139
VIII.2. Two Viennese piano schools: L. v. Beethoven and Johann Nepomuk Hummel.....	140
VIII.2.1. Educational background, historical evidence.....	144
VIII. 2.1.2. Keyboard instruments around 1800.....	150
VIII.2.1.3. Conclusions.....	155
CHAPTER IX - CARL CZERNY 1791 - 1857.....	156
IX.1. Brief biographical data.....	156
IX.1.2. Carl Czerny - compositional path, stylistic and interpretative coordinates	158
IX.1.3. Great Sonata for Four Hands Op. 178 in F minor - presentation.....	160
IX.1.3.1. Part I Allegro Spiritoso - analysis.....	162
IX.1.3.2. Musical motives and their interpretation.....	169
IX.1.3.3. Phrase structure, tonality and cadences.....	170
IX.1.3.4. Style and compositional language.....	179
IX.2. Part II-a. Adagio.....	181
IX.3. Part III: Scherzo and Trio. Allegro vivo.....	182
IX.4. Part IV. Allegro molto agitato.....	183
IX.5. Technical and interpretative aspects	184
IX.5.1. Suggestions for interpretation.....	188
IX.5.2. Conclusions.....	191
X. FINAL CONCLUSIONS.....	192
XI. SONATAS FOR PIANO FOUR HANDS IN CLASSICISM.....	194
BIBLIOGRAPHY.....	196
APPENDIX 1: POSTERS AND RECITALS GIVEN DURING DOCTORAL STUDIES.....	201
APPENDIX 2: PUBLICATIONS.....	211
ANNEX 3: ABSTRACT/SUMMARY.....	212

INTRODUCERE

Teza de doctorat intitulată „Sonate pentru pian la patru mâini în Clasicism. Repertoriu, aspecte stilistice și interpretative” este compusă din zece capitole și concluzii.

Primul capitol *Duo-ul pianistic la patru mâini și două pian* prezintă amănunțit evoluția genului de duo, premisele istorice, contextul socio-cultural și instrumentele cu claviatură în perioada clasică.

Capitolul 2, *Contextul istoric și creațiile interpretării dedicate duo-ului pianistic la patru mâini*, oferă o incursiune în contextul istoric și interpretarea creațiilor de duo pianistic la patru mâini în epoca renașcentistă, epoca barocă, epoca clasică, epoca romantică și epoca contemporană. De asemenea, în capitolul doi este prezentat debutul duo-ului pianistic la patru mâini ca gen, dezvoltarea, particularitățile stilului de duo pianistic în Clasicism și personajele reprezentative.

Capitolele 3, 4, 5, 6, 7, 8 și 9 conțin date biografice și analiza structurii muzicale ale sonatelor pentru duo pianistic la patru mâini avându-i ca reprezentanți pe J. C. Bach, C. Burney, M. Clementi, W. A. Mozart, J. L. Dussek, L. v. Beethoven, J. N. Hummel și C. Czerny. De asemenea sunt prezentate contribuțiile fiecărui compozitor la dezvoltarea genului de duo pianistic la patru mâini, caracteristicile stilistice și interpretative, particularitățile texturale, stilul și limbajul compozițional. Sonatele analizate sunt următoarele:

- J. C. Bach – Sonata în Do Major Op. 15 nr. 6
- C. Burney – Sonata în Fa Major nr. 1
- M. Clementi – Sonatele Op. 3, Op. 6 și Op. 14
- W. A. Mozart – Sonata în Fa Major. K. 497
- L. v. Beethoven – Sonata în Do Major, Op. 6
- C. Czerny – Marea Sonată în fa minor, Op. 178

Abordarea analitică ale elementelor de stilistică interpretativă împreună cu oferirea unor soluții de tehnică interpretativă conferă lucrării o notă puternică de originalitate; contribuțiile personale de ordin științific în domeniul stilisticii interpretative, servesc la înțelegerea mai profundă a materialului muzical și ajută la cunoașterea repertoriului, ale aspectelor stilistice și interpretative.

Lucrarea tratează aspectele reprezentative în sonatele pentru pian la patru mâini, sfera tonală, particularitățile genului de sonată (formă, dezvoltare și tematism), considerațiile pedagogice și problemele tehnice legate de interpretarea sonatelor la patru mâini, modele de acompaniament, figurațiile melodice, îmbogățirea texturilor muzicale, motivele muzicale, structura frazelor, tonalitate și cadențe.

Parcursul componistic, coordonatele stilistice și interpretative ale compozitorilor reprezentativi în creația sonatelor pentru duo pianistic la patru mâini sunt menționate în fiecare capitol, împreună cu contribuția fiecărui compozitor la dezvoltarea și perfecționarea acestui gen de duo pianistic.

Evoluția genului de duo pianistic la patru mâini în contextul istoric al dezvoltării societății, muzicii, artei interpretative și al instrumentului

Duo-ul pianistic este un gen de muzică de cameră și se referă la un ansamblu de doi pianiști care interpretează creații muzicale la instrumente cu claviatură. Termenul se referă la două formule de duo pianistic utilizate în practică și anume, interpretarea la patru mâini (doi interpreți care cântă la un singur instrument) și interpretarea la două pianе (fiecare interpret cântând la propriul instrument).

Scopul acestui capitol este de a identifica originile duo-ului pentru pianistic și de a detalia dezvoltarea sa ulterioară, incluzând exemple de compoziții, personalități notabile și evenimente marcante din secolele XVI-XIX. Este vorba de o cercetare istorică ce utilizează metode deductive, progresive, tipologice și biografice.

Conform adnotărilor care au supraviețuit, rădăcinile cântatului la patru mâini și la două pianе își au originile la începutul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea. Ambele forme au luat naștere și s-au dezvoltat independent una de cealaltă. Din punct de vedere istoric, cântatul la patru mâini este considerat ca fiind mai răspândit, cu un repertoriu mai vast. Unul dintre motive este interesul acordat interpretării muzicii în casele familiilor burgheze în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea și numeroasele adaptări orchestrale, camerale sau vocale. De asemenea, s-a dezvoltat și crearea de compoziții originale pentru acest tip de ansamblu de muzică de cameră. Cântatul la două pianе include în general un repertoriu mai puțin bogat, dar spre deosebire de interpretarea la patru mâini, acesta prezintă un număr mai uniform de creații muzicale din toate perioadele muzicale, cu excepția secolului al XX-lea.

Cântatul la patru mâini este un ansamblu muzical special. Este unic pentru că implică două persoane care împreună exploatează pe deplin posibilitățile unui singur instrument. Pentru a cânta la două pianе, fiecare pianist folosește amplitudinea propriei claviaturi, ceea ce oferă interpreților o mai mare libertate de mișcare, permițându-le considerabil explorarea posibilităților sonore și virtuozitate.

Următoarele capitole tratează originile și dezvoltarea duo-ului pianistic din Renaștere până în perioada clasică a secolului al XIX-lea, inclusiv o trecere în revistă a literaturii de bază pentru acest gen de duo pianistic. Capitolele sunt organizate în funcție de perioada stilistică. Fiecare capitol include o schiță a situației sociale, religioase și politice a perioadei respective, specificul cultural și artistic al acesteia, precum și o scurtă descriere a stilului, inclusiv o listă a figurilor muzicale notabile ale epocii. Capitolele se concentrează, de asemenea, asupra dezvoltării muzicii pentru claviatură și apoi, în special, asupra dezvoltării interpretării la patru mâini și a interpretării la două pianе în anumite țări europene.

Premise istorice - Muzica Renașterii și contextul său social

Renașterea este epoca din istoria Europei cuprinsă între secolul al XIV-lea și începutul secolului al XVII-lea. Pentru majoritatea țărilor europene, a fost o perioadă de schimbări religioase asociate cu slăbirea stabilității Bisericii Catolice medievale. Aceasta a fost subminată, pe de o parte,

de criticile poporului privind funcţionarea internă a Bisericii (puterea şi bogăţia nelimitate ale papei şi ale demnitarilor Bisericii sau cumpărarea de indulgenţe), dar şi de circumstanţe externe (cruciadele eşuate, ciuma neagră sau marile descoperiri de peste ocean). În această perioadă au avut loc diverse mişcări de reformă, de exemplu Martin Luther (1483-1546) în Germania, hughenoţii din Franţa şi Biserica Angliei.

Această perioadă a fost asociată, de asemenea, cu dorinţa conducătorilor de a-şi extinde teritoriile, fie sub forma unor războaie continentale, fie prin descoperiri de peste mări, de care Spania, Portugalia şi Țările de Jos au beneficiat în special din punct de vedere financiar. Comerţul s-a dezvoltat între state şi colonii, în strânsă legătură cu dezvoltarea industriei manufacturiere. O invenţie revoluţionară a fost dezvoltarea preseii tipografice, care a permis tipărirea rapidă şi facilă a literaturii şi a muzicii.

Renaşterea a fost asociată cu umanismul, care a dezvoltat dorinţa de cunoaştere în multe discipline, cum ar fi istoria, literatura şi gramatica. Întreaga şcoală de gândire a fost însoţită de un accent pe individualitatea umană, pe fizicalitate, pe frumuseţea vieţii şi pe natură. Cultura a rămas apanajul claselor superioare, adâncind decalajul dintre clase. Familiile nobile susţineau artele şi aduceau la curţile lor artişti de toate felurile, savanţi şi oameni de ştiinţă. Burghezia a devenit tot mai prezentă iar oraşele s-au transformat în centre ale vieţii sociale şi culturale.

Tehnicile compoziţionale polifonice au predominat în procesul de compoziţie. Acestea presupuneau urmărirea nu doar a liniilor orizontale, ci şi a celor verticale, ceea ce a implicat un nou mod de a compune muzică. Dezvoltarea s-a îndreptat treptat spre basul cifrat. În armonie au predominat raporturile tonică-dominantă. Nu numai la nivelul vocii din sopran apar elemente populare precum imitaţia, figuraţia, coloritul sonor şi ornamentaţia. Notaţia şi tabulatura au fost simplificate. Odată cu noul stil, au fost create noi forme. Aranjamentele de cântece, dansuri, motete, fantezii, sonate, simfonii, variaţiuni şi altele au devenit foarte apreciate şi răspândite.

Contextul socio-cultural al dezvoltării muzicii clasice

Fiecare stil nou a fost creat ca o reacţie la cel precedent. Acesta a fost cazul şi în cazul clasicismului. La întâlnirea dintre cele două stiluri, elementele clasice au fost suprapuse peste scheletul baroc, unde vorbim de aşa-numitul clasicism baroc sau baroc clasic. Perioada Noului Stil propriu-zis datează din secolul al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea. Unele surse leagă apariţia Noului Stil de Italia.

Clasicismul a îmbrăţişat tendinţele filozofice asociate cu iluminismul sau epoca raţiunii şi umanismului. Raţiunea şi dorinţa de cunoaştere au umplut întreaga mişcare. S-au dezvoltat medicina, astronomia, matematica, fizica sau filozofia. În artă, şi mai precis în muzică, în locul dramei şi al patetismului încordat, apare o dispoziţie zâmbitoare, un sentiment echilibrat de viaţă şi spirit ludic, iar în locul tragediei, pasiunii sau simbolismului arhaic, se cere simplitate, imaginea artistică derivată din viaţa reală, stilizată mai mult spre comic idilic, elegant.

Pe lângă Iluminism, liberalismul şi naţionalismul au pătruns în societate, precedând numeroase mişcări revoluţionare. Un eveniment major strâns legat de acest stil a fost Marea Revoluţie Franceză (1789) care, de pe poziţia burgheziei, a răspuns la criza economică şi la reticenţa aristocraţiei de a lua măsuri reformiste pentru a scoate Franţa din situaţia de criză. Acest eveniment decisiv a afectat multe ţări din Europa, inclusiv coloniile de peste mări şi a marcat un punct de cotitură

în gândirea socială și politică. În America, criza economică a fost precedată de Războiul de Independență, care a dus la semnarea Declarației de Independență în 1776.

După prăbușirea feudalismului, capitalismul a preluat controlul, cu o clasă burgheză în continuă creștere. Aceasta din urmă și-a consolidat poziția în principal datorită dezvoltării productivității fabricilor și a creșterii financiare asociate, în special în Anglia, Franța și Germania. Mișcarea Sturm und Drang¹ din Europa a devenit o contra-reacție la curentele reformiste și puternic emancipatoare. Acest curent de gândire s-a prezentat în primul rând în sfera literară, dar a fost reprezentat și în muzică. Printre adepții acestei mișcări s-au numărat: Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), Friedrich Schiller (1759-1805), Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791), Ludwig van Beethoven (1770 - 1827) și Jan Křitel Vaňhal (1739 - 1813). Precursor al mișcării poate fi considerat Jean Jacques Rousseau (1712 - 1778), care a proclamat ideea unei reîntoarceri la natură și la afectivitate.

În muzică, începuturile clasicismului au fost asociate cu stilul galant². Acesta a fost caracterizat de compoziții cu o textură mai modestă, cu un sunet mai intim fiind dominat de tonalități majore cu melodii ornamentate. Acest stil a fost reprezentat, de exemplu, de François Couperin (1668-1733), Domenico Scarlatti (1685-1757), Giuseppe Tartini (1692-1770) și Georg Philipp Telemann (1681-1767). O mare parte din elementele rococo menționate mai sus au fost preluate în stilul clasic.

Interesul pentru artă, inclusiv pentru muzică, a fost considerabil în secolul al XVIII-lea. Nobilimea și clerul au continuat să se instruiască în domeniul artelor, în ciuda declinului treptat al feudalismului. Nobilimea întreținea mari companii de operă sau ansambluri mai mici la proprietățile lor, precum și interpreți solitari care dețineau în mare parte rolurile de compozitor și profesor. Posibilitatea de a prezenta ansamblurile menționate mai sus depindea de stabilitatea economică a familiilor nobile. În cele mai multe cazuri, aceasta s-a deteriorat pe parcursul secolului până într-atât încât a devenit nesustenabil din punct de vedere financiar să menții o viață culturală costisitoare, muzicienii fiind concediați din serviciul nobilimii.

Muzica reflecta, de asemenea, mediul social. Sentimentul național accentuat al clasei de mijloc, tendința spre moderație și claritate se reflectau în componentele armonice și în structurile formale ale compozițiilor individuale. Armonia a fost caracterizată de o notație omofonică, cu o melodie simplă și o activitate tematică detaliată. Au predominat tonalitățile majore până la un maxim de trei alterații. Activitatea componistică a aderat la un sistem de compoziție periodică de împărțire a pieselor cu contraste marcate în dinamică și agogică. Posibilitățile dinamice deosebite au fost legate de dezvoltarea instrumentelor muzicale. Cei mai mulți dintre iubitorii de muzică au deținut un instrument nou abia la începutul secolului al XVIII-lea și al XIX-lea.

Numărul de compoziții vocale și instrumentale a fost echivalent cu cel din perioada barocă. Opera a fost deosebit de populară, iar în perioada clasică a avut loc un progres sub forma reformei lui

¹ Termenul de **sturm und drang** apare pentru prima dată drept titlul unei drame scrise de Friedrich Maximilian Klingler, tradus ca „furtună și avânt”. Adepții Sturm und Drang tindeau spre libertatea în creație și în exprimarea sentimentelor.

² **Stilul galant** în muzică, reprezintă o tranziție foarte precisă de la stilul baroc la epoca clasică. Stilul galant a diluat structurile polifonice extrem de complexe din perioada barocă transformându-le într-un stil de expresie muzicală mai ușor, mai simplu, dar foarte ornamentat și elegant.

C. W. Gluck (1714 – 1787). Lucrările vocale au inclus, de asemenea, oratorii, melodrame, singspieluri și cântece.

Muzica instrumentală a fost un element caracteristic al muzicii din epoca iluministă. Aceasta a fost influențată în mod semnificativ de compozitorii cehi care s-au mutat în țările vecine ca urmare a imigrației forțate. În compozițiile lor predominau simfoniile, simfoniile concertante, concertele instrumentale, lucrările pentru diverse ansambluri camerale, serenadele, divertismentele, rondo-urile, variațiunile și sonatele pentru instrumente solo. Orchestra era bazată pe instrumente cu coarde, la care s-au adăugat treptat instrumente de suflat. În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, harpa a fost adăugată mai frecvent în orchestră iar numărul membrilor ansamblului a crescut foarte rapid. Ansamblul era condus de un concert-maestru al viorilor întâi sau dirijat de la clavecin. Spre sfârșitul perioadei, rolul dirijorului ca interpret solo a devenit treptat independent. Această tendință s-a accentuat și în rândul instrumentiștilor. Odată cu introducerea concertelor publice și a sistemului managerial al instituțiilor muzicale, artiștii individuali care urmau o carieră solistică au devenit și ei independenți.

Principalele țări muzicale din perioada clasică au fost Germania și Austria. Cu toate acestea, influența muzicii italiene a continuat să persiste. Călătoriile de studiu în Italia erau populare pentru majoritatea compozitorilor. Cei italieni erau, de asemenea, solicitați la curțile din întreaga Europă.

Italia a fost împărțită în mai multe unități teritoriale de dimensiuni mai mici în secolul al XVIII-lea, dintre care cele mai multe dintre ele au fost puternic afectate de Războiul de succesiune spaniolă. După Spania, o mare parte din Italia a fost preluată de Austria. Până la jumătatea secolului, Italia și-a menținut poziția privilegiată în domeniul muzicii, în special în muzica de operă. Cei mai renumiți compozitori de operă au fost, de exemplu, Niccolò Piccinni (1728-1800), care a devenit celebru pentru dușmănia sa cu C. W. Gluck în domeniul operei, Giovanni Paisiello (1740-1800), Domenico Cimarosa (1749 - 1801) și Antonio Salieri (1750 - 1825). Italia a fost una dintre primele țări care a dezvoltat pe deplin educația muzicală, inclusiv prin apariția conservatoarelor de muzică. Johann Christian Bach (1735-1782), Josef Mysliveček (1737-1781) și W. A. Mozart și-au făcut studiile în Italia. Printre cei mai influenți profesori și teoreticieni italieni la curtea habsburgică au fost Padre Martini (1706-1784) și A. Salieri.

Franța a cunoscut mari schimbări politice și sociale în perioada clasicismului. După domniile lui Ludovic al XV-lea (1710 - 1774) și Ludovic al XVI-lea (1754 - 1793), mișcările revoluționare au dus la Marea Revoluție Franceză, care a determinat scrierea Declarației drepturilor omului și ale cetățeanului, reprezentând egalitatea tuturor cetățenilor în fața legii. În 1792, Franța a devenit o republică. Un an mai târziu, Ludovic al XVI-lea a fost judecat și executat. Din acel moment, până la instaurarea Directoratului în 1795, Franța, sub sloganurile liberalismului și naționalismului s-a prezentat ca o domnie a terorii. Patru ani mai târziu, Napoleon Bonaparte (1769-1821) a răsturnat Directoratul și a devenit împărat în 1804. El a cucerit o mare parte din Europa cu pornirile sale războinice. În muzică, Franța a fost reprezentată de opera comică și de dezvoltarea baletului. La fel ca și în alte țări, se organizau concerte publice unde simfoniile concertante sau cântecele revoluționare și corale legate de politică erau populare. În Franța s-a dezvoltat și educația muzicală, inclusiv în instituțiile oficiale. Începuturile muzicii franceze și a școlii franceze de pian au debutat odată cu elevul lui Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), Joseph Nicolas Hüllmandel (1756 - 1823). În același context, compozitorul ceh Jan Ladislav Dussek ale cărui compoziții prefigurau deja romantismul, a trăit și a murit la Paris.

După încheierea Războiului de Şapte Ani din 1763, **Anglia** a devenit cea mai puternică ţară din Europa din punct de vedere economic şi politic, în special datorită dezvoltării producţiei industriale şi a profiturilor obţinute din coloniile de peste mări. Arta avea aici o funcţie diferită faţă de alte ţări europene. Ea servea la reprezentarea socială, la divertisment şi la recreere. Aici, opera nu a ocupat un loc privilegiat, ca în alte părţi ale Europei. Oamenii participau la concerte şi festivaluri publice şi erau interesaţi de muzica vocală şi instrumentală timpurie din perioadele Renaşterii şi Barocului. Clasicismul tipic a fost promovat în Anglia la sfârşitul secolului de către Johann Christian Bach (1735 – 1782), care s-a stabilit aici după o perioadă de studii în Italia. El a fost un mare promotor al noului pian cu ciocănele, pentru care a compus concerte şi sonate. În Anglia, după G. F. Handel şi J. Ch. Bach, s-a remarcat şi compozitorul italian Muzio Clementi (1752 - 1832). Unul dintre puţinii nativi compozitori britanici care au fost încă foarte apreciaţi în anii următori a fost William Boyce (1710 - 1779). În această perioadă a avut loc şi dezvoltarea editurilor muzicale.

În secolul al XVIII-lea, **Germania** a fost divizată din punct de vedere politic în mai multe unităţi teritoriale de dimensiuni mai mici. Sudul catolic şi nordul protestant erau conduse de nobilime. Doar oraşele mari erau mai avansate din punct de vedere economic. Prusia a devenit treptat cel mai important stat. Frederic cel Mare a fost un monarh ilustru care a cultivat muzica, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) şi Franz Benda (1709-1786) activând la curtea sa. Un alt fiu al lui J. S. Bach, Johann Christian (1732 – 1795) a fost, de asemenea, un compozitor german important, dar acesta a ales Anglia ca domiciliu permanent. Muzica germană a fost inspirată nu numai de muzica italiană şi franceză, ci şi de tradiţia populară naţională. Centrele muzicale au fost asociate cu marile domenii aristocratice din Hamburg, Berlin, Mannheim, Dresda şi Leipzig. Orchestra din Mannheim şi Şcoala de la Mannheim, cu Jan Wenceslas Antonin Stamitz (1717-1757), Franz Xaver Richter (1709-1789) sau Franz Beck (1734-1809), au adus o contribuţie semnificativă pentru muzica germană. Alţi compozitori proeminenţi au fost Christian Gottlob Neefe (1748-98), profesorul lui L. van Beethoven (1770 – 1827), sau pedagogul şi flautistul Johann Joachim Quantz (1697-1773).

Austria catolică a avut o poziţie importantă de putere. La fel ca Frederic al II-lea în Prusia, Iosif al II-lea în Austria era un iubitor de muzică. A fost un monarh inspirat de teoriile Iluminismului şi un mare reformator. În a doua jumătate a secolului, Viena a devenit cel mai important centru muzical. De aici şi denumirea de Clasicism vienez, care marchează perioada de vârf în domeniul compoziţiei avându-i ca reprezentanţi principali ai vremii, pe Joseph Haydn (1732-1809), W. A. Mozart (1756 – 1791) şi L. van Beethoven. Cu toate acestea, tendinţa spre muzica italiană nu a ocolit curtea austriacă. Instituţiile muzicale importante erau conduse în principal de italieni. Se cântau opere, singspiel-uri şi balet. Muzica instrumentală era cântată mai mult în spaţiile publice sub formă de divertismente, şi serenade. Biserica catolică a cunoscut o revenire a muzicii bisericeşti. În Austria, amintim pe reformatorul de operă Christoph Willibald Gluck (1714-1787), pedagogul şi compozitorul Georg Christoph Wagenseil (1715 - 1777), pedagogul şi violonistul Leopold Mozart (1719 - 1787), compozitorul Karl Ditters von Dittersdorf (1739 - 1799), constructorul de pian parizian Ignaz Joseph Pleyel (1757 - 1831) sau excelentul pianist Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837), născut la Bratislava.

Teritoriile **Boemiei** au făcut parte din Imperiul Austriac sub conducerea Habsburgilor chiar şi în perioada clasică. Viena a rămas centrul principal al tuturor evenimentelor. Praga, inclusiv alte oraşe din Boemia şi Moravia, au fost neglijate din punct de vedere politic şi economic. Motivele financiare şi religioase au împiedicat dezvoltarea întregii vieţi muzicale. Mulţi muzicieni au plecat în ţările vecine

pentru a-şi câştiga existenţa. Reformele lui Iosif al II-lea au încercat să remedieze această situaţie, dar situaţia nefavorabilă a persistat. Dizolvarea mănăstirilor şi alte schimbări au avut un efect negativ asupra nobilimii, a Bisericii Catolice şi a educaţiei acesteia. Din motive financiare, nobilimea a fost nevoită să concedieze muzicienii din serviciile lor şi să desfiinţeze ansamblurile de muzică. Deşi climatul social, economic şi religios nu a favorizat dezvoltarea culturii şi educaţiei muzicale, noi curente de gândire şi compoziţie au fost introduse în ţinuturile boeme prin migraţia muzicienilor, după cum o dovedeşte atitudinea pozitivă a iubitorilor de muzică. Muzicienii care au rămas în ţară au avut condiţii de viaţă dificile, aceştia fiind nevoiţi să lucreze ca profesori, servitori sau funcţionari. Cantorii, adesea muzicieni foarte pricepuţi, au jucat un rol important în mediul sătesc. Cu toate acestea, ei au fost afectaţi şi de reformele lui Iosif al II-lea, care a direcţionat educaţia cantorilor dinspre arte spre meşteşuguri. În 1781, împăratul a abolit legea servituţii, aspect care a determinat redescoperirea treptată a conştiinţei naţionale, care nu s-a instalat în ţinuturile cehe până în secolul al XIX-lea. Odată cu renaşterea naţională, clasa burgheză a ieşit şi ea în evidenţă.

Un număr mare de muzicieni cehi s-au stabilit, de asemenea, în Germania. Mannheim a devenit un centru muzical important, care a fost promovat de Johann Stamitz (1717 – 1757). Acesta a dirijat orchestra din Mannheim, renumită pentru efectele de contrast tipice, care a inspirat mulţi compozitori ai vremii, inclusiv pe W. A. Mozart. Printre alte personalităţi din Mannheim, trebuie să îl menţionăm din nou pe Franz Xaver Richter (1709-1789) sau pe cei doi fii ai lui Johann Stamitz (1717 – 1757), Karl (1745-1801) şi Antonin (1750-1800). În nordul Germaniei protestante, Franz Benda (1709 – 1786) s-a remarcat la curtea regelui Prusiei ca şi capelan al ducelui Frederic al II-lea. Josef Mysliveček (1737 – 1781) a lucrat în Italia, Antonín Rejcha (1770 - 1836) şi Jan Krumpholtz (1742 - 1790) la Paris.

Instrumente cu claviatură în perioada clasică

Evoluţia instrumentelor cu claviatură a continuat în perioada clasică, ducând la perfecţionarea acestora. Clavecinul şi orga au ocupat o poziţie proeminentă, având în vedere practica extinsă a muzicii de biserică şi de templu de până atunci. În secolul al XVIII-lea, constructorii de instrumente cu claviatură s-au inspirat din sonoritatea orchestrei, au creat noi registre şi au ajutat instrumentul să facă progrese tehnice semnificative. În această perioadă, un nou tip de pian cu ciocănele a intrat în conştiinţa muzicienilor şi a devenit treptat centrul de interes pentru toţi interpreţii şi compozitorii europeni de claviatură. Pe lângă interpretarea solistică, a fost folosit şi în interpretarea în ansamblu, ajungând la forma sa finală pe parcursul aceluiaşi secol. Perfecţionarea treptată a permis o interpretare mai variată sub forma unei game dinamice diverse şi a unei virtuozităţi mai strălucitoare. Au fost scrise compoziţii special pentru acest instrument, cum ar fi exerciţii pedagogice elementare, studii, sonate, concerte şi altele. De asemenea, au fost redactate noi scrieri teoretice şi pedagogice.

Bartolomeo Cristofori (1655 - 1731) poate fi considerat inventatorul pianului. Cu toate acestea, în acelaşi timp, instrumente similare erau create în atelierele lui Jean Marius din Paris şi Christoph Gottlieb Schröter (1699-1782) din Saxonia. Gottfried Silbermann (1683-1753) a continuat tradiţia lui B. Cristofori şi a îmbunătăţit instrumentul. Elevii săi au popularizat instrumentul în Anglia şi Austria. Acest lucru a dat naştere la două mecanisme distincte, cel englez şi cel vienez. Johann Andreas Stein (1728 - 92) şi ginerele său Johann Andreas Streicher (1761 - 1833) au creat mecanismul vienez, cu un ciocănel de percuţie direct pe maneta clapelor. Meşterul lui Silbermann, Johannes Zumpe, a adus mecanismul în Anglia, unde fabrica lui John Broadwood (1732 - 1812) a

Început să producă pianе cu mecanism englezesc. Ciocănelul era montat pe o şină specială, clapele aveau o cădere mai grea iar estetica tonului a fost îmbunătăţită. Ambele mecanisme au avut promotorii lor. Cea vieneză a fost promovată de Carl Czerny (1791 - 1857) şi de W. A. Mozart. Cea engleză, de exemplu, a fost promovată de Jan Ladislav Dussek (1760 - 1812) sau M. Clementi.

Deşi tranziţia de la clavicord sau clavecin la pian era mai complexă şi punea adesea probleme de ordin filozofic sau valoric, majoritatea compozitorilor din acea vreme s-au dedicat treptat compoziţiilor pianului cu ciocănele. Abia în secolul al XX-lea s-a înregistrat o întoarcere la predecesorii de claviatură, în special la clavecin. Noul pian cu ciocănele permitea contraste dinamice puternice, avea un sunet mai dens, îmbunătăţit prin utilizarea unei pedale, necesita o tehnică de percuţie specifică şi așa mai departe. Capacitatea de amplitudine şi variabilitate dinamică a dat numele noului pian cu ciocănele - pianoforte. Acesta a atins un nivel înalt în timpul lui L. v. Beethoven, când a fost capabil să egaleze sunetul orchestrei. Noul instrument a contribuit la răspândirea şi popularitatea concertelor publice. Concertele includeau improvizaţii pe teme libere, această artă fiind preluată din stilul anterior, iar clasicismul a stabilit-o sub formă de notaţie, cum ar fi cadenţele primelor mişcări ale concertelor instrumentale şi altele asemenea.

În perioada clasică timpurie, mulţi compozitori au fost influenţaţi de fiii lui Johann Sebastian Bach. Cel mai important dintre aceştia a fost Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788). Acesta a fost iniţial un mare susţinător al clavecinului şi clavicordului. Spre sfârşitul carierei sale, s-a orientat către noul instrument. De asemenea, a devenit faimos ca educator, influenţând mulţi succesori cu abilităţile sale de predare şi de compoziţie. Lucrarea sa pedagogică în două volume "Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen" a rămas de necontestat timp de multe decenii. Fratele său, Johann Christian Bach, care, după ce a studiat în Italia, a fost co-creatorul clasicismului muzical în Anglia, a fost de asemenea, un mare promotor al noului instrument.

Perioada clasică absolută include capodoperele celor mai importanţi trei compozitori ai vremii, J. Haydn, W. A. Mozart şi L. van Beethoven. Aceştia au creat cele mai multe genuri ale vremii, de la simfonie şi concerte instrumentale la muzică de cameră vocală, instrumentală şi lucrări solistice. Toţi au fost promotori ai noului instrument cu claviatură şi i-au dedicat o mare parte din repertoriul lor. Ei au condus către perfecţiune genul de sonată pentru pian, ale cărei origini se află în creaţia lui D. Scarlatti (1685 – 1757), G. Ph. Telemann (1681 – 1767) sau G. Ch. Wagenseil (1715 – 1777).

Noul stil a fost caracterizat prin crearea de noi scrieri pedagogice, inclusiv compoziţii pentru nivelul elementar de predare a pianului. Au fost create noi compoziţii practice numite studii, pentru a exersa tehnica degetelor, inclusiv detalii dificile de interpretare. Adesea, acestea erau însoţite de note metodologice ale autorului. Maestrul acestor studii, după Johann Baptist Cramer (1771-1858), a fost C. Czerny. Pe lângă cei menţionaţi mai sus, amintim şi de M. Clementi, Ch. Wagenseil, J. N. Hummel, W. A. Mozart, L. van Beethoven şi mulţi alţii.

Duo-ul pianistic la patru mâini şi duo-ul pianistic la două pianе

Duo-ul pianistic a cunoscut o mare dezvoltare în secolul al XVIII-lea, datorită lui Wolfgang Amadeus Mozart, unul dintre cei mai importanţi compozitori care s-a dedicat acestui domeniu. Compozitorii din emigraţia muzicală cehă au influenţat, de asemenea, foarte mult activitatea componistică în acest domeniu.

Există trei elemente comune care au condus la promovarea cântatului la patru mâini începând cu ultimul sfert al secolului al XVIII-lea. În primul rând, răspândirea treptată a instrumentelor; în al doilea rând, creşterea editurilor muzicale şi în al treilea rând, ascensiunea clasei bogate de meseriaşi şi negustori care îşi puteau permite ca fiicele lor să fie învăţate să cânte la noul fortepiano modern. Piese pentru două pian au fost, de asemenea, publicate şi tipărite, dar erau mai puţin solicitate de către societate. Motivele ar fi putut fi atât financiare, cât şi practice. Nu toată lumea îşi permitea să cumpere două instrumente sau să le amplasaze în spaţiile mici din casă.

Cântatul la patru mâini a fost folosit mai des în interpretarea aranjamentelor de lucrări vocale şi instrumentale individuale, de dimensiuni mai mari sau mai mici. Între 1798 şi 1800, editorul londonez Robert Birchall (1750-1819) a publicat un aranjament pentru pian la patru mâini al Simfoniilor londoneze de J. Haydn. De asemenea, a publicat simfonii de W. A. Mozart, L. van Beethoven şi alţi compozitori. Transcrierile au fost una dintre principalele modalităţi prin care muzicienii amatori se familiarizau cu lucrări cunoscute, scrise iniţial pentru orchestră. Astfel, cele mai multe dintre piesele de epocă puteau fi găsite sub formă de aranjamente. Această tendinţă a luat sfârşit odată cu apariţia industriei de înregistrare şi discuri în secolul XX. Cu toate acestea, în secolul al XVIII-lea au fost create şi lucrări originale pentru patru mâini.

Istoria modernă a repertoriului original pentru două instrumente cu claviatură începe cu compoziţiile celor trei fii ai lui Bach, Wilhelm Friedmann, Carl Philipp Emanuel şi Johann Christian.

Germania

În domeniul muzicii, ţările germane din secolul al XVIII-lea şi-au câştigat un renume datorită, printre altele, compoziţiilor pentru instrumente cu claviatură, inclusiv cele ale duo-ului pianistic la patru mâini.

Toţi fiii lui Johann Sebastian Bach au compus lucrări pentru duo pianistic la două pian şi se numără printre primii compozitori din acest domeniu al muzicii clasice timpurii. Compoziţiile lor au fost puternic influenţate de stilul vechi şi de influenţa pedagogică a tatălui lor.

Johann Christian Bach (1735-1782) a fost inspirat nu numai de noul pian cu ciocănele, ci şi de noile compoziţii pentru pian la patru mâini ale lui W. A. Mozart. Pentru pian la patru mâini, J. Ch. Bach a scris în principal sonate, de exemplu Op. 15 nr. 6 în Do major, Op. 18 nr. 5 în La major, Op. 18 nr. 6 în Fa major (ex. 2), Op. 18/5 în Do major sau în La major din 1786. A compus o Sonată în Sol major pentru două pian. Piesele au fost redescoperite şi publicate după 1935.

Wilhelm Friedrich Ernst Bach (1759 - 1845), nepotul lui J. S. Bach, a compus şi el lucrări pentru duo de pian. Alţi compozitori de duo-uri pentru pian au fost dirijorul Joseph Schuster (1748-1812) şi organistul Christian Gottlob Saupe (1763-1819). Emigranţii cehi au devenit, de asemenea, figuri proeminente în viaţa muzicală din Germania şi au influenţat mulţi compozitori de mai târziu.

Austria

Viena a devenit centrul muzicii pentru instrumente cu claviatură în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Clasicismul înalt este numit şi clasicismul vienez, datorită influenţei lui J. Haydn, W. A. Mozart şi L. van Beethoven în perioada lor de apogeu componistic.

Primul din acest trio de compozitori austrieci importanți a fost Joseph Haydn (1732-1809), care a devenit celebru în timpul vieții sale. În tinerețe a fost corist la Viena, iar din 1755 a fost în serviciul nobilului Fürnberg, unde a compus primele sale cvartete. În 1759 a devenit Kapellmeister al contelui Morzin în Lukavitz, lângă Pilsen, unde a fost scrisă prima sa simfonie, iar în 1761 a devenit Kapellmeister la curtea Esterházy. Spre sfârșitul vieții sale a călătorit la Londra ca artist independent pentru a-și interpreta lucrările. A fost un compozitor extrem de desăvârșit, de mare inventivitate, măiestrie și melodicitate.

Joseph Haydn a scris doar trei piese pentru duo pianistic. Un volum, intitulat Douăsprezece piese mici; celelalte două sunt alcătuite din două mișcări, dintre care a doua este sub forma unui menuet. Il Maestro e lo Scolare Hob. XVII a/175 (ex. 3) este o serie de variațiuni în care partea primo (elevul) corespunde textual unor fraze scurte interpretate de secondo (maestrul). O altă Partită, Hob. XVII a/2 este ceva mai matură. Duo-urile sale nu prezintă aceeași perfecțiune ca și lucrările sale pentru pian solo. J. Haydn a scris și Concertul în Sol major, Hob. XVIII: G2 pentru două clavecine, acompaniate de coarde și doi corni. A fost publicat pentru prima dată de Skillern din Londra în 1782, într-un aranjament anonim pentru două clavecine fără acompaniament.

Un alt compozitor a fost Ludwig van Beethoven (1770-1827), al cărui prim profesor, Christian Gottlob Neefe (1748 – 1798), i-a făcut cunoștință cu lucrările lui Johann Sebastian și Philipp Emanuel Bach. A scris primele sale compoziții la vârsta de 12 ani. Pe lângă activitatea sa de compozitor, s-a dedicat activității de concertist și de profesor. A lăsat o moștenire semnificativă în lucrările sale pentru pian, în sonatele și concertele sale.

Un alt compozitor proeminent de duo-uri pianistice a fost Carl Czerny (1791 - 1857). Părinții săi proveneau din Boemia. A fost un profesor de pian foarte solicitat, după cum o dovedesc cele câteva sute de exerciții practice publicate privind competența deprinderilor tehnice pentru pian solo. A fost, în mod surprinzător, cel mai prolific compozitor al secolului al XVIII-lea pentru domeniul duo-ului pianistic.

Moștenirea sa enumeră aproximativ cincizeci de compoziții pentru duo pianistic la patru mâini și cinci compoziții pentru duo pianistic la două pian. Dintre lucrările dedicate duo-ului pianistic la patru mâini menționăm Rondo Brillant Op. 806, Marea sonată Op. 178 în fa minor, Variațiunile Op. 312, Studiile Op. 495 și Fantezia Op. 573. În literatura de duo pianistic pentru două pian a scris Etudes Op. 727, Six grands potpourris Op. 212, Grand Fantasy Op. 512, Grande Polonaise brillante Op. 18 și Dix Grandes Fantaisies Op. 797. Prima sa lucrare publicată la patru mâini a fost Rondo à quatre mains.

Una dintre cele două personalități marcante din istoria duo-ului pianistic a fost Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), urmat de compozitorul de la cumpăna dintre perioada clasică și cea romantică, Franz Schubert (1797-1828).

W. A. Mozart a fost inițiat în interpretarea la patru mâini de către tatăl său, Leopold. În timpul turneelor de concerte din Europa, a cântat la patru mâini cu sora sa Maria Anna. Primul concert susținut de cei doi frați la München datează din 1761. Pe lângă interpretare, încă de la o vârstă fragedă, W. A. Mozart s-a dedicat compoziției.

J. Ch. Bach a devenit un model pentru W. A. Mozart. Inspirat de această experiență, tânărul Wolfgang a compus prima sa sonata pentru pian la patru mâini la vârsta de nouă ani, Sonata în Do major, K 19d. În ciuda imaturității sale componistice, sonata arată o remarcabilă înțelegere instinctivă a cerințelor stilistice ale duo-ului pianistic. Această lucrare a fost descoperită abia în 1921 de Georges

de Saint-Foix (1874 – 1954) în Bibliothèque Nationale de France din Paris și a fost ulterior tipărită separat. La șaisprezece ani după ce a compus această sonată, W. A. Mozart a refolosit tema principală a mișcării a treia pentru Finalul mării Serenade pentru suflători în Si bemol major, K. 361 (370a), unde a schimbat doar tempo-ul de la Allegretto la Molto Allegro.



Ex. 1. W. A. Mozart, Sonata în Do Major pentru pian la patru mâini, K 19d, măs. 1-8

Celelalte două sonate, nr. 2 în Re major, K381 (K123a) și nr. 3 în Si bemol major, K358 (K186c), au fost scrise în timpul adolescenței lui W. A. Mozart. Acestea sunt lucrări de dimensiuni mai mici. Ultimele două sonate, nr. 4 în Fa major, K497, și nr. 5 în Do major, K521, sunt la un nivel superior față de sonatele anterioare. Ele au fost compuse în perioada operelor Figaro și Don Giovanni. Ele sunt capodopere mature pentru noul pian cu ciocănele. Sonata în Fa major este una dintre cele mai expresive și mai magistrale lucrări pentru pian ale lui W. A. Mozart. Se deschide cu o lungă și liniștită introducere Adagio, urmată de un Allegro. Strălucitorul Rondo final încheie piesa în tonalitatea primei părți, Fa Major. Sonatelor li se alătură frumoasele Variațiuni în Sol major, K501, care sunt scrise în stil didactic.

Două lucrări magnifice, incluse în cele mai multe ediții ale creației pentru pian la patru mâini, sunt Adagio și Allegro în fa minor, K. 594 (Fantezia I în fa minor) și Fantezia în fa minor, K. 608. Ambele au fost scrise pentru orgă la comanda contesei von Deym. Manuscrisele nu au supraviețuit, dar copiile manuscriselor din acea perioadă sugerează că au fost scrise pentru duo de orgă la patru mâini. Au fost publicate pentru prima dată în 1790 și 1791, sub forma unui aranjament anonim pentru duo de orgă la patru mâini. Ambele aveau o structură în trei părți, cu Adagio și Allegro sub forma lent-rapid-lent, iar Fantezia rapid-lent-rapid. În prezent, ele sunt interpretate cel mai frecvent în aranjamente pentru orgă.

W. A. Mozart a finalizat patru dintre duo-urile pianistice la două pianе, și anume o sonată, o fugă și două concerte cu orchestră, dintre care primul a fost scris inițial pentru trei pianе.

Sonata în Re major, K. 448 (375a) a fost compusă special pentru un concert privat susținut la 23 noiembrie 1781 în casa lui Johann Michael Auernhammer din Viena. Fiica acestuia, Josepha, a fost elevă a lui W. A. Mozart și ea și profesorul ei au interpretat împreună noua sonată. Dificultatea tehnică a piesei dezvăluie faptul că domnișoara Auernhammer trebuie să fi fost o pianistă foarte capabilă din punct de vedere tehnic și artistic.

O figură proeminentă a muzicii engleze de duo pianistic din perioada clasică timpurie, care a dat un impuls imaginativ apariției și dezvoltării acestui domeniu, a fost compozitorul, criticul și profesorul Dr. Charles Burney (1726 - 1814), un artist foarte apreciat și respectat în epoca sa. În timpul vieții sale, a devenit cunoscut în întreaga Europă pentru scrierile sale despre muzică, iar lucrările sale sunt relevante și astăzi. A fost unul dintre pușinii care au publicat scrieri din călătoriile sale în Europa, în care a descris și comparat elementele muzicale caracteristice diferitelor națiuni.

Fiul cel mic al lui Bach, Johann Christian Bach (1735-1782), s-a stabilit în Anglia în 1762 a compus cele două duo-uri din primul volum, Op. 15 în Sol major și Do major. Acestea sunt scrise în mod distinct pentru două, respectiv un instrument, în timp ce duo-urile din cel de-al doilea volum, Op. 18 în La major și Fa major, sunt scrise exclusiv pentru patru mâini. J. C. Bach a scris, de asemenea, o sonată în Sol major pentru două pian. Sonatele sale la patru mâini au influențat atât lucrările lui M. Clementi, cât și pe cele ale lui W. A. Mozart.

Muzio Clementi (1752-1832) a fost un compozitor ilustru al lucrărilor pentru pian la patru mâini de origine italiană. Ca și J. Ch. Bach, s-a stabilit în Anglia, unde a fondat o importantă editură și un atelier de pian. Printre cele șaiszeci și două de sonate solo ale sale se numără mai multe lucrări pentru duo pianistic la patru mâini. Unele dintre acestea sunt incluse în volumele sonatelor solistice. Op. 3 conține trei sonate solo și trei sonate pentru duo pianistic la patru mâini: Do major, Mi bemol major și Sol major. Opus 14 este dedicat în întregime creației de duo pianistic la patru mâini. Conține sonatele în Do, Fa și Mi bemol major. Opusurile 1bis și 12 conțin două sonate în Si bemol major pentru duo pianistic la două pian.

O caracteristică importantă a sonatelor pentru pian la patru mâini ale lui M. Clementi și W. A. Mozart este dependența frecventă de textura orchestrală. Compozitorii au exploatat în mod natural întreaga sonoritate a interpretării de duo pianistic la patru mâini la un singur instrument. M. Clementi era cunoscut și ca un pianist celebru. În timpul unuia dintre turneele sale continentale, a fost invitat de Împăratul Iosif al II-lea al Austriei să participe la o competiție muzicală avându-l rival pe W. A. Mozart.

Contextul istoric și interpretarea creațiilor pentru duo pianistic la patru mâini - particularități

O varietate de factori de-a lungul istoriei au influențat dezvoltarea duo-ului pianistic la patru mâini ca gen. Progresul său, cuprinde mulți muzicieni și operele lor, de la apariția instrumentelor cu claviatură din secolul al XIV-lea, la transformarea sa într-un gen esențial în creația compozitorilor din secolul al XIX-lea, până la renașterea actuală ca gen de interpretare. Această trecere în revistă a contextului istoric al duo-ului pianistic pentru doi interpreți la o singură claviatură va evidenția literatura de specialitate, tendințele sociale și opiniile interpreților care reprezintă dezvoltarea sa ca gen și relația sa cu duo-ul pianistic pentru doi interpreți la claviaturi separate.

Întrucât genul lucrărilor pentru instrumentele cu claviatură nu este reprezentată doar de duo-ul pianistic la patru mâini și duo-ul pianistic pentru două pian, este necesară cercetarea amănunțită a lucrărilor pentru instrumentele cu claviatură; ar trebui studiate, de asemenea, schimbarea și dezvoltarea instrumentelor, influența socială și contextul cultural al compozitorilor. În următorul

paragraf am enumerat caracteristicile stilistice și intenția componistică a diferitelor aranjamente pentru duo-ul pianistic la patru mâini, pentru fiecare perioadă.

Conform Grove Dictionary of Music, duo-ul pianistic se referă la doi interpreți care folosesc aceeași claviatură sau două claviaturi separate. În cadrul acestei cercetări, iată definiția pentru termenii care vor fi utilizați: duo pianistic la patru mâini se referă la doi pianiști folosind aceeași claviatură, respectiv același pian. Împărțind același instrument, acesta servește ca mijloc de performanță între cei doi pianiști. Duo-ul pianistic la patru mâini are o istorie îndelungată, documentând o varietate mare de creații artistice pentru acest gen de ansamblu. Cele mai vechi piese pentru duo pianistic, de exemplu, *A Verse for Two to Play*, de Nicholas Carlton (1570 – 1630) și *A Fancy for Two to Play*, de Thomas Tomkins (1572 – 1656), au fost scrise inițial pentru clavecin.

Epoca Renascentistă

Pe parcursul secolului al XVI-lea, o cantitate masivă de muzică vocală a fost proeminentă datorită popularității muzicii sacre și laice, inclusiv misse, motete, madrigale și chansons. Prin urmare, interpretarea instrumentală a fost puternic asociată cu muzica vocală în această perioadă, ascultându-se în mod special în ceremonia liturgică a bisericilor ca preludiu sau interludiu, cu excepția câtorva capele, cum ar fi Capela Sixtină din Roma, în care au rămas coruri fără acompaniament. Deși muzica instrumentală părea să aibă o importanță secundară în perioada Renașterii, muzica pentru claviatură exista deja în aranjament de tabulatură. Virginalul și spineta sunt ambele versiuni precursore ale instrumentelor cu claviatură în epoca Renașterii, care au apărut cu o gamă sonoră limitată și o sonoritate mai redusă datorită construcției și a mecanismului de ciupit. Din punct de vedere istoric, instrumentul cu claviatură a devenit mai independent și a fost utilizat pe scară largă atunci când compozitorii englezi au construit școala "virginalilor englezi" la sfârșitul secolului al XVI-lea, în momentul în care tabulaturile de claviatură prezintă stilul de muzică înfrumusețată. Cea mai faimoasă colecție de manuscrise de claviatură din această perioadă a fost *Fitzwilliam Virginal Book*³, care conține aproape trei sute de cântece populare și melodii de dans în formă de variațiuni. Deși structura instrumentului cu claviatură în Renaștere nu avea cea mai bună construcție pentru ca mai mulți interpreți să poată cânta împreună, au fost consemnate mai multe compoziții de ansamblu pentru claviatură. În 1976, editura Schirmer a lansat o colecție de cinci piese pentru patru mâini din Anglia, Spania, Italia, Franța și Germania, având compozitori anonimi din timpul Renașterii. Aceste piese au fost scrise pentru două virginale în stil muzical de tip dans. Era foarte probabil ca aceste lucrări să fi fost compuse pentru activitatea socială a dansului, deoarece muzica de dans din Renaștere era adesea improvizată și scrisă fără a fi atribuită unui compozitor anume.

Epoca Barocă

În perioada barocă, muzica instrumentală a început să înflorească, iar compozitorii au început să exploreze potențialul instrumentelor cu claviatură. Se presupune că John Bull (1562 – 1628) a

³ Fitzwilliam Virginal Book este o sursă principală de muzică pentru claviatură din perioada elisabetană târzie și perioada iacobeană timpurie din Anglia, adică renașterea târzie și barocul foarte timpuriu, publicată în anul 1612.

compus cea mai veche piesă documentată de ansamblu pentru virginal intitulată "*A battle, and No battle*", pentru doi muzicieni care cântau simultan la trei mâini pe un virginal. Între timp, alți doi compozitori, Nikolas Carleton (1570-1630) și Thomas Tomkins (1572-1656), au compus în colaborare piesele "*A Verse for Two to Play on One Virginal or Organ*" și "*A Fantasy for Two to Play*", care rămân cele mai vechi manuscrise de muzică pentru claviatură la patru mâini până în prezent. Compoziția muzicală a lui Giles Farnaby (1563-1640) *For Two Virginals* se extinde la două claviaturi pentru doi interpreți și reprezintă cea mai veche noțiune de muzică de duo pentru două claviaturi separate. Mai târziu, compozitori francezi precum Gaspar Le Roux (1660-1707) și François Couperin (1668-1733) au scris compoziții cu trei portative pentru clavecin, având portativul inferior marcat în cifre romane pentru improvizații. Întrucât claviatura clavecinului posedă la acea vreme doar patru octave sau patru octave și jumătate, interpretarea în ansamblu la clavecin era mai puțin cultivată. În general, majoritatea compozițiilor pentru ansamblurile de claviatură din epoca barocă erau lucrări experimentale care erau ușor de neglijat datorită restricțiilor pe care instrumentele din acea perioadă le impuneau.

Epoca Clasică

Dezbaterile cu privire la stabilirea primei lucrări pentru claviatură la patru mâini publicată sau tipărită pentru prima dată rămân controversate. Cu toate acestea, *Four Sonatas or Duet for Two Performers on one Pianoforte or Harpsichord* a lui Charles Burney (1726-1841), publicată în 1777, a documentat pentru prima dată valoarea și tehnicile referitoare la interpretarea la patru mâini. În consecință, adnotarea lui Charles Burney a ridicat importanța muzicii de duo la patru mâini în literatura instrumentală. Ulterior, lucrările de ansamblu pentru claviatură s-au transformat treptat într-o formă de artă superioară, deoarece J. C. Bach a publicat cele două sonate pentru duo de clavecin la patru mâini în 1778 și a influențat compozitori precum W. A. Mozart și M. Clementi.

Comparându-l pe W. A. Mozart cu compozitorii contemporani din perioada clasică, constatăm că W. A. Mozart a avut cele mai multe compoziții pentru duo pianistic la patru mâini, în special în prima sa etapă de compoziție. De exemplu, compozițiile sale KV19d, KV381, KV358 au fost toate compoziții la patru mâini pentru pian. În plus, interpretarea la Londra a duo-ului la patru mâini pentru clavecin a lui J.C. Bach de către W. A. Mozart și sora sa, Maria Anna Nannerl, în 1765, a fost considerat primul concert public de interpretare a unui duo de claviatură la patru mâini. În aceeași perioadă, instrumentele cu claviatură au atins un număr de cinci până la șase octave și au permis ca doi interpreți să poată cânta simultan la același instrument. Ca urmare, compozitori clasici precum Muzio Clementi (1752-1832), Jan Ladislav Dussek (1760-1812) și John Baptist Cramer (1771-1858) au scris cu toții duo-uri pianistice la patru mâini. Cererea compozitorilor clasici în ceea ce privește instrumentele cu claviatură a influențat fabricarea de pian. În 1794, compania Broadwood Company⁴ a fabricat un pian cu șase octave și jumătate, care a fost numit și "duet range keyboard". În 1850, ambitusul claviaturii s-a extins până la optzeci și opt de clape, așa cum este întâlnită la pianul modern. Potrivit savantului Alexander Weinmann (1901 – 1987), cantitatea totală de muzică compusă pentru duo pianistic la patru mâini între 1760 și 1860 a fost echivalentă cu cea a lucrărilor

⁴ John Broadwood & Sons este un producător englez de pian, fondat în 1728 de Burkat Shudi și continuat după moartea sa în 1773, de John Broadwood.

pentru pian solo. În consecință, importanța duo-ului pianistic la patru mâini a fost semnificativ mai mare în epoca clasică.

Epoca Romantică

Muzica pentru pian a devenit un mijloc de divertisment obișnuit în viața de zi cu zi în secolul al XIX-lea din mai multe motive: în primul rând, ascensiunea clasei de mijloc și dezvoltarea durabilă a fabricii de pian a crescut cantitatea impresionantă de lucrări pentru duo pianistic la patru mâini. În mod semnificativ, inventarea mecanismului de repetiție cunoscut sub numele de evadare dublă, a cadrului de fier și a pedalei de susținere i-a făcut pe compozitori să caute mai multă varietate și tehnici pianistice. Pentru a întări expresiile și virtuozitatea pianului, compozitorii au scris muzică de ansamblu pentru pian cu tehnici pianistice mult mai avansate. În plus, cultura muzicii de salon și promovarea evenimentelor de concert de salon erau atât de răspândite încât interpretarea ansamblului de pian a creat o ocazie socială pentru comunicarea intimă și plăcută între prieteni și cunoscuți. Din punct de vedere cronologic, printre compozitori de duo pianistic la patru mâini se numără: Carl Maria von Weber (1786-1826), Franz Schubert (1797-1828), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847), Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897), Antonín Leopold Dvořák (1841-1904), Edward Grieg (1843-1907) și Max Reger (1873-1916). Coordonarea interpretării în ansamblu s-a extins de la duo pianistic la patru mâini la duo pianistic la două pian, care prezenta două pian cu coadă având un efect mult mai sonor, mai potrivit pentru o interpretare de concert pe o scenă mai mare. Binecunoscuta muzică originală pentru două pian din programul de concert conține "Rondo în Do major pentru două pian" de Frederic Chopin (1810-1849), "Caprice Arabe", Op. 96 și "Scherzo" op. 87 de Charles-Camille Saint-Saëns (1835-1921), "Suita pentru două pian", nr. 1, nr. 2 de Serghei Rachmaninov (1873-1943) și "Scaramouche" de Darius Milhaud (1892-1974). În plus față de repertoriul original pentru două pian, unele dintre piesele pentru duo pianistic la patru mâini din secolul al XIX-lea au fost transcrise din lucrările simfonice și pentru pian solo, sau chiar viceversa. Transcrierea pentru pian a început de la sfârșitul secolului al XIX-lea și a devenit și mai populară în perioada romantică. Multe lucrări orchestrale sau instrumentale au fost transcrise în decorul pianului pentru o nouă percepție a publicului. De exemplu, o parte din prima simfonie a lui Edvard Grieg (1863-1864) a fost transcrisă de compozitor în anul 1875 într-o reducere pentru pian, cu noul titlu "Two Symphonic Pieces", Op. 14. Mai mult, Johannes Brahms are atât versiuni pentru pian la patru mâini, cât și versiuni pentru pian solo ale compoziției sale "Şaisprezece valsuri", Op. 39, publicate în 1865 și, respectiv, 1866. Compozitorii din perioada romantică nu numai că și-au transcris propria muzică, dar au făcut și transcrieri ale unor lucrări deja existente ale predecesorilor lor.

În 1922, Ferruccio Busoni (1866-1924) a transcris piesa pentru orgă "Fantezia în fa minor", K. 608 de W. A. Mozart pentru duo pianistic la două pian. Compozitorul francez Ernest Guiraud (1837-1892) a transcris "Danse Macabre", Op. 40 de C. Saint-Saëns și "Carmen" de George Bizet pentru duo pianistic la două pian. Întrucât experiența participării la un concert simfonic sau la un spectacol de operă era privită ca o normalitate pentru clasa înstărită a oamenilor din secolul al XIX-lea, transcripțiile pentru pian au oferit publicului cu resurse financiare limitate șansa de a aprecia mai multe tipuri de muzică. În general, sursa diversă de transcripții pentru duo pianistic la patru mâini și două pian în secolul al XIX-lea implică accesibilitatea pianului ca instrument principal, care a servit ca instrument de compoziție și ca mijloc de învățare a muzicii de către întregul public.

Epoca Contemporană

Din secolul al XX-lea și până în prezent, au fost scrise mai multe compoziții pentru ansamblul de pian pentru a prezenta tehnici de compoziție inovatoare și un timbru distinctiv. Pe lângă adoptarea moștenirii muzicale din romantism, compozitorii contemporani sporesc și mai mult efectul muzical revoluționar al lucrărilor cu valori estetice avangardiste. Utilizarea sunetului neclar, a poliritmiei, a bitonalității, a schimbărilor de metru, a tempo-ului și a noului sistem de notație face ca colaborarea în ansamblu să fie mai provocatoare. În comparație cu prezentarea tradițională a unui duo pianistic la patru mâini și a unui duo pianistic la două pian, contextul muzicii de ansamblu pentru mai mulți pianiști în cadrul spectacolului accentuează parteneriatul și capacitatea de comunicare la un grad mult mai ridicat. Între timp, definiția interpretării ansamblului pianistic se extinde la o muncă în echipă care presupune participarea mai multor pianiști la o singură creație muzicală. Compozitorul contemporan Walden Hughes (1955-2019) a realizat aranjamentul la douăsprezece mâini pentru două pian pe piesa "Radetzky March" de Johann Strauss (1825-1899), care este destinată a fi interpretată de șase pianiști în total, câte trei la fiecare pian. Compozitorul rus Vladislav Uspensky (1937-2004) a compus o piesă pentru ansamblu de pian la șase mâini, realizată de doi pianiști care cântă împreună la primul pian și un alt pianist la al doilea pian. În zilele noastre, semnificația interpretării ansamblului de pian a fost, de asemenea îmbunătățită, deoarece mai multe concursuri internaționale importante de muzică au început să adauge recent o categorie de duo pianistic.

Debutul duo-ului pianistic la patru mâini ca gen

Duo-urile pentru claviatură au o istorie plină de culoare care începe cu mult înainte de inventarea pianului modern (c. 1700). În istoria muzicii pentru claviatură până în anul 1700, Willi Apel (1893 – 1988) prezintă dovezi ale cântatului la orgă la patru mâini, care pot fi urmărite până în secolul al VI-lea, cu dovezi ale unei proeminențe crescânde în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea. Referințele istorice privind literatura de claviatură pentru mai mult de două mâini sunt adesea ambigue în ceea ce privește instrumentul exact, ceea ce înseamnă că istoria duo-ului pianistic la patru mâini pian coincide cu formarea duo-ului la două claviaturi. În cartea *Music for Two or More Players at Clavichord, Harpsichord, Organ: An Annotated Bibliography*⁵, Sally Jo Sloane folosește registrele bisericești pentru a documenta prezența mai multor orgi și organiști în unele catedrale. Cel mai vechi duo pentru claviatură este atribuit în tradiția virginalului englezesc de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea și își datorează o mare parte din evoluția sa istorică dezvoltării instrumentelor cu claviatură. Primele duo-uri de necontestat pentru claviatură au fost cele ale lui Thomas Tomkins (1572 – 1656) *A Fancy for Two to Play* (1647) și ale prietenului său Nicholas Carlton (1570 – 1630) *A Verse for Two to Play on One Virginal or Organ* (1625).

⁵ Traducere: Muzică pentru doi sau mai mulți interpreți la clavicord, clavecin și orgă: O bibliografie avizată

Verse for Two to Play on One Virginall or Organe

Nicholas Carleton

J. 60

The treble & highest part



Ex. 2. Fragment muzical din "Verse for Two to Play on One Virginall or Organe" Nicholas Carleton

Claviatura virginalelor din secolul al XVII-lea aveau o lungime de numai un metru și jumătate, așa că, odată cu stilurile vestimentare populare ale perioadei, ar fi fost dificil pentru mai mult de un interpret să poată cânta la o singură claviatură. "Limitările dimensionale ale virginalului pot explica de ce compozițiile lui T. Tomkins și N. Carlton sunt primele desemnate în mod specific ca fiind pentru duo de claviatură întrucât contemporanii lor au scris piese pentru instrumente de dimensiuni și mai flexibile."⁶ La începutul secolului al XVII-lea au apărut mai multe piese scrise pe trei portative, fără a se specifica instrumentul. Două portative au fost desemnate pentru claviatură, dar a treia putea fi cântată fie la aceeași claviatură, fie la o altă claviatură sau la un instrument fără claviatură. Primii compozitori englezi William Byrd (1543 – 1623) și John Bull, împreună cu clavecinistii francezi Gaspard Le Roux (1660 – 1707) și Francois Couperin (1668 – 1733), au scris în această manieră cu trei portative. *A Battle and No Battle* (Phrygian Music) de J. Bull poate fi interpretată ca duo de claviatură, deoarece cele trei portative nu interferează niciodată una cu cealaltă.

Compozitorii francezi au scris mai amplu în acest format cu trei portative. Gaspard Le Roux a oferit versiuni în trio ale literaturii sale solistice constând în două portative scrise și un bas cifrat, cu indicația că pot fi interpretate la două clavecine. Fiecare interpret combină un singur portativ cu propria realizare a basului. F. Couperin a inclus cinci piese similare în lucrarea sa *Pieces de clavecin*, deși le numește în mod specific *pièce croisée*⁷, deoarece vocile se intercalează continuu. Volumul al doilea din *Pieces de clavecin* al lui F. Couperin conține una dintre primele compoziții scrise special și integral pentru doi interpreți, *Allemande a deux Clavecins* (1716/1717). Această piesă a fost tipărită cu un set de portative deasupra celui alt, în forma la care ne referim ca fiind forma modernă a partiturii.

În afară de acest număr limitat de lucrări, dezvoltarea ulterioară a pianului nu a existat nici pentru orgă, nici pentru virginal, iar duo-ul de pian s-a dezvoltat ca un gen separat de duo-ul pentru claviatură. Clavecinul a devenit cel mai popular instrument cu claviatură și se găsea în mod obișnuit în casele clasei de mijloc care era în creștere. Cu toate acestea, a cânta simultan la două clavecine era impracticabil deoarece ar fi trebuit ca acestea să fie acordate exact la fel. De asemenea, ambitusul clavecinului era de aproximativ 5 octave, iar doi interpreți așezați la o singură claviatură reprezenta un disconfort fizic.

⁶ Ferguson, Howard. *Duo-uri pentru claviatură din secolul al XVI-lea până în secolul al XX-lea*, Oxford University Press, New York, 1995, pp. 1.

⁷ *Pièce croisée* se referă la o piesă muzicală pentru clavecin sau alt instrument cu claviatură care presupune încrucișarea ambelor mâini, mâna dreaptă cântând uneori mai jos decât mâna stângă pe claviatură - o tehnică neobișnuită la începutul secolului al XVIII-lea.

Abordarea clasicismului muzical – istoriografie, terminologie și caracteristici stilistice

Perioadele istorico-stilistice în muzică sunt concepute atât folositoare, cât și derutante; ele clarifică și îngreunează în același timp percepția unei anumite perioade și a unei anumite lucrări. O parte a dificultății provine din lipsa generală de acord cu privire la ceea ce constituie aceste epoci. Încercările de a amesteca caracteristici ale zonelor geografice, ale compozitorilor importanți și mai puțin însemnați, ale tendințelor sociale, ale politicii, ale epocii, ale artelor înrudite sau nu, și de a le plasa într-un cadru temporal s-au confruntat cu rezultate diferite și reacții amestecate, ceea ce este de înțeles.

Epocile istorico-stilistice menționate anterior (adică epoca medievală, renașcentistă, barocă, clasică, romantică și secolul al XX-lea) nu sunt egale în timp și în conținut. Puțini istorici ar discuta despre elementele de bază ale acestora în momentul în care au înflorit pe deplin, dar mulți nu ar fi de acord în ceea ce privește natura, durata și forța tranziției de la o epocă la alta. Această din urmă situație pare să se datoreze unei diferențe de perspectivă între specialist și public în general. Primul ar avea tendința de a vedea schimbarea ca pe un proces îndelungat și gradual, ale cărui origini pot fi identificate în adâncurile erei anterioare. Pe de altă parte, dacă ne concentrăm asupra unui singur eveniment care articulează începutul unei epoci, acesta se poate delimita radical. De exemplu, activitățile Cameretei Florentine în anii 1600-1601 și prima execuție a Simfoniei nr. 3 a lui L. v. Beethoven la Viena în cursul lunii Ianuarie 1805.

Epoca clasică, cuprinsă între perioada barocă și romantică, s-a dovedit a fi dificil de înțeles atât pentru publicul care a participat la dezvoltarea ei, cât și pentru specialiștii care nu au reușit să se pună de acord asupra a ceea ce cuprinde, cu atât mai puțin asupra modului și a momentului în care a debutat. Deși, într-o anumită măsură, aceasta este o problemă semantică legată de clasic, clasicism și nuanțele asociate, ea reflectă, de asemenea, o problemă de bază în perceperea epocii în sine. Ca urmare, configurația istoriei muzicale a secolului al XVIII-lea a fost privită conform a două teorii de bază: (1) perioada constă într-o tranziție care începe încă din anul 1720 până în anul 1750 și care culminează cu stilul clasic al lui J. Haydn și W. A. Mozart, undeva între 1770 și 1781; și (2) întrucât perioada nu se întinde pe mai mult de 80 de ani, în comparație cu ciclul de 150 de ani care delimitează celelalte epoci; ar trebui privită fie ca o tranziție între baroc și romantism, fie ca parte a unei epoci mai mari care se întinde de la sfârșitul secolului al XVIII-lea până la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Ambele teorii au fost susținute de o serie de puncte de vedere istorice tradiționale. Prima și cea mai importantă este teoria "marelui om", exemplificată de cele două perechi J. S. Bach și G. F. Händel, J. Haydn și W. A. Mozart, care reprezintă nu numai dihotomia baroc-clasic întâlnită în același secol, ci și diferitele tendințe stilistice din cadrul celor două epoci. Faptul că operele acestor compozitori au fost accesibile și recunoscute pentru măiestria lor extraordinară, face aproape imposibil pentru ca istoricii să nu-i considere ca fiind centrali în orice discuție despre acest secol. În al doilea rând, o perspectivă legată de abordarea "marelui om" a fost concentrarea asupra stilurilor și formelor muzicale care își ating structura idealizată în lucrări selectate ale măștrilor vienezi. În al treilea rând, cei care privesc istoria ca fiind ciclică pun accentul pe o perioadă de tranziție în care complexitatea barocului este respinsă în favoarea simplității și expresivitatea în favoarea plăcerii, rezultând o sinteză a acestor polarități în stilul clasic.

Deşi eforturile de a sintetiza aceste puncte de vedere într-o naraţiune istorică se soldează cu numeroase dificultăţi, acesta este exact modul în care autorii cărţilor de specialitate şi de studii generale au explicat activităţile din ultima parte a secolului.

În 1781, doi mari muzicieni au intrat în contact la Viena: W. A. Mozart şi-a stabilit reşedinţa în oraşul imperial după ce a fost demis din slujba arhiepiscopului de Salzburg, iar J. Haydn se afla în oraş cu o frecvenţă ocazională, în funcţie de dorinţele prinţului Esterházy. În acel an, J. Haydn şi-a publicat Cvartetele Op. 33, pe care le-a descris ca fiind într-un stil cu totul nou şi special, iar studiul acestor lucrări de către W. A. Mozart a dus la crearea celor şase Cvartete "Haydn" ale acestuia. Aceste evenimente au închis un gol important în istoria muzicală, creat de moartea lui J.S. Bach şi G. F. Händel. În timpul acestor trei decenii, multe stiluri au fost evidente, stilul lipsit de strălucire denumit adesea galant, rococo şi preclasic reprezentând o extremă, iar stilul expresiv de tip Sturm und Drang cealaltă extremă. Pentru J. Haydn şi W. A. Mozart, stilul expresiv a ieşit în evidenţă în jurul anului 1770 şi s-a diminuat spre sfârşitul deceniului. În cursul anilor 1780, ambii compozitori au atins combinaţia perfectă de emoţie şi eleganţă, stil şi formă, numită clasicism. O legătură de la "marele om" al barocului, J.S. Bach, la "marii oameni" ai perioadei clasice este conectată de doi dintre fiii săi: Johann Christian Bach la W. A. Mozart şi Carl Philipp Emanuel Bach la J. Haydn. Johann Stamitz şi G.B. Sammartini (1700 – 1775) sunt, de asemenea, frecvent menţionaţi ca personalităţi decisive în realizarea clasicismului muzical.

Fascinaţi de posibilul său rol de susţinător al romantismului din secolul al XIX-lea, mulţi scriitori au considerat că Sturm und Drang în muzică reprezintă un câmp fertil pentru cultivat. Prima aplicare a conceptului se găseşte într-un articol scris în 1909 de scriitorul şi criticul Théodore de Wyzewa (1862 – 1917) pentru a explica într-o manieră foarte imaginativă intensificarea stilului instrumental al lui J. Haydn la începutul anilor 1770. Poate cea mai bună discuţie pe această temă a fost publicată de dirijorul germano-american şi pasionat de literatură Max Rudolf (1902 – 1995), care a concluzionat că "tipul de muzică căruia i s-a dat clasificarea "Furtună şi avânt" şi mişcarea literară germană numită Sturm und Drang s-au dezvoltat independent, în momente diferite". Într-adevăr, ingredientul stilistic de bază, modul minor, care potrivit susţinătorilor ipotezei, a apărut brusc şi cu o frecvenţă neobişnuită la sfârşitul anilor 1760 şi începutul anilor 1770, a fost demonstrat de Rey Longyear (1930 – 1995) că a crescut în mod constant în utilizare în a doua jumătate a secolului. Cu toate acestea, consider că termenul este adecvat pentru a descrie anumite lucrări, mişcări sau secţiuni care posedă afecte expresive foarte extrovertite şi grave, indiferent de data compoziţiei lor.

Deosebit de derutantă în aceste scenarii este utilizarea a numeroase etichete pentru a explica activităţile din perioada intermediară, precum şi cele de după 1780: galant, rococo, Sturm und Drang, post-baroc, preclasic, clasic, clasic târziu şi preromantic sau chiar, de exemplu, galant preclasic. În cel mai bun caz, unii dintre aceşti termeni sunt pur şi simplu lăsaţi neexplicaţi. Cu toate acestea, încă de la începutul secolului al XX-lea au fost publicate studii specializate asupra acestor termeni, stilul galant şi Sturm und Drang primind cele mai ample interpretări.

Deşi nu dispune de o bibliografie proprie, termenul *Empfindsamkeit*⁸ a fost, de asemenea, o sursă majoră de confuzie. Ernst Bücken (1884 – 1949), în lucrarea sa *Musik des Rokokos und der*

⁸ *Empfindsamkeit* sau *Empfindsamer Stil* este un stil de compoziţie muzicală şi poezie dezvoltat în Germania secolului al XVIII-lea, menit să exprime sentimente „adevărate şi naturale” şi prezentând contraste bruşte de dispoziţie.

Klassik, asociază termenul cu compozitorii germani de la mijlocul secolului al XIX-lea, inclusiv cu cei a căror stiluri atât de variate precum a celor ca Johann Stamitz (1717 - 1757) și Wilhelm Friedemann Bach (1710 - 1784). Eforturile de a asocia stilul cu J. Stamitz par să denatureze această mișcare estetică, care ar trebui probabil limitată la muzica pentru clavecin și la mici lucrări de cameră cu claviatură din nordul și centrul Germaniei, în special în unele dintre lucrările lui C. P. E. Bach. Mai recent, Darrell Berg, într-o disertație incitantă despre muzica pentru claviatură a lui C. P. E. Bach, a stabilit că termenul *empfindsamkeit* are un context fragil în ceea ce privește scrierile muzicale din secolul al XVIII-lea și că este mai puțin aplicabil muzicii lui C. P. E. Bach decât termenul de manierism.

Dezvoltarea și creșterea popularității duo-ului pianistic la patru mâini în Clasicism

Începutul istoriei duo-ului la patru mâini pentru claviatură ca gen este atribuit lui Johann Christian Bach, ale cărui sonate pentru patru mâini au fost inițial publicate în anii 1778 și 1780, deși ele existau probabil cu mai mulți ani înainte. Ne-am putea imagina că ei au cântat aceste piese împreună, prima ocazie dintr-o lungă tradiție a maeștrilor compozitori care își împărtășesc muzica și prietenia interpretând muzică pentru duo pianistic. Chiar și așa, doi interpreți cântând la o singură claviatură ar fi fost considerați o noutate pentru societatea din aceea vreme. Noutatea pare să fi fost unul dintre motivele pentru care W. A. Mozart și sora sa Nannerl au susținut primul recital de duo pentru clavecin la patru mâini la Londra, în iulie 1765. Cercetătorii consideră că Sonata în Do Major, K. 19d a lui W.A. Mozart a fost probabil scrisă pentru această ocazie. Deși istoria ne arată acum că multe compoziții pentru duo pianistic la patru mâini sunt anterioare Sonatei în Do Major a lui W. A. Mozart, este interesant de observat faptul că încă de la unele dintre primele sale realizări, duo-ul pianistic la patru mâini îndeplinea mai multe funcții: muzică de cameră recreativă, repertoriu de interpretare vast și izvor de compoziție. Se presupune că W. A. Mozart a continuat să scrie a doua și a treia sonată pentru duo pianistic la patru mâini, Re Major, K. 381 și Si bemol Major, K. 358, în adolescență, pentru a le cânta cu Nannerl.

Publicarea compozițiilor de duo ale lui C. Burney a coincis cu circumstanțe culturale care au dus la creșterea simultană a compoziției de duo pianistic în Anglia, respectiv în Europa continentală și arată creșterea duo-ului pianistic ca sursă de confort familial și social de divertisment. Howard Ferguson (1908 - 1999) descrie trei factori care au influențat această tendință: creșterea editurilor muzicale, dimensiunea și popularitatea instrumentului și clasa de profesioniști înstăriți care își puteau permite cursuri de muzică.

Utilizarea în scop pedagogic a duo-ului pianistic la patru mâini de către C. Burney a devenit mai populară odată cu alți compozitori. Piese compuse în scop pedagogic de către compozitorii vremii includ piesele lui J. Haydn *Il maestro e lo scolare* (Maestrul și Elevul) Hob. XVIIa, și Treizeci de piese pentru 4 mâini, dedicate aspiranților, de Daniel Gottlob Turk (1750 - 1813), *Players of the Klavier*. Ambele au părți clar desemnate pentru profesor și pentru elev, profesorul modelând liniile melodice și ritmurile pentru elevul care reproduce muzica într-o formulă simplificată.

Particularităţi ale stilului duo-ului pianistic la patru mâini

Esenţa însăşi a stilului de duo pianistic la patru mâini este aceea că este o formă de muzică de cameră, spre deosebire de stilul virtuoz care înfloresc atât de frumos în literatura pentru pian solo sau în literatura pentru două pian. Cu siguranţă, nu este o întâmplare faptul că cel mai mare virtuoz al pianului, Franz Liszt (1811 – 1886), cu dragostea sa pentru tehnica pianistică în toate formele sale, nu a lăsat aproape nimic în materie de muzică originală pentru duo pianistic la patru mâini, deşi a scris o amplă lucrare pentru două pian *Reminiscences de Don Juan S.656*, precum şi cele două concerte pentru pian. Pe de altă parte, Franz Schubert (1797 – 1828), cel mai caracteristic şi mai bogat compozitor de duo-uri pentru pian la patru mâini, nu a scris în viaţa sa un concert pentru pian sau o piesă pentru duo pianistic la două pian, iar muzica sa pentru pian respiră spiritul însuşi al unui stil intim de muzică de cameră. Cu toate acestea, opoziţia faţă de un stil virtuoz în muzica de duo pianistic la patru mâini nu exclude o apropiere de un stil orchestral şi este fascinant să observăm cum, în anumite cazuri, genul de duo pianistic la patru mâini capătă ceva din natura unei schiţe orchestrale, fără a-şi pierde farmecul propriu ca formă pianistică.

Tendenţele orchestrale ale stilului de duo pianistic la patru mâini i-au încurajat pe mulţi compozitori să-şi orchestreze propriile compoziţii pentru duo-ul pianistic, iar forma aceasta este atât de puţin practică în zilele noastre, încât aceste transcripţii au devenit inevitabil mai familiare decât originalele, ca şi în cazul "Dansurilor slavone" ale lui A. Dvorak, de exemplu, sau al suitei lui M. Ravel, "Ma mere l'oye". Într-adevăr, literatura de duo pianistic la patru mâini a oferit numeroase exemple de transcripţii care au salvat originalele de la a fi uitate. Bineînţeles că s-au făcut aranjamente şi în sens invers, iar în secolul al XIX-lea, stilul de duo pianistic la patru mâini era atât de răspândit încât aproape fiecare lucrare importantă, fie că era vorba de muzică de cameră sau orchestrală, era posibil să apară într-un aranjament pentru duo pianistic la patru mâini, alături de versiunea sa în forma originală. Adesea, compozitorii înşişi realizau aceste aranjamente caracterizate de un nivel ridicat de gust şi de măiestrie muzicală. Acestea reprezentau o modalitate foarte convenabilă de a face cunoştinţă cu capodoperele muzicii în zilele de dinaintea radiourilor şi a fonografelor. Cu siguranţă, ele au avut şi încă mai au un rol important din punct de vedere educaţional.

Dar arta duo-ului pianistic la patru mâini se referă în mod specific la muzica care a fost concepută şi compusă pentru acest gen. Literatura muzicală nu este foarte vastă în comparaţie cu bogăţia literaturii pentru pian solo. Dar există în ea lucruri minunate care nu merită să se piardă.

Personaje reprezentative – scurtă incursiune în literatura de duo pianistic la patru mâini

Deşi nu putem spune că istoria duo-ului pianistic la patru mâini a început înainte de a doua parte a secolului al XVIII-lea, putem să ne uităm la singurele două compoziţii pentru duo la patru mâini care mai există din vremea clavecinului. Ambele sunt ale unor compozitori englezi de la începutul secolului al XVII-lea, Nicholas Carlton (1570 – 1630) şi Thomas Tompkins (1572 – 1656); acestea sunt publicate într-un mic volum editat de Schott and Company. N. Carlton este un compozitor despre care Dicţionarul Grove nu ne poate spune mai mult de câteva cuvinte şi despre care nu avem nimic tipărit în afară de această mică piesă pentru duo de clavecin la patru mâini. Este

totuși un lucru fermecător, o pânză delicată de note contrapunctice construite în jurul cântecului liturgic, "In Nomine", și atunci când acesta este interpretat cu sensibilitate, poate să ne redea o mare parte din gustul muzical delicat al perioadei sale.

T. Tompkins este un compozitor de o importanță mai mare, ale cărui compoziții pentru instrumentele cu claviatură au fost reeditate pe scară largă în Anglia, iar măiestria sa este clar evidentă în această piesă, care este dezvoltată pe o scară largă și care se construiește până la un punct culminant de mare putere, la final.



Ex. 3. Thomas Tompkins "Fancy for two to play" – original



Ex. 4. Thomas Tompkins "Fancy for two to play" – Ed. Schott

Cât de complet uitate au fost aceste două frumoase piese în secolul următor poate fi dedus din faptul că atunci când celebrul istoric muzical Charles Burney (1726 – 1814) a prezentat publicului o sonată pentru duo de claviatură în 1777.

Trebuie să recunoaștem că sonata lui C. Burney prezintă în primul rând un interes istoric, pentru că, de fapt, este mai degrabă lipsită de trăsături, incoerentă și nu sugerează nimic mai mult decât un fel de C.P.E. Bach diluat. Pentru scopuri practice totuși, istoria de duo pianistic la patru mâini începe cu Johann Christian Bach, fiul cel mic al marelui Sebastian, care s-a stabilit în Anglia și care este amintit ca fiind London Bach. J. C. Bach este primul maestru incontestabil care a lăsat o operă considerabilă pentru duo-ul pianistic la patru mâini, iar cele trei sonate admirabile ale sale sunt tipărite în ediția Peters.

Sonatele pentru duo pianistic la patru mâini ale lui J. C. Bach au o sferă largă de cuprindere, sunt executate cu măiestrie, sunt pline de pasaje muzicale încântătoare și originale. Stilul ni se pare acum mozartian, dar este mozartian doar prin faptul că W. A. Mozart și-a întemeiat stilul de compoziție atât de mult pe tiparul lui J. C. Bach. Este nevoie de un minim de cunoaștere a stilului lui J. C. Bach pentru a recunoaște cât de mult diferă idiomul său de cel al lui W. A. Mozart, pentru că la prima vedere sunt aproape imposibil de distins. J. C. Bach este mai controlat și deși nu este lipsit de pasiune, dă dovadă de o anumită reținerere. W. A. Mozart este mai liber și mai variat în ceea ce privește frazarea și invenția. J. C. Bach ne conduce printr-o grădină formală; W. A. Mozart printr-un peisaj adesea atins de magie. Dacă putem spune că J. C. Bach este încadrat în stilul epocii sale, despre W. A. Mozart putem spune că este atemporal.

Iată un fragment din Rondo-ul Sonatei în Do Major a lui J. C. Bach, care oferă o idee bună despre stilul său și care, atunci când este comparat cu tema rondo-ului Sonatei în Do major a lui W. A. Mozart, arată ceva despre natura recunoștinței lui W. A. Mozart față de el.



Ex. 5. J. C. Bach – Sonata WA18, Op. 15 nr. 6 în Do major pentru pian la 4 mâini - partea a II-a (măs.1-5)



Ex. 6. W. A. Mozart – Sonata K. 521 în Do Major, pentru pian la 4 mâini - partea a III-a (măs. 1-4)

Cele trei sonate ale lui J. C. Bach din ediția Peters au fost publicate inițial în 1778 și 1780, deși sonatele lui W. A. Mozart sub forma duo-ului pianistic la patru mâini sunt de fapt anterioare celor ale lui J. C. Bach. În 1765, când W. A. Mozart, în vârstă de nouă ani, și sora sa se aflau în vizită la Londra, Leopold Mozart i-a scris unui prieten de acasă: "micul Wolfgang a compus prima sa sonată la patru mâini; până acum nu a fost compusă nicăieri nicio sonată pentru patru mâini". Este foarte posibil ca J. C. Bach să fi cunoscut această sonată, deoarece s-a împrietenit cu micuțul Wolfgang în timpul șederii sale de paisprezece luni la Londra.

Această sonată a copilăriei lui W. A. Mozart a avut o istorie interesantă. Manuscrisul a fost pierdut, iar când edițiile din secolul al XVIII-lea ale lucrării au dispărut, această sonata a dispărut cu totul. Abia în 1921, marele cercetător mozartian George de St-Foix (1874 – 1954) găsit o copie care se afla în arhivele Bibliotecii Naționale din Paris, iar mai târziu, muzicologul englez Hyatt King (1911 – 1995) a descoperit o ediție în limba engleză, pe care Oxford University Press a retipărit-o în 1952.

Lucrarea este una uimitoare ținând cont că vine din partea unui băiat de nouă ani și împreună cu Simfonia I în mi bemol, K. 16, care datează tot din aceeași vizită londoneză, reprezintă un punct culminant în creația copilului W. A. Mozart din această perioadă. Este alcătuită din trei părți, un

Allegro, un Menuet, Trio și un Rondo final, fiecare destul de extinsă pentru această fază a dezvoltării lui W. A. Mozart. Este posibil să găsim ocazional urme de stângăcie sau naivitate în armonie sau construcție, pe care nu putem să nu le prețuim, pentru că nu le vom mai găsi niciodată la W. A. Mozart. Putem considera că această sonată ar putea fi sursa magiei orchestrale caracteristice mozartiene, unde întâlnim dublarea flautului și a fagotului la două octave distanță, ca în uvertura Flautului fermecat și în finalul Simfoniei în sol minor.

Următoarea sonată în Si bemol Major, K. 358 (186c), care datează din al optsprezecelea an al lui W. A. Mozart, este foarte asemănătoare ca atmosferă generală, luminoasă, bine temperată și la precisă. Și această sonată are o minunată parte lentă, care reprezintă punctul culminant al lucrării.

Cu următoarea sonată în Fa, K. 497, ajungem la marele W. A. Mozart. Compusă în 1786, anul reprezentativ Figaro, această lucrare este concepută la o scară largă, ca tot ceea ce a scris W. A. Mozart vreodată, numărându-se printre cele mai mari lucrări de muzică de cameră ale sale. Ca întotdeauna, profunzimea înțelegerii sale muzicale și intuiția sa poetică sunt dincolo de orice laudă. Această sonată începe cu o introducere lentă, întotdeauna o raritate la W. A. Mozart; ca și în celelalte câteva cazuri în care W. A. Mozart introduce un asemenea tip de temă, cum ar fi marea Simfonie în Mi bemol major și Cvintetul pentru pian și suflători.

Următoarea și ultima dintre sonatele de duo pianistic la patru mâini ale lui W. A. Mozart, în Do Major, K. 521, a fost scrisă în anul următor și este un model demn de urmat. Deși mai lejeră ca stil, așa cum reiese, de exemplu, din secțiunea de dezvoltare a primei mișcări, are totuși un caracter mozartian absolut original până la capăt. Oarecum mai strălucitoare din punct de vedere pianistic decât sonata în Fa Major, se apropie puțin de stilul concertant al lui W. A. Mozart. Pentru a păstra caracterul vioi și lejer al acestei părți, este necesar ca să se pastreze un tempo rapid în interpretarea acestei sonate. Mișcarea lentă este fermecătoare, iar secțiunea sa de mijloc, un episod romantic în re minor, atinge cea mai profundă nuanță din lucrare. Finalul, a cărui temă am citat-o mai devreme, îl închipuie pe W. A. Mozart într-o manieră relaxată și bine dispusă. Acest rondo nu prezintă probleme muzicale, deși poate prezenta câteva probleme tehnice.

Singura altă sonată pentru duo pianistic la patru mâini a lui W. A. Mozart este ca și sonata timpurie în Do Major, un caz special și nu este inclusă în majoritatea edițiilor de duo pianistic la patru mâini ale lui W. A. Mozart. Ea datează din 1786, iar W. A. Mozart a finalizat prima parte doar până la măsura 99, câteva măsuri după expoziție, și partea lentă până la măsura 159, la finalul primului episod în Do Major. Timp de mulți ani a rămas un fragment ispititor, ca multe alte schițe neterminate ale lui W. A. Mozart care ne privesc din paginile catalogului tematic Kochel, părând a fi mai încărcate de posibilități decât multe dintre lucrările finalizate. În 1853, cele două părți au fost completate de Julius Andre, fiul editorului Johann Andre (1808 – 1880), care primise inițial această sonată de la sora lui W. A. Mozart. În prima parte, J. Andre a extins ușor secțiunea de dezvoltare, utilizând inteligent materialul tematic și sonor al lui W. A. Mozart, construind o repriză în care nu se schimbă nimic, cu excepția necesarei schimbări de tonalitate. În a doua parte, J. Andre s-a mulțumit cu o scurtă codă bazată pe secțiunea de deschidere a lui W. A. Mozart. J. Andre și-a îndeplinit sarcina de reconstrucție a acestei sonate cu îndemânare și tact și, în forma sa actuală, ne-a oferit o sonată de W. A. Mozart pentru care putem fi foarte recunoscători.

Printre contemporanii mai tineri ai lui W. A. Mozart care au experimentat forma de duo pianistic la patru mâini, unul dintre cei mai talentați a fost J. L. Dussek, care a jucat un rol important în viața muzicală a timpului său și a cărui influență s-a extins pe parcursul mai multor decenii. F. M.

Mendelssohn l-a numit pe J. L. Dussek un risipitor, iar o privire amănunţită asupra compoziţiilor sale va dezvălui acurateţea acestei remarci; acestea sunt pline din belşug de idei strălucitoare dar nu ating nivelul cel mai înalt, în special din cauza lipsei de inspiraţie a lui J. L. Dussek de a le dezvolta şi rafina la maxim. Uneori, ele amintesc de primele schiţe de compoziţie ale lui L. v. Beethoven; ideile sunt acolo, la fel stilul şi caracterul, dar nu ajung la stadiul final de perfecţiune. Cu toate acestea, sonatele pentru pian la patru mâini ale lui J. L. Dussek s-au dovedit a fi demne de luat în seamă. Ele au fost republicate în Cehoslovacia ca o muncă de interes naţional, pentru că J. L. Dussek a fost un ceh, unul dintre primii dintr-un şir mare de maeştri care a culminat un secol mai târziu cu A. Dvorak şi B. Smetana.

Trei sonatine pentru duo pianistic la patru mâini Op. 67, pe care J. L. Dussek le-a intitulat sonate progresive şi care sunt în mod evident destinate ca material educaţional, deoarece în ele J. L. Dussek nu se apropie de stilul pianistic strălucitor şi destul de dificil al Op. 48. Dar ele sunt fermecătoare şi sunt piese didactice excelente pentru studenţii de nivel intermediar. Eric Blom (1888 – 1959) şi-a intitulat capitolul *Profeţiile lui Dussek* din cartea cu titlul *Clasici: Major şi minor, cu alte consideraţii muzicale despre J. L. Dussek*, deoarece a descoperit anticipări izbitoare ale muzicii compozitorilor precum F. Schubert, F. Liszt, J. Brahms şi chiar R. Strauss.

La fel de maestru, deşi într-un mod foarte diferit, este Muzio Clementi. Muzica sa este mai clară şi mai consistentă decât a lui J. L. Dussek, dar are totuşi spirit şi stil. L. v. Beethoven avea cea mai înaltă părere despre el, la fel ca orice muzician, mare sau mic, până în vremea lui J. Brahms şi mai târziu. *Magnum opus* al lui M. Clementi este volumul său de exerciţii *Gradus at Parnassum*, care a reprezentat pâinea de zi cu zi pentru generaţii de maeştri pianişti. În plus, M. Clementi a avut un dar deosebit pentru a scrie compoziţii ingenioase, la un nivel pe care pianiştii începători îl pot stăpâni, fiind apreciat şi de bază pentru acest gen.

Pentru duo-ul pianistic la patru mâini, M. Clementi a scris şapte sonate, toate fiind cunoscute. Ele sunt excepţionale, frumos scrise pentru instrument şi concepute cu imaginaţie pentru cei doi pianişti. Acest fragment din Sonata în Mi bemol Major, op. 16 nr. 1, ne oferă o idee despre stilul său:

J. Haydn nu a fost interesat în mod deosebit de duo-ul pianistic la patru mâini. În catalogul complet al voluminoasei sale creaţii realizat de Anthony van Hoboken (1887 – 1983), există doar două menţiuni ale duo-ului pianistic la patru mâini, ambele lucrări fiind timpurii şi neînsemnate. Setul de variaţiuni intitulat *Il maestro e lo scolare* este cel mai cunoscut dintre cele două; a fost retipărit de multe ori şi într-adevăr, este o piesă extrem de utilă pentru orice profesor şi elev care studiază împreună. Pianistul din partea inferioară, profesorul, începe fiecare frază, ca şi cum ar vrea să arate cum trebuie executată fiecare frază, pianistul de la partea superioară, elevul, o repetă identic cu două octave mai sus. Mai apoi fiecare secţiune este încheiată, atât profesorul, cât şi elevul cântând împreună timp de câteva măsuri. Există şapte variaţiuni, fiecare urmând exact acelaşi model, figuraţia devenind progresiv mai dificilă la fiecare nouă variaţiune.

Celălalt duo pianistic la patru mâini al lui J. Haydn, o partită în două mişcări, a existat multă vreme doar într-un manuscris nedatat şi complet neglijat până la publicarea sa. Prima parte începe ca şi cum ar putea fi un exerciţiu tehnic al aproape oricărui compozitor anonim al perioadei, dar pe măsură ce avansează, dobândeşte o dinamică şi un spirit pe care niciun compozitor anonim al perioadei nu le-ar fi putut atinge.

Pentru cei mai mulţi dintre noi, L. v. Beethoven se află în centrul universului muzical. În aproape toate domeniile în care a excelat, simfonia, cvartetul de coarde, sonata pentru pian, vioară sau violoncel, contribuţia sa muzicală a devenit principalul stâlp al repertoriului. Cu toate acestea, la

fel ca și J. Haydn, nu pare să fi fost interesat în mod deosebit de duo-ul pianistic la patru mâini; poate că era prea individualist, prea virtuos, pentru a dori să își împartă instrumentul cu un alt pianist. Dar, cu toate acestea, fiecare dintre lucrările pentru duo pianistic la patru mâini ale lui L. v. Beethoven este importantă și fiecare notă a acestora are greutate. R. Schumann a remarcat că până și o gamă cromatică a lui L. v. Beethoven este diferită de a oricărui alt compozitor și cumva, există o intensitate și profunzime aparte în muzica lui L. v. Beethoven.

Creația lui L. v. Beethoven pentru duo pianistic la patru mâini cuprinde o sonată timpurie și două volume de variațiuni, un set fascinant de trei marșuri care datează din perioada Simfoniei Eroica și o lucrare din ultima sa perioadă, propriul său aranjament pentru duo pianistic la patru mâini al "Grosse Fugue".

Mica Sonată pentru pian la patru mâini scrisă în Re Major, Op. 6, este printre cele mai scurte și mai ușoare dintre toate sonatele pe care L. v. Beethoven le-a publicat el însuși pentru că, cele două sonatine opus. 49 au fost publicate fără știrea sau permisiunea sa, iar cele două părți ale acesteia par să amintească de forma compusă din două mișcări ale sonatelor lui J. C. Bach. Totuși, în același timp, ea privește înainte - nu chiar spre forma în două mișcări a sonatelor din ultima perioadă a lui L. v. Beethoven, deoarece acestea sunt prea îndepărtate ca stil și conținut ci mai degrabă la sonatele în două mișcări din perioada de cumpănă a lui L. v. Beethoven, cum este Op. 54, sau poate chiar spre sonatele de mici dimensiuni compuse din trei mișcări, Op. 79, care, la fel ca aceasta, par la prima vedere destul de facile, dar care dezvăluie mult maim ult din profunzimea lui L. v. Beethoven.

Apariția tonalității minore în primul fragment conferă piesei, ca și secțiunii corespunzătoare din prima parte, o nouă dimensiune de forță. Dar al doilea episod, un dialog între cei doi interpreți, este într-o dispoziție mai lejeră și mai jucăușă. Oricât de neînsemnată ar fi această lucrare, L. v. Beethoven a știut foarte bine ce urmărește prin recunoașterea paternității ei, căci este o lucrare care caracterizează măestria și capacitatea muzicală demnă de el.

Dintre compozitorii care au trăit și au lucrat sub influența orbitei lui L. v. Beethoven, elevul său Carl Czerny a fost fără îndoială, cel mai strălucit pianist. Astăzi ni-l amintim pe C. Czerny ca autor al nenumăratelor studii tehnice care sunt în același timp ingenioase și practice, dar C. Czerny a compus și lucrări mai serioase și mai ambițioase, iar V. Horowitz, printre alți pianiști, a adus ocazional publicului unul sau mai multe dintre ele pe scena de concert. C. Czerny a împărtășit interesul general al perioadei sale pentru duo-ul pianistic și a lăsat o serie de lucrări în acest gen, dintre care una a fost recent retipărită de Douglas Townsend, o sonatină fermecătoare și bine scrisă care este foarte utilă pentru studenți. C. Czerny a experimentat chiar și ideea originală a unui concert pentru duo pianistic la două pianе și orchestră, dar, întrucât genul de duo pianistic este în principiu potrivit pentru stilul concertant care cere mai degrabă virtuozitate decât intimitate, această lucrare a rămas un fel de raritate. Cu toate acestea, este o lucrare magistrală, concepută pe linii arhitecturale largi, care sugerează că C. Czerny a fost considerabil subestimat ca fiind un compozitor valoros.

Interesante sunt și experimentele de succes ale lui C. Czerny în ceea ce privește compoziția pentru șase mâini la un pian, care includ un set de șase piese fermecătoare și oarecum extinse, publicate sub titlul general *Les Pianistes Associes*. C. Czerny a abordat foarte inteligent acest nou gen de compoziție, oferindu-i fiecăruia dintre interpreți șansa de a străluci și profitând la maximum de oportunitățile de virtuozitate în acest gen extrem de limitat. Deși nu este ușor să privim obiectiv ideea de a avea trei pianiști înghesuiți la un pian, este tentant să ne imaginăm ce ar fi putut face trei virtuozii

- să spunem V. Horowitz, A. Rubinstein și R. Serking cu aceste piese într-o atmosferă destinsă și veselă.

Vorbind despre duo-uri pianistice la patru mâini în scopuri pedagogice, nu trebuie să uităm numele lui Friedrich Kuhlau, ale cărui excelente sonatine pentru pian solo se găsesc încă în multe antologii. F. Kuhlau (1786 – 1832) ne-a lăsat moștenire, de asemenea, un număr de sonatine similare pentru duo pianistic la patru mâini care, deși sunt mai puțin cunoscute, sunt încă foarte valoroase în scopuri didactice și sunt publicate de editura Peters.

După toate mărturiile contemporanilor, singurul compozitor din vremea lui L. v. Beethoven care s-a apropiat cel mai mult de a fi considerat egalul său a fost Jan Nepomuk Hummel, elevul favorit al lui W. A. Mozart; într-adevăr J. N. Hummel a fost un compozitor cu daruri neobișnuite. Câteva dintre compozițiile sale, în special concertele sale pentru pian în la minor și în si minor, și-au găsit o nouă perspectivă de afirmare prin intermediul discurilor de lungă durată; acestea s-au dovedit a avea un interes considerabil pentru ascultătorii din zilele noastre. Stilul lui J. N. Hummel este mai fin decât cel al lui L. v. Beethoven și trebuie să recunoaștem, mult mai inocent, dar îl întrece poate în ușurința și luciditatea scriiturii sale pentru pian, care a avut o mare influență asupra stilului pianistic al unor compozitori mai mari precum F. Chopin și F. Liszt.

J. N. Hummel a scris două sonate pentru duo pianistic la patru mâini, Op. 51 în Mi bemol Major și Op. 92 în La bemol Major, dintre care cea din urmă este cea mai profundă și ambițioasă lucrare.

Rezultatele originale, concluziile, contribuții la domeniul științific și relevanța.

Teza intitulată "Sonate pentru pian la patru mâini în classicism. Repertoriu, aspect stilistice și interpretative" tratează originile și dezvoltarea duo-ului pianistic din perioada clasică a secolului al XVIII-lea, inclusiv o trecere în revistă a literaturii de bază pentru acest gen de duo pianistic. Capitolele sunt organizate cronologic în funcție de perioada stilistică. Fiecare capitol include o schiță a contextului social, religios și politic al perioadei respective, specificul cultural și artistic al acestuia, precum și o scurtă descriere a stilului, inclusiv o listă a figurilor muzicale notabile ale epocii. Capitolele se concentrează, de asemenea, asupra dezvoltării sonatelor pentru claviatură și apoi, în special, asupra dezvoltării interpretării la patru mâini în anumite țări europene.

Capitolele se concentrează asupra compozitorilor care au dezvoltat acest tip de muzică de cameră și care sunt amintiți pe parcursul tezei: J. C. Bach, C. Burney, M. Clementi, J. L. Dussek, J. N. Hummel, L. van Beethoven și C. Czerny. Cercetarea pune în lumină o selecție de sonate pentru pian la patru mâini, provenite din diferite zone ale Europei (Germania, Austria, Cehia, Anglia, Franța și Italia) și compozitori care contribuie la dezvoltarea acestui gen de muzică.

Această teză pune accent pe conținutul și analiza formală în sonatele pentru pian la patru mâini bazându-se pe observarea elementelor individuale pentru determinarea stilului, identificarea caracteristicilor evidențiate în mod tradițional ale stilurilor baroc și clasic (de exemplu, dinamica etapizată față de cea gradată, texturile omofonice față de cele polifonice, melodiile elaborate față de cele de tip folcloric) la un loc de importanță contributivă.

Fiecare capitol descrie evoluția stilului clasic, coordonatele stilistice și interpretative ale fiecărui compozitor în sonatele pentru pian la patru mâini, influența zonelor de proveniență, instrumentul și evoluția acestuia precum și apartenența la stilul clasic identificat în fiecare țară.

Cercetarea descrie dezvoltarea stilului pianistic al compozitorilor ale căror sonate pentru pian la patru mâini formează corpul analitic al tezei și readuce sonatele clasice pentru pian la patru mâini în fața unui public nou. Stilul pianistic se referă aici la tipuri de acompaniament, figurații melodice, îmbogățire texturală și dificultățile tehnice.

Analizele structurilor muzicale ale sonatelor pentru pian la patru mâini prezentate în teză prezintă o imagine mai clară a stilului pianistic al compozitorilor ale căror sonate pentru pian la patru mâini au fost analizate, împreună cu o evaluare mai detaliată a schimbărilor care au avut loc în sonatele pentru pian la patru mâini în această perioadă. Prin urmare, această teză duce la o mai bună înțelegere a contribuției fiecărui compozitor în repertoriul duo-ului pianistic la patru mâini în clasicism.

Multe dintre sonatele amintite în această teză nu sunt interpretate suficient. Cu toate acestea, ele ar trebui să fie recunoscute ca fiind un element de bază, important al muzicii europene de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Prin urmare, această cercetare oferă informații noi și perspective diferite asupra sonatelor pentru pian la patru mâini și își propune să umple o lacună semnificativă în cunoașterea și înțelegerea interpretării creației clasice în sonatele pentru duo pianistic.

Aspectele tehnice conturate în teză, au prilejuit formularea unei sinteze a celor mai importanți factori implicați în conturarea stilului pianistic specific repertoriului analizat.

O contribuție originală pe care doresc să o subliniez este aceea a abordării unor sonate care nu beneficiază de o suficientă vizibilitate pe scena de concert din România.

Spre exemplu:

1. Charles Burney: Sonata pentru clavecin/pianoforte la 4 mâini nr 1 în Fa Major
2. Muzio Clementi: Sonata în Do major, nr.1, Op. 3
3. Carl Czerny: Marea Sonată la patru mâini în fa minor, Op. 178.

De asemenea, redescoperirea unor creatori precum Charles Burney, Muzio Clementi, Carl Czerny, în sensul abordării unor lucrări insuficient cunoscute și interpretate, oferă o nouă perspectivă în ceea ce privește bogăția și diversitatea stilistică a repertoriului duo-ului pianistic la patru mâini în clasicism.