

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE***

Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: 780.8:780.647.2.083.82(043)

**PRINCIPII DE REALIZARE ȘI INTERPRETARE
A LUCRĂRILOR ACADEMICE TRANSCRISE
PENTRU ACORDEON**

**Specialitatea 653.01 Muzicologie
doctorat profesional**

Doctorand: _____

Știuca Petru

Conducător științific: _____

**Bunea Diana,
doctor în studiul artelor,
conferențiar universitar**

CHIȘINĂU, 2022

© Știuca Petru, 2022

CUPRINS

INTRODUCERE	7
1. FENOMENOLOGIA TRANSCRIPTIEI MUZICALE PENTRU ACORDEON.....	15
1.1. Noțiunea de transcripție și corelările sinonimice ale acestuia în literatura de specialitate	15
1.2. Transcripția ca proces de creație. Principii și particularități	19
1.3. Procedee specifice de transcriere pentru acordeon	25
1.4. Concluzii la Capitolul 1.....	43
2. ASPECTE ALE INTERPRETĂRII TRANSCRIPTIILOR PENTRU ACORDEON..	46
2.1. Particularități ale tratării creațiilor polifonice	46
2.2. Interpretarea lucrărilor omofon-armonice din perspectiva acordeonului	61
2.3. Concluzii la Capitolul 2	79
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	82
BIBLIOGRAFIE	85
ANEXĂ.....	94
Lista creațiilor transcrise pentru acordeon. Partituri transcrise pentru acordeon.	
Componenta practică a tezei. Programul recitalurilor	208

ADNOTARE

Știuca Petru. Principii de realizare și interpretare a lucrărilor academice transcrise pentru acordeon, teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie (doctorat profesional), Chișinău, 2022.

Structura tezei include: introducere, 2 capitole, 84 de pagini ale textului de bază, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 123 titluri, o anexă.

Cuvinte-cheie: transcripție muzicală, artă de interpretare, acordeon, muzică polifonică, muzică omofon-armonică, preludiu și fugă, solist-instrumentist.

Domeniul de studiu: artă de interpretare, arta transcripției muzicale.

Scopul cercetării constă în elucidarea principiilor de realizare a transcripțiilor pentru acordeon în contextul evidențierii particularităților tratării interpretative a acestora. **Obiectivele:** 1. concretizarea terminologiei legate de noțiunea de transcripție; 2. relevarea specificului de transcriere pentru acordeon a creațiilor polifonice, în baza originalelor pentru orgă; 3. stabilirea procedeelelor de transcripție pentru acordeon a lucrărilor omofon-armonice, în baza originalelor pentru pian și vioară; 4. identificarea unor soluții practice de depășire a dificultăților de interpretare a repertoriului transcris și analizat.

Noutatea și originalitatea conceptului artistic rezidă în realizarea unui repertoriu de transcripții pentru acordeon, conform metodologiilor contemporane identificate de autor, prezentat în cadrul recitalurilor, în proprie tratare interpretativă. Originalitatea conceptului artistic este determinată de abordările stilistic-interpretative ale acestor creații, din perspectiva unui discurs muzical transcris, ținând cont de specificul acordeonului. Teza prezintă în premieră un repertoriu nou transcris de autor pentru acest instrument și un concept interpretativ asupra acestuia, realizat din perspectiva cercetării teoretice, a practicii didactice și a executării concertistice.

Noutatea lucrării teoretice constă în faptul că pentru prima dată într-o teză de doctorat a fost transcris și analizat, din perspectiva metodologică, științifică-muzicologică și interpretativă, un repertoriu reprezentativ de lucrări academice pentru acordeon, fapt ce a permis autorului, pe de o parte, elucidarea problemelor transcripției ca proces de creație și tehnică de realizare, iar, pe de alta, formularea unor recomandări metodice ce țin de ținuta artistică, stilistică și tehnică a interpretării.

Valoarea aplicativă a lucrării. Materialele cercetării pot servi drept suport pentru studii științifice ulterioare, legate de problemele procesului de transcripție pentru acordeon sau pentru alte instrumente și de aspecte ale interpretării acestora. De asemenea, rezultatele cercetării pot fi utilizate în cursurile didactice teoretice și practice precum *Instrument (acordeon); Istoria interpretării instrumentale; Metodica predării instrumentului de specialitate; Orchestrație; Aranjament* ș.a. și se pretează a fi utile studenților interesați atât de procesul practic de realizare a transcripțiilor pentru acordeon, cât și de interpretarea acestora. Concluziile și recomandările pot fi întrebuințate în pregătirea către evoluările concertistice sau în scopul optimizării proceselor didactice de instruire în arta de interpretare la acordeon în sistemul de învățământ muzical național.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele științifice au fost realizate în contextul activităților profesionale didactice-științifice și interpretative ale autorului, la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, fiind reflectate în 6 articole și 5 rezumate publicate, în comunicările la conferințe și simpozioane științifice, în cadrul recitalurilor prezentate cât și în utilizarea în procesul didactic a transcripțiilor realizate de autor.

ANNOTATION

Știuca Petru. *Principles of achievement and aspects of interpretation of transcripts of academic works for the accordion*, Thesis for degree of Doctor of Arts, specialty 653.01 – Musicology (professional doctorate), Chisinau, 2022.

Thesis structure includes: Introduction, 2 chapters, 84 pages of the basic text, general conclusions and recommendations, bibliography of 123 titles, an annex.

Keywords: Musical transcription, performing art, accordion, polyphonic music, homophone-harmonic music, prelude and fugue, soloist-instrumentalist.

Field of study: Performing art, the art of musical transcription.

The purpose of the research is to elucidate the principles of transcriptions for the accordion in the context of highlighting the peculiarities of their performing treatment. **The objectives** 1. concretization of terminology related to the notion of transcription; 2. revealing the specific of transcription for accordion of polyphonic creations, based on the original organ works; 3. establishing transcription procedures for the accordion of homophones-harmonic works, on the basis of originals for piano and violin; 4. identifying practical solutions to overcome difficulties of performing the transcribed and analyzed repertoire.

The novelty and originality of the artistic concept lies in the creation of a repertoire of transcriptions for the accordion, according to the contemporary methodologies identified by the author, presented during the recitals, in his own performing treatment. The originality of the artistic concept is determined by the stylistic-interpretative approaches of these creations, from the perspective of a transcribed musical discourse, taking into account the specifics of the accordion. The thesis presents for the first time a new repertoire transcribed by the author for this instrument and a performing concept on it, made from the perspective of theoretical research, didactic practice and concert execution.

The novelty of the theoretical work consists in the fact that for the first time in a doctoral thesis was transcribed and analyzed, from the methodological, scientific-musicological and performing perspectives, a representative repertoire of academic works for the accordion, which allowed the author, on the one hand, elucidating the problems of transcription as a process of creation and technique of realization, and, on the other hand, formulating methodical recommendations related to the artistic, stylistic and technical attire of performing.

Applied value of the work. The research materials may serve as support for further scientific studies, related to transcription problems for the accordion or other instruments and aspects of performing. Also, the results of the research can be used in theoretical and practical didactic courses such as the *Instrument* (accordion); *History of instrumental performing*; *Methodic of teaching the instrument*; *Orchestration*; *Arrangement* etc. and are suitable for students interested in both the practical process of making transcriptions for the accordion and their interpretation. The conclusions and recommendations can be used in preparing for concert evolutions or in order to optimize the teaching processes of training in the accordion art of performing in the national musical education system.

Implementation of scientific results. The scientific results were realized in the context of the author's professional didactic-scientific and performing activities, at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts, being reflected in 6 articles and 5 published summaries, in the communications at scientific conferences and symposiums, in the recitals, and in the teaching process.

АННОТАЦИЯ

Штюка Петру. Принципы реализации и исполнения транскрипций академических произведений для аккордеона. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 653.01. Музыкаведение (профессиональная докторантура). Кишинев, 2022.

Диссертация включает аннотации, введение, 2 главы, основные выводы и рекомендации, 84 страниц основного текста, библиографию из 123 наименований, приложение.

Ключевые слова: музыкальная транскрипция, исполнительское искусство, аккордеон, полифоническая музыка, гомофонно-гармоническая музыка, прелюдия и фуга, солист-инструменталист.

Область изучения: исполнительское искусство, искусство музыкальной транскрипции.

Целью исследования является выявление принципов транскрипции для аккордеона в контексте особенностей их исполнительской трактовки. Цели: 1. конкретизация терминологии, связанной с понятием транскрипции; 2. определение специфики транскрипции для аккордеона полифонических произведений, на основе оригиналов для органа; 3. установление приемов транскрипции для аккордеона гомофонно-гармонических произведений, на базе оригиналов для фортепиано и скрипки; 4. представление практических решений для преодоления исполнительских трудностей анализируемого материала транскрипций.

Новизна и оригинальность художественной концепции заключается в создании репертуара транскрипций для аккордеона в соответствии с современными авторскими методиками, представленными в концертах, в собственной исполнительской трактовке. Оригинальность художественной концепции определяется стилистическими и исполнительскими трактовками данных произведений с точки зрения аккордеонных транскрипций музыкального материала. В диссертации впервые представлен новый репертуар транскрипций, выполненный автором для этого инструмента, и его исполнительская художественная концепция, реализованная с точки зрения теоретических исследований, педагогической практики и концертного исполнения.

Новизна теоретической работы заключается в том, что впервые в докторской диссертации был изучен и представлен репрезентативный репертуар транскрипций для аккордеона, реализованный автором как в методологическом, научно-музыкальном, так и аналитически-исполнительском ракурсах, что позволило автору, с одной стороны, выявить проблемы транскрипции как художественного процесса и техники реализации, а с другой стороны, сформулировать методические рекомендации, способствующие усовершенствованию художественных, стилистических и технических качеств исполнения.

Практическая ценность работы. Материалы исследования могут составить базу для дальнейших научных исследований, связанных с проблемами транскрипции для аккордеона или других инструментов и их исполнительскими аспектами. Результаты исследования могут быть использованы преподавателями и студентами в теоретических и практических учебных курсах, таких как *Инструмент (аккордеон); История исполнительства; Методика преподавания инструмента; Оркестровка; Аранжировка* и т.д. Выводы и рекомендации могут помочь профессиональной подготовке студентов к концертным выступлениям, а также оптимизации процессов обучения исполнительскому искусству на аккордеоне в национальной системе музыкального образования.

Внедрение научных результатов. Научные результаты были реализованы в контексте профессиональной учебно-научной и исполнительской деятельности автора, в Академии музыки, театра и изобразительного искусства, что нашло отражение в 6 статьях и 5 опубликованных резюме, в сообщениях на научных конференциях и симпозиумах, в презентации концертов, а также в использовании в учебном процессе реализованных автором транскрипций.

INTRODUCERE

Actualitatea temei investigate. Pe parcursul ultimei jumătăți de secol, acordeonul cu clape¹ ocupă un loc tot mai important atât pe scenele de concert din Republica Moldova și de peste hotare, cât și în învățământul muzical național, la toate nivelele. Încă din anii 1960-1970, au fost deschise clase de acordeon și baian² la instituțiile de învățământ muzical din republică, fapt ce a contribuit la dezvoltarea artei de interpretare la acest instrument și la apariția unor valoroși instrumentiști, adevărați maeștri care au etalat o artă de interpretare de mare virtuozitate și care au dus faima țării departe de hotarele ei. Creșterea virtuozității interpretării, apariția unor personalități în domeniul artei acordeonului, a unor profesori remarcabili, au relevat necesitatea asigurării interpreților cu un repertoriu divers ca gen și stil, din tezaurul muzicii universale. Astfel, actualitatea și importanța temei investigate au fost determinate de eliminarea discordanței dintre nivelul avansat al interpreților-profesioniști la acordeon și lacunele ce există în completarea repertoriului de muzică academică, în special, al celui transcris, și a cercetării bazelor științifice de elaborare și interpretare a acestuia.

Un alt argument îl prezintă faptul că perfecționarea tehnică permanentă a construcției acordeonului în ultimii ani a suscitat un mare interes pentru acest instrument, ce are posibilitatea astăzi chiar să „înlocuiască” o mică orchestră. Fiind un instrument capabil să emită simultan și melodia și acompaniamentul, acordeonul a fost asimilat, în cea de-a doua jumătate a secolului XX atât în muzica populară (mai întâi, ca instrument de acompaniament, apoi, și solistic) în formații și orchestre mari, cât și în muzica academică, ca instrument solistic. În perioada contemporană, construcția acordeonului este perfecționată continuu; apar modificări și îmbunătățiri în ce privește sonoritatea, timbrurile, registrele etc. Toate acestea oferă noi și noi posibilități tehnice de interpretare. Lărgirea sferelor de utilizare a instrumentului, practic, în toate domeniile și genurile muzicii contemporane generează nu doar dificultăți de completare a repertoriului, ci pune deja problema complexității tehnice a textului muzical, a creșterii virtuozității datorată perfecționării instrumentului. În prezent, acordeoniștii abordează un repertoriu transcris al unor creații de proporții ample, muzică de cameră, simfonii și chiar partituri de operă, încadrându-se în orchestre de operă, în proiecte ce vin să diversifice acest segment al „pieței muzicale” contemporane.

¹ În continuare, vom utiliza termenul *acordeon* având în vedere *acordeonul cu clape*

² Cunoscut și sub denumirea de acordeon cu butoane

Dezvoltarea vertiginoasă a artei de interpretare la acordeon nu ar fi fost posibilă fără crearea și transcrierea³ unui repertoriu academic pentru acest instrument. Transcripția muzicală constituie una din cele mai eficiente căi de îmbogățire a repertoriului muzical, iar în cazul acordeonului, aceasta este cu atât mai importantă, cu cât vorbim despre un instrument „tânăr”, apărut relativ recent pe „scena” muzicii universale, ce abordează muzica academică în mod sistematic, pe plan instituțional-didactic, începând cu anii 1960-1970.

În acest sens, pe lângă creațiile originale scrise pentru acordeon de un șir întreg de compozitori, un rol deosebit de important l-au avut transcripțiile din tezaurul muzicii universale, fapt ce nu doar a îmbogățit repertoriul, ci și a format o școală de interpretare bazată pe principii academice profesionale. Problema completării repertoriului de acordeon a fost mereu actuală mai ales în mediul didactic, având drept scop principal nu doar instruirea, ci și familiarizarea studenților și elevilor cu capodoperele muzicii universale, cu marii compozitori, cu cele mai importante curente ale istoriei muzicii.

De cele mai multe ori, profesorii de acordeon au apărut în rol de autori ai transcripțiilor pentru elevi și studenți, iar cele mai reușite dintre acestea au intrat în repertoriul didactic, de concert sau de concurs. Astăzi, există un larg repertoriu transcris pentru acordeon, din diverse perioade: Baroc, clasicism, romantism și până la cea contemporană etc. Pe parcursul activității pedagogice și concertistice, autorul tezei a realizat mai multe transcripții pentru acordeon, acesta fiind un alt argument important adus în favoarea abordării temei tezei de față.

Rolul transcripției este esențial în special în dezvoltarea artei de interpretare la acest instrument. Iată de ce, deseori, și marii interpreți sau profesori cu experiență în domeniu au apelat la transcrierea pentru acordeon a creațiilor de la alte instrumente, din diferite epoci și de diverse stiluri, reușind să-l facă accesibil unui cerc larg de interpreți. Astfel, completarea repertoriului unui instrument înseamnă nu doar lărgirea orizontului muzic-artistic al interpreților, ci și punerea în valoare a potențialului acordeonului, în pas cu dezvoltarea sa vertiginoasă pe plan constructiv, și, nu în ultimul rând, punerea în valoare a repertoriului în cauză, care, din diverse motive astăzi este mai puțin interpretat – a fost scris pentru un instrument mai puțin accesibil (cum ar fi orga) sau pentru un instrument care a dispărut din practica muzicală contemporană curentă (avem în vedere clavecinul, clavicordul, viola da gamba, lăuta etc.).

Totodată, transcripția, ca fenomen al culturii muzicale, a prezentat dintotdeauna multiple probleme – de tratare, de interpretare, de respectare a originalului, de sonorizare, etc. Un loc aparte îl ocupă și problematica legată de faptul că transcripția reprezintă, de fapt, un domeniu ce denotă

³ În limba română, termenii *transcriere* și *transcripție* sunt sinonime (din lat. Transcriptio – copiere). Întrucât noțiunea de *transcriere* are formele substantivală și verbală, iar cea de *transcripție*, doar formă substantivală, în teza de față vom utiliza termenul de *transcriere*/ *a transcrie* inclusiv cu sensul de *realizare a unei transcripții muzicale*.

tangente atât cu creația, cât și cu interpretarea (compozitor și interpret), astfel încât realizarea noii versiuni instrumentale constituie, de fapt, un proces specific de creație ce implică ambele tipuri de abilități. **Actualitatea** temei abordate este dictată, astfel, pe de o parte, de importanța tuturor acestor aspecte pentru arta acordeonului în actualitate, iar, pe de alta, de faptul că autorul însăși este autor de transcripții, interpret-concertist și profesor de acordeon la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, practicând activ interpretarea propriilor transcripții, inclusiv de către studenții clasei sale. Întreg repertoriul de creații analizate în teza de față a fost transcris de autor, fiind „aprobat” în „laboratorul” său didactic-concertistic, cizelat și perfecționat continuu.

Obiectul cercetării îl constituie transcripțiile efectuate de autor și particularitățile de realizare și interpretare ale acestora, din perspectiva specificului de transcriere pentru acordeon și a interpretării concertistice a acestora. În acest context, considerăm că tema propusă spre cercetare este deosebit de actuală, având în vedere faptul că sunt studiate și interpretate în concerte publice creații transcrise de autor, care nu au mai fost publicate și nu s-au aflat în vizorul cercetătorilor, în literatura de specialitate.

Scopul cercetării constă în elucidarea principiilor de realizare a transcripțiilor pentru acordeon în contextul evidențierii particularităților tratării interpretative a acestora. Studiul va fi elaborat în baza repertoriului de transcripții din muzica universală, semnat de autor.

Obiectivele tezei includ:

1. concretizarea terminologiei legate de noțiunea de transcripție;
2. relevarea specificului de transcriere pentru acordeon a creațiilor polifonice, în baza originalelor pentru orgă;
3. stabilirea procedeeleor de transcripție pentru acordeon a lucrărilor omofon-armonice, în baza originalelor pentru pian și vioară;
4. identificarea unor soluții practice de depășire a dificultăților de interpretare a repertoriului transcris și analizat.

Scopul și sarcinile au determinat conturarea bazei metodologice și teoretice a tezei.

Metodologia cercetării științifice. Partea teoretică întrunește trei aspecte de bază ale cercetării – muzicologic, interpretativ, didactic, fiind determinată de complexitatea fenomenului și problemicii transcripției muzicale, cât și de orientarea practic-interpretativă a tezei. Astfel, au fost utilizate mai multe metode teoretice fundamentale de cercetare – *inductivă* și *deductivă*, a *analizei* și *sintezei*, metoda *comparativă* ș.a. Au fost studiate surse teoretice (monografii, studii, articole, referate și teze de doctorat etc.) legate de problematica largă a realizării transcripției muzicale în general și a specificului transcripției pentru acordeon/baian; surse teoretice despre interpretarea și stilistica muzicală; materiale legate de perioadele istorice ale artei muzicale,

biografiile și creația compozitorilor etc.; au fost analizate pe plan comparativ transcripții publicate pentru acordeon, semnate de diverși autori.

De asemenea, au fost aplicate și metode ce țin de teoria și arta interpretării, în special, *analiza interpretativă complexă*, în raport cu transcripțiile realizate și *analiza sub aspect metodicodidactic* a materialelor muzicale, ce a permis înaintarea unor recomandări de interpretare complexe, referitoare la obiectul de studiu. Astfel, prin coroborarea metodelor de cercetare inerente studiului muzicologic și a celor de practică artistică, ce țin de execuția muzicală, a fost realizată conexiunea dintre studiul teoretic și interpretarea muzicală practică, fapt ce a permis elucidarea unor aspecte multiple ale tratării stilistice și tehnico-artistice a acestui repertoriu. În același timp, perspectiva analitică-interpretativă de abordare a materialului cercetat – aspect inherent oricărui discurs științific-practic – a permis elucidarea, pe de o parte, a particularităților specifice de transcriere pentru acordeon, iar, pe de alta, a aspectelor stilistic, artistic și tehnic al interpretării acestor creații, din perspectiva discursului muzical transcris. Un loc aparte în comprehensiunea acestor materiale l-a avut sintetizarea experienței profesionale a autorului tezei, în calitate de interpret, pedagog, autor de transcripții pentru acordeon.

Totodată, pentru prezentarea și sistematizarea cât mai clară a materialelor și cercetărilor efectuate, a fost necesară delimitarea creațiilor transcrise, conform specificului scriiturii complonistice și facturale, corespunzătoare unor două mari stiluri și epoci în istoria muzicii, în creații polifonice și omofon-armonice. Acest fapt ne-a permis elucidarea mai detaliată a tuturor aspectelor legate atât de procesul de transcripție, cât și de interpretare la acordeon a lucrărilor transcrise.

Baza teoretică a tezei o constituie lucrări fundamentale în domeniu, ale unor autori consacrați, cercetători, interpreți și pedagogi, din muzicologia de limbă română, rusă, engleză. Am putea delimita bibliiografia studiată în: surse teoretice despre transcripția muzicală în general [66, 73, 84, 89, 92, 93, 112, 113] și cea pentru acordeon în particular [85, 94, 97, 115]. În acest context, merită de menționat lucrări precum: *A formal and stylistic analysis of selected compositions for solo accordion, with accompanying ensembles by twentieth-century American composers, with implications of their impact upon the place of accordion in the world of serious music* de D. Blinder [18]; seria de volume *Modern accordion perspectives* de C. Jacomucci [26, 27, 28, 29]; *Accordion Resource Manual* de J. Macerollo [32]; *Искусство игры на баяне* de F. Lips [95]; *И звучит гармоника* de A. Mirek [99].

De asemenea, în elucidarea problematicii realizării laturii stilistice și artistice a transcripțiilor, de un real folos ne-au fost studii și monografii din istoria muzicii universale și naționale, de autori precum: V. Herman [3], B. Asafiev [68], L. Berezovchuk [70], A. Zahvatkin

[87], L. Mazeli [98], E. Nazaikinskiy [101, 102, 103], T. Popova [109], V. Holopova [117, 118], V. Tsukerman [120]. Deosebit de importante pentru studiul nostru au fost materialele legate de arta interpretării, cele orientate spre însușirea practică a procesului de transcripție și cele legate de tratarea interpretativ-stilistică a creațiilor muzicale: C. HE [25], A. Locke [31], V. Lhermet [59], B. Borodin [72], N. Kravtsov [94], F. Lips [95], S. Platonova [107].

Noutatea și originalitatea conceptului artistic rezidă în realizarea unui repertoriu de transcripții pentru acordeon, conform metodologiilor contemporane identificate de autor, prezentat în cadrul recitalurilor, în proprie tratare interpretativă. Originalitatea conceptului artistic este determinată de abordările stilistic-interpretative ale acestor creații, din perspectiva unui discurs muzical transcris, ținând cont de specificul acordeonului. Teza prezintă în premieră un repertoriu nou transcris de autor pentru acest instrument și un concept interpretativ asupra acestuia, realizat din perspectiva cercetării teoretice, a practicii didactice și a executării concertistice.

Noutatea lucrării teoretice constă în faptul că pentru prima dată într-o teză de doctorat a fost transcris și analizat, din perspectiva metodologică, științifică-muzicologică și interpretativă, un repertoriu reprezentativ de lucrări academice pentru acordeon, fapt ce a permis autorului, pe de o parte, elucidarea problemelor transcripției ca proces de creație și tehnică de realizare iar, pe de alta, formularea unor recomandări metodice ce țin de ținuta artistică, stilistică și tehnică a interpretării.

Valoarea aplicativă a lucrării. Materialele cercetării pot servi drept suport pentru studii științifice ulterioare, legate de problemele procesului de transcriere pentru acordeon sau pentru alte instrumente și de aspecte ale interpretării acestor creațiilor. De asemenea, rezultatele cercetării pot fi utilizate în cursurile didactice teoretice și practice precum *Instrument (acordeon); Istoria interpretării instrumentale; Metodica predării instrumentului; Orchestrație; Aranjament* ș.a., și se pretează a fi utile studenților interesați atât de procesul practic de realizare a transcripțiilor pentru acordeon, cât și de interpretarea acestora. Concluziile și recomandările pot fi întrebuințate în pregătirea către evoluările concertistice sau în scopul optimizării proceselor didactice de instruire în arta de interpretare la acordeon în sistemul de învățământ muzical național, la toate nivelele.

Aprobarea rezultatelor. Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul artelor și culturologie*, la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, a fost discutată la ședințele Comisiei de îndrumare. Rezultatele cercetării au fost reflectate în șase articole și mai multe rezumate publicate, în comunicările la conferințe și simpozioane științifice, în cadrul recitalurilor prezentate cât și în utilizarea în procesul didactic a transcripțiilor realizate de autor.

Sumarul conținutului tezei. Lucrarea constă din introducere, 2 capitole de bază, concluzii generale și recomandări, bibliografie și anexe, CV-ul autorului și Declarația de asumare a răspunderii.

În **Introducere** au fost formulate actualitatea temei de cercetare, scopul și obiectivele, noutatea și originalitatea proiectului artistic și a demersului teoretic, baza teoretică și metodologică, valoarea aplicativă și aprobarea rezultatelor.

Capitolul 1, intitulat **Fenomenologia transcripției muzicale pentru acordeon** sunt include patru subcapitole. În primul subcapitol, **1.1. Noțiunea de transcripție și corelările sinonimice ale acesteia în literatura de specialitate**, sunt analizate un șir de definiții ale termenului transcripție, în diferite surse (dicționare de termeni muzicali și studii de specialitate, problematicii date) – transcripție, transcriere, adaptare, reducere, prelucrare, aranjament, descifrare, transpoziție ș.a. Unul din principalele momente elucidate este faptul că acești termeni de multe ori au sensuri asemănătoare, fiind folosite pentru desemnarea acelorași procese. Totodată, au fost relevate și diferențele dintre acestea, ce rezidă în special în gradațiile, uneori destul de greu de delimitat, a modificărilor operate în transcripție, față de original. Au fost prezentate mai multe aprecieri și definiții ale acestor termeni, din surse enciclopedice, științifice și didactice.

Subcapitolul **1.2. Transcripția ca proces de creație** este dedicat caracterizării importanței rolului autorului transcripției, ca intermediar între compozitor și interpret, ca și „coautor” ce are „drepturi și obligații” în procesul creativ al transcripției. Astfel, din perspectiva obiectivului central al transcripției, identificat în acest capitol ca fiind legat în primul rând de menținerea conținutului ideatic al creației originale, în condițiile instrumentale noi, autorul, în primul rând trebuie să urmărească păstrarea unui echilibru constant dintre, pe de o parte, posibilitatea de a modifica diverse componente ale discursului muzical, supunându-le particularităților instrumentului-destinatar iar, pe de alta, de a menține trăsăturile esențiale ale creației transpuse, ne referim în special, la conținutul artistic și imaginile plastice ale originalului.

Compartimentul **1.3. Procedee specifice de transcriere pentru acordeon** a fost delimitat în trei secțiuni. Prima dintre acestea, **1.3.1. Aspecte ale specificului tehnic și sonor al acordeonului**, este dedicată descrierii succinte a instrumentului, care a fost perfecționat semnificativ pe parcursul ultimilor câteva decenii, astfel încât astăzi succesul interpretului-acordeonist depinde în mare măsură de parametri constructivi ai acestuia. Având în vedere, că una din condițiile prealabile ale transcripției este cunoașterea detaliată, în profunzime, a instrumentului de către autor, aici sunt prezentate posibilitățile tehnice și acustice ale acordeonului modern, cu remarca, că transcripția, de regulă, se efectuează nu pentru instrumentele cu indici tehnici și sonori avansați, ci pentru acordeonul standard.

Următoarele două secțiuni, respectiv, **1.3.2. Particularități ale transcrierii pentru acordeon a creațiilor polifonice**, bazat, în special, pe originalele scrise pentru orgă, unul din instrumentele preferate ale compozitorilor din perioada Baroc, și **1.3.3. Specificul transcripției la acordeon a creațiilor de factură omofon-armonică**, în baza originalelor scrise pentru pian sau vioară cu orchestră conțin prezentarea specificului transcripțiilor creațiilor ce aparțin celor două grupuri delimitate. Fiecare secțiune este construită după principii similare și conține, respectiv, o scurtă caracteristică a facturii polifonice și omofon-armonice și relevarea particularităților specifice de transcriere a acestora. Pentru factura polifonică au fost identificate procedee ce țin de modificarea amplasării vocilor, a duratelor, diapazonului, desenului ritmic, a folosirii unor articulații și registre diferite etc. Este scos în evidență rolul ornamentelor, al sonorizării, al selectării timbrului (registrelor) ș.a.

În cazul transcripției creațiilor de factură omofon-armonică, se va ține cont în mare măsură de particularitățile instrumentelor originale, precum factura (pianului, viorii sau orchestrei), pedalizarea, specificul interpretării solo-orchestră, virtuozitatea tehnică ș.a. Autorul transcripției se va concentra pe diferențele ce țin de diapazonul instrumentelor, diferențierea funcțiilor timbrale, digitația etc. Un rol esențial, atât în transcrierea creațiilor polifonice, cât și a celor omofon-armonice, îl are abordarea creativă, îmbogățirea prin diverse procedee a materialului original. Totuși, în acest context, nu se va scăpa din vedere factorul corelării conținutului muzical cu cel al realizării creației în condiții facturale și timbrale noi. Compartimentul **1.4.** conține **Concluziile** la capitolul 1.

Capitolul 2, intitulat **Aspecte ale interpretării transcripțiilor pentru acordeon** se constituie din două subcapitole, în care sunt puse în discuție problemele interpretării creațiilor transcrise, ce aparțin celor două grupuri delimitate în capitolul 1: de factură polifonică și de factură omofon-armonică, și este bazat pe analiza interpretativă a transcripțiilor efectuate de autorul tezei. Primul subcapitol, **2.1. Particularități ale tratării creațiilor polifonice (în baza transcripțiilor de J.S. Bach)** se referă la două transcripții din moștenirea pentru orgă a lui J. S. Bach, unul din marii titani ai muzicii universale, reprezentant al Barocului târziu, și, în special, a stilului polifonic: *Fantezia și fuga în a moll* BWV 561 pentru orgă și *Preludiul și fuga în g moll* BWV 535 pentru orgă. Sunt efectuate analizele arhitectonicii acestor creații, sunt identificate cele mai dificile locuri pentru interpretare, sunt propuse soluții pentru depășirea acestora. Cel de-al doilea subcapitol, **2.2. Aspecte ale interpretării transcripțiilor creațiilor de factură omofon-armonică** include analiza interpretativă a două creații din tezaurul universal – *Konzertstück op. 79, în f-moll* pentru pian și orchestră de C. M. Weber și *Introducerea și Rondo capriccioso* pentru vioară și orchestră op. 28 de C. Saint-Saëns. Au fost relevate trăsăturile componistice, stilistice și arhitectonice ale

acestor creații ce aparțin perioadei romantice, particularitățile facturii, armoniei, ritmicii etc. – elemente necesare unui interpret în procesul de studiu și execuție, pentru o comprehensiune completă și complexă a discursului sonor. Remarcăm faptul că recomandările interpretative din ambele compartimente sunt corelate cu particularitățile transcripției creațiilor analizate, tratate prin prisma elementelor și principiilor de transcriere utilizate. **2.3. Concluziile** la acest capitol sunt inserate în ultimul compartiment.

Concluziile generale reprezintă generalizări și formulări de idei asupra cercetărilor întreprinse în teza de față și reflectă rezultatele cercetării de doctorat. **Recomandările** conturează unele perspective de studiere și lărgire a problematicii abordate în teză, de aplicare a rezultatelor obținute în practica didactică și concertistică.

1. FENOMENOLOGIA TRANSCRIPTIEI MUZICALE PENTRU ACORDEON

1.1. Noțiunea de transcripție și corelările sinonimice ale acesteia în literatura de specialitate

Fenomenul transcripției este răspândit pe larg în arta muzicală, din cele mai vechi timpuri și până în prezent. Noțiunea de *transcripție* are mai multe sensuri în teoria și practica muzicală, în dependență de factori precum domeniul muzical (muzica academică, folclorică, de jazz) și perioada istorică când a fost efectuată ș.a. Totodată, această noțiune este deseori utilizată în calitate sinonim, asimilată sau confundată cu noțiunile de *transcriere*, *adaptare*, *prelucrare*, *aranjament* ș.a., care, în linii mari, țin de un proces marcat de principii asemănătoare, realizat la diverse niveluri sau prin diferite metode. În prezent, în practica muzicală acești termeni sunt utilizați deseori desemnând fenomene similare, având la bază transferarea unei creații muzicale de pe un original scris pentru un instrument solo, cu/sau formație/orchestra, pentru alt instrument/componență instrumentală a formației sau orchestra. Prezintă mai jos câteva definiții ale acestor termeni, din dicționarele de specialitate. *Dicționarul de termeni muzicali* (autorul definiției, Ileana Rațiu, muzicolog – n.n.), ediția București, 1984, notează două sensuri ale termenului: „**transcripție 1.** Rescriere a unei piese muzicale pentru a fi executată de o altfel de formație decât cea pentru care a fost scrisă inițial. Spre deosebire de aranjament, transcripția nu presupune o intervenție în text. **2.** Reducție (pentru pian)” [4, p. 430]; și două sensuri pentru termenul „**transcriere 1.** Acțiune ajutătoare a paleografiei muzicale, constând în echivalarea unor notații vechi (gr., buz., greg., orient. etc.) cu notația europ. uzuală. Se poate asemui transliterării dar implică o seamă de „interpretări” impuse de incertitudinea unor semne vechi de notație, de pierderea unor sensuri (sau de caracterul lor criptic inițial) ca și de schimbările stilistice care, de-a lungul sec., au afectat implicit notația. **2.** Notarea „după auz” (direct după cântare) sau după o înregistrare sonoră prealabilă a unor muzici orale (de obicei pop.). (autorul definiției – George Firca – n.n.) [idem]. Dicționarul Oxford propune o definiție foarte asemănătoare: „Termenul transcripție este deseori utilizat și în sens de aranjament. Totuși, este posibil să se facă o distincție între transcripție, în sensul de copiere a unei compoziții, cu schimbarea formei notației (de exemplu, partidele instrumentelor într-o singură partitură) și aranjament, ca schimbare a sursei sonore (de exemplu, de la un cvartet de pian la orchestră, în aranjamentul lui Schonberg al op. 25 de Brahms). De asemenea, transcripția este utilizată de etnomuzicologi, în intenția de a nota o interpretare înregistrată pe teren.”⁴ [35] (aici și în continuare – trad. n.).

⁴ „A term often used interchangeably with arrangement. It is however possible to make a distinction between transcribing, as copying a composition while changing layout or notation (for example, from parts to full score), and arranging, as changing the medium (for example, from piano quartet to full orchestra, as in Schoenberg's arrangement of Brahms's op. 25). Transcription is also carried out by ethnomusicologists when they attempt to capture in staff notation a performance recorded in the field.” [35]

În anul 1970, G. Kogan a formulat o definiție foarte clară: „Conceptul de transcriere este folosit de muzicieni în diverse interpretări. Transcripția în sens larg este adesea menționată ca orice modificare a unei opere muzicale – de la o simplă transcriere pentru un alt instrument sau un aranjament ușor pentru interpreți puțin avansați la o parafrază sau fantezie liberă cu temele acestei compoziții. Transcripția într-un sens mai restrâns și mai precis se află undeva între aceste două extreme. Transcripția presupune o anumită prelucrare a originalului, în care, deși păstrând în principal (spre deosebire de parafrază) forma și alte trăsături caracteristice, în același timp (spre deosebire de aranjament) noul text muzical tinde să devină, nu literalmente „interliniar”, ci o traducere liberă, artistică a acestei lucrări, în limbajul altui instrument și a unei alte personalități artistice, care va avea importanța și valoarea unui fenomen independent în literatura muzical-artistică. Prin urmare, se fac modificări nu numai în expunere, ci și în detaliile melodiei și armoniei, ritmului și formei, acele simplificări și extinderi, omiteri și adăugări de voci care se regăsesc atât de des în transcripții”⁵ [92, p. 63-64].

Cercetătorii disting și definesc mai multe niveluri/gradații ale modificărilor: „Transcripția este o piesă de concert care în original a fost scrisă pentru un alt instrument. Aici se acceptă schimbări structurale (adăugarea materialului muzical, sau invers, omiterea acestuia), adăugarea cadențelor și schimbări semnificative facturale. Transcripția are un sens individual artistic”⁶ [97, p.10], arată F. Lips, profesor universitar a Academiei de Muzică „Gnesin” din Moscova, în lucrarea sa *Despre arta transcripției pentru baian*. De asemenea, și cercetătorii A. Surkov și V. Pletnirov, în cercetarea *Transpunerea creațiilor muzicale pentru baian* arată, că „Transcripția compozițiilor muzicale este un proces de creație, la baza căruia este păstrarea ideilor artistice inițiale, în condiții instrumentale noi”⁷ [115, p. 15].

⁵ Г. М. Коган: „Понятие транскрипции применяется музыкантами в различных толкованиях. Транскрипцией в широком смысле именуют нередко всякую переделку музыкального произведения — от простого переложения для другого инструмента или облегчённой аранжировки для мало продвинутых исполнителей до вольной парафразы или фантазии на темы данного сочинения. Транскрипция в узком и более точном смысле находится посередине между этими двумя крайними точками. Транскрипция означает такую обработку оригинала, которая, сохраняя в основном (в отличие от парафразы) его форму и другие характерные особенности, стремится в то же время (в отличие от аранжировки) стать, не буквалистски «подстрочным», а свободным, художественным переводом данного произведения на язык другого инструмента и другой творческой индивидуальности, имеющим значение и ценность самостоятельного явления в художественно-музыкальной литературе. Поэтому вносятся изменения не только изложения, но и деталей мелодии и гармонии, ритма и формы, те сокращения и расширения, убавления и добавления голосов, которые так часто встречаются в транскрипциях.” [94, p. 63-64].

⁶ Ф. Р. Липс: “В транскрипции допускается изменение структуры произведения (добавление музыкального материала, или, наоборот, усечение), вставка каденций, значительное видоизменение фактуры. Транскрипция имеет абсолютное самостоятельное художественное значение” [97, p.10].

⁷ А. Сурков и В. Плетнев: “Переложение музыкальных произведений является творческим процессом. Основа этого процесса – сохранение идейно-художественного содержания произведения, с учетом его новых инструментальных условий.” [115, p. 15].

Cel mai simplu exemplu de transcripție este *notarea unei piese după auz*. În acest caz, este vorba mai degrabă despre o *transcriere* sau *descifrare muzicală*. Astfel, notarea sunetelor care alcătuiesc o piesă muzicală, indică o transcriere muzicală după un original fie interpretat live, fie după o înregistrare. Această formă a transcrierii poate fi întâlnită mai ales în raport cu cercetarea și interpretarea muzicii de tradiție orală (folclor) sau de jazz, în care, de regulă, textul muzical nu se notează, fiind improvizat, sau, în unele cazuri, se notează după ce a fost interpretat și înregistrat (avem în vedere mai ales improvizațiile de jazz interpretate în concerte).

O altă formă a transcripției presupune rescrierea pentru un alt instrument sau alte instrumente decât cele intenționate inițial, a unei piese muzicale solo sau pentru un ansamblu. În această tratare, cele mai multe exemple putem întâlni în muzica academică, spre exemplu, transcripțiile simfoniilor lui L. van Beethoven sau a capriciilor pentru vioară de N. Paganini efectuate de F. Liszt pentru pian. Acest tip de transcripție este numit și *aranjament*, în care, deseori, se schimbă destul de semnificativ diverse aspecte ale piesei originale. Totodată, compozitorii s-au dovedit a fi neîntrecuți maeștri ai transcripțiilor, atât ale propriilor lucrări, în diferite formule instrumentale, cât și ale lucrărilor altor compozitori. Prin aceste noi versiuni sonore lucrările originale capătă o nouă „viață” concertistică, devenind mai populare, fiind chiar salvate astfel de la uitare. Spre exemplu, așa s-a întâmplat cu creațiile pentru orgă de J.S. Bach, transcrise pentru clavier. Chiar dacă, din diferite motive, pleda împotriva transcripțiilor, A. Schweitzer în celebra sa carte despre marele compozitor arăta, că „transcrierile lucrărilor de orgă pentru pian au contribuit esențial la răspândirea acestora⁸” [41, p 428]. Însăși J. S. Bach a transcris lucrările lui A. Vivaldi și ale altor compozitori; W. A. Mozart, L. van Beethoven și mulți alți compozitori ce le-au urmat – din propriile creații, pentru diferite componente instrumentale, etc.

Un adevărat avânt al transcripțiilor a avut loc în secolul al XIX-lea, odată cu afirmarea pianului care devenise cel mai întrebuințat instrument de creație al compozitorilor. Astfel, transcripția pentru pian a creațiilor orchestrale și viceversa a devenit extrem de populară, numeroși compozitori creând prin transcripție, un repertoriu amplu pentru acest instrument, din cele mai importante lucrări ale muzicii universale. Mai mult, unii compozitori și interpreți s-au specializat în transcripția pentru instrumentele lor.

În secolul XX, acest fenomen a continuat, căpătând noi fațete: autorii de transcripții au început să trateze acest proces în mod creativ iar prin măiestria lor și, mai ales, prin noile posibilități oferite de realizările continue ale artei muzicale, au propus versiuni transcrise nu mai puțin originale decât însăși originalele. Cel mai cunoscut exemplu îl reprezintă celebra transcripție

⁸ Albert Schweitzer: „Transcriptions of organ works for piano have essential contribution for spreading them” [41, p 428].

pentru orchestră a *Tablourilor dintr-o expoziție* de M. Mussorgski, în tratarea orchestrală a lui M. Ravel. Tot în secolul XX, a continuat procesul de completare a repertoriului unor instrumente muzicale apărute în practica muzicală universală. Printre acestea, putem menționa și instrumentele provenite din practica artistică populară românească – țambalul, naiul, cobza – pătrunse, inclusiv prin intermediul transcripțiilor, și în muzica academică. Din rândul acestor instrumente face parte și acordeonul, considerat astăzi ca fiind unul din cele mai „de succes” instrumente ale secolului XX, asimilat cu rapiditate în toate domeniile și genurile muzicii contemporane, de la muzicile diferitor popoare (inclusiv folclorul românesc) la jazz etc.

În acest context, pentru a aduce o precizare în plus la această scurtă trecere în revistă a terminologiei ce vizează problematica tezei de față, menționăm și confuzia ce poate apărea în legătură cu noțiunea de **transpoziție**, care, în comparație cu transcripția/transcrierea pentru un alt instrument, este, de fapt, doar un procedeu tehnic (prin care poate fi notat un fragment muzical sau o creație în întregime). Cunoaștem diferite tipuri de transpoziție (diatonică și cromatică) și modalități de aplicare (transpunerea la diferite intervale, în diverse chei etc.).

În literatura de specialitate [26, 41, 60, 66, 73] s-a stabilit o ierarhizare terminologică general-acceptată a tuturor acestor procese, descrise mai sus, având drept criteriu de bază nivelul de schimbare sau prelucrare a originalului. Remarcăm, că gradațiile modificărilor pot fi uneori destul de dificil de delimitat iar fiecare dintre acești termeni poate fi confundat, inter-schimbabil, uneori, utilizat ca sinonim. Astfel, după N. Davidov, distingem patru tipuri principale ale procesului creativ artistic, numit generic, transcripție muzicală:

1. **„redactarea**, realizată pentru un anumit instrument, ce presupune propunerea unor noi digitații, articulații, palete dinamice, tratări ale ornamentelor etc., fără a modifica partitura inițială. Cunoaștem, spre exemplu, diverse redacții ale sonatelor lui W.A. Mozart, L.van Beethoven, etc.;
2. **aranjamentul** presupune crearea unei versiuni pentru formații sau orchestre de diferite componente, a unei creații solistice sau scrisă pentru alte componente ce pot fi destul de diferite față de original;
3. **transcripția** ține de transcrierea unei lucrări pentru alt instrument, realizată, de regulă, cât mai aproape de structura și stilistica originalului;
4. **transcripția-prelucrare** implică o intervenție componistică a autorului, în ce privește tratarea conceptuală, stilistică, etc. a creației originale.” [85, p. 15].

Repertoriul actual al acordeonului include creații diferite ca stil, gen, dificultăți tehnice, caracter. Pe lângă lucrări originale pentru acest instrument, au fost realizate numeroase prelucrări

și transcrieri din repertoriul destinat altor instrumente, acestea constituind una din principalele surse de formare a repertoriului concertistic și didactic. Astfel, din perspectiva transcripției pentru acordeon, cercetătorii disting și definesc aceleași principii, inerente și specifice procesului în cauză. F. R. Lips, în cartea sa *Arta transcripției pentru baian* scrie următoarele: „Pe parcursul istoriei genului de transcripții, s-au format câteva dintre principalele sale tipuri. În ceea ce privește baianul, iată care sunt acestea:

1. Redacția pentru baian păstrează textul original neschimbat (unele piese de Daquin, Couperin, Scarlatti, invențiunile lui Bach). Aici este posibil să se schimbe articulațiile, este necesar de gândit asupra utilizării registrelor și digitației corespunzătoare.

2. Transpunerea permite o ușoară modificare a textului originalului, pentru a-l transmite cât mai convingător prin intermediul acordeonului cu butoane; sarcina creativă a autorului transcripției include și găsirea unor tehnici adecvate, articulații etc. Apropo, foarte apropiat ca sens de conceptul de transcriere este aranjamentul (tradus din germană – a pune în ordine, a aranja) – adaptarea facturii originalului pentru un alt instrument.

3. Fantezia, parafraza, prelucrarea, variațiunile – piese instrumentale de mare virtuozitate pe teme din arii de operă de popularitate, cântece populare, dansuri ș.a.m.d.⁹ [97, p. 10]. Observăm că autorul insistă asupra oportunității unor modificări mai esențiale în structura lucrărilor transcrise pentru acordeon. În cele ce urmează, vom utiliza termenul transcripție, atât în accepția expusă, cât și cu unele înțelesuri ale celorlalți termeni, explicând și descriind, totodată, conținutul acestui proces.

1.2. Transcripția ca proces de creație. Principii și particularități

Procesul creativ reprezintă un fenomen artistic în care rolul principal îi revine compozitorului. Totuși, compunerea unei lucrări muzicale nu se încheie cu scrierea notelor, ci, pentru a ajunge la ascultător, opusul trebuie să capete o formă sonoră – în acest context, în prim-plan apare interpretul, care are menirea de a decipta și aduce în fața publicului întreaga paletă a impulsurilor creative, a gândirii artistice a compozitorului, a particularităților stilistice,

⁹ Ф. Р. Липс: „За всю историю жанра транскрипций сформировались несколько его основных видов. Применительно к баяну это будет выглядеть следующим образом: 1. Баянная редакция — сохранение текста оригинала без изменений (некоторые пьесы Дакена, Куперена, Скарлатти, инвенции Баха). Здесь возможно изменение штрихов, необходимо продумать регистровку, аппликатуру. 2. Переложение — допускается небольшое изменение текста оригинала в целях его более убедительной передачи средствами баяна; в творческую задачу автора переложения входит также нахождение адекватных приёмов, штрихов и т. д. Кстати, близким по смыслу к понятию переложение является аранжировка (в переводе с немецкого — приводить в порядок, устраивать) — приспособление фактуры оригинала к другому инструменту. 3. Фантазия, парафраз, обработка, вариации — виртуозные инструментальные пьесы на темы популярных оперных арий, народных песен, танцев и т. д.” [97, p. 10].

conceptuale și semantice ale lucrării etc. Ca urmare, persoana intermediară dintre compozitor și ascultător este interpretul, scopul căruia constă în redarea conținutului lucrării muzicale. Un artist adevărat posedă două aptitudini importante – el este în stare să perceapă conținutul ideatic al lucrării pe care o va interpreta și, totodată, posedă gradul de dificultate al tehnicii interpretative pentru a o executa. Din această perspectivă, interpretul poate fi considerat un coautor al compozitorului, deoarece în procesul executării el „trece” prin personalitatea sa artistică întregul conținut muzical, improvizează, etc., acest fapt considerându-se a fi o adevărată măiestrie a unui artist.

Totodată, și autorul transcripției poate fi considerat un „intermediar” între compozitor și interpret, întrucât implică în mare parte prezența unor calități creative – ca și compozitorul, acesta se pătrunde de conținutul emoțional și conceptual al lucrării originale și o transcrie în forme noi, ce asigură însă păstrarea conținutului ideatic al acesteia. În ultimă instanță, transcripția în formă scrisă obține statutul unui text muzical de sine stătător. Ca urmare, interpretul care lucrează asupra creației transcrise nu mai abordează textul original al acesteia. Propunând o nouă versiune a unei lucrări muzicale, autorul transcripției tratează creația în mod detaliat, în corespundere cu propria percepere a stilului și facturii acesteia. Prezența elementului creativ este necesară pentru a efectua o transcripție, deoarece în lipsa acestuia, el nu va putea să redea conținutul ideatic-emotiv al creației muzicale și atunci procesul de transcripție se va transforma doar într-o simplă copiere a notelor. Ar fi de dorit ca autorul transcripției să posede un stil propriu și o manieră interpretativă individuală, de aici reiese că trebuie să posede și capacitatea de a compune, să fie un interpret-instrumentist, ce cunoaște multilateral posibilitățile instrumentului – doar în acest caz transcripția poate deveni un proces creativ de reconsiderare a conținutului muzical al creației originale, ce permite lărgirea hotarelor în ce privește stilistica creațiilor date. Autorii transcripțiilor, în acest context, prin definiție, se „transpun” ei înșiși în „miezul” viziunilor artistice ale compozitorului, re-creând imagini muzicale în care sunt reflectate conceptul lucrărilor, lumea sentimentelor compozitorului, coloritul național etc., prin aceasta devenind, de rând cu interpreții, participanți la procesele artistice creative specifice artei muzicale.

De menționat, că transcripția nu presupune o libertate totală, ci înaintea un șir de restricții, ce nu permit îndepărtarea prea mare de la lucrarea originală. Autorul transcripției trebuie să posede o viziune clară asupra compoziției date în forma sa finală. Ea trebuie să sune strălucitor și colorat, reflectând ideea principală a compoziției, în pofida tuturor transformărilor efectuate. G. Kogan, în cartea sa *Școala transcripției pentru pian*, afirmă: „Respectarea formală a textului nu garantează transmiterea corectă nici artistică a spiritului creației. Dimpotrivă, cu cât transcripția și interpretarea sunt mai aproape de original, cu atât sunt mai puțin artistice, cu atât mai mult

denaturează esența originalului.¹⁰ [93, p. 2]. Din acest motiv, trebuie să existe un echilibru între viziunea compozitorului piesei în original și viziunea autorului transcripției.

Obiectivul central al transcripției este legat de păstrarea și descoperirea conținutului lucrării muzicale în condițiile transcrierii instrumentale noi. După spusele lui F. Busoni, „Orice notație muzicală este deja o transcriere a unui gând abstract. Un vis care s-a născut își pierde imaginea inițială în momentul în care „pana” intră în drepturile ei. Însăși intenția de a înregistra un gând bine-cunoscut determină deja alegerea măsurii și a tonalității. Forma și instrumentul alese de compozitor determină tot mai mult calea și limitele¹¹” [89, p. 28]. Reieșind din acest fapt, transcripția trebuie să fie percepută nu ca o muncă tehnică, ci ca o modalitate de manifestare a procesului creativ și interpretativ.

Astfel, cei mai mulți dintre autori [66, 73, 84, 85, 89, 92, 93, 97] au menționat câteva principii generale necesare pentru realizarea unei transcripții de calitate. Iată care sunt acestea:

1. păstrarea conceptului compozitorului lucrării muzicale;
2. apropierea maximală a sonorității transcripției de cea lucrării originale;
3. corespunderea expunerii materialului specificului emiterii sunetului și posibilităților facturale ale instrumentului;
4. obținerea unei facturi adecvate interpretării la acordeon.

Compozitorul își realizează conceptul său artistic într-o anumită formă de expunere – vocal, instrumental sau vocal-instrumental, fie pentru orchestră, instrument solo, etc., preconizând diferite componente instrumentale sau vocale. Astfel, pentru interpretarea unei lucrări muzicale ample, destinate pentru o componentă orchestrală, apare necesitatea transcripției, pentru a face posibilă executarea acesteia doar la un singur instrument. Una din condițiile prealabile ale începerii procesului de transcripție este **selectarea lucrărilor muzicale**, întrucât nu fiecare lucrare, fiind transferată în alte condiții timbral-instrumentale, păstrează în egală măsură conceptul ideatic inițial. Principala cerință în acest sens este selectarea unei creații ce va permite păstrarea celor mai importante trăsături ale originalului. Selectarea opusurilor pentru transcripție poate fi condiționată de asemănările dintre sonoritățile instrumentelor, iar în cele mai dese cazuri, autorii optează anume pentru acest tip. Transcrierea pentru instrumentele care au o sunare timbrală specifică, ce diferă mult de instrumentul original, este mai complicată, deoarece identificarea unei facturi mai potrivite

¹⁰ Коган Г: „самое тщательное соблюдение буквы текста отнюдь не гарантирует ни верной, ни художественной передачи духа произведения. Скорее даже наоборот, чем буквальное перевод, исполнение <.> тем они обычно менее художественны, больше искажают сущность оригинала” [93, p. 2].

¹¹ După N.Ivancei [89, p.28] : F. Busoni: „Всякая нотная запись есть уже транскрипция абстрактной мысли. Зародившаяся мечта теряет свой оригинальный образ в тот момент, когда перо завладевает ею. Само намерение записать известную мысль уже обуславливает выбор тактового размера и тональности. Форма и звуковой орган (инструмент), избранные композитором, все более и более определяет путь и границы”.

pentru instrumentul nou solicită o mai mare atenție și perspicacitate, autorul transcrierii urmând să selecteze echivalențele mijloacelor de expresie. Ca urmare, chiar dacă diferențierea specificului timbral-instrumental nu poate fi un impediment în selectarea lucrărilor muzicale pentru a fi transcrise, acesta necesită o abordare creativă și dibăcie în căutarea mijloacelor cu ajutorul cărora ele pot fi realizate. Evident, în cazul în care asemănarea timbrală este mai apropiată, autorii întâmpină mai puține dificultăți. Inegalitatea funcției timbrale, în diferite stiluri și specii ale muzicii instrumentale, poate constitui cauza apariției unor îndoieli în momentul selectării creației muzicale pentru transcripție. Autorul acesteia trebuie să țină cont de corelația factorilor ce există în arta muzicală: irepetabilitatea timbrală, legătura organică dintre complexul intonațional-sonor și posibilitatea redării variate a conceptului artistic al autorului. În cele din urmă, transcripția „este o nouă expunere, o repovestire exactă sau liberă a unei opere muzicale¹²” (arată A.Gotlib, citat de N. Ivancei – n.n.) [89]. Selectarea creațiilor pentru transcripție este determinată în general de compatibilitatea sonorității instrumentelor, concordanța potențialului de expresivitate (spre exemplu, a acordeonului), pentru redarea diferitelor caractere ale muzicii etc.

Procesul de transcripție pune în fața autorului două probleme centrale:

a) **revizuirea mijloacelor de expresie** cu ajutorul cărora este redată imaginea muzicală, în legătură cu faptul schimbării condițiilor timbral-instrumentale;

b) **adaptarea facturii** lucrării pentru noile condiții de emisie a sunetului și posibilităților tehnice ale instrumentului pentru care se efectuează transcrierea.

În general, **procesul de realizare a transcripției** se bazează pe similitudinea funcțiilor îndeplinite de diferite mijloace de expresie la diferite instrumente. Cea mai mare parte a schimbărilor care apar în procesul transcripției se referă la **factură muzicală** (țesătura muzicală). Muzicologul I. Tiulin, în lucrarea *Teoria facturii muzicale și a figurației melodice* arată, că factura reprezintă de fapt „totalitatea mijloacelor de expunere a materialului muzical” [116, p. 6.] iar E. Nazaikinski este și mai explicit: „Factura este o organizare muzical-spațială a sonorității (...) un spațiu completat cu sunete muzicale, spațiu ce se desfășoară în timp. (...) Deci, factura în muzică (reprezintă) o configurație tridimensională muzical-spațială justificată din punct de vedere artistic al discursului sonor, care diferențiază și integrează pe verticală, orizontală și în profunzime totalitatea componentelor (muzicale – n.n.)”. [101, p. 73]. Astfel, importanța facturii este extrem de mare, atât pentru limbajul și stilul muzical al compozitorului, cât și pentru abordarea tehnică, în procesul de interpretare și, nu în ultimul rând, pentru reconfigurarea întregii creații transcrise pentru un alt instrument.

¹² După Ivancei [89] : А. Готлиб: „Транскрипция - это новое изложение, точный или свободный пересказ какого-либо произведения”

În primul rând, schimbările radicale sau ne semnificative ale textului sunt legate de necesitatea păstrării sonorității originale a lucrării în condiții timbrale noi. Transformarea este asigurată și de mai mulți factori ai expresiei muzicale (dinamica, ritmica, timbrul, ornamentica etc.) ce au un rol esențial în păstrarea corespondențelor imaginilor muzicale.

După gradul de modificare a țesăturii muzicale, N. Davîdov propune sistematizarea lor în patru grupuri:

1. „sunt păstrate toate componentele facturii;
2. cea mai mare parte a componentelor facturii se păstrează fără schimbări, celelalte se supun unor prelucrări;
3. sunt păstrate doar cele mai semnificative componente ale facturii lucrării originale;
4. în baza materialului lucrării originale se produc noi componente ale facturii.” [85, p. 15].

Un element cu rol esențial în procesul de transcripție, de care este legată și una din principalele probleme ale acestuia, se referă la **timbru**, și, în special, la funcția timbrală. Se știe, că în muzica instrumentală, în dependență de specificul fiecărui instrument, componență, stil, gen etc., funcțiile timbrale sunt diferite, iar rolul acestora în formarea imaginii muzicale este foarte importantă. Drept exemplu în acest sens poate servi factura polifonică, unde contrapunctul are o pondere majoră comparativ cu factorul timbral, adică predominarea unei voci asupra celorlalte. În procesul transcrierii, creația în care funcția timbrului are un rol primordial pe plan conceptual, în transcripție își pierde coloritul inițial. În alte creații, unde timbrul nu poartă o funcție cu o pondere majoră, fiind redat cu ajutorul registrelor acordeonului, apar unele aspecte noi ce contribuie la relevarea semanticii lucrării muzicale transcrise, și prin aceasta nu diminuează cu nimic valoarea artistică a creației. Timbrul instrumentului, ce influențează în diferită măsură asupra conținutului și imaginii muzicale, etc., permanent variază, fiind tratat în fiecare caz aparte într-o nouă calitate. Schimbarea timbrului original cu cel al noului instrument va avea loc fără a scăpa din vedere conceptul artistic al creației transcrise. Totodată, în condițiile în care transcripția păstrează conținutul artistic al lucrării muzicale redat printr-un complex de mijloace de expresie specifice, totuși uneori are loc atenuarea fundalului emotiv, cauzată de schimbarea timbrului, evident, în parametri interpretării creative.

Instrumentele solistice au un arsenal enorm de mijloace expresive și tehnice pentru redarea celor mai diverse dispoziții și caractere muzicale. În interpretarea solistică potențialul mijloacelor de expresie artistică se descoperă mult mai amplu decât în interpretarea orchestrală. În muzica solistică instrumentală o însemnătate majoră o au *nuanțele timbrale* din perspectiva sonorității omogene a fiecărui instrument, ca mijloc important pentru atingerea scopurilor unei transcrieri

artistice de calitate. Aici timbrul se plasează pe prim-plan, ca o formă de consolidare a unui material tematic polifonic determinat. În transcripție, lucrarea integrală se transferă într-o nouă sferă sonoră și contrapunerea timbrală joacă rolul decisiv. Din acest motiv transcripția unei lucrări compuse pentru un anumit instrument solo este cu mult mai favorabilă și fără riscul de a se deforma conținutul lucrării, comparativ cu opusurile scrise pentru orchestră.

Totuși, timbrul este doar unul din componentele complexului de mijloace interpretative ale unui instrument muzical. Elementele decisive în crearea imaginii conceptuale integrale a lucrării transcrise se referă în mod special la *mijloacele realizării instrumentale* în general, ce țin de capacitatea instrumentelor de a se adapta la redarea caracterului diferit al melodiilor.

Pentru redarea întregului complex al aspectelor muzical-artistice ale unei opere muzicale, autorul transcrierii mai întâi o va conceptualiza extrem de atent și va atrage atenția și la alte mijloace de expresie importante cum sunt:

- *plasticitatea și mobilitatea agogică*, care au un rol nu mai puțin important decât timbrul, în interpretarea expresivă;
- *dinamica*, conform căreia este reglat gradul de intensitate și ascensiune/descădere a sunetelor, având un rol decisiv în crearea caracterului emotiv al muzicii și care contribuie la scoaterea în evidență a contrastelor componentelor facturii;
- *ritmica*, ce deține un rol esențial în crearea caracterului lucrării muzicale, generând anumite tensionări ale sonorității, contribuind și la individualizarea vocilor etc.;
- *ornamentica*, deosebit de importantă în conturarea melodiei și în atingerea diverselor grade de sensibilitate sau profunzime a sonorității;
- *registrul*, alături de celelalte mijloace, are o funcție deosebită în exprimarea caracterului muzicii, în special pentru identificarea diferitelor gradații de tensiune, având și un anumit impact în sublinierea aspectelor arhitectonice ale lucrării muzicale ș.a.

Din cele expuse putem deduce că pentru crearea concepției artistice, a gradațiilor sonore și a paletei timbrale a unei transcripții muzicale, importanța mijloacelor de expresie și a facturii este inestimabilă. Totodată, un șir de cercetători vorbesc și despre faptul că pentru a realiza o transcripție, este absolut necesar de a ajusta, a echivala pe plan emotiv-conceptual limbajul muzical al originalului [73, 89, 112, 117]. N. Davîdov subliniază acest fapt: „Folosirea registrelor timbrale trebuie să fie bazată pe ideea compozitorului, structura și modalități de dezvoltare a instrumentului original¹³” [85, p. 138]. La baza tuturor procedeele tehnice ale transcripției se află

¹³ Н. Давыдов: „Применение тембровых регистров должно быть основано на учёте замысла, структурного строения и средств развития оригинала” [85, p. 138].

principiul definit ca *echivalență emotivă-conceptuală* a factorilor de expresie muzicală. Spre exemplu, pentru atingerea efectelor dinamice necesare cu ajutorul mijloacelor facturii (mărirea densității sau, din contra, rarefierea țesăturii) autorul transcrierii va depista formele adecvate de jalonare a sunetului prin revizuirea apogiaturii; va scoate în evidență anumite linii melodice/voci prin mijloace instrumentale; va schimba componentele facturii ce nu corespund specificului instrumentului pentru care se face transcripția.

Transcripția va urmări, ca rezultat, revalorificarea factorilor expresivității muzicale a lucrării, ținând cont de specificul instrumentului nou (spre exemplu, factura poate fi divizată în două nivele: melodia expusă la vocea de sus și acompaniamentul format din figurații armonice (la acordeon această pedală mecanică poate fi înlocuită cu acorduri de durată lungă.) În procesul transcripției trebuie de luat în considerație faptul că mijloacele de expresie în muzică sunt menite pentru redarea conținutului plastic și emotiv ale creației.

Componentele neesențiale ale facturii ce nu corespund specificului instrumentului pot fi omise în transcripție. Căutarea mijloacelor de expresie necesare pentru redarea conținutului muzical în condițiile noi de transcripție se axează pe esența intonațională a muzicii, posibilitatea instrumentelor de a se adapta la conținutul divers al lucrărilor muzicale și specificul instrumentului.

În general, procesul de transcripție implică anumite transformări legate de substituirea diferitor elemente ale facturii originalului sau chiar renunțarea la unele de ele, în funcție de specificul instrumentului. Spre exemplu, transcripțiile pentru acordeon implică foarte frecvent diferite aspecte legate de:

- extinderea sau micșorarea diapazonului,
- modificări ale ritmului,
- îmbogățirea facturii din contul anumitor voci din lucrarea originală,
- introducerea unor pasaje de virtuoziție, create în baza materialului original ș.a.

Este foarte important de menționat rolul autorului transcripției, care întotdeauna își lasă „amprenta” talentului său componistic, dând astfel viață unei noi versiuni interpretative a unei lucrări cunoscute.

1.3. Procedee specifice de transcriere pentru acordeon

1.3.1. Aspecte ale specificului tehnic și sonor al acordeonului

Am expus în compartimentul anterior principiile de bază necesare efectuării unei transcripții muzicale. Astfel, la cele menționate, vom adăuga alte principii, nu mai puțin importante, ce țin deja de specificul acordeonului. O condiție indispensabilă este, fără îndoială, **cunoașterea în profunzime a specificului acordeonului**, astfel încât autorul să poată utiliza

procedeele tehnice orientate spre punerea în valoare a particularităților sonore și tehnice ale acestuia, să urmărească obținerea unor efecte dinamice corespunzătoare, să dețină abilitatea de a modifica în mod creativ factura (țesătura) muzicală, să recurgă în mod oportun la revizuirea digitației și ornamenticii din lucrarea originală, să țină cont de pedalizare (cu mijloacele specifice acordeonului), etc. Un alt factor decisiv rămâne a fi urmărirea **obținerii unei facturi adecvate interpretării** creației muzicale la noul instrument, care permite concentrarea atenției asupra sarcinilor realizării imaginilor și conținutului artistic, evitând totodată și problemele legate de aspectul tehnic. Abordarea aspectului de conformare, potrivire a discursului pentru un anumit instrument s-a schimbat pe parcursul dezvoltării artei de interpretare – ceea ce înainte se considera o prerogativă doar a unor persoane, astăzi devine accesibil pentru majoritatea interpreților. Astfel, înainte de a expune principalele procedee tehnice de transcripție pentru acordeon, este necesar de a prezenta potențialul tehnic al acestui instrument ce în prezent se modernizează tot mai intens, căpătând noi și noi posibilități tehnice pentru interpretarea artistică și de virtuozitate.

Diapazonul acordeonului cu clape contemporan variază în dependență de dimensiunile acestuia. Odată cu primii pași de la școala de muzică de la șase ani, copiilor le este recomandat un instrument cu 48-60 de butoane la mâna stângă, diapazonul căruia este de la *do* octava întâia până la *do* octava a treia, la mâna dreaptă. Pe parcursul dezvoltării fizice, elevul trece la instrumente mai mari – la cele de 80 de butoane în mâna stângă, având diapazonul de la *sol* octava mică până la *mi* octava a treia în cea dreaptă, cu 96 de butoane la bași, având diapazonul claviaturii mâinii drepte de la *fa* octava mică la *fa* octava a treia. Cel mai mare instrument **standard** (cu 45 de clape la mâna dreapta și 120 butoane la mâna stângă) cu diapazonul claviaturii de la mâna dreaptă, începând cu nota *fa* octava mică până la nota *la* octava treia. De asemenea, astăzi există instrumente cu diapazonul lărgit (47-49 clape la mâna dreaptă și 120 de butoane la mâna stângă) de la nota *mi*, uneori *mi bemol* din octava mică până la *do* sau *do diez* din octava a patra.

Aceleași caracteristici se referă și la acordeonul cu butoane (cum mai este numit baianul), doar că diapazonul claviaturii din dreapta este mult mai larg. De exemplu, astfel de instrumente cuprind un diapazon lărgit – de la *mi* octava mare până la *sol* octava a patra – fiind și foarte costisitoare, din care cauză nu orice interpret își permite să le procure.

Acordeonul dispune de o largă paletă de culori timbrale, ce pot fi schimbate prin intermediul **registrelor**, fiecare având timbrul său unic. Putem determina patru funcții importante ale registrelor la acordeon:

1. schimbarea intensității sunetului;
2. lărgirea diapazonului;
3. schimbarea timbrului (culorii) sunetului;

4. expunerea dezvoltării dramaturgiei muzicale.

La instrumentele de construcție mai avansată, unele registre care sunt frecvent întrebuințate, sunt dublate, ba chiar și triplate. Aceste registre sunt plasate în fața claviaturii drepte, la barbă și pe grif, pentru comoditatea interpretului, fapt ce oferă un avantaj major în cazurile în care frazarea muzicală nu permite schimbarea registrelor din cauza lipsei unei pauze. Unele modele de acordeon posedă registre de barbă care pot fi programate dublu, ceea ce prezintă posibilități mai mari de exprimare pentru instrumentist.

Astfel, instrumentele de tip standard posedă patru seturi de voci timbrale, pe care le putem combina și obține diferite culori ale sunetului. Prin conectarea unei sau mai multor voci obținem o nouă culoare timbrală care poate să imite instrumente cunoscute precum vioara, oboiul, celesta, clarinetul, flautul, fagotul, orga, etc ¹⁴. Acest fapt ne permite să includem în repertoriul acordeonului renumite capodopere compuse pentru alte instrumente, cum sunt creații pentru pian de C. M. Weber, F. Liszt, creații polifonice pentru orgă și clavier de J. S. Bach, pentru vioară de C. Saint-Saëns, lucrări de D. Scarlatti etc.

Cele mai des utilizate registre la claviatura mâinii drepte:



– registrul de clarinet;



– registrul musette;



– registru de vioară (concertino);



– registrul de oboi.

Registre transponibile



– registrul de fagot;



– registrul de bandoneon;



– registrul de orgă;



– registrul tutti;



– registrul piccolo.

¹⁴ Întrucât în literatura de specialitate nu este încă unificată terminologia legată de denumirile registrelor acordeonului, le-am utilizat pe cele general-acceptate pentru majoritatea acestora. Pentru unele registre am utilizat termeni ce, în opinia noastră, corespund cel mai bine sonorității date. În special, ne referim la registrul de orgă (la F. Lips, de ex., este numit orgă-clarinet) și la cel de vioară (la F. Lips – concertino).

Registre mai puțin utilizate:



- registrul musette (la instrumentele care posedă 5 rezonatoare)



- registrul acordeon



- registrul tutti (la instrumentele care posedă 5 rezonatoare)

La mâna stângă, acordeonul are două tipuri principale de claviatură:

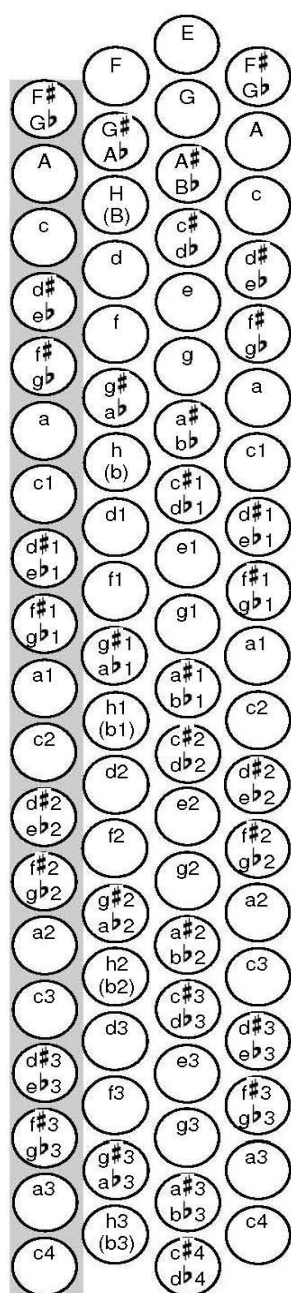
Bas standard, ce prezintă două rânduri de note așezate pe verticală, fiecare dintre ele având acordaj pe cvinte (doar cu diapazonul de o octavă), și patru rânduri de acorduri majore, minore, acorduri de septimă și micșorate.

Convertor sau *free bass*. Prin conectarea registrului convertor, obținem două rânduri de bas standard neschimbat, iar celelalte 4 rânduri se modifică într-o variantă de gamă cromatică (similară cu claviatura acordeonului cu butoane în oglindă), primele trei rânduri verticale fiind de bază, iar rândul al patrulea – dublarea rândului 1. Acest rând este considerat ca ajutor pentru obținerea unor variante de digitație mai potrivită pentru interpretare.

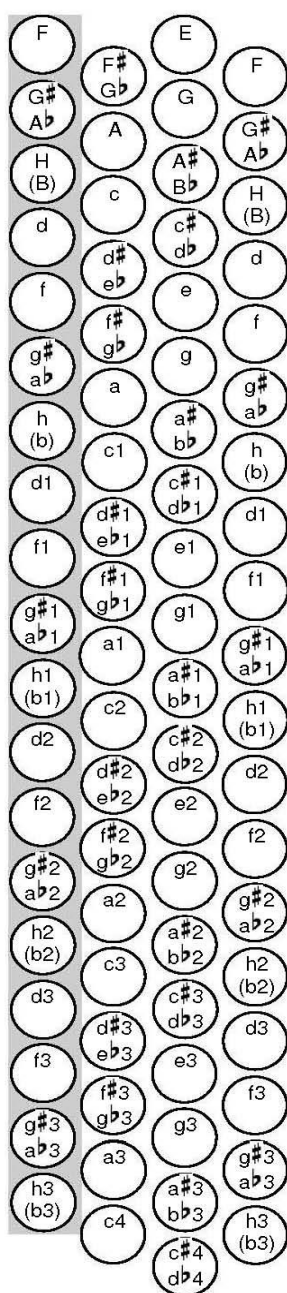
În prezent, cele mai cunoscute sunt trei sisteme de convertor la acordeon (Fig.1) – *C-Griff system*, *B-Griff system* și *Bayan* – toate fiind constituite în Europa. Sistemul *Bayan* a fost folosit mai ales în fosta URSS, fiind cunoscut la noi și ca „sistem sovietic”. La sistemul *C-griff* sunetele grave sunt plasate în partea de sus a claviaturii, iar la sistemul *Baian* sunetele grave se află în partea de jos a claviaturii. Conceptul repartizării sunetelor este cromatic la ambele sisteme, ele fiind plasate în reflecție. În Republica Moldova, se utilizează, de regulă, aceste două sisteme de convertor (*C-Griff* și *Bayan*).

Acordeonul este un instrument cu posibilități muzicale expresive și bogate. În procesul transcripției, este foarte important de a scoate în evidență cât mai plenar particularitățile sonore și timbrale ale acestuia.

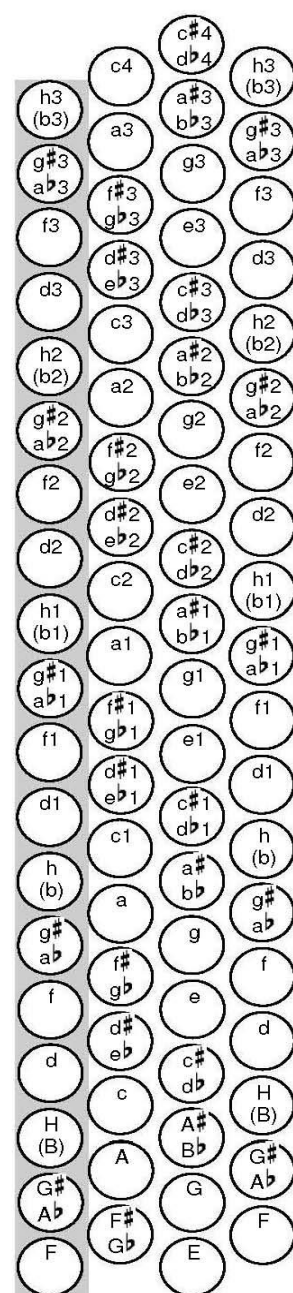
Fig. 1. Sisteme de convertor la acordeonul contemporan¹⁵.



C-Griff
C-System



B-Griff
B-System



Baján
Bayán

¹⁵ Sursa: wikipedia: [Free-bass system - Wikipedia](#)

1.3.2. Particularități ale transcrierii pentru acordeon a creațiilor polifonice (după originalele de orgă)

Polifonia (din greacă, poli – mult, fonie – sunet) reprezintă una din cele mai timpurii forme ale muzicii și se caracterizează prin autonomia mai multor voci/linii melodice separate. Primele mostre ale muzicii polifonice datează din secolele IX-X, ulterior, această formă a gândirii muzicale a dezvoltat numeroase tipuri – de la forme de polifonie rudimentară, precum isonul și eterofonia, la cea imitativă, contrastantă, la poli-melodism, etc. – dominând lumea muzicală, practic, pe parcursul a câtorva sute de ani, până în perioada Barocului târziu și culminând cu creația monumentală a lui J.S. Bach, G.F. Händel și alți compozitori de talie universală. Neîntrecută până astăzi rămâne arta fugii și a polifoniei imitative a lui J.S. Bach, care a cunoscut o dezvoltare destul de amplă în secolul XX, în muzica lui D. Șostakovici, I. Stravinski, P. Hindemith ș.a.

Trebuie să menționăm că repertoriul polifonic pentru acordeon este format în cea mai mare parte din creațiile lui J.S. Bach, în special, cele scrise pentru orgă. Iată de ce, ne vom axa, în cele ce urmează, în ce privește creațiile de factură polifonică, anume pe transcripțiile de acordeon ale acestui mare compozitor. Creația componistică a lui J.S.Bach cuprinde o varietate de creații, de cele mai diverse genuri, de la mici lucrări instrumentale pentru clavecin, orgă, grupe restrânse de instrumente, până la cele pentru ansambluri orchestrale mici și mari (motete și chorale, pasiuni, oratorii, cantate religioase și laice, etc.). Se consideră că marele compozitor le-a adus la perfecțiune, acestea constituind, până azi, puncte de referință în domeniu. Polifonia reprezintă aspectul central al stilului bachian, aceasta fiind de o inventivitate și ingeniozitate nemaîntâlnite până atunci. J. S. Bach a reușit o sinteză armonioasă între armonie și polifonie, între mijloacele tehnice vechi și noi, el fiind recunoscut ca cel mai mare polifonist al tuturor timpurilor.

Cercetătoarea G. Ocneanu scrie: „În cadrul muzicii instrumentale a lui J. S. Bach lucrările pentru orgă reprezintă latura neîntreruptă a creației sale, legată de munca de organist, căreia i s-a consacrat neobosit și cu pasiune de-a lungul întregii sale vieți, lucrând la acest instrument fie în calitate de organist la curtea din Weimar, fie în bisericile din Arnstadt, Muhlhausen și, mai ales, din Leipzig. În același timp, aceste lucrări constituie moștenirea pe care Bach a preluat-o de la marea școală a organiștilor care au însemnat emblema muzicală a Germaniei din epoca Barocului” [6, p. 213]. Și alți cercetători precum V. Galațkaia, vorbesc despre importanța orgii în creația marelui compozitor: „Lucrările pentru orgă reprezintă baza și pilonul întregii creații bachiene. (...) (ele – n.n.) pot fi comparate cu o frescă: toate detaliile sunt prezentate în prim-plan,

imaginile muzicale sunt de un mare patetism” [82, p.95]. Aceeași autoare arată, că în epoca în care a trăit compozitorul, orga era un instrument complex, „capabil să exprime (...) toate conceptele și emoțiile compozitorului” astfel, încât anume cu referire la muzica de orgă s-a impus „stilul concertant, liniile amplificate, dramatismul teatralizat al imaginilor, virtuozitatea” [82, p.95]. Iată de ce, considerăm ca fiind obligatorie cunoașterea și includerea în repertoriul de acordeon a creațiilor polifonice transcrise ale acestui mare compozitor, în calitate de bază solidă pentru însușirea artei de interpretare la acest instrument.

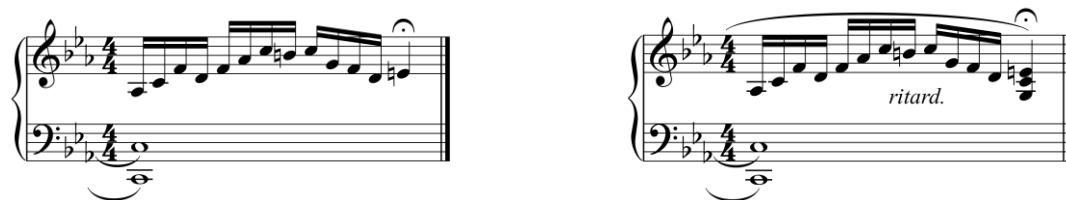
Ținem să remarcăm, înainte de toate, că notația pentru orgă și cea pentru acordeon sunt diferite. În original, creațiile lui J.S. Bach pentru orgă sunt scrise pe trei portative (mâna dreaptă, mâna stângă (numite și *manuale*) și claviatura pentru picioare), ceea ce constituie o primă dificultate cu care se confruntă autorul transcripției. De regulă, materialul muzical de pe portativul nr. 3 nu prezintă mari dificultăți tehnice pentru interpretare. Reieșind din specificul registrului grav, acesta este transpus la acordeon în mâna stângă. Textul muzical de pe portativul nr. 2, care la orgă se interpretează cu mâna stângă, în dependență de dificultățile tehnice, facturale, timbrale metro-ritmice, în procesul transcripției este, de regulă, repartizat între mâna dreaptă și cea stângă, care uneori apar și în anumite combinații. Respectiv, portativul nr. 1, de regulă, este interpretat la acordeon, în mâna dreaptă.

De asemenea, este important să menționăm și problema surselor notografice utilizate pentru transcripții. Un prim-pas pe care trebuie neapărat să-l urmărim înainte de a începe transcripția propriu-zisă este să găsim cea mai „credibilă” sursă de informație – în cazul dat – notele în original de orgă, întrucât de-a lungul anilor au apărut o mulțime de redacții și ediții, autorii cărora au intervenit atât în textul muzical, cât și în tempo, articulații, durata notelor, octave, registre etc. Toate aceste schimbări au fost făcute deoarece starea manuscriselor lui J. S. Bach nu era de cea mai bună calitate, din cauza vechimii lor, unele momente fiind dificil de descifrat, chiar și în prezent. Din experiența autorului, sursele cele mai apropiate de original sunt edițiile *Urtext*, ce au la bază chiar manuscrisele compozitorului sau copiile lor. În cazurile în care nici în *Urtext* unele note, durate, articulații etc. nu sunt clar vizibile, alte surse ce pot fi luate în considerare sunt primele ediții. De obicei, în primele ediții, textele muzicale care sunt greu de descifrat în manuscrise, sunt corectate de compozitori.

Preludiu și fuga în c-moll BWV 847. Exemple din diferite ediții :

Ex. 1a (măsura 38): Ediția Urtext

Ex. 1b (măsura 38): Ediția C. Czerny



Ex. 2a (fuga): Ediția Urtext



Ex. 2b (fuga): Ediția C. Czerny



Ex. 2c (fuga): Ediția F. Busoni



Un rol foarte important pentru accesibilitatea citirii textului muzical îl are distribuția prealabilă a originalului pentru orgă – în cazul nostru, de pe trei portative, îl vom transfera pe două portative. N. Davîdov confirmă acest fapt: „Pentru realizarea principiului de adecvării, este

important ca autorul transcripției să posede instrumentul la nivel înalt. Totodată, nu trebuie să ne limităm doar la posibilitățile individuale tehnice, ci să ne folosim de experiența altor interpreți¹⁶ [85, p. 34]. Acest fapt ne impune să respectăm un șir de cerințe și aspecte referitoare la textul muzical și executarea lui.

Pe de altă parte, pentru a păstra cât mai fidel trăsăturile originale ale lucrării, este esențial pentru autori să realizeze o sistematizare a trăsăturilor interpretative, să scoată în evidență principiile polifonice ș.a. În același timp, unele schimbări nu afectează atât de mult originalul, cum ar fi cele ale digitației. În rezultat, sunt descoperite noi posibilități de expresie artistică în interpretarea la acordeon, se extinde diapazonul claviaturii drepte până la trei octave, este folosită frecvent mișcarea rapidă pe terțe paralele etc. Astfel, în rezultatul utilizării complexe a procedeele de transcripție se produc schimbări în factura creației, fie în întregime, fie a unor componente ale acesteia.

Din experiența autorului, procedeele de transcripție ale creațiilor polifonice pentru acordeon pot fi împărțite în două grupuri, după specificul factual-polifonic și cel sonor-tehnic al instrumentului:

1) procedee legate de schimbarea amplasării vocilor facturii polifonice (mișcarea vocilor, omisiuni, modificări ale duratelor, lărgirea sau micșorarea diapazonului, modificarea desenului ritmic), și

2) procedee legate de specificul interpretării la acordeon (folosirea anumitor articulații caracteristice, schimbarea registrelor, a timbrului ș.a.).

Examinând mai îndeaproape procedeele din primul grup, trebuie să arătăm, că unul din cele mai importante este **mișcarea vocilor**, care, fiind situate pe orizontală, permit interpretului să simplifice factura, care devine mai potrivită pentru interpretare, și, totodată, să construiască un pasaj într-un acord arpeggiat sau să înlocuiască figurația armonică cu acorduri întrerupte. În același timp, trebuie să menționăm că deplasările vocilor sunt utilizate nu doar pe orizontală, dar și pe verticală.

Pe parcursul transcrierii facturii pentru acordeon, deseori se recurge la **omiterea unor sunete**, a unor fragmente melodice sau chiar a unor fraze întregi, - evident, nu în detrimentul concepției fundamentale a creației originale. În interpretarea la acordeon, acest procedeu apare deseori mai ales în linia melodică a basului, în scopul executării pasajelor tehnice ale mâinii stângi. La omiterea unor sunete în vocile interioare se recurge în cazul când apare o sonoritate incompletă în combinație cu acordurile din mâna stângă. Motivul folosirii

¹⁶ Н. Давыов: “Для осуществления принципа удобства очень важно, чтобы автор переложения владел инструментом. Но представление о возможностях аккордеона не должно лимитироваться уровнем личного владения техникой. Следует учитывать и коллективно-общественный опыт” [85, p. 34]

acestui procedeu mai poate fi explicat prin tendința de a evidenția clar vocea superioară și potrivirea interpretării ei în cazul unei facturi complicate. Remarcăm, că atunci când aplicăm procedeul de eliminare a unor sunete, pasaje sau voci care se dublează, armonia, vocile și sunetele fundamentale trebuie să rămână neschimbate.

Frecvent, în creațiile polifonice transcrise pentru acordeon se folosește **modificarea duratelor**. Multe procedee, efecte sonore pe care organistul le aplică în timpul interpretării cu ajutorul dinamicii sau pedalei, la acordeon sunt mult mai dificil de interpretat. Astfel, ele trebuie să fie redată prin durate fixe. Spre exemplu, procedeul de *mărire a duratelor* se folosește în momentele când este necesară evidențierea unor voci sau utilizarea acestora ca pedală. *Micșorarea duratelor* se utilizează pentru prezentarea clară a melodiei principale sau pentru realizarea unei dinamici egale ca intensitate în registrele acut și grav. Deseori aceste scurtări se întâlnesc în vocile cu funcție de acompaniament sau fundal armonic.

Procedeele din cel de-al doilea grup se axează mai mult pe caracteristicile sonore ale acordeonului și particularitățile interpretării creațiilor polifonice la acesta, ce diferă destul de mult de cele ale instrumentelor originale – toate fiind subordonate scopului final al transcripției, de a nu denatura concepția creației originale. Astfel, una din dificultăți este absența pedalei la acordeon și din această cauză, o importanță deosebită o au procedeele de realizare a cursivității discursului muzical. Astfel, în creațiile instrumentale se întâlnesc diferite metode tehnice de obținere a acesteia. Avem în vedere **evidențierea vocilor în cadrul facturii muzicale**. Spre exemplu, în orchestră, în acest scop este utilizat timbrul diferitor instrumente, iar una din particularitățile interpretării la acordeon constă în folosirea articulațiilor nu numai pentru a reda caracterul diferit al melodiei, dar și ca metodă de a evidenția o linie melodică din cadrul facturii polifonice. E foarte important ca autorii transcripțiilor să cunoască faptul, că folosirea articulațiilor specifice acordeonului în materialul muzical transcris trebuie să se bazeze pe cunoașterea stilului și a caracterului piesei originale, pe studierea modului de realizare a ideii muzicale de către compozitorul respectiv.

O anumită schimbare timbrală se produce la **transferarea vocilor dintr-un registru în altul**. Atunci când se micșorează diapazonul, sunarea la acordeon devine mai compactă, iar prin extinderea lui — mai largă. În ceea ce privește schimbarea octavelor, aceasta se folosește în vocile mijlocii, ce poate fi mai comod din punctul de vedere al interpretării, pentru a amplifica sonoritatea sau pentru a evidenția tema principală, care poate fi în vocea mediană.

Printre cele mai importante momente ce țin de particularitățile sonore ale acordeonului și care trebuie luate în considerație de autorul transcripției, se numără **filarea sunetului și dinamica**. Se știe, că emiterea sunetului la acordeon se caracterizează prin mai multe posibilități

de filare a acestuia. Însă, în executarea creațiilor polifonice este necesar de a înțelege, că *filarea sunetului* poate fi realizată doar în măsura în care aceasta nu denaturează caracteristicile stilului. În perioada lui J.S. Bach, problemele dinamicii interpretării erau tratate sub alte aspecte decât în secolul XIX, spre exemplu. În interpretarea polifoniei la acordeon, acest mijloc de expresie este destul de eficient. Astfel, se știe că în lucrările ce conțin cel puțin două voci, este necesar ca în timpul execuției, fiecare dintre acestea să-și păstreze individualitatea și logica de dezvoltare proprie. Aceasta se va obține inclusiv cu ajutorul dinamicii corespunzătoare fiecărei voci. O trăsătură caracteristică legată de emiterea sunetului la acordeon în creațiile polifonice constă în faptul că în aceste creații nu este admisă o nuanțare „pestriță”. Sunt utilizate creșteri sau diminuări treptate ale dinamicii, culminații esențiale, contraste timbrale, însă fără a schimba frecvent „culoarea sonoră”. Deseori la executarea nuanței de *piano* la acordeon se pierde simțul de sprijin și de atingere precisă a tastelor, iar în rezultat, sunetul devine nedeslușit, imprecis, lipsit de culoare timbrală. Astfel, execuția *piano* necesită o atingere deosebit de precisă. La interpretarea creațiilor lui J.S. Bach, folosirea nuanțelor de *crescendo* și *diminuendo* trebuie realizată cu a atenție sporită. Folosirea dinamicii în lucrările polifonice ale lui J.S. Bach, într-o anumită măsură este determinată de densitatea și specificul facturii. Cunoașterea particularităților stilului *baroc* îl va ajuta pe interpretul acordeonist să aleagă mijloacele dinamice corecte în executarea transcripțiilor. Nu este recomandată imitarea sonorității originalului, iar interpretul va trebui să adopte o tratare individuală a lucrării.

În interpretarea la acordeon a creațiilor polifonice, una din dificultăți este legată și de faptul că la acest instrument sunetul sau tema nu poate fi evidențiată precum la orgă, clavecin sau pian, deoarece la acordeon sunetul intră prin toate orificiile rezonatorului acustic. Iată de ce în procesul transcripției, autorii recurg la anumite procedee, precum îmbogățirea facturii în baza vocilor originale, introducerea pasajelor de virtuositate, pentru a evita caracterul prea omogen al sonorității facturii polifonice.

Cu toate acestea, există un șir întreg de mijloace de *reliefare a temei* în structura polifonică, utilizate de interpreții-acordeoniști, și anume: plasticitatea dinamicii, agogica și articulațiile. Pe plan sonor-timbral, sunt importante procedee precum: **dublarea melodiei într-un registru mai grav**, cât și **schimbarea registrelor**, care este, de asemenea, un mijloc foarte eficient de scoatere în evidență a temei în interpretare la acordeon. Prezența acestui mijloc de expresie la acordeon contribuie la obținerea sonorității specifice acestuia, instrumentistul având posibilitatea de a schimba nuanțele sonor-timbrale în conformitate cu stilul și genul creației, cu sarcinile artistice propuse. În cazul creațiilor polifonice, **selectarea registrului** are un rol

esențial, întrucât ajută la obținerea unei sonorități apropiate de cea a orgii sau chiar a clavecinului. Totodată, registrul este deseori determinant în procesul de nuanțare a vocilor, în evidențierea temelor sau a liniei basului, etc. În procesul de evidențiere a temei, se realizează și o accentuare intenționată a acesteia, în timp ce celelalte voci vor fi interpretate un pic mai încet, îndeplinind un rol secundar. Uneori, pentru acest scop, putem evidenția sunetele necesare prin *tenuto*, alteori prin reținerea lor mai mult decât este indicat în text sau prin scurtarea vocilor secundare.

Tempoul este un alt aspect important al transcripției creațiilor polifonice la acordeon deoarece materialul original (care este expus în trei claviaturi) este consolidat doar la două mâini, iar textul devine destul de complicat, fapt ce reduce posibilitățile tehnice ale interpretului. Organizarea interioară, conținutul muzical al creațiilor polifonice, și, în special, al celor de J.S. Bach, impun instrumentistului să respecte cu rigoare limitele stricte ale tempoului. Este important ca în procesul evoluării să nu apară abateri de la tempou, cu excepția schimbărilor indicate de autor. Sunt admise lărgiri nu prea mari, însă doar în structurile finale care, însă, nu trebuie să creeze senzația de neclaritate.

Un rol aparte, extrem de important în respectarea stilului interpretării în creațiile polifonice, îl are **articularea sunetelor**. Astfel, pentru J.S. Bach, spre exemplu, în dependență de faptul cum sunt articulate, chiar și patru șaisprezecimi pot crea diverse nuanțe ale imaginilor muzicale. Spre exemplu, dacă prima rămâne independentă, cu o mișcare neobservată, ea se separă de celelalte și se alipește la precedentele. Astfel, se înviorează succesiunea monotonă a notelor legate, iar pasajele devin mai clare și mai însuflețite. Și dacă pentru orgă sau clavecin este caracteristică o articulare clară a sunetelor, apoi sonorității acordeonului modern, din câte se cunoaște, îi este caracteristic, mai ales, un *legato cantabile*. Astfel, acordeonistul capătă largi posibilități de diferențiere, de nuanțare a sunetelor, oferindu-i acestei articulații diverse aspecte — de la *legatissimo* la *quasi legato*. Totodată, este important ca în lucrare să se păstreze claritatea emisiei fiecărui sunet, pentru a nu se produce „lipirea” acestora, care nu este caracteristică tradiției *baroc*.

Una din cele mai mari dificultăți în interpretarea la acordeon a creațiilor lui J.S. Bach e legată de problema **ornamentelor**. În unele redacții este transcrisă descifrarea lor, însă, de multe ori, ele nu sunt notate sau explicate. În transcripție este necesar de indicat descifrarea tuturor procedeelelor caracteristice stilului epocii.

Este cunoscut, că *trilul* în muzica baroc se deosebește de forma sa contemporană prin viteză, el se interpretează mult mai lent și din contul duratei sunetului de bază. Trilul se cântă începând de la sunetul auxiliar, însă dacă înaintea sunetului pe care este pus semnul trilului este

un sunet auxiliar ascendent, de la care ar trebui să înceapă trilul, el va porni în cazul dat de la tonul de bază. *Apogiatura* se execută din contul duratei de bază. *Mordentul inferior* întotdeauna se execută cu un semiton sau un ton mai jos decât sunetul dat, cu reîntoarcerea la el, în funcție de mod. *Mordentul superior* poate fi tratat ca un tril redus. Ornamentul se recomandă de a-l începe de la sunetul auxiliar. De regulă, este constituit din patru sunete. Ca excepție, poate fi executat și sub formă de broderie triplă, care începe de la nota de bază. Aceasta se produce atunci când în fața sunetului, deasupra căreia este notat *mordentul superior*, în text este un sunet auxiliar. În afara de aceasta, uneori, tempoul rapid și cerințele de articulație pot impune reducerea numărului de sunete din contul notei auxiliare. *Grupetul*, pe care J. S. Bach îl numește „cadance”, se execută în special de la nota superioară auxiliară și constă din patru sunete egale ca durată. De menționat, că toate aceste ornamente sunt destul de facile în interpretare la acordeon, iar unul din principalele momente la care trebuie să atragă atenția interpretul, este tratarea corectă a acestora — conformă stilului și epocii, — care, în ultimă instanță, determină interpretarea adecvată a întregii lucrări.

O importanță aparte o are **tehnica manevrării burdufului** la acordeon. Utilizând această dexteritate atât de specifică acestui instrument, acordeonistul trebuie să țină cont, în primul rând, de specificul arhitectonic al creațiilor polifonice, în care ideea, fraza muzicală nu poate fi întreruptă, pentru a nu încălca integritatea mișcării vocilor. Iată de ce aprecierea corectă a logicii dezvoltării liniei melodice a fiecărei voci ține atât de abilitatea interpretului, dar și de cea a autorului transpunerii. Ei vor găsi și vor fixa locul schimbării burdufului, plasându-l mai ales acolo, unde în toate vocile apare o pauză simultană, ce nu va denatura linia mișcării vocilor. Astfel, se va accentua mai vizibil, mai clar conturul dintre structuri, fără a întrerupe mișcarea și fără a afecta procesul dinamic.

În piesele polifonice uneori este recomandat de manevrat burduful chiar pe sunetul prelungit, deoarece extensia burdufului are limita sa. Este important ca acordeonistul să asculte durata sunetului înainte de manevrarea burdufului până la capăt; să schimbe burduful rapid, fără a admite apariția cezurii. De asemenea, este extrem de important ca, la manevrarea burdufului, interpretul să păstreze aceeași intensitate sonoră, astfel încât, după schimbarea acestuia, dinamica să nu devină mai mică sau mai mare decât este necesar conform logicii dezvoltării muzicale. Mișcările nu prea evidente ale corpului interpretului în stânga (la desfacerea burdufului) și în dreapta (la strângerea acestuia), de asemenea pot contribui la o schimbare mai precisă a burdufului, facilitând astfel partida mâinii stângi.

Acordeonul și orga sunt foarte apropiate din punct de vedere timbral deoarece ambele instrumente sunt atribuite aerofonelor cu clape, ce au posibilitatea de a menține nivelul sunetului

pe o durată mai îndelungată de timp și au posibilitatea de a-și schimba timbrul prin intermediul registrelor. Din acest punct de vedere, putem confirma că sunetul piesei interpretate la acordeon cu ajutorul registrelor speciale (care și poartă denumirea *de orgă*): ;  este foarte apropiat de cel al originalului. De asemenea, pentru a obține un sunet timbral mai catifelat, folosim registrele  și .

1.3.3. Specificul transcripției la acordeon a creațiilor de factură omofon-armonică (după originalele de pian și vioară)

Termenul *omofon-armonic* are un caracter extrem de complex și se întâlnește în literatura de specialitate în sintagme precum: scriitură omofonică, stil omofonic, factură omofonică, formă omofonică, ș.a. Din limba greacă *omofonie* înseamnă unison și presupune, după cum se cunoaște, un anumit tip al discursului muzical ce se caracterizează prin împărțirea vocilor în principale și însoțitoare, de acompaniament. Una dintre voci – melodia – deține un rol principal, iar celelalte – unul subordonat (acompaniament armonic, acompaniament). Anume în aceasta constă diferența fundamentală dintre factura de tip polifonic, bazată pe egalitatea vocilor. Cercetătorul L. Mazel caracterizează muzica omofonă în corelație cu cea polifonică, arătând că: „După posibilitățile sale de expresie, polifonia și omofonia, în mare parte, se completează reciproc. Astfel, muzica omofonică se deosebește, de obicei, printr-o secționare mai clară. În melodie, această secționare este determinată de întreruperile periodice, pauze și repetitivitatea ritmică a părților. Acompaniamentul accentuează secționarea melodiei prin intermediul schimbării armoniilor și a cadențelor. Dimpotrivă, muzica polifonică, de regulă, nu este atât de bine secționată. Melodia fiecărei voci evită întreruperi, pauzele la intervale egale de timp, nu se împarte atât de evident în părți similare pe plan ritmic și are un caracter mai cursiv” [99, p. 319].

Deși se consideră că a apărut mai devreme, stilul omofon-armonic s-a evidențiat în muzica secolelor XVII-lea și al XVIII-lea, în contextul trecerii de la baroc la clasicism. În clasicism, acesta a înlocuit treptat stilul polifonic, în toate genurile principale ale muzicii vocale și instrumentale (operă, simfonie, muzică de cameră și instrumentală), iar în secolul al XIX-lea, devine dominant. „Înflorirea și dominarea scriiturii omofonice” [3, p. 99] în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea – secolul al XIX-lea, în arta muzicală europeană, este extrem de importantă, având un impact major în istoria muzicii în general. În muzica secolului XX, stilul omofon-armonic își pierde treptat „popularitatea”, în legătură cu elaborarea noilor tehnici componistice.

Instrumentele predominante pentru care s-a scris în acest stil sunt cele solistice, în primul rând, pianul și vioara, de asemenea, și alte instrumente ale orchestrei simfonice clasice. Este cunoscut, că un rol extrem de important în afirmarea omofoniei l-a avut muzica pentru

instrumentele cordofone, în primul rând cea pentru vioară și, în general, muzica pentru alte instrumente solistice. Iată de ce ne vom referi în cele ce urmează în special, la specificul transcrierii de la pian și vioară.

Pianul este unul din instrumentele cu taste cu posibilități tehnice și de expresie excepționale. O condiție fundamentală importantă pentru transcripția creațiilor pianistice este stabilirea unei relații adecvate de execuție la instrumentul-„destinatar”, în cazul dat – acordeonul. Se va recurge astfel la eliminarea dificultăților tehnice inutile și revizuirea texturii dezvoltate a pianului într-o formă de expunere mai potrivită pentru acordeon, fără a scăpa din vedere conținutul artistic al lucrării muzicale.

O altă condiție este apropierea maximă a sonorității transcripției de cea a creației originale. În acest sens, se va ține cont de faptul că sonoritatea și timbrul pianului se datorează în mare parte pedalelor: prima (pedala stângă) micșorează intensitatea sunetului și moderează timbrul, cea de-a doua (pedala dreaptă) intensifică sunetele armonice care îmbogățesc semnificativ nuanțele timbrale ale sonorității instrumentului și prelungesc durata sunetului. Astfel, conchidem că un rol important în transcripția creațiilor pentru pian la acordeon îl are *pedalizarea*. Ca să obținem acest efect la acordeon, este necesar de a stabili relația dintre discursul melodic și cel armonic, în funcție de sensul și caracterul creației muzicale.

Linia melodică și armonia în procesul de transcripție a lucrărilor muzicale pianistice pentru acordeon de regulă, nu se modifică în mod esențial, fiindcă acestea prezintă elementele principale ale țesăturii muzicale. Totuși, având în vedere specificul emiterii sunetului și posibilitățile facturale ale celor două instrumente, trebuie de menționat că în puține cazuri avem posibilitatea de a expune factura acordurilor originale la acordeon, din cauza diapazonului mai mic al acestuia. Astfel, autorul transcripției poate schimba starea melodică și răsturnările acordurilor iar pentru a evita densitatea excesivă a facturii, uneori se recurge la mutarea acestora pe orizontală sau la expunerea lor prin departajare cu pauze.

În acest context, condiția fundamentală pentru o interpretare adecvată, despre care am vorbit mai sus, este valabilă și în cazul transcripției creațiilor omofon-armonice. O soluție ar fi simplificarea acordurilor: se recomandă transpunerea acordurilor în registrul mediu. În cazurile în care este imposibil de a urma partitura originală, se admite repartizarea acordurilor precum și a pasajelor în diferite mâini. Totuși, simplificarea peste măsură, precum și complicarea exagerată poate conduce la pierderea conținutului și tematicii muzicale. Din propira practică didactică, am ajuns la concluzia că transcripțiile nereușite sau puțin elaborate, denaturează stilistica creației originale și diminuează conceptul compoziției. Pe de altă parte, o transcriere formală a textului original nu va permite dezvăluirea plenară a tuturor aspectelor sonore ale acordeonului.

Considerăm, aşadar, ca factori determinanţi pentru realizarea corectă a transcripţiilor lucrărilor omofon-armonice, de pe originalele pentru pian sunt:

- a) corelarea elementelor structural-semantică ale muzicii cu mijloacele de realizare interpretativă;
- b) diferenţierea funcţiilor timbrale, în partitura orchestrală şi în cea solistică-instrumentală;
- c) creativitatea şi trasarea unor perspective ale tratării interpretative a creaţiei.

Toate acestea vor fi realizate în condiţiile păstrării conceptului lucrării muzicale, a apropierei maxime a sonorităţii transcripţiei de cea a lucrării originale, a corespunderii expunerii materialului specificului emiterii sunetului şi cu posibilităţile facturale ale instrumentului, a comodităţii interpretării. Totodată, modificările produse în procesul transcripţiei ţin de schimbarea parţială sau definitivă a componentelor facturii.

De regulă, legităţile de transcripţie de la instrumentele cu taste sunt în mare parte valabile şi în cazul **transpunerii de pe creaţiile scrise în original pentru vioară**, mai ales că printre primele creaţii transpuse de la vioară au fost cele scrise pentru clavier, un strămoş al pianului, iar această tradiţie este cunoscută încă din timpurile lui J.S. Bach. Aceste transcripţii nu doar au îmbogăţit repertoriul pianului, ci şi arsenalul de formule texturale. De menţionat că în transcripţiile creaţiilor de vioară pentru clavier, scrise de J.S. Bach, putem găsi transformări semnificative ale textului de vioară care sunt asociate cu particularităţile sonore şi posibilităţile polifonice ale clavierului. În secolul al XIX-lea, compozitori şi interpreţi cu renume, printre care Ludwig van Beethoven, Franz Liszt, Felix Mendelssohn-Bartholdi, Robert Schumann au realizat numeroase versiuni ale lucrărilor violonistice din repertoriul universal, stabilind modalităţi de transcriere caracteristice precum extinderea pasajelor în concordanţă cu diapazonul pianului, în mai multe octave, introducerea unei voci la acompaniament pentru dublarea partidei de bas a orchestrei, îmbogăţirea cu elemente de contrapunct şi factură corespunzătoare posibilităţilor pianului. Totuşi, unii cercetători, precum G. Kogan, consideră, că transcripţiile sonatelor şi partitelor pentru vioară solo de J.S. Bach realizate de F. Mendelssohn-Bartholdy (care a adăugat acompaniamentul la pian) şi ale lui R. Schumann (care a făcut aceeaşi încercare) nu sunt reuşite „din cauza diferenţei fundamentale dintre tipurile de gândire polifonică a lui Bach şi omofon-armonică la ambii romantici germani”¹⁷ [93, p. 5].

Un mod original de transcripţie de la vioară la pian, şi anume a renumitei *Ciacona* din *Partita pentru vioară solo* BWV 1004 de J.S. Bach, în anul 1877 a fost realizat de J. Brahms. El a

¹⁷ Коган, Г.: „из-за коренного различия типов мышления - в основном полифонического у Баха и гомофонно-гармонического у обоих немецких романтиков” [93, p. 5].

limitat în mod intenționat posibilitățile pianistului, dând prioritate mâinii stângi pe parcursul întregii lucrări. Linia melodică a fost transpusă cu o octavă mai jos, ceea ce lasă impresia că originalul nu era destinat viorii, ci violoncelului. Această lucrare a fost numită *Studiu de perfecționare* și oferită drept cadou soției lui R. Schumann – Clara Schumann, compozitoare, una dintre cele mai strălucite pianiste ale timpului.

Virtuozitatea în creștere a interpretării la vioară specifică perioadei romantice a avut o influență enormă asupra muzicii instrumentale, în special, datorită artei lui Niccolò Paganini. Se știe că tehnica interpretativă a marelui violonist a fost un exemplu pentru mulți compozitori din acea epocă. Spre exemplu, F. Liszt, J. Brahms, S. Rahmaninov au creat transcripții remarcabile ale *Capriciului nr. 24* de N. Paganini, care au fost integrate cu succes în repertoriul pianului, iar în secolul XX, și în cel al acordeonului. Comparând transcripțiile acestei creații, semnate de diferiți autori, deducem că unii pun accent pe viteză și procedee tehnice prin care să evidențieze virtuozitatea, iar alții au ca scop să evidențieze aspectul artistic. De menționat, că pentru timpul său, F. Liszt a fost un inovator în ce privește transcripțiile, implementând procedee ale tehnicii violonistice la pian, păstrând astfel virtuozitatea strălucită a acesteia. Ca rezultat, transcripțiile sale au devenit pianistice, compozitorul folosind cu mare virtuozitate toți parametri tehnici și dinamici caracteristici acestui instrument.

Un inovator în sfera transcripției a fost Ferruccio Busoni. Având ca exemplu transcripțiile studiilor lui Paganini-Liszt, el a simplificat materialul tehnic, ce a constat în omiterea unor note din textul muzical, unele pasaje dificile fiind repartizate la ambele mâini. Salturile dificile de asemenea sunt interpretate cu ambele mâini, oferind și o digitație originală. Un exemplu complex de transformare instrumentală, după afirmațiile lui B. Borodin, este faimoasa sa adaptare pentru pian a *Ciaconei* din *Partita pentru vioară solo* BWV 1004 de J.S. Bach. Aici autorul transcripției a dat prioritate propriei viziuni asupra stilului creației și particularităților sunetului de vioară, care este caracterizat „în primul rând prin virilitate, energie, amploare și grandoare¹⁸” [72, p. 214-215].

O altă abordare a procesului de transcripție a muzicii violonistice propune renumitul pianist care a activat la confluența secolelor XIX-XX, Leopold Godowsky. El înaintea ca principiu central îmbogățirea materialului original, transformându-l în mod creativ, mai ales pe plan textural, într-o măsură în care poate să devină greu de recunoscut. Temele din partida viorii se împletesc cu alte mișcări melodice, imitații, mișcări de contrapunct, care formează o textură densă și mai facilă pentru interpretare. Fiind un adevărat maestru al pianului, L. Godowsky mereu găsea loc pentru implementarea diferitor detalii interesante, arătând că „înțelege nu doar cu capul, ci și cu

¹⁸ Бородин, Б. Б.: „прежде всего мужественностью, энергией, широтой и величием” [72 p. 214-215].

degetele”¹⁹ [104, p. 321]. Textura sa este mereu originală și evită metodele pianistice standard utilizate în mod obișnuit, având o logică puternică și constructivă, excelând printr-un înalt profesionalism și stilistică sofisticată.

Un mare interes prezintă și transcrierile pentru pian ale muzicii violonistice realizate de S. Rahmaninov. Având ca sursă de inspirație măiestria lui J.S. Bach, acestea sunt, de fapt, niște creații noi, scrise în stil propriu. Spre deosebire însă de L. Godowsky, adaptările lui S. Rahmaninov sunt mai stricte față de textul original. Detaliile pe care le-a adăugat nu au ca scop complicarea texturii muzicale, ci din contra, mențin ideile inițiale ale autorului. Fiind un pianist remarcabil pianist și un mare compozitor, ca și în cazul lui F. Liszt, transcriptiile lui S. Rahmaninov se deosebesc printr-un caracter pianistic elevat și păstrează specificul instrumentelor pentru care au fost scrise creațiile în original.

Posibilitățile acordeonului, într-o anumită măsură, sunt similare cu cele ale pianului. Iată de ce în transcripția creațiilor omofon-armonice pentru vioară sunt folosite mai multe procedee specifice acestuia. De regulă, mâna dreaptă are funcția melodică, iar mâna stângă – cea de acompaniament. Calitatea și nivelul transcrierii sunt mult mai înalte, dacă acordeonul este dotat cu *convertor*. Acesta permite respectarea octavelor originale și a intervalelor/acordurilor în poziția inițială. Interpretul are la dispoziție o serie întreagă de registre care sunt apropiate pe plan timbral de sonoritatea viorii. Spre exemplu,  sau , . Reieșind din acest fapt, el le va utiliza în funcție de situația concretă. Ca excepție, putem folosi registrul  pentru un sunet mai catifelat. De asemenea, unele modele mai avansate de acordeoane posedă registre în regiunea de barbă. Datorită acestui fapt, avem posibilitatea de a lărgi instantaneu diapazonul instrumentului, fapt ce-l apropie de sonoritatea viori și-i îmbogățește ușor timbrul, în fragmentele în tempo rapid. Dacă în partitura originală intervine orchestra/pianul – se folosește registrul *tutti (master)* – , care are ca scop amplificarea volumului sonor.

O atenție specială trebuie acordată partidei mâinii stângi, deoarece la acordeon aceasta este complet diferită de cea a pianului. Cea mai mare diferență este că la acordeon se folosesc, de regulă, patru degete. De asemenea, mâna stângă „răspunde” totalmente de emiterea sunetului, care poate fi echilibrat doar prin apelarea la registrele timbrale. Dacă instrumentul este dotat cu convertor, putem combina ambele claviaturi – rândul de bază cu cel cromatic. Acest fapt dă posibilitatea de a cânta lucrări ce conțin intervale de până la patru octave și mai chiar mai mari, care la pian pot fi executate doar cu ajutorul pedalei. Modul de amplasare a bașilor are o mare

¹⁹ Нейгауз, Г.: „В его переделках чувствуется, что он соображает не только головой, но и пальцами” [104, p. 321].

influență în executarea transcripției. Având mai multe posibilități de a cânta unele momente dificile, este necesar de a alege digitația corespunzătoare.

Trebuie să fim foarte exigenți și în alegerea piesei pentru transcripție. Lucrarea finală trebuie să păstreze concepția autorului, adăugând, totodată, o culoare timbrală nouă, specifică acordeonului. Toate articulațiile, tempourile, timbrul, dinamica, trebuie să cât mai apropiate de original. În transcripțiile sale, autorul tezei se axează pe posibilitățile instrumentului *cu și fără convertor*, ceea ce permite interpretarea acestor lucrări la toate tipurile de acordeon.

1.4. Concluzii la Capitolul 1

Reieșind din cele expuse mai sus, putem concludiona că:

1. Bibliografia studiată abordează prolele complexe ale esenței și specificului transcripției muzicale, una din cele mai spinoase fiind terminologia. Astfel, noțiunea de *transcripție*, în esența sa, este utilizată în literatura de specialitate cu sensuri foarte apropiate de noțiunile de *redactare*, *aranjament*, *transpunere*, *prelucrare*, *parafrază* ș.a. Diferențele dintre aceste noțiuni țin, de regulă, pe de o parte, de gradul de respectare a originalului, iar, pe de alta, de intervenția creativă a autorului, care propune propria viziune a lucrării transpuse.

2. Esența și specificul transcripției constă în reconsiderarea creativă a mijloacelor de realizare, cu condiția păstrării conținutului ideatic-artistic al lucrării muzicale și schimbarea expunerii materialului muzical ținând cont de condițiile instrumentale noi. În ajustarea originalului la condițiile specifice unui alt instrument, autorul transcripției scoate în evidență toate mijloacele artistice și tehnice de realizare a conținutului creației muzicale. Astfel, calea parcursă de la conceptul compozitorului spre interpret se mărește încă cu o treaptă – textul de note al transcripției. Textul nou transcris va reflecta, pe de o parte, intențiile compozitorului, cunoașterea multilaterală a specificului ambelor instrumente (pentru care este scrisă creația în original și, în cazul dat, acordeonul) și, totodată, pune în valoare noul instrument, oferind posibilitatea interpretului să-și demonstreze abilitățile sale profesionale. Este important de menționat faptul, că pentru a realiza o transcripție cu adevărat valoroasă, autorul trebuie să posede cunoștințe fundamentale din domeniul teoriei muzicii, armoniei, formelor, contrapunctului ș.a., să dețină capacitatea de a compune, de a trata în mod creativ lucrarea muzicală.

3. Principiile de bază ale transcripției muzicale în general, rezidă în:

- abilitatea de a îmbina elementele structural-conceptuale, ce au caracter stabil, cu mijloacele de realizare ce se conțin în imaginea muzicală, în toată complexitatea sa, ce au un caracter mobil, schimbător;
- diferențierea funcției timbrale în diverse stiluri și în creații aparte;
- abordarea creativă a întregului arsenal de mijloace instrumentale etc.

4. Transcripției pentru acordeon îi sunt caracteristice: a) regândirea mijloacelor de realizare instrumentală ce nu corespund caracteristicilor specificului său; b) îmbogățirea lucrării originale cu noi mijloace de expresie tipice pentru acesta. O condiție esențială este păstrarea trăsăturilor stilistice ale lucrării ce urmează a fi transcrisă în condiții timbrale noi, luând în considerare modificarea facturii, a corelațiilor de registru, a ornamentelor și a elementelor de expresie muzicale. Totuși, intenția de a realiza o sonoritate cât mai interesantă a noii creații la acordeon, nu trebuie să afecteze sau să conducă spre imagini ce nu sunt proprii originalului. Autorul transcripției trebuie să păstreze în mod fidel ideea compozitorului și, totodată, să configureze în mod creativ mijloacele de realizare a acesteia.

5. Transcripțiile creațiilor polifonice pentru acordeon largesc posibilitățile expresivității muzicale ale acestui instrument, ce posedă o sonoritate puternică, bogată, nuanțată timbral, cu un diapazon larg. Astfel, o transcripție efectuată în conformitate cu trăsăturile sonore și timbrale specifice acestui instrument, realizată cu talent și inspirație, va conferi și tratării interpretative a acesteia culori, artistism și valențe ideatice noi. Un rol important în realizarea transcripțiilor polifonice îl are textul notografic inițial, astfel, autorul tezei de cele mai dese ori apelează la edițiile Urtext, care oferă, de regulă, informații „din prima sursă”. Totodată, una din dificultățile tehnice esențiale o constituie transpunerea texturii, expusă pe trei portative la orgă și pe două portative, la acordeon. În general, tehnicile transcripției polifonice presupun cunoașterea profundă de către autorul transcripției a particularităților facturii polifonice, a formei etc., și include procedee factual-polifonice, legate de mișcările, deplasările și amplasarea vocilor, schimbarea diapazoanelor, a duratelor și desenului ritmic, omisiunilor sunetelor în cadrul vocilor, și cele legate de specificul acordeonului, ce țin de particularitățile timbrale, de registru și articulații, cum ar fi folosirea unor articulații în registre diferite, selectarea timbrului (registrelor) etc. Un rol aparte îl are tratarea ornamentelor ș.a.

6. În cazul transcripției creațiilor de factură omofon-armonică, autorul va lua în considerare în primul rând trăsăturile sonore, proprietățile tehnice, factura pedalizarea, specificul interpretării solo-orchestra, virtuozitatea tehnică ale instrumentelor originale – de regulă, acestea sunt pianul, vioara și/sau orchestra. Autorul transcripției va atrage o atenție specială diferențelor dintre diapazoanele instrumentelor, timbru, digitație etc. Un rol esențial îl are abordarea creativă, îmbogățirea prin diverse procedee a materialului original. Totuși, în acest context, nu se va scăpa din vedere factorul corelării conținutului muzical cu cel al realizării creației în condiții facturale și timbrale noi. Transcripțiile lucrărilor de factură omofon-armonică pentru acordeon necesită un nivel înalt de creativitate, având în vedere diferențele destul de mari dintre particularitățile viorii și ale pianului, instrumente pentru care sunt scrise cele mai multe lucrări de acest tip. Astfel, se

va atrage o atenție sporită transformării creative a materialului muzical, în special, facturii, prin împletirea temelor/melodiilor din partida viorii cu alte mișcări melodice, acorduri etc., pentru a obține o țesătură muzicală mai densă, specifică și adecvată interpretării la acordeon. Pe de altă parte, în transcripțiile de la vioară autorii abordează și metoda de simplificare a facturii pe plan tehnic, prin omiterea unor note, repartizarea unor pasaje dificile în ambele mâini, îngustarea unor salturi mari, schimbarea digitației etc.

7. Un rol important în dezvoltarea artei transcripțiilor muzicale, încă din perioada baroc, l-au avut mari personalități ale lumii muzicale precum compozitorii-virtuozi (J.S. Bach, F. Liszt, S. Rahmaninov ș.a.) și interpreții renumiți (F. Busoni, L. Godowsky ș.a.). Transcripțiile acestora constituie și astăzi modele pentru autorii contemporani.

2. ASPECTE ALE INTERPRETĂRII TRANSCRIPTIILOR PENTRU ACORDEON

2.1. Particularități ale tratării creațiilor polifonice

În primul capitol am expus o prezentare a unor aspecte specifice de transcriere a creațiilor polifonice pentru acordeon. Ținem să subliniem, că procesul de interpretare la acordeon al acestora este de natură complexă și implică în egală măsură, atât abilități artistice și tehnice inerente, cât și luarea în considerare a particularităților facturii polifonice, reflectate în transcripție. Astfel, o recomandare generală legată de abordarea interpretativă complexă, ce include aceste componente, fără a scăpa din vedere și multiplele aspecte legate de respectarea stilisticii specifice epocii baroc.

„În muzica de orgă, Bach face sinteza artistică între stilul tradițional al organiștilor germani, cunoscut prin Bohm și Buxtehude, și cel al organiștilor italieni, al căror reprezentant de frunte este Frescobaldi. De la primii preia formele ample (toccate, fantezii, preludii), cu desfășurări polifonice încărcate și expresii grave, iar de la italieni, cantilena, de o puternică vibrație emoțională, și o formă mai limpede, mai puțin încărcată.”, arată cercetătorii G. Pascu și M. Boțocan [7, p. 163-164]. Astfel, pentru orgă, J.S. Bach a scris în genuri consacrate din secolele XVI-XVII, pe care marele compozitor le-a dezvoltat până la apogeu în prima jumătate a secolului al XVIII-lea: unele din acestea sunt de o construcție severă, precum *fuga*, care demonstrează marea artă de clădire a edificiului sonor după regulile contrapunctului, altele au o organizare structurală mai liberă, punând în valoare marele său talent improvizatoric – *toccatele*, *fanteziile*, *variațiunile pe teme de choral*. Primul și al doilea grup de creații se combinau între ele, fuga putând fi precedată nu doar de un simplu *preludiu*, ci de o piesă improvizatorică amplu dezvoltată, ca *toccata* sau *fantezia*. Amintim aici creații importante precum *Toccata și fuga BWV 565 în d-moll*, *Fantezia și fuga BWV 561 în a-moll*, *Fantezia și fuga BWV 542 în g-moll* și *Preludiul și fuga BWV 535 în g-moll*, care au fost incluse și în repertoriul pentru acordeon. Două dintre acestea vor fi analizate mai detaliat în cele ce urmează.

Una dintre cele mai cunoscute compoziții scrise pentru orgă este ***Fantezia și fuga în a moll BWV 561***. Forma acestei lucrări diferă de cele caracteristice creației lui Bach, deoarece fuga este plasată în mijlocul fanteziei. Unii cercetători împart această compoziție în *Preludiu*, *Fuga* și *Postludiu*. Preludiul și postludiul relevă un caracter decisiv, de virtuozitate, fiind scrise în măsura de 4/4, în care se includ și părți ce se desfășoară în tempouri mai reduse, cu un caracter mai „liric”.

Preludiul poate fi împărțit în 3 secțiuni (I – măsurile 1-12; II – măsurile 12-28); III – măsurile 28-49). Bach demonstrează aici o varietate largă a armoniilor, prin succesiuni armonice, schimbând tonalitățile și succedându-le cu pasaje bine ritmate. Elementul specific al structurii este armonia, ce se află în permanentă dezvoltare. *Prima secțiune* este constituită din trei secvențe armonice, legate prin cadențe, cu bas pedalizat la mâna stângă, pe treapta I-a a tonalității secvenței. Primele trei măsuri sunt scrise în tonalitatea *a moll* cu tema formată din optimi în alto care este îmbogățită cu arpegii pe trisonul tonicii din treizecimoimi care se rezolvă în pasaje descendente în minor melodic/natural. În măsura 4, pasajele se rezolvă în cadență din două acorduri, prin acordul micșorat cu treapta a VII-a ridicată la bas spre o nouă tonalitate (*e moll* – dominanta minoră). *Prima secvență armonică* începe în măsura a 4-a care este formată din pasaje ascendente în minor melodic care trec în arpegii descendente și ascendente în tonalitatea modulației. În măsura 7, este expusă din nou o cadență anticipată de un *ritenuto*. Ca și în cadența anterioară, ea este formată din două acorduri, primul micșorat, ce, prin treapta a VII-a ridicată (pentru noua tonalitate) la bas, trece spre acordul tonicii a noii tonalități (*d moll* – subdominanta tonalității de bază). Cea de-a doua *secvență armonică* este formată din pasaje ascendente în minor melodic urmate cu arpegii descendente în tonalitatea de bază a modulației care se rezolvă în cadență în măsura 9, prin două acorduri. Primul este dominanta către trisonul tonicii a tonalității paralele (*C dur*) prin treapta a VII-a ridicată la bas. Cea de-a treia și ultima *secvență armonică* este constituită din pasaje ascendente și descendente în tonalitatea de bază a modulației, ce se rezolvă în cadență către partea a doua a părții întâia a fanteziei, scrisă în tonalitatea paralelă a tonalității de bază (*C dur*). Secțiunea a doua începe în măsura 12, cu pasaje arpegiate în diferite tonalități: *C dur – G dur – G/7 – C dur – D/7 – G dur – A7 – D moll – E/7 – A moll – H/7 – E moll – Fis/7 – H moll – Cis/7 – Fis moll – E dur – A dur – D dur – G dur – A/7 – D moll*. Observăm o tendință a structurării acestor arpegii în baza modulațiilor armonice prin treapta a doua, către dominanta minoră. Din măsura 24, ele sunt urmate de o temă de legătură care constă din intervale de sexte și none pe fundalul basului pedalizat *mi* (dominanta tonalității de bază). Cea de-a treia secțiune începe în măsura 28, pe fundalul basului pedalizat *mi*, alcătuit din trei secvențe în *E dur*, *A dur* și *D dur*. În alto este expusă o temă în optimi, însoțită de vocea *soprano* – la început cu șaisprezecimi, apoi cu treizecimoimi. Aceasta persistă pe parcursul întregii părți. În măsura 42 apare o temă de legătură în tonalitatea dominantei (*E dur*) ce ne îndreaptă, printr-un pasaj descendent în măsura 47, spre o mică cadență din două acorduri, primul fiind micșorat, cu treapta a VII-a ridicată către dominanta tonalității de bază la bas, ce se rezolvă în acordul tonicii, ce reprezintă, de fapt, începutul fugii.

Fuga, scrisă pentru patru voci, este construită după legitățile facturii și stilului polifonic specific scriiturii lui J.S. Bach. Debutează cu expoziția în măsura 49, în tonalitatea de bază *a moll*,

cu vocea 1-a (*soprano*), având un caracter liniștit, liric, în pofida tempoului rapid. Vocea a doua (*alto*) apare în măsura 52, în tonalitatea dominantei. Între timp, *soprano* are un contrapunct cu motive asemănătoare cu tema principală care este urmat de secvențe armonice până în măsura 58, în care vocea a treia (*tenor*) este expusă în tonalitatea de bază. Celelalte două voci armonizează tema ce, prin secvențe armonice descendente, conduce spre apariția temei din vocea a patra (*bas*), în tonalitatea dominantei, acompaniată cu acorduri armonice simple. Expoziția se încheie în măsura 70, fiind urmată de dezvoltare, care constă din secvențe în formă de dialog între *soprano* și *alto*. Începând cu măsura 71, *tenorul* are pauză până în măsura 75 în care este expusă tema principală în *soprano*. Celelalte două voci formează acorduri de acompaniament ce armonizează tema iar *alto* are pauză până în măsura 79 unde are loc un dialog de tip întrebare-răspuns cu vocea întâia (*soprano*).

Aceleași procedee apar pe parcursul întregii fugi, culminația căreia este plasată în *codă*, în măsura 117, în care observăm ultima prezentare a temei la *bas*, interpretată cu claviatura de picioare cu armonizare la celelalte trei voci. Fuga se încheie cu o mică cadență din trei acorduri (*e moll*, *la diez micșorat* și *E dur*), în măsura 120-121. Este interesant de menționat că măsura 83 lipsește din unele ediții, din motive necunoscute.

Postludiul îl putem împărți în șase compartimente, cu texturi și caractere diferite. *Primul* (măsurile 122-124) debutează cu un motiv în vocea a doua, în tonalitatea dominantei (*E dur*) cu basul pedalizat pe nota *mi* și armonizarea temei prin arpegii în vocea întâia. Se interpretează într-un tempo rapid, cu caracter decisiv și se încheie cu o cadență armonică care se rezolvă în tonalitatea de bază. În cel de-al doilea compartiment (măsura 125-129) apar pasaje descendente în *a moll*, începuturile cărora treptat se ridică până în octava a treia. În măsura 126 este expusă tema de la începutul preludiului cu optimi însoțite cu arpegii formate din trisonul *a moll* cu treizecideoimi. La sfârșitul măsurii 129, printr-un pasaj ascendent, tema trece în arpegii descendente treptat cu ajutorul *ritenuto*, anticipând un nou tempo și caracter. Anacruza spre măsura 131 anunță debutul celui de-al treilea compartiment, în tempo *Adagio* și caracter mult mai liniștit. În discurs persistă secvențe armonice descendente. Tema la *bas* este armonizată cu celelalte trei voci care se încheie în măsura 134 cu un acord micșorat cu *do diez* la *bas* care este treapta a VII-a ridicată către modulația în tonalitatea *D dur*, lăsând un anumit „suspan” în sonoritatea acestei secțiuni. În următorul, cel de-al patrulea compartiment (măsura 135-141), apare un *bas* pedalizat pe nota *re* armonizată prin acorduri larg arpegiate, care treptat ne conduc în tonalitatea *G dur* cu pasaje descendente, cu ridicarea treptată către nota *sol* din octava a treia rezolvându-se în acorduri succesive larg arpegiate *G dur* și *C dur*, ce pregătesc modulația în tonalitatea *C dur*. Cel de-al cincilea compartiment (măsura 142-148) începe cu un recitativ în vocea întâia, fiind acompaniat

de un bas pedalizat pe nota *do*. Aici putem să ne permitem o abatere de la tempoul inițial ce dă un farmec specific întregii lucrări. Măsurile 144-146 conțin un coral, în care sunt implicate toate patru voci, iar mișcarea ne conduce spre o modulație în tonalitatea *a moll*, unde are loc același recitativ care în măsura 148 anticipează schimbarea tonalității în *e moll*. Ultimul compartiment, cel de-al șaselea, (măsura 149) etalează basul pedalizat pe nota *si*, tema fiind la *alto*, armonizată prin arpegii *H dur* și *e moll* în formula de triolet la *soprano*; armoniile se schimbă treptat, iar în jumătatea a doua a măsurii 152, același plan tonal este transpus în tonalitatea dominantei lucrării. Urmează revenirea la tonalitatea de bază a compoziției, *a moll*, prin arpegii și pasaje descendente, cu lărgirea tempoului. *Coda* întregii lucrări (măsura 157) se desfășoară în tempo *Largo*, având tema la bas, armonizată prin acorduri cu întârzieri în diferite voci, ce se rezolvă în tonalitatea *A dur* – tonalitatea tonicii majore.

Transcripția acestei capodopere a lui J.S. Bach a constituit un proces complex, creativ și dificil, din motiv că persistă multe voci ce sunt repartizate pe diapazon foarte larg în tempo rapid, original fiind scris pe trei portative cu bas pedalizat (ce limitează posibilitățile claviaturii mâinii stângi), fiind astfel determinați să folosim mai multe tehnici de transcripție care nu au fost folosite de autor în alte creații. La prima vedere, se creează impresia că basul pedalizat este destul de simplu pentru interpretare, dar în realitate, acesta prezintă o mare dificultate pe parcursul întregii lucrări, din motiv că sonorizarea ambelor mâini depinde doar de un singur burduf. Recomandăm în acest segment, ca fiind extrem de important, menținerea constantă a presiunii aerului și identificarea locurilor potrivite pentru schimba direcției burdufului, în scopul păstrării unei sonorizări ample pe parcursul discursului. În comparație cu pianul (cel mai apropiat instrument de acordeon, având în vedere prezența tastelor), la care sonorizarea notelor lungi scade treptat după apăsarea clapei, la acordeon există posibilitatea menținerii sau manipulării cu nivelul sunetului lung. Totuși, această abilitate creează probleme de alt gen, ce necesită atenția noastră. Astfel, în procesul de transcripție au fost folosite registrele – nu doar pentru a mări diapazonul sunetului de la mâna dreapta, dar și pentru a diversifica și amplifica pe plan sonor întreaga lucrare. A fost folosită tehnica de îmbinare a basului standard cu convertorul, ce în unele locuri a permis să dăm o culoare nouă piesei. Toate indicațiile de tempouri, registre, agogică, octave, sunt indicate în conformitate cu opinia și practica interpretativă a autorului. În continuare, ne vom opri mai detaliat la unele locuri, pentru a analiza procedeele tehnice și metodele care au dat posibilitatea de a include această capodoperă în repertoriul acordeonului cu clape.

Chiar din primele măsuri observăm că inițial lucrarea are trei portative cu text, tema fiind scrisă cu optimi pe cel de-al doilea portativ, armonizarea cu arpegii pe primul, și un bas pedalizat

pe portativul al treilea. În transcripție (ex. 3) am unit primele două portative la mâna dreaptă iar basul l-am repartizat la mâna stângă.

Ex. 3 (original)



Ex. 3 (transcripția)



De la începutul lucrării, la mâna dreaptă am folosit registrul de orgă $\oplus$, pentru a lărgi artificial diapazonul (scriem în octava întâia, iar sunetul este din octava mică) iar la mâna stângă folosim basul standard simultan cu convertorul conectat, pregătit pentru a-l utiliza în continuare pe parcursul interpretării lucrării. Deși are loc o lărgire a diapazonului, la instrumentul standard în măsura 6 avem nota *mi* din octava mare, pe care am transferat-o cu o octavă mai sus. Ea face parte din arpegiile lui *e moll*, iar această schimbare nu afectează concepția creației.

Un alt procedeu (partea a doua a preludiului) care necesită atenția noastră și este folosit pe parcursul întregii lucrări se referă la repartizarea arpegiilor – în original fiind plasate în partidele amelor mâini, iar în transcripție, notate la o singură mână.

Ex. 4 - măsura 17 (original)



Ex. 4 – măsura 17 (transcripție)



Din măsura 12 am folosit registrul de vioară $\ominus$ care ne întoarce în octava scrisă în original, și oferă lejeritate și transparență sunetului. De asemenea, acest fapt permite utilizarea octavelor a doua și a treia, ca în textul original. Important de menționat este modul de interpretare a articulațiilor – orgă având *legato*, la acordeon se va folosi *legato* cu suprapunerea sunetelor, pentru a atinge mai lejer acest efect sonor.

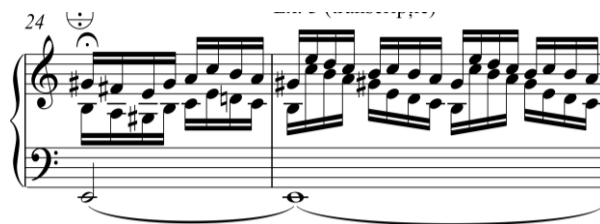
Tema de legătura din măsura 24, în transcripție este foarte dificilă pentru interpretare, deoarece pasajele cu note duble (sexte și terțe) creează dificultăți în executarea articulațiilor potrivite, iar folosirea digitației corecte este un mod dificil dar posibil în rezolvarea acestei probleme tehnice. Important de menționat este că în partitura originală persistă doar intervale de sexte și none, iar din motiv că mâna stângă interpretează basul pedalizat, aceste intervale sunt plasate doar la mâna dreaptă, ce sunt imposibil de interpretat în intervale largi. În transcripție, decimele sunt trecute în terțe, fapt ce permite interpretarea acestui segment (ex.5), păstrând

conceptul inițial. Pentru o sonorizare mai amplă și apropiată de orgă, am folosit registrul de orgă al acordeonului ☉ .

Ex. 5 – măsura 24 (original)



Ex. 5 – măsura 24 (transcripția)



Din măsura 28 folosim același procedeu tehnic ca și în exemplul 5 (portativul al doilea este interpretat integral de mâna dreaptă). În măsura 42 apare aceeași temă de legătură ca și în exemplul 5 (sexe și terțe la mâna dreaptă). Iar la sfârșitul preludiului, în măsura 47, înainte de pasajul descendent (*a moll* melodic), am lărgit tempoul pentru a pregăti saltul în octava a treia, iar ultimele 8 sunete le-am dublat la mâna stângă, prin bas standard, pentru o sonorizare mai amplă și obținerea efectului de solemnitățe.

Ex. 6 – măsura 47 (original)



Ex. 6 – măsura 47 (transcripție)



Fuga de asemenea este scrisă pe trei portative, cu prima expunere a temei la *soprano*. De regulă, evităm în transcripțiile noastre apariția următoarei teme (în oricare dintre voci) în aceeași mână. În cazul dat, cea de-a doua expunere a temei (măsura 52) este la *alto*, pe care o interpretăm cu mâna stângă la convertor. Această metodă de transcripție ne ajută să evidențiem intrarea altor voci nu doar vizual, dar și pe plan timbral, procedeu ce simplifică execuția.

Ex. 7 – măsura 52 (original)



Ex. 7 – măsura 52 (transcripție)



În măsura 59 este expusă cea de-a treia voce (*tenor*) care în original este interpretată la mâna stângă și rămâne neschimbată, dar vocea *alto*, care a fost cântată de mâna stângă, o repartizăm la mâna dreaptă, așa cum este indicat în note. Vocea a patra apare la *bas* în măsura 67, care în original este repartizată pe portativul al doilea, ca rezultat pe portativ sunt plasate câte două voci. În transcripție acest fapt ar fi nejustificat de dificil, ba chiar, în unele momente, imposibil de interpretat. Totuși, luând în considerație verticala textului, observăm că ar fi logic în cazul de față ar fi de interpretat trei voci la mâna dreaptă plasând apariția ultimei teme din expoziție integral în mâna stângă. În acest segment propunem două variante de interpretare: prima, ce presupune folosirea basului standard (majoritatea instrumentelor având doar această posibilitate) dar care limitează expunerea melodică precisă a temei. Cealaltă variantă presupune continuarea executării cu convertorul, ce permite menținerea ideii copozitorului. Faptul că la mâna stângă este plasată doar o voce, facilitează interpretarea și o delimitează pe plan timbral, pe lângă celelalte voci.

Ex. 8 – măsura 67 (original)



Ex. 8 – măsura 67 (transcripție)



În măsura 75 am folosit un procedeu specific doar instrumentului nostru, care nu a mai fost folosit anterior. Verticala acestui loc prezintă o armonizare a temei prin intervale simple care le-am completat prin adăugarea cu sunete prin intermediul claviaturii standard a acordeonului. Pentru a fi posibil acest fapt, am schimbat registrul convertor pe bas standard, ca rezultat, tema este interpretată doar cu mâna dreaptă. Acest procedeu are un efect sonor clar, simplu, dar în același timp, complex și bogat.

Ex. 9 – măsura 75 (original)



Ex. 9 – măsura 75 (transcripția)



În ultimul timp din măsura 78 folosim pauza din textul original pentru a conecta din nou convertorul deoarece textura lucrării nu ne permite să folosim voci joase pe plan timbral. Acolo unde textura lucrării permite o armonizare specifică acordeonului, ca, de exemplu, în măsurile 95-99; 112-115, folosim același procedeu ca și în exemplul 8. Ultima expunere a temei apare în măsura 117, în care este plasat apogeul fugii, în vocea *bas*. Aici am folosit aceeași metodă de transcripție, ca și în exemplul 8.

Postludiul începe cu măsura 122 cu tema din preludiu, armonizată un pic diferit, prin arpegii. În măsura 123, în textul original, acestea sunt scrise pentru două mâini și pedală și, în mod evident, nu pot fi executate simultan la acordeon. Pentru a menține discursul mai apropiat de original, am hotărât să plasăm acompaniamentul arpeggiat, în mâna dreaptă, ca în preludiu.

Ex. 10 – măsura 122 (original)

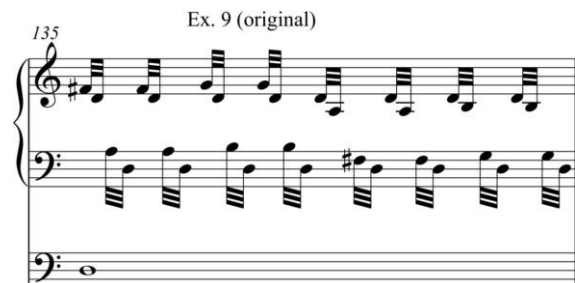


Ex. 10 – măsura 123 (transcripție)



În măsura 135, am identificat un alt exemplu ce demonstrează diferența dintre interpretarea la orgă și acordeonul cu clape. În original, acest loc nu prezintă nici o dificultate tehnică, în cazul acordeonului însă, există problema interpretării arpeggiilor, ce necesită o pregătire tehnică și muzicală înaltă. La orgă aceste arpegii sunt interpretate cu două mâini și cu basul pedalizat, în transcripție, vom fi nevoiți să executăm doar cu o singură mână. Dificultatea constă în faptul că acestea sunt constituite din intervale foarte largi.

Ex. 11 – măsura 135 (original)



Ex. 11 – măsura 135 (transcripția)



În măsura 142, are loc o schimbare de caracter și tempo. Această parte o putem trata ca pe un recitativ. Din acest motiv, pentru a obține un sunet mai catifelat, folosim registrul de fagot $\ominus$ deoarece fragmentul dat este anticipat de o pauză, ce permite schimbarea registrului. Pentru a

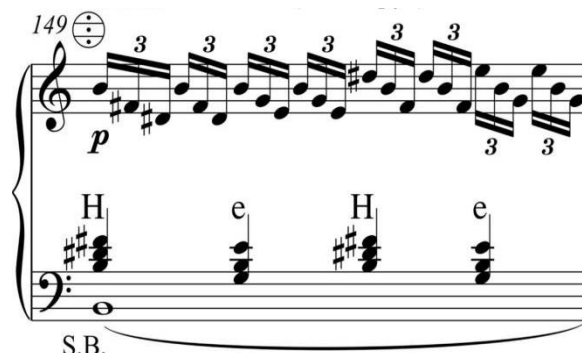
diferența două teme egale (deși în tonalități diferite), am decis să schimbăm sonoritatea pe un registru puțin mai sonor, și anume, cel de bandoneon ☉ .

Partea finală (măsura 149) debutează într-un tempo vertiginos, ce necesită o tehnică avansată. În transcripție, acest fragment a fost armonizat cu acorduri, în conformitate cu specificul acordeonului, la care se adaugă și schimbarea registrul de orgă ☉ , pentru a îmbogăți factura, și pentru a amplifica caracterul solemn și a amplifica sonoritatea.

Ex. 12 – măsura 149 (original)



Ex. 12 – măsura 149 (transcripția)



Coda acestei lucrări este interpretată în tempo mai redus – *largo* – cu acorduri pline, sonore, tema fiind în *bas*. Compoziția se încheie cu trisonul major al tonalității principale – element specific creațiilor de orgă ale compozitorului.

Fiind o lucrare complexă, această capodoperă a muzicii universale prezintă un interes deosebit pentru interpreți, incluzând mai multe genuri și tehnici polifonice, imagini artistice și caractere diferite. Interpretarea acesteia necesită de o virtuozitate avansată și muzicalitate de excepție. *Fantezia și fuga în a moll* BWV 5611 de J.S. Bach actualmente este inclusă în curriculum la specialitatea acordeon, la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, fiind frecvent interpretată la examenele de licență și de master.

Preludiul și Fuga în g moll de J. S. Bach BWV 535 reprezintă un ciclu bipartit, în care piesele sunt îmbinate după principiul contrastului. Prima parte este scrisă într-un tempo lent iar cea de-a doua este rapidă. *Preludiul* are un caracter improvizatoric, bazându-se pe succesiunea câtorva compartimente. În textul original observăm că tema melodică începe pe cel de-al doilea portativ și se extinde pe portativul unu. Având în vedere diferența timbrală la acordeon dintre mâna stângă și cea dreaptă, dar și faptul că linia melodică necesită o interpretare uniformă, am transcris-o pe portativul de la mâna dreaptă. În viziunea noastră, propunem interpreților tempoul *Lento* cu nuanța dinamică *mf*, care se dezvoltă împreună tema melodică. După o mică secțiune introductivă (de două măsuri) interpretată pe registrul de orgă ☉ ce transpune melodia cu o octavă mai jos, la mâna stângă va fi utilizat basul standard (S B (din engleză – *standard bass*) pentru evidențierea caracterului solemn. În măsura 2,

introducem registrul de vioară Ⓐ , care readuce sonorizarea în octava inițială, deoarece tema a doua este expusă în octava a doua și a treia, fapt ce nu permite folosirea registrului anterior. Această temă cu caracter liric, în care melodia este dublată de vocea mediană la o decimă în jos, va fi interpretată la convertor (F B – din engleză, *free bass*) concomitent cu basul standard, iar ca rezultat, mâna stângă va cânta două portative concomitent.

Ex. 13 (original)



Ex. 13 (transcripția)



Inițial, discursul muzical de desfășoară la trei voci (pe parcursul a 4 măsuri), apoi la patru, în următoarele 4 măsuri, fiind extins până la cinci voci (în cele patru măsuri ce urmează). În măsura 10, interpretul este nevoit să schimbe vocea a treia la mâna dreaptă, pe portativul de sus, din cauza distanței mari dintre sunete, care se vor interpreta la *standard bass* și *convertor*. Creșterea treptată a numărului vocilor, specifică muzicii polifonice, conferă muzicii o expresivitate aparte. Tema se expune în tonalitatea *g moll*, având inflexiuni în tonalitatea subdominantei (*c moll*, în măsurile 4 și 8 ale preludiului). La finele primului compartiment are loc modulația în tonalitatea dominantei – *D dur*.

Cel de-al doilea compartiment al preludiului în original este expus la o singură voce, pe două portative, spre deosebire de factura multivocală din cel precedent, având un vădit caracter improvizatoric. Materialul muzical se constituie în baza unor pasaje ascendente și descendente, care este recomandat să fie interpretate doar cu mâna dreaptă, pe registrul de orgă Ⓐ . Fragmentul conține o mișcare armonică ce accentuează funcția de dominantă, expusă la începutul și la sfârșitul episodului.

Urmează un fragment bazat pe secvențe arpegiate (măsura 19), unde primul sunet este expus în vocea a doua, pe portativul întâi în exclusivitate, pe sonoritatea acordului de septimă de sensibilă micșorat, ce, în cea de-a doua jumătate a măsurii, trece în dominantă către următoarea secvență. Acest fragment va fi plasat pe registrul de fagot $\ominus$, respectiv, se va interpreta cu o octavă mai sus. Primul sunet din arpegiu va fi dublat cu mâna stângă la convertor, pentru o sonoritate mai amplă.

Urmează un fragment expus în tonalitatea de bază (măsura 32). Tot prin intermediul unor secvențe cu pasaje în tonalitatea *g moll*, la *ritenuto*, atingem finalul preludiului, în care tempoul este schimbat în *largo* (măsura 37), cu trecerea sunetelor în mâna stângă la *standard bass*, pentru a obține un timbru mai profund. Din punctul de vedere al transcripției, *Coda* prezintă o anumită dificultate, deoarece materialul muzical este expus pe toate trei portative, iar factura predominantă include cinci voci.

Având în vedere discursul polifonic încărcat, expus pe trei portative, în procesul de transcripție acestea au fost restrânse la două portative, cu excluderea vocilor ce se dublează la diferite mâini, pentru a simplifica oarecum textul, însă fără a scăpa din vedere trăsăturile sale esențiale. De asemenea, distanța facturii de pe portativele unu și doi din original este de două octave, care este imposibil de interpretat la acordeon. În asemenea cazuri este indicat să se apeleze la posibilitățile acordeonului: folosind registrul de orgă $\oplus$, apăsând o tastă, obținem sonorizarea acestui fragment în trei octave. Ca rezultat, vom avea trei voci pe portativul unu și o voce pe portativul al doilea, sonoritatea apropiată maximal de original și factura mai facilă, ceea ce va permite interpretarea mult mai adecvată la acordeon.

Ex. 14 – măsura 37 (original)



Ex. 14 – măsura 37 (transcripția)



Mordentul de la sfârșitul măsurii 40 necesită o atenție deosebită pe plan stilistic. Din experiența autorului tezei, putem afirma că acest ornament poate fi tratat diferit în funcție de stilul și epoca în care a fost compusă lucrarea. În cazul dat, conform legiților specifice interpretării muzicii baroc, mordentul se va executa pe timpul tare, cu note de treizecimoimi.

Basul pedalizat din următoarea măsură (41) este omis în transcripția noastră, pentru a păstra mișcarea de șaisprezecimi și a evita predominarea acestuia asupra celorlalte voci, deoarece sonoritatea lor depinde pe plan dinamic doar de burduf. Procedul dat creează o sonorizare mai amplă a finalului preludiului care se încheie cu acordul tonicii majore.

Ex. 15 – măsurile 41-42 (original)

Ex. 15 – măsurile 41-42 (transcripția)



Fuga este scrisă în tempo *Allegro*, aducând un contrast evident în comparație cu *preludiul*. Din punct de vedere al conținutului muzicii, menționăm același caracter sobru, sever al materialului muzical. Fuga la patru voci este scrisă după toate rigorile acestui gen. Expoziția începe cu o temă în patru măsuri la vocea întâia (*soprano*), în *g moll*, cu registrul de vioară ⊕ , deoarece acesta este foarte apropiat de timbrul orgii. În măsura 5 intervine tema în vocea a doua (*alto*), care în original este expusă pe portativul întâi, iar în cazul nostru, a fost plasată la mâna stângă cu convertorul conectat (indicat în note *F.B.*). Acest procedeu ne permite să evidențiem pe plan vizual, timbral, dinamic și tehnic apariția acestei teme. În cea de-a doua jumătate a măsurii 11 își face apariția tema la vocea a treia (*tenor*), cu nuanța dinamică *mf*. În original observăm că vocea a doua este scrisă în original la mâna dreaptă, după care, în măsura 11, timpul al treilea, se transferă la mâna stângă iar peste trei timpi, revine înapoi. În transcripția autorului, s-a decis ca vocea a treia să fie interpretată integral la mâna stângă, iar vocea a doua să fie plasată pe portativul întâi. În cea de-a 17-a măsură își face apariția vocea a patra (*bas*), la nuanța dinamică *f*, astfel, compozitorul folosește ordinea intrării vocilor în formă de scară descendentă. În original, aceasta este notată pe portativul al treilea, respectiv, fiind interpretată la pedale. Pentru a facilita factura și interpretarea, vocea a treia (*tenor*) a fost transcrisă pe portativul unu (deci, avem trei voci la mâna dreaptă), iar vocea a patra a fost plasată pe portativul al doilea (mâna stângă). Din mai multe motive, considerăm că aceasta trebuie interpretată cu o octavă mai jos: pentru a evita saltul ce a apărut, primele trei note vor fi cântate pe rândurile de bază ale instrumentului (*S.B.*), iar apoi se va reveni la poziția inițială.

După cea de-a patra expunere a temei, urmează un alt interludiu, relativ mai desfășurat (măsurile 20 – 24), care reprezintă o secvență canonică la două voci (*soprano* și *alto*), susținută armonic de *bas*. Pentru a facilita execuția la acordeon, care în original este destul de dificilă, s-au făcut unele schimbări. Astfel, melodia din vocea mediană este interpretată cu o octavă mai sus. La mâna stângă, în măsura 23, vom trece la *S.B.*, întrucât în măsura 25, vocea a patra (*bas*) conține o pauză îndelungată, iar mâna stângă, pentru a simplifica factura mâinii drepte, va continua cu linia melodică a tenorului, la convertor. De asemenea, ținem să

indicăm și schimbarea registrului de clarinet $\oplus$, pentru a evidenția pe plan timbral și dinamic vocea a treia. Schimbarea tuturor registrelor se efectuează concomitent, prin apăsarea clapei cu întrerupătorul registrului. În această *contraexpoziție* care începe cu trei voci simultan, tema este jalonată pe rând, în vocea *alto* (în *g moll*), *soprano* (în *d moll*) și *tenor* (în *g moll*), păstrând tonalitățile expoziției.

Ex. 16 – măsura 25 (original)



Ex. 16 – măsura 25 (transcripția)



În măsura 28 observăm câteva salturi dificile pentru interpretare la convertor. Din acest considerent, am ales să executăm saltul combinat cu *S.B.* În continuare, acordeonul fiind limitat la diapazonul de o octavă la mâna stângă, am încadrat discursul, conform acestuia.

Este interesant aici segmentul dintre măsurile 32 – 38, în care factura devine foarte lejeră, transparentă, întrucât tema din *soprano* este însoțită doar de vocea *alto*, în pasaje de șaisprezecimi, care creează o senzație de mișcare continuă. Aceste măsuri vor fi interpretate într-o manieră mai puțin sobră, cu o anumită tentă lirică. Totodată, în măsura 33, cele două voci se interpretează cu ambele mâini, deci, diferit de cum e scris în original. Recomandăm acordeonistului să folosească la mâna stângă un registru acut, pentru a crea impresia că se execută cu o singură mână. Astfel, primul sunet *sol* în mâna stângă este interpretat cu mâna dreaptă, apoi continuă executarea aceleiași voci, cu mâna stângă. Pană la acest moment (măsura 41 – 42), planul tonal al fugii rămâne neschimbat. Având în vedere această particularitate, a caracterului static al materialului muzical, acordeonistul va căuta să diversifice cât mai bogat – mai ales pe plan timbral-sonor – acest mic compartiment.

Interludiul (măsurile 43 – 45) ce desparte expunerea acestor trei teme ale *contraexpoziției*, de cea de-a patra jalonare a temei în bas, este interesant prin caracterul său evaziv pe plan tonal, discursul muzical modulând lin spre tonalitatea paralelă – *B dur*, în care și este expusă ultima temă a *contraexpoziției*, în *bas*.

Schimbarea tonalității creează un caracter maiestos, solemn, ceea ce evidențiază acest episod în cadrul întregii fugi. Expunerea temei în registrul grav (măsura 46) ce determină un

caracter complex al sonorității (expus în factură de patru voci care atinge și sunete acute), creează o expresivitate aparte.

Începând cu măsura 46, am utilizat unele schimbări ale facturii, pentru a înlesni interpretarea la acordeon. În original putem observa câteva răsturnări ale acordurilor în diapazon de aproximativ două octave, care sunt imposibil de interpretat la o singură mână. Dacă restrângem aceste acorduri în diapazon de o octavă, vom obține prea multe intervale disonante. Din acest motiv, am omis linia melodică, care aici nu este atât de importantă și provine din armonizarea acestui episod muzical.

După un interludiu desfășurat (măsurile 51 – 54), urmează încă o expunere a temei la *alto*, în *d moll* (măsura 55). Pe fundalul acestei teme apare un element de canon în *tenor* și *bas*, care se suprapune pe terțe. Modul în care acest procedeu a fost scris este organistic și, practic, este imposibil de cântat la acordeon. Având în vedere prioritatea temei în forma sa inițială, am decis ca aceasta să fie plasată exclusiv la partida mâinii drepte. Respectiv, a fost necesară omiterea liniei melodice în *tenor*, în favoarea păstrării melodiei la *bas*. Totodată, tema dată va fi interpretată cu registrul de orgă ⦿ și cu o octavă mai sus deoarece registrul în cauză este destinat nu doar pentru evidențierea timbrală și dinamică, dar și pentru transpunere.

Ex. 17 – măsura 55 (original)



Ex. 17 – măsura 55 (transpoziția)



Ultima expunere a temei în tonalitatea principală, *g moll*, se efectuează la bas (măsura 64), răsunând ca o afirmare, ca o apoteoză a întregii fugi. Factura de tip canonic devine tot mai bogată și datorită pasajelor ornamentate în treizecimoimi, în registrul acut, ce conferă acestui fragment o sonoritate aparte. În același timp, includerea tuturor patru voci contribuie la formarea unei sonorități complete, bogate, specifice, de fapt, muzicii de orgă. În transcripția pentru acordeon am ținut cont de această particularitatea dată.

Fuga se încheie cu un episod desfășurat (măsurile 71 – 77). Primele trei măsuri ce se desfășoară în pasaje de tip improvizatoric, specific lucrărilor pentru orgă ale lui Bach, se vor executa într-un *ritenuto* ușor, pentru a reveni la tempoul inițial, în măsura 74. În măsura 72 am folosit un procedeu specific acordeonului, schimbând întrerupătorul pe întreaga claviatură *S.B.* (cu acorduri), pentru o sonoritate mai amplă a acestui loc culminant (*D dur* cu *do* la bas).

Ex. 18 – măsura 72 (original)

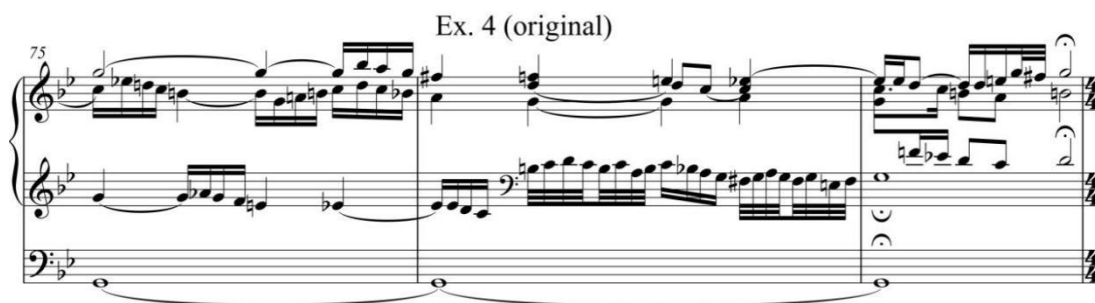


Ex. 18 – măsura 72 (transcripția)

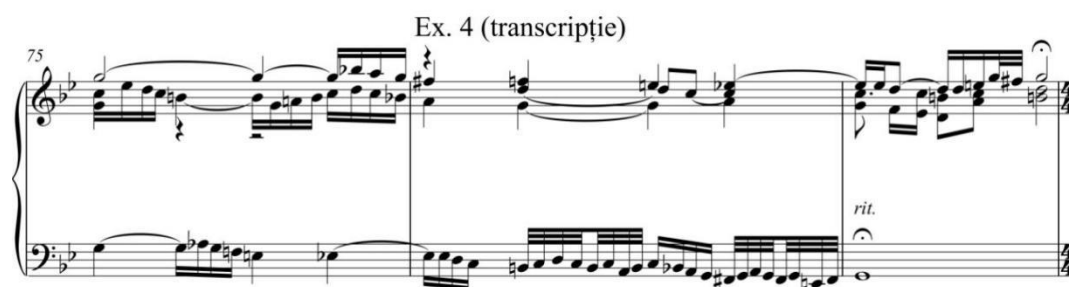


Începând cu măsura 75, basul pedalizat pe sunetul *sol* persistă până la sfârșitul fugii. De asemenea, factura textului este foarte densă (cinci voci). Din aceste considerente, am decis să ometem basul, pentru a diminua încărcătura factuală complicată a discursului. De asemenea, diminuarea va avea loc și din contul prezenței la acordeon doar a unui singur burduf (dacă e să comparăm cu sonoritatea orgii), astfel încât interpretul va avea posibilitatea să scoată în evidență fiecare linie melodică. Totodată, vocea *tenorului* a fost transpusă cu o octavă în jos, pentru a finaliza linia melodică în octava originală și pentru a conferi întregului discurs un final cât mai solemn.

Ex. 19 – măsurile 75-77 (original)



Ex. 19 – măsurile 75-77 (transcripția)



Așadar, am prezentat cele mai importante momente legate de interpretarea *Preludiului și Fugii în g moll BWV 535* pentru orgă de J. S. Bach, în versiune pentru acordeon. Printre marile dificultăți tehnice întâlnite de acordeonistul ce va dori să interpreteze această lucrare, sunt: lucrul cu registrele, transferarea sunetelor din liniile melodice dintr-o mână în cealaltă, la octavă și dublarea ei, eliminarea unor sunete, digitația, ș.a.

2.2. Interpretarea lucrărilor omofon-armonice din perspectiva acordeonului

Afirmarea stilului omofon-armonic la confluența secolelor XVIII-XIX, ce a avut loc în contextul începuturilor perioadei romantismului, sub influența principiilor estetice ale Renașterii, au pus în fața artistului problema „umanizării” conținutului și în special a interpretării muzicale, exprimată prin mai multe elemente. Unul din cele mai importante a fost cel al interinfluenței muzicii vocale și instrumentale – instrumentele „cântau ca o voce umană”. În acest context, un rol deosebit, așa cum am arătat mai sus, l-a avut vioara, ce permitea interpretarea unor fraze de respirație largă, care putea să exprime emoții, aproape la fel ca o voce omenească. În acest context, soliștii-virtuozi au avut de asemenea un impact major în dezvoltarea artei de interpretare romantice – astfel, vioara, dar și alte instrumente solistice, precum pianul, au devenit „purători” ai noii culturi de interpretare. Au apărut noi mijloace de expresivitate specifice artei interpretative în care rolul central era rezervat artistului-virtuoz, condiționate și de accentul pus pe interacțiunea acestuia cu publicul numeros și larg din sălile mari de concert. Modificări destul de importante au avut loc în ce privește elementele de expresivitate romantică – de șa dinamică (accentul pus pe *diminuendo*, *crescendo* etc.), articulația sunetului (*vibrato* la cordofone etc.) ș.a., și până la gesturile și mimica interpreților (ca să amintim aici doar stilul interpretativ al lui F. Liszt sau N. Paganini). Pe parcursul secolului al XIX și până în prezent, în contextul dezvoltării culturii muzicale, arta de interpretare a căpătat o importanță cardinală în contextul problematicei domeniului muzical în general, în calitate de forță artistică majoră capabilă să formeze și să influențeze în cele mai diverse moduri lumea spirituală a omului.

Toate aceste trăsături vor fi luate în considerație și în cazul interpretării creațiilor omofon-armonice din perioada romantică, la acordeon, chiar dacă acesta s-a afirmat ca instrument concertitic academic cu precădere în cea de-a doua jumătate a secolului XX. În acest sens, ne vom opri, drept exemplu, asupra particularităților de interpretare a două creații transcrise de autor, ce se atribuie perioadei romantice, reprezentative pentru stilul omofon-armonic – *Konzertstück pentru pian și orchestră* op.79 de C. M. Weber și *Introducerea și Rondo capriccioso* op. 28 de C. Saint-Saëns.

***Konzertstück* op. 79, în f-moll pentru pian și orchestră de C. M. Weber.** Cunoscut mai ales ca întemeietor al operei naționale germane, C. M. Weber este însă și autor al unor creații remarcabile pentru pian, el însuși fiind un foarte bun pianist. Creația sa, ce marchează începuturile operei romantice, este axată pe tradițiile teatrului popular, pe literatura romantică, național-democratică, pe legende, cântecele și dansurile populare germane, trăsături ce pot fi urmărite și în muzica instrumentală a compozitorului. C. M. Weber se manifestă ca un virtuoz al pianului, utilizând noi mijloace de expresivitate. Se remarcă în mod special ideea de

program și virtuozitatea plină de efect, în părțile finale ale sonatelor (*Sonata nr. 1* pentru pian în *C-dur*, op. 24, cu renumitul *Rondo (Allegro di bravura)*, de o mare inventivitate ritmico-melodică, desfășurată într-o mișcare vie, un adevărat „perpetuum mobile” sau în *Finale — Prestisissimo (La Tarantella)*, din *Sonata nr. 4* în *e-moll* pentru același instrument) sau în cele două concerte pentru pian și orchestră și în alte piese de virtuozitate precum *Invitație la vals*. Creația pianistică a lui C. M. Weber constituie o importantă contribuție a compozitorului la dezvoltarea stilului pianistic romantic. Odată cu dezvoltarea tehnică și afirmarea artistică a acordeonului în perioada contemporană, a crescut necesitatea completării repertoriului pentru acest instrument, prin realizarea transcripțiilor unor lucrări de referință ale muzicii universale. Una dintre acestea este *Konzertstück op. 79* de C. M. Weber, scris în 1821.

Konzertstück op. 79, în f-moll pentru pian și orchestră este o lucrare într-o singură mișcare, una din creațiile de concert preferate a unor pianiști-virtuozi ai secolului XIX cum au fost Franz Liszt sau Felix Mendelssohn. Încă de la apariția sa, autorul a schițat, pentru soția sa, programul²⁰ piesei, în care sunt evocate câteva episoade din viața unei tinere, ce își așteaptă iubitul (cavalerul-cruciat), de la război. Compozitorul întruchipează în muzică o gamă largă de sentimente lirice, pe fundalul unor evenimente legate de tema războiului – dorul și singurătatea fetei, patosul întoarcerii triumfătoare a cavalerului, bucuria reîntâlnirii, frenezia biruinței (marș). *Konzertstück* a influențat dezvoltarea muzicii instrumentale din epoca romantismului, anticipând concertele lui F. Liszt, care aprecia înalt această compoziție și o promova în activitatea sa interpretativă. Cu această capodoperă, compozitorul a dat un exemplu atât de tratare novatoare a pianului, cât și de transformare îndrăznească a genului de concert, în spiritul esteticii romantismului – spre exemplu, neobișnuit pentru acest gen este prezența unui marș în cel de-al doilea compartiment și a unui rondo, în cel de-al treilea. Arhitectura *Konzertstück* este structurată într-o formă monopartită, cu elemente de *Allegro de sonată* (forma de planul doi). Astfel, numărul compartimentelor, planul tonal, aspectul legat de contrastul dintre acestea și alte momente au stat la baza aprecierii arhitectonicii acestei lucrări: *Introducere A B A1 B1 A2 B2 Coda*.

²⁰ *Affettuoso Larghetto*: Stăpâna casei stă singură pe balconul ei, privind în depărtare. Cavalerul ei a plecat într-o cruciadă în Țara Sfântă. Anii au trecut, luptele au trecut; mai este el oare încă în viață? Îl va vedea ea vreodată? *Allegro passionato*. Imaginația ei excitată invocă o viziune a soțului ei nobil, stând culcat, rănit și părăsit pe câmpul de luptă. Ar putea ea zbura spre el și să moară împreună cu el? Ea își revine, căzând în nesimțire. Apoi, de la distanță, se aude sunetul unei trompete. Acolo, în pădure, se văd licăriri de soare, ce vin tot mai aproape și mai aproape. *Tempo di marcia*: Cavaleri și soldați, cruciați cu cruci și stegulețe fluturânde sunt aclamați de mulțime, iar soțul castelanei este printre ei. Ea se aruncă în brațele lui! *Presto giocoso*: Fericirea fără margini, păduri și coline cântă un cântec de dragoste, în timp ce mii de voci proclamă victoria sa! (în traducerea liberă a autorului) Sursa: [Konzertstück in F minor \(Weber\) - Wikipedia](#)

Trebuie de menționat că în epoca romantismului se schimbă și abordarea componenței orchestrei, în special s-a îmbogățit paleta sonoră prin tratarea rolului instrumentelor aerofone, care cunoșteau la acel timp o dezvoltare fără precedent, determinată în mare măsură și de înflorirea artei interpretative în țările Europei Occidentale. În partiturile orchestrale apar diverse efecte sonore, sunt re-gândite relațiile *solo – tutti*, contrastele *forte – piano* ș.a.m.d. Unul dintre primii compozitori care a realizat aceste schimbări a fost C. M. Weber. Caracterul de virtuozitate al lucrării impune interpretului posedarea unor **abilități tehnice** deosebite. Una din principalele dificultăți legate de această particularitate este și acuratețea interpretării, în sensul cel mai direct al cuvântului. Astfel, cele mai multe pasaje, arpegiate sau sub formă de game, se vor studia în tempo lent, respectând digitația cu strictețe. Este foarte important ca interpretul să stabilească corect locul degetelor, în vederea interpretării în tempo mai accelerat.

O altă serie de dificultăți întâlnite de interpreții acordeoniști, cauzate de rigorile transunerii pentru acest instrument, este și „**remodelarea**” și **reamplasarea în octave mai sus sau mai jos** a anumitor locuri, cauzată de faptul că acordeonul este un instrument cu un diapazon mai mic (de aproximativ trei octave). În același context, o dificultate aparte prezintă **interpretarea octavelor**, care apar practic pe întreg parcursul discursului muzical. Un alt grup de dificultăți ține de **respectarea cadrului metro-ritmic** al lucrării. Având în vedere tempoul accelerat, caracterul foarte tehnic al acesteia, este important ca interpretul să respecte pulsațiile ritmice care de obicei cad pe timpii tari ai măsurilor, cu mare precizie.

De menționat, că în *Konzertstück* nu vom găsi o mare diversitate de **articulații** – cele de bază fiind *legato* și *staccato*. Recomandăm, ca ținând cont de tempoul rapid, *legato* să nu fie cântat cu un sunet profund, ci foarte lejer, aerian. Astfel, structura arpegiată a pasajelor va primi un plus de fluiditate sonoră, prin *legato*, fără a scăpa din vedere pulsația ritmică despre care vorbeam mai sus. În special *staccato* se întâlnește destul de frecvent pe parcursul discursului muzical, atât în octave, cât și în salturi sau în mișcarea melodică treptată. Este unul din atributele ce conferă lucrării un caracter briliant, de concert. Putem urmări chiar mai multe aspecte ale interpretării acestei articulații (măsurile 46-47, 50-51, 88-89, 92-92, 146-147, 150-151, 204-205, 208-209) în care melodia este expusă în vocea superioară acută, la *staccatissimo*, pe fundalul unui sunet repetat. Este evident, că acest sunet se va cânta mai încet, iar melodia va căpăta un caracter strălucit, datorită anume acestei articulații, specifice acordeonului.

Remarcăm și **particularitățile de frazare**, care de asemenea fac parte din elementele de transcripție ale lucrării date. Având în vedere specificul structurilor frazelor pianistice, deseori de largă respirație sau, dimpotrivă, scurte, din două-trei-patru măsuri, în transcrierea pentru acordeon nu întotdeauna se reușește păstrarea amplitudinii frazelor. Astfel, există riscul de a

fragmenta discursul prin frazări mici. Se va ține cont de această particularitate, fără a pierde din vedere ideea muzicală, mesajul artistic al fiecărei fraze, al întregului discurs. Totodată, repetările frecvente ale unor compartimente ale lucrării impun o abordare mai specială a tratării formei de către interpret. Recomandăm ca la fiecare repetare să se schimbe cât de puțin, unul din elementele constitutive ale discursului – sonoritatea, dinamica, întreg caracterul interpretării. Un loc aparte printre rigorile înaintate de interpretarea unei lucrări îl ocupă stilistica interpretării, în cazul dat, aceasta va corespunde perioade romantismului timpuriu. Astfel, recomandăm interpretului etalarea unei stări de spirit adecvate, chiar până la identificarea cu eroul, căci pentru a interpreta această muzică ce inspiră atâta optimism, este necesară nu doar precizia tehnică, ci și un adevărat spirit romantic. În cele ce urmează, ne vom referi în special la compartimentele al doilea și al treilea ale acestei creații, care, în opinia noastră, prezintă un interes deosebit atât din punctul de vedere al particularităților transcripției, cât și din cel al interpretării.

Primele două compartimente se interpretează fără oprire, având cinci măsuri de legătură între ele, în care se schimbă caracterul, de la liric la marș, prin modulația din *f-moll* în *C-dur*. *Cel de-al doilea compartiment* începe prin tema interpretată de fagot, acompaniat de grupul de corzi. Construcția acordeonului permite imitarea timbrului de fagot (registru $\ominus$) pe care îl folosim și la începutul marșului. De asemenea, interpretarea cu acest registru se execută cu o octavă mai sus, deoarece la acordeon există registru de transpunere cu o octavă mai jos, ce ne permite lărgirea artificială a diapazonului instrumentului.

Ex. 20. (Partea a II-a, măsura 2-6)
(original) (transcripția)

Marșul are un ritm strict și o structură foarte clară. Acest gen nu permite libertăți excesive în interpretare, având doar două teme care pe parcursul întregii părți, se dezvoltă doar în creștere, pe plan dinamic. Prima temă, la clarinetul I, II și cornul I, II, formează trisonul tonicii (*C-dur*). La acordeon acesta se va interpreta în octava întâia. Pentru a dezvolta dinamica,

compozitorul adaugă noi instrumente – flautul și oboiul. La acordeon, în scopul evidențierii creșterii dinamice se va folosi burduful și schimbarea registrelor – în acest context, este foarte binevenită anume schimbarea timbrului instrumentului, pe cel de flaut și oboi: prima temă este interpretată pe registrul fagot (la o octavă mai sus), de la nuanța *pianissimo*, până în măsura 22, la *mezzo forte*. În măsura 23, aceeași temă se va interpreta pe registrul ☉ . Flautul și oboiul de asemenea au ca scop și evidențierea celei de a doua teme care apar în măsura 30, continuând dezvoltarea dinamică până la *forte*. În partitura originală, solistul (pianul) își face apariția doar în măsura 39, printr-un *glissando* în octavă cu ambele mâini. La acordeon, în acest caz, se va recurge la schimbarea registrului *tutti* ☉ , care în cazul de față îndeplinește mai multe funcții: evidențierea intrării pianului, prin conectarea tuturor vocilor instrumentului, executarea la dinamică și sonoritate maximă (prin apăsarea unei singure clape, obținem sunetul a trei octave), de asemenea, și pregătirea pentru *tutti* la întreaga orchestră. La mâna stângă se va interpreta basul *sol* pedalizat (dominanta) și, la *crescendo*, temele sunt expuse pentru ultima dată.

Ex. 21. (Compartimentul al doilea, măsura 30)

(original)

(transcripție)

Coda celui de-al doilea compartiment al creației analizate, în original este interpretată de flaut, oboi și clarinet. În măsura 55, nota *do* din octava patra va fi executată în dependență de diapazonul instrumentului: diapazon standard (*fa* octava mică – *la* octava a treia) sau diapazon lărgit (*mi* octava mică – *do* octava a patra), putem alege octava interpretării. În transcripția noastră am folosit varianta pentru acordeon cu diapazon standard, deoarece puțini interpreți dețin instrumente cu construcția mai avansată.

Ex. 22. (Compartimentul al doilea, Coda):
(original) (transcripția)

Original musical score for Ex. 22, Coda. The score is for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horns (C. Hn.), Trombones (Tba., Tbn.), Timpani (Timp.), Violins (Vln. 1, Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 2/4 time and features a complex, fast-paced melody in the woodwinds, with the strings providing a steady, rhythmic accompaniment.

Transcribed musical score for Ex. 22, Coda. This transcription shows the woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and the string parts (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) in a simplified, piano-style format, capturing the essential melodic and harmonic elements of the original orchestral score.

Cel de-al doilea compartiment finalizează cu acorduri interpretate ritmat, acompaniate de timpane. În ultimele două măsuri, *tremolo* la timpane și acordul tonicii la celelalte instrumente, poate fi imitat la acordeon prin *tremolo* format din sextacordul tonicii și nota *do*.

Ex. 23. (Compartimentul al doilea, final)
(original) (transcripția)

Original musical score for Ex. 23, final. The score is for a full orchestra, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horns (C. Hn.), Trombones (Tba., Tbn.), Timpani (Timp.), Violins (Vln. 1, Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is in 2/4 time and features a complex, fast-paced melody in the woodwinds, with the strings providing a steady, rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *descreșc.* and *p*.

Transcribed musical score for Ex. 23, final. This transcription shows the woodwind parts (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and the string parts (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) in a simplified, piano-style format, capturing the essential melodic and harmonic elements of the original orchestral score. The transcription includes dynamic markings such as *trem.* and *f*.

Cel de-al III-lea compartiment este scris în formă de rondo. Pentru a fi executat la un nivel înalt, este necesar de a poseda o tehnică de virtuositate. Interpretul trebuie să fie foarte bine pregătit pe plan tehnic. Această mișcare poate fi comparată cu capodopera marelui violonist N. Paganini *Perpetuum mobile* pentru vioară. Aici persistă mai multe tipuri de tehnică

interpretativă: pasajele mărunte, arpeggiate, octavele paralele etc. Caracterul muzicii este îndrăzneț, de bravură.

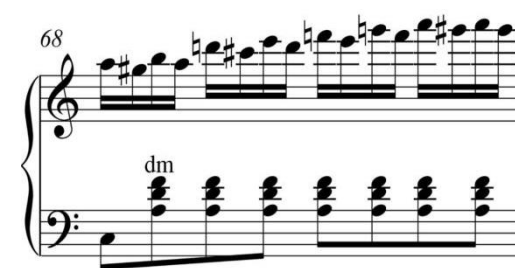
În solo-ul pianului, cu care începe acest compartiment (introducerea), putem observa utilizarea activă a pedalei. În transcripție, am decis să înlocuim sunetul *do* al pedalei, cu un acompaniament punctat din optimi. Astfel, reușim să păstrăm atât caracterul muzicii, cât și pulsația ritmică indicată. Pentru a facilita interpretarea tehnică la mâna stângă, recomandăm interpretului repetiții cu diferite degete, pe același buton.

Ex. 24. (Compartimentul al treilea, introducere)

(original) 	(transcripția) 
---	--

În continuare, în mâna dreaptă sunt expuse trei secvențe ascendente, ce vor fi interpretate cu registrul C , deoarece este mai sonor și nu se contrapune cu timbrul basilor. În fragmentul dat, o importanță destul de mare o are digitația. De regulă, același procedeu muzical trebuie să fie interpretat cu o digitație similară. În cea de-a doua secvență, în măsura 68, instrumentului cu diapazon standard îi lipsește nota *si* din octava a treia. Luând în considerare că transcripția este un proces creativ, am decis să înlocuiesc ultimele două note, *si* și *la* din octava a treia cu notele *la* și *sol#*, păstrând astfel direcția secvențelor.

Ex. 25. (Compartimentul al III-lea, măsura 68)

(original) 	(transcripția) 
---	--

În cea de-a treia secvență, deja interpretul va fi nevoit să execute melodia cu o octavă în jos, la mijlocul acesteia (măsura 71). Înaintea saltului, însă, recomandăm ca interpretul să pregătească digitația respectivă, eliberând degetul 1, astfel, saltul va fi cât mai neobservat. Până în măsura 76, vom rămâne cu o octavă mai jos, apoi se va trece în octavele originalului.

Același aspect al introducerii unor salturi din cauza lipsei diapazonului necesar la acordeon, îl întâlnim și în măsura 84, în care este expus începutul primei teme a acestei părți: de la 4/4, se trece la măsura de 6/8, tempoul *Presto assai*.

Pe plan factual, această temă este constituită din octave care se interpretează foarte energic și cu articulații clare. Problema interpretului constă în relaxarea poneului și mișcării cu pulsații de triolet pe parcursul întregii teme. Ultimele opt măsuri ale temei în original sunt scrise în octava a treia, astfel încât deja după patru măsuri, suntem nevoiți să trecem cu o octavă mai jos prin acest element:

Ex. 26. (Compartimentul al treilea, introducere)

(original)

(transcripția)



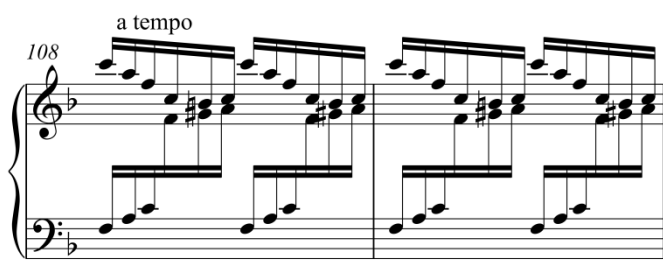
Din măsura 108, începe tema a doua, în tonalitatea *F dur* (subdominanta). Având un caracter grațios și strălucit pe plan factual, tema este formată din grupuri a câte șase șaisprezecimi, în arpegii repetate câte două măsuri; pe plan interpretativ, necesită o articulație clară și o viteză sporită. Interpretul va ține cont de pulsația precisă care se efectuează din contul căderii mâinii pe claviatură la prima notă din grupul de șaisprezecimi.

Pe parcursul întregii părți, această temă apare de mai multe ori, în fiecare repetare fiind modificat acompaniamentul armonic. Iată de ce este necesar de a modifica acompaniamentul pe plan ritmic: ca să păstrăm măsura de 6/8, vom cumula noul ritm punctat, care va persista pe parcursul tuturor interpretărilor acestei teme:

Ex. 27. (Compartimentul al III-lea, măsura 108)

(original)

(transcripția)



După expunerea a trei secvențe în tonalitatea *C-dur*, apare o temă de legătură, desprinsă dintr-un motiv ce se repetă de patru ori în diferite octave (în original, la pian). La acordeon însă acest fragment este imposibil de cântat din cauza necorespunderii diapazonului instrumentului. În acest caz, ne-am propus să-l interpretăm în octava a doua de trei ori, iar la cea de-a patra repetare, vom trece cu o octavă mai jos. Recomandăm să se interpreteze sfârșitul fiecărui motiv cu degetul 1, pentru a pregăti repetarea acestuia în aceeași octavă.

Ex. 28. (Compartimentul al treilea, tema de legătură: Măsura 130)

(original)

(transcripția)



Urmează expunerea temei a doua, în măsura 148, ce include și modificări armonice ale primei teme, în măsura 167, în interpretarea orchestrei (în partida pianului este pauză). În acest fragment, acordeonul va prelua funcția de orchestră, interpretând în factură de octave, deoarece în orchestră tema apare la flaut și vioară, acompaniați de grupul de corzi, în timp ce cornii formează linia armonică:

Ex.29. (Compartimentul al III-lea, măsura 167)

(original)

(transcripția)

The image displays two systems of a musical score for measures 167-180. The first system (left) shows a full orchestral texture with parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (C Hn.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The second system (right) shows a simplified version of the same measures, focusing on the main melodic lines and a few supporting parts. The dynamic marking 'ff' (fortissimo) is present throughout.

La sfârșitul acestei teme, măsura 181, în transcripția de acordeon se va recurge la modificarea ambitusului *glissando* – de la patru octave și jumătate la două octave și jumătate. În măsura 290, spre finalul acestei părți, întâlnim un alt procedeu de transcripție important – secvențe ascendente – care în măsura 294 sunt interpretate cu ambele mâini, ceea ce nu permite mecanica din partea stângă a acordeonului. În acest caz, am simplificat partida mâinii stângi prin eliminarea fiecărei a doua note, obținând o factură mai potrivită interpretării la acordeon a acestui moment. Totuși, dacă interpretul dispune de un instrument dotat cu convertor, atunci există posibilitatea de a-l conecta în acest moment și a simplifica astfel semnificativ problemele tehnice apărute.

Ex. 31. (Compartimentul al treilea, măsura 293-294)

(original)

(transcripție)

Original musical score for Ex. 31, measures 293-294. The score is for a single instrument, likely an accordion, in 3/4 time. It features a forte (ff) dynamic and a complex, fast-paced melodic line with many beamed sixteenth notes. The key signature has one flat (B-flat).

Transcribed musical score for Ex. 31, measures 293-294. This version is for piano and features a similar melodic line to the original, but with a more simplified accompaniment in the bass line. It also includes a forte (ff) dynamic and a key signature of one flat.

Coda acestei lucrări muzicale de virtuozitate constă din trei secvențe cromatice expuse în trei octave, care se finalizează în octava a treia la pian. În acest fragment, am utilizat un procedeu de acordeon cu un efect spectaculos, ce poate fi obținut prin trăsături specifice ale burdufului.

Ex. 32. (Compartimentul al treilea, măsura 333)

(original)

(transcripția)

Original musical score for Ex. 32, measure 333. This is a full orchestral score for a single measure. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Cor Anglais (C. Hn.), Trombone (Tba.), Tuba (Tbn.), Timpani (Timp.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows complex harmonic textures with many beamed notes and rests.

Transcribed musical score for Ex. 32, measure 333. This version is for piano and shows a simplified harmonic structure of the original orchestral measure. It uses a key signature of one flat and includes dynamic markings like *ff* and *mf*.

Generalizând cele expuse, putem afirma că *Konzertstück în f moll* op. 79 pentru pian și orchestră de C. M. Weber este una din lucrările remarcabile ale muzicii secolului al XIX-lea, în care s-au oglindit cu deosebită expresivitate artistică strălucirea, avântul, visurile romantice și credința într-un viitor luminos. Această creație este percepută ca un „șuvoi” imens care „țâșnește” dintr-un izvor de energie inepuizabil. Compozitorul etalează un material muzical-tematic bogat, scilicet, exuberant. Fiind considerată una din cele mai inspirate lucrări ale lui C. M. Weber, *Konzertstück* este și una din cele mai des interpretate și iubite de publicul spectator, iar transcripția pentru acordeon vine să completeze șirul de instrumente pentru care a fost transpus.

În interpretare la acordeon, creația în cauză necesită mai multe rigori tehnice, destul de dificile, care nu vor putea fi realizate și depășite fără cunoașterea particularităților formei și a conținutului. Considerăm că cea mai mare dificultate pentru interpretul-acordeonist prezintă abordarea unui stil adecvat al interpretării, faptul de a arăta, a trăi elanul pe care compozitorul a dorit să-l întruchipeze în lucrarea sa. Până în prezent, *Konzertstück* nu a pierdut din popularitate, deja de circa două secole el nu doar se interpretează cu regularitate în sălile de concert, ci ocupă un loc important în repertoriul didactic în clasa de acordeon la AMTAP, datorită transcripției realizate.

Introducerea și Rondo Capriccioso pentru vioară și orchestră op. 28 de Camille Saint-Saëns (1835 – 1921) a fost scrisă în 1863 și aparține perioadei romantismului francez. Lucrarea este dedicată renumitului violonist virtuos spaniol Pablo de Sarasate, care a interpretat-o în premieră, pe data de 4 aprilie, anul 1867 la Paris, orchestra fiind condusă de François Seghers (1801-1881). Trebuie să menționăm faptul, că în contextul romantismului francez, această lucrare reprezintă una din cele mai remarcabile creații scrise la sfârșitul secolului al XIX-lea. Inițial, a fost gândită ca parte finală a *Concertului pentru vioară și orchestră nr. 1* op. 20, însă având un mare succes, compozitorul a prezentat-o ca lucrare separată, devenind în timp, o adevărată „carte de vizită” pentru el. Renumitul cercetător britanic dr. David Parker confirmă acest fapt: „(...) pentru public, Saint-Saëns înseamnă *Introducerea și Rondo Capriccioso* popularizată de Sarasate” [36, p.562]. Subliniind importanța interpretării compozițiilor sale de către prietenul său, celebrul violonist Pablo de Sarasate căruia i-a dedicat și alte lucrări ale sale pentru vioară, compozitorul declara, într-o scrisoare către pianista Caroline de Serres, datată cu septembrie 1908: „Dacă lucrările mele pentru vioară au avut parte de succes, eu î-l datorez lui (Pablo de Sarasate – n.n.), deoarece el a fost unul din cei mai promițători violoniști ai timpului, care a interpretat lucrările mele, care încă nu erau atât de bine cunoscute” [idem]. *Introducerea și Rondo Capriccioso* a fost înalt apreciată de publicul larg, muzicieni și de

criticii muzicali ai timpului deoarece aici au fost folosite o varietate de tehnici interpretative violonistice de virtuozi (game, arpegii, note duble, ritmuri diferite (inclusiv de habaneră), tempouri etc.), ca rezultat, piesa a fost foarte bine primită de către public. Menționăm, că și astăzi, având în vedere complexitatea tehnică și artistică a acestei piese, o excelentă interpretare a acesteia poate fi realizată doar de un virtuoz al instrumentului.

Introducerea și Rondo Capriccioso op. 28 este o creație monopartită ce constă din patru secțiuni (*Andante malinconico — Animato — Allegro ma non troppo — Più allegro*). Cercetătorul american D. Dubal scrie că în această compoziție, Saint-Saëns este „elegant, atrăgător și melancolic; iată un Mendelssohn francez”²¹ [20, p. 139]. Piesa a fost scrisă pentru vioară și orchestră, existând și varianta pentru vioară cu pian, accentul este pus pe virtuoziitatea violonistului care este susținut de partiția pianistului, ce subliniază punctele forte ale solistului. Autori precum L. Auer și M. Martens au remarcat că această lucrare face parte din repertoriul muzical consacrat al viorii, ce necesită de la muzician calități artistice și o virtuoziitate înaltă, cât și un simț specific al stilului interpretării, această creație fiind „adesea supusă unui tratament destul de brutal, uneori din cauza lipsei unui simț corect al stilului din partea interpretului, uneori din cauza neglijării semnelor de tempo și a altor indicații interpretative oferite de compozitor”²² [17, p.124].

Prima versiune a creației date a fost publicată de Hartmann în anul 1870, în aranjament pentru vioară și pian de Georges Bizet, la solicitarea compozitorului. Versiunea orchestrală a fost publicată mai târziu, în februarie 1875, de către Durand, inițial ca partide instrumentale separate, iar apoi, în luna august a anului 1879, ca partitură completă. Pentru transcripție, am folosit drept sursă inițială varianta lui G. Bizet pentru vioară și pian. Consultând și alte versiuni, inclusiv cea pentru orchestră, după părerea noastră, anume aceasta este cea mai accesibilă și mai apropiată pentru acordeonul cu clape. Așa cum am subliniat, este extrem de important ca în procesul transcripției să fie păstrate conținutul de imagini și idei ale creației, pentru a menține farmecul întregii opere muzicale.

Totodată, în transcripția dată, am urmărit să păstrăm mai ales și specificul sonorității viorii solistice, ce apare, însă, în unele fragmente, și cu rol de acompaniament, atunci când melodia este expusă la pian (orchestră). Din acest motiv am decis să nu divizăm linia melodică a viorii solo de cea a viorii-acompaniament. Astfel, în transcriere, partiția viorii este total rezervată pentru claviatura dreaptă, iar celălalt material muzical este plasat în mâna stângă, la

²¹ Dubal, David: „elegant, fetching, and melancholy; here he is a French Mendelssohn” [20, pag. 139].

²² Auer, Leopold, and Frederick Martens: “which often are subjected to rather brutal treatment, sometimes owing to lack of a correct sense of style on the performer’s part, sometimes owing to neglect of the tempo marks and other interpretative indications provided by the composer” [17. pag.124].

bași. Este important să ținem cont de tehnicile caracteristice instrumentelor originale (în cazul nostru, vioară și pian), pentru a le transfera, pe cât este posibil, la acordeon – spre exemplu *arpeggiato*, *pedala* etc. din partida pianului sau *trăsăturile de arcuș*, *flageoletele*, etc. viorii. Un rol deosebit de important în această transcripție o au registrele de la ambele mâini și, în mod special, convertorul.

Ca urmare, în procesul de realizare a transcripției noastre pentru acordeonul cu clape, am analizat cu multă atenție elementele-cheie ale acestei piese. Vom remarca mai multe din acestea. Spre exemplu, aceeași autori arată, că un rol important în muzica romantică franceză în secolul al XIX-lea l-au avut arpegiile, ce au avut ca scop sublinierea mai expresivă a liniei melodice și a modelelor ritmice. Arpegiile scurte, atât ascendente cât și descendente, ajută să învioreze melodia sau, dimpotrivă, să dea o culoare melancolică. [4, pag. 57-58]. În acest sens, *Introducerea și Rondo Capriccioso* poate fi un exemplu în ce privește folosirea tehnicii arpegiilor. De la primele sunete ale *Introducerii*, putem observa acest element melodic. Lucrarea debutează cu o temă lentă cu caracter melancolic, ce include arpegii ascendente:

Ex. 33. măsura 1-5 (original):



Ținem să precizăm, că începând cu măsura 18, arpegiile capătă un caracter contrastant cu cele de la început și, respectiv, se vor interpreta într-o manieră energică, poate chiar un pic agresivă.

Datorită construcției bașilor de la mâna stângă, putem transfera și executa relativ ușor partida pianului, unde predomină acompaniamentul cu acorduri. Din motiv că ambele părți ale instrumentului depind pe plan dinamic de un singur burduf, sunt câteva modalități de a evidenția schimbarea timbrală a viorii și a pianului. Unele din aceste metode sunt: schimbarea registrelor, lărgirea artificială a sunetelor, schimbarea articulațiilor, micro-lărgirea tempoului și dinamica. Astfel, în *Introducere* am folosit, schimbarea articulațiilor la acordurile (expuse în partida pianului), iar pentru partida viorii – registrul cel mai apropiat pe plan timbral.

Ex. 34 măsura 1-6 (transcripția)

Introducere și Rondo Capriccioso

Transcripție pentru acordeon: Petru Știuca

Camile Saint-Saëns



În măsura 18 putem observa o schimbare a tempoului (*Animato*), caracterului și culorii sunetului la vioară. Aceste modificări au necesitat evidențierea, prin schimbarea registrului de acordeon pe unul mai acut, mai potrivit caracterului dorit, în registrul mussette: ☺. Din cauza diapazonului acordeonului, în cazul în care instrumentul posedă 41 de clape, în măsura 28 se va transfera linia melodică cu o octavă în jos. În general, ne-am axat pe diapazonul standard al acordeonului, care permite interpretarea la toate instrumentele.

Rondo începe din măsura 37, în tonalitatea *a moll*, tempoul *Allegro ma non troppo* și în măsura de 6/8. La acordeon, vom folosi din nou registrul de vioară ☺. În această parte sunt expuse două teme principale. Prima apare în măsura 40 iar cea de-a doua, în măsura 73. Prima temă este o melodie sincopată, căreia i se va acorda o atenție deosebită, având în vedere importanța acestei figuri ritmice pentru crearea imaginilor artistice ale lucrării, după cum au arătat și L. Auer și M. Martens: „Această sincopă pe care se bazează întreaga temă, se repetă la fiecare ocazie când tema apare și formează „coloana vertebrală” muzicală a întregii lucrări”²³ [17, p. 125]. În opinia noastră, anume datorită acestui element, C. Saint-Saëns a reușit să confere acestei teme o expresivitate și dinamism aparte. Este important să subliniem faptul că tema în *Rondo* este expusă de către compozitor în minorul armonic. Analizând această temă, B. Rees arată, că „există, de asemenea, un contrast între frazele ritmice ferme de deschidere și acompaniamentul blând în factura ce imită chitara, al unui dans seducător, primul dintre numeroasele tributuri ale lui Saint-Saëns aduse Spaniei lui Sarasate”²⁴ [39, p. 116]. În acest context, presupunem că Saint-Saëns, pentru a atrage interesul publicului, a modificat ritmul de habaneră și ornamentația specifică totodată folosind temele în minor armonic și secțiunile cromatice. Este necesar de menționat că ritmurile de dans au fost frecvent folosite de compozitorii secolului al XIX-lea și au fost percepute ca o sursă de inspirație foarte fertilă.

²³ Auer, Leopold, și Frederick Martens: „this syncopation upon which the theme itself is based, recurs on each and every occasion when the theme itself appears, and forms the musical “backbone” of the entire composition” [17, p. 125].

²⁴ Rees, Brian: „there is also a contrast between the rhythmically firm opening phrases and the gentle guitar-like accompaniment to a seductive dance, the first of Saint-Saëns’s many tributaries to Sarasate’s Spain” [39, p. 116].

Cuvântul „habanera” se traduce din spaniolă ca „lucrul din Havana”. În lucrarea sa, C. Wright explică, că habanera a fost „un tip de cântec de joc care s-a dezvoltat în Cuba, controlată de spanioli, la începutul secolului al XIX-lea²⁵” [45, p. 294]. Începând cu măsura 55 în original, pianul are în mână dreaptă acorduri lungi, pe care acordeoniștii nu au posibilitatea de a le interpreta, din cauză că sunetul la mână stângă devine prea „încărcat” și acoperă partea melodică din mână dreaptă. Reieșind din acest fapt, am considerat oportun să menținem în acest segment, același desen ritmic.

Cea de-a doua temă, expusă în măsura 73, în tonalitatea paralelă (*C dur*), în comparație cu prima temă, are un ritm de habaneră ușor schimbat. Caracterul ei este vioi și săltăreț, fiind accentuat prin tempoul rapid și un lirism aparte, astfel încât, fiind interpretată în major, compozitorul creează o „reflecție” expresivă, de caracter contrastant, a melodiei din *Introducere* [17, p. 124; 39, p. 116]. În măsura 80, în original, observăm un salt ce depășește trei octave, în tempo rapid. Acest salt este imposibil de interpretat în registrul indicat inițial. Propunerea noastră pentru rezolvarea acestei probleme constă în schimbarea registrului de vioară C_4 cu registrul piccolo C_5 , prin apăsarea concomitentă cu degetul 2 a registrului piccolo C_5 , iar cu degetul 5, a notei *mi* din octava a treia; și apoi, apăsarea registrului de vioară C_4 cu degetul 3, concomitent cu nota *do* din octava întâia, cu degetul 1.

Ex. 35 – măsura 80 (original)



Ex. 35 – măsura 80 (transcripția)

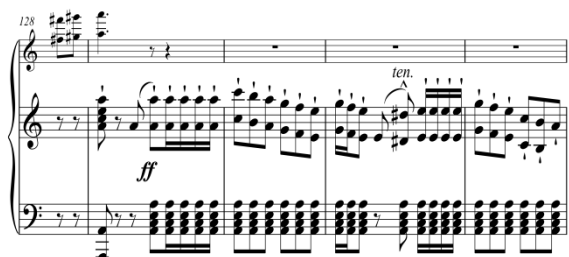


În măsura 92, în original, în partida pianului observăm acorduri repetate la fiecare optime. Datorită registrului *standard* la bași, acordeonul are posibilitatea de a interpreta acest element prin apăsarea concomitentă a butonului de pe rândul de bază cu acordul major. În măsurile 120-121, în acompaniament, acordul *a moll* este expus pe terțe, iar rezolvarea corectă a acestei dificultăți tehnice am găsit-o prin repetițiile pe butonul de acord *a moll*.

²⁵ Wright, Craig: „a type of dance-song that developed in Spanish-controlled Cuba during the early nineteenth century” [45, p. 294].

Dacă vom consulta partitura orchestrală, putem observa că intervenția întregii orchestre – *tutti* – apare fără solist, pentru prima dată în întreaga lucrare, abia în măsura 128. Din acest motiv, factura muzicală a acestui fragment este foarte încărcată. Pentru a reda acest *tutti* al orchestrei, am folosit registrul master Ⓐ . Trăsăturile de arcuș la grupa de corzi le-am înlocuit cu *tremolo*, executat cu burduful.

Ex. 36 – măsura 128 (original)



Ex. 36 – măsura 128 (transcripția)



Vioara solistică revine în măsura 136, cu un acord specific posibilităților instrumentului. Trebuie să remarcăm, că acest acord este, practic, imposibil de interpretat la acordeonul cu clape. Din acest motiv, l-am expus într-o formă mai strânsă și accesibilă pentru executare.

Schimbarea ritmului de habaneră, în care acompaniamentul rămâne în măsura de 6/8 iar solistul trece în măsura de 2/4 apare în măsura 152 și creează foarte mari dificultăți ritmice pentru interpretare la acordeon. Recomandăm ca această poliritmie să fie studiată inițial cu mâinile separate, până se va obține un anumit automatism în acompaniament. Totodată, interpretul va putea atrage o atenție mai mare părții melodice, care se repetă de două ori. În prima expunere a temei – o melodie pe o singură voce – vom folosi registrul de clarinet Ⓐ . În cea de-a doua expunere, aceeași temă apare în terță, cu o nuanță dinamică mai ridicată. Astfel, aici este indicată utilizarea registrului de vioară Ⓐ . În măsura 182 apare un material tematic de virtuozitate, ce are ca scop pregătirea temei principale. În această temă, în măsura 194 apare arpegiul *E dur*, care se ridică până în octava a patra.

Astfel, pentru a interpreta acest segment la acordeon, când se va ajunge la sunetul *mi* din octava a treia, concomitent se va apăsa cu degetul 1 nota *sol diez* din octava a doua, iar cu degetul 2 – registrul piccolo, Ⓐ , care permite urcarea sunetului cu o octavă mai sus. Urmează gama cromatică în descendență la sfârșitul căreia se va interpreta un *ritenuto* ușor, ajungând până la nota *fa* din octava mică (care este ultima clapă la instrumentul standard). Datorită acestei ușoare opriri a tempoului, acordeonistul va avea posibilitatea de a schimba registrul Ⓐ , înainte de pasajul ascendent către nota *mi* din octava a treia, cu care începe tema principală.

Tema orchestrală revine în măsura 221, unde vom folosi aceleași procedee și principii de interpretare, expuse mai sus. În măsura 235 apare o temă nouă, ce are în acompaniament elemente de ritm de *habaneră*, ce va fi evidențiat prin repetiții ritmate, pe basul standard, în

același timp menținând acordul, cu alt deget. În măsura 255 este expusă tema a doua, în tonalitatea subdominantei (*F dur*), care este interpretată la fel ca prima dată.

Tema de legătură către ultima expunere a temei principale revine în măsura 270, fiind interpretată inițial la pian. Acest fragment reprezintă culminația întregii lucrări și prezintă o dificultate tehnică foarte înaltă, care necesită de la interpret o pregătire tehnică desăvârșită, deoarece aici persistă note de șaisprezecimi în ambele mâini. În transcripția autorului, acompaniamentul acestei teme este omis, pentru a da prioritate temei, care este însoțită de pasaje arpeggiate brilante ale viorii. În măsura 286, acordeonistul va conecta convertorul pe timpul tare, deoarece această schimbare este însoțită de un zgomot mecanic pe care nu-l putem omite, timpul tare servind, în acest sens, drept paravan sonor.

Ex. 37 – măsura 286 (original)



Ex. 37 – măsura 286 (transcripția)



Pentru a evidenția tema, unica modalitate este de a articula cu strictețe degetele, cu ajutorul burdufului. Respectiv, pasajele de la mâna dreaptă, la fel, trebuie interpretate cu o acuratețe maximală. Doar așa vom ne vom putea apropia de ideea autorului. La sfârșitul temei (în măsura 302), apare un tril pe nota *mi* din octava a treia, ce corespunde la pian unei mișcări cromatice la ambele mâini, „dizolvată” în mâna dreaptă, sfârșind cu nota *mi*. În acest caz, sunetul dat a fost ignorat, din motivul imposibilității tehnice de interpretare.

Cadența viorii ocupă un loc aparte (măsura 304) în întreaga lucrare, menită, prin definiție, să demonstreze virtuozitatea era solistului, având și un caracter improvizatoric. Este cunoscut, că de regulă, cadenza este concepută pentru a scoate în evidență măiestria interpretului, motiv pentru care conține cele mai mari dificultăți tehnice, reprezentând adesea locul cel mai proeminent al partidei solistice. Până aproximativ în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, deci, până în plină perioadă romantică, era obișnuit ca acest compartiment să fie improvizat de către solist. Astfel, și cadența din creația anaizată conține numeroase dificultăți tehnice specifice viorii, cum sunt, spre exemplu, acordurile din trei sunete, în intervale largi, expuse chiar în debutul acesteia – o abilitate tehnică deosebit de înaltă pentru acest instrument.

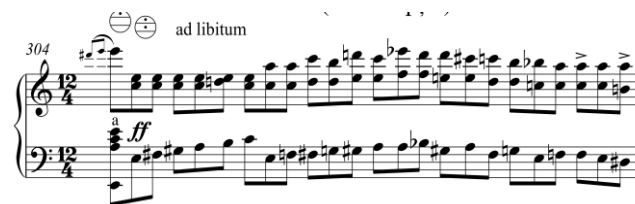
Și dacă la vioară acestea creează dificultăți pentru interpretare, apoi pentru acordeon, acestea nu sunt posibil de interpretat, în general, în această expunere (acordurile în intervale largi). Astfel, am luat decizia de a transfera sunetul de jos la toate acordurile, în mâna stângă,

la convertor. Datorită acestei tehnici de transcripție, putem păstra forma și „identitatea” inițială a acordurilor.

Ex. 38 – măsura 304 (original)



Ex. 38 – măsura 304 (transcripția)



Coda (măsura 312) aduce schimbarea tonalității, din *a moll* în *A dur*. Observăm și schimbarea tempoului, în *piu allegro*. Primele patru măsuri sunt repetate de două ori, în diferite octave. Însă, din cauza că diapazonul acordeonului standard nu permite acest lucru, de regulă, este indicat ca astfel de fragmente să fie interpretate în aceeași octavă, însă, în mod necesar, cu un contrast dinamic. În măsura 342, în arpegiul ascendent în *A dur*, până la nota *la* din octava a patra, vom schimba concomitent registrul piccolo ☹️, cu nota *la* din octava a doua. Pasajul cromatic este interpretat cu o octavă în jos, revenind în octava originală prin apăsarea registrului mussette ☺️, pentru atingerea ultimului sunet din această lucrare.

Introducerea și Rondo Capriccioso poate fi cu adevărat considerat un exemplu de virtuozitate în arta interpretativă muzicală, ce poate fi demonstrată nu doar la vioară, ci și la un instrument cu taste, precum este acordeonul. Pentru interpretul acestei piese este foarte important de a-și evidenția virtuozitatea, atât în temele lirice cât și cele dinamice, rapide, în pasaje de mare viteză sau arpegiate, salturi ș.a.m.d. Autorul tezei a realizat transcripția creației analizate pentru acordeon cu clape, luând ca bază redacția lui G. Bizet și a inclus-o în programele câtorva dintre recitalurile sale.

2.3. Concluzii la Capitolul 2

1. Delimitarea a două grupuri de creații din repertoriul muzicii universale, solicitate pentru a fi transpuse pentru acordeon în prezent, în creații polifonice și omofon-armonice, a fost realizată din punctul de vedere al unui autor de transcripții (autorul tezei de față) și se bazează în special pe criteriul esențial al specificului limbajului muzical-structural al repertoriului selectat – factura, melodia, armonia etc., întrucât anume componentele discursului și particularitățile acestuia constituie factorii cu rol esențial în procesul de realizare a unei transcripții muzicale, inclusiv a unei transcripții pentru acordeon.

2. În timpul interpretării, în egală măsură, ca și în cel al transcripției, un rol esențial îl are raportarea permanentă a caracterelor specifice muzicii polifonice și celei omofon-armonice

la potențialul tehnic, sonor și artistic specific al acordeonului. Acest proces are un caracter integrator, corelativ și creativ, ce implică nu doar performanțe și abilități de interpretare la acest instrument, ci și cunoașterea în profunzime a potențialului acestuia. Totodată, un rol important îl are, pe de o parte, imaginea clară a originalului iar, pe de alta, specificul noii „haine” sonor-instrumentale a creației transcrise. Acestea sunt condițiile prealabile esențiale unei bune interpretări la acordeon a unei transcripții muzicale.

3. Recomandările interpretative expuse au fost elaborate în baza unui repertoriu de transcripții din creațiile polifonice pentru orgă de J.S. Bach și a celor omofon-armonice de C. M. Weber și C. Saint-Saëns, efectuate de autor. Aceste indicații vin să pună în valoare atât arta execuției la acordeon, dar și cea a transcripției: este necesar ca interpretul să scoată în evidență particularitățile formei și a conținutului muzical, ale stilului interpretării, adecvat perioadei istorice etc.

4. Procedeele tehnice utilizate în interpretarea transcripțiilor polifonice la acordeon sunt:

- polifonizarea materialului sonor cu ajutorul diferitor trăsături (de ex., tema principală – *legatissimo*, basul – *non legato*, vocea mijlocie – *staccato*;
- mărirea sau micșorarea duratelor pentru evidențierea liniei melodice și a delimitării acordurilor în acompaniament;
- lărgirea diapazonului în scopul evidențierii vocilor;
- evidențierea melodiei prin dublarea ei într-un registru mai grav;
- alegerea unei digitații adecvate;
- lucrul cu registrele;
- manevrarea burdufului, mai ales în cazul unor frazări dificile ș.a.

5. Recomandările legate de specificul interpretării creațiilor omofon-armonice pentru acordeon țin în special de luarea în considerare a particularităților instrumentelor originale (pian sau vioară, de regulă) și includ aspecte legate de:

- virtuozitatea discursului;
- tempouri rapide etc.;
- frazare;
- factură (pianului, viorii sau orchestrei);
- pedalizare;
- specificul interpretării solo-orchestră ș.a.;
- diferențele legate de diapazonul instrumentelor;
- diferențierea funcțiilor timbrale;
- digitația;

- dezvoltarea prin diverse procedee a materialului original etc.

6. Un rol esențial în tratarea interpretativă a transcripțiilor pentru acordeon îl are, ca și în procesul de transcripție, abordarea creativă, artistică. În acest context, interpretul, alături de autorul transcripției, are și un rol de „coautor”. Astfel, în acest context, nu se va scăpa din vedere factorul corelării conținutului muzical cu cel al realizării creației în condițiile noii sonorități a acordeonului.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Problema științifico-practică soluționată în cadrul cercetării de față constă în înlăturarea discrepanței dintre realizările artei de interpretare la acordeon în ultimele decenii și lipsa unui repertoriu ce ar corespunde cerințelor crescânde, atât în domeniul predării instrumentului, cât și în practica concertistică.

Rezultatele cercetării demonstrează valoarea artistică a transcripțiilor pentru acordeon, care constituie o parte importantă a repertoriului concertistic și didactic pentru acest instrument în contemporaneitate. Preluarea operelor din tezaurul componistic universal, în versiuni timbral-sonore ale altor instrumente reprezintă o posibilitate și o metodă general-acceptată, atât de completare a repertoriului, cât și de promovare a acestuia. Dovadă în acest sens este bogata tradiție a transcripțiilor muzicale, stabilită în cultura muzicală modernă prin contribuția unor mari personalități, compozitori și interpreți, de-a lungul timpului, până în prezent. În acest sens, este importantă accentuarea, în cadrul tezei, a caracterului creativ al transcripției, ca fiind unul esențial al realizării acesteia, și, totodată, relevarea rolului autorului de transcripție. Astfel, calitatea lucrării care rezidă din acest proces va depinde în mare măsură de măiestria, cunoștințele teoretice și abilitățile practice-interpretative ale acestuia.

În teză au fost scoase în evidență principiile generale de realizare a transcripțiilor, având ca factor central comprehensiunea „mecanismelor de alcătuire și funcționare” a discursului muzical a creației originale, în strânsă corelație cu tratarea interpretativă a transcripției acesteia și obținerea unei facturii adecvate interpretării la acordeon. Pe planul metodologic al cercetării, a fost necesară delimitarea clară a repertoriului transcris, conform celor două tipuri de bază ale facturii și structurii discursului muzical, cunoscute și general-acceptate în teoria muzicii: discursul sau stilul de tip polifonic și cel de tip omofon-armonic. Toate acestea au permis relevarea în cadrul lucrării, a unor procedee specifice de transcripție a creațiilor respective.

Transcripția creațiilor polifonice pentru acordeon se bazează pe următoarele principii și modalități identificate în procesul de cercetare:

- selectarea riguroasă a surselor notografice a originalelor propuse pentru transcripție;
- distribuirea facturii de pe trei portative (în cazul originalelor de orgă) pe două portative (la acordeon);
- considerarea structurilor și proceselor polifonice, a mișcării vocilor etc.;
- re-distribuirea, restructurarea facturii, în concordanță cu legitățile muzicii polifonice;
- identificarea unor articulații, registre etc., specifice sonorității acordeonului, corelate cu sonoritatea instrumentului inițial ș.a.

Elementele specifice transcripției creațiilor omofon-armonice pentru acordeon se bazează pe principii precum:

- repartizarea corectă a facturii omofon-armonice (ne referim la melodie și acompaniament, ce constă din acorduri, arpegii etc.);
- căutarea și identificarea echilibrului dintre mijloacele tehnice și artistice ale acordeonului;
- menținerea caracterului de virtuozitate a creațiilor, punerea în valoare a calităților acordeonului;
- rolul mâinii stângi în interpretarea la acordeon, în special, în cazul originalelor de vioară etc.

Interpretarea transcripțiilor pentru acordeon din repertoriul muzical universal implică calități multiple, ce țin, pe de o parte, de cultura generală și de calitatea educației muzicale, cunoștințele din teoria formelor, armonie, polifonie, istoria muzicii și a stilurilor muzicale iar, pe de altă parte, posedarea unei măiestrii artistice și interpretative, dexterități tehnice, talent și dedicație.

Interpretarea creațiilor polifonice transcrise pentru acordeon se axează pe cunoașterea profundă a specificului și stilisticii formelor polifonice, pe frazarea corectă și scoaterea în evidență a vocilor, interpretarea corectă, conformă stilului a ornamentelor; manevrarea registrelor etc. Executarea creațiilor omofon-armonice transcrise pentru acordeon necesită o comprehensiune clară a formei și stilului, o înaltă pregătire tehnică și abilitate de manevrare a burdufului etc.

Unul din principalele rezultate ce rezidă din prezentarea transcripțiilor în cadrul recitalurilor din cadrul tezei este faptul că, în urma identificării și descrierii principiilor de transcriere a creațiilor polifonice și omofon-armonice, cât și a analizei interpretative a acestora, a fost relevat faptul că o mare parte a acestor principii se află într-o corelație foarte apropiată cu tratarea lor interpretativă. Astfel, transcripția și executarea acestora reprezintă un fenomen artistic complex și unitar: autorul transcripției, în procesul de realizare, este condiționat de specificul instrumentului și de potențiala măiestrie a interpretului iar interpretul, pentru o execuție excelentă, va trebui să dea dovada unei comprehensiuni profunde a principiilor după care au fost realizate transcripțiile creațiilor în cauză.

Recomandări:

1. Continuarea cercetărilor teoretice asupra problematicii date, în direcții și aspecte precum transcrierea pentru acordeon a creațiilor din muzica contemporană, a partiturilor de operă și simfonice, oratoriale-simfonice, solistice de la diverse instrumente, a muzicii vocale de cameră etc.

2. Focusarea cercetării pe rolul sonorității și potențialului tehnic al acordeonului contemporan, capabil să înlocuiască o mică orchestră – atât în creațiile originale, cât și în cele transcrise pentru acordeon.

3. Inițierea editării unor volume cu repertoriu transcris pentru acordeon, ce ar facilita accesul la repertoriul dat și ar oferi posibilități largi de dezvoltare a orizontului muzical al discipolilor, ar îmbogăți sursele repertoriale de concert și concursuri, etc.

4. Organizarea de master-class-uri de transcriere la acordeon.

5. Publicarea unor lucrări metodice ce pot fi utilizate în procesul didactic, ce vor suscita interesul pentru studierea acestui instrument.

6. Organizarea unor concerte, festivaluri și alte manifestări dedicate muzicii academice interpretate la acordeon, ce ar contribui la formarea și completarea orizontului cultural al publicului meloman și la creșterea prestigiului artei de interpretare la acordeon în țară și peste hotare.

7. Elaborarea unui curs universitar de transcripție, ce ar permite studenților familiarizarea cu principiile și metodele de lucru ale acestui proces, ar impulsiona realizarea și interpretarea unui repertoriu de transcripții mai larg și mai divers.

BIBLIOGRAFIE

În limba română:

1. BUGHICI, D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura Muzicală, 1978. 372 p.
2. CALMÎȘ, D. Sonata și sonatina în repertoriul didactic pentru acordeon. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2016, nr. 2 (29), p. 110-115.
3. COCEAROVA, G., MELNIC, V., *Armonia*. Vol.II, Chișinău: MUSEUM, 2003. 344 p.
4. HERMAN, V. *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*. București: Editura muzicală, 1982. 148 p.
5. MÎRZAC, S. Evoluția artei de interpretare la acordeon în contextul învățământului artistic autohton. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*, Vol. 1, 2021, p. 62-63
6. OCNEANU, G., *Istoria muzicii universale*. Vol. I, Iași, 1993. 245 p.
7. PASCU, G., BOȚOCAN, M. *Carte de istorie a muzicii*. Editura Vasiliana'98, Iași, 2012. 658 p.
8. SLABARI, N. Acordeonul ca instrument muzical în contextul artei interpretive tradiționale din Republica Moldova în sec. XX-XXI. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, nr. 2 (37), 2020, p.150-154
9. ȘTIUCA, P. *Introducția și Rondo Capriccioso* pentru vioară și orchestră de C. Saint-Saëns în transcripție pentru acordeon. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 2 (43), 2022, Chișinău, 2022, p. 61-66
10. ȘTIUCA, P. *Preludiul Sol minor* pentru orgă BWV353 de J. S. Bach în interpretare pentru acordeon. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 2 (43), 2022, Chișinău, 2022, p. 23-29
11. ȘTIUCA, P. Transcripția creațiilor omofon-armonice pentru acordeon. In: *AKADEMOS* Nr. 1/2023, p. 119-122 (În curs de apariție)
12. ȘTIUCA, P. Procedee și particularități de transcriere și interpretare a creațiilor polifonice pentru acordeon. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* Nr. 2(37), 2020, p.160-164
13. ȘTIUCA, P. *Konzertstück op. 79 pentru pian și orchestră* de C. M. Weber în transcripție pentru acordeon: particularități interpretative. In: *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* Chișinău, 2023, p. 124-128

14. ȘTIUCA, P. Transcrierea pentru acordeon: considerații generale. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2019, nr. 1(34), p. 155-159
15. ȘTIUCA, P. Aspecte ale transcripției pentru acordeon a creațiilor muzicale pianistice. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*. Volumul I, 15 mai 2020, AMTAP, Chișinău. Conferință științifică internațională. Chișinău, 2020, p. 88-89
16. ȘTIUCA, P. Ornamentele din perioada baroc: particularități ale transcrierii pentru acordeon. In: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate*. Conferință științifică internațională. Chișinău, Septembrie 2019. Tezele comunicărilor. Chișinău 2019, p. 64

În limba engleză:

17. AUER, L., and FREDERICK M. *Violin Master Works and Their Interpretation*. New York: Courier Corporation, 2013. 192 p.
18. BINDER, D. *A formal and stylistic analysis of selected compositions for solo accordion, with accompanying ensembles by twentieth-century American composers, with implications of their impact upon the place of accordion in the world of serious music*. Doctoral thesis. Ball State University, 1981. 209 p.
19. DERUCHIE, A. *Saint-Saëns's Cyclic Forms. Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*. Ed. Steven Vande Moortele, Julie Pedneault-Deslauriers, and Nathan John Martin. New York: Boydell & Brewer, 2015, p. 123-162
20. DUBAL, D. *The Essential Canon of Classical Music*. New York: Macmillan, 2003. 800 p.
21. DUFFIE, B. *Accordionist Robert Davine a conversation with Bruce Duffie*. Chicago, 1992. Disponibil <http://www.kcstudio.com/davine2.html> (accesat 25.11.2021)
22. DUFFIE, B. *Composer Normand Lockwood a conversation with Bruce Duffie*. 1986. Disponibil <http://www.bruceduffie.com/lockwood.html> (accesat 25.11.2021)
23. FULD, J. *The Book of World-Famous Music: Classical, Popular, and Folk*. New York: Courier Corporation, 2012. 752 p.
24. GUTANU, C. Camille Saint-Saëns's Concept of Violin Concerto. In: *Studia Universitatis Babes-Bolyai, Musica* 60.1 (2015), Cluj, 2015, p. 265-273.
25. HE, C. *Semionov's accordion pieces: Sonata No.1 – Simple analysis of music ontology and performing skills: master thesis*. 2014. Disponibil <https://www.globethesis.com/?t=2255330401976135> (accesat 5.05.2022)
26. JACOMUCCI, C. *Modern accordion perspectives: articles and interviews about classical accordion literature, pedagogy and its professional and artistic perspectives*. 2013, vol.1, 89 p. Disponibil:

http://www.modernaccordionperspectives.com/Publications_files/MODERNACCORDIONNPERSPECTIVES_1.pdf

27. JACOMUCCI, C. *Modern accordion perspectives: critical selection of accordion works composed between 1990 and 2010*. 2014, vol. 2, 72 p. Disponibil http://www.modernaccordionperspectives.com/Publications_files/Map2.pdf
28. JACOMUCCI, C. *Modern accordion perspectives: an international overview of accordion pedagogy*. 2017, vol. 3, 106 p. Disponibil http://www.modernaccordionperspectives.com/Publications_files/map3.pdf
29. JACOMUCCI, C. *Modern accordion perspectives: expert musicianship*. 2018, vol. 4, 82 p. Disponibil http://www.modernaccordionperspectives.com/Publications_files/Map4.pdf (accesat 5.01.2022)
30. KWAN, Y. *An untold story: the accordion in twentieth-century China*: master thesis. Hawaii, 2004. 173 p. Disponibil https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/10125/11754/uhm_ma_3170_r.pdf (accesat 5.01.2022)
31. LOCKE, A. The Background of the Romantic Movement in French Music. *The Musical Quarterly* 6.2 (1920), p. 257-271.
32. MACEROLLO, J. *Accordion Resource Manual*. Toronto: The Avondale Press, 1980. 137 p.
33. MOBIA, S. CD review: Jon Faulstad – Classic accordion. 1999. Disponibil <http://www.ksanti.net/free-reed/reviews/faulstad.html> (accesat 5.01.2022)
34. MORDDEN, E. *A Guide to Orchestral Music: The Handbook for Non-Musicians*. New York: Oxford University Press, 1980. 558 p.
35. OXFORD COMPANION TO MUSIC. Oxford University Press, 2011. Disponibil [Transcription - Oxford Reference](#) (accesat 25.11.2021)
36. PARKER, D. Camille Saint-Saëns: A Critical Estimate. *The Musical Quarterly* 5.4 (1919), p. 561-577 Disponibil: [Camille Saint-Saëns: A Critical Estimate : Parker, D. C. : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) (accesat 27.10.2021)
37. PROD'HOMME, J.-G., and FREDERICK M. "Camille Saint-Saëns (Oct. 9, 1835 – Dec. 16, 1921)." *The Musical Quarterly* 8.4 (1922), p. 469-486 Disponibil: [Camille Saint-Saëns \(Oct. 9, 1835-Dec. 16, 1921\) : Martens, Frederick H. : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) (accesat 17.09.2021)
38. RATNER, S. T. *Camille Saint-Saëns, 1835-1921: The Instrumental Works*. New York: Oxford University Press, 2002. 658 p.

39. REES, B. *Camille Saint-Saëns: A Life*. New York: Faber & Faber, 2009. 512 p.
40. SAINT-SAËNS, C. *Havanaise Op. 83 and Introduction and Rondo Capriccioso Op. 28 for Violin and Piano*. New York: Courier Corporation, 1999. 64 p.
41. SCHWEITZER A., J. S. *Bach*, eng. trans. Ernest Newman Vol.1 New York, Dover Publications, 1966. 428 p.
42. STRASSER, M. C. Camille Saint-Saëns. In: *Notes* 63.2 (2006), p. 362-364.
43. VOZAR, G. *CD Review: Geir Draugsvoll – Classical accordion*. 1994. Disponibil: <http://www.ksanti.net/free-reed/reviews/geir.html> (accesat 29.07.2022)
44. WOOLF, J. *CD Review: Adam Orvad – Contemporary Danish Accordion Music & Classical Works* 2013. Disponibil: <http://www.adamorvad.com/press.htm> (accesat 29.07.2022)
45. WRIGHT, C. *Listening to Music*. New York: Nelson Education, 2013. 512 p.
46. ZHONG, K. *Semenov's Two Free-bass Accordion Sonata*: master thesis, 2006. Disponibil: <https://www.globethesis.com/?t=2205360155959715> (accesat 29.07.2022)

În limba germană:

47. EICHELBERGER, H., GERBETH, H., SÄMANN, W., RICHTER, G. *Das Akkordeon*. Leipzig: VEB Fachbuchverlag, 1964. 200 s.
48. ESCHENBACHER, W. *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon. Die Entwicklung eines Instruments und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990. Band 1: Grundlagen und erste Entwicklungen von etwa 1930 bis 1945*. Trossingen: Hohner, 1998. 188 s.
49. ESCHENBACHER, W. *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon. Die Entwicklung eines Instruments und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990. Band 2: Die große Trossinger Zeit von 1945 bis gegen 1965*. Trossingen: Hohner, 1998. 230 s.
50. ESCHENBACHER, W. *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon. Die Entwicklung eines Instruments und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990. Band 3: Zeit des Umbruchs bis etwa 1980*. Trossingen: Hohner, 1998. 118 s.
51. ESCHENBACHER, W. *Musik und Musikerziehung mit Akkordeon. Die Entwicklung eines Instruments und seiner Musik in Deutschland seit 1930 und in der Bundesrepublik bis 1990. Band 4: Zusammenfassende Betrachtungen – neuere Entwicklungen*. Trossingen: Hohner, 1998. 218 s.

52. FETT, A. *Dreissig Jahre neue Musik für Harmonika 1927–1957*. Trossingen: Hohnerverlag, 1957. 120 s.
53. HANSDIETER, W. *Lebenslauf von Ernst-Lothar von Knorr* 2009. Disponibil: http://www.klassika.info/Komponisten/Knorr/lebenslauf_1.html (accesat 13.06.2022)
54. LUCK, H. *Die Balginstrumente: Ihre historische Entwicklung bis 1945*. Kamen: Karthause-Schmülling, 1997. 257 s.
55. MAURER, W. *Accordion: Handbuch eines Instruments, seiner historischen Entwicklung und seiner Literatur*. Wien: Edition Harmonia, 1983. 335 s.
56. RICHTER, G. *Akkordeon: Handbuch für Musiker und Instrumentenbauer*. Leipzig: Fachbuchverlag, 1990. 260 s.
57. ROTH, A. *Geschichte der Harmonika Volksinstrumente*. Essen: Volksmusik-Verlag, 1954. 112 s.

În limba franceză:

58. GERVASONI, P. *L'Accordeon, instrument du XXeme siecle*. Paris: Editions Mazo, 1987. 287 p.
59. LHERMET, V. *Le repertoire contemporain de l'accordeon en Europe depuis 1990: l'affirmation d'une nouvelle identite sonore: these de doctorat*. Paris, 2016. Disponibil http://www.conservatoiredeparis.fr/fileadmin/user_upload/Recherche/pdf/LHERMET_Vincent_2016_these.pdf (accesat 29.07.2022)
60. MONICHON, P. *Petite histoire de l'accordeon*. Paris: E. G. F. P., 1958. 160 p.
61. MONICHON, P. *L'Accordeon*. Lausanne: Payot, 1985. 144 p.

În limba italiană:

62. FRATI, Z., BUGIOLACCHI, B., MORONI, M. *Castelfidardo e la storia della fisarmonica*. Castelfidardo: Ancona, 1986. 179 p.
63. GALBIATI, F., CIRAVEGNA, N. *Le Fisarmoniche, Piano-accordions*. Milano: BE-MA, 1987. 140 p.
64. GIANNATTASIO, F. *L'organetto: uno strumento musicale contadino dell'era industriale*. Roma: Bulzoni, 1979. 135 p.

În limba rusă

65. АКИМОВ, Ю. Николай Иванович Ризоль – творческий портрет. В: *Баян и баянисты*: сб. ст. Москва: Сов. Композитор, 1981, вып. 5, с. 85-110.

66. АЛЬШВАНГ, А. Коган Г. М. Школа фортепианной транскрипции. В: Избранные сочинения : Музыка, 1965, Т. 2, с. 284-297.
67. АРАНОВСКИЙ, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: *Музыкальный современник*. Москва: Музыка, 1987, вып. 6, с. 5-44.
68. АСАФЬЕВ, Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
69. БАСУРМАНОВ, А. *Баянное и аккордеонное искусство. Справочник*. Москва: Кифара, 2003. 540 с.
70. БЕРЕЗОВЧУК, Л. Музыкальный жанр, как система функций. В: *Аспекты теоретического музыкознания*. Ленинград: ЛГИТМиК, 1989, вып. 2, с. 95-122.
71. БОЛОДУРИНА, Э., ШУЛЬГА, В. *Становление и развитие исполнительства на русских народных инструментах*. Москва: Промедиа, 2013. 156 с.
72. БОРОДИН, Б. Б. *Три тенденции в инструментальном искусстве* / Б. Бородин : монография. -- Екатеринбург : Банк культурной информации, 2004. 222 с.
73. БОРОДИН, Б. Б. *Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования* : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006. 42 с.
74. БУЗОНИ, Ф. Первое приложение к первому тому В: *Клавир хорошего строя И. С. Баха*. Новое изд. под ред. и с доп. Г. М. Когана. М., 1941, с. 4
75. БЫЧКОВ, В. Баянно-аккордеонная музыка России и Европы. Кн. 1: Баянная музыка России. Челябинск, 1997. 216 с.
76. БЫЧКОВ, В. Баянно-аккордеонная музыка России и Европы. Кн. 2: Аккордеонная музыка Европы. Челябинск, 1997. 290 с.
77. БЫЧКОВ, В. *История отечественной баянной и зарубежной аккордеонной музыки*. Москва: Композитор, 2012. 157 с.
78. БЫЧКОВ, В. *Формирование и развитие баянно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры (начало XIX-ого – конец XX-ого веков: исполнительство, музыка, инструментарий)*: автореф. дисс. др. иск. Санкт-Петербург, 1999. 52 с. Disponibil: <https://www.dissercat.com/content/formirovanie-i-razvitie-bayanno-akkordeonnogo-iskusstva-kak-yavleniya-otechestvennoi-i-evrop> (accesat 13.06.2022)
79. ГАККЕЛЬ, Л. Прокофьев и советские пианисты В: *Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича*; под ред. А. Крюкова М.-Л. : Музыка, 1965, с. 140-197.
80. ГАККЕЛЬ, Л. Е. *Фортепианная музыка XX века*, Л.; М. : Сов. композитор, 1976. 296 с.

81. ГАККЕЛЬ, Л. *Фортепианное творчество С. С. Прокофьева*, под ред. И. Прудникова. М. : Гос. муз. изд-во, 1960. 172 с.
82. ГАЛАЦКАЯ, В., *Музыкальная литература зарубежных стран*, Вып.1, Москва, Музыка, 1985, 352 с.
83. ГЛЕБОВ, И. (Б. В. Асафьев). *Прокофьев-исполнитель. Жизнь искусства* В: Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания М. : Гос. муз. изд-во, 1956, с. 165-168.
84. ГОДОВСКИЙ, Л. Предисловие к изданию транскрипции для фортепиано В: *Песни Шуберта* сост. К. Сорокин. М.: Музыка, 1970, Вып. 1. 4 с.
85. ДАВЫДОВ, Н. А. *Методика переложений инструментальных произведений для баяна* М.: Музыка, 1982. 173 с.
86. ДЕЛЬСОН, В. *Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева*, под ред. А. Гапич, А. Галкина. М.: Сов. композитор, 1973, 285 с.
87. ЗАХВАТКИН, А. *Клавирная школа К. Ф. Э. Баха в исторической перспективе*: автореф. дисс. канд. иск. Нижний Новгород, 2007. 19 с.
88. ЗАДЕРАЦКИЙ, В. *Музыкальная форма*. вып. 1. Москва: Музыка, 1995. 544 с.
89. ИВАНЧЕЙ, Н. П. *Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века* : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. Ростов н/Д., 2009. 32 с. Disponibil: [Диссертация на тему «Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века», скачать бесплатно автореферат по специальности ВАК РФ 17.00.02 - Музыкальное искусство \(dissercat.com\)](#)
90. ИМХАНИЦКИЙ, М. *История баянного и аккордеонного искусства*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
91. ИМХАНИЦКИЙ, М. *Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2004. 376 с.
92. КОГАН, Г. О транскрипции В: *Избранные статьи* Вып. 2, М. : Сов. композитор, 1972, с. 63-68.
93. КОГАН, Г. Предисловие В: *Школа фортепианной транскрипции*. Вып. 2. М.: Музыка, 1976, с. 4
94. КРАВЦОВ, Н. *Усовершенствование органно-фортепианной клавиатуры и назревшие проблемы гармонно-баянного исполнительства*: автореф. дисс. канд. иск. Ленинград, 1982. 18 с.
95. ЛИПС, Ф. Р. *Искусство игры на баяне*. Москва: Музыка, 1985. 158 с.
96. ЛИПС, Ф. Р. *Кажется, это было вчера*. Москва: Музыка, 2009. 336 с.

97. ЛИПС, Ф. Р. *Об искусстве баянной транскрипции*. ред. В. Брызгалин. Москва-Курган: Мир нот, 1999. 96 с.
98. МАЗЕЛЬ, Л. *Строение музыкальных произведений*. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
99. МИРЕК, А. *И звучит гармоника*. Москва: Сов. композитор, 1979. 182 с.
100. МИРЕК, А. *Из истории аккордеона и баяна*. Москва: Музыка, 1967. 195 с.
101. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Логика музыкальной композиции*. М.: Музыка, 1982. 319 с.
102. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения. В: *Музыкальное искусство и наука*. Москва: Музыка, 1978, вып. 3, с. 3–12.
103. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. *Стиль и жанр в музыке*. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
104. НЕЙГАУЗ, Г. *Автобиографические записки. Избранные статьи. Письма к родителям* М., 1975. 528 с.
105. НЕЙГАУЗ, Г. Композитор-исполнитель (из впечатлений о творчестве и пианизме Сергея Прокофьева) В: *Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания* М. : Гос. муз. изд-во, 1956, с. 271-280.
106. НЕСТЬЕВ, И. *Прокофьев*, под ред. А. Скоблионок М. : Гос. муз. изд-во, 1957. 527 с.
107. ПЛАТОНОВА, С. *Новые тенденции в современной советской музыке для баяна (1960-е – первая половина 1980-х годов)*: автореф. дисс. канд. иск. Вильнюс, 1988. 23 с. Disponibil <https://www.dissercat.com/content/novyetendentsii-v-sovremennoi-sovetskoi-muzyke-dlya-bayana-1960-e-i-ya-polovina-1980-khgod> (accesat 13.06.2022)
108. ПОКАЗАННИК, Е. *Эволюция пиано-аккордеона: функционирование, конструкция, репертуар*: автореф. дисс. канд. иск. Ростов-на-Дону, 1999. 27 с. Disponibil <https://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-pianoakkordeona-funktsionirovanie-konstruktsiya-repertuar> (accesat 4.03.2022)
109. ПОПОВА, Т. *Музыкальные жанры и формы*. Москва: МУЗГИЗ, 1954. 385 с.
110. ПРОКОФЬЕВ С. *Прокофьев в квадрате*. М. : Классика-XXI, 2008. 96 с.
111. ПРОКОФЬЕВ, С. С. *Материалы. Документы. Воспоминания* М. : Гос. муз. изд-во, 1956. 467 с.
112. РУДЕНКО, В. И. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации В: *Музыкальное исполнительство*. сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева, В. А. Натансона, М.: Музыка, Вып. 10, 1979, с.22–56
113. СОРОКИН, К. Примечания В: Ф. Лист. *Транскрипции сочинений разных композиторов, для фортепиано*. М., 1970, Т. 2.

114. СПЕШИЛОВА, О. *Особенности развития аккордеонного искусства в России*: автореф. дисс. канд. иск. Магнитогорск, 2006. 24 с. Disponibil <https://www.dissercat.com/content/osobennosti-razvitiya-akkordeonnogo-iskusstva-v-rossii/read> (accesat 13.09.2022)
115. СУРКОВ, А., ПЛЕТНЕВ В. Переложение музыкальных произведений для *готово-выборного баяна*. М., 1977. 152 с.
116. ТЮЛИН Ю. *Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура (книга 1)* М.: Музыка, 1976. 165 с.
117. ХОЛОПОВА, В. *Музыка как вид искусства: музыкальное произведение как феномен*. Москва: Консерватория, 1990. 260 с.
118. ХОЛОПОВА, В. *Формы музыкальных произведений*. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 496 с.
119. ХОЛОПОВ, Ю. *Концертная форма у И. С. Баха*. Disponibil <http://www.kholopov.ru/hol-bach-conform.pdf> (accesat 4.03.2022)
120. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма*. Москва: Музыка, 1974. 244 с.
121. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии*. ч.1. Москва: Музыка, 1988. 175 с.
122. ЦУККЕРМАН, В. *Музыкальные жанры и основы музыкальной формы*. Москва: Музыка, 1964. 160 с.
123. ШАРАБИДЗЕ К.Б. *Современные проблемы обучения игре на народных музыкальных инструментах: теория и практика* (на материале учебно-воспитательной работы в классе домры). Дисс.. канд. пед. наук. Москва: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2012. 189 с.

ANEXĂ

Lista creațiilor transcrise pentru acordeon. Autor: Petru Știuca

1. Bach J.S. <i>Fantezia și Fuga in a moll</i> pentru orgă, BWV 561	95
2. Bach J.S. <i>Preludiu și fuga in g moll</i> pentru orgă, BWV 535	109
3. Bach J.S. <i>Toccata și fuga in fis moll</i> pentru orgă, BWV 910	120
4. Bach J.S. <i>Preludiul și Fuga in D dur</i> , Clavirul Bine Temperat, Vol. II, BWV 870-893	131
5. Saint-Saens C. <i>Introducere și Rondo Capriccioso</i> pentru vioară și orchestră, op.28	140
6. Franck C. <i>Preludiul și fuga in h moll</i> pentru orgă, op. 18	159
7. Weber C.M. <i>Konzertstuck</i> pentru pian și orchestră, op.79	166

Fantezia și Fuga in *a-moll*

BWV 561

J.S.Bach (1685-1750)

Transcripție pentru acordeon cu clape: P. Știuca

Moderato ♩ = 70

First system of the musical score, measures 1-2. The treble clef staff contains a series of eighth notes with grace notes. The bass clef staff contains a single eighth note followed by a half note. A *mf* dynamic marking is present in the bass staff. A fermata is placed over the first measure of the treble staff.

Second system of the musical score, measures 3-4. The treble clef staff continues the eighth-note pattern. The bass clef staff contains a single eighth note followed by a half note. A fermata is placed over the first measure of the treble staff.

Third system of the musical score, measures 5-6. The treble clef staff contains a series of eighth notes with grace notes. The bass clef staff contains a single eighth note followed by a half note. A fermata is placed over the first measure of the treble staff.

Fourth system of the musical score, measures 7-8. The treble clef staff contains a series of eighth notes with grace notes. The bass clef staff contains a single eighth note followed by a half note. A *rit.* marking is present in the bass staff. A fermata is placed over the first measure of the treble staff.

Fifth system of the musical score, measures 9-10. The treble clef staff contains a series of eighth notes with grace notes. The bass clef staff contains a single eighth note followed by a half note. A fermata is placed over the first measure of the treble staff.

6

6

7

7

rit.

8

8

9

9

rit.

10

10

rit.

12

12

☺ Presto

14

Musical notation for measures 14-15. Treble clef, key of D major. Measure 14: A4 quarter, B4 quarter, C#5 quarter, D5 quarter, E5 quarter, D5 quarter, C#5 quarter, B4 quarter, A4 quarter. Measure 15: G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter, D4 quarter, C4 quarter, B3 quarter, A3 quarter, G3 quarter. Bass clef: whole rests for both measures.

16

Musical notation for measures 16-17. Treble clef, key of D major. Measure 16: G4 quarter, F#4 quarter, E4 quarter, D4 quarter, C4 quarter, B3 quarter, A3 quarter, G3 quarter. Measure 17: F#4 quarter, E4 quarter, D4 quarter, C4 quarter, B3 quarter, A3 quarter, G3 quarter, F#3 quarter. Bass clef: whole rests for both measures.

18

Musical notation for measures 18-19. Treble clef, key of D major. Measure 18: E4 quarter, D4 quarter, C4 quarter, B3 quarter, A3 quarter, G3 quarter, F#3 quarter, E3 quarter. Measure 19: D4 quarter, C4 quarter, B3 quarter, A3 quarter, G3 quarter, F#3 quarter, E3 quarter, D3 quarter. Bass clef: whole rests for both measures.

20

Musical notation for measures 20-21. Treble clef, key of D major. Measure 20: C4 quarter, B3 quarter, A3 quarter, G3 quarter, F#3 quarter, E3 quarter, D3 quarter, C3 quarter. Measure 21: B3 quarter, A3 quarter, G3 quarter, F#3 quarter, E3 quarter, D3 quarter, C3 quarter, B2 quarter. Bass clef: whole rests for both measures.

22

Musical notation for measures 22-23. Treble clef, key of D major. Measure 22: A3 quarter, G3 quarter, F#3 quarter, E3 quarter, D3 quarter, C3 quarter, B2 quarter, A2 quarter. Measure 23: G3 quarter, F#3 quarter, E3 quarter, D3 quarter, C3 quarter, B2 quarter, A2 quarter, G2 quarter. Bass clef: whole rests for both measures.

24

Musical notation for measures 24-25. Treble clef, key of D major. Measure 24: F#3 quarter, E3 quarter, D3 quarter, C3 quarter, B2 quarter, A2 quarter, G2 quarter, F#2 quarter. Measure 25: E3 quarter, D3 quarter, C3 quarter, B2 quarter, A2 quarter, G2 quarter, F#2 quarter, E2 quarter. Bass clef: whole rests for both measures. A "rit." marking is present below measure 24. A fermata is placed over the final note of measure 25.

26

Musical score for measures 26-27. Treble and bass staves. Key signature: one sharp (F#). Measure 26 features a continuous eighth-note pattern in the treble and a similar pattern in the bass. Measure 27 continues the treble pattern while the bass has a more complex rhythmic structure. A large brace spans both measures.

28

Musical score for measures 28-29. Treble and bass staves. Measure 28 has a continuous eighth-note pattern in the treble and a similar pattern in the bass. Measure 29 features a complex rhythmic structure in the treble with many beamed sixteenth notes, while the bass has a simpler pattern. A large brace spans both measures.

30

Musical score for measures 30-31. Treble and bass staves. Measure 30 has a continuous eighth-note pattern in the treble and a similar pattern in the bass. Measure 31 continues the treble pattern while the bass has a more complex rhythmic structure. A large brace spans both measures.

32

Musical score for measures 32-33. Treble and bass staves. Measure 32 features a complex rhythmic structure in the treble with many beamed sixteenth notes, while the bass has a simpler pattern. Measure 33 continues the treble pattern while the bass has a more complex rhythmic structure. A large brace spans both measures.

34

mf

Musical score for measure 34. Treble and bass staves. The measure features a continuous eighth-note pattern in the treble and a similar pattern in the bass. A large brace spans the measure. The dynamic marking *mf* is present in the bass staff.

35

Musical score for measures 35-36. Treble and bass staves. Measure 35 features a complex rhythmic structure in the treble with many beamed sixteenth notes, while the bass has a simpler pattern. Measure 36 continues the treble pattern while the bass has a more complex rhythmic structure. A large brace spans both measures.

37 *f*

38

39 *ff*

40

41

42

42

43

44

45

46 *rit.*

47

6

Fuga Moderato

48

rit.

51

54

57

60

63

67

70

73

e H e H

S.B.

76

e e a #D #D D7 G C a E7 a

F.B.

79

82

85

88

91

94

S.B.

a

A A7

d

97

d

D7

G

G

G7

100

C

F.B.

103

Measures 103-106 of a piano piece. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 104. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes and chords. The key signature has one sharp (F#).

107

Measures 107-110. The right hand continues the melodic development with various rests and note values. The left hand maintains a consistent rhythmic pattern with eighth notes and chords. The key signature remains one sharp.

110

Measures 110-112. Measure 110 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 111 has a long melodic line in the right hand. Measure 112 includes a double bar line and a fermata. Chord symbols *e*, *H*⁷, *e*, and *H*⁷ are written above the bass staff. The initials "S.B." are written below the bass staff.

113

Measures 113-115. Measures 113 and 114 feature complex right-hand passages with many beamed sixteenth notes. Measure 115 includes a double bar line and a fermata. Chord symbols *e*, *e*, *a*, *D*, *D*, *D*⁷, *G*, *C*, *a*, *E*⁷, and *a* are written above the bass staff. The initials "F.B." are written below the bass staff.

116

Measures 116-118. Measure 116 has a long melodic line in the right hand. Measures 117 and 118 feature a more active right hand with eighth and sixteenth notes. The left hand continues with a steady accompaniment. The key signature remains one sharp.

Measures 119-121. Measure 119 features a treble staff with a half note G4, a quarter rest, and a half note A4. The bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Measure 120 has a treble staff with a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Measure 121 has a treble staff with a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. A *rit.* marking is present at the end of measure 121.

Measures 122-123. Measure 122 features a treble staff with a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Measure 123 has a treble staff with a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3.

Measures 124-125. Measure 124 features a treble staff with a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Measure 125 has a treble staff with a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3.

Measures 126-127. Measure 126 features a treble staff with a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Measure 127 has a treble staff with a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3.

Measures 128-129. Measure 128 features a treble staff with a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Measure 129 has a treble staff with a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3.

Measures 130-131. Measure 130 features a treble staff with a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Measure 131 has a treble staff with a half note G4, a quarter note F4, and a half note E4. The bass staff has a half note G3, a quarter note F3, and a half note E3.

127

Musical score for measures 127-128. Measure 127 features a treble clef with a series of eighth-note chords, each preceded by a slash and a vertical line. The bass clef has a single eighth note. Measure 128 continues the treble clef pattern, while the bass clef has a half note.

128

Musical score for measure 128. The treble clef continues with eighth-note chords, each preceded by a slash and a vertical line. The bass clef has a half note.

129

Musical score for measure 129. The treble clef features eighth-note chords, each preceded by a slash and a vertical line. The bass clef has a half note.

130

Adagio ♩ = 35

Musical score for measures 130-133. Measure 130 has a treble clef with eighth-note chords, each preceded by a slash and a vertical line, and a bass clef with a half note. Measure 131 has a treble clef with eighth-note chords, each preceded by a slash and a vertical line, and a bass clef with a half note. Measure 132 has a treble clef with eighth-note chords, each preceded by a slash and a vertical line, and a bass clef with a half note. Measure 133 has a treble clef with eighth-note chords, each preceded by a slash and a vertical line, and a bass clef with a half note. The tempo marking "Adagio" and "rit." are present.

133

p

Musical score for measures 133-136. Measure 133 has a treble clef with eighth-note chords, each preceded by a slash and a vertical line, and a bass clef with a half note. Measure 134 has a treble clef with eighth-note chords, each preceded by a slash and a vertical line, and a bass clef with a half note. Measure 135 has a treble clef with eighth-note chords, each preceded by a slash and a vertical line, and a bass clef with a half note. Measure 136 has a treble clef with eighth-note chords, each preceded by a slash and a vertical line, and a bass clef with a half note. The dynamic marking "p" is present.

136

Musical score for measure 136. The treble clef features eighth-note chords, each preceded by a slash and a vertical line. The bass clef has a half note.

12

137

rit.

138

139

140

141

8va

ad libitum

tr

rit.

> p

(8)

143

tr

(8) 146 13

(8) 148 *tr* *rit.* *p* *Loco* *H* *e* *H* *e* *S.B.*

150

152

154

14

156

rit.

157

Largo

ff

Preludiu și Fuga în *g-moll*

BWV 535

J.S.Bach (1685-1750)

Transcripție pentru acordeon cu clape: P.Știuca

The image displays a musical score for a piece titled "Lento". The score is written for a piano and a bass line, both in 4/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "Lento". The score is divided into four systems, each with a measure number (4, 7, 10, 12) at the beginning. The piano part features a melodic line with various ornaments and dynamics, including "mf" (mezzo-forte) and "rit." (ritardando). The bass line provides a harmonic foundation with various chords and single notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, as well as dynamic markings and performance instructions.

14 *f*

15

16

17

18 *rit.*

19 *F.B. pp* *poco a poco cresc.*

20

Detailed description: This page contains measures 14 through 20 of a musical score. Measures 14-18 feature a continuous sixteenth-note melody in the right hand, with the left hand providing a simple harmonic accompaniment. Measure 14 begins with a forte (*f*) dynamic and a fermata. Measure 18 ends with a *rit.* (ritardando) marking. Measure 19 introduces a new section marked *F.B.* (Fine Beginning) and *pp* (pianissimo), with a *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo) instruction. The melody in measure 19 is characterized by frequent trills. Measure 20 continues this melodic pattern.

21 *p* *poco a poco cresc.* 3

21 *p* *poco a poco cresc.* 3

22

23 *mp* *poco a poco cresc.*

23 *mp* *poco a poco cresc.*

24

25 *mf* *poco a poco cresc.*

25 *mf* *poco a poco cresc.*

26

27

4 28

Musical score for measures 28-29. Measure 28: Treble clef has a series of eighth notes with a repeat sign and a fermata. Bass clef has a single eighth note. Measure 29: Treble clef has a series of eighth notes with a repeat sign and a fermata. Bass clef has a single eighth note.

29

f *poco a poco cresc.*

Musical score for measures 29-30. Measure 29: Treble clef has a series of eighth notes with a repeat sign and a fermata. Bass clef has a single eighth note. Measure 30: Treble clef has a series of eighth notes with a repeat sign and a fermata. Bass clef has a single eighth note.

30

Musical score for measures 30-31. Measure 30: Treble clef has a series of eighth notes with a repeat sign and a fermata. Bass clef has a single eighth note. Measure 31: Treble clef has a series of eighth notes with a repeat sign and a fermata. Bass clef has a single eighth note.

31

ff

Musical score for measures 31-32. Measure 31: Treble clef has a series of eighth notes with a repeat sign and a fermata. Bass clef has a single eighth note. Measure 32: Treble clef has a series of eighth notes with a repeat sign and a fermata. Bass clef has a single eighth note.

32

mf *poco a poco cresc.*

Musical score for measures 32-33. Measure 32: Treble clef has a series of eighth notes with a repeat sign and a fermata. Bass clef has a single eighth note. Measure 33: Treble clef has a series of eighth notes with a repeat sign and a fermata. Bass clef has a single eighth note.

33

Musical score for measures 33-34. Measure 33: Treble clef has a series of eighth notes with a repeat sign and a fermata. Bass clef has a single eighth note. Measure 34: Treble clef has a series of eighth notes with a repeat sign and a fermata. Bass clef has a single eighth note.

34

Musical score for measures 34-35. Measure 34: Treble clef has a series of eighth notes with a repeat sign and a fermata. Bass clef has a single eighth note. Measure 35: Treble clef has a series of eighth notes with a repeat sign and a fermata. Bass clef has a single eighth note.

35

5

rit. S.B.

Detailed description: This system contains measures 35 and 36. Measure 35 features a complex, rapid sixteenth-note melody in the right hand, spanning two staves, with a fermata over the final note. The left hand plays a simple bass line. Measure 36 continues the right-hand melody, which is marked with a 'rit.' (ritardando) and ends with a 'S.B.' (Sforzando) marking. The left hand continues its bass line.

36

rit.

Detailed description: This system contains measures 36 and 37. Measure 36 continues the rapid sixteenth-note melody in the right hand, marked with a 'rit.' (ritardando). The left hand plays a simple bass line. Measure 37 continues the right-hand melody, which is marked with a 'rit.' (ritardando). The left hand continues its bass line.

Largo

37

f

Detailed description: This system contains measures 37 and 38. Measure 37 is marked with a 'f' (forte) dynamic. The right hand plays a series of sixteenth-note chords, while the left hand plays a simple bass line. Measure 38 continues the right-hand melody, which is marked with a 'f' (forte) dynamic. The left hand continues its bass line.

39

rit.

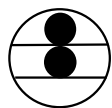
Detailed description: This system contains measures 39 and 40. Measure 39 continues the right-hand melody, which is marked with a 'rit.' (ritardando). The left hand plays a simple bass line. Measure 40 continues the right-hand melody, which is marked with a 'rit.' (ritardando). The left hand continues its bass line.

41

rit.

Detailed description: This system contains measures 41 and 42. Measure 41 continues the right-hand melody, which is marked with a 'rit.' (ritardando). The left hand plays a simple bass line. Measure 42 continues the right-hand melody, which is marked with a 'rit.' (ritardando). The left hand continues its bass line.

Fuga



Allegro

Transcripție pentru acordeon: P. Știuca

First system of the musical score, measures 1-4. The music is in 4/4 time, key of B-flat major. The melody is in the right hand, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand is silent. The dynamic is *mp*.

Second system of the musical score, measures 5-8. The melody continues in the right hand with eighth and sixteenth notes. The left hand enters in measure 5 with a half note G3. The dynamic is *F.B.*

Third system of the musical score, measures 9-12. The melody continues in the right hand. The left hand has a more active role with eighth notes. The dynamic is *mf*.

Fourth system of the musical score, measures 13-15. The melody continues in the right hand. The left hand has a more active role with eighth notes. The dynamic is *f*.

Fifth system of the musical score, measures 16-18. The melody continues in the right hand. The left hand has a more active role with eighth notes. The dynamic is *f*. The system ends with a double bar line and the text "S.B. 114 F.B." below it.

19

22

S.B.

25

F.B.

S.B.

28

31

F.B.

34

37

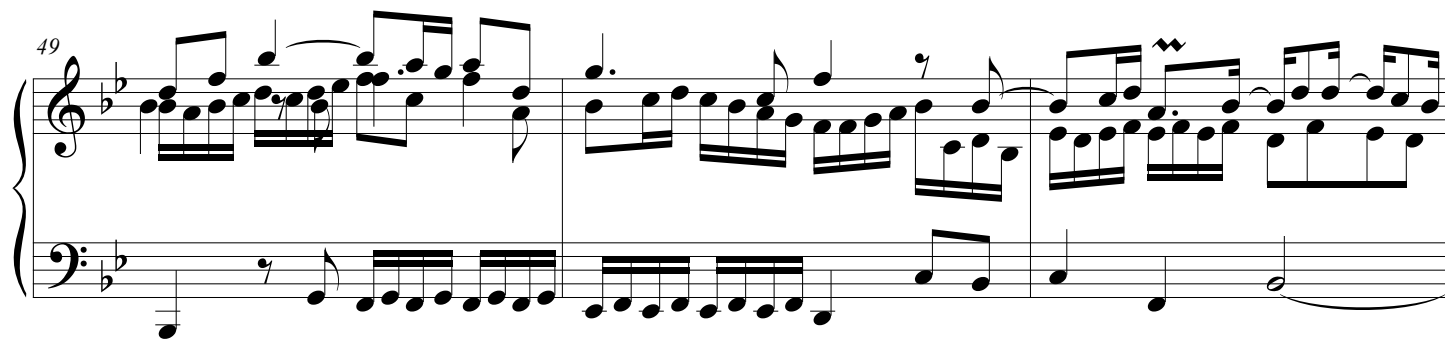
40

43

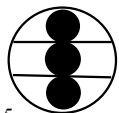
S.B.

46

49



52

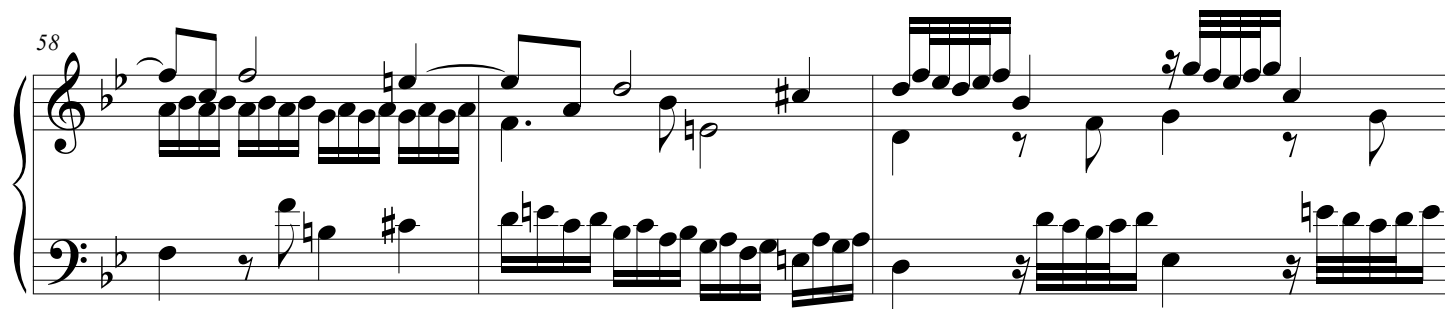


55

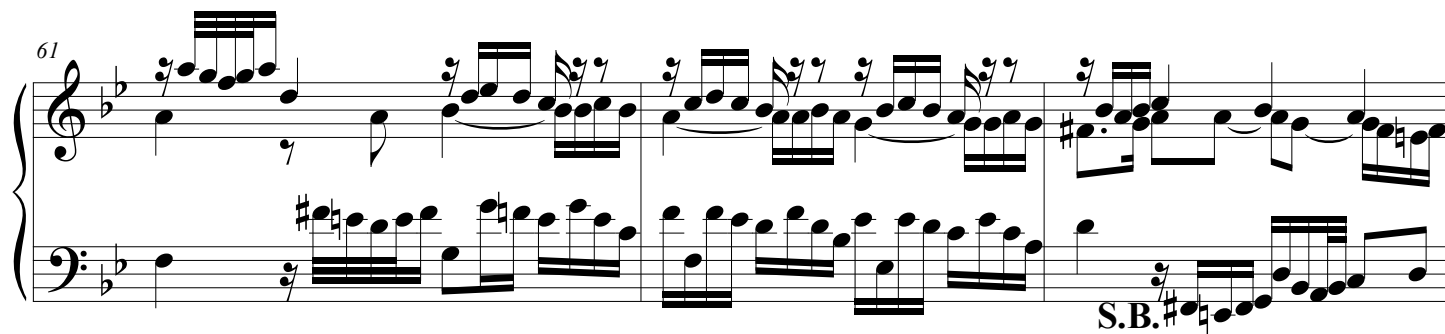
8^{va}



58



61



64

F.B.

67

70

S.B.

72

M

73

rit.

Fuga g-moll

74

76

rit.

The image shows a musical score for a piece titled "Fuga g-moll". The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system starts at measure 74 and ends at measure 75. The second system starts at measure 76 and ends at measure 79. The key signature is G minor (two flats). The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A "rit." (ritardando) marking is present in measure 78. The score concludes with a double bar line at the end of measure 79.

Toccata și fuga în *fis-moll*

BWV 910

J.S.Bach (1685-1750)

Transcripție pentru acordeon: P.Știuca

Ad libitum

First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The first measure of the treble staff contains a fermata over a whole note, followed by a series of eighth notes. The bass staff is empty.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first measure of the treble staff contains a series of eighth notes. The bass staff contains a series of eighth notes. The second measure of the bass staff contains the text "(S.B.) rit."

Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first measure of the treble staff contains a series of eighth notes. The bass staff contains a series of eighth notes.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first measure of the treble staff contains a series of eighth notes. The bass staff contains a series of eighth notes.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first measure of the treble staff contains a series of eighth notes. The bass staff contains a series of eighth notes. The second measure of the bass staff contains a series of eighth notes.

7

Free Bass (F.B.)

9

11

13

(S.B.)

15

28

Musical score for measures 28-30. Measure 28: Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a dotted quarter note B4 with a fermata. Bass clef has a dotted half note G3. Measure 29: Treble clef has a half note G4, a half note A4, and a half note B4 with a fermata. Bass clef has a half note G3. Measure 30: Treble clef has a half note G4, a half note A4, and a half note B4 with a fermata. Bass clef has a half note G3.

31

Musical score for measures 31-33. Measure 31: Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a dotted quarter note B4 with a fermata. Bass clef has a dotted half note G3. Measure 32: Treble clef has a half note G4, a half note A4, and a half note B4 with a fermata. Bass clef has a half note G3. Measure 33: Treble clef has a half note G4, a half note A4, and a half note B4 with a fermata. Bass clef has a half note G3.

34

Musical score for measures 34-36. Measure 34: Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a dotted quarter note B4 with a fermata. Bass clef has a dotted half note G3. Measure 35: Treble clef has a half note G4, a half note A4, and a half note B4 with a fermata. Bass clef has a half note G3. Measure 36: Treble clef has a half note G4, a half note A4, and a half note B4 with a fermata. Bass clef has a half note G3.

37

Musical score for measures 37-39. Measure 37: Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a dotted quarter note B4 with a fermata. Bass clef has a dotted half note G3. Measure 38: Treble clef has a half note G4, a half note A4, and a half note B4 with a fermata. Bass clef has a half note G3. Measure 39: Treble clef has a half note G4, a half note A4, and a half note B4 with a fermata. Bass clef has a half note G3.

40

Musical score for measures 40-42. Measure 40: Treble clef has a dotted quarter note G4, an eighth note A4, and a dotted quarter note B4 with a fermata. Bass clef has a dotted half note G3. Measure 41: Treble clef has a half note G4, a half note A4, and a half note B4 with a fermata. Bass clef has a half note G3. Measure 42: Treble clef has a half note G4, a half note A4, and a half note B4 with a fermata. Bass clef has a half note G3.

(♯)

43

45

Fuga

47

f (decisiv)

F.B.

49

51

53

Measures 53-54 of a musical score in A major (three sharps). Measure 53 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a dotted half note. Measure 54 continues the treble staff's eighth-note pattern and the bass staff's eighth-note accompaniment.

55

Measures 55-56. Measure 55 shows a treble staff with a complex eighth-note melody and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 56 continues this pattern with some chromatic movement in the bass line.

57

Measures 57-58. Measure 57 features a treble staff with a melody of eighth notes and a bass staff with a dotted half note. Measure 58 continues the treble staff's eighth-note pattern and the bass staff's eighth-note accompaniment.

59

Measures 59-60. Measure 59 shows a treble staff with a complex eighth-note melody and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 60 continues this pattern with some chromatic movement in the bass line.

61

Measures 61-63. Measure 61 features a treble staff with a melody of eighth notes and a bass staff with a dotted half note. Measure 62 continues the treble staff's eighth-note pattern and the bass staff's eighth-note accompaniment. Measure 63 continues the treble staff's eighth-note pattern and the bass staff's eighth-note accompaniment.

64

Measures 64 and 65 of a piano piece in A major. Measure 64 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a descending eighth-note line. Measure 65 continues the treble staff's eighth-note pattern and the bass staff's descending line, ending with a fermata over the final note.

66

Measures 66 and 67. Measure 66 has a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a descending eighth-note line. Measure 67 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a descending eighth-note line, ending with a fermata over the final note. A circled 'x' is placed above the treble staff in measure 67.

68

Measures 68 and 69. Measure 68 has a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a descending eighth-note line. Measure 69 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a descending eighth-note line, ending with a fermata over the final note.

70

Measures 70 and 71. Measure 70 has a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a descending eighth-note line. Measure 71 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a descending eighth-note line, ending with a fermata over the final note.

72

Measures 72 and 73. Measure 72 has a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a descending eighth-note line. Measure 73 features a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with a descending eighth-note line, ending with a fermata over the final note.

74

Measures 74 and 75 of a musical score in A major (three sharps). Measure 74 features a treble clef with a half note G4, a quarter rest, and a half note A4, followed by a quarter note B4 and a half note C5. The bass clef has a half note G3, a quarter note A3, a half note B3, and a quarter note C4. Measure 75 continues the treble line with a half note D5, a quarter note E5, and a half note F#5. The bass line has a half note D4, a quarter note E4, a half note F#4, and a quarter note G4. A fermata is placed over the first measure of the system.

76

Measures 76 and 77. Measure 76: Treble clef has a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. Bass clef has a half note G3, a quarter note A3, a half note B3, and a quarter note C4. Measure 77: Treble clef has a half note D5, a quarter note E5, a half note F#5, and a quarter note G5. Bass clef has a half note D4, a quarter note E4, a half note F#4, and a quarter note G4. A fermata is placed over the first measure of the system.

78

Measures 78 and 79. Measure 78: Treble clef has a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. Bass clef has a half note G3, a quarter note A3, a half note B3, and a quarter note C4. Measure 79: Treble clef has a half note D5, a quarter note E5, a half note F#5, and a quarter note G5. Bass clef has a half note D4, a quarter note E4, a half note F#4, and a quarter note G4. A fermata is placed over the first measure of the system.

80

Measures 80 and 81. Measure 80: Treble clef has a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. Bass clef has a half note G3, a quarter note A3, a half note B3, and a quarter note C4. Measure 81: Treble clef has a half note D5, a quarter note E5, a half note F#5, and a quarter note G5. Bass clef has a half note D4, a quarter note E4, a half note F#4, and a quarter note G4. A fermata is placed over the first measure of the system. The word *(forte)* is written below the bass line.

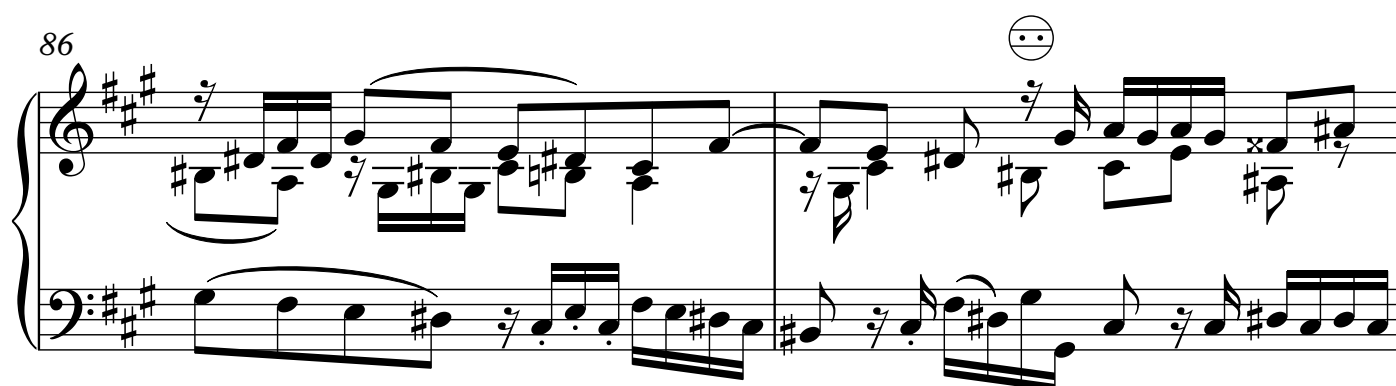
82

Measures 82 and 83. Measure 82: Treble clef has a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. Bass clef has a half note G3, a quarter note A3, a half note B3, and a quarter note C4. Measure 83: Treble clef has a half note D5, a quarter note E5, a half note F#5, and a quarter note G5. Bass clef has a half note D4, a quarter note E4, a half note F#4, and a quarter note G4. A fermata is placed over the first measure of the system.

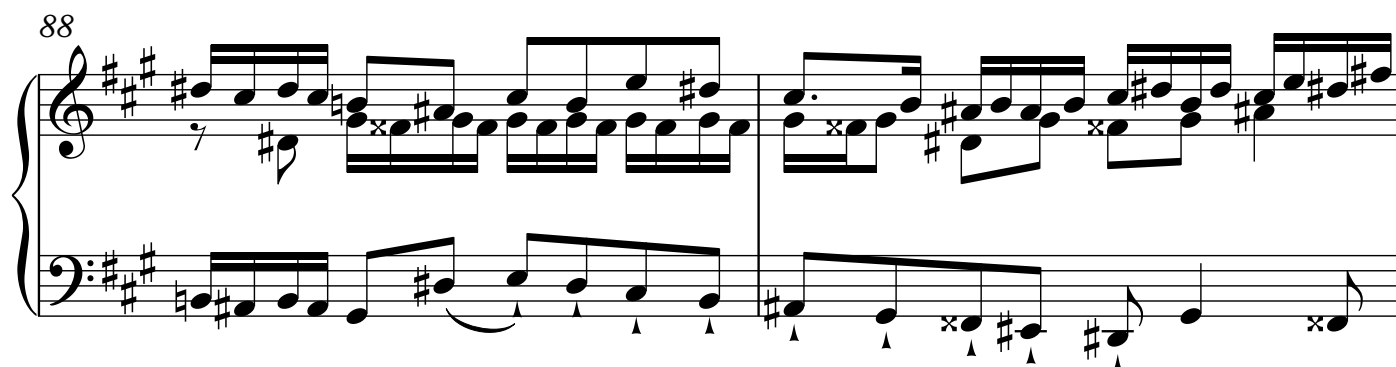
84



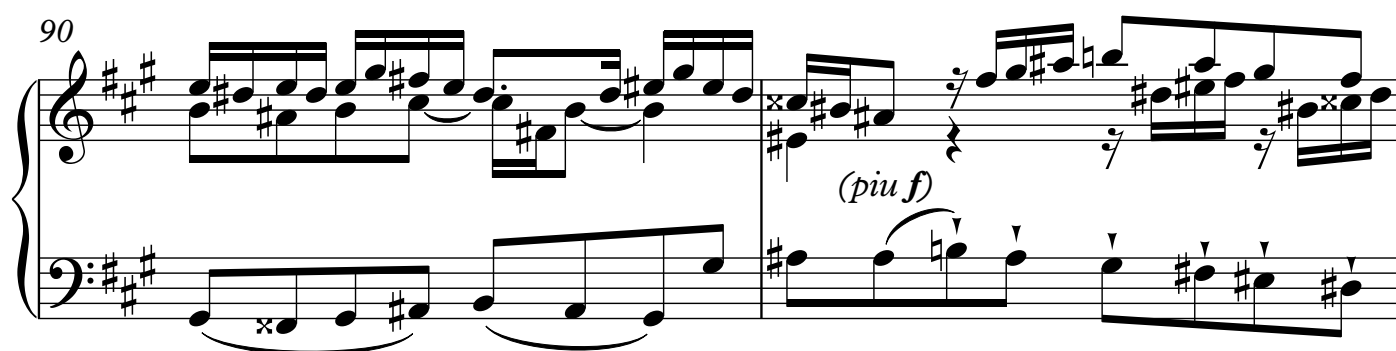
86



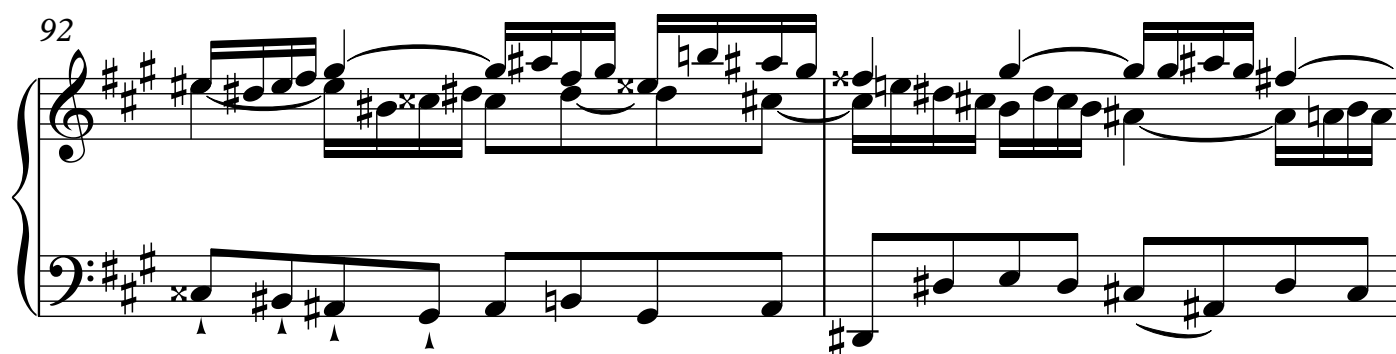
88



90



92



94

(f sempre)

Measures 94 and 95 of a musical score in A major. Measure 94 features a complex piano texture with sixteenth-note runs in both hands. Measure 95 begins with a fermata over a whole note in the right hand, followed by a series of eighth notes. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *(f sempre)* is present in measure 95.

96

Measures 96 and 97. Measure 96 continues the piano texture with sixteenth-note patterns. Measure 97 features a fermata over a whole note in the right hand, with the left hand playing eighth notes. The texture is dense and rhythmic.

98

Measures 98 and 99. Measure 98 has a melodic line in the right hand with eighth notes. Measure 99 features a long, sweeping slur over a series of eighth notes in the right hand, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

100

Measures 100 and 101. Measure 100 shows a melodic line in the right hand with eighth notes and a fermata. Measure 101 features a complex piano texture with sixteenth-note runs in both hands, including a triplet in the right hand.

102

Measures 102 and 103. Measure 102 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a fermata. Measure 103 continues the piano texture with sixteenth-note runs in both hands. The texture is dense and rhythmic.

104 $\textcircled{\text{8va}}$

106 (8)

107 (8)

S.B.

Preludiu și Fuga in *D-dur*

Clavirul Bine Temperat, Vol. II, BWV 870-893

J.S.Bach (1685-1750)

Transcripție pentru acordeon: P.Știuca

Allegro giusto; ben marcato e brioso (♩ = 92)

4

6

8

10

f

12

12

14

14

16

poco rit.

A tempo

f

16

18

p

18

19

mf

19

20

Measures 20-21 of a musical score in D major. Measure 20 features a rapid sixteenth-note melody in the right hand, while the left hand plays a simple harmonic accompaniment. Measure 21 continues the melody with some rests and grace notes.

21

Measures 22-23. Measure 22 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 23 continues this pattern.

23

Measures 24-25. Measure 24 features a melodic phrase in the right hand with a crescendo (*cresc.*) marking. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure 25 continues the melodic development.

25

Measures 26-27. Measure 26 shows a more active right hand melody. Measure 27 begins with a forte (*f*) dynamic and features a rapid, ascending sixteenth-note scale in the right hand.

27

Measures 28-29. Measure 28 continues the rapid sixteenth-note scale from measure 27. Measure 29 shows the continuation of the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand.

28

Measures 28-29 of a musical score in G major. Measure 28 features a treble staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes and a bass staff with a supporting line of eighth notes. Measure 29 continues the melodic development in the treble and adds a more active bass line with sixteenth notes.

29

Measures 30-31. Measure 30 shows a continuation of the melodic patterns in the treble with some chromaticism, while the bass line remains active with sixteenth-note runs. Measure 31 introduces a whole note chord in the treble and a more rhythmic bass line.

31

Measures 32-33. Measure 32 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 33 shows a change in the bass line with a more complex rhythmic pattern.

33

Measures 34-35. Measure 34 begins with a piano (*p*) dynamic marking. The treble staff has a melodic line with some grace notes, and the bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Measure 35 continues the melodic and rhythmic patterns.

35

Measures 36-37. Measure 36 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 37 shows a continuation of the melodic and rhythmic patterns.

37

Measures 37-38 of a musical score in G major. The treble staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 38. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over the final note of measure 38 in both staves.

39

Measures 39-40 of a musical score in G major. The treble staff has a melody of eighth notes with a half note in measure 40. The bass staff features a continuous eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 40 in the treble staff.

40

Measures 41-42 of a musical score in G major. Measure 41 includes grace notes in both staves. Measure 42 begins with a forte (*f*) dynamic. The treble staff has a melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff has a continuous eighth-note accompaniment.

42

Measures 43-44 of a musical score in G major. The treble staff features a melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff has a continuous eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 44 in the treble staff.

45

Measures 45-46 of a musical score in G major. Measure 45 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The treble staff has a melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff has a continuous eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 46 in the treble staff.

47

Measures 47-48. Treble clef, key of D major. Measure 47 has two eighth rests followed by a half note D4, a quarter note E4, and a half note F#4. Measure 48 has a half note G#4, a quarter note A4, and a half note B4. The bass line consists of a continuous eighth-note pattern: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C#4, D4. A *cresc.* marking is placed above the treble staff in measure 48.

49

Measures 49-50. Treble clef, key of D major. Measure 49 has a half note D4, a quarter note E4, a half note F#4, and a quarter note G#4. Measure 50 has a half note A4, a quarter note B4, and a half note C#5. The bass line continues the eighth-note pattern from measure 47.

51

Measures 51-52. Treble clef, key of D major. Measure 51 has a half note D4, a quarter note E4, a half note F#4, and a quarter note G#4. Measure 52 has a half note A4, a quarter note B4, and a half note C#5. The bass line continues the eighth-note pattern from measure 47.

53

Measures 53-54. Treble clef, key of D major. Measure 53 has a half note D4, a quarter note E4, a half note F#4, and a quarter note G#4. Measure 54 has a half note A4, a quarter note B4, and a half note C#5. The bass line continues the eighth-note pattern from measure 47. A *fp* marking is placed below the bass staff in measure 53, and a *cresc.* marking is placed above the bass staff in measure 54.

55

Measures 55-56. Treble clef, key of D major. Measure 55 has a half note D4, a quarter note E4, a half note F#4, and a quarter note G#4. Measure 56 has a half note A4, a quarter note B4, and a half note C#5. The bass line continues the eighth-note pattern from measure 47. A *rit.* marking is placed above the treble staff in measure 55, and a *f* marking is placed below the bass staff in measure 56.

7

57

61

65

69

73

137

77

cresc.

mf *dim.*

T

T

81

mf

p T

T

85

dim.

T

T

89

p *f*

p

T

T

93

cresc.

f T

T

97 *f* *T* 9

101 *dim.* *T*

104 *rit.* *p*

Introducere și Rondo Capriccioso

Camile Saint-Saëns (1835-1921) op.28

Transcripție pentru acordeon cu clape: P.Știuca

Andante malincolico ♩ = 52

Accord.

Measures 1-6. Chords: a, p, F, G.

Acc.

Measures 7-11. Chords: dm, E7, E, a, a°, E, E7, A7.

Acc.

Measures 12-16. Chords: dm, a, gm, dm, E7.

Acc.

Measures 17-20. Chords: a, F3, B, E7, a, E, E7, a, dm, sf G7.

Acc.

Measures 21-24. Chords: C, E, a, E, a, dm, G7.

25

Acc.

C H⁷ E A E fis H⁷

28

Acc.

E A E fis H⁷

30

Acc.

H⁷

32

Acc.

3 3 3 3 tr tr tr tr tr

E marcato C E

cresc. molto

37 Allegro ma non troppo

Acc.

a dim. p

42

Acc.

47

Acc.

51

Acc.

55

Acc.

59

Acc.

Introducere și Rondo Capriccioso

4

63

Acc.

dm G7[>] C H7 e E7

68

Acc.

a D7 C A dm G7[>]

72

Acc.

tr tr tr mf G7

77

Acc.

tr tr G7 h G7

81

Acc.

tr tr tr mf d°

86 *tr* *3*

Acc. a H E

90 *tr* *3* *tr* *3* *3* *3* *3*

Acc. dm E

93 *tr* *3* *tr* *3* *3* *3*

Acc. dm

96

Acc. E a E H E a

99

Acc. E H E a E H

Introducere și Rondo Capriccioso

6

102

Acc.

105

Acc.

poco rit.

tr tr tr

f p

p

a

109

Acc.

mf

B B E7

114

Acc.

p

A7

a

118

Acc.

B es° a dm

3

Introducere și Rondo Capriccioso

7

122

Acc.

a dm

3

7

125

Acc.

3 3 3

128

Acc.

3

E

a

ff

V

132

Acc.

3 3 3 3

d°

a d°

a

136

Acc.

D G

Introducere și Rondo Capriccioso

8

140

Acc.

3 3 3 3

co G co G

144

Acc.

147

Acc.

f

G⁷

150

Acc.

153

Acc.

p C

Moderato ♩ = 72

f^o

3 3 3 3 3 3

157

Acc.

C

p C

f^o

161

Acc.

f^o

165

Acc.

C

p C

a

H⁷

169

Acc.

E

a^o *poco a poco*

173

Acc.

E

cresc.

a^o

Introducere și Rondo Capriccioso

177

Acc.

E

E

poco cresc.

e^o

e^o

181

Acc.

a

a^o

185 **Allegro ma non troppo**

Acc.

E

a

a^o

E

188

Acc.

a

a^o

E

dm

C

f^o

191

Acc.

a

G

D

F

E

C⁷

Introducere și Rondo Capriccioso

11

194

Acc.

E C⁷ E

197

Acc.

199

Acc.

rit. a tempo

p

3

a

202

Acc.

B B E⁷ mf

207

Acc.

a p A⁷

Introducere și Rondo Capriccioso

12

Acc. 211

Acc. 215

Acc. 218

Acc. 221

Acc. 224

Acc. 228

The musical score is written for an accordion (Acc.) and consists of six systems of music, each spanning two staves (treble and bass). The measures are numbered 211 through 228. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords. Dynamic markings like *f* (forte) and *sf* (sforzando) are present. Chord symbols such as B, a°, a, dm, and C7 are indicated. The score also features triplets (marked with '3') and slurs. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) between measures 224 and 228.

232

Acc.

a° *C7* *f°* *C7* *f°* *C*

236

Acc.

g° *f°* *F* *c°*

240

Acc.

g° *sf* *c°* *F* *c°* *B* *E7*

245

Acc.

tr *cresc.* *sf* *c°* *g*

250

Acc.

g+B *f°* *F* *d* *g* *g°*

14

Acc.

Acc.

Acc.

Acc.

Acc.

276

Acc.

p

E dm C d° a G

279

Acc.

D: F: E *cresc.*

282

Acc.

f

285

Acc.

dim. *dim.* *p*

288

Acc.

Introducere și Rondo Capriccioso

16

291

Acc.

294

Acc.

297

Acc.

300

Acc.

tr~~~~~

303

Acc.

a

ad libitum

305

Acc.

a

ff

The musical score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 291, 294, 297, 300, 303, and 305 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. A trill is marked with 'tr~~~~~' above measure 303. The piece concludes with a forte (ff) dynamic marking and a final measure marked with a fermata.

306

Acc.

f *dim.* *f* *dim.* *p*

Piu allegro ♩ = 120

310

Acc.

f H⁷ dm A H⁷

313

Acc.

E A *p* H⁷ dm A

316

Acc.

H⁷ E A

319

Acc.

A⁷ D A⁷ D H⁷ e

Introducere și Rondo Capriccioso

18

322

Acc.

D⁷ G

e^o h Fis⁷ h H⁷ E H⁷

325

Acc.

e^o e A E⁷ e^o Cis⁷ h a

328

Acc.

f Fis

331

Acc.

E⁷ E *f* A Gis

334

Acc.

p cis E⁷ A Gis cis E⁷

337

Acc.

mp

cresc.

340

Acc.

f

The musical score consists of two systems of piano music. The first system covers measures 337 to 339. The key signature is A major (three sharps). The time signature is 3/4. The music is marked 'mp' (mezzo-piano) and 'cresc.' (crescendo). The second system covers measures 340 to 343. The music is marked 'f' (forte). There are some markings like 'A' and 'f' above the notes. The score ends with a double bar line.

Preludiul și fuga in *h-moll*

Cesar Franck (1822-1890) op.18

Transcripție pentru acordeon cu clape: P.Știuca

Andantino

mp

Standard Bass (S.B.)

4

7

10

più f

13

espress. *dim.*

16

19

19

f *dim.* *p*

22

25

25

28

28

f *dim.*

31

più f

34

dim. *f*

37

40

42

dim. *rit.* *pp*

45

Detailed description: This is a musical score for piano, spanning measures 31 to 45. The music is written in treble and bass staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into six systems, each starting with a measure number. Measure 31 begins with a treble staff entry. Measure 34 features a dynamic change from *dim.* to *f*. Measure 42 includes the markings *dim.*, *rit.*, and *pp*. The notation includes various note values, rests, and slurs, indicating a complex melodic and harmonic structure.

rall.

48

pp

Lento *8va*

51

mf *f*

Standard Bass (S.B.)

(8)

Fuga Allegretto ma non troppo

57

63

4-5

69

3

74

Free Bass (F.B.)

79

84

(8) 89

(8) 94

99

(8)

99

104

(8)

104

109

(8)

cresc.

109

114

(8)

dim.

114

118

(8)

118

124 7

$\textcircled{\div}$ 8^{va}

S.B.

(8)

129

(8)

133 *cresc.*

(8)

137

Konzertstück

I

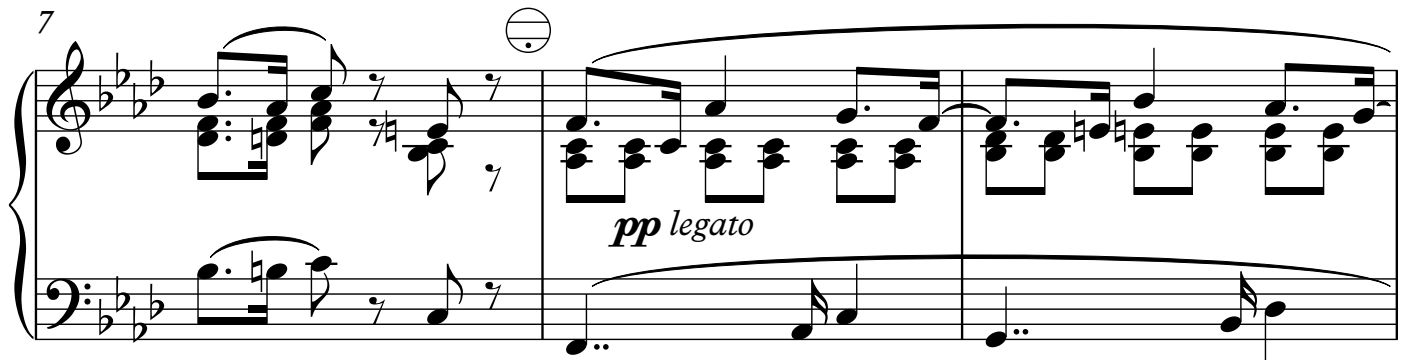
C.M. von Weber (1786-1826) op.79

Transcripție pentru acordeon: Petru Știuca

Larghetto, ma non troppo (♩=56)



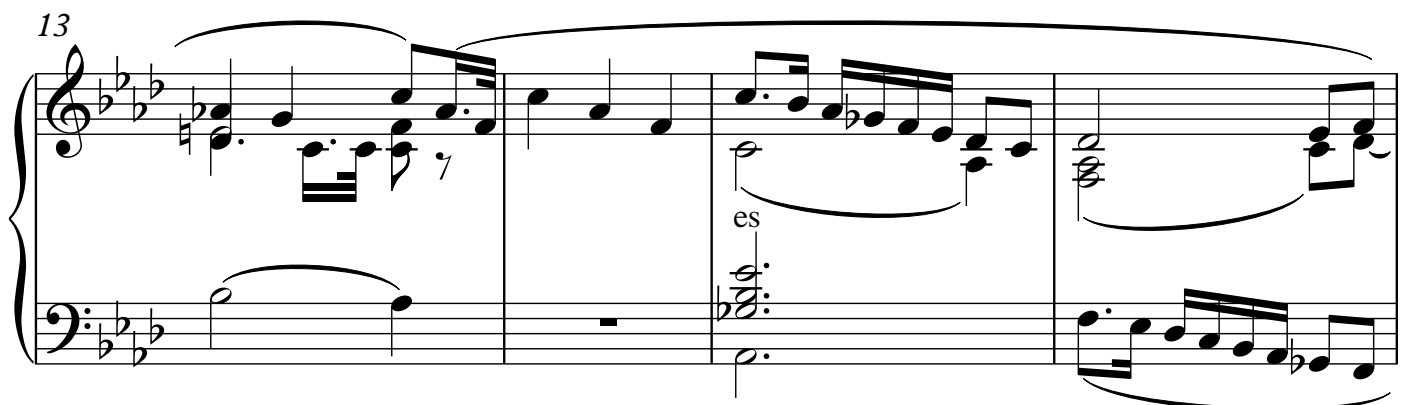
Musical score for the first system of 'Konzertstück I' by C.M. von Weber. It features a treble and bass staff in 3/4 time, key of B-flat major. The first staff has a treble clef and a key signature of three flats. The second staff has a bass clef and a key signature of three flats. The music is marked 'Larghetto, ma non troppo' with a tempo of 56 beats per minute. The first staff has a 'B' box and a 'fp' dynamic marking. The second staff has a 'B' box and a 'fp' dynamic marking.



Musical score for the second system of 'Konzertstück I' by C.M. von Weber. It features a treble and bass staff in 3/4 time, key of B-flat major. The first staff has a treble clef and a key signature of three flats. The second staff has a bass clef and a key signature of three flats. The music is marked 'Larghetto, ma non troppo' with a tempo of 56 beats per minute. The first staff has a '7' box and a 'pp legato' dynamic marking. The second staff has a '7' box and a 'pp legato' dynamic marking.



Musical score for the third system of 'Konzertstück I' by C.M. von Weber. It features a treble and bass staff in 3/4 time, key of B-flat major. The first staff has a treble clef and a key signature of three flats. The second staff has a bass clef and a key signature of three flats. The music is marked 'Larghetto, ma non troppo' with a tempo of 56 beats per minute. The first staff has a '10' box and a 'pp legato' dynamic marking. The second staff has a '10' box and a 'pp legato' dynamic marking.



Musical score for the fourth system of 'Konzertstück I' by C.M. von Weber. It features a treble and bass staff in 3/4 time, key of B-flat major. The first staff has a treble clef and a key signature of three flats. The second staff has a bass clef and a key signature of three flats. The music is marked 'Larghetto, ma non troppo' with a tempo of 56 beats per minute. The first staff has a '13' box and a 'pp legato' dynamic marking. The second staff has a '13' box and a 'pp legato' dynamic marking.

2 17

Measures 17-20 of a musical score. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The music is in 2/4 time. Measure 17 features a piano introduction with a *cresc.* (crescendo) marking. Measures 18-20 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a *dim.* (diminuendo) marking in measure 19. A fermata is placed over the final chord in measure 20.

21

Measures 21-23 of a musical score. The key signature has four flats. Measure 21 features a piano introduction with a *dim.* (diminuendo) marking. Measures 22-23 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a *dim.* marking in measure 22. A fermata is placed over the final chord in measure 23.

24

Measures 24-27 of a musical score. The key signature has four flats. Measure 24 features a piano introduction with a *dim.* (diminuendo) marking. Measures 25-27 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a *dim.* marking in measure 25. A fermata is placed over the final chord in measure 27.

28

Measures 28-31 of a musical score. The key signature has four flats. Measure 28 features a piano introduction with a *dim.* (diminuendo) marking. Measures 29-31 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a *dim.* marking in measure 29. A fermata is placed over the final chord in measure 31.

32

Measures 32-35 of a musical score. The key signature has four flats. Measure 32 features a piano introduction with a *dim.* (diminuendo) marking. Measures 33-35 show a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a *dim.* marking in measure 33. A fermata is placed over the final chord in measure 35.

35

38

39

tenuto *tenuto* *tenuto*

fm *C* *fm*

41

tenuto *tr* *tr* *dolce*

f^o *fm+f^o* *C*

44

3 3 3 3 3

45

tenuto

f

47

tr

fm

p

pp

staccato

49

cresc.

51

ten.

f^o

9

tenuto

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble and bass staff. Measure 44 features a long melodic line in the treble with five groups of triplets, each marked with an accent (>). The bass staff has a C major triad. Measure 45 continues the melodic line, with a 'tenuto' marking and a fortissimo (f) dynamic at the end. The bass staff has a G7 triad. Measure 47 includes a trill (tr) and a fortissimo melisma (fm) in the treble, and a piano (p) dynamic in the bass. Measure 49 shows a crescendo (cresc.) in the treble and a C major triad in the bass. Measure 51 features a tenuto (ten.) marking and a fortissimo (f^o) dynamic in the treble, and a fortissimo (f^o) dynamic in the bass. A '9' is written below the treble staff in measure 51.

52 *perendosi* **f**

53 *tenuto* *tenuto*

55 *staccato*

56 *cresc.* **f** **ff** **p** **f** *tenuto*

57

5

60 *tenuto* *p* *ff* *C* *C7*

61 *tenuto* *fm*

62 *tenuto* *d°*

63 *tenuto* *C*

64 *tenuto* *tenuto* *tenuto* *tenuto* 7

tenuto

65 *tenuto* *tenuto* *tenuto* *tenuto*

fm

66 *tenuto* *tenuto* *tenuto* *tenuto*

d°

67 *tenuto* *tenuto* *tenuto* $\text{♩} = 80$

p

69

Poco a poco piu mosso a piacere

72

74

76

78

80 9

82 *tenuto*

ff

Allegro passionato $\text{♩} = 120$

85

ff *g°* *fm* *sf*

89

g° *fm* F Bbm F ***ff***

91 *tenuto*

ff *des°* Des *des°* Des Des *sf*

94

fm *C7* *fm* *C7*

96

fm *c°* *Bm* *f°*

98

ff *C7* *Bm*

101

Bm gm fm $\overset{c}{\circ}$

104

Bm gm fm $\overset{c}{\circ}$ Bm gm

107

fm *sub.* *p*

110

112

fm

12¹¹⁴

C

116

C fm

118

fm d°

120

123

3 3 3 3 3 3 ff

125

127

129

131

133

ff

C

C7

Es

This page of piano sheet music contains measures 125 through 133. The music is written for piano in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor). Measures 125-126 show a complex arpeggiated texture in the right hand with many accidentals, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measures 127-128 feature a melodic line in the right hand with triplets and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). Measures 129-130 show a continuation of the arpeggiated texture in the right hand, with the left hand playing chords marked with 'C' and 'C7'. Measures 131-132 show a melodic line in the right hand with triplets and a dynamic marking of *ff*, while the left hand plays chords marked with 'C7' and 'Es'. Measure 133 shows a continuation of the arpeggiated texture in the right hand, with the left hand playing chords marked with 'Es'.

14

137 *f* *p* *poco rit.* *pp*

143 *poco meno mosso* ♩ = 100 *mf* S.B. A_s

145

146 *des* 3

148

150

Es7

5

152

As

Es7

As

Es7

154

As

Es7

As

F.B.

156

tr

tr

p

159

180

16

161

ff

tr

164

poco rit.

(tr)

mf

tranquilo

167

169

171

173

17

175

177

179

mf

cresc. assai

181

f

S.B.

ff

C⁷

18 *poco rit.* *A tempo*

183

186

188

190

193

g *f*

gm- *fm* *F*

Bm *F* *G* *cm* *G* *cm* *As* *Des* *As* *Des* *B*

es *B* *es* *C* *fm* *C* *fm* *ff*

fm *C7* *fm* *C7*

195

fm cm- Bm fm-

197

199

ff
staccato

200

Bm C7

202

203

205

207

209

210

Bm C7

Bm C7

Bm C7

C7 fm

212

212

214

214

mf

fm

216

216

morendo

fm

poco rit.

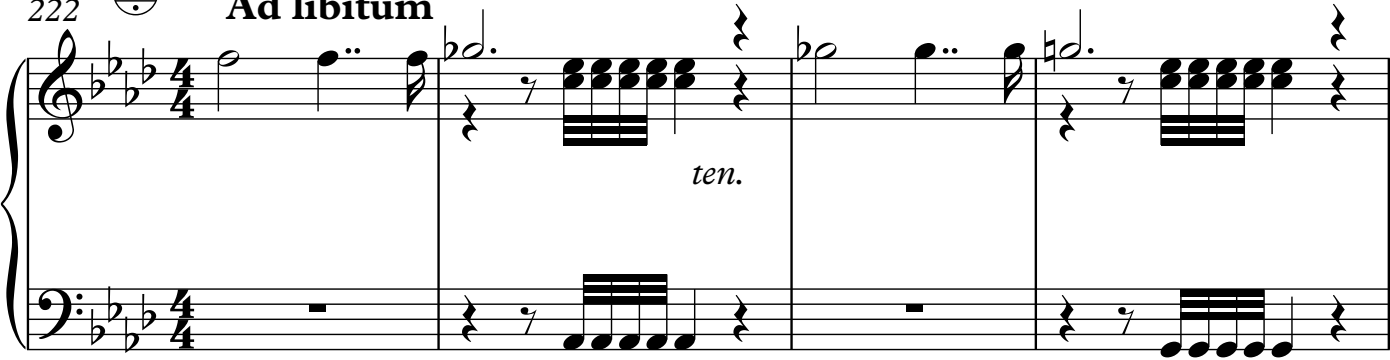
219

219

pp

II

222  **Ad libitum**



ten.

226 **Tempo di marcia** (♩=120)



pp

229



232



236

239

244  Loco

pp

248

251

255

ff

259

simile

gliss.

ff

264

ff

267

ff

271

ff

This system contains measures 271, 272, and 273. Measure 271 features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 272 has a treble staff with a whole-note chord and a bass staff with eighth notes. Measure 273 continues with eighth-note chords in the treble and eighth notes in the bass. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is placed above the treble staff in measure 272.

274

This system contains measures 274, 275, and 276. Measure 274 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. Measure 275 features a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. Measure 276 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is placed above the treble staff in measure 274.

277

This system contains measures 277, 278, 279, and 280. Measure 277 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. Measure 278 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. Measure 279 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. Measure 280 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes.

281

trem.

sf

This system contains measures 281, 282, and 283. Measure 281 has a treble staff with eighth-note chords and a bass staff with eighth notes. Measure 282 has a treble staff with a whole-note chord and a bass staff with a whole note. Measure 283 has a treble staff with a whole-note chord and a bass staff with a whole note. A fortissimo (*sf*) dynamic marking is placed below the treble staff in measure 282. A tremolo (*trem.*) marking is placed above the treble staff in measure 282. The system ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

III

Piu mosso (♩=104)

*con molta agitazione*

284 *p cresc. assai*

286 *fp dm p cresc.*

288 *assai dm dm*

290 *fp C⁷ p*

292 *f F descrec.*

294

cresc. G⁷

296

fp C leggieramente

298

C⁷

300

C⁷

302

C⁷

Presto assai (♩=132)

304 *tr* *ff* *mf* *F*

307 *C7* *F* *pas* *con molto fuoco e con leggerezza*

311 *ritard.*

315 *C* *G7* *C* *ritard. un poco*

320 *G7* *C* *C* *C* *C*

325

C7

329 a tempo

F C7

332

F

335

C7 F

338

f D#

341

gm

p

344

ff

p

ff

f

f

347

p

ff

f

350

353

dim. poco a poco

Detailed description of the musical score: The score consists of five systems of piano music. The first system (measures 341-343) shows a right hand with a melodic line containing many sharps and naturals, and a left hand with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic of *p* is marked. The second system (measures 344-346) features a right hand with a melodic line and a left hand with a rhythmic accompaniment. Dynamics of *ff* and *p* are marked. The third system (measures 347-349) continues the melodic and rhythmic patterns, with dynamics of *p* and *ff*. The fourth system (measures 350-352) shows a right hand with a melodic line and a left hand with a rhythmic accompaniment. The fifth system (measures 353-355) features a right hand with a melodic line and a left hand with a rhythmic accompaniment. A dynamic of *dim. poco a poco* is marked.

356

359

ff

Loco

362

p

364

366

pp

368

p

F

371

374

377

380

382

cresc.

sub. p

grazioso assai

gm

F

C7

F

F7

B

Bm-

F

C7

F

C7

The musical score consists of five systems of staves. Each system has a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 371-373) shows a melodic line in the right hand with many slurs and accents, and a bass line with chords and single notes. The second system (measures 374-376) continues the melodic development. The third system (measures 377-379) introduces a new melodic phrase. The fourth system (measures 380-381) includes the marking 'cresc.' and 'sub. p'. The fifth system (measures 382-384) includes the marking 'grazioso assai' and 'gm'. The score is rich in harmonic detail with various chords and melodic fragments.

385 33

Measures 385-391. The right hand has a melodic line with a trill and a triplet. The left hand has a bass line with chords F, C7, F, and C7. Dynamics include *f*.

388

Measures 388-391. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand has a bass line with chords F, C7, and C7. Dynamics include *ff*.

392

Measures 392-396. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand has a bass line with chords F, dm, and D. Dynamics include *>*.

397

Measures 397-401. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand has a bass line with chords G and G7. Dynamics include *>*.

402

Measures 402-405. The right hand has a melodic line with a trill. The left hand has a bass line with chords. Dynamics include *ff* and *gliss.*

34⁴⁰⁸

C G7

412

C G7

416

dm

421

C G7 C G7 C

426

G7 C

429 35

Measures 429-431. Treble clef: continuous eighth-note melody with sharps. Bass clef: G7 chord (measures 429-430), C chord (measure 431).

432

Measures 432-434. Treble clef: continuous eighth-note melody with sharps. Bass clef: C chord (measure 432), G7 chord (measures 433-434).

435

Measures 435-437. Treble clef: continuous eighth-note melody with sharps. Bass clef: C chord (measures 435-436), C7 chord (measure 437). *cresc.* marking above the C7 chord.

438

Measures 438-441. Treble clef: continuous eighth-note melody with sharps. Bass clef: C chord (measures 438-439), then rests (measures 440-441). *f p sub.* marking above the first measure of the bass line.

442

Measures 442-445. Treble clef: continuous eighth-note melody with sharps. Bass clef: G7 chord (measures 442-443), C chord (measures 444-445). *200* marking below the C chord.

36446

C

staccato

450

G7

C

G7

C

455

cresc.

460

ff Des

464

As7

Des

As7

Bm

468

F7 Bm F7 Bm As7

472

Des C7 fm Des F

477

C7 F

481

gm F

485

F C7

38488

con bravira

F

491

con bravira

C⁷

F

494

A

496

dm

499

E

a

502

F7 Bm es°

39

504

Bm° B es°

507

Bm° Bm° fm° fm°

511

F Bm°

514

ff F.B.

40

517

Measures 517-519. The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes and accents. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

520

Measures 520-522. The right hand continues with a melodic line of beamed sixteenth notes. The left hand accompaniment remains consistent.

523

Measures 523-524. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand accompaniment continues.

525

Measures 525-526. Measure 525 has a long slur over the right hand. Measure 526 has a key signature change to one sharp. The left hand has chords marked "gm" and "S.B."

527

Measures 527-528. Measure 527 has a long slur over the right hand. Measure 528 has a key signature change to one flat. The left hand has chords marked "am°" and "f"

529

Chords: C7, B

532

Chords: F, B

535

Chords: F, C7

538

Chords: F, B, Bm°

p sub.

541

Chords: F, C7

gm

543

546

ff *brillante*

548

551

ff

555

f

207

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, spanning measures 543 to 555. The score is written for two staves, treble and bass. Measure 543 starts with a treble staff containing eighth-note runs and a bass staff with chords labeled F and C7. Measure 546 features a treble staff with a descending eighth-note scale and a bass staff with a long note and a fermata. Measure 548 continues with eighth-note patterns in both staves. Measure 551 has a treble staff with eighth-note runs and a bass staff with chords, marked with *ff*. Measure 555 begins with a treble staff containing chords and a bass staff with eighth-note runs, marked with *f*. The page number 207 is centered at the bottom.

COMPONENTA PRACTICĂ A TEZEI DE DOCTORAT

PROGRAMUL RECITALURILOR

Recital nr. 1

17 mai 2018, Colegiul de muzică și pedagogie din or. Bălți

1. J.S. Bach, *Fuga din Fantezia și Fuga in a moll pentru orgă* BWV 561
Transcripție pentru acordeon de P. Știuca.
2. C. Saint-Saëns, *Introducere și Rondo Capriccioso* pentru vioară și orchestră
op. 28. Transcripție pentru acordeon de P. Știuca.
3. P. Pizzigoni, *Lumina și umbra*
4. V. Zagumionov, *Umoresca*

Recital nr. 2

10 Decembrie 2019. Prezentarea partiturilor de transcripții pentru acordeon
(format digital). Autor: Petru Știuca:

1. J.S. Bach, *Fantezia și Fuga in a moll* BWV 561 (14 pagini, 1,7 c.a.)
2. J.S. Bach, *Preludiu și fuga in g moll* BWV 535 (5 pagini, 0,6 c.a.)
3. J.S. Bach, *Toccată și fuga in fis moll* BWV 910 (11 pagini, 1,4 c.a.)
4. J.S. Bach, *Preludiul și Fuga D dur*, Clavirul Bine Temperat, Vol. II, BWV 870-893 (9 pagini, 1,1 c.a.)
5. C. Saint-Saens, *Introducere și Rondo Capriccioso* pentru vioară și orchestră,
op.28 (19 pagini, 2 c.a.)
6. C. Franck, *Preludiul, fuga și variațiuni in h moll* op. 18 (7 pagini, 0,9 c.a.)
7. C.M.Weber, *Konzertstuck* pentru pian și orchestră op.79 (42 pagini, 5,2 c.a.)

Recital nr. 3

04 decembrie 2022, Școala de Arte Alexei Stârcea, Chișinău

1. J.S. Bach, *Fantezia din Fantezia și Fuga in a moll pentru orgă* BWV 561
Transcripție pentru acordeon de P. Știuca
2. C.M.Weber, *Konzertstiück* op. 79 pentru pian și orchestră, p. II, III.
Transcripție pentru acordeon de P. Știuca
3. E. Derbenko, *Impromptu*
4. E. Lecuona, *Malaguena*