

Erinnerungen an Meyerbeer de Oscar Fetrás. Despre cele trei opere-fantezie pentru orchestră de salon

Gesine Schröder

REZUMAT – În acest studiu se arată de ce și cum anume s-a transcris, în deceniile din jurul anului 1900, muzica pentru orchestrele de salon și variantele sale, apărute în vremea dezvoltării turismului, ca ramură separată a muzicii. Ca exemplu sunt analizate trei transcripții pentru orchestra de salon la operele de Giacomo Meyerbeer realizate de compozitorul Oscar Fetrás din Hamburg, cunoscut pentru genul de *Gebrauchsmusik*: transcripțiile operelor *Profetul*, *Hughenojii* și *Africana*, pe care autorul acestora le-a atribuit genului de „operă-fantezie”. După unele reflecții legate de acest gen muzical și paralele față de alte titluri, ca *Erinnerung* (amintire), *Souvenir*, *Remembrance*, *Recollection*, *Réminiscence* sau *Mozaic* și aparițiile lor în alte genuri muzicale, în afara muzicii pentru orchestră de salon, urmează o cercetare amănunțită a tehnicii lui Fetrás pornind de la transcripția sa, *Erinnerung an Meyerbeer's „Prophet”* [*Amintire la „Profetul” de Meyerbeer*]. Sunt dezbătute selecția și ordonarea numerelor, alegerea instrumentației și modificări de sens ale caracterelor timbrale, exemplificate cu ajutorul unui extras din romanța cerșetoarei („*O gebt!*” – „*Donnez!*”), în care trompetei îi erau conferite, deja la Meyerbeer, poate pentru întâia oară în istoria operei, sentimente nobile, rugi și tânguiri. Restrângerea orchestrei de operă la orchestra de salon a devenit, probabil, un model pentru sonoritatea ansamblului de avangardă, fără ca originea acesteia, din sânul muzicii de divertisment, să se fi dezvăluit vreodată.

Cuvinte cheie: orchestră de salon, opera-fantezie, transcripție, aranjament, Giacomo Meyerbeer.

Regi ai valsului din Hamburg

Pe lângă Robert Vollstedt (1843-1919) – originar din Meldorf (Dithmarschen, Germania), care s-a stabilit la Hamburg, unde a descoperit valsurile și a realizat aranjamente *en masse*

G. Schröder

Conservatorul de Muzică și Teatru „Felix Mendelssohn Bartholdy”, Leipzig – Universitatea de Muzică și Arte, Viena

Leipzig, Germania – Viena, Austria

email: gesine.schroeder@hmt-leipzig.de

ale acestora, și a cărei piesă, *Comic Cake Walk*, a fost cântată de orchestra de salon a Titanicului chiar și în noaptea naufragiului –, în locuințele de marinari din Hamburg trăia și Otto Fester (1854-1931). Pseudonimul său are aceleași inițiale ca numele său real, însă pentru accentuarea exotică a anagramei numelui său de familie, și-a ales un nou prenume: Oscar Fetrás¹. Pentru capela sa, a compus și a realizat transcripții la valsuri, cadriluri, fel de fel de potpuriuri și multe altele. Lucrarea *Mondnacht auf der Alster*, o succesiune neîntreruptă de mai multe valsuri, s-a bucurat de cel mai mare succes.

Fantasia

Denumirea de gen „*Fantasia*”, întâlnită des în deceniile din jurul anului 1900, desemna prelucrarea anumitor feluri de muzică. La Fetrás apare de mai multe ori ca subtitlu, de exemplu pentru un *Nachruf an Franz Schubert*, op. 205, pentru un *Nachruf an Felix Mendelssohn-Bartholdy* (!sic), op. 206, de asemenea pentru *Erinnerungen: Erinnerung an Chopin / Souvenir de Chopin*, op. 196, a scris și o alta, *An Verdi's Aria*, op. 217. Și, de asemenea, una dintre cele trei transcripții ale sale pentru orchestră de salon după opere de Meyerbeer poartă această denumire de gen. După cum se obișnuia la edițiile dedicate orchestrelor de salon, nu exista nicio partitură generală; ansamblul era condus de pianist și de vioara I, care, ambele, se constituiau sub formă de particelă*, cu unele note-reper**. În josul primei pagini a știmei corespunzătoare piesei sale, *Erinnerung an Meyerbeer's „Prophet” / Mosaique de L'opéra „Prophète[e] de G. Meyerbeer / Remembrances on G. Meyerbeer's Opera „Prophet”* este notat: „Conform § 9 alin. 13 al legii drepturilor de autor, li se solicită respectuoso domnilor capelmaestri să denumească în program prezenta fantezie după cum urmează: Fantezie după motive din opera «Profetul» de G. Meyerbeer”². Alte transcripții ale lui Fetrás la piese de Meyerbeer se numesc *Erinnerung an Meyerbeer's Hugenotten* și *Erinnerung an Meyerbeer's Afrikanerin / L'Africaine de Meyerbeer. Rémiscences / Recollections of Meyerbeer's Africaine*³.

¹ În primii săi ani de muncă, era mandatar al companiei de transport maritim a lui Carl Laisz din Hamburg, fondator al sălii de concert Laeiszhalle.

* Particelă, *Particell* (germ.), *particella* (eng.), desemnează un extras sumar al partiturii generale, care conține liniile muzicale principale, inclusiv cu indicații instrumentale, dispus uneori pe mai multe portative, folosit îndeobște de compozitori în procesul creator (n. tr.).

** Note-reper, note de dimensiune mai mică adăugate în știmă, care nu trebuie cântate de instrumentist, însă cu ajutorul cărora acesta poate urmări liniile principale ale colegilor formației (n. tr.).

² Oscar Fetrás, *Erinnerung an Meyerbeer's „Prophet” / Mosaique de L'opéra „Prophète[e]” de G. Meyerbeer / Remembrances on G. Meyerbeer's Opera „Prophet”*, Hamburg: Anton J. Benjamin-Verlag, f. a. (Numărul plăcii de tipar: A. J. B. 3187).

³ Oscar Fetrás, *Erinnerung an Meyerbeer's Hugenotten*, Hamburg: Anton J. Benjamin-Verlag, f. a. (numărul plăcii de tipar: A. J. B. 3329); Oscar Fetrás, *Erinnerung an Meyerbeer's Afrikanerin / L'Africaine de Meyerbeer. Rémiscences / Recollections of Meyerbeer's Africaine*, Hamburg und Leipzig: Anton J. Benjamin-Verlag, f. a.

Restul știmelor nu au scris titluri în franceză și engleză, iar informația despre drepturile de autor, cu cealaltă versiune a titlului, în germană, lipsește în cazul *Profetului*. Operele-fantezii de Fetrás se înscriu într-un ansamblu de împrejurări accentuat comerciale. Indiciul legat de legea drepturilor de autor este în concordanță cu anunțurile publicitare pentru școli de instrumente, pe latura de jos a fiecărei prime pagini a celorlalte știme instrumentale. Doar pianistul nu este denumit instrumentist, ci îndrumător de ansamblu. Un anunț publicitar umple întreaga primă pagină a știmei sale la *Erinnerung an Meyerbeer's Afrikanerin* de Fetrás. Promovate sunt piese aflate sub protecția drepturilor de autor reprezentate de Ludwig Siede, printre acestea, cea mai recentă, al său op. 175 din 1920⁴. De aici se poate deduce un *terminus post quem* referitor la tipărirea transcripției lui Fetrás. În *Hugenotten-Erinnerung* de Fetrás, dreptul la reprezentație este păstrat printr-o ștampilă aflată în dreapta-sus a paginii, în timp ce un asemenea indiciu lipsește la piesele sale, *Erinnerung...*, după celelalte două opere de Meyerbeer.

Operele-fantezie după cele de Meyerbeer realizate de Fetrás au apărut la editura Benjamin din Hamburg. Dacă urmărim atribuirea cronologică a numărului plăcilor de tipar, *Erinnerung...* după *Le prophète* este cea mai veche (A. J. B. 3187), după ștampila de stânga-sus de pe prima pagină a partituri din seria „Lyra” cu indicația „No. 361”, cea la *Les Huguenots* este a doua (A. J. B. 3329), cu „Lyra No. 376”, și cea la *L'Africaine* este cea mai recentă (A. J. B. 3555), cu „Lyra No. 432”. Deoarece sediul principal al editurii Benjamin (Benjamin-Verlag) s-a mutat în 1920 la Leipzig⁵, toate cele trei *Erinnerungen...* după Meyerbeer trebuie să fi apărut până în 1920, fiindcă locul editurii la *Erinnerung* după *Africana* este indicat „Hamburg – Leipzig” și, adițional, un loc de comercializare din Londra⁶, iar la *Erinnerungen* după *Profetul* și *Hughenoții*, doar „Hamburg”. Faptul că ultima piesă a apărut cel mai devreme în 1915 se poate deduce din nou din anunțul publicitar, de exemplu din știma de vioară a *Neue Violin-Etüden-Schule in 12 Heften*, op. 182 de Arthur Seybold, tipărită în același an⁷. Toate cele trei *Erinnerungen* la opere de Meyerbeer scrise de Fetrás par să fie disponibile într-un singur exemplar, și chiar și aici există posibilitatea ca unele știme adiționale să lipsească, întrucât editurile specializate în materiale pentru orchestre de salon le puneau la dispoziție de

(numărul plăcii de tipar: A. J. B. 3555). Titlul este plasat de fiecare dată sus, pe primele pagini ale particulelor de pian și vioară I. În cazul prelucrării la *Profetul*, titlul este citat după știma vioarii I. Acesta apare în trei limbi doar în cea din urmă și în știma de pian, iar în știma vioarii I, cu câteva greșeli de scriere.

⁴ Și în zilele noastre Schott comercializează *Chinesische Straßenserenade* (original, pentru acordeon, și în variantă mai ușoară, apăruse deja în 1910 ca prelucrare pentru orchestră de suflători). Pentru informații mai detaliate, vezi articolul „Ludwig Siede”, în *Wikipedia. De vrije encyclopedie* (https://nl.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Siede, consultat în 16.10.2020).

⁵ Kaplon, „Benjamin (Hamburg)”.

⁶ Vezi anunțul nr. 274 de pe p. [1] a știmei de pian, precum și de pe p. 2, acolo doar „Hamburg” cu comercializare britanică prin B. Feldmann & Co.

⁷ Fetrás, *Erinnerung an Meyerbeer's Hugenotten* (cf. nota 3), știma vioarii I, p. 1.

obicei prin comenzi suplimentare. Aceste ediții livrate se află acum la Biblioteca Conservatorului din Mannheim⁸. Nota de proprietate ștampilată, „Hans Aberle”, de pe toate cele trei materiale ar trebui să indice că știtele provin din colecția „Tanz- und Showband Hans Aberle vom Heeresmusikkops IV aus Regensburg” [„Trupa de dans și de show Hans Aberle din corpul de muzică al armatei IV din Regensburg”], care a cântat de exemplu în iunie 1971, la „Fanfarentreffen in Möhringen” [„Întâlnirea fanfarelor de la Möhringen”]⁹.

Genul, în alte părți

Ca gen, opera-fantezie apare și în zilele noastre. *Dionysos* de Wolfgang Rihm, a cărei premieră a avut loc în 2010, poartă subtilul *Opernphantasie*, grafia cu „ph” fiind asociată cu fantezii sumbre, depravare, fantastic, romantism negru. Cu toate acestea, Fetrás s-a raportat la compilații din momente-cheie ale operelor, la piese fără formă fixă, relativ scurte și de divertisment, mai degrabă lejere decât serioase. Activitatea creatoare a unui compilator de opere-fantezii consta în desprinderea pieselor de sursa originală, în realizarea unor tranziții și interludii potrivite din punct de vedere stilistic și în prelucrarea citatului, alături de materialul adăugat – de obicei, pornind de la o reducere de pian – pentru un ansamblu instrumental folosit în mod curent, în orice caz exclusiv mai mic, variabil. Mai mult decât operele istorice [*Historienopern*], care se axau adesea pe dispute religioase ca *Les Huguenots* și *Le prophète*, operele-fantezie au stimulat exotisme. Acest lucru este evident în piese sentimentale și spectaculoase prin virtuozitatea lor, după *Carmen*, cu acompaniament de pian sau orchestră, ca, de pildă, cea pentru flaut de François Borne, sau cele pentru vioară de Pablo de Sarasate, Jenő Hubai sau Franz Waxman. *L'Africaine* de Meyerbeer are atât personaje, cât și scene exotice, iar, prin Vasco da Gama, câștigă și notorietate istorică.

Într-un catalog al bibliotecii orchestrei de salon din Celerina/Schlarigna din valea Engadina, care menționează material de orchestră la aproape 10.000 de piese în mare parte prelucrate – cântate de orchestrele de salon în hotelurile din împrejurimi, însă pe vreme frumoasă, de exemplu, și în pădurea Tais din Pontresina¹⁰ – este indicat, într-o coloană separată, genul cărui i se poate atribui fie piesa, fie originalul acesteia. Termenii „Opernarie” [„arie de operă”] sau „Lied”, desemnează genul după care s-a făcut

⁸ Îi mulțumesc din suflet lui Martin Grabow pentru realizarea și trimiterea fără dificultăți a partiturilor scanate. *Die Erinnerung an Meyerbeer's Hugenotten* și *Die Erinnerung an Meyerbeer's „Prophet”* cuprind, fiecare, 12, cea la *Africana*, 13 știte (aici sunt tipărite separat știte la timpan și la restul percuției).

⁹ Vezi „Fanfarentreffen in Möhringen, 11. bis 14. Juni 1971”.

¹⁰ Pentru acest indiciu îi mulțumesc lui Mathias Gredig, coordonatorul proiectului de cercetare „Salonorchester im Engadin” [Orchestra de salon din Engadina], realizat de Institutul de Muzicologie al Universității din Basel.

transcrierea, fiindcă orchestra de salon absoarbe cântul vocal în timbrul instrumentelor. Alături de frecvent întâlnitul gen de operă-fantezie, întâlnim și „intermezzo de operă” (*Opernintermezzo*) (ca „Waldweben” din *Siegfried* de Richard Wagner) sau „extrasul din operă” (*Opernausschnitt*) (din nou pentru „Waldweben”, însă de exemplu și pentru introducerea și aria lui Lenski din *Evgheni Oneghin* de Piotr Ceaikovski). Uverturile la opere sunt transcrise pentru orchestră de salon, după cum sunt denumite și în original. Fragmente ale puținelor potpuriuri provin din musicaluri sau operete, stilul potpuriurilor fiind asemănător cu cel al operelor-fantezii. Potpuriurile trimit la genul transcripției, opera-fantezie, ca gen de răspântie, se află între piesă originală și transcripție. Deoarece operele-fantezie pot conține adăugiri mai consistente ale celui care a realizat transcrierea, uneori ei le indicau un număr propriu de opus, întrucât generația care a intrat în câmpul muncii după 1900 era mai experimentată în probleme ale drepturilor de autor decât Oscar Fetrás, care pe atunci, la vârsta de 30 de ani, era deja prea depășit. Louis Artok a dat numărul 74 de opus operei-fantezie după *Faust* de Charles Gounod¹¹.

Context

Ce piese au fost reprezentate între, înainte sau după cele aproximativ trei sferturi de oră de opere-fantezie de Fetrás, care – spre deosebire de sursa de inspirație – cu siguranță nu umpleau o seară întreagă? Nu ar fi putut umple nici măcar un matineu sau un concert de după-masă (la ora ceaiului). În ce climat muzical erau cântate? Trecând în revistă sursele de inspirație din perspectiva genului, a cronologiei și originii compozitorilor, nu pare să fi existat vreo stânjenire legată de arta muzicală inferioară, însă nici frică de arta înaltă. Se cânta ce plăcea publicului, și de asemenea, ce era apreciat. Însă totul trebuia pregătit cu discreție. Oaspeții din stațiunile balneare din Engadina și turiștii veniți în vacanțe (pentru sporturile de iarnă) în toiul perioadei de înflorire a orchestrelor de salon, în deceniile din jurul anului 1900, veneau din multe colțuri ale lumii și aduceau cu ei preferințe muzicale cunoscute de acasă. În repertoriu erau reflectate locurile de unde veneau turiștii din Engadina și țările în care vilegiatura era la modă. Sortat în funcție de țara de origine, respectiv, în funcție de țările în care compozitorii pieselor originale erau cunoscuți (ale căror prelucrări erau interpretate în Engadina), programul era prin excelență internațional, probabil o formă concentrată a ceea ce aveau în repertoriu în general orchestrele europene de salon. În comparație cu alte repertorii de concert contemporane din Europa Centrală, erau neobișnuit de mulți compozitori din Marea Britanie, pe lângă care întâlnim, de exemplu, unii compozitori din țări din sud-estul

¹¹ Uneori, și cu prenumele Leo. Este vorba despre un pseudonim al lui Lothar Windsperger, care din 1913, timp de peste două decenii, era lector al Schott-Verlag. Numeroasele sale aranjamente stau mărturie pentru cunoașterea din interior a cererii și ofertei pieței.

Europei precum compozitorul croato-sârb Josip Štolčer-Slavenski. Acesta a avut un rol, într-o oarecare măsură consimțit, prin faptul că editura Schott i-a promovat lucrările și a realizat versiuni pentru orchestră de salon ale acestora în cazul acelor piese promițătoare din punct de vedere comercial. Denumite uneori confuz în limbajul uzual ca orchestre pentru teatru, orchestrele de salon cântau și în teatre, însă mai ales în cinematografe. O ștampilă pe fiecare primă pagină a știmelilor lui Francis Salabert, apărute la editura proprie, ne indică drept proprietar al aranjamentului pentru orchestră de salon a *Maestrilor cântăreți din Nürnberg*¹² pe Cinéma Majestic din Alexandria. Invers, muzica de film transcrisă pentru orchestra de salon intra în repertoriu când un film avea succes atât de mare încât fragmente muzicale din coloana sonoră erau ascultate mai ales în restaurante și hoteluri, ori în cafenele¹³. Cu cât partiturile au intrat mai târziu în colecția Bibliotecii Celerina, ne indică o analiză generală, cu atât mai recentă este originea pieselor prelucrate, în timp ce partituri precum cele de Purcell, Corelli, Vivaldi, Lully, Rameau, Handel sau Bach rămâneau adesea neprelucrate. Flautele și coardele orchestrei de salon erau probabil prezente și în partitura ce stătea la baza prelucrării, pianul, în schimb, înlocuia clavecinul, liniile ale armoniei, clarinetului, cornetului sau trompetei cu ventil, trombonul și percuția erau înlăturate din componența instrumentală, motiv pentru care sonoritatea orchestrală de la origine s-a preschimbât într-una camerală. Cel mai probabil, *Erinnerungen* la operele de Meyerbeer erau încadrate de dansuri și marșuri. În plus, erau tot felul de piese ale căror surse originale erau cântate, de obicei, în sălile de concert: concerte instrumentale și simfonii (Haydn, Mozart, Beethoven, Bruckner, odată chiar și Mahler¹⁴). În timp ce modelele luate din ale genuri dramatice de operetă și musical nu pot fi grupate în funcție de țările predominante unde acestea își avea originea, baletele care serveau drept bază pentru aranjamente erau concepute adesea pentru publicul parizian, iar între operele transcrise pentru orchestră de salon numărul celor cu libret original în franceză era mai mare decât al celor cu libret german sau italian, ceea ce ar fi corespuns repertoriului caselor de operă din zone germane. De la sfârșitul secolului al XVIII-lea până în contemporaneitate, în jurul anului 1920, au existat opere cu un oarecare succes, pe text francez, în ediții pentru orchestră de salon. De exemplu Lothar Windsperger a făcut aranjamente la fragmente din opere de Adam, Bizet, Delibes, Godard, Gounod,

¹² Richard Wagner, *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg. Fragments symphoniques*, datat 1927 pe prima pagină a ediției. Există știmelile la partidele de pian, harmoniu, vioarele I și a II-a, viole, violoncele, contrabași (sic!, întotdeauna la plural), flaute, oboaie, clarinet I și II în si bemol, trombon I și II (o știmă), trombon III, timpane în fa și si bemol (și cu reaccordaj), de asemenea percuție (1 știmă cu instrumentele: timpan, glockenspiel, triangu, cinele, tobă mică), harpă sau pian (doar în lipsa unui glockenspiel).

¹³ Cf. refuzul editorului firmei Schott, Ludwig Strecker către Josip Slaveinski referitor la o versiune pentru orchestră a coloanei sonore la *Das Lied der schwarzen Berge* (1932/33). Strecker, „Scrisoare din 5 ianuarie 1933”, 41 și 45.

¹⁴ „Adagietto” din *Simfonia a V-a* de Gustav Mahler a fost aranjat, înainte de 1933, de național-socialistului Leopold Wenginger.

Massenet și Offenbach. În lista Bibliotecii Celerina se pot întâlni, în plus, piese inspirate din opere de Auber, Berlioz, Boieldieu, Gustave Charpentier, Cherubini, Debussy, Grétry, Halévy, Méhul, Ernest Reyer și Ambroise Thomas. Meyerbeer este reprezentat cu cinci opere (*Robert le diable*, *Les Huguenots*, *Le prophète*, *Dinorah* și *L'Africaine*).

Extrase din *Le prophète*

În cele ce urmează, va fi descrisă amănunțit, ca exemplu, versiunea pentru orchestră de salon de Fetrás la *Le prophète* de Meyerbeer¹⁵. În particele – știma viorii I și a pianului – durata de interpretare este de 14 minute (dintr-o operă ce durează mai multe ore). În versiunile pentru orchestră de salon la *Africana* și la *Hughenoții* nu întâlnim informații despre acest aspect; tocmai la paginile redactorilor angajați de editură, indicarea duratei era frecventă (vezi, de exemplu, aranjamentul pentru orchestră de salon de Louis Artok sau Francis Salabert). Pentru indicii legate de numerele alese de Fetrás ca transcripții din *Profetul*, prezint mai jos reducății pentru pian ale operelor avute la îndemână în Germania, în jurul anului 1900: o reducăție pentru pian apărută la Peters¹⁶ și revizuită de Gustav F. Kogel, opțional cu voce, fără text și fără indicații instrumentale, precum și o reducăție pentru pian cu voci, cu text în limba germană și unele indicații instrumentale, apărută, fără să fie specificat autorul, la Breitkopf & Härtel în 1866¹⁷. Probabil una dintre reducății a stat ca punct de pornire pentru ediția lui Fetrás, măcar o partitură trebuind să-i fi ajuns în fața ochilor pentru ajustări. În rest, cel mai probabil s-a bazat pe amintirile de la reprezentările de operă. Ca referință primară mi-a fost de folos reducăția pentru pian de Kogel. Aceasta cuprinde 28 de numere, două dintre ele lipsesc în reducăția pentru pian de la Breitkopf & Härtel, respectiv penultimul număr din actul 2, adică nr. 19, „*Gebet (Johann)*”, și primul număr din actul 5, adică nr. 26, „antract și scenă «*Und du bezeugst es auch*»”. Aceste numere nu sunt folosite în ediția lui Fetrás.

Ediția pentru orchestră de salon de Fetrás are nouă repere numerotate, segmente marcate de la [0] la 8. Muzica dintre numerele-reper [0] și 1 corespunde începutului operei (după versiunile disponibile atunci), cu o scurtă introducere până la finalul lui *Andantino pastorale*. Întâlnim schimbări minimale ale parcursului general, doar ultimele două măsuri din final sunt adaptate din punct de vedere dinamic și armonic: în loc de *piano*, este cerut *forte*, iar un acord de septimă de *Si bemol major* face trecerea dinspre final către următorul număr. Odată cu reperul 2, Fetrás sare la cântecul de pahar (*Trinklied*), adică la

¹⁵ Fetrás, *Erinnerung an Meyerbeer's „Prophet”* (ca nota 2).

¹⁶ Giacomo Meyerbeer, *Le prophète*, extras de pian, revizuit de Gustav F. Kogel, Leipzig: Peters, numărul plăcii 20077, data tiparului probabil înainte de anul 1900.

¹⁷ Giacomo Meyerbeer, *Le prophète*, reducăție pentru pian, Leipzig: Breitkopf & Härtel [1866], datare cu scris de mână pe un exemplar cu număr de placă 11296, descărcat de pe IMSLP.

finalul operei¹⁸. Introducerea instrumentală lipsește. Fetrás concepe unele numere mai ample¹⁹. Cu toate acestea, frazarea nu corespunde aici cu niciuna dintre reducățiile pentru pian luate ca referință. Cu 5 măsuri înainte de reperul 3, ultima măsură a cântecului de pahar (*Trinklied*) este variată. Fetrás pregătește următoarea tonalitate după regulile obișnuite și evită adesea înlăntuirile prin mediantale ale lui Meyerbeer. Reperul 3 corespunde pastoralei din actul 2, nr. 8 („*Johann*), *Kein's von allen Erdenreichen*”²⁰). Cu o măsură înainte de reperul 4, la finalul secțiunii *Andantino* a numărului, acesta este modificat prin conceperea unei tranziții până la reperul 4, care constă într-un cânt triumfal (actul 3, nr. 19 în reducăția pentru pian de Kogel). Lipsesc primele opt măsuri, care, odată cu construcția dramatică a dominantei, au permis pătrunderea noii tonalități, din nou prin raport de mediantale față de tonalitatea anterioară (după un număr în *Re major*, Meyerbeer aduce un număr în *Si bemol major*). În acest fragment, Fetrás sare peste un lung pasaj *ad libitum*, pentru a ajunge direct la repriză²¹. Fetrás concepe o tranziție spre muzica reperului 5, din care taie ultimele patru măsuri ale numărului.

Fetrás evită din nou înlocuirea treptelor principale, care (pe cercul cvintelor) ar fi poziționate foarte departe unele de altele, și astfel rămâne într-un cadru tonal confortabil pentru clarinet și pentru trompeta obligată (ambele în *si bemol*). Prin urmare, muzica de la reperul 5, romanța cerșetoarei (*Fides*)²², este transpusă la semiton descendent, din *mi minor/major* în *mi bemol minor/major*. Preludiul instrumental de douăsprezece măsuri este eliminat în întregime, romanța în sine este redusă, pentru a evita repetiția variată de mai bine de o jumătate din durata ei, precum și secțiunea de tranziție *Allegro con spirito*, intens modulantă și dramatică. Introducerea următoarei secțiuni este cam abruptă și se încheie din nou cu un segment pe septimă de dominantă.

La reperul 6²³ urmează marșul încoronării, cu frumoasa sa frază antecedentă de cinci măsuri²⁴. Fetrás îl păstrează în tonalitatea de origine, *Mi bemol major*. Apare întreaga primă secțiune, din nou cu o cadență pe septacordul de dominantă. Sunt eliminate

¹⁸ Fetrás, *Erinnerung an Meyerbeer's „Prophet”* (ca nota 2), actul 5, nr. 28b, după reducăția pentru pian de Kogel, p. 151.

¹⁹ Cf. reducăția pentru pian de Kogel, p. 152, măsurile 1ff cu știma de pian de Fetrás, ultimele măsuri, p. 2.

²⁰ Cf. reducăția pentru pian Breitkopf & Härtel (ca nota 16), p. 66.

²¹ Fetrás, *Erinnerung an Meyerbeer's „Prophet”* (ca nota 2), p. 6; i. e. în reducăția pentru pian de Kogel (ca nota 15), p. 95 mijloc.

²² Fetrás, *Erinnerung an Meyerbeer's „Prophet”* (ca nota 2), actul 4, după reducăția pentru pian de Kogel (ca nota 15), nr. 21, p. 99.

²³ Fetrás, *Erinnerung an Meyerbeer's „Prophet”* (ca nota 2), știma pentru pian, p. 8.

²⁴ Fetrás, *Erinnerung an Meyerbeer's „Prophet”* (ca nota 2), actul 4, reducăția pentru pian de Kogel (ca nota 15), nr. 23.

secțiunea contrastantă de pe treapta a IV-a (cea cu trompeta cu ventil) și repriza inversată²⁵.

Reperul 7 aduce un fragment din balet (actul 3, nr. 15), din care Fetrás preia doar ultima secțiune și îi modifică introducerea²⁶. Fetrás se dă din nou înapoi de la îndepărtări tonale mai mari și de la regiuni incomode pentru instrumente transpozitorii în si bemol: secțiunea în *Mi major* este transpusă la un semiton descendent, în *Mi bemol major*. Cele șase măsuri din final sunt eliminate. În locul acestora se reia, la reperul 8, marșul încoronării, de data aceasta cu repriză cu tot²⁷. Cu puțin înainte de încheiere, Fetrás introduce patru măsuri noi în caracter de imn (măs. 10, reperul 7 înainte de final).

Amănunte

Erinnerung... la *Profetul* din fondul Hans Alberle conține 12 ștíme (denumirile din ștíme): „Piano, Harmonium, Violine I, Violine obligat, Violoncello, Basso, Flauto I, Oboe obligat, Clarinette I in B, Tromba obligat in B, Posaune III, Schlagwerk” [„pian, armoniu, vioara I, vioară *obligato*, violoncel, (contra)bas, flaut I, oboi *obligato*, clarinet I în si bemol, tromba (sau trompetă) *obligato* în si bemol, trombon III, percuție”] (notată într-o singură știmă, pentru doi percuționiști: I = 2 timpane, clopote în *fa*¹, *la*¹ și *la*² și triangu; II = tobă mică, tobă mare).

Ștímele nu se citesc printre rânduri. Fel de fel de lucruri subînțelese și considerente practice nu sunt indicate prin cuvinte și pot fi deduse doar parțial din partitură. Astfel, nu este indicat numărul percuționiștilor, nu este limpede care era necesarul de instrumente sau cum ar trebui suplinite, de exemplu, timpanele, mai rar disponibile în orchestrele de salon. După ordinea tradițională a instrumentiștilor și a instrumentelor (și fără să se țină seama de ambitus), linia timpanelor este notată deasupra tobei mici și mari. Trebuie să se țină cont de semnele distinctive tipice variantei de modă veche a notației în simbolurilor pentru timpane. Astfel, nu se vor folosi alterațiile (aici, pentru *Si bemol* și *mi bemol*). Timpanele trebuie să fie acordabile, însă nu neapărat foarte repede (este lăsat destul timp pentru acordaj). După primul său tremolo lung, un timpan în *do* trebuie să fie acordat, după o lungă pauză, în *mi bemol*. Începutul partiturii ne arată că sunt necesare doar două timpane, în timp ce acordajul celui mai mic timpan este cerut expres. În afară de cele două sunete (*re* și *mi bemol*), care trebuie cântate la un timpan în *do*, în știma de timpan mai apar notele *Fa* și *Si bemol*. Realizarea acordajului în momentele în care se face trecerea de la *Si bemol-mi bemol* către *Fa-Si bemol* rămâne neclară. Dacă percuționiștii ar fi avut într-adevăr două timpane, instrumentul mai mic trebuia acordat în *fa*, așadar cu o octavă

²⁵ Vezi reducția pentru pian de Kogel (ca nota 15), de la p. 111.

²⁶ Cf. reducția pentru pian de Kogel (ca nota 15), p. 76, respectiv p. 77 jos.

²⁷ Cf. reducția pentru pian de Kogel (ca nota 15), de la p. 112.

mai sus; Fetras a notat, ca de obicei, cvarta. „Pentru tonalitățile lui *Fa* și *Si bemol* [...] [se putea alege doar] dintre intervalul de cvartă și cel de cvintă”²⁸. În acest caz, decizia a depins probabil de numărul de instrumente disponibile (două sau trei). Trei timpane existau de multă vreme în practica orchestrelor de operă, chiar dacă partiturile solicitau doar două instrumente. De asemenea, Hugo Riemann recomanda pentru exercițiile de orchestrație folosirea a trei timpane, chiar și pentru așa-numita orchestră clasică²⁹. François-Auguste Gevaert dovedise deja pătrunderea acestei practici în compoziție: „maestrii noii epoci” pretindeau deseori trei timpane, cel de al treilea de dimensiune medie, iar „Meyerbeer este, cred, inițiatorul acestei inovații”, „ultimele [sale] opere, *Profetul* și *Africana*, au aproape întotdeauna trei timpane”³⁰. Este vorba despre trei timpane pentru un singur instrumentist. Deoarece timpanele erau rar disponibile pentru orchestrele de salon, partida lor era înlocuită de pian, în cazul orchestrațiilor luxuriante de harpă sau de contrabas (ca la reperul 4, unde în știma contrabasului se indică faptul că notele, indicate ca note-reper la timpane – și în măsura a șaptea, alte două timpane, care nu ar fi putut interpreta partitura fără posibilitatea rapidă de acordaj –, trebuie cântate în *pizzicato*), „dacă nicio harpă nu este disponibilă în distribuție”³¹.

Celui de al doilea percuționist: în cazul în care nu există timpane disponibile, acesta trebuie să cânte probabil, pe lângă toba mică și toba mare, și cele trei note ale clopotelor, trecute în știma timpanelor la reperul 3, prevăzute atât în reducția pentru pian de Breitkopf & Härtel, cât și în partitura pentru „Clar”. Altminteri percuția nu are aici nimic de cântat, iar pauzele de dinainte și de după oferă destul timp pentru schimbul baghetelor în cazul ambilor percuționiști. La ce instrumente se referea Fetras prin clopote („*Glocken*”) nu se poate determina. Este improbabil să fi avut la dispoziție clopote tubulare. Probabil se serveau de crotale sau, mai simplu, de plăcile unei lire dintr-o capelă militară (*Marschkapelle*), poate și de tălângi mai mici, după cum sugerează fotografiile din epocă, agățate de un cadru, deasupra tobei mari. Instrumentarul de jos al percuției ar trebui să poată fi executat de instrumentist printr-un mecanism pentru toba mare, acționat cu piciorul. Acest fapt este confirmat de un anunț publicitar aflat pe prima pagină a știmei de percuție de Fetras. Pentru lecții este „recomandată cu căldură” o școală de percuție, o „introducere practică [...] a cântatului împreună a tobei mari, a talgerelor și a tobei mici, cu sau fără mecanism de acționat cu pedală”³².

²⁸ Gevaert, *Neue Instrumenten-Lehre*, 326.

²⁹ Riemann, *Katechismus der Orchestrierung...*

³⁰ „Meyerbeer ist, glaube ich, der Urheber dieser Neuerung”, „[seine] beiden letzten Opern, der *Prophet* und die *Afrikanerin*, haben beinahe durchweg drei Paukenstimmen.” În: Gevaert, *Neue Instrumenten-Lehre*, 327.

³¹ Indicație pentru primele măsuri ale știmei contrabasului în secțiunea de la reperul 4.

³² Merkelt, *Schlagzeug-Schule. Praktische Anleitung zur Bedienung sämtlicher Schlaginstrumente wie große Trommel, Becken, Glockenspiel, Xylophon, Tambourin, Castagnetten sowie des gemeinsamen Schlagens von großer Trommel, Becken u. kleiner Trommel mit u. ohne Beckenmaschine*. Vezi și Oscar Fetras, *Erinnerung an Meyerbeer's „Prophet”*, știma de percuție, p. 1.

Din motive financiare, erau angajați cât mai puțini instrumentiști. Pentru *Erinnerung an Meyerbeer's „Propheten”* de Fetrás, probabil se puteau expedia mai multe ștyme decât cele douăsprezece, și pentru alte instrumente. De exemplu, în ștyma de pian, la reperul 2, în cazul unor terțe paralele apare indicația instrumentală „Trombe”, deși există o singură știmă de trompetă (*tromba*). La reperul 1 și 3 apar indiciile „Corni” și „Corno”, însă ștyme de corn nu există în setul existent în fondul Hans Aberle, nici de fagot, după cum apare la reperul 4. Unele pasaje pentru fagot ar trebui să fie cântate de (contra)bas, după cum ne arată niște pasaje din ștyma de bas, notate cu „Fag.”, sau chiar cu „Fag. II”.

Romanze

În cele ce urmează, vom analiza cu ajutorul secțiunii corespunzătoare reperului 5, un extras din romanța cerșetoarei Fides („*O gebt!*” – „*Donnez!*”³³), cum ar fi putut fi concepută distribuția instrumentală la orchestra de salon în cazul piesei lui Fetrás. În principiu, partea vocii era preluată în astfel de orchestre de către instrumente. Fetrás împarte ștyma de alto trompetei obligate și, desigur, trompetei cu ventil, poate și unui cornet, cu mai mult *portamento* și *vibrato*. Deja de pe vremea lui Meyerbeer expresia acestuia era surprinzătoare. Este un instrument care suspină, imploră, pe scurt cu caracter sentimental. În marș, Fetrás i-a eliminat pasajele cantabile, aici îl potențează în sensul unui Louis Armstrong.

Pe baza notelor-reper și a denumirilor instrumentelor, se poate deduce ce instrument poate înlocui un altul în lipsa acestuia, expus aici fragmentar în nouă din douăsprezece ștyme, de la începutul reperului 5 (Figura 1). Din cauza semnificație mai mici, ștymele de trombon și percuție sunt omise fiindcă au pauză încontinuu, totodată și cea a contrabasului, dublată la pian în registrul grav, de 16 picioare. Dispunerea o urmărește pe cea obișnuită a unui ansamblu (cameral) cu pian, care poate fi întâlnită, de exemplu, și în aranjamentul de Arnold Schönberg la *Rosen aus dem Süden* op. 388 de Johann Strauss, însă și în *Pierrot lunaire*.

³³ Reducția pentru pian de Kogel, p. 99-101.

Flöte

Ex. 1a. Flaut (știmă)

Oboe obligat

Ex. 1b. Oboi obligato (știmă)

Klarinette I

Ex. 1c. Clarinet I (știmă)

Trompete obligat

Ex. 1d. Trompetă obligato (știmă)

5 Andantino. (♩ = 69)

Oboe Solo
Tromba
Ob.
Clar. I
Tromba
cresc.
p

Violine I

Ex. 1e. Vioara I (știmă)

5 Andantino.

Salon-Orch. Viol. oder Harm. Solo
cresc.
Solo

Violine obligat

Ex. 1f. Vioară obligato (știmă)

5 Andantino.

Blech.
Fag. II.
Fag. II.
Corno.
cresc.
Solo

Cello

Ex. 1g. Violoncel (știmă)

Andantino. Tromba Solo.
mf - p

pp

Harmonium

Ex. 1h. Armoniu (știmă)

5 Andantino. $\text{♩} = 69$ (Romanze der Bettlerin)
Tromba Solo.
p

espr.

Ob. Solo.
p

Klavier

Ex. 1i. Pian (știmă)

Ex. 1. Oscar Fetrás, *Erinnerung an Meyerbeer's „Prophet“*, începând cu reper 5 (extras din 9 știme)

Fetrás a prevăzut mai multe variante de înlocuire, iar muzicienii hotărau probabil la fața locului. Știma pentru pian conține în întregime melodia și armonia, în plus, prezența pulsului pătrimii este folositoare pentru coeziunea ansamblului din perspectiva particelui. Ambele viori doar dubleză inițial intervențiile pianului pe timpii neaccentuați (pe doi și pe trei), însă întreaga melodie, destinată inițial vocii, este notată în știmele lor cu note-reper, astfel încât, în lipsa trompetei *obligato* viorile să poată ține locul acesteia. Viorile

ar trebui să fie capabile să cânte melodia mai expresiv decât pianul și armoniul, ale căror știmate conțin, totuși, melodia vocii/trompetei, nu cu note-reper, ci la dimensiune normală. Ar fi dublat pianul și armoniul melodia vocii cântată de trompete sau, eventual, de viori? Acest lucru ar fi sugerat de dimensiunea normală a țiparului, dacă nu ar exista indicația „Tromba solo”. Sau era cântată melodia de ambele instrumente cu taste doar atunci când instrumentele melodice în general lipseau? Din partitură nu se poate deduce o anume practică. Însă indiciul din știmatele vocii *obligato* ne servește ca ajutor: „Salon-Orch. Viol. oder Harm. Solo”. Expresia „orchestră de salon” se referă aici la micul nucleu de instrumente: pianul, vioara I, poate și vioara *obligato*, armoniul, un instrument de coarde grav (violoncelul sau contrabasul) și un instrument dintre cele două de suflat de lemn (flautul și/sau clarinetul). În acest caz, partea vocii lui Fides ar trebui cântată de o vioară, poate de vioara I, fiindcă pulsațiile de pe timpi neaccentuați, normal țipărite, dubleză doar vocea de sus a dublelor de la vioara *obligato*, prin urmare se poate renunța la aceasta. La finalul primei secțiuni a romanței, se pare că vioara ar fi preluat știmatele trompetei, fiindcă în știmatele de armoniu acest pasaj poartă denumirea „Viol. *obligato*”. Lipsa acesteia ar fi fost preluată de armoniu. După cum reiese din indicațiile din știmatele sa, și oboiul ar fi putut prelua linia vocii *obligato*. Sunetul cu coroană din prima măsură de la oboi este cântat oricum și de armoniu, iar în lipsa altor indicii legate de instrumente, probabil și intrarea trecerii de la măsurile 8 și 9 ale secțiunii, deoarece este țipărit în dimensiune normală. Oricum, de această dată denumirea instrumentelor este specificată, astfel încât dublarea ar putea fi omisă. În orice caz, totul trebuie să fi fost făcut de comun acord, și se poate ține seama de diverse practici dezvoltate de ansambluri care cântă de mult timp împreună, care țineau cont de aptitudinile și orgoliile instrumentiștilor. Prin aceste practici, trupele dezvoltau o cultură proprie, deosebită, a muzicii lor. Știmatele de armoniu acționat, ca de obicei, ca substituit pentru instrumente de suflat din lemn, prin urmare conține cu precădere acorduri lungi. Tipic (și ca un semn al profesionalismului lui Fetrás) este faptul că acestea sunt plasate într-un registru relativ înalt; se evită octava din registrul grav, care conform știmatei – fără 16 picioare – ar trebui să ajungă până la nota *Do* (din octava mare).

Publicitate

Faptul că Fetrás a luat în calcul o orchestră de salon, care (precum în cazul distribuției mai mici, vieneze) nu avea, eventual, clarinet, iar între instrumentele de suflat din lemn nici măcar un flaut, se poate citi din indicații precum „Clar. (Salon Orch. Harmonium)” din secțiunea *Andante*, „Fl. (Salon Orch. Piano)” din secțiunea *Allegretto moderato* sau „Fl. u. Clar. I Salon Orch. Piano Solo” din secțiunea *Allegretto* a știmatei pentru pian din

Erinnerung an Meyerbeer's Afrikanerin de Fetrás³⁴. De asemenea, dată fiind slaba exprimare de valorificare comercială, putem deduce că acest aranjament a fost probabil conceput ceva mai devreme decât *Profetul*. Lipsesc date despre durată, știmatele de pian și vioară nu sunt desemnate drept particele. Edițiile specializate pentru orchestră de salon ale editurii Benjamin puteau fi folosite în diverse distribuții: anunțul publicitar de pe ultima pagină a știmei de pian la *Erinnerung an Meyerbeer's „Afrikanerin”* anunța „Oscar Fetrás' Walzer-Welt-Erfolge / Für gr. u. kl. Orchester, für Salon-Orchester, für Klavier-Solo oder mit Begleitung einzelner Instrumente, für Zither etc. etc.”³⁵ [„Valsuri de succes mondial de Oscar Fetrás / pentru orchestră mare și mică, pentru orchestră de salon, pentru pian solo sau cu acompaniament al unor instrumente solo, pentru țitere etc. etc.”]. Ce-i drept, nu toate prelucrările erau disponibile pentru toate distribuțiile, însă cu siguranță pentru multe variante. Se puteau comanda știmate suplimentare, iar la nevoie și pentru reducerea costurilor, era de ajuns și știma de pian. În fantezia la *Afrikanerin*, secțiunile nu sunt prevăzute cu titlurile inițiale ale numerelor de operă, ci doar cu indicații de tempo/caracter, precum *Allegro non molto*, *Maestoso sostenuto* etc. Practicele numere-reper lipsesc, ceea ce ne sugerează că această operă fantezie a fost concepută înainte de cea la *Le prophète* de Meyerbeer. Faptul că a fost tipărită mai târziu, se poate să se fi datorat interesului comercial manifestat de editura Benjamin pentru respectiva operă-fantezie. Nici versiunea mai scurtă pentru orchestră de salon de Fetrás la *Les Huguenots* nu conține informații despre durată, iar particelele nu conțin precizări ca atare, în schimb, este menționată originea numerelor³⁶. Componenta instrumentală obișnuită a orchestrelor de salon din jurul anului 1920 poate fi reconstituită cu mare acuratețe, de exemplu, din aranjamentele pentru orchestră de salon de Artok, alias Windsperger. Aranjamentele lor au luat naștere în colaborare cu o editură, Windsperger știa cel mai bine ce era la mare căutare. Cele 12 știmate ale *Erinnerungen...* de Fetrás sunt scrise pentru aceeași distribuție, care pentru o vreme era standard la edițiile tipărite. Aranjamentul lui Windsperger la *Sérénade* în La major de Charles-Marie Widor din 1922 prevede aceleași 12 știmate ca acelea ale operelor-fantezie de Fetrás. De asemenea, sunt puse la dispoziție știmate suplimentare pentru „Viol. II, Vla., Clar. II, Fag., Cor. I, II, Tr. II.”³⁷.

³⁴ Știma pentru pian de la *Erinnerung an Meyerbeer's Afrikanerin*, p. 6 jos, p. 5 mijloc și p. 8 sus.

³⁵ Ibidem, p. [12].

³⁶ Apar următoarele numere: reperele [0] și 1: „(Aus der Ouverture)” cu „Chor der Bandenden”, reperul 2: „(Hochzeits-Zug)”, reperul 3: „(Pagen-Arie)”, reperul 4 și 5 (?): „(Ballet)” [sic], reperul 6: „(Duet)”, reperele 7-9: nu sunt anume denumite; reperul 10 „(Schwur und Schwerterweihe)” și reperul 11 „(Finale)”.

³⁷ Vezi Charles-Marie Widor, *Sérénade* [La major] (= Domesticum 125), știma de pian, aranjament pentru orchestră de salon de Louis Artok, Mainz 1922, p. [1].

Viitor

Însemnătatea componenței orchestrelor de salon pentru sonoritatea muzicii moderne a fost mult timp subestimată, iar formațiile de avangardă sunt indiferente față de originea lor. Din perspectiva orchestrei de salon, *Pierrot lunaire* de Schönberg este instrumentat în versiune pariziană (adică, spre deosebire de versiunea berlineză sau vieneză, fără vioară obligato sau armoniu). La aceasta se adaugă și faptul că *Pierrot lunaire* era conceput pentru reprezentații publice și avea nevoie de o scenă; nu era vorba despre o muzică, care, precum muzica de cameră, era destinată și pentru sfera privată – dacă era pentru public, atunci pentru public invitat, nu care trebuia să plătească. Muzica pentru orchestra de salon era de la bun început concepută în scopuri comerciale, chiar dacă publicul nu trebuia să plătească, iar muzicienii nu s-au îmbogățit de pe urma ei. Succesul la public a determinat repertoriul și stilul interpretativ, nu de puține ori probabil chiar și alegerea muzicienilor, cel puțin în cazul violonistului partidei *obligato*: el trebuia să fie arătos. Ansamblurile de avangardă își au acolo originile, în divertismentul ales, elevat al oaspeților din hoteluri, adesea cu gusturi îndoielnice. În orice caz, Mauricio Kagel nu s-a sfiit de repertoriul din care se trag ansamblurile de avangardă. Ale sale *Stücke der Windrose* permit orchestrelor de salon să cânte din toate cele opt punctele cardinale.

Bibliografie

- „Fanfarentreffen in Möhringen, 11. bis 14. Juni 1971”. *Fanfarenzug der Narrenzunft Möhringen*, rubrica *Geschichte* (http://www.fz-moehringen.de/wordpress/?page_id=132, consultat ultima oară în 10.10.2020).
- Fetrás, Oscar. *Erinnerung an Meyerbeer's Afrikanerin / L'Africaine de Meyerbeer. Réminiscences / Recollections of Meyerbeer's Africaine*. Hamburg und Leipzig: Anton J. Benjamin-Verlag, s. a. (numărul plăcii de tipar: A. J. B. 3555).
- Fetrás, Oscar. *Erinnerung an Meyerbeer's Hugenotten*. Hamburg: Anton J. Benjamin-Verlag, s. a. (numărul plăcii de tipar: A. J. B. 3329).
- Fetrás, Oscar. *Erinnerung an Meyerbeer's „Prophet” / Mosaique de L'opéra „Prophète[el]” de G. Meyerbeer / Remembrances on G. Meyerbeer's Opera „Prophet”*. Hamburg: Anton J. Benjamin-Verlag, s. a. (Numărul plăcii de tipar: A. J. B. 3187).
- Gevaert, François-Auguste. *Neue Instrumenten-Lehre*, tradus de Hugo Riemann. Paris – Brüssel – Leipzig, 1887.
- Kaplon, Lisa. „Benjamin (Hamburg)”. *Musikverlagswiki. Arbeitshilfe zur Datierung von Musikdrucken*, publicat în 23.07.2014 (<http://web.archive.org/web/20230924043324/http://www.musikdrucke.htwk-leipzig.de/wordpress/?p=1952#Ausgabengestaltung>, consultat ultima dată în 26.09.2024).

- „Ludwig Siede”. *Wikipedia. De vrije encyclopedie* (https://nl.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Siede, consultat în 16.10.2020).
- Merkelt, Paul. *Schlagzeug-Schule. Praktische Anleitung zur Bedienung sämtlicher Schlaginstrumente wie große Trommel, Becken, Glockenspiel, Xylophon, Tambourin, Castagnetten sowie des gemeinsamen Schlagens von großer Trommel, Becken u. kleiner Trommel mit u. ohne Beckenmaschine* [Școală de percuție. Introducere practică în folosirea mai tuturor instrumentelor de percuție, precum toba mare, cinele și toba mică, cu sau fără mecanism de acționare a pedalei]. Hamburg 1915.
- Meyerbeer, Giacomo. *Le prophète*, extras de pian, revizuit de Gustav F. Kogel. Leipzig: Peters, numărul plăcii 20077, probabil înainte de 1900.
- Meyerbeer Giacomo. *Le prophète*, reducție pentru pian. Leipzig: Breitkopf & Härtel, număr de placă 11296, 1866.
- Riemann, Hugo. *Katechismus der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentieren)*. Seria Max Hesse's illustrierte Katechismen 31. Leipzig, 1902.
- Strecker, Ludwig către Josip Slavenski. „Scrisoare din 5 ianuarie 1933”. *Die Korrespondenz zwischen Josip Slavenski und Ludwig Strecker*, editat, tradus și comentat de Melita Melin (http://web.archive.org/web/20220518171648/https://www.gkr.uni-leipzig.de/fileadmin/Fakultät_GKO/Musikwissenschaft/2.2-Forschung/Musikerbriefe/1_3_MilinEd.pdf, consultat ultima oară în 26.09.2024).
- Widor, Charles-Marie. *Sérénade* [La major]. Seria Domesticum 125, știma de pian, aranjament pentru orchestră de salon de Louis Artok. Mainz, 1922.

Traducere din limba germană de Iulia Mogoșan