

CONSIDERAȚII PRIVIND TEHNICA DE EXECUȚIE ȘI STILISTICA INTERPETĂRII ÎN CIACCONA PENTRU VIOARĂ SOLO DE J. S. BACH

Ana Bianca Badea

Școala Gimnazială de Muzică „A. Bena”, Cluj-Napoca
biancabadea@yahoo.com

REZUMAT

Ciaccona în re minor pentru vioară solo de J.S. Bach este una dintre cele mai cunoscute și totodată complexe lucrări din repertoriul violonistic. Abordarea sa ridică nenumărate probleme atât de ordin tehnic, cât mai ales interpretativ, prin prisma raportării la stilistica epocii Barocului. Dată fiind importanța ei, există nenumărate controverse, divergențe de opinii în rândul muzicienilor cu privire la tratarea diferitelor aspecte de natură stilistică, ce pot uneori induce în eroare un violinist în formare.

Lucrarea de față reprezintă o schiță a aspectelor necesare de urmărit în vederea obținerii unei interpretări de cea mai bună calitate. Pornind de la date generale preluate din literatura de specialitate, s-a realizat analiza formei lucrării studiate, precum și o analiză a principalelor provocări tehnice și interpretative. Cea din urmă cuprinde exemple și comparații ale concepțiilor unor violoniști celebri precum și propria concepție interpretativă, ce are la bază toate acestea.

Cuvinte cheie: ciaccona, probleme de tehnică și interpretare, concepție violonistică, stilistica Barocului

INTRODUCERE

Considerat ca fiind cel mai important reprezentant al barocului muzical, J. S. Bach s-a bucurat de mult respect în timpul vieții sale, însă mai mult ca organist și tehnician al orgii decât în calitate de compozitor. Valoarea incontestabilă a creațiilor sale a fost recunoscută abia de către generațiile următoare, care beneficiind de perspectiva istorică au descoperit la Bach un stil nou, strălucitor ca individualitate, bazat pe sintetizarea dezvoltărilor tematico-muzicale ale întregii epoci. Acesta a îmbogățit arta muzicală printr-un limbaj armonic cu totul inovator, reușind totodată prin lucrarea „*Arta fugii*”, să conducă pe culmea cea mai înaltă, contrapunctul (Schonberg, 1997). Una dintre particularitățile marcante va rămâne astfel, polifonia liberă, care a cunoscut perfecțiunea prin muzica lui Bach (Hubov, 1960).

Din punct de vedere al evoluției stilistice, în creația compozitorului au fost delimitate patru perioade ce corespund în mare parte posturilor ocupate de acesta (Wang, 2005). Dintre acestea perioada petrecută la Curtea ducală de la Cöthen (1717-1723) este cea mai reprezentativă prin prisma impactului asupra carierei și vieții sale personale. Aici a compus unele dintre cele mai importante lucrări, printre care suitele orchestrale, cele 6 *Concerte brandenburgice*, *Clavecinul bine temperat*, *Suitele pentru violoncel solo* și mai ales, *Sonatele și partitele pentru vioară solo*.

Muzica sa pentru instrumente soliste cu coarde nu a fost niciodată depășită în ingeniozitate, complexitate și dificultate (Schonberg, 1997), lucrările pentru vioară solo fiind considerate a fi adevărate capodopere ale stilului polifonic variat, care trebuie să se regăsească în repertoriul oricărui violinist adevărat. Cele 3 sonate și 3 partite au fost compuse de Bach în anul 1720 (trebuie precizat că sonata păstrează baza națională, deși sunt introduse elemente noi în ceea ce privește dezvoltarea dramatică și contrastantă a temelor, în timp ce partita este o suită de gen, construită pe alternanța contrastantă a mai multor dansuri). Dintre acestea, *Ciaccona* (a V-a mișcare din Partita a II-a în re minor) este cea mai cunoscută și totodată cea mai complexă lucrare din punct de vedere structural și interpretativ, scrisă vreodată pentru vioară solo.

CIACCONA DIN PARTITA A II-A ÎN RE MINOR

Date generale

Ciaccona era la origine un dans plin de viață, care a devenit mai apoi în cadrul suitei instrumentale un dans destul de lent în ritm ternar, caracterizat prin variațiuni continue ale unei teme scurte, care era expusă inițial în bas și reluată apoi de celelalte voci cu modificări contrapunctice (The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2001). Aceasta, alături de passacglie, reprezintă o formă variațională generată în perimetrul gândirii polifonice, pe un plan ostinato, care apare deseori sub forma unui Cantus Firmus al mersului treptat coborâtor de la tonică la dominantă (Timaru, 2003). Astfel, observând asemănarea dintre cele două forme, trebuie amintit că unii muzicologi consideră că *Passacaglia* lui Heinrich von Biber a constituit o sursă de inspirație pentru *Ciaccona* lui Bach, sub aspectul procedeele variaționale și al problemelor tehnice regăsite în ambele lucrări (Lucktenberg, 1983).

Analiză formală

În lucrarea lui Bach au fost evidențiate trei secțiuni (două în tonalitatea minoră de bază între care se intercalează o alta în omonima majoră) ce sunt precedate de o temă de 8 măsuri. Acestea cuprind 36 de variațiuni (după structurile muzicale care reies din logica discursului muzical), respectiv 62 (în cazul în care acestea se notează riguros din 4 în 4 măsuri), ce au fost dispuse proporțional după legea creșterii organice, astfel încât punctul „tăieturii de aur” să coincidă cu repriza minorului. Prin prisma aspectelor de proporționalitate, Rolf Dammann afirmă că lucrarea a fost compusă pe principiul „temei la puterea temei”, considerând tema ca fiind egală cu patru măsuri (Timaru, 2003: 156). De asemenea este interesant că fiecare frază de patru măsuri este încheiată prin acord de tonică.

Pe parcursul lucrării pot fi identificate cinci variațiuni ce fac aluzie directă la discantul inițial (fig.1) și care prin dispunerea lor conferă în plus o notă de simetrie lucrării. Începând încă din primele măsuri ale temei, mersul treptat coborâtor de la tonică la dominantă, al basului de ciacconă (fig.1.), se va menține în mare parte până la finalul operei.



Fig. 1. J. S. Bach - *Ciaccona* (primele 4 măsuri ale teme)

Referitor la cele două planuri, planul ostinato este total dependent de cel variațional, acesta chiar dispărând uneori în favoarea celui de-al doilea (în secțiunea a II-a). De asemenea, există pasaje unde melodia apare subordonată planului ostinato și mai ales cadrului tonal, oferind astfel libertate variațiilor ritmice (Lester, 1999 :154-155).

Analiza problemelor tehnice și interpretative prin prisma diferențelor stilistice dintre epoci

Sonatele și partitele pentru vioară solo de J. S. Bach au fost compuse în același an cu decesul primei sale soții (Maria Barbara), astfel Ciaccona cu profunzimea caracterului ei, a fost privită în multe rânduri drept un ultim omagiu adus acesteia, prin care compozitorul își exprimă atât durerea și teroarea, cât și speranța. Lucrarea abundă în elemente ale artei populare germane („forța viguroasă a imaginației, patosul dramatic al marilor frământări umane, adâncimea filozofică a gândirii”, Hubov, 1960: 95). Astfel, deși este un dans la bază, interpretarea acestuia trebuie să aibă un caracter mai degrabă trist, decât viou și optimist cum este prezentat în unele cazuri.

Din anul 1802 (prima publicare a lucrărilor pentru vioară solo) până în prezent au fost publicate peste 50 ediții ale acestora (Santos, 2004 :11). Dintre acestea, am ales să o urmez pe cea a lui Fleisch, care reprezintă o cale de mijloc între ediția romantică a lui F. David (acesta oferă digitații și arcușe conform Romantismului) și cea mai apropiată de stilul baroc, a lui J. Joachim și A. Moser (are la bază manuscriptul lui Bach, astfel acordă o mai mare importanță articulației originale și simplificării digitației) (Santos, 2004 :13).

Ciaccona a fost prezentată publicului pentru prima dată de către David (Leipzig, 1840), acesta fiind acompaniat la pian de către Schumann. În prezent există mai multe concepții interpretative, diferențele stilistice stârnind numeroase dispute în privința tempo-ului, articulației și digitației, sau în executarea acordurilor, arpeggiilor, ornamentelor, vibrato-ului etc. Dintre acestea mi-au servit drept model cele ale lui Arthur Grumiaux și Henryk Szeryng, privite de mulți critici ca fiind cele mai reprezentative.

Alegerea tempo-ului

Unul dintre cele mai controversate aspecte ale interpretării muzicii baroce este pulsația. Unii reprezentanți ai Barocului, dar și Fleisch, considerau că o bătaie pe secundă indica un tempo echilibrat (Fleisch, 2010 : 149), care nu trebuie păstrat cu strictețe, în vederea diferențierii variațiilor, fapt subliniat și în epocile următoare (Santos, 2004 : 9). Majoritatea edițiilor conțin puține indicații referitoare la tempo (*allargando* sau *molto allargando*- notate de Fleisch la finalul fiecărui bloc variațional), însă ideea general acceptată în momentul de față este că nu trebuie să existe variații mari ale acestuia, menținându-se astfel unitatea în timp.

O comparație a diferitelor interpretări a evidențiat tempo-uri în general mai ridicate la interpreții ce utilizează viori baroce (Santos, 2004 : 28-31), de asemenea s-a constatat o

accelerare a acestuia în decursul interpretărilor din ultimul secol (Fabian, 2005). În privința folosirii rubato-ului, la Heifetz s-au observat cele mai mari fluctuații în tempo (deși începe într-un tempo *Grave* conform indicațiilor lui Auer (Auer, 1925:23). De asemenea, în interpretările cu influențe romantice, ca cele ale lui Szigeti și Tetzlaff au existat o gamă mai largă de fluctuații ritmice, tempo-ul accelerându-se odată cu apariția valorilor scurte. Cele mai stabile interpretări sunt cele ale lui Szeryng și Grumiaux, diferența dintre acestea fiind că primul adoptă un tempo mult mai rar, exemplul urmat în interpretarea mea.

Probleme de dinamică

În privința notațiilor de pe partitură, în multe ediții s-a observat și absența aproape totală a indicațiilor de nuanțare, sarcină care-i revine interpretului. Ediția lui Flesch însă cuprinde atât nuanțe cât și anumite indicații privind caracterul melodiei (*deciso, calando, tranquillo*), care alături de înregistrările studiate au contribuit la o mai bună înțelegere a lucrării. Acestea trebuie realizate în conformitate cu forma, structura lucrării, reliefând momentele de tensiune și de destindere din linia melodică, indiferent de vocea la care se află aceasta. De asemenea, trebuie să se ia în considerare alternarea bruscă a nuanțelor (dinamica barocă admite crescendo-ul, însă mai rar diminuendo-ul (Hubov, 1960: 95). Referitor la aceasta, Schweitzer a subliniat importanța păstrării sonorității frazei și în cadență (Auer, 1925: 62).

Vibrato-ul

David recomandă utilizarea vibrato-ului cu moderație, Auer chiar interzicând elevilor săi să-l aplice pe notele ce nu trebuie susținute, cu toate că în înregistrări, Heifetz precum majoritatea interpreților, a folosit un vibrato continuu. În acest sens trebuie specificat că neutilizarea vibrato-ului ca mijloc de expresie în concepția modernă despre muzica barocă este considerată a fi o greșeală (Santos, 2004: 28-30).

Execuția trilului

În perioada Barocului, trilurile cadențiale erau nelipsite, astfel deși Bach nu a notat nici o indicație de acest fel în partitura originală a Ciacconei, acestea au fost incluse de majoritatea edițiilor la sfârșitul fiecărei secțiuni principale. De asemenea există și alte locuri în partitură unde a fost indicată executarea trilului (Santos, 2004: 31). În ceea ce privește executarea acestora, trilul se poate începe atât de pe nota superioară (dacă nota mai înaltă este cea care crează un efect disonant), cât și de pe nota de bază.

Dintre interpretările analizate, cea a lui Grumiaux este singura care nu conține nici un tril, la polul opus fiind cea a lui Tetzlaff care numără șase triluri cadențiale. În acest sens, Perlman execută trilurile de sus, utilizând după concepția barocă schimbarea arcușului la sfârșitul secțiunii.

Alegerea digitației

Datorită particularităților instrumentului, în Baroc, se utilizau pe cât posibil corzile libere și pozițiile joase care facilitează percepția vocilor, totodată contribuind la creșterea rezonanței. Concepția barocă a fost adoptată în interpretarea lui Grumiaux, însă doar pe jumătate, acesta evitând corzile libere.

În cazul interpretărilor mai romantice ca stil, s-a observat tendința de a executa cât mai multe note pe aceeași coardă, pentru a obține o mai bună uniformitate melodică, cu

toate că aceasta este oferită de tehnica contrapunctului linear utilizată de Bach. Un exemplu în acest caz îl reprezintă interpretările lui Heifetz și Szigeti.


Deși utilizez ediția lui Flesch ce conține influențe romantice, am ales împreună cu maestrul meu cele mai simple și mai comode digitații, neevitând corzile libere.

Executarea acordurilor


Cele mai mari probleme tehnice se datorează scriiturii polifonice, care presupune cântarea simultană a 3 sau chiar 4 voci și de asemenea evidențierea liniei melodice. În acest caz, se presupune că forma arcușului și a călușului utilizate în vremea lui Bach, facilitau executarea acestor acorduri, deși există indicații conform cărora acestea erau arpeggiate, numai anterior în secolul al XIX-lea fiind executate cât mai placat. În concepția modernă, acordurile de 3 sau 4 sunete sunt executate atât după metoda „2+2” adoptată de Heifetz, Grumiaux, Perlman și Tetzlaff în interpretările lor, cât și placate (cât mai compacte posibil) după exemplul oferit de Szigeti și Szeryng.

În funcție de vocea care trebuie să fie subliniată (bas, sopran sau cea mediană), pe parcursul lucrării s-au identificat trei tipuri de acorduri. Astfel, referitor la tema lucrării, unde vocea melodică se află în sopran, există mai multe maniere de executare (Santos, 2004: 41-51). În cazul acesta am ales să respect notația lui Flesch, executând acordurile cât mai placat (în stilul lui Szeryng), pentru a menține forța sunetului și a nu diminua profunzimea temei. Evidențierea melodiei prezente în bas și apoi în vocile mediene ale acordurilor primei variațiuni o realizez tot în conformitate cu tehnica lui Szeryng (fig.2). Trebuie specificat că pentru sublinierea ei aplic și *vibrato-ul*.


Executarea acordului de 3 sunete



Tema se află în
vocea superioară




vocea mediană




vocea inferioară

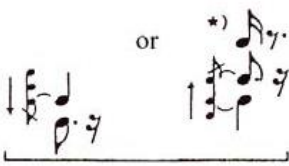
four-part:




Tema se află în
sopran



alto



tenor



bas

Fig. 2. Execuția acordurilor conform ediției lui H. Szeryng

Executarea arpeggiilor

Indicația *arpeggio* utilizată de Bach de două ori în manuscriptul original a suscitât multe opinii diferite și discuții privind interpretarea acestor pasaje (Santos, 2004: 67-86). În acest sens, Flesch a oferit o lungă explicație cu privire la maniera de execuție a variațiunilor arpegiate (Flesch, 2010: 153), pe care am adoptat-o în interpretarea mea.

În ceea ce privește înregistrările, fiecare interpret își pune amprenta personalității. Perlman utilizează unele arcușe propuse de Flesch, în timp ce Szigeti cântă în *ricochet* anumite pasaje după modelul indicat de David, care stă și la baza execuției lui Heifetz și Szeryng. Grumiaux este singurul care cântă tot pasajul arpegiat din prima secțiune în trezecișidoimi. Referitor la pasajul din încheierea celei de-a doua secțiuni, acesta este executat arpegiat doar de către Szeryng. S-a observat că toți interpreții ce utilizează viori baroce arpegiază aceste pasaje (Santos, 2004: 86).

CONCLUZII

Abordarea oricărei lucrări muzicale de către un violonist, presupune alături de studiu și o parte de cercetare pentru dobândirea unei baze teoretice stabile, care va contribui la analizarea aspectelor tehnice și interpretative necesare formării concepției artistice. Un avantaj al secolului XXI pentru muzicieni constă în accesibilitatea informației, posibilitatea de a intra mai ușor în contact cu profesioniștii din domeniu și de a audia interpretări ale marilor maeștri din toate timpurile.

Ciaccona lui J. S. Bach fiind o lucrare complexă atât din punct de vedere al construcției arhitectonice, cât și pe plan interpretativ, a stârnit nenumărate dispute cu privire la alegerea tempo-ului, articulației, digitației, executarea acordurilor, arpeggiilor, folosirea vibrato-ului ca mijloc de expresie etc. Fiecare studiu și interpretare analizate în acest articol au adus plus valoare orizontului interpretativ, contribuind la o mai bună înțelegere a lucrării.

Ca idee general acceptată în momentul de față în interpretarea ciacconei, este necesitatea abordării unui tempo constant, pentru a se menține astfel unitatea în timp și adoptarea unor soluții ce țin de tehnica viorii prin prisma evidențierii vocilor și mai ales a profunzimii temei. Despre toate detaliile tehnice, toate aceste nuanțe ale interpretării, s-au scris multe teze de doctorat, studii, dar subiectul rămâne în continuare deschis.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

- [1] * * * (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, Macmillan Publishers.
- [2] Auer, L. (1925). *Violin Master Works and Their Interpretation*. New York: Carl Fischer Publisher.
- [3] Fabian D. (2005). Towards a performance history of Bach's Sonatas and partitas for violin solo: Preliminary investigations. *Essays in honor of László Somfai: Studies in the sources and interpretation of music*. Edition I. Scarecrow Press.
- [4] Flesch, C. (1930). *The Art of Violin Playing*. Vol. II. New York: Carl Fischer Publisher.
- [5] Hubov, G. (1960). *Johann Sebastian Bach*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R.
- [6] Lester, J. (1999). *Bach's Works for Solo Violin- Style, Structure, Performance*. New York: Oxford University Press.

[7] Lucktenberg, J.C. (1983). *Unaccompanied violin music of the 17th and 18th centuries: Precursors of Bach's works for violin solo*. DMA thesis. University of South Carolina

[8] Santos, C.D.L. (2004). *Performance- practice issues of the Chaconne from partita II, BWV 1004, by Johann Sebastian Bach*. DMA thesis. Georgia: University of Georgia.

[9] Schonberg H.C. (1997). *Viețile marilor compozitori*. București: Editura Lider.

Timaru, V. (2003). *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă*. Oradea : Editura Universității.

[10] Wang, Y.C. (2005). *A survey of the unaccompanied violin repertoire, centering on works by J.S. Bach and Eugene Ysaÿe*. DMA thesis. Baltimore: University of Maryland.