

PRELUDIUL ȘI FUGA ÎN SOL MINOR PENTRU ORGĂ DE J.S. BACH ÎN INTERPRETARE LA ACORDEON

PRELUDE AND FUGUE IN G MINOR FOR ORGUE BY J.S. BACH IN ACCORDION INTERPRETATION

PETRU ȘTIUCA¹,

doctorand, lector universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0003-0605-4483>

CZU [780.8:780.647.2]:781.68

[780.8:780.649.083.2]:781.61

DOI <https://doi.org/10.55383/amtap.2022.2.04>

Articolul este dedicat problemelor de interpretare la acordeon a transcripției unei creații de factură polifonică din literatura universală – Preludiul și fuga în sol minor, BWV 535, de J. S. Bach, scrisă în original pentru orgă. Transcripția pentru acordeon este una din soluțiile principale de completare a repertoriului pentru acest instrument, iar potențialul și calitățile polifonice ale acordeonului sunt binecunoscute. Astfel, transpunerile pentru acordeon ale creațiilor polifonice de pe originalele de orgă sunt utilizate extrem de frecvent în programele didactice și concertistice. Transcripția propusă spre cercetare a fost realizată de autorul articolului dat.

Cuvinte-cheie: artă de interpretare la acordeon, J.S. Bach, Preludiu și fugă, orgă

The article is dedicated to the peculiarities of interpreting on the accordion the transcription of a polyphonic creation from universal literature – Prelude and Fugue in G minor, BWV 535, by J. S. Bach, written originally for the organ. The transcription for accordion is one of the main ways to enrich the repertoire for this instrument, and the potential and polyphonic qualities of the accordion are well-known. Thus, accordion transpositions of polyphonic creations from organ originals are used extremely frequently in the teaching and concert programs. The transcription proposed for research was made by the author of this article.

Keywords: the art of accordion performance, J.S. Bach, Prelude and Fugue, organ

Introducere

Creația 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 corale, 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 artiștilor care au însemnat emblema muzicală a Germaniei din epoca Barocului” [1 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

1 E-mail: petrustiuca74@gmail.com

frescă: toate detaliile sunt prezentate în prim-plan, imaginile muzicale sunt de un mare patetism” [2 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” [2 p. 95].

Totodată: „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 (tocate, 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” [3 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 – *tocatele, fanteziile, variațiunile pe teme de coral*. Primul și al doilea grup de creații se combină între ele, fuga putând fi precedată nu doar de un simplu *preludiu*, ci de o piesă improvizatorică amplu dezvoltată, ca *tocata* sau *fantezia*. Printre acestea se numără *Preludiul și fuga în sol minor* pentru orgă. Autorul articolului a realizat o transcripție pentru acordeon a acestei creații.

Particularități structural-compoziționale și de interpretare

Preludiul și fuga în sol minor, BWV 535, de J.S. Bach reprezintă un ciclu bipartit constituit după principiul contrastului. Prima parte este scrisă într-un tempo lent, iar cea de-a doua – în tempo rapid.

Preludiul are un caracter improvizatoric, bazându-se pe succesiunea câtorva compartimente. În textul original observăm că tema melodică începe pe portativul 2 (în partida mâinii stângi) și se extinde pe portativul 1 (în partida mâinii drepte). Din motivul diferențierii timbrale dintre mâna stângă și mâna dreaptă la acordeon, dar și din cauza conturului liniei melodice care necesită o interpretare uniformă, am decis să o transcriem pe portativul de la mâna dreaptă. În viziunea noastră, propunem interpretărilor tempoul *Lento* cu nuanța dinamică *mf* sincronizată cu tema melodică. După o mică introducere (de două măsuri), pe care o interpretăm pe registrul C^{II} , se transpune melodia cu o octavă mai jos, iar la mâna stângă se execută la *bas standard* (S B din engleză *standard bas*) pentru evidențierea începutului solemn. În măsura 2 introducem registrul C^{I} , care readuce sonoritatea în octava inițială, deoarece tema 2 este expusă în octava a 2-a și a 3-a ce nu ne permite folosirea registrului anterior. Această temă are caracter liric, în care melodia este dublată de vocea mediană la o decimă în jos. Recomandăm interpretarea acestui segment, la *convertor* (F B – din engleză, *free bas*), concomitent cu *basul standard*. Ca rezultat, mâna stângă interpretează vocile de pe ambele portative, concomitent:

Ex. 1 (original)

PRAELUDIUM ET FUGA V.

Praeludium.

Ex. 1a (transcripția)

Discursul muzical se completează treptat cu voci: inițial, sunt expuse trei voci (pe parcursul a 4 măsuri), apoi patru în următoarele 4 măsuri, fiind extins până la cinci voci în cele 4 măsuri ce urmează. În măsura 10 suntem nevoiți să repartizăm la mâna dreaptă, pe portativul de sus, vocea a treia, din cauza distanțelor mari dintre sunetele care le interpretăm la *standard bas* și *convertor*. Intrarea treptată a 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, 8 ale preludiului). La finele primului compartiment se efectuează 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 compartimentul 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 câteva măsuri bazate pe secvențe arpegiate (măsura 19), unde primul sunet este expus în vocea a doua, pe portativul 1 în exclusivitate, pe sonoritatea acordului de septimă de sensibilă micșorat, care trece în cea de-a doua jumătate a măsurii în dominantă către următoarea secvență. Acest segment va fi plasat pe registrul de fagot , respectiv, se va interpreta cu o octavă mai sus. Primul sunet din arpeggiu va fi dublat cu mâna stângă la convertor pentru o sonoritate mai amplă.

După aceste secvențe, ajungem treptat în următorul compartiment al preludiului, 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 bas*, pentru a obține un timbru mai profund. Din punct de vedere al transcripției, *Coda* este foarte importantă și interesantă, deoarece materialul muzical este expus pe toate cele trei portative, în care predomină factura de 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 1 și 2 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 , apăsând o clapă, obținem sonorizarea acestui fragment în 3 octave. Ca rezultat, vom avea 3 voci pe portativul 1 și o voce pe portativul 2, sonoritatea apropiată maximal de original și factura mult mai ușoară, ceea ce va permite interpretarea mult mai comodă la acordeon.

Ex. 2 (original)

Ex. 2a (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 legităților 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. Acest procedeu creează o sonorizare mai amplă a finalului acestui preludiu care se încheie cu acordul tonicii majore.

Ex. 3 (original)



Ex. 3a (transcripția)



Fuga este scrisă în tempoul *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 2-a (alto), care în original este expusă pe portativul 1, iar în cazul nostru, pentru comoditatea interpretului, a fost plasată la mâna stângă cu convertorul conectat (indicat în note *F.B.*). Acest procedeu ne permite să evidențiem vizual, timbral, dinamic și tehnic apariția acestei teme. În cea de-a doua jumătate a măsurii 11 își face apariția tema la vocea a 3-a (tenor), cu nuanța dinamică *mf*. În original observăm că vocea a 2-a este scrisă, inițial, la mâna dreaptă, după care, în măsura 11, timpul 3, se mută la mâna stângă, iar peste 3 timpi revine înapoi. În transcripția autorului, s-a decis ca vocea a 3-a să fie interpretată integral la mâna stângă, iar vocea a 2-a să fie transferată pe portativul 1.

În cea de-a 17-a măsură își face apariția vocea a 4-a (bas), la nuanța dinamică *f*, astfel, compozitorul folosește ordinea intrării vocilor în formă de scară descendentă. În original aceasta este notată pe portativul al 3-lea, respectiv, fiind interpretată la pedale. Pentru a ușura factura și interpretarea, vocea a 3-a (tenor) a fost transcrisă pe portativul 1 (deci, avem trei voci la mâna dreaptă), iar vocea a 4-a a fost plasată pe portativul 2 (mâna stângă). Din mai multe motive, considerăm că aceasta trebuie interpretată cu o octavă mai jos: pentru a evita săritura 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 4-a (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 ♩ pentru a evidenția pe plan timbral și dinamic vocea a 3-a. Schimbarea tuturor registrelor se efectuează concomitent, prin apăsarea clapei cu întrerupătorul registrului. În această *expoziție suplimentară*, 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. 4 (original)



Ex. 4a (transcripția)




În măsura 28 avem niște sărituri incomode pentru interpretare la convertor. Din aceste considerente, am ales să fac săritura combinată cu *S.B.* În continuare, fiind limitați cu diapazonul de o octavă la mâna stângă, am scris conform acestuia.

Este interesant aici segmentul dintre măsurile 32-38, în care factura devine foarte lejeră, transparentă, întrucât tema din soprane 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. În virtutea acestei particularități, când materialul muzical poartă un caracter static, 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 expoziției suplimentare de cea de-a patra jalonare a temei în bas este interesant prin caracterul său tonal evaziv, discursul muzical modulând lin spre tonalitatea paralelă – *B dur*, în care și este expusă ultima temă a expoziției suplimentare, în bas. Schimbarea tonalității creează un caracter maiestos, solemn, ceea ce evidențiază acest episod în cadrul întregii fugi. Expunerea temei în registrul grav al temei (măsura 46), care determină un caracter complex al sonorității (expus în factură de patru voci, și 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 2 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 pur organic 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. 5 (original)



Ex. 5a (transcripția)



Ultima expunere a temeii 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 trezescidoimi, în registrul acut, ce conferă acestui fragment o sonoritate aparte. În același timp, includerea tuturor patru voci în acest fragment contribuie la formarea unei sonorități complete, bogate, specifice, de fapt, muzicii de orgă. În transcripția pentru acordeon a acestui fragment am ținut cont de acest caracter, străduindu-ne să păstrăm această sonoritate.

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 pur acordeonistic, 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. 6 (original)



Ex. 6a (transcripția)



În măsura 75 putem observa basul pedalizat pe sunetul *sol*, care persistă până la sfârșitul fugii. De asemenea, factura textului este foarte densă (5 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 finisa linia melodică în octava originală și pentru a conferi întregului discurs un final cât mai solemn.

Ex. 7 (original)



Ex. 7a (transcripția)



Concluzii

Așadar, am prezentat cele mai importante momente legate de interpretarea *Preludiului și fugii în sol minor pentru orgă, BWV 535*, de J. S. Bach, una din capodoperele marelui compozitor, în versiune pentru acordeon. Printre dificultățile tehnice cu grad sporit întâlnite de acordeonistul ce va dori să interpreteze această lucrare vom menționa, în special, importanța lucrului cu registrele, atenția sporită la transferarea sunetelor din liniile melodice dintr-o mână în alta, la octavă, dublarea ei, eliminarea unor sunete, digitația ș.a. Remarcăm că respectarea și realizarea indicațiilor ce țin de tehnica interpretării va conduce în mod firesc și la respectarea stilisticii interpretării acestei creații a marelui compozitor care aparține, fără îndoială, tezaurului muzical universal, promovat în prezent inclusiv prin intermediul acordeonului, instrument contemporan cu un potențial tehnic și artistic deosebit de bogat.

1 E-mail: svjatoslavvynnyk@gmail.com