

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**

Cu titlu de manuscris
C.Z.U: 378.678(043.3)

ANDRIEȘ VLADIMIR

**CONCERTUL PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ:
MODALITĂȚI DE STUDIU**

17.00.01- Arte audio-vizuale (Arta muzicală)

Teză de doctor în Studiul artelor

Conducător științific:

Axionov Vladimir, dr.hab., prof.univ.

Autor:

Andrieș Vladimir

CHIȘINĂU, 2012

© Andrieş Vladimir, 2012

Cuprins

ADNOTĂRI (în limbile română, rusă și engleză).....	5
LISTA ABREVIERILOR	8
INTRODUCERE	9
1. CONCERTUL PENTRU VIOLĂ CA OBIECT DE STUDIU MUZICOLOGIC.	
ANALIZA SITUAȚIEI ÎN DOMENIU	15
1.1. Viola în știința despre muzică.....	15
1.2. Interpretarea muzicologică a noțiunilor de concert și concertare.....	17
1.3. Concertul instrumental privit sub aspectul evoluției istorico-stilistice a artei muzicale universale.....	27
1.4. Reflectarea concertului instrumental în muzicologia națională.....	39
1.5. Concluzii la capitolul 1.....	42
2. VALORIFICAREA GENULUI DE CONCERT SOLISTIC PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ DIN EPOCA BAROCULUI	
2.1. Reflecții asupra apariției genului de concert în epoca Barocului.....	43
2.2. Cercetarea procesului de devenire a genului de concert baroc pentru violă.....	46
2.2.1. Concertul pentru violă și orchestră de G.Ph. Telemann.....	46
2.2.2. Concertul pentru violă și orchestră de G.F. Händel (H. Casadesus).....	51
2.2.3. Concertul pentru violă și orchestră de J. C. Bach.....	58
2.3. Concluzii la capitolul 2.....	64
3. EXAMINAREA CONCERTULUI PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ ÎN EPOCA CLASICISMULUI	
3.1. Concertul pentru violă și orchestră de C. Stamitz: studiu analitic.....	68
3.2. Concertul pentru violă și orchestră de F.A. Hoffmeister ca obiect de cercetare.....	80
3.3. Concertul pentru violă și orchestră de A. Rolla privit sub aspectele morfologic, sintactic și interpretativ.....	93
3.4. Concluzii la capitolul 3.....	105
4. EVALUAREA MUZICOLOGICĂ A ECOURILOR ROMANTISMULUI ȘI TENDINȚELOR POST- ȘI ANTIROMANTICE ÎN CONCERTELE PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ DIN SEC. XX	
4.1. Examinarea specificului stilistic în Concertul pentru violă și orchestră de W. Walton.....	108
4.2. Studiarea legăturilor între muzica populară tradițională și creația componistică	

modernă în Concertul pentru violă și orchestră <i>Der Schwanendreher</i> de P. Hindemith...	124
4.3. Evaluarea conceptului ideatic și stilistic în Concertul pentru violă și orchestră de B. Bartók.....	135
4.4. Concluzii la capitolul 4.....	152
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI.....	154
BIBLIOGRAFIE.....	159
ANEXA 1. Lista lucrărilor pentru violă solo și orchestră compuse pe parcursul secolelor XVIII-XIX.....	175
ANEXA 2. Lista lucrărilor pentru violă și orchestră compuse în secolul XX și la începutul secolului XXI.....	177
ANEXA 3. Principalele tipuri de ornamente din muzica secolelor XVII-XVIII (după <i>Versuch einer gründlichen Violineschule</i> de L. Mozart).....	181
ANEXA 4. Planul variațiunilor din Finalul Concertului pentru violă și orchestră <i>Der Schwanendreher</i> de P. Hindemith.....	184
ANEXA 5. Din istoria <i>Concertului pentru violă și orchestră</i> de Bartók.....	189
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII.....	192
CV AUTORULUI.....	193

ADNOTĂRI

Andrieș Vladimir. Concertul pentru violă și orchestră: modalități de studiu. Teză de doctor în studiul artelor, Chișinău, 2012. Lucrarea cuprinde: introducere, 4 capitole, concluzii generale și recomandări, note, bibliografia din 262 titluri (în limbile română, engleză, franceză spaniolă, italiană și rusă), 5 anexe, 158 pagini de text de bază (până la bibliografie), inclusiv 130 exemple muzicale (115 în textul de bază) și 18 scheme. Rezultatele obținute sunt reflectate în 9 lucrări științifice.

Cuvintele cheie: baroc, clasicism, concert instrumental, interpretare, repertoriu didactic, romantism, stil componistic, stil interpretativ, trăsături de arcuș, violă.

Domeniul de studiu: Istoria și teoria artei de interpretare muzicală la violă; Istoria și teoria genurilor și stilurilor muzicale.

Scopul și obiectivele tezei: elucidarea rolului concertelor pentru violă în procesul de formare profesională a specialistului de interpretare instrumentală la violă; reconstituirea panoramei complexe a situației în domeniul de studiere a concertului pentru violă și orchestră; identificarea spectrului complex de probleme stilistice, tehnice și artistice ce apar în procesul studierii concertelor pentru violă și orchestră; elaborarea unor indicații metodice ce ar ajuta tinerii interpreți în procesul de studiere și interpretare a lucrărilor concertante pentru violă și orchestră.

Noutatea științifică a tezei se datorează mai multor fapte: unele din concertele analizate pentru prima dată devin obiecte ale unei investigații științifice; pentru prima dată în muzicologia autohtonă este prezentată o panoramă generalizatoare a concertelor pentru violă și orchestră prin prisma unei viziuni istorico-interpretative multiaspectuale; în investigație este utilizată o metodă de cercetare complexă ce îmbină examinarea muzicologică tradițională cu analiza stilistico-interpretativă a concertelor. **Problema științifică soluționată constă în diminuarea discrepanței între cererea socială majoră pentru lucrările concertante, dimensiunile prezenței acestora în repertoriul concertistic și didactic pe de o parte și reflectarea insuficientă a acestora în știința despre muzică pe de altă parte, dar și în reevaluarea rolului concertului pentru violă și orchestră în procesul de devenire a muzicianului interpret.**

Semnificația teoretică. Prin sinteza unor valoroase cercetări, observații și concluzii prezenta teză contribuie la îmbogățirea și diversificarea cunoștințelor științifice în domeniul valorificării teoretice a evoluției concertului pentru violă și orchestră în creația componistică și în arta interpretativă. Constatările teoretice și concluziile formulate pot constitui un punct de reper pentru investigațiile științifice ulterioare.

Valoarea aplicativă a lucrării. Materialele acumulate în teză pot fi utilizate atât în procesul de cercetare științifică, instructiv-didactic cât și în activitatea interpretativă. Lucrarea poate constitui o bază documentară și suport pentru investigațiile ulterioare în domeniul istoriei și teoriei muzicii, precum și artei interpretative la violă. Cercetarea poate servi drept sursă metodică complementară la studierea genului de concert în clasa de violă; în calitate de material didactic în cadrul instituțiilor speciale de învățământ artistic; în practica de interpretare artistică și în activitatea profesorilor de violă.

Андриеш Владимир. Концерт для альта с оркестром: способы изучения. Диссертация на соискание степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01 Аудиовизуальные искусства (Музыкальное искусство), Кишинэу, 2012. Диссертация включает: введение, 4 главы, общие выводы и рекомендации, сноски, 130 музыкальных примера (115 в основном тексте) и 18 схем, библиографию из 262 наименований, 5 приложений, 158 страниц основного текста (до библиографии). Результаты исследования отражены в 9 опубликованных научных работах.

Ключевые слова: альт, барокко, инструментальный концерт, исполнительство, исполнительский стиль, классицизм, композиторский стиль, романтизм, учебно-педагогический репертуар, штрихи.

Область исследования: История и теория музыкального исполнительства на альте; история и теория музыкальных жанров и стилей.

Цели и задачи исследования: освещение роли концертов в процессе профессионального формирования исполнителя альтиста; воссоздание всеохватной панорамы научного освещения проблем альтового концерта; рассмотрение широкого спектра вопросов касающихся стилистического, технического и художественного своеобразия альтовых концертов; выработка методических указаний, помогающих преодолеть разнообразные трудности, возникающие в процессе изучения и исполнения концертов для альта с оркестром.

Научная новизна работы определяется рядом факторов: некоторые из проанализированных в диссертации концертов впервые становятся предметом научного исследования; впервые в отечественном музыковедении панорама альтовых концертов представлена сквозь призму разностороннего историко-исполнительского изучения; в работе использован комплексный метод исследования, сочетающий традиционный музыковедческий и исполнительско-стилистический анализ концертов. **Решение поставленной научной проблемы состоит в преодолении существующего противоречия между той важной ролью альтовых концертов в композиторской, исполнительской и педагогической практике, а также в процессе становления музыканта исполнителя и их недостаточной научной изученностью.**

Теоретическое значение. Благодаря синтезу результатов исследования данная работа способствует существенному обогащению и разнообразию научных знаний в области теоретического освоения эволюции концерта для альта с оркестром в композиторском творчестве и в исполнительском искусстве. Теоретические утверждения и выводы сформулированные в работе могут послужить отправной точкой для будущих научных изысканий.

Практическая значимость. Материалы работы могут быть использованы как в научно-исследовательской, так и в учебно-педагогической и в исполнительской деятельности. Диссертация может послужить в качестве документальной базы для дальнейшего изучения истории и теории музыки, а также в области альтового исполнительства. Исследование может служить дополнительным методическим пособием по изучению жанра концерта в специальном классе альта; в качестве вспомогательного материала в различных музыкальных учебных заведениях; в деятельности музыкантов-солистов и преподавателей альта.

Andrieș Vladimir, Concerto for viola and orchestra: methods of study. PhD thesis in Audio-visual Arts (Musical Art). Chișinău, 2012. The thesis is written in Romanian and comprise: introduction, 4 chapters, general conclusions and recommendations, notes, bibliography of 262 titles (in the Romanian, English, French, Spanish, Italian and Russian languages); 5 appendices, 158 basic text pages (before the bibliography), including 130 musical examples (115 in basic text) and 18 schemata. The obtained results are reflected in 9 scientific works.

Key words: baroque, bowing techniques, classicism, composition style, didactic repertory, instrumental concerto, interpretative style, performance, romanticism, viola.

Research area: Theory and history of musical performance on viola; Theory and history of musical genre and style.

Purpose and objectives of the thesis: elucidation of role of concertos for viola and orchestra in the process of professional formation of the specialist in viola instrumental performance; reconstruction of the complex panorama of the situation in the field of study of the concerto for viola and orchestra; examination of the complex spectrum of stylistic, technical and artistic problems that appear in the course of studying concertos for viola and orchestra; working put some methodical indications that could help the young performers in the process of studying and playing concert works for viola and orchestra.

The scientific novelty of the thesis is due to a number of facts: some of the analysed concertos for the first time became objects of scientific investigation; for the first time in the autochthon musicology is presented a generalizing panorama of concerto for viola and orchestra through the prism of a multiaspectual historic-interpretative vision; in the investigation is used a complex method of research that combines the traditional musicological examination with the stylistic-interpretative analysis of concertos. **The considered scientific problem consist in the diminution of the discrepancy between the major social demand for concert works, the dimension of their presence in the concert and didactic repertory, on the one hand, and their insufficient treatment in music science, of the other hand, as well as the re-evaluation of the role of the concerto for viola and orchestra plays in the process of the musician performer's formation.**

Theoretical significance. By synthesizing some valuable research, findings and conclusions the present thesis contributes to the enrichment and diversification of scientific knowledge in the field of theoretical utilization of the concerto for viola and orchestra evolution in composition creation and interpretative art. The theoretical findings and formulated conclusions can constitute a reference point for further scientific investigations.

Application value of the work. The accumulated materials may be used both the scientific research and instructive-didactic process as well as in the course of musical performing activity. The work can constitute a documentary basis and support for later research in the field of music theory as well as in that of performing art at the viola. The research may serve as a complementary methodical source for studying the concerto genre in the viola class; as didactic material within the framework of special institution of musical education; in the performers' soloists' activity and that of viola teachers.

LISTA ABREVIERILOR

AMGD – Academia de muzică *Gheorghe Dima*
AMTAP Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
AȘM – Academia de Științe a Moldovei
autoref. – autoreferat
Dr. - doctor
D₇ – septacord de dominantă
DD – dominanta dublă
DMA – Doctor of Musical Arts
ed. – editura
ex. – exemplu
FAM – Fontes Artes Musicae
hab. – habilitat
m., măs. – măsură, măsuri
mm. – milimetri
nr. - număr
p. – pagina, pagini
prof. – profesor
sec. – secol, secole
UAGE – Universitatea de Arte *George Enescu*
univ. – universitar, universitate
UNMB – Universitatea Națională de Muzică din București
TP – tema principală
TS – tema secundară
vol. – volumul
автореф. – автореферат
в., вв. – век, века
вып. – выпуск
г., гг. – год, годы
ГМПИ им. Гнесиных – Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных
дис. – диссертация
д-р – доктор
др. – другие
изд-во – издательство
им. – имени
канд. – кандидат
КГУ – Кишиневский государственный университет
ЛГИТМиК – Ленинградский Государственный Институт Театра, Музыки и Кино
МГДОЛК – Московская государственная дважды ордена Ленина консерватория
МГК – Московская государственная консерватория
РАМ им. Гнесиных – Российская академия музыки им. Гнесиных
РГК – Ростовская государственная консерватория (академия) им. С.В. Рахманинова
ред. – редактор, редакция
РИЦ УГАИ – Редакционно-издательский центр Уфимской Академии Искусств
с. – страница
сб. научн. тр. – сборник научных трудов
сост. – составитель
ТГУ – Томский государственный университет
ХДАДМ – Харківська державна академія дизайну і мистецтв

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța temei abordate. Istoria violei cuprinde o perioadă de circa cinci secole pe parcursul căreia s-a modificat construcția instrumentului, posibilitățile tehnice și artistice ale lui, rolul în practica interpretativă, dar și atitudinea față de acest instrument. Viola se consideră pe bună dreptate strămoș al întregii familii de instrumente cu coarde și arcuș, numărându-se în jumătatea a doua a sec. XVI printre primele instrumente de coarde utilizate în orchestre. Așadar, viola a fost cea care a legat familia vechilor viole și cea a noilor violine. Fără violă nu puteau exista nici ansamblurile, nici orchestrele.

Cu toate acestea, calea parcursă de violă este una foarte sinuoasă, plină de impedimente, cunoscând perioade de ascensiune și declin.

Una din cauzele ce explică aflarea îndelungată a violei în plan secund constă în specificul ei constructiv. Fiind acordată cu o cvintă mai jos decât vioara, viola ar fi trebuit să reflecte proporția $3/2$ față de dimensiunile vioarei. În acest caz o violă construită după dimensiunile bine calculate și exacte, ar fi fost un instrument foarte greu (dacă nu chiar imposibil) de mânuit, aceasta atingând o lungime a cutiei de rezonanță de circa 525 mm. Însă un instrument ce depășește dimensiunile de 43 cm este foarte incomod pentru interpreții cu o mărime normală a mâinilor. Pe parcursul mai multor secole măștrii lutieri încercau să găsească dimensiunile ideale ale violei pentru a-i păstra sonoritatea și timbrul, dar totodată făcând-o comodă pentru interpreți. Fiind ceva mai mare decât vioara (cu de la doi la șapte centimetri), viola posedă un timbru specific, existând opinia că acesta este puțin nazal și cam pal.

O altă cauză a sorții dificile a violei constă în caracterul oarecum paradoxal al funcțiilor instrumentului. O perioadă destul de îndelungată ea era considerată un instrument preponderent orchestral, predestinat în special pentru interpretarea vocilor de mijloc ale armoniei, având un rol minor, de acompaniament, neputând să concureze cu vioara, nici chiar cu violoncelul. Compozitorii nu observau calitățile sonore pe care le posedă viola. Chiar și Beethoven, aportul căruia în descoperirea posibilităților expresive și coloristice ale instrumentelor orchestrale este greu de a fi supraestimat, folosea viola ca instrument secundar. E și firesc că așa o atitudine a compozitorilor față de violă, a generat și o atitudine de indiferență din partea muzicienilor interpreți. Cu toate acestea, grație timbrului său profund, vibrant, puțin nostalgic încă din perioada Barocului viola a inspirat numeroși compozitori din diferite timpuri aflați în căutarea permanentă a mijloacelor de expresie inedite dorind o îmbogățire a sonorităților, inclusiv pe calea unor

soluții timbrale noi. Din lucrările scrise în original pentru violă pe parcursul secolelor XVIII-XIX¹ vom menționa concertele semnate de G. Ph. Telemann, J. C. Bach, G. F. Händel, *Concertul Brandenburgic* nr.6 de J. S. Bach, *Simfonia concertantă* pentru vioară, violă și orchestră de W. A. Mozart, *Simfonia concertantă* pentru violă, contrabas și orchestră de K. Dittersdorf, concertele de C. Stamitz, F. A. Hofmeister, A. Rolla, *Marea Sonată* pentru violă și orchestră de N. Paganini, ciclul *Märchenbilder* pentru violă și pian de R. Schumann, simfonia *Harold în Italia* de H. Berlioz, sonatele pentru violă și pian de J. Brahms ș.a. Însă cel mai considerabil aport la îmbogățirea repertoriului violistic l-au avut compozitorii din sec. XX: M. Reger, D. Șostakovici, P. Hindemith, B. Britten, D. Milhaud, F. Poulenc, B. Martinu, B. Bartók, A. Schnittke, G. Kancheli, E. Denisov, K. Penderecki ș.a.² Nu poate fi neglijată nici contribuția adusă de așa interpreți de excepție ca L. Tertis, P. Hindemith, W. Primrose, Y. Bashmet, T. Zimmermann ș.a. care au demonstrat că viola posedă o „personalitate” bine pronunțată și extraordinare calități artistice, tehnice și expresive. Astfel, după o lungă perioadă de dizgrație viola capătă statutul de instrument solistic reușind să depășească atitudinea foarte rezervată, uneori chiar sceptică a interpreților, a compozitorilor, dar și a publicului.

În Republica Moldova situația a fost asemănătoare, viola fiind o participantă indispensabilă a orchestrelor simfonice și de cameră, precum și a cvartetelor sau a altor ansambluri instrumentale ce au existat aici în diferite decenii ale secolului XX. Ca instrument solistic viola a devenit cunoscută publicului moldovenesc în special în a doua jumătate a secolului trecut grație activității unor interpreți autohtoni (de exemplu A. Cekilov sau M. Muler), dar și a instrumentiștilor notorii din alte țări care au întreprins turnee în Chișinău. Printre aceștia se numără M. Tolpygo, Y. Bashmet, T. Zimmermann ș.a. Insuficiența interpreților violiști autohtoni celebri a determinat preferințele genuiste ale creației componistice. Concertul pentru violă care cere de la interpret o măiestrie deosebită a fost abordat în componistica națională doar de două ori (V. Simonov și D. Kițenko), compozitorii din Republica Moldova preferând compunerea unor lucrări mai puțin complicate și mai reduse ca dimensiuni, ceea ce demonstrează creația lui E. Coca, Gh. Mustea, A. Luxenburg, B. Dubosarschi, Z. Tkaci, P. Rivilis ș.a.

Alegerea subiectului abordat este condiționată de însăși practica artistică, viola fiind astăzi un element indispensabil al orchestrelor simfonice și de cameră, al diferitelor ansambluri instrumentale (trio, cvartete, cvintete etc.), dar și un instrument concertistic, ale cărui posibilități expresive în funcție de solist și participant al dialogului instrumental dezvăluie genul de concert.

¹ Vezi Anexa 1.

² Anexa 2 conține lista tuturor concertelor pentru violă și orchestră compuse în sec. XX și la începutul sec. XXI.

Concertul fiind unul dintre cele mai complexe genuri ale muzicii instrumentale pune în fața interpretului multiple probleme artistice și tehnice. Anume în concert instrumentistul poate să-și manifeste în cel mai pregnant mod capacitățile interpretative, măiestria, maturitatea și originalitatea gândirii artistice. Concertul, ca și sonata, este o formă de amploare ce presupune abilitatea de cântare în ansamblu (în cazul sonatei acest ansamblu fiind mai restrâns). După coeficientul de virtuozitate concertul poate fi comparat cu studiul, însă în concert secțiunile de virtuozitate se încadrează într-un edificiu artistic complex, pluridimensional în care exprimarea eclatantă și strălucitoare alternează cu cea lirică, contemplativă, melodioasă. Aceasta explică prezența concertelor atât în repertoriul celor mai notorii interpreți, cât și în programele tuturor examenelor la toți anii de studii și la toate probele de concurs pentru angajarea în orchestre.

Cele menționate mai sus au condiționat alegerea în calitate de **obiect de studiu** al prezentei teze a concertelor pentru violă și orchestră apărute pe parcursul secolelor XVIII-XX în muzica vest-europeană deoarece anume aceste concerte formează repertoriul de bază al violiștilor.

Succesele remarcabile ale artei de interpretare la violă din ultima jumătate a sec. XX și în primul deceniu al sec. XXI impulsionează și inspiră cercetătorii spre studierea mai profundă a istoriei acestui instrument pentru a înțelege ce anume i-a frânat dezvoltarea, precum și ce a favorizat ascensiunea lui. Însă până în prezent în istoria interpretării la violă există numeroase lacune. Nu sunt studiate îndeajuns nici particularitățile constructive și acustice ale violei, nici caracteristicile sale timbrale și dinamice, nu este cercetat suficient repertoriul acestui instrument. Ne referim inclusiv la lipsa unor studii orientate spre examinarea concertelor pentru violă și orchestră semnate de diferiți compozitori și aparținând diferitelor curente stilistice. În plus se resimte și absența unor investigații axate pe elucidarea aspectelor interpretative, didactice și metodice ale concertelor.

Există de asemenea și o discrepanță între cererea socială majoră pentru lucrările concertante, dimensiunile prezenței acestora în repertoriul concertistic și didactic pe de o parte și pe de altă parte acoperirea și reflectarea insuficientă a acestora în știința despre muzică. Această discordanță se resimte și în conținutul disciplinelor didactice fundamentale. Și dacă concertele pentru pian sau vioară fie și într-o măsură absolut insuficientă, dar totuși nimeresc în orbita atenției profesorilor de istorie și teorie a muzicii, cele pentru violă lipsesc de acolo cu desăvârșire. Problema enunțată capătă o acuitate deosebită în special în cazul pregătirii profesionale a viitorilor orchestranți și dirijori de orchestră simfonică și de operă, bazele teoretice ale cărei se dovedesc a fi rupte de necesitățile practice ceea ce contravine ideii promovate intens de știința pedagogică modernă despre necesitatea optimizării cantității de cunoștințe și corelarea strânsă a lor cu viața.

Din aceste contradicții între funcționarea multiaspectuală a violei, precum și locul important ce revine concertelor în practica componistică, concertistică, instructiv-didactică și cercetarea științifică insuficientă atât a concertului pentru violă, cât și a funcțiilor acestui instrument în viața muzicală, reiese **problema de cercetare pe care o formulăm ca necesitatea aprofundării cunoștințelor în materie prin evaluarea adecvată a concertelor pentru violă în practica muzicală cu scopul atenuării discrepantei și eliminării contradicției menționate.**

Scopul investigației constă în elucidarea funcțiilor și formularea aportului pe care le au concertele pentru violă în procesul de formare profesională a muzicianului interpret.

Realizarea acestui scop prevede următoarele **obiective**:

- reconstituirea panoramei complexe a situației în domeniul de studiere a concertului pentru violă și orchestră în baza analizei literaturii existente la tema cercetării noastre și la teme emergente;
- aprecierea științifică a textelor tuturor concertelor ce fac parte din fondul repertorial de bază la treapta superioară a instruirii la violă;
- evaluarea traseului stilistic parcurs de autorii concertelor pentru violă și orchestră de-a lungul secolelor XVIII-XX;
- elucidarea spectrului complex de probleme stilistice, tehnice și artistice ce apar în procesul însușirii concertelor pentru violă și orchestră;
- evidențierea limbajului și procedeeleor componistice folosite în concertele pentru violă și orchestră compuse în diferite perioade, a specificului de interpretare a lucrărilor pentru violă și orchestră de acest gen;
- relevarea dificultăților tehnice și particularităților interpretative în concertele analizate;
- elaborarea unor indicații specifice menite să impulsioneze și să cizeleze procesul de interpretare a lucrărilor concertante pentru violă și orchestră.

Sub aspect metodologic, tema tezei se situează la intersecția diferitelor aspecte ale științei muzicale și ale practicii interpretative, ale muzicologiei istorice și sistematice.

Noutatea științifică. Caracterul inedit al tezei este determinat de mai multe elemente constituante ale conținutului ei: pentru prima dată în muzicologia autohtonă este prezentată o panoramă generalizatoare a concertelor pentru violă și orchestră prin prisma unei viziuni istorico-interpretative multiaspectuale; unele din concertele analizate pentru prima dată devin obiecte ale investigației științifice; în teză sunt conturate reperele istorice și stilistice vizând periodizarea evoluției concertelor pentru violă în muzica vest-europeană; este utilizată o metodă de cercetare complexă ce

îmbină examinarea muzicologică tradițională cu analiza stilistico-interpretativă a concertelor; sunt formulate recomandări în vederea depășirii dificultăților interpretative.

Importanța teoretică a tezei constă în sintetizarea unui imens material teoretic și practic vizând modalitățile de studiere a genului de concert instrumental, evidențiind noile aspecte și direcții de cercetare a concertului pentru violă și orchestră. Grație analizei multiaspectuale a diferitelor manifestări ale concertului pentru violă în procesul de evoluție istorică a acestei specii artistice a fost posibilă formularea concluziilor care înlătură unele neclarități, suprapuneri și lacune în știința muzicologică. Recomandările formulate în urma cercetării bazate pe teoria genurilor muzicale, istoria și teoria stilurilor muzicale, istoria și teoria artei de interpretare muzicală, contribuie la îmbogățirea și diversificarea cunoștințelor în domeniul valorificării teoretice a soluțiilor canonice și acanonice pe care le cuprinde evoluția concertului pentru violă în creația componistică și în arta interpretativă. Prezenta teză, datorită sintezei unor valoroase cercetări, constatări și concluzii, poate constitui un punct de reper pentru investigațiile științifice ulterioare consacrate examinării genului de concert instrumental și modalităților de studiere a acestuia.

Valoarea aplicativă a lucrării. Cercetarea poate servi drept sursă metodică complementară la studierea genului de concert. De asemenea, ea poate fi utilizată în calitate de material didactic în cadrul instituțiilor speciale de învățământ artistic la disciplinele *Istoria și teoria artei interpretative* și *Instrument special (viola)*. Materialele tezei pot avea și un caracter aplicativ în practica de interpretare artistică și în activitatea profesorilor de violă.

Aprobarea rezultatelor obținute. Teza a fost realizată în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova fiind discutată și recomandată pentru susținere în cadrul ședinței comune a catedrelor *Istoria muzicii și folclor* și *Teoria muzicii și compoziție* și la ședința Seminarului Științific de Profil la specialitatea 17.00.01 – Arte audio-vizuale (Arta muzicală).

Rezultatele cercetării științifice reflectate în teză au fost elucidate în 9 articole publicate și în comunicările prezentate în cadrul conferințelor științifice anuale organizate de Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, la ședințele Seminarului metodologic din cadrul AMTAP și la conferința jubiliară a Facultății de muzică a Universității de Vest din Timișoara.

Sumarul compartimentelor tezei. Lucrarea constă din adnotări în limbile română, rusă și engleză, lista abrevierilor, introducerea urmată de patru capitole de bază, încheierea axată pe concluzii generale și recomandări, referințe bibliografice, anexe.

Introducerea reflectă actualitatea temei investigate și gradul de studiere a ei, scopul și obiectivele tezei, noutatea științifică a rezultatelor obținute, semnificația teoretică și valoarea aplicativă a lucrării, informația cu privire la aprobarea rezultatelor obținute.

În **Capitolul 1** se examinează rolul violei în viața muzicală și reflectarea ei în știința despre muzică; se face analiza interpretărilor muzicologice a noțiunilor de concert și concertare, inclusiv în muzicologia autohtonă; se propune o viziune asupra evoluției istorico-stilistice a concertului instrumental; se analizează noțiunea de „stil interpretativ” și fenomenul interpretării muzicale ca problemă a cercetării muzicologice.

Capitolul 2 reflectă istoria stabilirii tradițiilor genului de concert solistic pentru violă și orchestră în epoca Barocului și prezintă analizele concertelor semnate de G. Ph. Telemann, G. F. Händel și J. C. Bach.

În **Capitolul 3** sunt cercetate trei din concertele pentru violă și orchestră din epoca Clasicismului, aparținând compozitorilor C. Stamitz, F.A. Hoffmeister și A. Rolla.

Capitolul 4 este axat pe elucidarea ecourilor romantismului în *Concertul pentru violă și orchestră* de W. Walton și pe examinarea tendințelor antiromantice în concertul *Der Schwanendreher* de P. Hindemith și în *Concertul pentru violă și orchestră* de B. Bartók.

Rezultatele principale ale cercetării sunt expuse în **Concluzii generale și recomandări**.

Teza conține exemple muzicale inserate în text, o listă de surse bibliografice și 5 anexe. Anexele includ listele tuturor concertelor pentru violă compuse pe parcursul secolelor XVIII-XX. Tot în anexe am expus principalele tipuri de ornamente folosite în muzica instrumentală din sec.XVII-XVIII, planul variațiunilor din finalul concertului *Der Schwanendreher* de P. Hindemith care completează schița analitică din textul de bază, precum și anumite informații importante din istoria *Concertului pentru violă și orchestră* de B. Bartók. Inserarea acestora în textul de bază ar conduce la excedarea volumului tezei, iar excluderea lor ar priva lucrarea de niște materiale prețioase.

1. CONCERTUL PENTRU VIOLĂ CA OBIECT DE STUDII MUZICOLOGICE. ANALIZA SITUAȚIEI ÎN DOMENIU

1.1. Viola în știința despre muzică

Renumitul interpret și pedagog de violă V. Borisovskii încă la mijlocul secolului trecut scria: „În timpurile noastre, când viola ca instrument solistic se afirmă din ce în ce mai mult devine evident, că pentru cei ce studiază viola este absolut necesar de a cunoaște istoria apariției violei, dezvoltarea artei interpretative și literatura pentru violă” [citată după 118, p. 4]. Aceste cuvinte ale profesorului V. Borisovskii nu și-au pierdut actualitatea până în prezent. Cu toate că astăzi nimeni nu mai pune la îndoială statutul violei și rolul ei în arta muzicală, încă nu s-a produs conștientizarea deplină a multor fapte și fenomene generate de creația celor mai de seamă interpreți-violisti și a compozitorilor care au scris muzică pentru acest instrument.

Interesul serios față de problemele interpretării la violă și față de repertoriul concertistic și didactic existent pentru acest instrument a apărut nu foarte demult. Spre regret, în știința muzicală găsim foarte puține lucrări consacrate cercetării muzicii pentru violă. Printre cercetările axate pe această tematică vom menționa lucrările lui G. Bezrukov și C. Oznobișcev [105] M. Grinberg [124], E. Stoklițkaia [226], V. Iuzefovici [244, 245, 246], precum și culegerea de articole *Вопросы музыкальной педагогики* [112] consacrată integral artei de interpretare la violă. În articolele din acest volum sunt examinate unele probleme de interpretare a câtorva lucrări pentru violă, tehnica cântării, particularitățile emiterii sunetului, anumite aspecte ale digitației, intonației, trăsăturilor de arcuș. Tot aici găsim și analiza principiilor pedagogice și interpretative ale maeștrilor consacrați ai violisticii sovietice: Iu. Kramarov, G. Talalian, M. Terian.

Un loc deosebit în literatura despre violă revine monografiei lui S. Poneatovskii [201] în care autorul (singur violist cu un stagiul interpretativ impunător) cercetează istoria evoluției violei de la aparițiile acestui instrument și până în prezent. Viola este examinată în calitate de participant al diferitelor ansambluri, ca instrument orchestral și solistic. Autorul analizează de asemenea și creația compozitorilor care au scris pentru violă și au acordat o atenție deosebită acestui instrument (G. Ph. Telemann, A. Rolla, H. Berlioz, M. Reger, D. Milhaud, P. Hindemith ș.a.). În monografia lui S. Poneatovskii găsim și portretele unor notorii interpreți violisti (Ch. Urhan, G. Ritter, O. Nedbal, L. Tertis, W. Primrose, M. Terian, R. Barșai, F. Drujinin, Y. Bashmet ș.a.). În calitate de anexă autorul include articolul său consacrat problemelor de interpretare ale *Concertului pentru violă și orchestră* de G. Ph. Telemann publicat anterior.

Printre cercetările de ultimă oră am dori să menționăm tezele realizate de V. Gorbunov [118] și N. Pogadaeva [198]. În lucrarea lui V. Gorbunov se examinează problemele apariției violei, funcționarea ei în diferite epoci istorice, se descriu detaliat calitățile timbrale și acustice ale

instrumentului precum și încercările de perfecționare a construcției lui. Autorul expune de asemenea și modalitățile de cântare la violă prin prisma asemănărilor și deosebirilor cu cele de cântare la vioară. În teza lui V. Gorbunov și-au găsit reflectarea și unele aspecte ale pedagogicii și interpretării la violă, dar și repertoriul violistic.

Nici în știința muzicală din România sau din Vest viola nu s-a bucurat de o atenție prea mare din partea cercetătorilor. Vom semnala existența câtorva lucrări special consacrate acestui instrument: *Viola – dragostea mea* de Iulia Țimiras³, *Viola de la originile sale* de Corinne Alvergnat⁴, *Viola: ghid complet pentru profesori și studenți* de H. Barrett⁵ și cele două volume ale *Istoriei violei* de M. Riley⁶. Cunoaștem de asemenea că în ultimii ani au fost elaborate mai multe teze de master sau de doctor în care sunt abordate diverse probleme ale istoriei violei și ale unor aspecte de interpretare la acest instrument, însă spre regret, nu am avut acces la majoritatea din aceste surse importante⁷.

Repertoriul violistic cuprinde multe specii vizând muzica simfonică și de cameră. Un loc aparte în acest repertoriu îl ocupă genul de concert. Totuși concertele pentru violă și orchestră nimeresc în vizorul cercetătorilor relativ rar. În noianul de literatură despre concertele instrumentale am descoperit schițe analitice consacrate concertului de G. Ph. Telemann, precum și concertelor semnate de compozitorii din sec. XX – W. Walton, P. Hindemith, B. Bartók, D. Milhaud, A. Schnittke, E. Denisov ș.a. Spre regret, concertele pentru violă apărute în epoca clasicismului semnate de așa compozitori ca C. Stamitz, F. A. Hoffmeister, A. Rolla ș.a. au fost practic ignorate de cercetători. Unele informații răzlețe despre aceste concerte le-am găsit pe copertele discurilor.

În literatura muzicologică din occident există doar un singur studiu consacrat în exclusivitate concertelor pentru violă (compuse înainte de 1840) elaborat de cercetătorul german U. Drüner și completat ulterior de W. Libermann⁸ și o lucrare în care concertele pentru violă sunt examinate alături de cele pentru vioară⁹. Din păcate, aceste materiale au fost inaccesibile pentru noi.

³ Țimiras, I. *Viola, dragostea mea: recital*. București: Editura Muzicală, 2006.

⁴ Alvergnat, C. *L'Alto depuis son origine*. Lyon: Editions Bellier, 1999.

⁵ Barrett, H. *The Viola: Complete Guide for Teachers and Students*. Univ. of Alabama Press, 1996.

⁶ Riley, Maurice W. *The History of the Viola*. 2 vol. Ann Arbor: Braun-Brumfield, 1980-1991.

⁷ Din cele trei teze de doctorat consacrate interpretării la violă care au fost elaborate în ultimii ani în România (Țimiras, I. *Impactul stilistic și formal, ca proiecție constientizată a praxisului instrumental – viola*. București, UNMB, 2005; Suărășan, M. *Viola – instrument concertant, de la clasic la modern și contemporan, analiză interpretativă*. Cluj-Napoca, AMGD, 2007; Prisecaru, I. *Viola concertantă: geneză și rezonanță*. Iași, UAGE, 2008) am avut acces doar la rezumatul tezei I. Prisecaru [30].

⁸ Drüner U. *Das Viola-Konzert vor 1840*. In: FAM, XXVIII (1981), p. 153–176; Lebermann, W. *Das Viola-Konzert vor 1840: Addenda und Corrigenda*. In: FAM, XXX (1983), p. 220–221.

⁹ Toskey B., Burnett R. *Concertos for Violin and Viola: A Comprehensive Encyclopedia*. Seattle: B.R. Toskey, 1983.

În procesul de elaborare a tezei am recurs și la examinarea literaturii de specialitate despre concertele pentru alte instrumente (pian, clarinet, violoncel ș.a.), în special cele pentru vioară deoarece ambele instrumente demonstrează mai multe similitudini atât în tehnica de interpretare, cât și în cercul de imagini întruchipate de compozitori. În acest context vom menționa în special studiile muzicologilor ruși Iu. Hohlov [235], L. Raaben [206, 207], I. Grebneva [119, 120, 121], A. Bulatova [109], E. Dolinskaia [134], B. Gnilov [116], dar și cele realizate de O. Condriuc [17], D. Albu [1, 2], S. Keef [57] ș.a.

1.2. Interpretarea muzicologică a noțiunilor de concert și concertare

Genul concertului a fost obiectul numeroaselor investigații realizate de savanți din diferite țări. În literatura muzicologică cunoaștem atât studii cu caracter generalizator (a se vedea, spre exemplu cele semnate de Iu. Hohlov [235], G. Orlov [191], M. Druskin [133], L. Raaben [206, 207], M. Tarakanov [229, 231], I. Kuznețov [163], D. Albu [2], S. Keefe [57] ș.a.), cât și lucrări consacrate diferitelor probleme mai specifice ce apar în procesul cercetării concertului, cum ar fi:

- corelația între noțiunile concert și concertare: B. Asafiev [99], I. Kuznețov [164], E. Dolinskaia [134], A. Utkin [232] ș.a.;
- caracterul dialogat al expunerii concertistice: B. Asafiev [99], M. Lobanova [170], G. Demeșko [131], S. Keefe [56, 57], E. Sambriș [213] ș.a.
- logica jocului: E. Nazaikinskii [188], M. Tarakanov [231], N. Kraveț [160], E. Samoilenko [214];
- corelațiile între partidele interpretative: Iu. Hohlov [235] și I. Kuznețov [163];
- particularitățile istorice și stilistice ale concertelor: N. Zeifas [142], I. Grebneva [120, 121], E. Antonova [93], E. Denisova [132], A. Condriuc [17];
- abordările genului de concert în creația diferiților compozitori: D. Albu [2], S. Asbell [40], I. Lace [59], S. Artemiev [98], Ch. Su [72], E. Samoilenko [214], E. Sambriș [213], L. Butir [110] ș.a.

În muzicologie noțiunea de *concert* și derivatele acesteia *concertant* și *concertare* cuprind cel puțin două sensuri. Pe de o parte, concert se numește o „formă caracteristică de spectacol artistic, constând din prezentarea în public a unor lucrări muzicale” [19, p. 110], fiind organizată prin activitatea interpretului și prin ambianța psihologică specifică care apare în condițiile comunicării interpretului cu publicul. Așadar, concertul este considerat astăzi modalitatea principală de „distribuire” și de „consumare” a muzicii. Întreg spectrul de probleme legate de acest sens al noțiunii a fost examinat în lucrările lui A. Sohor [224, 225], E. Nazaikinskii [189], I. Kapustin [149], E. Dukov [134] ș.a., care au generat o direcție aparte în cercetarea științifică situată la intersecția între muzicologie și sociologie deoarece sunt axate pe studierea concertului ca formă de organizare a vieții muzicale, ca un „ritual” sociocultural specific. Însă aceste studii contribuie într-o

mare măsură și la clarificarea unor sensuri intramuzicale, intrastructurale (M. Aranovskii), intralingvistice ale concertului instrumental. Astfel, spre exemplu, în cercetările lui E. Dukov genul concertului instrumental apare ca unul dintre cele mai solicitate și de aici ca unul din genurile centrale (ținând cont de locul ocupat în programele concertistice) ale sistemului de genuri muzicale. E. Dukov numește concertul „o formă scenică de existență a culturii muzicale” [138, p. 8].

Pe de altă parte, concertul este și un gen muzical ce definește „o compoziție muzicală pentru un instrument solistic cu acompaniament de orchestră” [19, p. 111], adică o compoziție simfonică în care un instrument solistic dialoghează cu orchestra. Partida solistică de obicei este tratată într-o asemenea manieră încât să permită interpretului să-și pună în valoare virtuozitatea tehnică și calitățile expresive.

Cuvântul *concert* conține în sine o ambiguitate fundamentală ce reflectă dubla etimologie a termenului la care fac referire numeroși filologi și muzicologi încercând să dea un răspuns univoc la întrebarea: *Concerto* provine de la latinescul *concertare* care înseamnă *a lupta*, sau de la *conserere* care semnifică *a uni*? De fapt, această contradicție care constă în *a opune pentru a uni* definește esența concertului, iar ambele sensuri etimologice se găsesc reflectate în concert. Primul determină bazele concertului solistic de virtuozitate, în timp ce al doilea presupune relativa egalitate a partenerilor, numărul și funcțiile cărora nu sunt delimitate, adică conduce spre principiul de bază al *concerto grosso*. Muzicologul rus M. Tarakanov menționează că „în muzica concertantă apare o formă convențională, idealizată a competiției unor muzicieni ce cântă într-un ansamblu care nu exclude, ba chiar prevede conjugarea mutuală a eforturilor [231, p. 7], iar cercetătorul E. Dukov, analizând concertul ca formă de organizare a vieții muzicale observă sincronizarea ambelor sensuri atunci când „concertul-competiție ca un gen muzical își găsește locul în concertul-unitate ca formă de existență a artei scenice” [138, p. 7].

Muzicienii din diferite timpuri au subînțeles sub numele de concert lucrări muzicale destul de îndepărtate de ceea ce înțelegem noi astăzi prin acest termen.

Printre primele exemple de aplicare a termenului *concerto* în muzică este cunoscută cea din 1519 *Un concerto di voci in musica* care prin denumirea sa face trimitere foarte clară la ansamblul vocal, însemnând o împreunare a vocilor [55, p. 627]. M. Praetorius în renumita *Syntagma musicum* (1619) ne oferă o descriere a concertelor din sec. XVII: „Se numește concert o astfel de interpretare când două coruri, unul cu o sunare mai acută, altul cu o sunare mai gravă, ba se contrapun, ba se reunesc în sunare comună” [citat după 214, p. 7].

Ceva mai târziu termenul se aplică pieselor religioase scrise pentru ansambluri mixte formate din voci și instrumente (*Concerti sacri* sau *ecclesiastici* compuse de A. și G. Gabrieli, L. Viadana, *Mici concerte spirituale* de H. Schütz ș.a.), în care se cultivă antifonia și principiul

responsorial [55, p. 628]. Astfel se relevă originile vocale ale concertului prin punerea în evidență a unui personaj, printr-un joc de replici, prin alternarea cu ansamblul, dar și prin caracterul improvizatoric și ornamentarea excesivă a partidei solistice. Din a doua jumătate a sec. XVII termenul definește preponderent creații instrumentale în care un instrument solistic (sau un grup de instrumente) se opune întregului ansamblu [55, p. 628]. Astfel observăm că noțiunea de concert se formează în paralel cu constituirea genului.

Concertul pur instrumental care își începe dezvoltarea în Italia în jumătatea a doua a sec. XVII, primește mai întâi de toate forma unui dialog între micile grupuri de instrumente solistice (*concertino*) și masa orchestrală (*ripieno*). Acest tip de concert capătă denumirea de *concerto grosso*. Din acesta, treptat și foarte firesc, prin reducerea partidei de *concertino* la un singur instrument, s-a desprins concertul solistic care introduce în scriitura muzicală un element nou, puțin perceptibil în *concerto grosso*: virtuozitatea în excelență care accentuează contrastul între solist și orchestră și generează un tip de muzician până atunci necunoscut – interpretul-virtuoz.

De la sfârșitul sec. XVIII cele mai frecvente devin concertele pentru un solist și orchestră, mai rar întâlnindu-se cele pentru mai multe instrumente: duble, triple, cvadrupe. Există de asemenea și concerte pentru un singur instrument fără orchestră, dar și pentru orchestră fără soliști, concerte pentru cor *a capella*, precum și pentru voce (voci) și orchestră. Această enumerare demonstrează varietatea extraordinară de forme și diversitatea variantelor de tratare pe care o adoptă genul concertant pe parcursul istoriei sale, precum și deosebirile, uneori radicale, ce diferențiază concertele semnate de compozitori timp de circa patru secole.

Mobilitatea extraordinară a acestui gen, adaptabilitatea lui, capacitatea de „mimicrie genuistică” care îi permite în opinia cercetătoarei O. Zarodniuk, ba să se apropie de simfonie, ba să se dizolve în sfera muzicii camerale, au determinat vitalitatea și vigoarea genului concertant [140, p. 3]. Analizând cauzele acestei „vitalități”, cercetătorii menționează astfel de calități ale concertului ca posibilitatea de automanifestare a interpretului, lejeritatea relativă a concertului în comparație cu alte genuri instrumentale (în special cu simfonia), caracterul comunicativ, reprezentativ, oarecum teatral al concertului, accesibilitatea lui ș.a.

Sușținem afirmația muzicologului M. Kalașnik care menționează că „din punct de vedere al legităților compoziționale și de dramaturgie concertul în comparație cu alte genuri este genul cel mai puțin canonizat. Spre exemplu, orice simfonie, de regulă, se raportează la un anumit model ideal constituit în epoca clasicismului vienez. În timp ce concertul se asociază cu întreaga sferă a instrumentalului cuprinzând diversele tipuri istorice de concerte” [148, p. 158]. Și totuși, în pofida diferențelor este posibil de a distinge câteva trăsături comune proprii tuturor concertelor

care constituie esența acestui gen. Printre calitățile cele mai stabile ce determină genul concertant se numără: subscriem aprobăm

- 1) Jocul ca tip de activitate și mod de reflectare a realității cu scopul cunoașterii ei și autocunoașterii subiectului;
- 2) Dialogul ca tip de gândire și modalitate de realizare a jocului;
- 3) Concertarea ca mod de manifestare a jocului și dialogului în arta muzicală.

Termenii derivați din concert - concertare și concertant - definesc niște fenomene mai generale ce caracterizează dramaturgia lucrărilor muzicale și un anumit tip de dezvoltare a materialului unde în prim plan apar principiile de opoziție sau competiție între soliști și ansamblu sau orchestră.

Unul dintre primii savanți din Rusia care a abordat problematica concertării a fost B. Asafiev. Ideea concertării, care în opinia noastră nu și-a pierdut actualitatea până în zilele noastre servind drept un instrument metodologic eficient în abordarea formelor concertante și a concertului instrumental din diferite epoci și stiluri, a fost formulată de B. Asafiev în cartea sa despre I. Stravinski scrisă în perioada în care autorul lucra intens la elaborarea teoriei despre intonație. El susține că ar fi eronat să se înțeleagă prin specificul concertului doar o anumită manieră de interpretare, iar toate tipurile lui să fie reduse doar la o manifestare particulară a formei de sonată. Ba chiar mai mult, el consideră că sonata provine din ideea de concertare. Drept argument în favoarea acestei afirmații el invocă diverse sensuri ce le are cuvântul *concertare* în limbile latină și italiană, printre care a aranja, a inventa (în latină), a fi de acord (în italiană *di concerto* înseamnă unanim), dar și opinia lui H. Schering expusă în cartea *Geschichte des Instrumentalskonzert* care descoperă prezența principiului de concertare încă în succesiunea corurilor în tragedia antică și în psalmii evreilor, dar și în cântarea antifonă din cultul catolic [99, p. 218-219]. Asafiev înțelege principiul concertant ca unul din principiile de bază ale gândirii muzicale, definindu-l ca principiu muzical-dialectic. Examinând acest principiu, savantul menționează că esența concertului constă în dinamica dialogului și în manifestarea plenară a dialecticii. Caracterul și principiul concertant au fost căile de bază prin care dialectica coexistenței ideii dominante și a celei contrastante (generate tot de ideea dominantă) pătrunde în gândirea muzicală. În opinia cercetătoarei O. Kripak, o astfel de interpretare a termenului *concertant* se apropie de sensul termenului *simfonic*, ca manifestare supremă a conceptualismului muzical [162, p. 86].

Pentru a caracteriza concertul B. Asafiev utilizează și noțiunea de dialog. Perfecțiunea dialogului muzicologul rus o întrezărește în „expresia lui, în faptul că două (sau mai multe) instrumente concertante, reieșind din câteva premise comune, descoperă două principii diferite și dezvoltă punctele sale de vedere într-un mod dialectic, în coexistența permanentă a ideii

dominante cu cea contrastantă generată de ideea dominantă” [99, p. 218]. Provenind din cântarea antifonă, principiul concertant trece treptat din stratul fonic în straturile semantice și compoziționale ale formei muzicale, transformând dialogul în unitate dialectică. Observând geneza etimologică comună a cuvintelor *dialog* și *dialectică* Asafiev menționează deosebiriile principale ce există între aceste două noțiuni: „eu nu deduc dialectica din dialog, ci afirm că în muzică dialectica se manifestă mai vădit atunci când în calitate de purtători ai tezei și antitezei se produc instrumente concrete, iar ideea de contrast apare nu doar ca o opoziție de teme diferite, ci ca o întrepătrundere a unor tendințe contrare și o motivare diferențiată a lor în procesul elaborării muzicale” [99, p. 218 –219].

Caracterul și principiul concertant, în opinia lui Asafiev, se manifestă nu doar în genul de concert. Una din primele forme concertante a fost aria, iar ulterior uvertura și simfonia. Astfel, Asafiev consideră principiul concertant ca unul din principiile definitorii ale gândirii muzicale fără conștientizarea căruia muzica europeană nu ar fi fost capabilă să genereze din premise pur muzicale niște forme extinse și cuplate, ci ar folosi pentru asta și în continuare niște mijloace extramuzicale (literar-poetice, plastice, coregrafice ș.a.). Principiul concertant într-o formă sau alta pătrunde în toate genurile, generând pe această bază multiple posibilități de sinteză a genurilor. „Concertul contemporan prezintă o extindere și o aprofundare a principiilor dezvoltării muzicale și a modalităților de tratare a materialului muzical în sensul desfășurării dinamic intensive, prin dialogul instrumental, prin impulsurile pentru descoperirea potențialului materialului ce se conțin în teză (fie asta o temă, un motiv sau o simplă intonație)” [99, p. 220].

Aceste cuvinte pot servi drept o definiție a concertului ca gen cu toate că, după cum menționează Asafiev, ele se referă în deplină măsură și la sonată, care însă a apărut, în opinia lui Asafiev, din ideea de concertare.

Astfel, principiul concertant în viziunea lui B. Asafiev poate fi sistematizat în modul următor:

- geneza principiului o găsim în așa numita competiție-acord în baza căreia stă vechiul principiu intramuzical al antifoanelor (de la apelurile și dublările din cântarea psaltică până la noile antifonarii în contrapunerile de *tutti-solo*, tare-încet, contraste de factură, contraste între teme, între părțile ciclului etc.);
- „competiția” concertantă este definită de perfecțiunea dialogului care apare ca o premisă pentru organizarea prin el (și nu din el) a principiului gândirii dialectice;
- coexistența ideii dominante (generatoare) cu cea contrastantă, complementară (generată);
- principiul concertant nu se reduce la o manieră de interpretare sau la anumite scheme raționale de tipul celei de sonată. Față de aceasta din urmă principiul concertant apare în calitate de matrice genetică;

- evoluția principiului concertant în muzica europeană trece prin diferite forme și genuri concrete, manifestându-se în așa fenomene muzicale diferite cum sunt fuga, aria, uvertura, simfonia, ansamblul cameral sau ciclul vocal;
- „principiul concertant parcursiv” înțeles în plan istorico-evolutiv poate fi realizat complex într-un gen special – concertul pentru instrument solistic și orchestră (sau ansamblu), totodată modelul genuistic al concertului este unul potențial variabil în sensul că la diferite etape istorice pot apărea și apar diferite paradigme ale formei concertante;
- pentru concert este caracteristică translarea energiei potențiale a materialului (ținând cont de specificul instrumentului sau instrumentelor concertante și a materialului sonor propriu acestuia) în mișcare muzicală care descoperă dinamica generală a sunării /sonorității;
- ireductibilitatea principiului concertant la o anumită structură (sau tip de compoziție) determină rolul sporit al mișcării muzicale, a acelei acțiuni în cadrul căreia fiecare instrument devine un făuritor al dezvoltării. În concert, dezvoltarea nu se opune temei ca unitate dramaturgiei ci este o premisă a acesteia (a temei).

Printre alți muzicologi ruși care au examinat problemele concertării se numără I. Kuznețov [164], M. Tarakanov [231], E. Dolinskaia [134], D. Jitomirski [139], A. Utkin [232] ș.a.

Spre exemplu, pentru a caracteriza una din trăsăturile definitorii ale creației pianistice rahmaniene D. Jitomirski utilizează noțiunea *concertant*, fără a o limita doar la genul de concert. „Caracterul concertant este o calitate opusă caracterului cameral pentru care este caracteristică detalierea scriiturii muzicale. În sfera concertantă de regula mai plenar se manifestă aspectul direct senzual. Aceasta se explică parțial prin faptul că caracterul concertant nu poate fi separat de stihia individual-artistică”. De aici tendința spre un mod de expunere mai lapidar, mai patetic, adesea decorativ care se utilizează nu doar în compozițiile pentru pian și orchestră de proporții, ci și în unele miniaturi [139, p. 83].

A. Utkin [232] definește concertarea ca unul din principiile gândirii muzicale. I. Kuznețov [164] examinând principiile de dramaturgie în concertul solistic cercetează concertarea ca un fenomen de reflectare ideală a realității și condițiile sociale de manifestare a lui (concertul public).

Caracterul concertant se poate manifesta nu doar în genul de concert, el fiind „o proprietate generată de specificul caracterului unui instrumentalism strălucit, colorat, plin de virtuozitate; concertarea se referă însă la domeniul dramaturgiei muzicale definind un proces de dezvoltare a materialului muzical realizat prin concertarea instrumentelor care înlocuiește principiul elaborării tematice, propriu dramaturgiei simfonice. Concertarea ca proces și caracterul concertant sunt strâns legate de virtuozitate” [231, p. 5]. Aceasta din urmă de asemenea este apreciată de mulți cercetători ca una din trăsăturile definitorii ale concertului.

V. Delson în cartea sa despre S. Richter scrie că „reducerea noțiunii de virtuozitate doar la tehnică constituie o mare greșeală” [130]. Înțelegerea virtuozității ca un fel de sport de performanță la instrument, imaginea ei redusă doar la un tempo „fenomenal”, la efecte exterioare, un volum exagerat al sunetului, agilitate și trucuri acrobatică la instrument nu are nimic în comun cu esența și conținutul profund al acestui fenomen. Virtuozitatea sau perfecțiunea tehnică sunt o condiție indispensabilă pentru redarea conceptului ideatic al lucrării, dar nu și suficientă. Concertul instrumental este frecvent definit ca o lucrare de virtuozitate pentru un instrument solistic și orchestră, astfel virtuozitatea apărând ca o trăsătură immanentă acestui gen, iar caracterul concertant adesea fiind înțeles ca un sinonim al virtuozității.

Virtuozitatea ca fenomen artistic ce se manifestă în mânuirea desăvârșită a instrumentului, în abilitatea de a depăși diverse dificultăți interpretative, se exprimă cel mai plenar anume în genul de concert, deoarece acesta a priori presupune demonstrarea complexă a măiestriei și virtuozității solistului. Totodată, perfecțiunea tehnică nu trebuie să fie doar un scop în sine, ci să ajute la dezvoltarea conținutului artistic al muzicii. Pentru aceasta însă mai este nevoie și de artistism, care, după cum se știe, constă în capacitatea de a se manifesta plenar în spațiul jocului. Legătura indispensabilă între virtuozitate și artistism asigură o interpretare strălucită și convingătoare ce trezește un răsunset puternic în sufletul auditorului.

După cum arată practica muzicală, virtuozitatea în concerte subînțelege demonstrarea nu doar a măiestriei interpretative, ci și a celei componistice, genul concertului fiind predispus spre căutarea unor noi modalități de exprimare. Muzicologul M. Kalașnik observă că „genul de concert predispune spre manifestarea inițiativei compozitorului, dar nu în sensul distrugerii sau redefinirii normelor artistice stabilite, ci din contra, în sensul dezvoltării creativității prin descoperirea noului fără a încălca regulile de joc, ceea ce-i permite compozitorului de a-și conștientiza propria sa individualitate fără a se rupe de tradițiile deja existente. Pe fondul acestor tradiții pentru noi, cercetătorii, devine mai ușor să apreciem inovațiile aduse de fiecare autor în tratarea genului” [148, p. 159].

Abordând genul concertului, muzicologii încearcă să stabilească trăsăturile esențiale, definitorii pentru acest gen, să descopere natura lui și să formuleze un „tipic” sau un „canon” genetic al concertului. După cum am menționat mai sus, în calitate de trăsături specifice ale concertului cel mai frecvent sunt numite caracterul dialogat al expunerii, evidențierea interpretării solistice, realizarea principiului jocului. Suntem de acord cu E. Antonova care scrie că „fiecare din aceste trăsături corespunde naturii genului concertant, determinând în suma lor proprietățile obiective ale concertului. Însă nu putem să trecem cu vederea faptul alegerii oarecum arbitrare a oricărui dintre aceste semne în calitate de semn definitoriu” [93, p. 4]. Astfel, spre exemplu, E.

Samoilenko [214] consideră jocul drept unica calitate stabilă care se manifestă în absolut toate concertele, fapt ce îi permite să emită ipoteza că anume jocul constituie principiul genetic de bază al acestui gen.

E. Sambriș afirmă că „pentru o înțelegere mai profundă a metodei concertante trebuie examinat în toate amănuntele principiul dialogului și formele de manifestare artistică a acestuia la toate nivelurile culturii” [213, p. 11], argumentându-și părerea prin trimerile la opiniile numeroșilor muzicologi (M. Lobanova, A. Utkin, M. Tarakanov ș.a.) care consideră principiul dialogului ca unul fundamental pentru genul de concert. Totodată muzicologul B. Gnilov preluând unele îndoieli vizavi de specificitatea relațiilor dialogate în concertele pentru pian de Mozart exprimate de S. Keefe insistă asupra ideii că în sensul manifestării relațiilor de dialog genurile muzicale principale sunt oarecum neutre și în acest context teza persistentă și adânc înrădăcinată în muzicologie despre genul de concert ca unul cu predilecție dialogat apare ca una dacă nu eronată, atunci cel puțin care necesită comentarii și precizări suplimentare. Autorul susține că „claritatea înșelătoare a paradigmei competitive, asupra căreia în opinia multor cercetători indică etimologia cuvântului concert, generează iluzia clarității exhaustive a codului semantic al genului și reprezintă cheia rezolvării tuturor problemelor sale științifice și teoretice” [116, p. 11]. „În muzica perioadei clasico-romantice, – continuă B. Gnilov, – observăm sporirea și concentrarea priorității muzicii pure, precum și creșterea supremației personalului și individualului îngustează în cele din urmă spațiul de dialog și scoate în prim plan caracterul monologat al exprimării muzicale” [116, p. 11].

Mulți autori care abordează genul de concert menționează lacunele ce există astăzi în teoria acestui gen, precum și elucidarea incompletă a multor aspecte ce țin de specificul lui, și inadvertențele terminologice ce se observă în multe lucrări muzicologice consacrate concertului. Până în prezent nu s-a stabilit o tipologie unanim aprobată a acestui gen și acceptată de întreaga comunitate științifică, fiecare cercetător încercând să propună o proprie clasificare bazată pe cele mai diferite criterii și principii.

Spre exemplu, A. Doljanskii, reieșind din principiul succesiunii istorice a perioadelor în care au apărut, diferențiază trei tipuri de concerte: concertele lui A. Vivaldi și J. S. Bach, concertele clasice cu predominarea partidei solistice și noul tip de concert simfonizat ce apare la mijlocul sec.XIX în care se observă o egalitate între partida orchestrală și cea solistică [133, p. 505].

Iu. Hohlov de asemenea propune o clasificare triplă, dar în calitate de criteriu de bază utilizează corelația între partida orchestrală și cea solistică: concertul în care domină solistul; concertul în care observăm o egalitate a celor două partide (autorul numește acest tip *concert dialogat*) și concertul în care solistul este bine integrat în orchestră [235, p. 5-9].

În clasificarea lui I. Kuznețov găsim aproximativ aceleași trei tipuri denumite însă într-un alt mod: concertul predominant solistic (*доминантно-сольный*), concertul de paritate (*паритетный*) și concertul predominant simfonic (*доминантно-симфонический*) [164, p. 127-158]. Ambele aceste clasificări însă reflectă doar concertul solistic, lăsând în umbră alte tipuri de concert, ca de exemplu *concerto grosso* sau concertul pentru orchestră.

A. Utkin în elaborarea clasificării sale pornește de la caracterul realizării principiului dialogat al concertării și diferențiază trei tipuri de bază: concertul monolog, concertul dialog și concertul polilog [232].

Un aport considerabil în cercetarea genului de concert au constituit monografiile lui L. Raaben [206, 207]. În aceste lucrări autorul nu doar încearcă să schițeze o panoramă generală a genului, dar și să propună o tipologie a lui și să traseze o evoluție a concertului instrumental. Studiile lui L. Raaben se caracterizează printr-o largă perspectivă geografică ce cuprinde toate regiunile fostei URSS, dar și printr-o cronologie a genului de concert în muzica sovietică care permite examinarea lui de la începuturi până la mijlocul anilor 70 ai secolului trecut. Autorul examinează în detaliu fiecare decadă a secolului XX, încercând să surprindă modificările ce au intervenit pe parcurs în tratarea genului.

Bazându-se pe clasificările făcute de A. Doljanskii și Iu. Hohlov și L. Raaben propune o proprie clasificare a concertelor care se axează mai întâi de toate pe metodele și procedeele de dezvoltare tematică. El diferențiază concertele solistice de virtuositate și cele simfonizate, primele fiind bazate pe principiile dezvoltării concertante, iar cele secunde pe metodele dezvoltării simfonice [206, p. 5]. Singur autorul menționează caracterul oarecum convențional al acestei diferențieri deoarece ambele principii se manifestă de regulă într-o măsură mai mare sau mai mică în toate concertele. Cu toate acestea, deși clasificarea lui L. Raaben este preluată de majoritatea cercetătorilor care examinează genul de concert (M. Tarakanov, M. Lobanova), în opinia mai multor cercetători ea deja nu reflectă starea de lucruri de la începutul secolului XXI. Unii muzicologi consideră astăzi actuală nu atât problema tipologiei, cât mai curând a sistematizării genului de concert care ar permite reflectarea mai multor principii de clasificare și ar prezenta concertul ca un sistem ierarhic.

În cercetarea fundamentală *Sistemul morfologic al muzicii* O. Sokolov întreprinde o încercare proprie de a formula specificitatea genului concertant în comparație cu cel simfonic. Autorul consideră aceste două genuri ca fiind în opoziție evidentă. „Dacă simfonia este concepută pentru reflectarea filozofic-generalizată a esenței proceselor vitale în muzică, funcția artistică a concertului presupune manifestarea public-demonstrativă a darului creativ și a măiestriei muzicianului-interpret, a virtuozității lui” [223, p. 183]. O altă deosebire între cele două genuri o

constituie caracterul exprimării: monologat în cazul simfoniei și dialogat în concert. „Dialogul euristic din concert presupune „confruntarea diferitelor instrumente și grupuri orchestrale ca diferitelor linii de comportament” și, totodată, o libertate completă în mânuirea instrumentelor, oferind bucuria de a face muzică împreună”. Anume acestui fapt se datorează tonusul emoțional optimist și vesel tipic pentru concert, precum și caracterul său democratic. „Dialogul-joc” constituie în opinia lui O. Sokolov o particularitate constantă a genului concertant care s-a manifestat variat la diferite etape ale evoluției concertului. „Specificul dialogului-joc are și un impact asupra structurii contrastant-funcționale a ciclului tipic de concert. În părțile extreme ale acestuia stihia concertării se manifestă mai pregnant, în allegro de sonată predominând virtuozitatea strălucită, iar în final jocul propriu zis. Cu scopul creării contrastului partea mediană este cufundată în sfera liricii, frecvent cu tentă monologată; elementele competiției concertante aici se manifestă cel mai puțin” [223, p. 84-86] Autorul menționează că în pofida caracterului în general stabil al genului, totuși „evoluția acestuia uneori poate conduce spre o reinterpretare semnificativă, spre achiziționarea unor caracteristici calitative diferite și formarea unor noi specii istorice”¹⁰ [223, p. 187]. Aceste caracteristici calitative noi sunt condiționate de noile condiții stilistice în care născându-se genul la diferite etape ale evoluției sale.

Problemele interacțiunii între concert și simfonie sunt în centrul atenției lui M. Tarakanov și constituie subiectul cercetării lui *Simfonia și concertul instrumental în muzica sovietică rusă* [231]. Autorul constată în muzica sec. XX o anumită expansiune a concertului în defavoarea dacă nu a simfoniei propriu zise, atunci cel puțin în defavoarea altor genuri simfonice cum sunt suita sau poemul. M. Tarakanov vede explicația acestui fenomen în faptul că tipologic concertul ca gen s-a dovedit a fi mai stabil decât simfonia. El menționează că trăsăturile definitorii ale concertului, constituite și afirmate în practica compozitorilor din sec. XVII-XVIII, s-au păstrat în toate modificările tipologice ale concertului apărute ulterior. Cercetătorul afirmă că anume în genul de concert se manifestă cel mai plin principiul ludic, atât de caracteristic pentru arta muzicală în general [231, p. 6]. „Noțiunea de joc, sau mai bine zis de joc măiestrit (să ne amintim de celebrul *Joc cu măgelele de sticlă* de H. Hesse), presupune nu doar posedarea nestingherită a tuturor resurselor instrumentului, ci și manifestarea acestei capacități în actul interpretativ. Din acest motiv, în opinia lui M. Tarakanov, devin posibile concertele în care accentul este pus nu atât pe conținutul muzicii..., ci doar pe demonstrarea de către virtuoz a abilității sale de a executa curat și fără greșeli a unor elemente deja cunoscute din care constă interpretarea la orice instrument” [231, p. 6]. Aici dorim să atenționăm asupra faptului că doar în limba română la instrumente se

¹⁰ Această observație poate fi ușor exemplificată prin istoria genului concertant inițial vocal, ulterior pur instrumental.

cântă (ca și cu vocea), în timp ce în multe limbi actul de interpretare muzicală la un instrument este denumit diferit decât cel cu vocea și provine de la verbul a juca (*jouer* în franceză, *play* în engleză, *spielen* în germană, *уэпамъ* în rusă, *tocar* în spaniolă ș.a.)

M. Tarakanov scrie de asemenea că specificul jocului în interpretarea instrumentală constă în direcționarea lui dublă în care depășirea dificultăților tehnice (aici arta virtuozului se apropie de măiestria sportivului) se îmbină cu dorința de a transmite auditorului un anumit sens ce nu poate fi formulat verbal, sens ce depășește limitele sunării ca atare [231, p. 7]. Autorul constată că specificul genului de concert constă anume în spiritul de competiție care este unul immanent pentru acest gen grație existenței indispensabile a solistului (sau a unui grup de soliști) care este opus restului (orchestrei), chiar și în cazul în care aceste două forțe participante nu se opun, ci doar se completează [231, p. 8]. M. Tarakanov face o scurtă trecere în revistă a evoluției genului de concert începând cu sec. XVII, perioadă în care s-au stabilit trăsăturile definitorii ale acestui gen și s-au constituit principalele două tipuri de concert: concertul solistic și *concerto grosso*. Muzicologul menționează că în perioada clasicismului și a romantismului concertul era practic total supus simfoniei, însă chiar și în condițiile dominației quasi totale a simfonismului și a principiului de sonată (concertul fiind unul din tipurile ciclului sonato-simfonic în care cel puțin o parte este scrisă în forma de sonată), concertarea dialogată nu dispăre. În prima jumătate a sec. XX, în special în creația compozitorilor neoclasiци (I. Stravinski), se observă o revigorare a principiului concertant și o nouă ascensiune vertiginoasă a acestui gen [231, p. 10-32].

1.3. Concertul instrumental privit sub aspectul evoluției istorico-stilistice a artei muzicale universale

Stilul, alături de gen, constituie una din categoriile de bază ale studiului artelor. Sensul acestei noțiuni este unul polisemantic, uneori chiar ambiguu și mobil.

Elaborarea aparatului noțional în domeniul stilelogiei muzicale s-a produs treptat, drept dovadă servind numeroasele cercetări întreprinse de savanții din diferite timpuri. Pentru prima dată problematica stilului apare în tratatele antice grecești în legătură cu limbajul poetic și mai târziu cu arhitectura. În estetica muzicală reglementarea normelor stilistice își are începuturile în secolele XIV-XVI. Aceste norme stilistice includ un anumit complex de legități și fixează sistemul de mijloace expresive. Începând cu această perioadă stilul devine una din categoriile centrale a studiului artelor și a științei muzicale¹¹.

¹¹ O expunere exhaustivă a evoluției teoriei stilului vezi în lucrările lui M. Mihailov [182] și V. Axionov [12].

Problematica stilului devine foarte actuală în special în știința muzicală a sec. XX fiind o reflectare a multiplelor curente și orientări stilistice ce caracterizează practica componistică din veacul ce s-a scurs. Nu prezintă excepție nici muzicologia sovietică. Una din primele lucrări axate în special pe cercetarea stilului a fost cartea lui S. Skrebkov *Principiile artistice ale stilurilor muzicale*. Aici autorul propune următoarea definiție a stilului: „În muzică, ca și în alte arte, stilul este cea mai înaltă formă a unității artistice. Și această unitate în forma subtilă a unor relații de rudenie într-un fel sau altul penetrează toate laturile lucrării. În muzică ea se manifestă și în tematism, și în limbaj, și în formă, dar și în sfera de imagini în tradițiile creatoare ale compozitorului, în atitudinea lui față de viață, față de ascultători și interpreți” [220, p. 10] .

Susținem opinia lui L. Raaben care menționează că problema stilului de regulă este analizată în trei direcții: istorică, estetică și în legătură cu problema relevării legităților stilistice ale creației componistice individuale [208, p. 70].

În lucrările muzicologului rus M. Mihailov (în special în monografia *Stilul în muzică*) se face o încercare de elaborare a teoriei stilului muzical. Cercetătorul pornește de la afirmația (absolut corectă) că „nu poate exista nici o operă muzicală în afara oricărui stil” [182, p. 18]. Savantul menționează că la baza noțiunii de stil se află constatarea existenței la un grup de fenomene a unor anumite trăsături comune, dar și a unor deosebiri. În opinia lui „stilul muzical este un complex de trăsături tipice pentru creația unui compozitor, unei direcții, unei școli naționale și unei perioade istorice concrete” [181, p. 18], „unitatea unor elemente organic interdependente, care interacționând, creează un sistem coerent, relativ stabil” [182, p. 56]. M. Mihailov scrie despre polisemia noțiunii de stil și explică aceasta prin diferențierea insuficientă și confundarea categoriilor estetice *stil, gen, metodă*. Autorul construiește în interiorul noțiunii de stil o ierarhie pornind de la scriitură, manieră, trecând la stilul curentului, stilul național și ajungând la stilul epocii (sau stil epocal) care constituie în opinia lui treapta superioară de generalizare în muzică. În lucrarea sa muzicologul examinează un spectru larg de probleme legate de stilul muzical ca unul din aspectele stilului artistic. El relevă evoluția artei muzicale în contextul problemelor stilistice, elaborează și concretizează metoda analizei stilistice, formulând principiile metodologice ale acestui tip de analiză.

Diferite probleme ale stilului și genului musical sunt examinate în lucrarea *Stilul și genul în muzică* elaborată de eminentul savant rus E. Nazaikinskii [189]. Concepută în formă de manual pentru instituțiile de învățământ superior lucrarea abordează aspectele teoretic și practic ale studierii acestor noțiuni fundamentale pentru arta muzicală. Primele două capitole din structura tripartită a cărții reflectă cele două noțiuni prezente în titlu, expunând teoria stilului și teoria genului. Ultima parte însă este consacrată stilisticii muzicale care înglobează în opinia

autorului atât genul, cât și stilul în calitate de componente ce definesc și condiționează structura și conținutul operei muzicale.

V. Medușevskii relevă mai multe căi de analiză a stilului, reieșind din forma stilistică. Prima derivă din natura duplicitară a stilului și din unitatea valorii și semnificației¹² generând două forme opuse de stil și respectiv două tipuri de analiză: cea autonomă (în cazul lipsei semnificației) și cea interpretativă (indică în mod clar baza de la care se pornește). În opinia lui V. Axionov „opозиția între stilul autonom și cel interpretativ are un caracter îndoielnic, fiindcă invenția artistică, care servește autonomizării stilului, poate fi apreciată numai într-un context cultural-artistic” [12, p.52]. Cea de-a doua cale este determinată de dezvoltarea corelativă a semnificantului și semnificatului. Căile a treia și a patra sunt legate de particularitățile formei și ale conținutului lucrării (asemenea abordări în opinia autorului sunt prezente în cercetările lui S. Skrebkov), iar a cincea – denumită de V. Medușevskii „structurală” (conform căreia se diferențiază stilurile omogene și contrastante) – are la bază natura generalizatoare a stilului: stilul individual se bazează pe diferite creații, iar cel de grup sau stilul epocii – pe diferite stiluri individuale [175, p. 9].

O trecere în revistă generalizatoare și sintetizatoare a mai multor subiecte de cercetare a stilului în arta muzicală este prezentă în monografia lui V. Axionov *Tendențe stilistice în creația compozitorilor din Republica Moldova (muzica instrumentală)* [12]. Autorul examinează amănunțit evoluția istorică a noțiunii de stil în știința muzicală începând cu Antichitatea și până în zilele noastre, prezentând diverse aspecte ale studierii stilului: axiologic, psihologic, filosofic, structural-semantic și comparat, oferind o interpretare critică bine argumentată a opiniilor existente în muzicologia contemporană.

Problema stilului este foarte actuală și pentru activitatea interpretativă. Conștientizarea legităților utilizării diferitelor modificări de tempo, de dinamică, de articulație și frazare este o condiție indispensabilă unei interpretări muzicale adecvate. Însă toate aceste elemente ale expresivității interpretative se realizează în limitele unui anumit stil, deoarece lucrarea muzicală nu este un fenomen separat, ci un element sau o parte a sistemului intonativ-stilistic din viața artistică a unei epoci concrete. În această părțică, ca într-un microcosmos, se reflectă nu doar trăsăturile stilistice ale unor fenomene muzicale învecinate în timp, ci și particularitățile specifice ale unei epoci concrete în general. Aflându-se într-un contact direct cu publicul interpretul trebuie să reacționeze foarte prompt la toate modificările acestor gusturi fiind un fel de „barometru al opiniei muzicale”. Reieșind din climatul estetic dominant fiecare epocă generează anumite

¹² Valoarea în opinia lui V. Medușevskii caracterizează conținutul formei stilistice, iar semnificația (reflexibilitatea) poate fi înțeleasă ca reflectare multiplă a stilului dat în oglinda altor stiluri sau ca un ecou stilistic [175, nota de subsol din p. 9].

curente în interpretarea muzicală care reflectă viziunile și atitudinile proprii epocii respective. În acest context ni se pare pe deplin justificată opinia lui L. Raaben care vorbește despre „stilul interpretativ ca o categorie estetică” [208, p. 71].

În literatura de specialitate de regulă stilul interpretativ este abordat de pe poziția corespunderii acestuia stilului componistic. Spre exemplu, eminentul pianist H. Neuhaus diferențiază (într-un ton cam glumeț) 4 tipuri de stil interpretativ:

1. lipsa de stil (Bach cântat foarte emotiv *à la* Chopin, Brahms interpretat cu patos beethovenian sau cu erotismul specific lui Skriabin etc.);

2. interpretarea „ca la morgă”, atunci când interpretul se simte constrâns de un „set de legi” (frecvent închipuite) fiind absolut convins că se poate doar așa și nicidecum altfel, încercând din răspuțeri să „respecte stilul” și să arate că autorul este „vechi” încât acesta sărmanul moare în văzul publicului;

3. interpretarea de muzeu (să nu fie confundată cu precedenta!) bazată pe cunoașterea subtilă și respectuoasă a felului cum se interpretau și cum sunau piesele în timpurile când au fost compuse¹³;

4. interpretare iluminată de „razele penetrante” ale intuiției, inspirației, interpretare „contemporană”, vie, îmbogățită de o vastă erudiție și de o mare dragoste față de autor, interpretare ce dictează paleta și diversitatea procedeele tehnice și stă sub sloganul „autorul a murit, dar cauza lui trăiește”.

„În mod cert primele două tipuri decad: primul din motivul prostiei, imaturității și tinereții, secundul – din cauza bătrâneții, supra-maturității și prostiei. Rămân ultimele două: nr. 4 – cel mai bun dintre toate și nr. 3 ca un supliment prețios la acesta” [191, p. 191]. Din această cugetare a ilustrului pianist și profesor deducem cu ușurință concluzia că pentru a reproduce veritabil imaginile artistice concepute în trecut, pentru ca acestea să trezească un răsunet viu în inimile auditorului contemporan, stilul interpretativ trebuie să îmbine istorismul cu modernitatea.

Examinând stilul interpretativ ca o categorie istorică putem constata că fiecare epocă generează anumite tendințe și curente caracteristice în executarea muzicii. Așa, de exemplu, clasicismul promova un stil de cântare ce reflecta idealurile estetice ale timpului în care spiritul se îmbină cu laconismul mijloacelor de expresie, senzualitatea se subordonează intelectului, pasiune poartă nuanța pateticii riguros intelectualizate. Spre deosebire de aceasta în romantism stilul interpretativ capătă ardoare, entuziasm, exaltare senzuală.

Întregul pluralism al stilurilor interpretative din secolul XX (asemănător pluralismului stilurilor componistice) poate fi readus la trei direcții principale:

¹³ Astăzi acest tip de interpretare este cunoscut sub denumirea de interpretare autentică sau interpretare istoric documentată.

1. *autentismul* (sau interpretarea istorică) inițiat de Arnold Dolmetsch și Albert Schweitzer și promovat ulterior de așa interpreți ca Nicolaus Harnoncur, Alexei Liubimov, Andrew Manze, Simon Standage, Jordi Savall ș.a.;

2. *stilizarea* (sau interpretarea academică) practică de mulți interpreți notorii ca Pablo Casals, David Oistrakh, Leonid Kogan, Itzhak Perelman, Yurii Bashmet;

3. *interpretarea romantică* printre adepții căreia îi găsim pe Fritz Kreisler, Iasha Heifitz, Zino Francescatti ș.a.

Prima din ele¹⁴ urmărește reconstituirea cât mai fidelă a contextului muzical în care a fost compusă muzica și promovează o interpretare ce ar asigura recrearea cât mai exactă a sonorității muzicii epocilor trecute prin utilizarea instrumentelor de epocă, prin cunoașterea tuturor particularităților practicii interpretative și a tradițiilor acesteia din epoca respectivă, prin reconstituirea unor situații concertistice caracteristice epocilor trecute. Interpretarea academică tratează orice partitura muzicală, indiferent de timpul în care aceasta a fost compusă, ca una contemporană. Adepții ei de asemenea își propun reconstituirea procedeele de interpretare și a stereotipurilor facturale, de articulație și de digitație, prezente în partiturile vechi și pierdute treptat în procesul evoluției artei interpretative prin numeroasele intervenții ale redactorilor care încercau astfel să le adapteze la gusturile timpurilor respective, însă reproducându-le la instrumente contemporane și în situații concertistice obișnuite. Interpretarea romantică promovează libertatea deplină în tratarea stilistică a lucrărilor, indiferent de epoca în care au fost compuse, reflectând doar viziunea subiectivă a fiecărui interpret.

În acest context a fost importantă studierea literaturii muzicologice ce abordează diverse probleme ale interpretării muzicale. În majoritatea cercetărilor *interpretarea* este definită ca un proces de redare și tălmăcire a textului scris de un autor și se bazează pe anumite idei estetice și senzații auditive, pe maniera individuală a interpretului, antrenând participarea lui intelectuală și afectivă orientate spre dezvăluirea și transmiterea sensurilor textului interpretat. Procesul de interpretare cuprinde atât componente obiective, raționale (printre care se numără cristalizarea conceptului lucrării, formarea propriei viziuni asupra ei, conștientizarea dificultăților tehnice ș.a.), cât și subiective, iraționale (printre care inspirația, dispoziția de moment ș.a.). Încercările de explicare a tuturor mecanismelor psihologice care guvernează activitatea interpretativă se rezumă de regulă la o descriere sumară și la constatarea studierii insuficiente a lor.

După cum menționează A. Lebedev, întreg spectrul de probleme legate de interpretare frecvent este cuprins într-o singură noțiune – cea de **joc** care, la rândul ei, este tratată în contextul

¹⁴ În limba rusă acest tip de interpretare este denumit *autentism* (sau *interpretare autentică*), în engleză *interpretare informată istoric*, în spaniolă *interpretare istorică*, iar în franceză – *barocă*.

unor atare fenomene ca imprevizibilul, libertatea extremă și impactul factorilor aleatorii [167]. Sensul oarecum estompat al definiției fenomenului de joc, în opinia cercetătorului, este amplificat de așa particularități ale textului muzical ca nivelul ridicat al abstracției, posibilitatea tratărilor subiective, caracterul convențional al conținutului. A. Lebedev explică aceste lacune prin lipsa unei abordări științifice complexe și multilaterale a jocului ca fenomen comportamental, ca manifestare specifică a gândirii și activității umane. O asemenea abordare presupune apelarea la rezultatele obținute în domeniile adiacente: filosofia, psihologia, pedagogia ș.a.

Majoritatea cercetătorilor care se ocupă de studierea jocului fac referințe la lucrarea lui Johan Huizinga *Homo ludens* recunoscută drept un adevărat tratat asupra jocului, drept una din cele mai profunde meditații asupra acestui fenomen. În cartea sa Huizinga scrie că “Orice joc este în primul rând și mai presus de toate o acțiune liberă. Jocul din ordin nu mai este joc” [citat după 167]. Huizinga menționează că jocul are multe similitudini cu arta. Ambele au o proprietate comună – cea a permisului condiționat. Modelând realitatea (fiecare în felul său) ele oferă oportunități de rezolvare a situațiilor de viață, înlocuind un set de reguli rigide cu un sistem mai simplu, care implică posibilitatea interpretării multiple și a ficțiunii. Prin urmare, jocul și arta sunt nu doar modalități de cunoaștere, dar de asemenea, și mijloace de recreare, odihnă.

J. Huizinga menționează „că în unele limbi mânăuirea instrumentelor muzicale este definită prin verbul *a juca*, și anume, pe de o parte, în arabă, și, pe de altă parte, în limbile germanice și în unele limbi slave, precum și în franceză. Faptul acesta poate fi considerat ca un semn distinctiv exterior al fondului psihologic profund care determină corelația dintre joc și muzică, fiind foarte greu de presupus că această concordanță dintre arabă și limbile europene s-ar putea baza pe un împrumut” [citat după 167].

În lucrarea *Paradoxurile noului* M. Epștein [243], recurgând la două cuvinte engleze *play* și *game* propune diferențierea jocurilor în două categorii: jocuri improvizatorice (care nu sunt legate de careva canoane) și jocuri organizate (după anumite reguli mai mult sau mai puțin stricte). Muzicologul L. Kazanțeva examinând activitatea interpretativă propune o abordare similară plasând interpretarea în raza acțiunii axei *invenția – imitația*. Prima, în opinia autoarei, întruchipează făurirea noului, creația, secunda – copierea, reproducerea a ceva deja existent. Invenția simbolizează triumful interpretului asupra autorului, atunci când în interpretare domină atitudinea foarte personală, subiectivă față de textul interpretat. Imitația presupune subordonarea totală a interpretului voinței compozitorului și dominația textului. „Interpretarea, scrie L. Kazanțeva, îmbină creația și re-crearea, însă nu neapărat într-o măsură egală” [147, p. 153] ocupând o poziție intermediară între invenție și imitație. Autoarea consideră că interpretarea este „un dialog personalizat între interpret și compozitor realizat în sunare care prevede existența

auditorului și îmbină reproducerea și actualizarea opusului componistic” [147, p. 155–156]. Din dihotomia propusă de L. Kazanțeva se poate deduce modelul specific de corelație între play și game: invenția simbolizează *play* și presupune o interpretare foarte personalizată; imitația se manifestă ca *game* și presupune respectarea strictă a textului scris de autor cu intervenții minime ale eului interpretului.

În știința muzicală contemporană din vest de asemenea există mai multe studii consacrate genului de concert. Cartea lui A. Veinus *Victor book of concertos* [77] cuprinde schițe analitice despre circa 130 de concerte compuse începând cu perioada Barocului (A. Vivaldi, J. S. Bach) până la mijlocul secolului XX (P. Hindemith, A. Honegger, B. Bartók ș.a.). În *Introducere* A. Veinus expune viziunea sa asupra specificului genului concertant, asupra principalelor tipuri de concerte (*concerto grosso* și cel solistic, concertul baroc, clasic, romantic și contemporan), prezintă informații despre compoziția ciclului și a părților componente ale concertului, descrie pe scurt evoluția genului și tangențele ce există între concert și alte genuri muzicale (de exemplu, suita sau opera). Autorul consideră că noțiunea de rivalitate între două forțe diferite este fundamentală pentru un concert, reprezentând cel mai constant principiu în istoria genului. Redusă la termenii cei mai generali, esența concertului solistic ilustrează de fapt drama antică și mereu actuală a luptei între individ și gloată [77, p. XVII].

Michael Roeder în lucrarea sa *O istorie a concertului* [67] urmărește procesul apariției și evoluției genului concertant de la origini (sec. XVI-XVII) până în prezent. În opinia autorului „ideea de bază a concertului – divizarea interpreților în două grupuri - unul solo și celălalt orchestral – rămâne neschimbată de-a lungul secolelor în timp ce alte trăsături specifice ale genului, ca de exemplu, relația între acești doi participanți a suferit pe parcursul secolelor schimbări fundamentale” [67, p. 12]. Forma evoluată de concert, menținând întotdeauna opoziția între *solo* și orchestră, cunoaște numeroase varietăți specifice în funcție de perioada istorică, de școala componistică și de compozitori. Autorul *Istoriei concertului* încearcă să capteze schimbările ce au intervenit de-a lungul anilor în așa aspecte importante pentru genul de concert cum sunt rolul solistului, perfecționarea instrumentelor, evoluția funcțiilor sociale ale muzicii, influența culturii locale, regionale și internaționale, precum și circumstanțele evenimentelor din viața compozitorilor. Cartea este împărțită în patru secțiuni corespunzătoare perioadelor majore din muzică occidentală și din dezvoltarea concertului: Barocul, Clasicismul, Romantismul și sec. XX. În cadrul secțiunilor cărții se atrage atenția și asupra diferențelor ce există în tratarea genului de concert în diferite regiuni (de exemplu, școlile bologneză și venețiană din sec. XVII, școlile de la Mannheim, Paris, Berlin și Viena în epoca clasicismului și romantismului ș.a.).

M. Roeder examinează atât lucrări majore, de mare popularitate printre interpreți și la public, dar și concerte ale unor compozitori mai puțin cunoscuți, dar care, în opinia autorului, au adus contribuții importante la evoluția genului. Vom cita doar câteva nume: G. Torelli, T. Albinoni, G. Muffat, P. Locatelli, P. Nardini, L. Boccherini, A., C., și J. Stamitz, Michael Haydn, G. B. Viotti, P. Rode, F. Kalkbrenner, I. Moscheles, L. Spohr, J. N. Hummel, M. Bruch, V. d'Indy, A. Rubinștein, M. Balakirev și mulți alții.

În partea a patra consacrată concertelor din sec. XX Roeder prezintă informații bogate despre evoluția genului concertant în Uniunea Sovietică (examinând aportul unor corifei ai muzicii ca D. Șostakovici, S. Prokofiev și R. Șcedrin), în Marea Britanie (prezentând schițe analitice despre concerte ale celor mai importanți compozitori britanici E. Elgar, R. Vaughan Williams, G. Holst, F. Bridge, F. Delius, B. Britten și W. Walton, dar și a unor autori mai tineri P. M. Davies și Thea Musgrave), în țările scandinave (J. Sibelius și C. Nielsen). Câte un capitol aparte este consacrat prezentării concertelor semnate de I. Stravinski, M. Ravel și reprezentanții neoclasicismului francez (F. Poulenc, D. Milhaud, A. Honegger, J. Ibert), precum și celor semnate de cinci dintre cei mai importanți compozitori din prima jumătate a secolului XX (A. Schönberg, A. Webern, A. Berg, B. Bartók și P. Hindemith). În atenția lui M. Roeder se numără și concerte ale compozitorilor din America Latină, Canada și SUA, dar și cele aparținând unor nume notorii din componistica contemporană (G. Ligeti, H. W. Henze, W. Lutosławski, K. Penderecki). Numeroasele exemple muzicale inserate în carte ilustrează convingător afirmațiile și concluziile autorului.

O altă lucrare ce oferă numeroase informații utile despre concertul instrumental este studiul lui Michael Steinberg *Concertul: ghid pentru ascultător* [71]. În această carte Steinberg descrie circa 120 de lucrări, începând de la Johann Sebastian Bach (anii 1720) și ajungând până la John Adams (1994). Cititorii vor găsi aici fondul de bază al repertoriului concertistic, printre care *Concertele Brandenburgice* ale lui Bach, cele optsprezece concerte pentru pian de W. A. Mozart, toate concerte de L. Beethoven și J. Brahms, precum și lucrări majore de F. Mendelssohn, R. Schumann, F. Liszt, M. Bruch, A. Dvořák, P. Ceaikovski, E. Grieg, E. Elgar, J. Sibelius, R. Strauss, S. Rahmaninov și alții. Cartea oferă, de asemenea informații prețioase despre concerte instrumentale create de maeștrii secolului XX, cum ar fi A. Schönberg, B. Bartók, I. Stravinski, A. Berg, P. Hindemith, S. Prokofiev, A. Copland și E. Carter. În schițele sale analitice M. Steinberg reușește să releve valorile expresive, dramatice, emoționale ale concertelor examinate și să reproducă contextul istoric și personal în care aceste lucrări au fost compuse. Cartea este plină de informații biografice și istorice importante, conține descrieri ale desfășurării „evenimentelor” muzicale din fiecare concert analizat. Totodată în urma lecturării acestei cărți apar și unele întrebări

și nedumeriri. Spre exemplu, în studiul lui Steinberg lipsesc așa figuri importante pentru istoria genului precum A. Vivaldi sau G. Ph. Telemann, care au fost, după cum se știe, doi dintre cei mai prolifici autori de concerte. Nu găsim aici nici *Concerti grossi* op. 6 de G. F. Händel, nici concertele pentru trompetă de J. Haydn și alte mostre de referință. Însă în pofida acestor omiteri lucrarea lui M. Steinberg prezintă interes atât pentru melomani, cât și pentru muzicologii preocupați de cercetarea concertului instrumental.

Unul din puținele studii în care se oferă o imagine generalizatoare asupra genului de concert plasându-l în diferite contexte muzicale și extramuzicale este *The Cambridge Companion to the Concerto* [74]. Este un studiul colectiv editat sub redacția lui Simon P. Keefe în care sunt examinate concertele care au avut o contribuție majoră în cultura muzicală, dar și unele subiecte legate de interpretare. Volumul este organizat diferit de alte lucrări similare (majoritatea dintre care par să reunească numeroase note de program ale diferitor concerte), conținând trei părți: *Contexte, Lucrări și Interpretare*, împărțite în mai multe capitole.

În scurta prefață S. Keefe încearcă să stabilească statutul ontologic al concertului, menționând că „pe de o parte este foarte ușor de a defini concertul, iar pe de alta – foarte dificil” [74, p. 7]. Autorul notează că varietatea opiniilor teoretice și critice în ultimele două secole se focusează în particular pe două subiecte care stau la baza concertului: 1) natura interacțiunii între participanți – solo și orchestră – și în extensia funcției orchestrei; 2) natura muzicii scrise pentru soliști. Dezbaterile teoretice și critice pe aceste teme influențează și sunt influențate, în opinia lui S. Keefe, de practica componistică, contribuind semnificativ la vitalitatea, transformabilitatea și popularitatea genului de concert. „Mai mult decât alte genuri, concertul, în special cel de virtuositate, polarizează auditorul separând fanii cu gusturi primitive de cinicii cu gusturi elevate. În timp ce primii aclamă, ultimii sunt iritați, împărțășind opinia critică precum că lucrările concertante sunt în primul rând vehicule pentru propria promovare compozițională și solistică și nu servesc într-o edificare autentică a publicului, acompaniamentul orchestral fiind aproape irelevant” [74, p. 8].

Într-un mod mai sistematic aceste teme sunt explorate în capitolul *Theories of the Concerto from the Eighteenth Century to the Present Day*, și în special în primul paragraf al acestuia Virtuositatea și interacțiunea solistului cu orchestra în secolele XVII-XIX semnat de Keefe. Autorul analizează teoriile existente în jurul percepției calităților pozitive și negative ale concertului, dezbaterile critice asupra valorii relative a virtuosității solistice opunând aceasta interacțiunii solo – orchestră (așa numitului dialog dramatic). El menționează că lucrările unor teoreticieni și critici din secolele XVIII-XIX ca de exemplu J. G. Sulzer, H. Ch. Koch, J. K. F. Triest, F. Rochlitz ș.a. conțin mai multe atacuri la adresa concertului din motivul virtuosității extreme. Sulzer și Koch compară rolul solistului în multe concerte cu cel al acrobatului.

Teoreticienii din sec. XVII-XIX consideră interacțiunea activă între solist și orchestră într-un concert un remediu ideal pentru atenuarea virtuozității solistice excesive. „Concertul ideal pentru criticii de la *La Revue et Gazette musicale* este focusat pe egalitate și dialog între instrumentul solistic și orchestră”. Și pentru C. Dahlhaus dialogul solo-orchestră este un *sine qua non* al unei mișcări tradiționale de concert [74, p. 15].

Titlul capitolului semnat de Tia DeNora *The Concerto and Society* orientează cititorul spre asemenea subiecte ca mediile în care a fost interpretat concertul în diferite timpuri sau rolul concertelor în carierele interpreților și compozitorilor. Însă autoarea oferă trei studii de caz relevante în opinia ei pentru explorarea caracteristicilor sociale ale concertului [74, p. 19]. În primele două studii autoarea polemizează cu muzicologii Susan McClary (nefiind de acord cu opinia acesteia despre *Concertul Brandenburgic nr.5* de J. S. Bach) și S.Keefe (criticând afirmația lui precum că relația de cooperare între solist și orchestră în concertele lui Mozart oferă ascultătorilor o modalitate excelentă pentru a învăța despre cooperare). În cel de-al treilea, după o analiză statistică a programelor concertelor vieneze din anii 1793-1810, T. DeNora observă că majoritatea interpreților (73%) care au cântat concertele pentru pian de Mozart au fost femei, în timp ce 84% din cei care au interpretat concertele pentru pian de Beethoven au fost bărbați, concluzionând că Beethoven în concertele sale a introdus un nou rol al solistului (intuitiv și eroic) și a contribuit astfel la marginalizarea femeilor pianiste [74, p. 28].

Partea a doua a studiului conține șapte capitole consacrate examinării concertelor în diferite perioade istorice începând cu concertul italian de la sfârșitul sec. XVII și terminând cu concertele compuse după anul 1945 (autori M. Talbot, D. Yearsley, S. Keefe, S. D. Lindeman, R. L. Todd, D. E. Schneider, A. Whittall).

Partea a treia pune în dezbatere mai multe probleme ale practicii interpretative a concertelor. Două din cele patru capitole incluse în această parte sunt consacrate practicii interpretative din secolele XVIII și, respectiv, XIX (autori R. Stowell și D. Rowland), iar ultimul capitol (semnat de T. Day) se axează pe analiza problemelor ce intervin în interpretarea concertelor în era imprimărilor.

The Cambridge Companion to the Concerto oferă o panoramă largă și o istorie a genului de concert - gen aflat în permanentă schimbare, îndrăgit atât de melomani, cât și de muzicieni (interpreți și compozitori).

O sursă de informație foarte prețioasă pentru orice cercetător interesat de genul de concert o prezintă cartea *Concertul: Ghid de cercetare și informare* [61] elaborată cu multă mîlgă de cercetătorul american St. D. Lindeman. Ghidul direcționează utilizatorii către diferite surse ce reflectă diverse aspecte ale genului de concert, către operele compuse în acest gen și compozitori

care au scris concerte. În scurta prefață la *Ghid* St. Lindeman identifică în calitate de trăsătură definitorie a genului de concert existența a două sau mai multe forțe interpretative contrastante, dar complementare, trăsătură care se manifestă în toate concertele începând cu primele exemple compuse în sec. XVI și până la cele scrise la începutul sec. XXI. Autorul menționează că „lucrările concertante au atras numeroși critici, istorici, teoreticieni și compozitori care au scris despre propriile lor concerte (de ex., M. Ravel, C. Saint-Saëns), sau despre lucrările altor compozitori (A. Copland, F. Poulenc, S. Prokofiev, R. Schumann). Acest grup de scriitori a creat un corp de literatură secundară care ar putea fi chiar mai gargantuană decât numărul impunător de concerte care au fost compuse în cei circa patru sute de ani de istorie a genului. Teoreticienii începând cu E. Bottrigari (*Il desiderio, ovvero De' concerti di varii strumenti musicali*, 1594) și M. Praetorius (*Syntagma Musicum*, III, 1618) au oferit definițiile și cerințele. Unii dintre teoreticienii cei mai cunoscuți din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea (H. Ch. Koch, J. J. Quantz, C. Czerny, A.B. Marx, A. Reicha), istoricii și criticii (Ch. Burney, E. Hanslick) au scris despre diferiți compozitori și despre concertele lor. Mai mulți critici și teoreticieni contemporani (ca D. Tovey, J. Kerman, E. Cone, L. G. Ratner, M. Talbot) ne-au oferit scrierile lor penetrante, pătrunzătoare și, în unele cazuri (ca de exemplu, S. McClary), controversate despre mostrele cele mai reprezentative elaborate în genul de concert” [61, p. IX-X].

Bibliografiile din *Ghid* sunt împărțite după subiecte, incluzând următoarele: studii cu caracter general despre genul de concert; studii mai specializate (acestea fiind împărțite pe țări, pe perioade stilistice, pe secole, pe instrumente, pe compozitori); note de program; studii despre interpretare; studii consacrate formei de concert în reflecția teoreticienilor și criticilor contemporani; lucrări ale criticilor, istoriografilor și scriitorilor contemporani; studii ale teoreticienilor contemporani; cărți, articole, cercetări despre compozitori și concertele lor. Această ultimă secțiune este cea mai mare, cuprinzând circa 400 de compozitori și concertele acestora. Bibliografia despre fiecare autor reflectă lucrări consacrate în mod special tratării genului de concert de către acești compozitori. Sursele prezente în *Ghid* datează de la sfârșitul sec. XVI până în prezent. *Ghidul* mai conține și un indice de autori fiind nominalizate lucrările acestora și un indice de subiecte. În cadrul fiecărui capitol găsim informații bibliografice complete, inclusiv toate datele de ieșire și, frecvent, o scurtă adnotare. Analizând acest *Ghid* observăm că în atenția autorului au nimerit doar sursele scrise în limbile engleză și germană, precum și câteva exemple singulare elaborate în franceză sau italiană.

Un alt areal de cercetare demonstrează lucrările muzicologilor din spațiul ex-sovietic. În anii 80 muzicologii M. Lobanova și G. Demeșko fac unele încercări de conștientizare a situației în care se află genul de concert.

Astfel M. Lobanova, examinând concertele lui D. Șostakovici prin prisma problemei dialogului [170] menționează tratarea inedită a genului de concert în creația lui Șostakovici și importanța descoperirilor făcute de acesta pentru dezvoltarea ulterioară a concertului. Introducerea antitezelor proprii simfoniei, amplificarea procesualității care contribuie la restructurarea dramaturgiei tradiționale a concertelor, revizuirea locului și rolului cadențelor, utilizarea unor componente orchestrale nenormative își vor găsi aplicarea în concertele urmașilor lui D. Șostakovici. Despre aceasta mărturisește N. Demeșko care examinează noua poetică a genului de concert în creația compozitorilor B. Tișcenco, A. Schnittke, S. Gubaidulina. Ambii autori menționați relevă o tendință importantă ce se face observată în concert și anume lărgirea câmpului semantic al genului grație cuceririi unor spații conceptuale noi [131].

Un aport substanțial la studierea genului de concert prezintă monografia *Форменный концерт в русской музыке XX века* semnată de E. Dolinskaia [134]. Autoarea propune un studiu ce iese atât din limitele concertului pentru pian oferind o panoramă generalizatoare asupra întregului gen, cât și din limitele secolului XX. E. Dolinskaia examinează evoluția concertului pentru pian în cultura muzicală rusă pornind de la identificarea izvoarelor genului în epoca romantismului și în creația lui Beethoven, amintește de existența unui număr impunător de concerte semnate de membrii grupului celor cinci și de A. Rubinstein menționând că aceste mostre au servit drept punct de pornire în demersurile creative ale lui P. Ceaikovski și S. Rahmaninov. E. Dolinskaia descrie cu lux de amănunte dezvoltarea concertului pentru pian și orchestră în zilele noastre plasându-l într-un cadru destul de larg al genului care cuprinde concertele pentru diferite instrumentele și oferind astfel o panoramă exhaustivă a concertului instrumental contemporan în creația componistică rusă. E. Dolinskaia elaborează mai multe schițe analitice reunite într-o structură tripartită precedată de o introducere istorico-stilistică denumită *Uvertură pe trei teme*.

Una din cercetările de ultimă oră (2010) consacrate concertului a fost realizată de Irina Grebneva și materializată în monografia *Скрипичный концерт в европейской музыке XX века* [121]. Monografia I. Grebneva este una din puținele cercetări în care concertele pentru vioară semnate de autorii din fosta URSS și de compozitorii din Vest sunt prezentate în calitate de componente ale unui fenomen integru deși foarte complex plasându-le într-un context cultural foarte vast. Lucrarea constituie o încercare de a prezenta concertul pentru vioară din secolul XX ca un mozaic multicolor realizând în multiple variante stilistice ceea ce autoarea numește „arhetipul (sau kenotipul) genului” descris în primul capitol în care găsim de asemenea și o expunere a evoluției istorice a concertului pentru vioară de la Baroc la contemporaneitate. Celelalte două capitole sunt consacrate examinării numeroaselor exemple reprezentative ale genului culese din diverse curente stilistice ce s-au perindat pe parcursul ultimului secol. Cartea este completată de o

bibliografie impunătoare (circa 400 de surse), de o listă a compozitorilor autori de concerte pentru vioară (circa 1300 de nume), de un tabel cronologic al concertelor compuse între anii 1900 și 2009 (circa 1850 concerte¹⁵) și de un tabel în care sunt prezentate cele mai diverse modele compoziționale întâlnite în concertele pentru vioară.

1.4. Reflectarea concertului instrumental în muzicologia autohtonă

Concertul a fost și rămâne un obiect pe larg explorat atât de practica muzicală prin creația compozitorilor și activitatea interpreților, cât și de știința muzicologică prin examinarea celor mai diferite aspecte ale genului în numeroasele studii elaborate de cercetătorii din diferite țări. Nici muzicologia autohtonă nu a rămas indiferentă față de acest subiect.

E. Abramova în studiul său *Concertul instrumental contemporan și unele aspecte ale studierii lui* [90, p. 19-32] își propune elucidarea mai multor aspecte importante ale genului concertant. Autoarea încearcă să stabilească trăsăturile specifice ale acestui gen, menționând ca primordială evidențierea partidei (sau partidelor) solistice care generează o competiția între solo și tutti, dar și o opoziție artistică ce contribuie la manifestarea artistismului și creativității interpreților [90, p. 20]. Astfel apare logica jocului care, în opinia autoarei, este forța motrice a acțiunii muzicale din concert. După cum relatează E. Abramova „istoria dezvoltării concertului demonstrează că baza constituirii genului în sec. XVII a fost anume ideea opoziției celor două grupuri spațial divizate ale orchestrei (*concertino* și *concerto grosso*). Pe parcursul secolelor s-a modificat cantitativ și calitativ componența acestor forțe interpretative, caracterul și sensul opoziției între ele, principiul rămânând însă intact” [90, p. 21].

O altă trăsătură importantă a genului în viziunea E. Abramova, este principiul improvizatoric ponderea căruia în diferite perioade de timp și în diferite tipuri de concert deși nu este aceeași, rămâne totuși mereu prezentă (atât în secțiunile cadențiale, cât și în alte compartimente ale formei). Și improvizația, ca și dialogul sau opoziția, este o manifestare a logicii jocului, aceasta fiind unul din factorii definitorii ce caracterizează acest gen, generând și un tip specific de dramaturgie muzicală – cea concertantă. Principiul jocului ca esență a concertării rămâne stabil, modificându-se doar formele de manifestare a acesteia în diferite perioade istorice. Astfel, de exemplu, în arta Barocului predomină opozițiile dinamice între *forte* și *piano* și opozițiile între scriitura polifonică și cea omofonică; la hotarul secolelor XVIII-XIX – opoziția între solist și orchestră etc.

Autoarea menționează însă că în stabilirea calităților esențiale ale genului de concert nu poate fi neglijat faptul că acesta este de regulă o lucrare simfonică de proporții, cel mai frecvent

¹⁵ În acest tabel găsim și concertele pentru vioară semnate de compozitorii din România și din Republica Moldova.

realizată într-o formă ciclică, astfel încât se fac vădite asemănările lui cu simfonia [90, p. 23]. Ca și alți cercetători, E. Abramova notează că simfonismul și concertarea ca tipuri de dramaturgie muzicală interacționează, manifestându-se în cadrul diferitelor genuri. Autoarea relevă și o altă paralelă genuistică, cea între concert și sonată, observând că principiul conjugării dinamice (*принцип динамического сопряжения*) care definește dramaturgia de sonată, într-o formă specifică este prezent și în concert. Concertarea devine astfel un dialog ce se desfășoară pe verticală, „în spațiu” (între solist și restul orchestrei), în timp ce sonata este un dialog pe orizontală, „în timp” (între cele două grupuri tematice). Concertarea ca metodă (sau principiu) pătrunde și în alte genuri – simfonia, suita, rapsodia, fantezia, însă cel mai consecvent se manifestă în genul de concert.

E. Abramova abordează și problema clasificării concertelor, expunând pe scurt câteva dintre clasificările propuse de mai mulți muzicologi sovietici. În opinia autoarei în baza unei clasificări cu adevărat științifice trebuie să fie puse trăsături definitorii, durabile ale genului printre care ea numește principiul concertant. Reieșind din acest criteriu ea propune două tipuri de bază: concertul solistic și concertul orchestral, care la rândul lor se mai pot împărți în mai multe subgrupe. Concertul orchestral există în trei varietăți: *concerto grosso*, simfonia concertantă și concertul pentru orchestră. Cel solistic se poate diviza după instrumentele solistice (fiecare instrument, reieșind din specificul acestuia, impunând anumite trăsături caracteristice) și după numărul acestora.

O altă lucrare semnată de E. Abramova [144] este consacrată studierii genului de concert în creația muzicală a compozitorilor din Republica Moldova. Aici autoarea examinează cele mai reprezentative mostre ale concertului instrumental semnate de S. Lobel, V. Poleacov, Gh. Neaga, Z. Tcaci, V. Simonov, S. Buzilă, V. Zagorschi, T. Chiriac, Gh. Mustea ș.a.

Trăsăturile de bază ale genului de concert sunt relevate în capitolul *Concertul instrumental în creația componistică din Moldova* semnat de E. Mironenco și inclus în studiul fundamental *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate* (26, p. 703-732] elaborat de un colectiv de cercetători de la Institutul Patrimoniului Cultural al AȘM și de la AMTAP. Autoarea pe bună dreptate menționează că „genul concertului instrumental este unul dintre cele mai importante și mai comunicative în muzica academică, el realizând o situație comunicativă care contribuie la o mai bună înțelegere între compozitor și ascultător și, în acest mod, la rezolvarea problemei de supraviețuire a „muzicii serioase” în lumea contemporană” [26, p. 703]. Cercetătoarea expune pe scurt și teoria concertării făcând referințele de rigoare la autorul acesteia B. Asafiev. În opinia E. Mironenco, „cea mai importantă idee a genului de concert e legată de afirmarea personalității solistului și descoperirea multilaterală a individualității sale” [26, p. 704]. Această afirmație este

valabilă în special pentru concertele solistice. În studiul E. Mironenco nu sunt neglijate nici așa aspecte importante ale genului de concert ca dialogul între solist și orchestră și logica jocului, ambele contribuind la apropierea situației de concert cu cea teatrală [26, p. 705]. Tot aici autoarea inserează o panoramă destul de amplă a genului concertant în creația componistică autohtonă.

Unele informații prețioase despre concertele compuse de compozitorii din Republica Moldova pot fi găsite și în studiile consacrate creației acestora semnate de muzicologii A. Sofronov¹⁶, Z. Stolear¹⁷, G. Cocearova¹⁸, E. Mironenco¹⁹, S. Cletinici²⁰, V. Galaicu²¹ ș.a.

Concepția genului de concert și problema dialogului în concertele lui A. Eșpai sunt examinate în teza de doctorat a E. Sambriș [213]. Generalizând opiniile mai multor cercetători (L. Raaben, N. Kraveț, E. Samoilenko ș.a.), E. Sambriș propune o clasificare a genului de concert care, în viziunea noastră, la moment este una mai mult sau mai puțin completă. Ea diferențiază concertele reieșind din mai multe criterii de clasificare:

După stil:

1. Concerte în care se manifestă atributele stilistice ale Barocului și care se pot raporta la modelul de gen *concerto grosso* sau la alte genuri, procedee compoziționale și mijloace artistice proprii acelor timpuri;
2. Concerte ce se pot afilia la modelul clasico-romantic al genului;
3. Concerte de tip nou, care nu se raportează nici la modelele baroce, nici la cele clasico-romantice și oferă o tratare individualizată a genului.

După componența interpretativă:

1. Concerte solistice, inclusiv:

- a) pentru un singur instrument fără orchestră,
- b) pentru instrument solo și ansamblu sau orchestră de cameră,
- c) pentru instrument solo și orchestră simfonică cu o componență deplină (sau aproape deplină).

2. Concerte pentru mai multe instrumente solistice, inclusiv:

- a) concerte-ansambluri cu acompaniamentul orchestrei de cameră sau a unui grup de instrumente,
- b) concerte duble sau triple și orchestră simfonică cu o componență deplină (sau aproape deplină).

¹⁶ Софронов А. *Штефан Няга*. Кишинев, Литература артистикэ, 1981, 110 стр.

¹⁷ Столяр З. *Георгий Няга*. Кишинёв, Картя молдовеняскэ, 1973.

¹⁸ Кочарова Г. *Злата Ткач: Судьба и творчество*. Кишинев, Pontos, 2000, 240 стр.

¹⁹ Mironenco E. *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu*. Chișinău, Cartea Moldovei, 2000, 155 p.; Mironenco E. *Композитор Владимир Ротару*. Кишинэу, Типография централь, 2000, 118 стр.; Mironenco E., Șeicanu V. *Gheorghe Mustea. Profil muzical*. Chișinău, Cartea Moldovei, 2003, 211 p.

²⁰ Клетинич Е. *Соломон Лобель*. Москва, Советский композитор, 1973, 96 стр.

²¹ Galaicu V. *Dimensiunea etnică a creației muzicale în lumina tradiției românești*. Chișinău, ARC, 1998, 117 p.

3. Concerte pentru orchestră:

- a) cu evidențierea unor soliști permanenți,
- b) fără evidențierea unor instrumente solistice permanente.

1.5. Concluzii la capitolul 1

Analiza literaturii de specialitate la tema tezei noastre ne permite să afirmăm că genul concertului a fost unul din subiectele destul de frecvent abordate de către cercetători. Numărul relativ mare de lucrări științifice consacrate concertului denotă însă o anumită disproporționalitate. Astfel:

- din toate perioadele stilistice în care s-a manifestat genul de concert cel mai bine este studiată perioada preclasică, adică perioada de apariție și afirmare a noului gen, precum și secolul XX. Concertele din epoca clasicismului și cele romantice sunt mai puțin prezente în cercetările muzicologice;

- sub aspectul problematicei abordate în studiile științifice predomină lucrările în care sunt analizate anumite mostre reprezentative ale genului fără a se pune problema elucidării legăturilor și continuității în evoluția genului;

- nu foarte numeroase sunt și cercetările în care se încearcă relevarea trăsăturilor definitorii ale genului;

- în literatura muzicologică predomină schițele analitice și cercetările monografice consacrate în special concertelor pentru pian și pentru vioară, celelalte instrumente, inclusiv viola, rămânând, oarecum, în umbră.

Nu putem să nu menționăm discordanța ce există în prezent între practica interpretativă și didactică unde concertul pentru violă ocupă un loc important și relevarea științifică insuficientă a acestei practici. Necesitatea lichidării acestei lacune determină scopul și obiectivele prezentei teze. În general, viola, istoria instrumentului, particularitățile timbrale, posibilitățile expresive și tehnice, analiza repertoriului concertistic și didactic pentru acest instrument au fost cercetate sporadic și insuficient, astfel orice demers științific în acest domeniu va contribui la acoperirea unor spații albe ce există astăzi în știința muzicală.

2. VALORIFICAREA GENULUI DE CONCERT SOLISTIC PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ DIN EPOCA BAROCULUI

2.1. Reflecții asupra apariției genului de concert în epoca Barocului

Concertul instrumental este un descendent genealogic al mai multor genuri muzicale, un rol deosebit printre acestea revenind genurilor vocale, inclusiv operei. Extrapolarea dominației melodiei din genurile vocale asupra concertului a determinat locul de frunte al instrumentelor cu coarde (principalele instrumente utilizate inițial în concert) care asemeni vocii umane aveau capacitatea de a emite sunete *cantabile*, iar aria cu ritornel fiind una din predecesoarele formei concertante. Concertul ca gen și compoziție muzicală a apărut în muzica vocală a școlii venețiene (G. Gabrieli, A. Banchieri, L. Viadana). Stilul responsorial din *concerti sacri/ecclesiastici* a influențat nașterea concertului instrumental. Prima treaptă în evoluția concertului instrumental a fost atinsă în epoca Barocului, cunoscând o dezvoltare intensă în perioadele ulterioare.

Epoca Barocului e una dintre cele mai interesante în istoria culturii universale prin dramatismul, intensitatea, dinamismul, contrastele ce o caracterizează, dar totodată și prin armonia și prin caracterul ei unitar și integru. Ea este foarte apropiată de timpul nostru atât de incert, hiperdinaric, aflat într-o permanentă căutare a stabilității și ordinii. Barocul a însemnat punctul de pornire pentru arta și cultura Timpului nou, astfel încât, după observația foarte justă a actorului rus O. Menșikov, înțelegerea și interpretarea corectă a acestei perioade permite descoperirea izvorului mai multor probleme ale culturii și chiar mai larg, ale lumii contemporane²².

Această epocă într-un mod enigmatic și misterios mai trăiește în conștiința noastră. Noutatea ei nu și-a pierdut farmecul timp de patru secole. Tensiunea dramatică, intensitatea vieții spirituale se resimte la distanță, ne atrage prin secole. În acest sens ni se pare foarte actuală observația cercetătorului Barocului N. I. Konrad expusă încă în anul 1947: „Noi trăim într-o epocă a marilor antinomii și a ciocnirii lor. Din acest motiv noi acum înțelegem Barocul chiar și mai bine decât înainte”²³.

Nu slăbește nici atracția artei baroce: dramaturgia lui Shakespeare, ansamblurile arhitecturale ale Romei, picturile lui P. P. Rubens, Rembrandt, El Greco, sculpturile lui G. L. Bernini. Nu putem să nu pomenim de așa personalități ale epocii ca R. Descartes, P. Calderon, A. Grifius, J. Kepler, M. Mersenne, B. Pascal ș.a. Această epocă a generat creația lui A. și D. Scarlatti, G. Frescobaldi, C. Monteverdi, J. Pachelbel, D. Buxtehude, H. Schütz, A. Vivaldi,

²² A se vedea: http://menshikov.ru/theatre/k/k_161205.html. Data consultării 2.02.2011.

²³ Citat după http://menshikov.ru/theatre/k/k_161205.html. Data consultării 2.02.2011.

G. F. Händel, J. S. Bach și mulți alții. Privind și analizând această epocă nu putem lăsa fără admirație bogăția conținutului, epuizarea interioară a sensului, dar și perfecțiunea formei.

În prima jumătate a sec. al XVII-lea se conturează deja majoritatea genurilor și formelor muzicale specific baroce, însă perioada respectivă rămâne încă puternic ancorată în mentalitatea renascentistă cu spiritul ei echilibrat, senin și ponderat. Ulterior, începând cu jumătatea a doua a sec. al XVII-lea observăm o predilecție față de muzica instrumentală care treptat înlocuiește muzica vocală promovată de epocile anterioare. Alături de stabilirea sistemului tonal prin reducerea modurilor renascentiste la cele două (majorul și minorul) și de apariția omofoniei, instrumentalismul se numără printre trăsăturile definitorii ale stilisticii baroce care vor determina în mare măsură și aspectul muzicii viitoarelor epoci.

Procesul de emancipare a instrumentelor a fost unul de lungă durată. Începuturile lui se trag din Renaștere, atunci când apare practica transcrierii pieselor vocale pentru diferite ansambluri de instrumente (omogene sau eterogene) sau pentru instrumente cu posibilități de executare polifonică, păstrând practic intact textul muzical. Treptat apar lucrări compuse special pentru instrumente precum și genuri muzicale specific instrumentale. Interesul sporit față de muzica instrumentală crește concomitent cu perfecționarea calitativă a majorității instrumentelor muzicale (și în special a instrumentelor cu coarde și arcuș) care se atestă în perioada respectivă. Măiestria meșterilor lutieri (din familiile Amati, Guarneri, Stradivari ș.a.) a contribuit la descoperirea noilor posibilități de expresie a instrumentelor care devine apropiată expresivității vocilor umane. Odată cu perfecționarea instrumentelor crește vertiginos și măiestria interpretativă la acestea.

Pe tot parcursul perioadei baroce observăm prezența a două tipuri de organizare a discursului muzical: scriitura polifonică preluată de la compozitorii din Renaștere și noul tip de monodie acompaniată, asocierea cărora definește una din trăsăturile stilistice specifice ale Barocului. Anume în această perioadă se cristalizează principalele genuri instrumentale: sonata, suita, concertul. Concertul instrumental evoluează treptat de la *concerto grosso* spre cel solistic în care interpretul, intrând în competiție cu orchestra, poate să-și manifeste din plin virtuozitatea, sensibilitatea și expresivitatea interpretativă, mai cu seamă în cadența pe care o cântă fără orchestră. Printre primii compozitori care au scris concerte solistice s-au remarcat A. Vivaldi, G. Ph. Telemann și J. S. Bach.

N. Harmoncurt menționează pe bună dreptate că în prezent „concertul baroc adesea se confundă cu genul concertului solistic din sec. XIX, în timp ce aceste două fenomene au comun doar numele” [97, p. 60]. Concertul baroc nu este o piesă de bravură în care solistul domină asupra orchestrei căreia îi revine un rol de acompaniament. Esența acestui tip de concert constă în dialog, în rivalitatea între diferite grupuri de instrumente. Din acest motiv concertul baroc poate fi atât un gen de

cameră în care participă doar câteva instrumente, cât și un gen orchestral ce antrenează numeroase forțe interpretative. El este bazat pe o formă tipică de alternanță, de „schimb de opinii muzicale”. Osatura formei este asigurată de compartimentele *tutti* în care toți participanții, inclusiv eventualii soliști, cântă împreună aceeași temă. Fenomenul *concertării* poate opune unul sau mai mulți soliști, sau soliștii (*solī*) și grupurile orchestrale (*ripieno*), sau se poate desfășura integral în cadrul orchestrei.

Elementele de contrast și de amplitudini dinamice care se situează în chiar centrul ideii de concert se manifestă aici nu mai puțin decât în concertul clasic, însă într-o manieră diferită. În locul gradațiilor subtile realizate prin intermediul modulațiilor caracteristice epocii clasice, în concertul baroc găsim opoziții de textură și de nivele dinamice. După cum se știe, compozitorii din epoca Barocului aproape niciodată nu notau în partiturile lor indicațiile dinamice. Ținând cont de faptul că la unele instrumente ale epocii (orga și clavecinul) schimbările de dinamică se puteau produce doar gradual, fără treceri line, mult timp se considera că anume o asemenea dinamică este proprie muzicii acestei epoci. După cum menționează N. Harnoncurt „în această opinie există un dram de adevăr, însă... în tratatele timpului se găsesc descrieri ale unor schimbări dinamice evidente ce se produc pe parcursul unor construcții muzicale foarte mici, chiar în cadrul unei singure note – aceasta trebuia să facă exprimarea muzicală clară” (97, p. 61) și să contribuie la fluiditatea discursului. Pentru concertul baroc sunt caracteristice diferențierile dinamice foarte evidente între *solo* și *tutti*. Compartimentele *tutti* urmau să sune *forte*, pe când cele *solo - piano*. „În acea perioadă chiar se confecționau diferite tipuri de instrumente: unele mai mari, cu sunet mai puternic pentru ripieniști, și altele de dimensiuni mai mici, cu un sunet mai gingsă și mai nobil – pentru soliști” [97, p. 61]. Pe fundalul orchestrei solistul uneori nici nu se prea auzea și în acest context adepții interpretării autentice (inclusiv N. Harnoncurt) consideră că „o interpretare în care se disting perfect toate detaliile partituri pare adesea destul de îndoielnică. Pentru a avea sens sunetul nu trebuie neapărat să se evidențieze din mișcarea generală; el poate doar adăuga o nuanță sonorității” [97, p. 61].

În concertul baroc nu se face deosebire între schimbarea tonalității și schimbarea temei. Aici se utilizează și un vocabular tematic mai restrâns față de cel clasic sau romantic. Esențial în raporturile tematice dintr-un concert baroc (ca, de fapt, și în alte forme din această perioadă) nu domină autonomia ci interdependența.

În practica muzicală contemporană (concertistică și didactică) sunt cunoscute mai multe concerte în care viola apare ca instrument solistic, însă doar trei dintre ele, și anume cele sembrate de G. Ph. Telemann, de G. F. Händel și de J. C. Bach fac parte din categoria concertelor solistice și anume ele și vor fi analizate în paragrafele ce urmează.

2.2. Cercetarea procesului de devenire a genului de concert baroc pentru violă

2.2.1. Concertul pentru violă și orchestră de G.Ph. Telemann²⁴

Georg Philipp Telemann (14.03.1681, Magdeburg – 25.11.1767, Hamburg) este un compozitor ce face parte din generația lui J. S. Bach și G. F. Händel și în timpul vieții popularitatea lui adesea concura cu cea a marilor săi confrăți (chiar și postul de cantor al *Thomaskirche* i-a fost propusă lui Bach doar după ce a fost refuzat de Telemann). Ulterior însă creația compozitorului a fost dată uitării și doar odată cu trezirea interesului sporit față de muzica barocă în secolul XX muzica lui și-a ocupat locul permanent în repertoriul orchestrelor și soliștilor instrumentiști din toată lumea.

Creația telemanniană îmbină organic trăsăturile stilistice ale artei muzicale a diferitelor școli europene. Fiind educat în spiritul școlii germane și stăpânind cu deosebită măiestrie tehnica scriiturii contrapunctice, el asimilează de asemeni stilurile francez și italian care conferă muzicii telemanniene o melodicitate deosebită.

Telemann a fost un muzician extrem de prodigios și a compus lucrări în toate genurile răspândite în epoca Barocului. O importanță deosebită în creația lui au avut-o lucrările instrumentale în care compozitorul practică noul stil omofon-armonic. Telemann este autorul a circa 600 suite orchestrale, numeroase ansambluri, piese pentru clavier și orgă, circa 500 de concerte pentru diferite instrumente, dintre care s-au păstrat doar 170.

Concertul pentru violă și orchestră este unul dintre cele mai cunoscute concerte din repertoriul violistic, fiind cel mai vechi dintre concertele compuse pentru acest instrument atestate până în prezent²⁵. Denumirea originală este: *Concerto a Viola da Braccio, 2 Violini, Viola e Basso* și este unicul concert pentru violă printre cele 170 semnate de Telemann. Concertul conține toate caracteristicile stilului telemannian: inventivitatea desenelor melodice, prospețimea ritmicii dansante, finețea scriiturii, măiestria gândirii și scriiturii combinate, dar în același timp și o deosebită simplitate și accesibilitate a muzicii. Compozitorul mărturisea: „Eu întotdeauna am dorit să fiu accesibil. Muzica nu trebuie prefăcută în ceva asemănător magiei negre”²⁶.

Ciclul *Concertului* este structurat după modelul *Sonatei da Chiesa*, având 4 părți cu tradiționala pentru acest gen succesiune de tempo-uri: lent (p. I *Largo*), repede (p. II *Allegro*), lent (p. III *Andante*) și repede (finalul *Presto*). Aceste remarce nu constituie indicații de tempo în

²⁴ Despre acest concert vezi articolul nostru [4].

²⁵ M. Riley în cartea sa despre istoria violei (*The history of viola*) menționează că acest concert a fost publicat în anul 1731, însă S. Poneatovskii presupune că Telemann și-a compus *Concertul pentru violă* mai devreme, în perioada anilor 1712-1721 când ocupa postul de cantor la Frankfurt [198, p. 294].

²⁶ Citat după adnotarea de pe coperta discului: Г.Ф. Телеман *Сонаты для флейты и клавесина* (В. Зверев – флейта, И. Жуков – клавесин) <http://intoclassics.net/news/2010-07-03-17168>. Data consultării 27.07.2010.

sensul cum le înțelegem noi astăzi deoarece în epoca Barocului în conformitate cu teoria afectelor ele indicau mai curând caracterul general al interpretării decât tempoul. Toate părțile sunt scrise în forme caracteristice epocii Barocului: prima – tripartită veche, a doua – formă de concert baroc cu ritornel, a treia – formă tripartită și a patra – formă bipartită veche. S.Poneatovskii consideră că în acest concert se pot observa cu ușurință și legăturile cu suita compoziția căreia se bazează pe succesiunea părților contrastante. „Principalele patru dansuri din suită – *allemanda*, *couranta*, *sarabanda* și *giga* după stil și caracter sunt apropiate celor patru părți ale concertului” [201, p. 295]. Planul tonal conține doar o singură abatere de la G-dur-ul principal (în care sunt scrise părțile I, II și IV), în partea a treia, compusă în tonalitatea paralelă e-moll. În interiorul părților găsim inflexiuni în diferite tonalități înrudite. Predomină relațiile autentice, mijloacele armonice fiind destul de tradiționale pentru epocă. Cu toate acestea în măsura 26 din partea a treia după cadență observăm un lănțișor de dominante, care pornește de la tripla dominantă (Cis-dur) și ajunge la tonică (e-moll). În tema orchestrală a acestei părți (măsura 2) se face auzită o turație eliptică, în care D₇ spre C-dur trece în D₇ spre a-moll. Tot aici, în măsura 22 întâlnim și procedeul de dezalterare (succesiunea DD – II). În final deslușim o inflexiune spre tonalitatea napolitanei (treapta a doua coborâtă) urmată imediat de trisonul dominantei, formându-se contrarietatea specifică pentru această turație (vezi măsurile 60-64).

Toate cele patru părți conțin imagini muzicale foarte pregnante și expresive. Părțile I și III sunt pline de noblețe și permit interpretului de a demonstra posibilitățile cantabile ale instrumentului, măiestria în articularea frazelor, exprimarea particularităților stilistice ale lucrării. Tema părții I expusă inițial de orchestră trezește asociații cu o procesiune solemnă, primind în episoadele solistice un caracter mai liric, o expunere mai cantabilă”.

Exemplul 1.

G.Ph.Telemann *Concert pentru violă*, p.I

În prezent sunt cunoscute mai multe redacții ale concertului, unele din ele ca, spre exemplu, redacția polonezului M. Szaleski, propun interpretarea primei teme din partea I pe o singură coardă pentru obținerea unei sunări cât mai omogene. Aceasta implică un diapazon pozițional destul de vast (de la prima până la a cincia poziție).

Odată cu afirmarea tot mai puternică a principiilor autentismului în interpretarea muzicală bazat pe studierea lucrărilor lui Leopold Mozart, J. C. Bach ș.a., în procesul interpretării se evită pozițiile superioare, cântându-se mai mult în primele trei poziții. Argumentul principal în favoarea acestei practici este că arta interpretativă în epoca Barocului încă nu s-a ridicat la acele culmi ale măiestriei care permit mânuirea cu ușurință a tuturor pozițiilor. În plus în pozițiile de jos lungimea coardelor, fiind mai mare, se obține un sunet mai natural și mai voluminos asemănător cu sunetul coardelor deschise. Tema primei părți se repetă de mai multe ori în diferite tonalități, interpretului revenindu-i sarcina de a găsi de fiecare dată noi nuanțe care ar accentua schimbarea coloritului tonal și ar permite evitarea monotoniei. Pe timpurile lui Telemann erau mai puțin cunoscute și practicate procedeele de *crescendo* și *diminuendo* (aceste procedee pentru prima dată au fost folosite de faimoasa pe timpuri orchestră din Mannheim), iar nuanțele de *forte* și *piano* însemnau doar schimbarea „culorii” sunetului.

O atenție deosebită trebuie atrasă asupra interpretării corecte a formulei ritmice „pătrime cu punct și optime”. Metrul primei părți fiind 3/2 și tempoul *Largo* îi tentează pe unii interpreți de a împărți măsura în șase timpi, ceea ce duce la fărâmițarea frazei și denaturarea sensului muzicii. De aceea se impune educarea unei gândiri muzicale mai integre ce ar cuprinde fraze mai largi. Respectarea structurii ritmice este sarcina fundamentală pentru reușita interpretării și a părții secunde *Allegro* (exemplul 2).

Exemplul 2.

G.Ph. Telemann *Concert pentru violă p.II*

În creațiile baroce strictețea organizării ritmice reflectă tendințele estetice generale proprii acestui stil. Astfel în muzică se redau structurile simetrice din arhitectura timpului. În partea aceasta iese în evidență caracterul de competiție caracteristic genului de concert, însăși tema fiind divizată între violă și orchestră (măsurile 7-12, 19-24, 40-42). Necesită atenție și lucrul asupra contrastelor dinamice în interiorul inelelor de secvență (măsurile 33-36, 60-64).

Spre deosebire de celelalte părți, în partea III orchestra și solistul nu se află în opoziție, competiție, ci mai mult într-un dialog, fiecare având un material tematic propriu. Tema orchestrală din partea III are un caracter de marș funebru cu formula ritmică specifică punctată, pe când cea din partida violei abundă de intonații *lamento* (exemplul 3).

Exemplul 3.

G.Ph. Telemann *Concert pentru violă p. III*



Largo (p. III) poate fi interpretat atât *vibrato* (tradițional), cât și *non vibrato*, ceea ce aduce o nuanță de sobrietate în exprimarea intonațiilor *lamento* și este mai aproape de interpretarea neobarocă prin care se încearcă o apropiere cât mai veridică de stilistica barocă autentică. Toate trilurile și mordentele (atât în această parte, cât și în celelalte) trebuie interpretate de sus, indiferent de faptul dacă sunetul se repetă sau nu. De asemenea e de dorit să se evite interpretarea sunetelor flageolet, respectivele fiind cântate ordinar. Linia melodică în partida violei, conține elemente de polifonie latentă (vezi măs. 22-25), care se cer a fi „descoperite” prin evidențierea primelor sunete de pe timpii tari și relativi tari.

Finalul *Presto* creează o atmosferă de sărbătoare. Discursul impune o unitate ritmică a celor două secțiuni ale formei. Muzica se caracterizează printr-o pulsație ritmică aproape uniformă. Structura materialului muzical în partida violei este bazată pe desfășurarea nucleului tematic incipient (vezi exemplul 4).

Exemplul 4.

G.Ph. Telemann *Concert pentru violă p.IV*

The musical score is for a concerto by Georg Philipp Telemann. It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Presto'. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic in the piano accompaniment. The second system (measures 7-13) continues the development, with a piano (p) dynamic marking. The third system (measures 14-20) shows a change to pianissimo (pp) in the piano part. The viola line is highly melodic and technically demanding, featuring many ornaments and slurs.

Compartimentele dezvoltătoare conțin fraze foarte lungi, articulate parcă pe o singură răsuflare, ceea ce necesită din partea instrumentistului o măiestrie tehnică avansată. Spre deosebire de părțile anterioare, în final solistul domină asupra orchestrei fiind, practic, permanent în prim-plan, orchestrei revenindu-i mai mult rolul de acompaniament. Într-un tempo foarte rapid o dificultate poate prezenta acordul din măsura 29. Pentru a ușura sarcina interpretului uneori se practică omiterea sunetului de jos și reducerea acordului de la trei sunete la două. Dificultățile interpretative din pasajele din măsurile 34-38, 88-92 pot fi depășite prin alegerea unei digitații adecvate, comode pentru violist. Ca și partea II, finalul este plin de vigoare și energie. Ambele părți mișcate ale *Concertului* scot în evidență diferitele procedee tehnice și abilități de mânăuire a arcușului.

În procesul de studiere a *Concertului* de Telemann atenția principală trebuie să fie acordată lucrului asupra timbrului, coloritului, frumuseții sunetului, construirii corecte a frazelor muzicale. Deoarece *Concertul pentru violă și orchestră* de Telemann nu conține dificultăți majore, chiar și un student cu abilități tehnice modeste poate să-l interpreteze în public, ceea ce poate deveni pentru el un stimulent puternic pentru dezvoltarea profesională ulterioară. *Concertul pentru violă și orchestră* de G. Ph. Telemann constituie o adevărată perlă de artă barocă în repertoriul concertistic al violiștilor. Studiarea lui educă la tinerii instrumentiști abilități specifice de emiteră a sunetului caracteristice pentru muzica preclasică, ajută la înțelegerea mai profundă a particularităților stilistice ale acestei muzici, deschide în fața interpretului o lume bogată de trăiri și emoții, ilustrând cunoscuta idee enunțată în sec. XVIII conform căreia scopul muzicii instrumentale este de a exprima sentimentele, afectele și pornirile sufletești.

2.2.2. Concertul pentru violă și orchestră de G. F. Händel (H. Casadesu)

G. F. Händel (23.02.1685, Halle – 14.04.1759, Londra) alături de marele său contemporan J. S. Bach este considerat pe bună dreptate unul din titanii Barocului. Händel nu a fost un creator de forme sau genuri noi, ci a folosit cele moștenite de la predecesori, reușind prin extinderea și amplificarea acestora (atât structurală cât și expresivă) să le aducă la un grad de perfecțiune și de universalitate necunoscut înainte de el.

Viața lui Händel este o reflectare fidelă a epocii în care a trăit și a activat compozitorul, iar opera sa rezumă principalele trăsături caracteristice ale artei muzicale baroce. „În strâns contact cu toată societatea timpului, de la capete încoronate – în palatele cărora avea accesul liber – la micii burghezi cu care își petrecea ore întregi în faimoasele cafenele londoneze, în relații directe cu cele mai de seamă personalități muzicale ale lumii, – Scarlatti și Corelli, Telemann și Mattheson, Buxtehude și Glück – cu cele mai mari nume ale artei și literaturii engleze contemporane, ca Swift și Hogarth, Pope și Fielding, cu cardinali romani, prinți germanici și regi britanici, ca și cu micii pastori anglicani sau vânzători de cărbuni și tâmplari iubitori de muzică, Händel nu a evitat nici un aspect al vieții epocii sale. Acest contact îi permitea să perceapă pulsul epocii, să-i deslușească aspirațiile și, până la sfârșit, să-i formeze gustul pentru frumosul muzical, chiar dacă la început părea a i se supune. Participând la tot freamătul contemporan, acest titan cu o discreție neobișnuită în ceea ce privește viața sa intimă urmărea, perseverent și cu forța de neclintit impulsul său creator” [27, p. 22].

Ca și J. S. Bach, Händel a acumulat o mare parte din cunoștințele sale muzicale copiind partiturile altor compozitori. Stilul său combină inventivitatea melodică, verva și flexibilitatea inspirată a muzicii italiene, măreția și amploarea, poezia și contrastele caracteristice compozitorilor englezi, ritmurile dansante, teatralitatea și expresia dramatică a școlii franceze, rigoarea arhitecturală a formelor și măiestria contrapunctică a compatrioților săi germani. Însă muzica sa niciodată nu a fost percepută ca una lipsită de originalitate fiind caracterizată de o mare inventivitate melodică, de exuberanță și libertate creativă. În lucrările sale instrumentale compozitorul a știut să îmbine culorile orchestrei, să mixeze astfel timbrurile instrumentelor încât să genereze niște efecte sonore inedite, iar în operele și oratoriile sale el a reușit să întruchipeze toate emoțiile și pasiunile umane și să creeze niște personaje expresive și veridice.

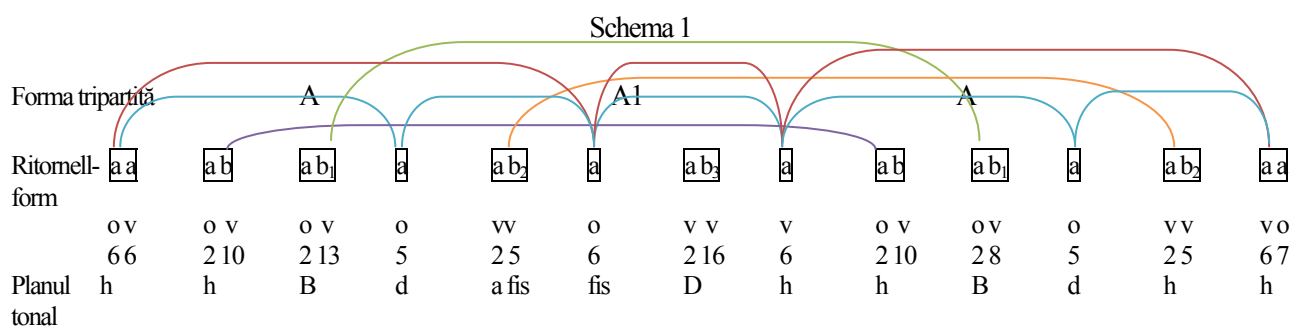
Moștenirea artistică a lui Händel este imensă, incluzând lucrări aproape în toate genurile muzicale practicate în epoca Barocului. Creația sa instrumentală cuprinde atât muzică orchestrală, cât și numeroase piese camerale. Muzica instrumentală händeliană fiind puternic influențată de școala italiană se caracterizează prin imagini pregnante și clare, printr-un tematism expresiv și melodios. Totodată ea denotă anumite tendințe picturale care o apropie de muzica

teatrală compusă de Händel. Aceasta se observă în special în suitele predestinate pentru interpretarea în aer liber - *Water Music* și *Music for the Royal Fireworks*. Printre genurile orchestrale predomină concertul. Händel a compus 23 concerte pentru orchestră, 18 dintre care constituie mostre reprezentative ale genului de *concerto grosso*. Alături de acestea găsim și 24 concerte pentru unul sau două instrumente solistice printre care: 12 concerte pentru orgă (Händel este considerat întemeietorul acestui tip de concert), trei concerte pentru oboi, câteva pentru vioară, câte unul pentru harpă și clavecin.

În unele cărți și ediții informative (ca de exemplu *Victor Book of concertos* de A. Veinus [77] sau *The New Grove Dictionary* [54]) în lista concertelor händeliene figurează și *Concertul pentru violă și orchestră h-moll*. Astăzi această lucrare este inclusă frecvent în programele de concert ale celor mai cunoscuți interpreți la violă, făcând parte și din repertoriul didactic. *Concertul pentru violă și orchestră* a devenit cunoscut publicului larg în anul 1924 (conform unor surse în 1925) fiind prezentat de renumitul pe atunci violist francez H. Casadesus.

Concertul pentru violă și orchestră h-moll de G. F. Händel este structurat tradițional în trei mișcări. Acest concert este în mare parte axat pe solist, orchestra situându-se pe planul secund. În tot discursul muzical predomină metoda de expunere „întrebare-răspuns” între solist și orchestră, atât de proprie concertelor baroce. Dacă orchestra vine cu „întrebarea”, viola are mereu „răspunsul”, după orice replică „rostită” de violă auzim incursiunile orchestrei. Această metodă este folosită pentru a pune în evidență stilul concertant al lucrării și se manifestă pe parcursul tuturor celor trei mișcări.

Partea I *Allegro moderato* se caracterizează printr-o tensiune continuă grație structurii ritmice și numeroaselor pasaje rapide care solicită o amplă folosire a tuturor registrelor instrumentului – de la sunetele grave ale coardei *C* până la înălțimile armonice ale coardei *A*. Discursul se structurează într-o formă ritornelică (*Ritornellform*) caracteristică concertului baroc. În același timp repriza *quasi* identică denotă și trăsăturile evidente ale unei forme tripartite (schema 1).



Concertul debutează cu tema ritornelului la orchestră după care intră viola cu aceeași temă. Trebuie să menționăm că toate interludiile se bazează pe un material tematic comun și doar puțin modificat de fiecare dată. Astfel în această parte în permanență alternează două tipuri de tematism, fapt ce ne permite să le denumim convențional *temă principală* (ritornelul, exemplul 5) și *temă secundară* (interludiile, exemplul 6).

Exemplul 5.

G.F.Händel *Concert pentru violă p.I, ritornel*



Tematismul ritornelului are un caracter energetic, plin de dinamism care se păstrează pe parcursul întregii mișcări. El sună preponderent la orchestră, în partida violei fiind reluat aproape identic de trei ori, de fiecare dată în tonalitatea de bază. Toate aceste reprize trebuie cântate *forte* cu arcuș larg pentru a reda caracterul hotărât al temei și a crea senzația unui nou început.

Interludiile sunt mai grațioase, uneori chiar melancolice. O sarcină importantă a interpretului este căutarea permanentă a unor nuanțe de sonoritate și a unor hașuri variate pentru depășirea monotoniei tematice care riscă să obosească ascultătorul, ținând cont de frecvențele reveniri ale ambelor teme. Primul interludiu în contrast cu tema ritornelului este menținut în nuanța de *piano*. Tematismul cantabil cere un sunet moale, catifelat care se poate obține prin niște mișcări foarte elastice ale *poignet*-ului. Același caracter al muzicii se păstrează și în interludiul următor (exemplul 6), însă pasajele ascendente dinamizează și impulsionează discursul. Ele solicită o tehnică mai variată, trăsături de arcuș combinate și o mișcare foarte liberă a mâinii stângi în toate pozițiile.

Interludiul central este cel mai desfășurat și conține mai multe elemente tematice diferite care solicită o tehnică performantă a mâinii stângi, susținută de un sunet puternic asigurat de mâna dreaptă. În numeroasele pasaje lungi trebuie evitată cântarea monotonă a gamelor care se poate obține în mare parte grație nuanțării dinamice fine.

Exemplul 6.

G.F.Händel *Concert pentru violă p.I, interludiu*



Reluările interludiilor din repriză nu trebuie să fie doar niște repetări mecanice. După cum spunea ilustrul muzicolog Iu. Holopov, „repriza este necesară pentru a nu se repeta expoziția”²⁷. Chiar dacă textul muzical se repetă aproape întocmai, solistul trebuie să găsească noi variante interpretative, folosindu-și din plin imaginația artistică și abilitățile tehnice pentru a crea o linie dramaturgică ascendentă.

Partea II *Andante ma non troppo* scrisă într-o formă bipartită dublă (schema 2) introduce un contrast de caracter cu partea I aducând un spirit liniștitor.

Schema 2

A	B	A ₁	B ₁
a b a	c d	a	c a

Discursul debutează cu o temă cantabilă în *piano* (exemplul 7) care trebuie să fie interpretată cu sunet fin și moale. Liniile melodice grațioase, armoniile simple, dar expresive, creează o atmosferă aparent calmă, însă plină de o tensiune interioară. Interpretul trebuie să sesizeze bine forma temei articulând fraze lungi și demonstrând sensibilitate, dar și măiestrie în mânuirea arcușului, în schimbarea pozițiilor și a coardelor.

Secțiunea centrală este marcată de un episod orchestral menținut în aceeași manieră de expunere interiorizată, meditativă. Viola intervine cu un șir de secvențe bazate pe intonații

²⁷ Citat după: Кириллина Л. Слово об учителе. В: Laudamus. Москва, Композитор, 1992, стр.10

expresive de implorare care prin mișcarea ascendentă și prin creșterea treptată a dinamicii aduc la culminația acestei părți realizată într-un *forte* monumental (exemplul 8).

Exemplul 7.

G.F.Händel *Concert pentru violă p.II*

II

Andante sostenuto

Exemplul 8.

G.F.Händel *Concert pentru violă p.II*

17

Repriza dinamizată și redusă substanțial ca dimensiune începe în tonalitatea a-moll readucând imaginile inițiale, însă într-o nuanță timbrală și dinamică cu totul diferită: tema sună la orchestră în *sf*. Revenirea la tonalitatea de bază se realizează prin mi minor în care sună tema compartimentului secund din nou la orchestră. Incursiunea de încheiere a solistului trasează un arc tematic și tonal cu începutul părții care conferă formei o unitate deosebită. Principala dificultate în interpretarea acestei părți constă în obținerea unui sunet omogen pe toate corzile instrumentului, dar

și găsirea în același timp a unei palete sonore bogate și variate. Pe parcursul acestei părți, ca de altfel și în celelalte, trebuie folosit un *vibrato* mai calm adecvat epocii.

Partea III *Allegro molto energico* care încheie concertul este foarte dinamică și vie. Arhitectonica acestui final repetă aproape întocmai tiparul primei părți a concertului: aceeași formă ritornelică structurată într-o compoziție tripartită (schema 3). Și aici toate interludiile se bazează aproximativ pe același material tematic care în fiecare din ele apare într-o variantă nouă.

Schema 3

forma	A					B					A				
	a	a ₁	b	c	d	a _v	a	e=b ₁	a	a ₁	b	c	d	a	
planul h			h	D	A h	fis		e	h		D		h		
tonal	(					(					(				

Metru de 6/8 conferă tematismului evidente trăsături de gigă (exemplul 9). Pentru redarea caracterului dansant este necesar de a accentua timpii tari ai frazelor și de a folosi *spiccato* baroc²⁸.

Exemplul 9.

G.F.Händel *Concert pentru violă p.III, ritornel*



Pe alocuri sesizăm anumite repercusiuni cu imaginile dramatice din partea I (spre exemplu, în interludiul [c], exemplul 10).

Pe parcursul întregii părți solistul domină asupra orchestrei și dacă în părțile precedente observăm o succesiune de secțiuni *tutti* și *soli* în care se manifesta spiritul competitiv al concertului baroc, în final episoadele orchestrale practic lipsesc, discursul amintind mai mult concerte solistice din epocile următoare. Însăși tempoul *Allegro molto* impune finalului un

²⁸ Acest tip de *spiccato* se cântă în jumătatea de jos a arcușului cu mișcări de o amplitudine mai mare din care motiv se apropie mai mult de *detaché* decât de *spiccato* clasic.

caracter de virtuoziitate care presupune posedarea perfectă a diferitelor trăsături de arcuș (*détaché*, *staccato*, *spiccato*, arcușuri combinate). Toate aceste procedee tehnice trebuie interpretate în stil baroc, eliberând sunetul imediat după atac. Una din dificultățile acestui final constă în frecvențele schimbări de poziție a mâinii stângi.

Exemplul 10.

G.F.Händel *Concert pentru violă p.III*, episod



Studierea *Concertului* lui Handel contribuie la dezvoltarea simțului pozițiilor, în special I, II, III. Cu toate că nu există o diversitate mare de trăsături de arcuș, iar elementele separate par să nu prezinte dificultate, interpretarea integrală a părților, și mai ales a întregului concert solicită de la student rezistență deoarece presupune abilități intonative și motorice destul de avansate.

Concertul pentru violă și orchestră h-moll de G. F. Händel este o lucrare de o frumusețe și de o valoare artistică incontestabilă, îndrăgită de majoritatea violiștilor oferindu-le numeroase prilejuri pentru a-și demonstra atât abilitățile tehnice, cât și muzicalitatea. Cu toate că tematismul și formele în care sunt articulate cele trei mișcări ale concertului sunt menținute aparent în tradițiile epocii barocului, o analiză mai minuțioasă a discursului confirmă presupunerile că acest concert a fost compus la începutul sec. XX de H. Casadesus. Despre aceasta vorbesc unele mijloace de dezvoltare a materialului muzical, planul tonal foarte bogat cu modulații destul de îndrăznețe ce depășesc frecvent relațiile tonalităților din gradul I de înrudire (în special în partea I), cizelarea constructivă a formei, componența orchestrei (două flaute, două fagoturi, grupul de coarde fără *basso continuo*), scoaterea în prim plan a solistului (mai ales în final). Și indiferent ce procent din textul concertului aparține mâinii lui Händel și cât a fost completat/redactat de H. Casadesus el merită a fi studiat și interpretat.

2.2.3. Concertul pentru violă și orchestră de J. C. Bach²⁹

Una din cele mai interesante și totodată complexe personalități muzicale din jumătatea a doua a sec. XVIII este, fără îndoială, Johann Christian Bach - „Londonezul” (05.09.1735, Leipzig – 01.01.1782, Londra), cel mai tânăr dintre fiii lui J. S. Bach, dar și cel mai de succes dintre copiii marelui Cantor. În timpul vieții sale anume el (și nu celebrul său tată) duce faima numelui Bach pe tot continentul european. La fel de prolific ca și ceilalți membri ai familiei sale, el a abordat practic toate formele și genurile muzicale existente pe atunci.

J. C. Bach a reușit să cunoască realmente toate tendințele vremii sale: la început fusese instruit de cumnatul său Johann Christoph Altnikol (1719—1759) în spiritul învățăturii severe; apoi, la Berlin, este elevul fratelui său Carl Philipp Emanuel. Aici îi cunoaște pe flautistul J. J. Quantz, pe compozitorul C. H. Graun, intrând și în contact cu muzicienii italieni ai operei berlineze. În jurul anului 1756, anul nașterii lui W. A. Mozart, este elevul celebrului contrapunctist Giovanni Battista Martini, apoi organist la Milano; începând cu anul 1762 devine una din personalitățile marcante ale Londrei, inițiind, împreună cu compozitorul și instrumentistul Carl Friedrich Abel, concertele Bach-Abel. În 1764, se îngrijește, la Londra, de Leopold și W. A. Mozart, iar influența sa asupra acestuia din urmă va fi hotărâtoare. Cunoscut, între timp, și principiile școlii de la Mannheim, orchestra și conducătorul ei Ch. Cannabich.

Importanța lui Johann Christian Bach în constituirea stilului clasic devine, pe an ce trece, tot mai evidentă. În lumina trrierii pe care o face timpul, centrul de greutate, rezultatul valoric al activității creatoare a lui J. C. Bach, pare a sta în cele 31 de simfonii concertante și în cele 37 de concerte pentru clavecin și orchestră.

Concertul pentru violă și orchestră c-moll a fost compus la Londra în 1768³⁰. În versiunea originală el a fost conceput pentru *viola pomposa*³¹ din care motiv în prezent se interpretează atât la violă, cât și la violoncel³². Concertul este structurat într-un ciclu tradițional tripartit cu alternanța de tempo-uri *repede-lent-repede*. Analizând informațiile despre *Concertul pentru violă și orchestră* de J. C. Bach constatăm că până în prezent nu există o certitudine deplină despre autorul adevărat al acestui concert. Unii cercetători referindu-se la volumul suplimentar

²⁹ Despre acest concert vezi articolul nostru [9].

³⁰ După alte surse concertul a fost compus la Hannover și interpretat tot acolo de către Carl Friedrich Abel, împreună cu care J. C. Bach a organizat un ciclu multianual de concerte. A se vedea: G. Kuenning J. C. Bach: *Concerto in C Minor for Viola and Strings*. Calea de acces: http://lasr.cs.ucla.edu/geoff/prognotes/bach_jc/violaCon.html

³¹ *Viola pomposa* este un instrument din familia tenorilor cu o lungime de circa 60 cm, având cinci coarde do, sol, re, la, mi. Se ține sprijinită de umăr asemenea violei sau violinei. În diverse surse găsim mai multe denumiri pentru acest instrument: *violoncello piccolo*, *viola* sau *violoncello da spalla*, *viola di collo*, *bassetto*.

³² Există, de asemenea și versiuni ale acestui concert pentru contrabas.

al *Dicționarului* lui Riemann (editat la Mainz în anul 1972) afirmă că și acest concert a fost compus de H. Casadesus în stilul lui J. C. Bach³³. În alte surse lucrarea este analizată ca o mostră a stilului Rococo³⁴. Însă, după cum foarte corect menționează S. Poneatovskii, în pofida acestor opinii contradictorii și indiferent de faptul cine este autorul adevărat al acestui *Concert*, el prezintă un mare interes și merită să fie prezent în repertoriul concertistic și didactic al violiștilor (ca de altfel și *Concertul pentru violă și orchestră* de G. Ph. Händel) [201, p. 53]

Partea I *Allegro molto* este realizată într-o formă ritornelică caracteristică pentru concertele baroce. Schematic ea poate fi reprezentată în felul următor (schema 4):

Schema 4

Forma	A	B	A	C	A	D	A _v	A	D ₁	A
Planul tonal	C	g	f	As	g	c	Es	C	C	C

Tema ritornelului inițial expusă de orchestră are un caracter solemn, maiestuos și în pofida coloritului cam sumbru al tonalității c-moll se distinge prin bărbăție și fermitate (exemplul 11).

Exemplul 11.

J.C.Bach *Concert pentru violă p.I, ritornel*



Factura acordică densă și elementele de imitații îi conferă grandoare și noblețe. Urmează aceeași temă la violă. Cu toate că se întinde într-un diapazon ce cuprinde două octave și conține salturi care solicită precizie intonativă, tema este scrisă într-o tesitură foarte comodă pentru interpretare astfel încât permite fără mari dificultăți a obține o sonoritate plină și bogată care scoate în evidență timbrul catifelat al violei.

³³ A se vedea de exemplu articolul de pe coperta discului editat de firma Melodia: C 10-12131-31

³⁴ A se vedea de exemplu, Geoff Kuenning, lucrarea citată în nota 31.

Prima repriză a refrenului sună în tonalitatea dominantei la *piano* ceea ce îi conferă o anumită grație și rafinament. Interpretul are sarcina de a evidenția aceste noi calități cu ajutorul tehnicii mâinii drepte și a indexului. Celelalte reprize ale refrenului readuc caracterul inițial.

Materialul primului episod este liric, grațios și aduce un contrast de imagine în comparație cu refrenul (exemplul 12). În unele ediții se recomandă interpretarea lui pe coarda **D**, ceea ce i-ar imprima un sunet mai moale și mai catifelat, impunând totodată poziții înalte care, însă nu erau utilizate în perioada Barocului. Pentru a nu denatura stilistica barocă recomandăm folosirea pozițiilor inferioare.

Exemplul 12.

J.C.Bach *Concert pentru violă p.I, episod*



În toate interludiile compozitorul recurge frecvent la secvențe care reprezintă principala modalitate de evoluție a materialului tematic. Tot prin secvențe de regulă se realizează și legătura între diferitele secțiuni ale formei. Ele impulsionează discursul muzical, îi conferă fluiditate. În unele cazuri inelul secvenței este destul de desfășurat (de exemplu, în episodul **B** inelul cuprinde circa trei măsuri, în **D** – patru), ceea ce solicită de la solist o măiestrie deosebită în construirea unor fraze de largă respirație unde trebuie să-și dezvolte libertatea cvasi-improvizatorică de expunere și să-și accentueze nuanțele concepției artistice. Audiind mai multe imprimări ale muzicii baroce realizate de muzicienii care promovează interpretarea autentică, constatăm că remarca *molto ritenuto* în ultimele două măsuri ale primei părți prezentă în unele ediții mai vechi ale *Concertului* denaturează stilistica barocă. Recomandăm să se facă o mică cezură doar înaintea acordului final pentru a nu scădea dinamismul general al muzicii.

Partea II – un *Adagio* cantabil și foarte expresiv, trezește asociații cu părțile lente ale ciclurilor clasiciste, doar că spre deosebire de acestea nu aduce contrast tonal, ci sună în aceeași tonalitate ca și celelalte două părți ale *Concertului*. Este un monolog expresiv cu intonații exclamative

și numeroase melisme, cu o diversitate extraordinară de figuri ritmice, cu succesiuni armonice originale pentru acea perioadă (exemplul 13). Structurat într-o formă tripartită, acest *Adagio* îi permite interpretului de a-și manifesta pe deplin atât abilitățile instrumentale, cât și capacitățile muzicale. Sarcina de bază a solistului constă în a descoperi și a reda bogăția de imagini muzicale prin obținerea unei sonorități calde, însuflețite, dar și foarte profunde. În interpretarea acestei muzici, violistul se confruntă cu frecvente schimbări de poziții, adesea incomode, cu gradații dinamice subtile, cu numeroase probleme de agogică care se cer a fi realizate cu bun simț și măsură. *Adagio* trebuie cântat cu acel *rubato* baroc despre care scrie N. Harnoncourt citându-l pe L. Mozart [vezi 97, p. 62].

Exemplul 13.

J.C.Bach *Concert pentru violă p.II*

The image shows a musical score for J.C. Bach's Concerto for Viola, Part II, Adagio molto espressivo. The score is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a solo viola line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Adagio molto espressivo' with a metronome marking of 48 to 50. The dynamics range from 'p sostenuto' to 'pp'. The score is divided into two systems, with a measure number 11 indicated in the second system.

Secțiunea mediană este mai agitată, pasajele ascendente și duratele foarte scurte conferindu-i dinamism. Pentru a nu crea senzația de nervozitate și grabă interpretul trebuie să nu cânte pasajele precipitat, ci să încerce să cuprindă cu gândirea interioară frazele muzicale în integritatea, dar și în succesiunea lor care duce spre culminație.

Această parte este un exemplu elocvent de contrast complementar: în timp ce solistul articulează un discurs muzical cu o ritmică foarte bogată, acompaniamentul orchestral se reduce la o pulsație armonică uniformă care nu se întrerupe pe parcursul întregii mișcări. Doar în repriză expunerea orchestrală se îmbogățește cu pasaje și figuri melodice care contrapuntează cu viola și cu bașii armonici ce continuă pulsația invariabilă de optimi. Solistul trebuie să fie conștient de acest lucru, să asculte atent contrapunctele melodice și să dialogheze cu orchestra (exemplul 14).

Considerat pe bună dreptate una dintre cele mai frumoase și mai inspirate pagini lirice din toată literatura pentru violă, *Adagio* este și o adevărată piatră de încercare pentru interpreți solicitând mobilizarea măiestriei instrumentale și a întregii experiențe muzicale. Fiind însă foarte

îndrăgită de toți violiștii această muzică îi stimulează spre depășirea dificultăților tehnice și artistice, astfel asigurându-le și o creștere profesională.

Exemplul 14.

J.C.Bach Concert pentru violă p.II

Partea III *Allegro molto* scrisă într-o formă cu trăsături de rondo (schema 5), foarte asemănătoare celei din partea I, este străbătută de o mișcare impetuoasă, vioaie ce se bazează pe ritmul de tarantelă.

Schema 5

Forma	A	B	A ₁	C	A ₂	A	Cadența	Tema din p. I
Planul tonal	c	Es,g	g	d	f	c		c

Însăși începutul mișcării determină caracterul general al finalului. Pentru solist acest început prezintă serioase dificultăți intonative deoarece aici se folosesc pozițiile I, III și VI (exemplul 15).

Exemplul 15.

J.C.Bach Concert pentru violă p.III, ritornel

Reluările ritornelului conțin unele elemente de dezvoltare tematică și tonală: ele sună în tonalitățile dominantei și a subdominantei, doar ultimul revenind în tonalitatea de bază. Ambele interludii din final sunt destul de desfășurate și conțin câte două secțiuni diferite. Interludiul **B** în contrast cu ritornelul începe în nuanța de *piano* după care urmează un joc subtil de contraste dinamice.

În compartimentul *Poco più tranquillo* vârtoarea dansului este înlocuită de o temă cantabilă; observăm un dialog întreținut de solist și orchestră realizat cu implicarea imitațiilor (exemplul 16).

Exemplul 16.

J.C.Bach *Concert pentru violă p.III, episod*

The image shows a musical score for J.C. Bach's Concerto for Viola, p.III, episode. The score is in B-flat major, 3/4 time, and consists of two systems. The first system is marked 'senza Tempo' and 'mf legato'. The second system is marked 'p' and 'cresc.'. The score features a dialogue between the soloist and the orchestra.

Al doilea interludiu **C** ridică anumite probleme de articulație și pentru a le depăși cu succes interpretul trebuie să folosească o gamă foarte variată de trăsături de arcuș: *détaché* la mijlocul arcușului, hașuri combinate, *spiccato*, *legato* ș.a.

Spre deosebire de majoritatea concertelor solistice din epoca Barocului finalul *Concertului pentru violă și orchestră* de J. C. Bach include și o mică cadență. Aici solistul demonstrează nu atât virtuozitatea, cât bogăția paletii sonore. Cea mai cunoscută și acceptată de practica interpretativă în prezent este cadența propusă de H. Casadesus. La sfârșitul finalului revine tema de bază a părții I care trasează un arc tematic între începutul și sfârșitul lucrării. Asemenea procedee nu sunt deloc caracteristice concertelor Barocului, ele fiind introduse în practica muzicală mult mai târziu de romantici. Probabil, aceasta este o intervenție a redactorului care a dorit să confere *Concertului* o unitate arhitecturală.

Concertul de Bach conține mai multe dificultăți: schimbarea frecventă a pozițiilor, o varietate mai mare de trăsături de arcuș, pasaje de virtuozitate ș.a., depășirea cărora necesită un studiu mai meticulos. Și dacă pentru scoaterea în scenă a concertelor de Handel și Telemann este suficientă aproximativ o lună, pregătirea interpretării *Concertului* de Bach cere mai mult timp – până două luni.

2.3. Concluzii la capitolul 2

În urma analizei celor trei concerte pentru violă și orchestră semnate de G. Ph. Telemann, G. F. Händel și J. C. Bach putem să facem următoarele concluzii:

Toate concertele analizate ilustrează conceptul dominant în perioada Barocului și reflectă viziunea unitară asupra universului în care partida solistică – microcosmul, este o parte indispensabilă a întregului – macrocosm.

Cu toate că în linii mari cele trei concerte se încadrează în stilistica Barocului, totuși, în *Concertul* de Bach se pot observa și unele trăsături ale clasicismului timpuriu. Anume în epoca barocă a și apărut concertul instrumental demonstrând afirmarea stilului omofonic (sfârșitul sec. XVII) determinată de dorința compozitorilor de a accentua rolul primordial al melodiei concentrate în partida instrumentului solistic. Aceasta impulsionează căutările unui nou tip de tematism bazat pe imagini mai pregnante, dar totodată mai clare și mai concrete.

Genul concertului a contribuit la afirmarea expunerii de virtuozi ca manifestare a spiritului de competiție, dar și a dialogului între solist și orchestră, acestea fiind la rândul lor o proiectare în arta muzicală a tendinței de afirmare a personalității. Însă, după cum observă G. Guld, „concertele baroce în comparație cu cele de bravură din sec. XIX reprezintă doar niște încercări sfioase de afirmare a eului virtuozului” [citat după 173]. Cele trei concerte pentru violă examinate în paginile anterioare sunt exemple elocvente ale unei astfel de virtuozități bazate mai curând pe complementaritate decât pe confruntare între solist și orchestră.

În toate concertele sunt utilizate forme tipice pentru această perioadă, nelipsită fiind forma ritornelică în care se perindă refrenele *tutti* cu episoadele solistice.

În urma investigațiilor făcute, a fost evidențiat rolul istoric deosebit al *Concertului pentru violă și orchestră* de Telemann – primul concert solistic compus pentru violă din cele cunoscute astăzi. *Concertul* de Telemann denotă legături vădite și cu alte genuri baroce, precum *suita* sau *sonata da chiesa*, în timp ce concertele de Bach și Händel sunt mostre „pure” ale genului concertant (ambele articulând structura tripartită cu repartizarea tipică a tempo-urilor *repede-lent-repede*). Însă în toate concertele analizate se poate observa cu ușurință „descendența” din *concerto grosso* prin manifestarea pleneră a principiului concertant, a competiției între secțiunile permanente, neschimbate și cele variabile.

Menționăm în concluzie calitățile muzicale și valoarea artistică a celor trei concerte analizate care se datorează expresivității melodice, diversității ritmice, dar și măiestriei componistice ce se relevă în expunerea și dezvoltarea materialului tematic, în articularea formelor și în elaborarea discursului muzical. Toate concertele analizate sunt scrise cu o foarte bună cunoaștere

a potențialului tehnic și expresiv al instrumentului solistic, oferind interpretului posibilitatea de a-și manifesta și virtuozitatea, dar și capacitățile expresive.

În urma studierii experienței muzical-interpretative, am ajuns la concluzia că una din sarcinile principale în interpretarea muzicii baroce este de a scoate în evidență construcția arhitecturală a formei prin intermediul respectării ritmului exact și a tempoului stabil, fără devieri. Totodată stilul galant al Rococo-ului care se conturează treptat în interiorul stilisticii baroce reflectă atenția tot mai mare acordată unor efecte exterioare și ornamente, contrastului de sonorități și timbruri, care se regăsesc din plin în concertele pentru violă și orchestră analizate în prezentul capitol.

Etaloanele interpretative și tradițiile de interpretare ale muzicii baroce au suferit de-a lungul timpului mai multe modificări, fiecare generație adaptându-le idealurilor artistice și estetice ale epocii sale. Astăzi, prin refuzul utilizării modalităților tehnice contemporane bazate pe cântarea în poziție și înlocuirea acesteia cu o digitație în care se folosesc la maxim sunetele ce fac parte din acord și sunt antrenate coardele libere, tot mai frecvent se încearcă revenirea la intonarea caracteristică pentru interpretarea muzicii baroce. Experiența reconstituirii procedeeleor interpretative din epoca Barocului la instrumentele contemporane presupune evitarea pe cât e posibil a cântării *legato* și înlocuirea ei cu *non legato* ceea ce, de fapt, nu este altceva decât transpunerea experienței lui Glen Gould din domeniul interpretării pianistice în cel al instrumentelor cu coarde. Evident, această transpunere nu se poate face mecanic, automat, ci necesită o anumită adaptare și corecție în procedeele de emiterie a sunetului, deoarece *détaché* contemporan se deosebește de trăsătura de arcuș separat din muzica barocă. După cum menționează A. Svobodov, „*non legato* nu este echivalent cu *détaché*, ci presupune utilizarea așa numitei trăsături de arcuș bachiene caracterizată de Fr. Kreisler ca *portato* cu o notă pe un arcuș” [216, p. 100].

Încă o problemă importantă în procesul studierii și interpretării concertelor baroce o constituie ornamentarea. Aprobăm opinia lui Chiu-Ching Su care menționează că „ornamentarea este una dintre cele mai mari provocări atât pentru artiștii interpreți cât și pentru cercetători atunci când aceștia se confruntă cu muzica secolelor XVII-XVIII. În partiturile muzicale din această perioadă nu este indicat modul de cântare al ornamentelor specifice” [72, p. 56]. În practica timpului a existat un anumit mod comun pentru toți muzicienii instruiți care erau familiarizați cu tradițiile și convențiile de interpretare a ornamentelor existente la acel moment, astfel încât remarcile compozitorilor păreau a fi inutile, la fel ca și în cazul indicațiilor de articulație. O sursă importantă de documentare în problema executării corecte a ornamentelor din muzica secolelor

XVII-XVIII la instrumentele cu coarde o constituie tratatul lui Leopold Mozart *Principiile fundamentale ale cântării la vioară* apărut în 1756 la Salzburg³⁵.

Instrumentele utilizate în epoca Barocului pentru care au fost scrise cele trei concerte analizate în acest capitol au suferit anumite modificări care au contribuit la creșterea comodității în mânuirea lor. Faptul că acordajul instrumentelor cu coarde a rămas același permite interpretarea capodoperelor baroce și la instrumentele contemporane, făcându-le accesibile pentru executare în orice împrejurări și nu doar în cadrul unor festivaluri sau evenimente specializate când se cântă la instrumente vechi. Evident, pentru Republica Moldova în condițiile lipsei instrumentelor de epocă stilizarea interpretării baroce pare a fi mai adecvată decât autentismul.

³⁵ Anexa 3 conține descrierea principalelor tipuri de ornamente utilizate în muzica sec. XVII-XVIII.

3. EXAMINAREA CONCERTULUI PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ ÎN EPOCA CLASICISMULUI

Secolul XVIII include două epoci muzicale foarte diferite, hotarul între ele fiind trasat aproximativ la mijlocul secolului. Unii cercetători sunt tentați să considere drept piatră de hotar între epoca veche și cea nouă chiar anul 1750, an în care Marele Cantor al bisericii Sf. Toma „părăsește timpul pentru eternitate”. Deja peste câțiva ani arta lui, ca și arta celorlalți „vechi maeștri” va fi dată uitării și va ceda locul unui alt stil muzical care reflectă o nouă mentalitate artistică și propovăduiește noi idealuri estetice – clasicismul.

Însăși noțiunea de clasicism ridică importante probleme de definiție. Termenul provine de la cuvântul latin *classicus* care desemna clasa ce mai privilegiată a societății. Prin extrapolare definește prima clasă de autori, adică scriitorii de referință, cei studiați în clasă. Plecând de la acest sens, cuvântul a fost folosit cu referire la autorii din Antichitate, demni de a fi imitați de către scriitorii francezi care au dezvoltat o artă a măsurii și rațiunii. Termenul *clasicism* este introdus de Stendhal în 1817 pentru a descrie operele ce iau ca model arta antică în opoziție cu operele romantice. Apărut în Franța, în secolul al XVII-lea (înaintea iluminismului), extinzându-se în întreaga Europă, Clasicismul s-a manifestat în toate artele care prin mijloacele lor specifice au întruchipat trăsăturile lui de bază: regula celor trei unități (a locului, timpului și acțiunii); puritatea genurilor; înțâietatea rațiunii; cultul pentru adevăr și natural; superioritatea rațiunii asupra fanteziei și pasiunii; echilibrul, rigoarea, norma; credință într-un ideal permanent de frumusețe; perfecțiunea arhitectonică.

Clasicismul exprimă o atitudine estetică fundamentală ce se caracterizează prin tendința de a interpreta fenomenele în contextul universului și de a le închea într-un sistem proporțional și armonios, corespunzător frumosului și concordant cu norme raționale care impun anumite tipuri model, perfecțiunea, idealul. „În opinia unor esteticieni și istorici ai artei Barocul și clasicismul prezintă două categorii stilistice atemporale care definesc două noțiuni estetice sau două modalități de gândire în mare măsură opuse. ... Barocul tinde spre cultivarea formelor grandioase, spre o ornamentare bogată, spre o mare libertate și fantezie de exprimare” [16, p. 55] în timp ce clasicismul “vizează perfecțiunea prin sobrietatea, echilibrul și simplitatea limbajului său” [16, p. 100]. Dacă Barocul se caracterizează prin armonia contradicțiilor și antinomiilor, clasicismului îi este propriu echilibrul și perfecțiunea.

Fundamentat pe ideile raționalismului care provin din filosofia lui R. Descartes, clasicismul este o mișcare artistică care promovează ideile de echilibru și armonie a ființei umane, constituite în modele durabile și care se pot regăsi în timp. El nu se definește doar prin criterii

istorice, ci corespunde în aceeași măsură și unor criterii formale. Opera de artă clasică se bazează pe rațiune și trebuie să respecte strict anumite canoane, reflectând astfel armonia și logica de organizare a universului. Pentru clasicism prezintă valoare doar cele perene și eterne. În orice fenomen clasicismul descoperă doar calitățile esențiale, trecând cu vederea tot ceea ce este arbitrar, particular. Estetica clasicismului idealizează modelele artei antice.

Clasicismul stabilește o ierarhie clară a genurilor, fiecare dintre ele având trăsături caracteristice proprii ce nu se pot melanja.

Clasicismul în muzică se deosebește de cel din alte arte, deoarece conținutul operelor muzicale inevitabil este legat de lumea afectivă a omului care nu se supune integral rațiunii. Cu toate acestea compozitorii epocii clasice au creat un sistem foarte echilibrat și logic de reguli compoziționale. Pentru toate operele muzicale ale epocii clasicismului sunt caracteristice simplitatea, armonia, măsura, logica și echilibrul. În această perioadă sunt aduse la desăvârșire așa genuri ca opera, simfonia, sonata, concertul.

În epoca clasicismului au apărut mai multe concerte pentru violă semnate în majoritate de compozitori germani, austrieci și cehi, printre care G. Benda, C. F. Zelter, J. B. Vanhal, Carl și Anton Stamitz, J. A. Amon, Fr. Benda, F. A. Hoffmeister, R. Hofstetter, I. Pleyel, J. Reicha, G. A. Schneidet, J. Schubert. Cele mai multe concerte pentru acest instrument au ieșit de sub pana lui Alessandro Rolla. Multe din aceste lucrări, însă, astăzi nu mai fac parte din repertoriul activ – nici din cel concertistic, nici din cel didactic, rămânând necunoscute atât publicului cât și muzicienilor profesioniști. În paginile ce urmează noi ne vom opri detaliat doar asupra concertelor ce sunt studiate la etapa finală a procesului de instruire, adică în instituțiile de învățământ superior, menționând totodată că anume aceste concerte sunt și cel mai frecvent interpretate, ele făcând parte din repertoriul obligatoriu al tuturor concursurilor de violă și fiind solicitate și la concursurile de angajare în toate orchestrele profesioniste.

3.1. *Concertul pentru violă și orchestră D-dur de Carl Stamitz*³⁶: studiu analitic

În pofida faptului că în timpul vieții C. Stamitz a fost un muzician înalt apreciat de confracții săi și de public, iar concertele lui pentru violă, pentru flaut și clarinet constituie baza repertoriului concertistic și didactic al acestor instrumente, în literatura de specialitate aproape lipsesc informațiile despre acest compozitor. Se știe că Carl Stamitz (Karl Philipp Stamitz, 17.05.1745, Mannheim – 9.11.1801, Jenna) a fost unul dintre cei mai cunoscuți reprezentanți ai celei de-a doua generație de muzicieni care au activat la curtea de la Mannheim. „Compozitorul Carl Stamitz își

³⁶ Despre acest concert vezi articolul nostru [6].

leagă întreaga creație de curentul muzical al Școlii de la Mannheim, atât prin faptul că și-a format pregătirea artistică în acea atmosferă, cât și prin faptul că a reușit să cristalizeze caracteristicile acestei mișcări muzicale în opere de mare valoare. Stilul muzicii compuse de Carl Stamitz este plăcut, curgător și, chiar dacă este considerat mai puțin dinamic decât cel al tatălui său (J. Stamitz), compozițiile sale au o calitate a melodiei pentru care merită a fi readuse în atenție” [2, p. 4].

Compozitor, violonist, violist, virtuoz al violei *d'amore* Stamitz a avut o prodigioasă carieră de interpret și dirijor, evoluând cu concerte prin toată Europa inclusiv Londra, St. Petersburg, Copenhaga, Stockholm ș.a. De exemplu, în anii 1772-1774 doar în orașul Haga el a susținut 28 de concerte în calitate de solist la violă la unul dintre care se presupune că a asistat și tânărul L. van Beethoven [262].

Există mai multe mărturii despre măiestria interpretativă a lui C. Stamitz. De exemplu, J. Forkel într-unul din articolele sale din anul 1782 descriind viola conchide: „după ce cineva l-a auzit pe Stamitz cântând la violă cu atâta gust, măreție și tandrețe..., cum ar putea să nu accepte viola printre instrumentele sale favorite” [262]. Iată ce scrie despre C. Stamitz un alt contemporan, lexicograful german E. L. Gerber: „Cu câtă virtuozitate și lejeritate extraordinară cântă el la violă! Cu ce sunet dulce, celest, cu ce cantilenă ne mângâie el auzul cu viola lui *d'amore*, dar cu câtă ardoare și fermitate cântă el la vioară! Berlin, Dresda, alte capitale și cele mai mari orașe au fost martorii măiestriei lui!” [258].

Creația lui C. Stamitz reflectă principiile de bază ale școlii componistice de la Mannheim. Orchestrația în general este menținută în limitele tradiției și doar uneori el își permite unele abateri. Astfel, de exemplu, în câteva lucrări el folosește componența dublă a orchestrei, iar în *Simfonia Mascarada* (1781) compozitorul introduce un grup lărgit de percuție pentru a reda coloritul turcesc al muzicii. Spre deosebire de simfoniile lui Stamitz-tatăl, majoritatea dintre care au o structură cvadripartită, C. Stamitz preferă compoziția tripartită fără menuet adoptată de italieni (repede, lent, repede). Doar câteva simfonii se abat de la această schemă: patru simfonii includ menuete cu trio, opt simfonii au o compoziție bipartită, iar simfoniile cu program denotă structuri relativ libere [81, p. 64].

Ca și alți compozitori ai clasicismului timpuriu, C. Stamitz folosește pentru primele părți ale ciclurilor sale simfonice forma de sonată veche în care însă se conturează două teme destul de contrastante în tonalitățile tonicii și a dominantei. Compartimentele dezvoltătoare sunt nu prea extinse și nu întotdeauna prelucrează materialul tematic din expoziție. Uneori aici apar teme noi, iar în câteva simfonii secțiunile de dezvoltare sunt omise. Reprizele în majoritatea cazurilor încep cu temele secundare. Părțile lente ale ciclurilor erau înalt apreciate de contemporani pentru lirismul lor pronunțat. Majoritatea dintre ele sunt scrise în tonalități minore și abundă de melodii expresive și

plastice. În finale utilizează frecvent forma bipartită sau rondo. Trebuie menționat faptul că C. Stamitz folosește forma de rondo mai des decât alți contemporani ai săi, și aceasta se datorează, probabil, contactelor frecvente cu școala muzicală franceză pe parcursul anilor 1700. Douăsprezece dintre simfoniile sale debutează cu introduceri lente care denotă intonații și figuri ritmice comune cu tematismul primelor părți.

Un alt gen în care a excelat C. Stamitz a fost *simfonia concertanta*. Din cele 38 de simfonii concertante cunoscute astăzi 30 sunt scrise pentru două instrumente solistice (de regulă acestea sunt două viori, vioară și violoncel, vioară și violă), iar restul 8 includ 7 (!) instrumente solo. În toate aceste lucrări din plin se manifestă particularitățile principale ale stilului cum ar fi lirismul și caracterul dezinvolt al liniilor melodice, bogăția efectelor dinamice și structura omofonă.

C. Stamitz a fost un prodigios compozitor, moștenirea sa incluzând numeroase arii, cantate, coruri, circa 50 de simfonii (unele dintre ele fiind cu program), 38 simfonii concertante, 60 de concerte pentru diferite instrumente, unele destul de rare pentru acea epocă. Printre concertele lui 15 sunt scrise pentru vioară, 10 pentru clarinet, 7 pentru flaut, 7 pentru fagot. Spre regret, multe dintre aceste lucrări au fost pierdute.

Printre concertele instrumentale ale lui C. Stamitz figurează și trei concerte pentru violă: nr. 1 în D-dur, nr. 2 în B-dur și nr. 3 în A-dur. Până nu demult lui C. Stamitz i se mai atribuia încă și un al patrulea concert, de asemenea în D-dur publicat de editura Hoffmeister din Leipzig în 1955, însă ulterior s-a stabilit că autorul acestui concert a fost Giovanni Mane Giornovich (Ivan Mane Jarnovic)³⁷. Cel mai popular printre aceste concerte este *Concertul nr. 1 în D-dur*, compus, conform presupunerilor, între anii 1771 și 1773 și publicat pentru prima dată în 1774 la editura Heina din Paris, oraș în care Stamitz s-a stabilit începând cu anul 1770³⁸. În prezent acest concert se numără printre cele mai cunoscute creații semnate de C. Stamitz, fiind și unul dintre concertele cel mai frecvent interpretate de toți violiștii.

Pe foaia de titlu a acestei prime ediții citim: № 1 /CONCERTO/ Pour Alto Viola Principale/ deux Violons /deux Clarinettes/ deux Cors ad-Libitum/ deux Alto Viola/ Contra-Basso con Violoncello/ PAR CARLO STAMITZ FILS /Mis au jour par M. Haina/ A PARIS. Această ediție păstrată la Biblioteca Conservatorului Regal de Muzică din Bruxelles a fost reeditată cu unele mici schimbări la Frankfurt la editura lui W. N. Haueisen care a transformat „nr. 1” în „op. 1”.

Fără îndoială, *Concertul* a fost compus pentru a fi interpretat de însăși C. Stamitz (care, după cum s-a menționat mai sus, a fost un excelent interpret la violă) pentru a-și demonstra

³⁷ Informații preluate din Prefața la ediția PWM (Polskie Wydawnictwo Muzyczne) din anul 1992 semnată de J. Kosmala și J. Zathey.

³⁸ Idem, ibidem.

virtuozitatea și măiestria. Compozitorul folosește cele mai diverse procedee interpretative ale violei, antrenându-i întreg registrul și exploatând la maxim posibilitățile instrumentului. Textul abundă de numeroase dificultăți tehnice printre care și *pizzicato* la mâna stângă care anticipează invenția atribuită lui Paganini cu 40 de ani. În repetate rânduri (în special în părțile I și II) este utilizată scriitura acordică.

Orchestra este formată din grupul de coarde cu două partide de viole, două clarinete și doi corni. Grație acestei componente se obține o sonoritate caldă care permite scoaterea în evidență a violei solistice. Este de menționat faptul că în unele secțiuni din partea a doua solistul este acompaniat doar de cele două partide de viole, compozitorului nefiindu-i frică de monotonia timbrală.

Concertul prezintă un ciclu tripartit menținut în limitele structurii tradiționale cu alternarea de tempo *repede – lent – repede*.

Partea I *Allegro* (schema 6), realizată în formă de sonată cu expoziție dublă³⁹, debutează cu expoziția orchestrală. Deoarece concertul datează din perioada când încă nu s-au constituit pe deplin principiile formelor muzicale clasice, această expoziție se bazează aproape integral pe materialul tematic al grupului principal și doar aproape de sfârșit este prezentată și tema grupului secundar. Ambele teme sunt destul de tradiționale pentru stilistica clasicistă, prima fiind mai energică și mai activă (exemplul 17), iar cea secundă – mai lirică și mai grațioasă (vezi exemplul 19, doar că în expoziția orchestrală această temă sună în tonalitatea principală).

Schema 6

forma	Expoziția I orchestrală				Expoziția II			Tratarea		Repriza			
plan tematic	GP puntea GS concluzia				GP puntea GS			GP GS		GP nou puntea GS concluzia cadența			
nr.măsuri	16	31	11	13	12	36	17	29	35	16	13	10	18
plan tonal	D		D		D		A	A, fis, h, A		D		D	

A doua expoziție începe cu tema grupului principal care sună la viola solistică susținută de toată orchestra. Acordurile cu care se deschide tema urmează a fi interpretate în așa mod, încât toate notele să sune concomitent, fără a le arpeggia. Pentru aceasta mâna dreaptă trebuie să fie poziționată pe coarda *G*: astfel printr-o ușoară apăsare a arcușului el va cuprinde și celelalte două

³⁹ Forma compozițională a concertului fiind orientată spre manifestarea plenară a virtuozității are unele caracteristici speciale, principala dintre care constă în utilizarea expoziției duble în forma de sonată din prima parte a concertelor. Acest tip de formă este subordonat ideii de concertare-competiție între solist și orchestră. Expoziția orchestrală, de regulă, are o funcție introductivă. Expoziția solistică poate avea teme noi în partidele principală și secundară pentru a evidenția și mai mult opoziția între orchestră și solist (nu și în concertul de față). Episoadele de virtuozitate necesare pentru concert sunt de obicei localizate în punte și în concluzie. Specificul genului își lasă amprenta și asupra tratării. Deoarece structura ei nu este fixă, aici se deschid numeroase oportunități pentru introducerea secțiunilor de virtuozitate, care în acest caz nu afectează integritatea formei. Repriza frecvent este comprimată, însă ca un atribut quasi obligatoriu apare coda care include și cadența solistică.

sunete ale acordului. Exact în același mod se interpretează toate acordurile din trei sunete din tema grupului principal. Acordurile din patru sunete (la începutul celei de-a treia fraze) trebuie divizate în două grupuri a câte două sunete, deoarece la instrumentele cu coarde folosind arcușul contemporan este imposibil de a lua concomitent toate cele patru sunete. Însă este important de a menține mișcarea melodiei care cuprinde sunetele superioare ale acordurilor. Pentru aceasta cele două sunete de jos ale acordului urmează a fi luate ca anacruză din măsura precedentă”.

Exemplul 17.

C.Stamitz *Concert pentru violă* p.I, TP din expoziția solistică



O altă dificultate tehnică a acestei teme o reprezintă trilurile, care în opinia noastră trebuie interpretate de sus și în timp pentru a accentua disonanța care se creează prin apogiatura superioară. Trebuie de atras atenția și asupra ieșirii din tril pentru ca aceasta să nu întârzie.

Puntea vine cu un material tematic relativ nou care însă treptat se dizolvă în pasaje dezvoltătoare ce ne conduc spre tema grupului secundar expusă de data aceasta în tonalitatea dominantei (în expoziția orchestrală ea a sunat în tonalitatea de bază). În pasajele din punte pentru a evita mecanica mișcării recomandăm ca sunetele marcate să fie interpretate cu o mișcare ceva mai mare a arcușului față de celelalte (exemplul 18).

O adevărată piatră de încercare pentru toți interpreții o reprezintă octavele de la sfârșitul punții (măs. 5 din ex. 18) deoarece se ajunge tocmai până în poziția a șaptea care la violă este una foarte înaltă, în special într-un tempo atât de rapid. Pentru a stăpâni cu siguranță tastiera și a evita inexactitățile intonative, în calitate de puncte de reper trebuie tratate sunetele inferioare. Pasajele de la sfârșitul punții recomandăm a fi cântate pe trei corzi, deși există posibilitatea interpretării lor pe două corzi. Varianta propusă de noi permite economia de mișcări și antrenarea unei coarde libere.

Tema secundară (exemplul 19) debutează în nuanța de *piano* care creează un contrast puternic cu nuanța de *forte* de la sfârșitul punții. Dorim să menționăm însă că acest *piano* trebuie să fie sonor, astfel încât toate sunetele temei să fie cântate expresiv, cu o sonoritate plină, iar pedala *mi* să fie menținută fără a distrage atenția interpretului de la temă.

Exemplul 18.

C.Stamitz *Concert pentru violă p.I, Puntea*

Exemplul 19.

C.Stamitz *Concert pentru violă p.I, TS în expoziție*

Tratarea se deschide cu o secțiune orchestrală destul de desfășurată care repetă aproape exact primul compartiment din expoziția orchestrală, doar că aici tema grupului principal sună în tonalitatea dominantei. Astfel putem vorbi doar despre o dezvoltare tonală și nu despre una tematică”. Spre deosebire de aceasta tematismul grupului secundar este dezvoltat anume sub aspect intonativ, în special în partida violei. Trebuie să menționăm că toate observațiile făcute cu referință la tema secundară în expoziție, rămân într-o mare măsură valabile și în acest context. Pasajele de la sfârșitul tratării cer de la interpret rezistență care se obține printr-un lucru minuțios asupra tehnicii mâinii stângi. În calitate de exerciții preliminare am putea recomanda *Studiile* de R. Kreutzer (în special nr. 1).

După acest compartiment dezvoltător apare o nouă temă în tonalitatea de bază care înlocuiește repriza grupului principal. Tema formată în mare parte din note duble necesită o atenție deosebită asupra intonației și asupra emiterii sunetului în mâna dreaptă. Am vrea să avertizăm tinerii violiști asupra greșelii stilistice frecvent întâlnite în interpretarea acestei teme când în măsurile 3, 4 și 5 se accentuează notele lungi de pe timpul doi, în realitate accentul logic revenind firesc timpului întâi (exemplul 20).

Tema grupului secundar, după cum o dictează legile formei de sonată, în repriză sună în tonalitatea principală. Dimensiunile reprizei sunt comprimate în comparație cu expoziția, puntea

fiind redusă la doar șapte măsuri (față de 31 în expoziție). Pasajele din puncte necesită atât abilități ale poignet-ului mâinii drepte, cât și o tehnică destul de avansată a mâinii stângi. Propunem în calitate de exercițiu preliminar pentru aceste pasaje exersarea lor sub formă de acorduri care ar permite punerea tuturor degetelor concomitent pe coarde fără întârziere.

Exemplul 20.

C.Stamitz *Concert pentru violă p.I, repriza*



Un compartiment foarte important al concertului solistic îl reprezintă cadența de virtuozație care precede încheierea primei părți (uneori și a tuturor părților) a concertului, devenită tradițională la hotarul sec. XVII-XVIII. În acea perioadă ea era „marcată prin cuvintele *solo*, *tenuto*, *ad arbitrio* introduse în partitură deasupra pauzei sau fermatei ce preceda secțiunea finală a piesei. Alături de cuvântul *Cadenza* (*Kadenz*, *Cadence*) se mai întâlnesc de asemenea și așa termeni ca *Capriccio* și *Point d'Orgue*. În unele tratate ale timpului în calitate de sinonim al cadenței apare fantezia, iar cadența însăși era înfrumusețată de epitete: liberă, voluntară, înfrumusețată, finală, de încheiere, „improvizată”, „inventată”. Ultimele două adjective sunt destul de convenționale din care motiv sunt luate în ghilimele: de regulă cadențele nu se improvizau și nu se inventau, fiind compuse și învățate din timp!” [177]. După cum menționează J. Quantz în tratatul său *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (1752) „sensul cadențelor constă în dorința de a uimi încă odată auditorul și de a amplifica impresia de la piesa interpretată” (citat după 177). Rolul cadențelor este determinat și de locul lor în formă din punctul de vedere al retoricii. O vom cita în acest context pe O. Zaharova, cunoscut specialist în domeniul retoricii muzicale care scrie: „În compartimentul *dispositio* se evidențiază partea patetică predestinată anume pentru *excitarea pasiunilor*. Ea era amplasată înaintea încheierii sau făcea parte din aceasta. Funcțiile ei constau, pe de o parte, în introducerea elementului de surpriză, iar pe de alta – în amplificarea *afectului* principal. În muzică ca analogie a acestor compartimente pot servi cadențele improvizate plasate de asemenea înaintea secțiunilor de încheiere a celor mai diverse genuri muzicale: în concerte, arii, piese instrumentale” [141, p. 19].

După cum menționează A. Merkulov, în practica interpretativă contemporană se observă trei tendințe în abordarea cadențelor: unii interpreți compun cadențe proprii, alții încearcă să găsească și să reconstituie cadențele originale sau niște cadențe mai vechi rămase în manuscris și de aceea necunoscute publicului. A treia categorie de interpreți se adresează unor compozitori contemporani cu rugămintea de a compune cadențe în special pentru concertele la care nu s-au păstrat cadențele originale [177]. Din acest ultim grup de lucrări face parte și *Concertul pentru violă și orchestră* de C. Stamitz cadențele originale din care, spre regret, nu s-au păstrat. Astăzi cele mai frecvent interpretate sunt cadențele din ediția *Peters* și cea semnată de P. Klengel⁴⁰. Aceasta din urmă este cea mai desfășurată și cea mai dificilă sub aspect tehnic. Ea conține cele mai diverse procedee interpretative: note duble, acorduri, pasaje ascendente și descendente prin game și arpegii, utilizând mișcarea uniformă cu triolette de optimi, sextolete de șaisprezecimi ș.a. Problemele de bază ce stau în fața oricărui interpret în cadențele solistice sunt: calitatea și frumusețea sunetului, bogăția paletei sonore și bineînțeles virtuozitatea care, însă, nu trebuie să fie un scop în sine, ci să contribuie la plenitudinea imaginii artistice generale.

Partea a doua *Andante moderato*, ca și majoritatea covârșitoare a părților lente din ciclurile simfonice și concertante semnate de Stamitz, este scrisă în minor (d-moll) și aduce un contrast destul de pronunțat față de prima parte. Structura bipartită conturează un plan tonal simetric: primul compartiment realizează o modulație din d-moll în F-dur, iar cel de-al doilea (bazat pe o nouă temă) readuce discursul în tonalitatea inițială. În procesul de interpretare a acestei părți solistul are posibilitatea de a-și manifesta din plin aptitudinile creative și măiestria. Tematismul acestei părți se deosebește prin expresivitate și un suflu larg. Ca și p. I, *Andante* începe cu o introducere orchestrală care sună ca o anacruză extinsă pentru prima temă. Tema de bază a acestei părți(exemplul 21) expusă în partida solistului readuce în memorie renumitul *Adagio* de T. Albinoni.

Exemplul 21.

C.Stamitz *Concert pentru violă* p.II



⁴⁰ Paul Klengel (1854-1935), dirijor de cor și compozitor german, profesor la Conservatorul din Leipzig; a activat în calitate de redactor muzical la editura *Breitkopf*.

Cu toate acestea caracterul muzicii este mai luminos, lipsit de tragismul *Adagio*-ului. Tema este scrisă foarte comod pentru interpret, astfel încât atenția principală poate fi orientată asupra componentei artistice a muzicii. Am putea recomanda tinerilor violiști construirea unor fraze cât mai lungi care să conțină acumulări de tensiune, culminații și destinderi.

Cea de-a doua temă creează un anumit contrast cu prima, în special grație tonalității majore. Ea de asemenea este precedată de un episod orchestral care îndeplinește rolul unui interludiu ce leagă cele două compartimente mari ale formei. Interpretarea temei secunde solicită de la interpret o gândire muzicală creativă, în special în ceea ce ține de agogica discursului. Cu toate că în partitură nu găsim remarca respectivă, recomandăm în debutul acestei teme o ușoară accelerare a mișcării orientată spre sunetul *do* din măsura a patra (exemplul 22).

Exemplul 22.

C. Stamitz *Concert pentru violă p.II*



Sunetele lungi din temă cer realizarea unui crescendo expresiv pornind de la nuanța de *piano* cu foarte puțin *vibrato* (ca o variantă de alternativă se poate începe chiar *non vibrato*) care va crește treptat împreună cu dinamica.

Și *Andante* conține o cadență. Aceasta este mai scurtă decât cea din p. I, purtând un pronunțat caracter improvizatoric. În opinia noastră, anume în această parte solistul ar putea să încerce reconstituirea stilului interpretativ al compozitorului atât de înalt apreciat de contemporani. Romancierul Jean Paul Richter în romanul său *Hesperus* (1795), descrie un concert în care el l-a auzit pe Stamitz cântând la *viola d'amore*. Potrivit lui, Stamitz a mișcat publicul până la lacrimi [262].

Finalul este un *Rondo* simplu și vioi conceput într-o formă intermediară între rondoul preclasic și cel clasicist (schema 7). Aceasta se datorează faptului că refrenul și primul episod sunt menținute în forma de perioadă, pe când celelalte episoade (*C* și *D*) sunt realizate în forme mai desfășurate, ultimul conturând o structură tripartită simplă. În plus, spre deosebire de rondoul preclasic în care tematismul refrenului și cel al episoadelor era destul de apropiat, în finalul *Concertului pentru violă și orchestră* de Stamitz temele tuturor compartimentelor sunt bine individualizate și foarte variate”.

Schema 7

Forma	A	B	A	C	A	D	A
Planul tonal	D	A	D	d	D	D/A	D

Caracterul elegant și jucăuș al refrenului poate obținut grație unor mișcări ușoare și elastice ale arcușului, fără apăsare excesivă asupra coardelor (exemplul 23). Dorim să menționăm că în toate reprizele refrenului compozitorul utilizează principiul *solo – tutti* caracteristic concertelor preclasice.

Exemplul 23.

C.Stamitz *Concert pentru violă p.III*, refren



Finalul conține trei episoade în care solistul dialoghează în permanență cu orchestra.

Creșterile și diminuările dinamice din primul episod în opinia noastră trebuie să urmeze fidel desenul liniilor melodice ale acestei muzici (exemplul 24).

Exemplul 24.

C.Stamitz *Concert pentru violă p.III*, episodul B



Al doilea episod (C, exemplul 25) este mai desfășurat și creează un contrast modal și de caracter cu refrenul și primul episod aducând chiar o ușoară nuanță de tristețe.

Ultimul episod al *Rondo*-ului este o adevărată piatră de încercare pentru interpreți deoarece conține numeroase arpegii desfășurate pe un diapazon destul de larg care solicită utilizarea unor poziții foarte înalte. Tempoul finalului este determinat în cea mai mare măsură de abilitățile tehnice ale solistului în interpretarea pasajelor în sextolete din acest episod, dar totodată trebuie să se țină cont de particularitățile unui rondo clasic care presupune un tempo rapid, dar nu exagerat (vezi exemplul 26).

Exemplul 25.

C.Stamitz *Concert pentru violă p.III*, episodul C

Exemplul 26.

C.Stamitz *Concert pentru violă p.III*, episodul D

Am dori să menționăm că la sfârșitul tuturor episoadelor unui soliști introduc niște cadențe scurte, recreând astfel tradițiile interpretative ale epocii clasicismului.

Cu toate că *Concertul* lui C. Stamitz este unul dintre cele mai cunoscute concerte din repertoriul violistic, interpretarea unor fragmente din ultima parte provoacă opinii contradictorii. Ne referim la acele inovații tehnice introduse de Stamitz, dar ignorate în mai multe ediții în care redactorii intervin cu numeroase modificări față de varianta originală.

În facsimile celor două ediții din timpul vieții lui Stamitz apărute aproximativ în anul 1774 în măsurile 78-83 din *Rondo* se observă prezența unor cerculețe mici deasupra fiecărei a doua note din pasaj (vezi exemplul 27). În notația contemporană aceste semne se folosesc pentru a indica flageoletele care, însă, nu se înscriu în contextul pasajelor din finalul *Concertului*. Din motivul că acest semn treptat a ieșit din uz, redactorii edițiilor ulterioare pur și simplu l-au ignorat. Doar mult mai târziu muzicologul și violistul german Walter Libermann a descoperit un manuscris al partidei

solistice păstrat la Muzeul Național din Praga și a stabilit că acest cerculețe indică de fapt *pizzicato* la mâna stângă, procedeu marcat la începutul sec. XIX cu semnul + [262]⁴¹.

Exemplul 27.

C.Stamitz *Concert pentru violă p.III*, episod C



Una din primele două ediții ale *Concertului* propune de a interpreta nota *la* din pasajele finale utilizând poziția 11 (exemplul 28).

Exemplul 28.

C.Stamitz *Concert pentru violă p.III*, ultima repriză a refrenului



Redactorul editurii *Amadeus* are câteva explicații pentru acest fapt:

- salturile dintr-o poziție în alta (de la nota *la* spre *si*) practic nu se utilizau;
- interpreții foloseau pe atunci instrumente mai mici decât cele la care se cântă în prezent și care permiteau folosirea pozițiilor superioare fără mari dificultăți;
- este un efect foarte spectaculos pentru finalul întregului *Concert* [262].

Ținând cont de elogiile contemporanilor aduse măiestriei și virtuozității lui Stamitz, aceste argumente nu par a fi cu totul lipsite de sens, și interpretul care încearcă să recreeze atmosfera epocii poate opta pentru această variantă mai dificilă, dar mai impresionantă.

Un alt lucru ce se observă la cercetarea facsimile-ului este faptul că solistul interpretează și secțiunile de *tutti*. Pe acele timpuri orchestrele frecvent erau conduse de maestrul de concert și nu de dirijor, iar în concerte rolul conducătorului era exercitat de solist. Astăzi această tradiție revine tot mai des în practica unor interpreți celebri ca Y. Bashmet, V. Spivakov, L. Kavakos, L. Barenboim ș.a.

Celelalte concerte pentru violă de C. Stamitz se interpretează foarte rar și nu și-au găsit locul în practica muzicală contemporană din care motiv nu sunt analizate în prezenta lucrare.

⁴¹ Vezi de asemenea Prefața la ediția PWM (Polskie Wydawnictwo Muzyczne) din anul 1992 semnată de J. Kosmala și J. Zathey.

3.2. Concertul pentru violă și orchestră D-dur de F. A. Hoffmeister ca obiect de cercetare

Franz Anton Hoffmeister (12.05.1754, Rothenburg – 9.02.1812, Viena) a fost un compozitor și editor muzical stimat și apreciat de către contemporanii săi. Beethoven, de exemplu, l-a numit chiar „confrate în muzică”. C. F. D. Schubart în *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst* (Viena, 1806, p. 228) menționează că „simfoniile sale demonstrează o bogată melodicitate și ardoare muzicală” [citat după 68]. O dovadă a reputației ce o avea Hoffmeister în timpul vieții sale este și includerea lui în *Neues Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* al lui E. L. Gerber editat în anul 1812, anul morții compozitorului. Gerber scrie: „Dacă o să aveți ocazia să faceți cunoștință cu numeroasele și variatele sale lucrări, veți fi uimiți de străduința și măiestria acestui compozitor. [...] El și-a cucerit pe drept o bună reputație grație originalității lucrărilor sale care nu prezintă doar o bogăție de expresie emoțională, ci și dau dovadă de o bună cunoaștere și de o utilizare corectă a instrumentelor”⁴².

Creația componistică a lui F. A. Hoffmeister a fost extrem de prolifică. Moștenirea sa include circa 8 opere, mai multe culegeri de lieduri, *Offertorium*, circa 66 simfonii (câteva dintre ele fiind programatice), circa 60 de concerte pentru diferite instrumente, numeroase creații camerale (cvintete, cvartete, trio, sonate etc.). Multe din lucrările sale au fost destul de populare nu doar la Viena, ci și în străinătate. În 1803 cea mai cunoscută opera a sa *Königsohn aus Ithaka* (compusă în 1795) a fost montată la Budapesta, Hamburg, Praga, Timișoara, Varșovia și Weimar.

Muzica instrumentală semnată de Hoffmeister a avut o largă circulație în toată Europa, bucurându-se de atenția interpreților și de admirația publicului grație melodiilor expresive și limbajului accesibil. Numeroasele sale creații camerale au fost publicate la editurile dirijate de Hoffmeister și se bucurau de aceeași popularitate la Amsterdam, Londra, Paris, Veneția ca și în ținuturile austro-germane. Hoffmeister scria cu multă ușurință „pentru aici și acum”, orientându-se în special la gusturile muzicale ale contemporanilor săi, încercând să fie pe placul publicului. Hoffmeister se numără printre cei mai prodigioși autori de muzică compusă pentru diverse ceremonii, dar și de genuri „ușoare” din epoca respectivă. El a semnat de asemenea și un număr impunător de lucrări cu caracter instructiv care formează astăzi repertoriul didactic al interpreților la diferite instrumente.

Analizând moștenirea artistică a lui Hoffmeister observăm predilecția ce o arată față de flaut, instrument pentru care a compus circa 30 de concerte. Flautul este prezent de asemenea și în

⁴² Citat după: Marshall E. Prefața la discul: Franz Anton HOFFMEISTER Complete works for viola, Ashan Pillai (viola), Gulbenkian Orchestra/Christopher Hogwood. OEHMS CLASSICS OC 334 http://www.musicweb.uk.net/classrev/2004/Aug04/Hoffmeister_em.htm

cele circa 108 cvartete alături de vioară, violă și violoncel, precum și în numeroasele trio de diverse componente. Aceasta se poate explica în parte prin faptul că la hotarele secolelor XVIII-XIX flautul era unul dintre instrumentele preferate de melomanii și de interpreții amatori vienezi.

Pe lângă cele 30 de concerte pentru flaut și 14 concerte pentru pian Hoffmeister a compus încă 20 de concerte pentru alte instrumente (vioară, violă, *viola d'amore*, *flauto d'amore*, *chaleur* (predecesorul clarinetului), violoncel, contrabas, clarinet, fagot, corn, harpă) multe dintre care la timpul respectiv nu se aflau în topul preferințelor compozitorilor și a melomanilor. Hoffmeister descoperă posibilitățile expresive și tehnice ale acestor instrumente din care motiv ele și astăzi ocupă un rol important în repertoriul instrumental. Concertele lui Hoffmeister denotă nu doar melodicitate subtilă, expresivitate și bogăție de idei muzicale, ci demonstrează o folosire foarte iscusită, ingenioasă și adecvată a instrumentelor și se disting prin ușurința și comoditatea cu care se interpretează. Aceste calități, în opinia lui E. L. Gerber se datorează „cunoștințelor profunde ale particularităților diverselor instrumente și tehnicii de asociere a acestora, cunoștințe ce se manifestă atât de clar încât ți se pare că el singur era un virtuoz la toate instrumentele pentru care a scris”⁴³.

Din istoria compunerii *Concertului pentru violă și orchestră* de Hoffmeister cunoaștem foarte puține date. Se știe că în anul 1799 el a fost propus spre vânzare de catalogul lui Johann Traeg, însă după toate probabilitățile el a fost compus între anii 1780 și 1790. La fel ca și numeroase alte concerte din acea perioadă rămase nepublicate lucrarea lui Hoffmeister a supraviețuit într-un singur exemplar de manuscris care se păstrează la Biblioteca de Stat din Dresden în colecția de manuscrise muzicale sub nr. 3944-0-5, având următoare inscripție pe foaia de titlu: Concerto in D# / a / Viola Principale / Due Violini. / Due Oboi / Due Corni in D. / Viola / et / Basso. / del / Signor Hoffmeister (Concertul în Re major pentru viola principală, două viori, două oboaie, doi corni in D, violă și contrabas semnat de domnul Hoffmeister).

Acest set de partiții i-a aparținut lui Joseph Schubert, compozitor și violist din orchestra simfonică a curții din Dresda. Tot el este și autorul Cadenței scrise pentru prima parte a *Concertului*. Însă această sursă este destul de suspectă nu doar din cauza numeroaselor greșeli textuale, ci și din motivul insuficienței de partiții pentru cea de-a doua parte. Aceste partiții au rămas probabil la copistul care urma să le multiplice.

Manuscrisul partiției violei solo păstrează urmele a cel puțin trei interpreți unul dintre care a încercat să „corecteze” un număr destul de mare de hașuri originale și articulații.

⁴³ Idem, ibidem

Concertul prezintă un ciclu tripartit cu tradiționala succesiune a părților: *Allegro*, *Adagio* și *Rondo*. Limbajul muzical al tuturor părților se înscrie perfect în stilistica clasicistă. Toate temele sunt foarte bine definite sub aspect arhitectonic și tonal, generând niște imagini muzicale clare și pregnante. Planurile tonale și înlanțuirile armonice exemplifică sistemul armonic al clasicismului timpuriu limitându-se la utilizarea unor mijloace simple, respectând cu strictețe logica tonal-funcțională. Formele în care sunt realizate cele trei părți de asemenea corespund normelor și tradițiilor epocii: partea I - *Allegro de sonată* adaptat la cerințele genului concertant, având o dublă expoziție și o cadență solistică, partea II scrisă în forma de lied tripartit compus, finalul – în forma de rondo.

Prima parte a *Concertului* (schema 8⁴⁴) ne introduce într-o atmosferă solemnă care se datorează în special caracterului și tonalității temei grupului principal.

Schema 8

Expoziția orchestrală		Expoziția cu solistul		Concluzia
GP	GS1	GP	GS2	
A	B	A	C	
D dur	D-dur	D-dur	A-dur	
15 m.	19 m.	8+3 m.	13 ½ m.	7 ½ +5
Tratarea				9+9
GP	GS1	GP	episod	GP
A1	B1	A2	D	A3
A-dur	A-dur	A-dur	h-moll	h-moll
13 m.	13 m.	8+ m.	20 m.	11 m.
Repriza				
GP	puntea	GS2	Concluzia	Cadența solistică
A		C		
D-dur		D-dur		
8 m.	9 ½ m.	9 m.	24 m.	

Concertul se deschide cu o expoziție orchestrală destul de desfășurată menținută integral în tonalitatea Re major. Aici este expusă tema grupului principal completată de alte idei tematice care întregind imaginea generată de prima temă totodată îndeplinesc rolul punții și al temei grupului secundar. Am dori să menționăm prezența unor elemente de major-minor care imprimă discursului expresivitate și generează efectul de clarobscur (exemplul 29).

Cea de-a doua expoziție este dominată de viola solistică care expune toate elementele tematice tradiționale ale unei forme de sonată. Asemănările cu prima expoziție se limitează doar la reluarea aproape intactă a temei grupului principal (exemplul 30).

⁴⁴ Această schemă (și schemele celorlalte părți) include: schema formei de sonată cu abrevierile respective (GP – grupul principal, GS – grupul secundar), schema ideilor tematice (A, B, C sau *a, b, c* etc), planul tonal și numărul de măsuri.

Exemplul 29.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.I, expoziția orchestrală*

Exemplul 30.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.I, TP din expoziția solistică*

Dificultățile tehnice apar chiar începând cu primul acord din patru sunete al acestei teme. Pentru a genera o sonoritate puternică care ar contribui la crearea unui caracter solemn este necesar de a lua cvinta din baza acordului (*re* și *la*) cu un arcuș mai mic păstrând arcușul pentru notele superioare (*fa diez* și *re*). În toată tema grupului principal întâlnim durate ritmice diferite – de la doimi până la șaisprezecimi. Acestea din urmă trebuie cântate cu o „dicție” bine pronunțată, astfel încât să se audă fiecare sunet, în special în arpegiul ascendent din măsura 8 a temei.

Puntea aduce cu sine un tematism relativ nou, bazat pe „forme generale de mișcare”. Interpretarea ei presupune o foarte bună pregătire tehnică atât a mâinii stângi cât și a mâinii drepte (exemplul 31).

Expresiva (*dolce*) și grațioasă temă a grupului secundar (exemplul 32) readuce în memorie unele teme mozartiene. Pentru a reda acest caracter și a conferi sunetului eleganță și rafinament se cere o lejeritate în mâna dreaptă. Pauzele și micile cezuri agogice trebuie tratate ca momente de

respirație muzicală care însă nu opresc mișcarea gândului muzical, ci din contra contribuie la prelungirea lui.

Exemplul 31.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.I, puntea*

Exemplul 32.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.I, TS*

Am dori să menționăm că la sfârșitul temei secundare apar nuanțe de bravură care parcă sunt preluate din tema grupului principal, dar totodată anticipează concluzia (vezi ultimele masuri din exemplul 32).

Concluzia este menținută integral în pasaje de virtuositate și poate fi împărțită în două compartimente: primul realizat în succesiuni de note duble (exemplul 33) și al doilea bazat pe

arpegii (exemplul 34). Acest compartiment oferă solistului un bun prilej de a-și demonstra măiestria interpretativă⁴⁵.

Exemplul 33.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.I, concluzia*



Exemplul 34.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.I, concluzia*



Tratarea debutează cu reluarea aproape integrală și exactă a expoziției orchestrale în tonalitatea dominantei după care tema grupului principal sună în partida violei, de asemenea în A-dur. După o scurtă dezvoltare a acestei teme la viola solistică sunt expuse câteva elemente tematice noi (toate în tonalitatea h-moll), care de fapt ne permit să constatăm prezența unui episod în tratare. Unele din ele conțin elemente de polifonie latentă care trebuie accentuate prin contrastele dinamice subite: *sf* – *p*, *mf* – *p* (exemplul 35) și prin trăsăturile de arcuș: o voce cu arcușul în jos, cealaltă – cu arcușul în sus (exemplul 36).

Exemplul 35.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.I, tratarea*



⁴⁵ În multe ediții ale acestui concert la sfârșitul primului compartiment al concluziei este o greșeală. Ultimul sunet al pasajului din partida solistului și primul sunet din acompaniamentul orchestral trebuie să fie **la** și nu **si** care sună străin armoniei subdominantei din tonalitatea A-dur. Un cvartsextacord (în caz dacă sună nota **si**) pe acest timp relativ tare al măsurii contravine regulilor armonice elementare ale clasicismului.

Exemplul 36.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.I, tratarea*

În aceeași tonalitate (h-moll) începe și ultimul compartiment orchestral al tratării bazat pe tema grupului principal. O serie de secvențe conduc discursul spre repriza formei de sonată care este puțin modificată față de expoziție. Modificările țin în primul rând de schimbarea tonalității temei grupului secundar, care în conformitate cu principiile de sonată sună în tonalitatea de bază. De asemenea au fost modificate dimensiunile punții și a concluziei, prima fiind redusă, iar cea de-a doua, din contra, substanțial extinsă, permițându-i solistului să-și demonstreze virtuozitatea și pregătind cadența.

Partea a doua *Adagio* aduce un contrast de imagine față de prima parte imprimând discursului nuanțe de lirism. Ea este structurată într-o formă tripartită cu repriza comprimată.

Ca și în partea lentă din *Concertul* de C. Stamitz, *Adagio* debutează cu o introducere orchestrală, materialul căreia va fi reluat cu unele modificări în tonalitatea paralelă la începutul compartimentului median (notat prin litera *i* în schema 9).

Schema 9

	A					B			A	
forma	<i>i</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>i</i>	<i>f</i>		<i>a</i>	<i>g</i>
planul tonal	d	d	d	→ F	F	F	F	→ d	d	d
nr. măsuri	6	6	5	7	6	7	5 ½ + 9 ½		8	8+6

Tema intonată de viola solistică este foarte expresivă, de o respirație largă. În interpretarea acestei teme solistul trebuie să demonstreze un foarte bun *legato* în mâna dreaptă susținut de un *vibrato* neîntrerupt în mâna stângă, precum și să repartizeze arcușul rațional (exemplul 37).

Această temă ar putea fi cântată foarte simplu în prima poziție, însă pentru a obține un sunet suav și catifelat recomandăm interpretarea ei începând în poziția a patra, evitând corzile libere.

Prima temă este urmată de mai multe elemente tematice relativ noi (*b*, *c*, *d*) care contribuie la nuanțarea imaginii generale și la înnoirea permanentă a tematismului, inclusiv în repriză (*g*). Întreg acest compartiment solicită o libertate deosebită în mînuirea instrumentului. Încercarea de a evita corzile libere ale căror posibilități de coloristică sonoră sunt restrânse, conduce la schimbarea frecventă a pozițiilor, ceea ce complică considerabil sarcinile solistului (exemplul 38).

Însă toate dificultățile tehnice trebuie să rămână în plan secund, atenția principală fiind orientată spre crearea imaginii artistice.

Exemplul 37.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.II*

2. Adagio

Exemplul 38.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.II*

Compartimentul median aduce un suflu nou (exemplul 39). Tematismul lui nu este foarte contrastant, continuând parcă șirul de idei muzicale din *A*. Am dori să atragem atenția asupra câtorva *grupetto* care se întâlnesc în ambele compartimente ale acestei părți. Regula generală în interpretarea *grupetto* este de a trece în poziție înaintea celei mai scurte note.

Cercetătorul german Tobias Glöckler [87, p.101] a observat similitudini între părțile lente din *Concertul nr. 1 pentru violă*, *Concertul nr. 1 pentru contrabas* și *Concertul pentru două flaute* (exemplul 40 a, b, c) de Hoffmeister.

Exemplul 39.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.II*

Exemplul 40.

a) Fragment din p. II din
*Concertul nr. 1 pentru
contrabas D-dur*

b) Fragment din p. II din
Concertul pentru două flaute

c) Fragment din p. II din *Concertul
nr. 1 pentru violă*

Asemenea autocitate erau destul de frecvente în creația compozitorilor din epocile Barocului și clasicismului timpuriu.

Repriza readuce prima temă ce a sunat la viola solistică, și dacă la început ea a fost interpretată *piano*, aici ea poate fi cântată *mf* pentru a-i conferi temei o nouă nuanță și pentru a realiza un *subito piano* în măsura a patra care va permite solistului elaborarea unui *crescendo* ce va cuprinde firesc următoarele patru măsuri. Nu putem trece cu vederea ultimul compartiment al formei (g) care prezintă anumite dificultăți tehnice. Pentru a menține tensiunea sonoră se impune folosirea pozițiilor înalte (a patra și a cincea, exemplul 41).

Întreg *Adagio* solicită de la interpret o nuanțare dinamică foarte variată și bine gândită. Ba chiar mai mult, succesul muzical al multor pasaje depinde în mare măsură anume de acumulările sau diminuările dinamice.

Exemplul 41.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.II*

Menționăm că toate compartimentele din *Adagio*, cu excepția reprizei, prezintă niște structuri muzicale nepătrate, adesea nesimetrice în construcția lor interioară (vezi schema 9), ceea ce apropie această muzică de mostrele mai timpurii din perioada în care încă nu s-au stabilit principiile formelor clasice. Aceasta imprimă discursului o mai mare fluiditate și libertate.

Ultima parte este un *Rondo* dansant, plin de voie bună. Acest caracter este impus de la bun început de tema refrenului (exemplul 42) expusă inițial de viola solistică și preluată ulterior de toată orchestra.

Exemplul 42.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.III, refren*

Înainte de a recurge la analiza detaliată a discursului muzical considerăm necesar de a face unele observații și comentarii asupra formei acestui *Rondo*. În opinia noastră ea permite o tratare bivalentă. Prima variantă descoperă un tipar septapartit, adică o formă de rondo cu trei episoade, al cărei refren este o perioadă repetată, iar episoadele sunt scrise în forme simple:

Schema 10

forma	A		B		A		C			A		D			A	
	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>a</i>
planul	D		D	A	D		h	D	h	D		d	D	d	D	
tonal																
nr.măs.	8 + 8		8+2+10		8 + 8		9 + 20	8+2		8 + 8		15+9+12			8 + 8	

Ca argument în favoarea acestei variante vine logica formei rondo bazată, după cum se știe, pe alternanța refrenului și a episoadelor. Astfel orice material tematic nou care sună după refren se percepe de auditor ca un nou compartiment al formei, adică episod.

Este posibilă însă și o altă tratare a acestei forme ca un rondo pentapartit în care refrenul și cele două episoade sunt realizate în forme tripartite simple, iar reprizele refrenului sunt comprimate (schema 11):

	Schema 11										
forma	A			B			A	C			A
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>a</i>
planul	D	D/A	D	h	D	h	D	d	D	d	D
tonal											
nr. măs.	16	20	16	9	20	8+2	16	15	9	12	16

Drept argumente ce permit o asemenea tălmăcire a formei vin similitudinile structurale ale principalelor ei compartimente precum și asemănările destul de vădite între tematismul secțiunilor *a* și *b*. Nu mai puțin important ni se pare și faptul că ambele episoade aduc un contrast modal fiind realizate în tonalități minore. De asemenea nu putem trece cu vederea și caracteristicile de bază ale formei de rondo din epoca clasicismului care, după cum se știe, este un rondo pentapartit, complex și contrastant⁴⁶.

În analiza ce urmează ne vom conduce de forma prezentată în schema 10, deoarece în cazul interpreților (și al auditorilor) domină anume percepția auditivă și nu reflecția analitică.

Pentru redarea caracterului dansant al refrenului solistul trebuie să impună arcușului o mișcare activă. Nuanțele dinamice urmează să reproducă desenul arcuit (inițial descendent, apoi ascendent) al temei pentru a se evita monotonia. Metrul de 6/8 al acestei teme de obicei creează anumite dificultăți în interpretare. Tinerii interpreți frecvent nu pot păstra același tempo, comprimă măsura în special în ultimele două optimi ale ei, nerespectând durata notelor. Pentru a depăși aceste obstacole recomandăm de a cuprinde cu auzul interior întreaga măsură.

Am dori să menționăm că toate reprizele refrenului sunt absolut identice, astfel încât solistul pentru a depăși monotonia trebuie să-și manifeste creativitatea și să ofere ascultătorilor diferite variante interpretative ale aceleiași teme.

Toate cele trei episoade conțin anumite similitudini în compoziția lor: încep cu o idee tematică mai individualizată (prima perioadă) urmată de pasaje și forme generale de mișcare.

Primul episod are unele tangențe cu tematismul refrenului (exemplul 43), păstrând inițial și aceeași tonalitate, a doua perioadă a formei fiind scrisă în tonalitatea dominantei. În

⁴⁶ Spre deosebire de rondo-ul preclasic care era multipartit, simplu și monotematic sau cu un contrast puțin pronunțat între temele diferitelor compartimente.

interpretarea acestui episod se cere păstrarea ușurinței în mișcarea arcușului atât în *détaché* cât și în combinațiile de hașuri. Ca și în ultima parte din *Concertul* de C. Stamitz aprecierea corectă a tempoului în care urmează să fie cântat întreg *Rondo* depinde de posibilitățile solistului de a interpreta pasajele din șaisprezecimi în acest episod și în alte locuri similare. Din punct de vedere al conținutului tematic pasajele din toate episoadele conțin în esență diverse combinații de game și arpegii care trebuie interpretate *détaché*, de la mijlocul arcușului înspre vârf.

Exemplul 43.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.III*, episodul B

Episoadele C și D sunt realizate în tonalități minore fiind scrise în forme tripartite simple cu mijloc contrastant atât din punct de vedere modal, cât și tematic.

Episodul C prin prima sa temă aduce o nuanță de lirism (exemplul 44).

Exemplul 44.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.III*, episodul C

Pentru a reda mai bine acest caracter aici s-ar putea utiliza poziția a patra, deoarece dacă tema se va cânta în poziția întâia interpretul inevitabil va folosi coarda deschisă A care în această

poziție are o sonoritate stridentă improprie contextului muzical dat, pe când poziția a patra permite o nuanțare mult mai bogată a sonorității. Reluarea temeii cu o octavă mai sus se recomandă de a fi cântată cu un arcuș mult mai lejer, obținând un *cantabile* expresiv.

În secțiunea mediană din acest episod (exemplul 45) în cazul repetării pasajelor recomandăm folosirea unei dinamice de terasă, fără *crescendo* și *diminuendo*.

Exemplul 45.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.III*, episodul D

Coloritul nostalgic al temeii ultimului episod aduce un contrast destul de puternic cu refrenul. În fața interpretului apare problema redării fine a imaginilor artistice. Pentru aceasta ar putea servi dozarea cât mai bună a nuanțelor *crescendo* și *diminuendo* împreună cu urmărirea lungimii frazelor (exemplul 46).

Exemplul 46.

F.A.Hoffmeister *Concert pentru violă p.III*, episodul D

Am dori să menționăm că practic toate temele din acest *Rondo* încep cu terță descendentă formată din sunetele trisonului tonicii. Asemănări intonative descoperim și între tema refrenului și ambele teme din *Adagio*. Aceste similitudini tematice contribuie la asigurarea unității ciclului.

Considerăm că *Rondo* este o mostră de formă ce ilustrează o etapă intermediară în care se manifestă atât principiile formelor din epoca anterioară (barocă) cât și cele din clasicism. Aceeași tendință într-o măsură mai mică sau mai mare o demonstrează și formele celorlalte părți ale *Concertului*. De exemplu, în partea I aproape lipsește dezvoltarea tematică, tratarea fiind redusă la reluarea expoziției orchestrale în tonalitatea dominantei și la inserarea unor idei tematice noi. În analiza părții a doua am remarcat înnoirea permanentă a tematismului și evitarea structurilor pătrate ceea ce de asemenea denotă ecouri ale perioadei stilistice precedente.

Foarte puțin sau nimic nu este cunoscut de originile *Concertului nr. 2 B-dur*. Pe baza analizei stilului și scriiturii pare ca acesta să dateze de la sfârșitul anilor 1780, adică este probabil ca el să fi fost compus aproximativ în același timp cu *Concertul pentru violă D-dur* [251]. Însă el nu se bucură de aceeași popularitate pe care o are *Concertul D-dur* și nu intră în repertoriul didactic din care motiv nu va fi analizat în teza noastră.

În nota de însoțire a discului cu imprimarea *Concertului pentru violă și orchestră* de Hoffmeister în interpretarea lui Ashan Pillai (violă) acompaniat de *Gulbenkian Orchestra* sub bagheta dirijorului Ch. Hogwood autorul îl citează pe J. W. von Goethe care scria: „La distanță deslușești doar luminile conducătoare în artă și adesea oamenii se mulțumesc doar prin a le cunoaște numele. Însă odată ce te apropii de aceste ceruri înstelate începi să observi și licărirea altor stele de magnitudine secundă care încep să lumineze și să se evidențieze tot mai pronunțat, separat de constelațiile din care fac parte, și atunci acest univers al artei se lărgeste devenind mai bogat”⁴⁷. Aceste cuvinte ale marelui poet german ni se par relevante pentru cercetătorii de astăzi și pentru situația din știința și practica muzicală contemporană când tot mai mult se manifestă interesul și curiozitatea față de numeroși compozitori mai puțin cunoscuți din secolele XVII-XIX.

3.3. *Concertul pentru violă și orchestră Es-dur* de Alessandro Rolla privit sub aspectele morfologic, sintactic și interpretativ

Un virtuoz al viorii, compozitor, dirijor, profesor și, mai ales, un excelent interpret la violă, a cărui contribuție la dezvoltarea tehnicii și la îmbogățirea repertoriului acestui instrument ar putea fi comparată doar cu cea a lui Paul Hindemith, Alessandro Rolla (22.04.1757, Pavia –

⁴⁷ Vezi: Marshall E. Prefața la discul Franz Anton HOFFMEISTER Complete works for viola, Ashan Pillai (viola), Gulbenkian Orchestra/Christopher Hogwood. OEHMS CLASSICS OC 334 http://www.musicweb.uk.net/classrev/2004/Aug04/Hoffmeister_em.htm

15.09.1841, Milano) este unul dintre muzicienii azi aproape dați uitării care, însă, au fost pe larg recunoscuți în timpul vieții.

În prezent A. Rolla este cunoscut în special ca „marele profesor al lui Paganini”, însă rolul său și importanța lui în dezvoltarea tehnicii viorii și violei nu se reduce doar la acesta. Unele dintre inovațiile tehnice care astăzi îi sunt atribuite lui Paganini, cum ar fi, de exemplu, *pizzicato* la mâna stângă, scalele cromatice ascendente și descendente, pasaje în octave ș.a. au fost pe larg utilizate de Rolla atât în propriile interpretări, cât și în lucrările componistice.

A. Rolla a fost un muzician de viziune europeană, un inovator în domeniul său, în special în ceea ce privește dezvoltarea procedeeelor tehnice în interpretare la vioară și mai ales la violă. Lucrările sale componistice și performanțele ce le-a avut ca violonist, violist și dirijor au fost înalt apreciate de contemporani. Drept dovadă poate servi și faptul că în timpul vieții creațiile lui A. Rolla au fost publicate la cele mai cunoscute edituri *Le-Duc* și *Imbault* din Paris, *Artaria* de la Viena, *Breitkopf & Hartel* la Leipzig, *Monzani & Hill* din Londra, *André la Offenbach*, *Ricordi* de la Milano. Rolla a avut o contribuție majoră și în propagarea muzicii clasicii vienezii, în special a lucrărilor lui Beethoven. Stilul dirijoral al lui Rolla a fost descris de unii dintre contemporanii săi: L. Spohr⁴⁸ îi aduce elogii, menționând „vigoarea și precizia”, în mod similar, revista *I teatri* (1828), îl definește ca „suprem în controlul orchestrei”, atribuindu-i „o anumită predilecție pentru vechiul stil și pentru muzica veche”. A. Rostagno afirmă „că sunarea impecabilă a grupului instrumentelor cu coarde din orchestra teatrului *La Scala* în perioada lui Bellini și Donizetti a fost rodul muncii școlii lui Rolla”, în timp ce Stendhal (1816) considera că Rolla nu avea suficient „brio în piesele de virtuositate” [citate după 68, p. 112]. Abatele Giuseppe Bertini, un istoric al timpului, în *Dizionario della Musica e dei Musicisti* (1814), menționează că lui Alessandro Rolla i-a fost interzis să evolueze în public (ca viorist și violist - n.n.), deoarece „femeile nu-l puteau asculta fără de a fi afectate de atacurile de nervi și fără să leșine!” [cit. după 254].

Rolla a lăsat o imensă moștenire artistică care include circa 600 de lucrări și acoperă practic toate genurile muzicale: 12 simfonii, numeroase concerte pentru diferite instrumente (printre care 20 pentru vioară, 15 pentru violă, câte un concert pentru corn și fagot), 8 baleturi, numeroase creații camerale (duete, trio, cvartete, cvintete, sextete), precum și mai multe piese didactice (exerciții, studii și game pentru vioară și violă).

Deși singur nu a compus opere, lucrările sale, multe dintre care sunt variațiuni pe teme din opere, poartă o profundă amprentă a acestui gen, stilul componistic al lui Rolla fiind caracterizat prin fraze melodice expresive, bogate în fiorituri operistice.

⁴⁸ În *Selbstbiographie* publicată de Georg H. Wigand la Cassel, Göttingen în anii 1860-61.

Compozițiile lui Rolla se atașează atât tradiției instrumentale italiene (în special celei a lui Boccherini), cât și stilului clasic vienez. Toate cele 12 simfonii conțin doar o singură mișcare, fiind realizate în forma de uvertură italiană, unele dintre ele conținând ecouri din creația lui Mozart, în timp ce în altele Rolla prefera o formă cu mult mai liber articulată cu numeroase „competiții” concertante între grupurile orchestrale. În lucrările din domeniul muzicii de cameră Rolla afișează afinități cu muzica lui Beethoven: de exemplu, debutul *Cvartetului op. 2 f-moll* vădit amintește de *Cvartetul beethovenian op. 18 nr. 1*. Schemele tonale și formale ale cvartetelor sale sunt foarte apropiate clasicismului vienez. Din punct de vedere muzical, cvartetele definesc foarte bine stilul lui Rolla, elegant, echilibrat, în căutarea unui sunet clar care tinde să evidențieze individualitatea fiecărui instrument [250].

În concertele solistice se dezvăluie influența lui Mozart prin dimensiunile relativ reduse ale secțiunilor dezvoltatoare din mișcările în forma de sonată, prin separarea clară a solistului de orchestră; partidele solistice întotdeauna sunt suficient de dificile și conțin cele mai diverse procedee atât în tehnica mâinii stângi, cât și a celei drepte, deși nu cer exces de virtuozitate ca cele din lucrările lui Paganini. Concertele pentru violă, inexplicabil neglijate până în prezent, idiomatic sunt scrise pentru acest instrument și încă așteaptă să fie redescoperite de soliștii-violști.

Concertul op. 3 Es-dur pentru violă și orchestră este o lucrare de proporții datată aproximativ din perioada anilor 1780-1790, pe când A. Rolla era capelmaistru la curtea din Parma. Acest concert există în două variante: partitura, restabilită pe baza partițiilor orchestrale, manuscrisele cărora se păstrează la biblioteca Conservatorului din Milano și partitura editată în 1800. Aceste două variante diferă considerabil. În anul 1951 muzicologul și violistul american Sydney Beck la comanda editurii *Ricordi* a pregătit pentru editare partitura și clavirul *Concertului*. Încercând să adapteze *Concertul* la cerințele interpreților din sec. XX S. Beck a lucrat cu ambele partituri existente, reunindu-le și utilizând ceea ce era în opinia lui mai prețios din cele două variante. S. Beck a introdus unele modificări în orchestrația primelor două părți, a prelucrat partida solistică, ținând cont de cerințele contemporane. Anume această redacție a fost reprodusă în ediția sovietică a *Concertului* apărută la editura *Музыка* în anul 1979, unica accesibilă pentru noi, pe baza căreia este realizată analiza noastră.

*Concertul op. 3 Es-dur*⁴⁹ pentru violă și orchestră de A. Rolla constituie un ciclu tripartit cu o repartizare tradițională a părților: p. I *Andante sostenuto. Allegro*; p. II *Largo*; p. III *Rondo. Allegro*.

⁴⁹ Am dori să atragem atenția asupra tonalității Es-dur, tonalitate destul de rară pentru concertele destinate instrumentelor cu coarde multe dintre care sunt scrise în tonalitatea D-dur deoarece aceasta oferă posibilitatea utilizării a două coarde libere *la* și *re* și obținerea unei sonorități mai ample, mai bogate în armonice naturale.

Partea întâia este un *Allegro de sonata* (cu o foarte scurtă introducere și dublă expoziție) construit după canoanele vremii. Tematismul ambelor expoziții reflectă stilistica clasicismului. Ca și în cazul concertelor pentru vioară de W. A. Mozart cele două expoziții din p. I a *Concertului Es-dur pentru violă și orchestră* de A. Rolla sunt construite pe material tematic diferit. Tema grupului principal din expoziția orchestrală (exemplul 47) este bazată pe forme generale de mișcare, pe numeroase repetări de motive și secvențe, formând o perioadă simfonică cu cele trei faze – expozitivă (5 m.), dezvoltătoare (9 m.) și conclusivă (4 m.).

Exemplul 47.

A. Rolla *Concert pentru violă p.I, expoziția orchestrală, TP*

The musical score for the orchestral exposition of the first movement of A. Rolla's Concerto for Viola in E major, Op. 1, is presented in four systems. The first system, marked 'Andante sostenuto', shows a piano introduction with a forte (f) dynamic. The second system, marked 'Allegro', begins with a piano (p) dynamic. The subsequent two systems continue the allegro theme with various melodic and harmonic developments.

Puntea începe cu o formațiune tematică care, dacă nu ar suna în tonalitatea tonicii, cu ușurință ar putea fi confundată cu tema grupului secundar (exemplul 48). Spre o asemenea opinie ne orientează și remarca *dolce*, și desenul melodic, însă la o analiză mai atentă observăm că această temă este urmată de modulația spre tonalitatea dominantei în care este expusă cea de-a doua temă de bază a expoziției orchestrale (cifra 2). Aceasta are anumite elemente comune cu tema punții, dar structura ei tonală foarte stabilă confirmă funcția temei secundare în formă (exemplul 49).

După o pedală desfășurată (13 m.) pe noua tonică, care într-un anumit moment se egalează cu dominantă tonalității principale, sună concluzia. Ea conține două compartimente, fiecare având la bază elemente tematice destul de bine individualizate, ambele însă reafirmă tonalitatea Es-dur.

Exemplul 48.

A.Rolla *Concert pentru violă p.I, expoziția orchestrală, puntea*



Exemplul 49.

A.Rolla *Concert pentru violă p.I, expoziția orchestrală, TS*



Cea de-a doua expoziție cu participarea solistului, după cum am menționat mai sus, nu reia temele expoziției orchestrale, ci expune altele noi. Toate cele patru secțiuni ale acestei expoziții au la bază teme diferite prezentate de violă.

Tema grupului principal (din expoziția solistică) este destul de laconică (12 măsuri, exemplul 50), cu un caracter avântat, grație arpegiului ascendent pe sunetele trisonului tonicii din debutul temei. Ea constă din două propoziții asimetrice (7+5), formând o idee muzicală unitară.

Exemplul 50.

A.Rolla *Concert pentru violă p.I, expoziția solistică, TP*



Această temă, ca de fapt și celelalte teme din prima parte, nu conține mari dificultăți tehnice. Cel mai dificil în interpretarea acestei muzici este obținerea caracterului adecvat – energic și avântat, dar nu în exces, ci foarte echilibrat, interpretul respectând foarte exact toate remarcile de dinamică, de agogică și de articulație care sunt foarte importante pentru stilistica clasicismului.

Puntea se percepe inițial ca o continuare și o dezvoltare a temei principale, discursul muzical oscilând permanent între armoniile tonicii și ale dominantei, ceea ce creează o anumită ambiguitate tonală. Modulația definitivă în tonalitatea dominantei se realizează doar în ultima măsură a punții. Întreaga punte este un exemplu de muzică motorică, bazată pe forme generale de mișcare materializate în pasaje și arpegii, interpretarea cărora necesită o bună pregătire tehnică și abilități ce se formează prin studiul sistematic al gamelor. Dorim să atragem atenția și asupra nuanțelor dinamice care trebuie respectate cu strictețe, în special în măsurile 13-19 ale punții bazate pe efectul de ecou (exemplul 51).

Exemplul 51.

A. Rolla *Concert pentru violă p.I, expoziția solistică, puntea*



Construcția grupului secundar pare să repete întocmai structura celui principal: aceleași 12 măsuri împărțite în trei propoziții asimetrice (4+3+5). Tema secundară (exemplul 52) are un caracter de dans grațios și spre deosebire de cea principală sună atât la solist, cât și la orchestră.

Concluzia se bazează pe arpeggierea acordurilor tonicii și dominantei și pe pasaje cu caracter conclusiv în partida violei. Și aici observăm repetarea unor fraze cu efect de ecou, ca și în punte. Recomandăm interpretarea concluziei la mijlocul arcușului cu un *poignet* foarte moale și elastic, evitând mișcări excesive ale cotului. În pasajul ascendent de la sfârșitul concluziei (șase măsuri până la cifra 6) solistul trebuie să calculeze foarte exact creșterea dinamicii, creând

senzația de acumulare ce duce spre culminația realizată pe trilul din penultima măsură și rezolvat în sunetul tonicii de la începutul tratării.

Exemplul 52.

A.Rolla *Concert pentru violă p.I, expoziția solistică, TS*

Tratarea debutează cu un compartiment orchestral destul de desfășurat care reia parțial materialul expoziției orchestrale (în tonalitatea B-dur), dar conține și un episod (cifra 7) în care viola expune și dezvoltă două teme noi în tonalitatea paralelă (c-moll). Acest episod aduce un contrast destul de pronunțat, în special datorită utilizării unei tonalități minore în contextul celor două tonalități majore (Es-dur și B-dur) ce au sunat anterior. Prima din temele episodului (exemplul 53) pare să provină din tematismul punții și al concluziei (și aici observăm arpeggierea acordurilor în partida solistului).

Exemplul 53.

A.Rolla *Concert pentru violă p.I, episod în tratare*

Aceste arpegii contribuie la crearea unui caracter tumultuos și dau senzația de mișcare perpetuă. Cu cât mai bine îi va reuși interpretului redarea acestui caracter, cu atât mai pronunțat va fi contrastul între cele două teme ale episodului, secunda fiind o temă expresivă cu tentă lirică și grațioasă (exemplul 54).

Exemplul 54.

A. Rolla *Concert pentru violă p.I, episod în tratare*



Spre deosebire de concertele lui Mozart reprizele cărora, de regulă, sintetizează materialul tematic din ambele expoziții, repriza din *Concertul pentru violă* de A. Rolla reia materialul din a doua expoziție (cu participarea solistului) cu unele modificări neînsemnate: puntea este omisă, iar grupul secundar și concluzia, din contra, sunt puțin lărgite. Relațiile tonale între temele celor două grupuri corespund întru totul canoanelor formei de sonată clasică. După *cadenza* solistică sună o scurtă încheiere orchestrală care repetă fără modificări al doilea compartiment din concluzia expoziției orchestrale.

Ca un semn distinctiv al acestei părți apare alternarea dintre mișcarea prin optimi în triolete și șaisprezecimi. Instrumentiștii care au un simț ritmic bine dezvoltat nu întâmpină dificultăți în interpretarea corectă a acestor desene ritmice, însă mulți violiști mai puțin experimentați au tendința de a cânta trioletele mai rar, ceea ce denaturează structura ritmică a muzicii. Le recomandăm exersarea acestor pasaje cu metronomul pentru a-și disciplina simțul ritmului, dar și ascultarea acompaniamentului.

Partea II *Largo* este o romanță lirică ce sună în tonalitatea c-moll (enunțată în episodul din tratarea p. I) și articulează forma tripartită în care observăm și unele trăsături ale formei de sonată (schema 12).

Schema 12

forma	A	B	A
	a a ₁	b c	a c
planul tonal	c-moll	Es-dur	c-moll

Expusă inițial la orchestră și reluată ulterior de viola solistică, tema de bază se desfășoară în valuri. Ea are un caracter meditativ, interiorizat, accentuat de intonația *lamento* ce apare frecvent pe parcursul părții secunde și de sunarea tensionată a septacordului micșorat (exemplul 55).

Exemplul 55.

A.Rolla *Concert pentru violă p.II*



Compartimentul central al formei tripartite (Es-dur) conține două elemente tematice: primul amintește de unele din temele din prima parte (exemplul 56), cel de-al doilea conține intonația *lamento* într-o variantă mai puțin dramatică asigurată de armoniile preponderent consonante și tonalitatea majoră (exemplul 57).

Repriza este una sintetică și îmbină tema compartimentului de bază și al doilea element tematic al părții mediane care sună aici în tonalitatea de bază. Anume grație acestei transpoziții tonale constatăm manifestarea în *Largo* a trăsăturilor formei de sonată.

Exemplul 56.

A.Rolla *Concert pentru violă p.II*



Exemplul 57.

A.Rolla *Concert pentru violă p.II*



Acest *Largo* este o mostră elocventă a stilisticii clasiciste, amintind pe alocuri unele teme lirice mozartiene. Aici solistul are posibilitatea de a-și manifesta din plin simțul dramaturgic. Sugerăm construirea unor fraze cât mai lungi respectându-se logica expunerii și schimbarea armoniei. O sarcină importantă este căutarea coloritului sonor, frumuseții sunetului pentru redarea adecvată a caracterului interiorizat al muzicii.

După o scurtă cadență și o mică încheiere orchestrală care se oprește pe acordul dominantei din tonalitatea c-moll *attacca subito* începe *Rondo* final, readucând printr-o contrapunere destul de bruscă tonalitatea de bază a *Concertului* – Es-dur.

Acest final este un exemplu de rondo septapartit cu trei episoade (schema 13) și compartimente tranzitorii ce leagă episoadele de reprizele refrenului.

Schema 13

forma	A	B	A	C	A	D	A
a	a ₁ a	b c	a	d e d	a	f g	a
planul tonal	Es	Es B	Es	As	Es	Es	Es

Vioaie și grațioasă, tema refrenului acestui *Rondo* (exemplul 58) provine direct din tema grupului secundar al expoziției solistice din p. I, contribuind astfel la unitatea *Concertului*.

Exemplul 58.

A.Rolla *Concert pentru violă p.III, refren*



Articulând o formă bipartită cu mica repriză, refrenul determină caracterul general dansant al *Finalului*.

Inițial tema refrenului este expusă de viola solistică în nuanța de piano care îi conferă eleganță și suplețe. Fiind reluată ulterior de *tutti*-ul orchestral la *forte* tema sună cu totul altfel, căpătând nuanțe solemne.

Tematismul primului episod are o tentă mai lirică, păstrând însă trăsăturile dansante ale refrenului. De dimensiuni ceva mai reduse în comparație cu primul compartiment al rondoului, acest episod prezintă o variantă a formei bipartite mici în care ambele perioade sunt construite pe un material tematic și pe un tip de mișcare diferit.

Atât ambele reprize mediane, cât și cea finală sunt comprimate și reiau doar prima perioadă a refrenului.

Episodul *C* aduce un contrast de caracter mai pronunțat și este realizat în forma tripartită urmată de o tranziție destul de desfășurată bazată pe un element tematic relativ nou (exemplul 59).

Exemplul 59.

A. Rolla *Concert pentru violă p.III*, episodul *C*



Dorim să atenționăm asupra planului tonal mai puțin obișnuit al tranziției: după o reîntoarcere destul de rapidă în tonalitatea de bază (Es-dur) discursul modulează în c-moll și se finalizează cu o cadență pe dominantă acestei tonalități după care, ca și la hotarul între *Largo* și *Final* destul de neașteptat (la fel prin contrapunere) apare refrenul în Es-dur. În opinia noastră solistul poate improviza aici o scurtă cadență, astfel încât trecerea spre tonalitatea refrenului să se realizeze în această cadență (vezi exemplul 60).

Exemplul 60.

A.Rolla *Concert pentru violă p.III, episodul C*

Cele două episoade (*B* și *C*) denotă anumite similitudini în construcția lor, antrenând forme simple bazate pe contrast tematic și mai ales ritmic între perioadele constituante, prima având un tematism mai individualizat, iar a doua provenind din forme generale de mișcare (diverse pasaje și arpegii motrice cu o ritmică aproape uniformă).

Ultimul episod *D* conține de asemenea două elemente tematice diferite, doar că de data aceasta ele sunt inversate cu locul, elementul tematic mai individualizat fiind plasat în compartimentul median al episodului (exemplul 61).

Exemplul 61.

A.Rolla *Concert pentru violă p.III, episodul D*

Problemele principale cu care se confruntă violistul în procesul de studiere și ulterior de interpretare a acestui final țin mai întâi de toate de articulație și de alegerea corectă a trăsăturilor de arcuș. Multe momente ale discursului predispun spre o interpretare romantică, însă este foarte important de a respecta stilistica clasicismului. O atenție deosebită trebuie acordată dinamicii. Destul de frecvent pe parcursul finalului observăm o dinamică terasată, cu treceri subite de la *forte* la *piano*, fără *crescendo* și *diminuendo* care generează efectul de ecou.

3.4. Concluzii la capitolul 3

Concertele analizate în acest capitol servesc drept exemple elocvente ale genului concertant și ale stilisticii clasiciste.

După cum se știe, Clasicismul muzical este o artă care se caracterizează prin armonie (între rațiune și pasiune, între voință și destin, între individ și societate), universalitate (revenirea la subiecte din mitologia antică, la teme eterne), unitate (diferite genuri reunite în operă sau în simfonie), claritate și simplitate (ea se adresează tuturor), firesc și lipsă de exces. În această epocă predominant devine concertul solistic, centrat pe interpretul virtuoz, devenind o replică muzicală la una din ideile fundamentale ale Iluminismului despre valoarea individului și rolul acestuia în societate. Dialogul baroc între *solo* și *tutti* care ilustrează conceptul complementarismului treptat este înlocuit de rivalitatea între solist și orchestră ce ilustrează conceptul egalității în drepturi promovat de ilumiști (microcosmul este egal cu macrocosmul). În acest context opoziția partidei solistice și a celei orchestrale devine una din particularitățile definitorii ale concertului.

În urma analizei comparate a concertelor investigate, putem face unele generalizări.

Toate concertele examinate reprezintă cicluri tripartite cu repartizarea similară a tempourilor (*repede-lent-repede*). Toate primele părți sunt scrise în forma de sonată (cu dubla expoziție caracteristică genului de concert), cele lente în formă tripartită și finalurile în forma de rondo – formele cele mai tipice din această perioadă, însă tratarea acestor forme (în special a formei de sonată) este diferită în fiecare caz. Astfel, în concertul lui C. Stamitz cele două expoziții se bazează pe același material tematic, în concertul lui F. A. Hoffmeister tema grupului principal din expoziția orchestrală este reluată aproape fără modificări în expoziția cu participarea solistului, iar în concertul lui Rolla ambele expoziții conțin teme diferite.

Dificultățile interpretative din concertele analizate în prezentul capitol, ca de altfel și din celelalte concerte din acea epocă, țin, în special, de respectarea stilisticii clasiciste. În zilele noastre tratarea romantică cu exaltarea și emotivitatea ei excesivă pare inadecvată pentru interpretarea muzicii din epoca clasicismului. Ea presupune utilizarea unor procedee simple, firești. Este necesar de a atrage atenția interpretului mai întâi de toate la emiterea sunetului care

trebuie să apară chiar în primul moment al mișcării arcușului și „însuflețit de dinamică” (N. Harnoncurt). Sunetul fiind luat cu o anumită forță, sonoritatea lui se diminuează treptat, notele lungi, stingându-se în mod natural și oferind timp pentru apariția altor sunete. În asemenea condiții cea mai dificilă sarcină devine interpretarea *legato* – reunirea flexibilă a notelor în melodie, formarea unor linii extinse. Mișcările arcușului se vor calcula astfel încât să cuprindă întreaga frază chiar din momentul apariției primei note. Sunetul trebuie să fie întotdeauna curat, fără impurități, cristalin, fără exces de *vibrato* și fără apăsări în interiorul notei.

Urmând aceasta tehnică de interpretare descrisă de L. Mozart și de N. Harnoncurt, interpretarea capătă o lejeritate, sonoritatea devine aerisită și transparentă. Aceasta se creează printr-o manieră de cântare fără apăsarea excesivă a arcușului în coardă respectând anumite reguli de frazare bazate pe succesiunea armoniilor care urmează mersul firesc al acumulărilor și destinderilor de tensiune, pe rezolvarea disonanțelor conform tinderii.

O sarcină dificilă, dar foarte importantă în executarea concertelor clasiciste este menținerea unei pulsații fără devieri de tempo pe parcursul întregii părți. În interpretarea unor muzicieni mai puțin experimentați trecerile dintr-un pasaj în altul, schimbarea desenelor ritmice și a nuanțelor dinamice frecvent se asociază cu modificarea involuntară a tempoului: pasajele ascendente se accelerează, cele descendente se cântă mai lent; creșterea dinamicii determină accelerarea tempoului, în timp ce diminuarea ei îl încetinește ceea ce denotă lacune destul de serioase în educația muzicală. Folosirea metronomului în scopul depășirii acestor dificultăți este recomandată doar pentru etapa inițială de studiu și pentru o perioadă scurtă, în caz contrar apare pericolul transformării mișcării vii a muzicii într-una mecanică.

În epoca clasicismului alegerea modalităților de articulare revenea aproape în totalitate pe seama interpretului, deoarece compozitorii făceau indicații doar în cazurile când doreau să se facă anumite abateri de la normele și tradițiile existente. Astfel, de exemplu, pe timpurile lui Mozart nu era necesar de a se pune liga între nota ce formează o disonanță și rezolvarea acesteia, deoarece era de la sine înțeles că acestea trebuie interpretate *legato*, iar nota rezolvării întotdeauna trebuie cântată mai încet decât disonanța premergătoare.

Respectarea acestor indicații în procesul studierii și interpretării concertelor pentru violă și orchestră analizate în prezentul capitol va ușura sarcina violiștilor și va asigura redarea corectă a stilisticii clasicismului trăsăturile definitorii ale căreia sunt: frumusețea și claritatea melodică; caracterul echilibrat și puritatea formei; reținerea expresiei și bunul gust.

4. EVALUAREA MUZICOLOGICĂ A ECOURILOR ROMANTISMULUI ȘI TENDINȚELOR POST- ȘI ANTIROMANTICE ÎN CONCERTELE PENTRU VIOLĂ ȘI ORCHESTRĂ DIN SEC. XX

Romantismul apare ca o reacție subiectivă față de obiectivismul clasicist. Suntem de acord cu Puiu Ioniță care afirmă că „romantismul este revolta metafizicii asupra fizicii, a sentimentului împotriva rațiunii, a infinitului împotriva finitului, a posibilului împotriva a ceea ce numim real” [citat după 17, p. 6]. Epoca romantismului este centrată pe personalitatea Artistului-Demiurg care modelează în conștiința sa un univers unitar ce include toată lumea înconjurătoare atât cea reală cât și cea imaginară (astfel microcosmul include și macrocosmul). În arta romantică se accentuează trăirea umană, zbuciumul interior al individului, sentimentele contradictorii ce-i frământă existența. Exprimarea romantică tinde spre o mare libertate în tratarea formelor și a mijloacelor de expresie, spre o individualizare a discursului muzical. Personalizarea conceptului artistic duce la „cultul personalității excepționale”, fie un interpret excelent (N. Paganini, F. Liszt), fie un personaj ieșit din comun de tip Faust, Obermann, Harold, Manfred. Respectiv, în muzica instrumentală programatică frecvent se recurge la personificarea tematismului și a timbrurilor. Drept dovadă poate servi partida personificată a violei din simfonia *Harold în Italia* de H. Berlioz.

Simfonia *Harold în Italia* de H. Berlioz a devenit o adevărată culminație în procesul de emancipare a violei și de tratare a ei în calitate de instrument solistic. Acestui fapt i-a precedat o treptată schimbare de optică în atitudinea față de violă pe care o putem observa în creația compozitori romantici. Una din trăsăturile definitorii ale artei muzicale romantice este, după cum se știe, programatismul sub influența căruia crește rolul componentei ilustrative a muzicii. Acest fapt într-o mare măsură a determinat diversificarea tratării timbrurilor instrumentale și individualizarea acestora. Printre instrumentele „ieșite din umbră” în această perioadă se numără și viola. Drept exemplu putem menționa numeroase episoade în care viola joacă un rol dramaturgic și expresiv important în operele lui K. M. Weber (aria lui Anhen din actul III al operei *Freischutz*, compartimentul lent din uvertura la *Oberon*, uvertura la *Evrianta*), în diverse lucrări semnate de H. Berlioz (uvertura *Franco-Juges*, aria Margarinei din p. III din *Damnațiunea lui Faust*, introducerea la *Romeo și Julieta* ș.a.). După apariția simfoniei *Harold în Italia* de H. Berlioz interesul compozitorilor față de violă a crescut și mai mult. Astfel constatăm prezența unor partide violistice foarte evolute, pline de momente de virtuozitate și efecte timbrale specifice în operele lui R. Wagner (*Zborul Walkiriilor*, scena din Grota lui Venus din *Tannhauser*, episodul cu viola solo din actul I din *Tristan și Isolda* ș.a.), în creațiile simfonice de

R. Straus (în special trebuie menționată partida violei (Sancho Pansa) din poemul simfonic *Don Quijote*), în simfoniile de G. Mahler (de exemplu, *Andante* din simfonia nr. 10 ș.a.).

Subscriem la opinia lui S. Poneatovski care afirmă că „*Harold în Italia* a eclipsat pe mai mulți ani alte (ce-i drept, puținele la număr) lucrări pentru viola solistică compuse pe parcursul secolul XIX, redescoperite ulterior abia în secolul următor după apariția unor noi ediții care au determinat interesul față de ele din partea interpreților violiști” [201, p.110]. Printre acestea se numără *Fantezia* pentru violă și orchestră de J. N. Hummel (1822), *Sonata* pentru violă și pian de F. Mendelssohn (1824), *Sonata* pentru violă și orchestră de N. Paganini (1834), *Marchenbilder* pentru violă și pian op. 113 de R. Schumann (1851), cele două sonate pentru violă (sau clarinet) și pian op. 120 de J. Brahms ș.a. Deoarece nici una din lucrările enumerate mai sus nu pot fi atribuite genului de concert ele nu sunt analizate în prezenta teză.

Ecourile romantismului se resimt puternic și în muzica secolului XX – fie în forma numeroaselor și diferitelor fenomene postromantice (impresionismul, verismul, expresionismul timpuriu ș.a.), fie în diverse forme de negare a romantismului (neoprimitivismul, futurismul, urbanismul, neoclasicismul ș.a.), sau în reînvierea și reinterpretarea tradiției romantice reapărută după respingerea vehementă și categorică a acesteia (neoromantismul ca parte componentă a postavangardei). Toate aceste fenomene și procese sunt reflectate în diferitele specii muzicale. Nu fac excepție nici genurile muzicii instrumentale.

Căutând sonorități inedite, compozitorii secolului XX manifestă un interes sporit față de renovarea paletelor timbrale. Astfel apar numeroase lucrări solo și concertante pentru instrumentele tratate până în veacul XX în calitate de „cenușărese”. Printre ele se numără și viola. Dacă vom face puțină statistică parcurgând lista concertelor pentru violă scrise până în prezent (vezi anexele 5 și 6), fără prea mari eforturi vom constata că majoritatea dintre ele au fost compuse pe parcursul ultimului secol. Din acest număr impunător de lucrări noi am selectat doar acele concerte care fac parte din repertoriul didactic și anume *Concertul pentru violă și orchestră* de William Walton, *Concertul pentru violă „Der Schwanendreher”* de Paul Hindemith și *Concertul pentru violă și orchestră* de Bela Bartók.

4.1. Examinarea specificului stilistic în *Concertul pentru violă și orchestră* de W. Walton⁵⁰

William Turner Walton (29.03.1902, Oldham (Lancashire) – 08.03.1983, La Mortella) este considerat pe bună dreptate unul dintre cei mai consacrați compozitori englezi din secolul XX.

⁵⁰ Despre *Concertul pentru violă și orchestră* de W. Walton vezi articolele noastre [10; 39].

Moștenirea artistică a compozitorului include lucrări corale și orchestrale, muzică de cameră și ceremonială. Stilul său componistic s-a constituit ca parte componentă a mișcării universale postromantice cu asimilarea elementelor muzicii naționale engleze, dar și ecourilor „monștrilor sacri” din secolul trecut și a jazz-ului. Scriitura lui Walton se caracterizează printr-o ritmică alertă, prin armonii condimentate, melodii de un larg suflu romantic și printr-o elevată măiestrie contrapunctică.

Printre creațiile importante ale lui Walton se numără și tripticul de concerte destinate instrumentelor cu coarde compuse special pentru trei dintre cei mai remarcabili interpreți ai secolului XX: concertul pentru violă (1929, revăzut substanțial în 1962) a fost scris pentru L. Tertis, cel pentru vioară (1939) – pentru J. Heifetz, iar cel pentru violoncel (1956) – pentru G. Piatigorsky.

Concertul pentru violă și orchestră este una din cele mai populare creații ale lui Walton, ocupându-și locul special atât în repertoriul concertistic, cât și în cel didactic. În pofida popularității sale acest concert nu a fost aproape deloc reflectat în literatura muzicologică. De exemplu, în sursele bibliografice în limbile română și rusă nu am găsit nici informații despre istoria compunerii concertului, nici schițe analitice asupra formei și limbajului acestei lucrări, astfel fiind nevoiți să recurgem la lucrările cercetătorilor englezi care ne-a fost accesibile.

Ideea compunerii *Concertului pentru violă* i-a fost sugerată lui Walton de către Thomas Beechem în anul 1928. După cum menționează în cartea sa *Susanna Walton*, soția compozitorului, „William a fost surprins de o asemenea propunere și de faptul că Thomas considera că el ar putea compune o lucrare de acest gen deoarece, după cum mi-a mărturisit, cunoștințele lui despre violă se reduceau doar la constatarea că acest instrument posedă un sunet îngrozitor. Unica lucrare pentru violă care îi trezea admirația era *Harold în Italia* de Berlioz” [citată după 58, p. 48]. Cu toate acestea Walton s-a apucat de lucru cu mare pasiune și interes. Deja în februarie 1929 el îi scria poetului Siegfried Sasson: „eri am finalizat partea a doua din *Concertul pentru violă*. Pentru moment, aceasta este cea mai reușită dintre compozițiile mele, dacă doar partea III n-o s-o strice” [citată după 58, p. 48]. Aproximativ în același timp Walton îi împărtășește prietenului său, pianistului A. Morrison despre succesele în procesul de lucru asupra *Concertului*, îndrăznind chiar să-și definească stilul ca unul „matur”. Morrison a fost surprins de o asemenea afirmație îndrăznească a tânărului compozitor, însă ulterior, în primăvara anului 1929, după ce Walton i-a arătat concertul, a fost de acord menționând că „într-adevăr, în această lucrare compozitorul într-adevăr demonstrează o adevărată maturitate stilistică” [citată după 46, p. 12]. După finalizarea *Concertului* Walton trimite partitura cunoscutului interpret și profesor de violă Lionel Tertis (cărui inițial compozitorul intenționa să-i dedice această lucrare), însă Tertis o înapoiază autorului refuzând s-o interpreteze. Iată cum descrie această întâmplare L. Tertis în

autobiografia sa: „Una din lucrările pe care am refuzat s-o interpretez a fost și *Concertul pentru violă* de Walton. Mărturisesc cu regret și rușine că atunci când compozitorul mi-a propus să-i interpretez *Concertul* i-am respins propunerea. Nu mă simțeam prea bine atunci, dar de fapt, nu asta a fost cauza principală. Pur și simplu, la momentul respectiv nu am fost în stare să înțeleg și să apreciez stilul lui Walton. Inovațiile limbajului său muzical care acuma mi se par absolut logice și pe deplin justificate, pe atunci îmi sunau prea modern” [73, p. 36]. După refuzul lui Tertis compozitorul decepționat de această reacție intenționa să rescrie concertul, transformându-l în concert pentru vioară. Însă prietenul său Edward Clark îi trimite partitura lui Paul Hindemith și „când acesta o acceptă galant spre interpretare, Wiliam, după cum dezvăluie soția compozitorului, este cu adevărat încântat” [citat după 46, p. 15].

Premiera s-a produs pe 3 octombrie 1929 la *Queen's Hall* în interpretarea *Henry Wood Symphony Orchestra* sub bagheta autorului avându-l ca solist pe Paul Hindemith. Pregătirile pentru premieră au decurs bine, în pofida numărului mic de repetiții și multiplelor modificări și corectări introduse de Walton, inclusiv până în ziua premierei. Compozitorul a mărturisit că a rămas frapat de concertul pentru violă a lui Hindemith *Kammermusik* nr.5 și fiind profund impresionat de această lucrare încerca să-și desăvârșească propriul concert.

În timp ce *Concertul pentru violă* a fost primit cu căldură de public, interpretarea lui Hindemith nu a avut același succes. Într-un interviu Walton recunoaște: „Interpretarea lui Hindemith a fost cam neglijentă... Tehnica lui era impecabilă, însă el parcă nu înțelegea ce cântă. El doar a învățat și a cântat toate notele, rămânând neatent la nuanțe” [citat după 59, p. 50]. L. Tertis, prezent la premieră și ulterior interpretând frecvent acest concert, a avut aceleași impresii: „Am fost profund dezamăgit de interpretarea lui (a lui Hindemith – n.n.). Toate notele, desigur, au fost cântate, însă interpretarea a fost rece și neplăcută, iar instrumentul la care s-a cântat cu greu poate fi numit viola, deoarece era prea mic” [73, p. 36].

Cu toate acestea, grație lui Hindemith *Concertul pentru violă și orchestră* de Walton a fost interpretat în fața publicului londonez și această premieră a fost un veritabil succes care însoțește lucrarea până în prezent.

În 1961 Walton face o nouă redacție a *Concertului*, înlocuind componența triplă a instrumentelor aerofone cu una dublă, excluzând tuba și trompeta a treia și adăugând harpa. Autorul intervine destul de serios în acompaniamentul orchestral, făcându-l mai aerisit. A fost modificat de asemenea și tempo-ul, în special în partea a doua, care în noua versiune sună mult mai rapid. Această redacție nouă a fost prezentată publicului la 18 ianuarie 1962 la Royal Festival Hall, în interpretarea lui John Coulling la violă, însoțit de *London Philharmonic Orchestra* sub conducerea lui Sir Malcolm Sargent. Unii cercetători observă anumite similitudini între *Concertul*

pentru violă de Walton și *Concertul nr.1 pentru vioară și orchestră* de S. Prokofiev [de exemplu, 74, p. 148-150; 46, p. 16]. Alții menționează influența lui Hindemith asupra *Concertului* lui Walton [58, p. 48; 46, p. 15]. Putem doar parțial să fim de acord cu aceste opinii deoarece și muzica lui Prokofiev, și cea a lui Hindemith stau sub semnul antiromantismului în timp ce *Concertul pentru violă* de Walton este o lucrare cu o pronunțată tentă postromantică.

Concertul este structurat în forma unui ciclu tripartit, însă corelațiile de tempo între părți nu se înscriu în tradiționala schemă *repede – lent – repede*.

Prima parte *Andante comodo* este foarte expresivă, muzica fiind plină de dramatism, dar și de lirică înălțătoare. Discursul este realizat într-o formă de sonată (schema 14) tratată destul de inventiv, demonstrând tendința spre individualizarea formei caracteristică romanticilor.

Schema 14

Expoziția		Tratarea		Repriza	
TP	TS	TP	TS	TP	TS
a-moll	d-moll	fis-moll	h-moll	a-moll	a-moll
	4	6	9	14	16

Expunerea muzicală debutează cu o scurtă introducere în care cvartetul instrumentelor de coarde (la *p con sordino*) ne introduce în atmosfera generală a părții I și pregătește intrarea temei principale la viola solistică (exemplul 62).

Exemplul 62.

W. Walton *Concert pentru violă*, p.I, TP

I

У. ВОЛТОН

Альт

Стр.-кв.

Andante comodo $\text{♩} = 52$

espress.
Quart. con sord.

mp cantabile espress.

pp

f

Cl.

Fl.

Tema grupului principal expusă în nuanțe de *mp* are un pronunțat caracter liric, iar începutul ei în poziția a patra îi conferă o sonoritate fină, estompată, însă cu un anumit grad de tensiune grație salturilor la intervale disonante largi (nona mică și septima mare)⁵¹. În procesul dezvoltării tema va căpăta nuanțe dramatice și o sunare și mai tensionată. În debutul temei compozitorul indică *cantabile espressivo* care poate fi realizat doar prin trăsături foarte line și plastice ale arcușului și prin schimbările neobservate ale coardelor. Linia melodică se desfășoară în câteva valuri însoțite de creșterea treptată a dinamicii care conduc spre culminație.

După expunerea temei la instrumentul solistic ea este reluată de oboi (cifra 1), violei revenindu-i rolul de acompaniament. Dificultatea acestui compartiment constă în îmbinarea nuanței *diminuendo* spre *pp* cu mișcarea ascendentă pe coarda *A*. Interpretul trebuie să dozeze corect mișcarea arcușului, micșorându-i treptat viteza odată cu scăderea dinamicii. Trecerea la mișcarea prin octave trebuie să se realizeze rapid, comutând atenția solistului asupra unei mișcări mai ușoare cu *poignet*-ul și nu cu cotul.

În cifra 3 (exemplul 63) se realizează o cădere dinamică bruscă spre *mp*, însă grație facturii orchestrale dense solistul poate cânta aici *mf*, păstrând o articulație foarte clară. Aname aici în orchestră se fac auzite pentru prima dată niște îmbinări armonice major-minore care ulterior vor răsună frecvent pe parcursul primei părți, dar și în coda finalului, căpătând astfel rolul de leit-armonii, servind drept argument în susținerea afirmației noastre referitoare la ecourile evidente ale romantismului din muzica acestui *Concert*.

În prima măsură a cifrei 3 începe un *crescendo* care conduce spre culminația generală a temei grupului principal realizată prin note duble pe coarda *A* în partida solistului. Dificultatea principală constă aici în sonorizarea bună a sextelor în toate registrele violei. Interpretul trebuie să găsească un sunet plin, frumos, calitativ, voluminos. În acest compartiment are loc de asemenea și o schimbare a accentelor metrice. La începutul culminației autorul notează *allargando ma ritmico*, indicând o lărgire abia perceptibilă a mișcării, respectând totuși ritmul și metrul.

Tema secundară (cifra 4, vezi exemplul 64) se expune în partida violei solistice sub acompaniamentul *pizzicato* al coardelor și spre deosebire de tema principală debutează în registrul grav, repetându-se ulterior și în cel acut.

⁵¹ Dorim să atragem atenția asupra prezenței în această temă a motivului DEsCH care inițial în expoziție este voalat grație saltului între sunetele C și H, însă în tratare, fiind expus în linia basului, devine foarte evident. Am remarcat aceeași intonație în *Cvartetul* nr. 2 de K. Szymanowski compus în anul 1927.

Exemplul 63.

W.Walton *Concert pentru violă, p.I, leit-armoniile*

Exemplul 63. W.Walton *Concert pentru violă, p.I, leit-armoniile*. The score shows two systems. The first system includes a woodwind section (Ob., Cl., Fl.) and a string section (vi.). The second system includes a woodwind section (Fl., Cor.) and a string section (vi. I). The score features various dynamics (mf, cresc., pp, p, f, mf) and tempo markings (rall., Cor., mf espress., a tempo, poco fero, ben tenuto).

Exemplul 64.

W.Walton *Concert pentru violă, p.I, TS*

Exemplul 64. W.Walton *Concert pentru violă, p.I, TS*. The score shows two systems. The first system includes a woodwind section (Cor., Fg.) and a string section (vi.). The second system includes a woodwind section (Trb. con sord., Fg.) and a string section (vi. I). The score features various dynamics (p, mf, p, f, mf) and tempo markings (rall., Cor., mf espress., a tempo, sognando).

Intonațiile *lamento* ca și saltul la terță ascendentă o apropiere de tema principală. Recomandăm interpretarea primelor trei măsuri ale teme secundare integral pe coarda *C* pentru asigurarea unei sonorități timbrale omogene. Intonațiile *lamento* din această temă își ating apogeul în cifra 5 la *f* în octava a treia, și apare pericolul unei forțări a sunetului care trebuie evitată prin respectarea remarcii autorului *cantabile*. În măsura a treia din cifra 5 începe concluzia (exemplul 65). Aici trebuie de atras atenția la dozarea corectă a *crescendo* și *stringendo* care nu trebuie să fie prea rapid, ci foarte bine calculat reieșind din indicațiile metronomului”.

În tratare (cifra 6) din nou se face auzită tema principală, căpătând, însă, alte nuanțe. În partida violei tema este introdusă printr-un pasaj ascendent care debutând la *mf* atinge destul de repede nuanța dinamică *ff* – sarcină destul de dificilă ținând cont de hașura *spiccato* cu care trebuie interpretat pasajul. De asemenea nu trebuie neglijate accentele atât în acest pasaj, cât și în altele, deoarece ele asigură organizarea ritmică corectă.

Exemplul 65.

W. Walton *Concert pentru violă, p.I, concluzia*

Mai departe (cifra 7) în registrul grav la *ff* pe coarda *C* tema sună într-o variantă modificată. Sonorizând acest episod și ținând cont de poziția a cincea în care trebuie să fie cântată tema, interpretul va avea grijă să nu apese prea tare coarda, să nu forțeze sunetul astfel încât să fie auzite toate notele.

În cifra 8 (exemplul 66) în partida solistică pentru prima dată apare expunerea acordică prin structuri verticale din trei și patru sunete în durate de șaisprezecimi. Compozitorul cere interpretarea acestui episod *au talon martellato*, însă considerăm mai oportună utilizarea hașurii *spiccato* interpretând acordurile din trei sunete pe trei coarde concomitent, iar cele din patru sunete cu o mișcare ondulatorie a mâinii drepte din motivul dificultății de a sonoriza toate cele patru coarde concomitent.

Dezvoltarea temei secundare se produce în cifra 9 unde ea sună în sexte în partida violei. Interpretarea notelor duble aici cere o atenție sporită, deoarece trebuie asigurată fluiditatea neîntreruptă a melodiei, ce poate fi obținută prin sonorizarea atentă a fiecărei sexte în special în momentele de schimbare a arcușului, care trebuie să fie foarte line, fără rupturi.

Referitor la digitație, putem menționa faptul că există locuri unde sunt posibile mai multe variante. Astfel, de exemplu, pasajul ascendent din măsura a patra din cifra 11 poate fi interpretat

utilizând demi-poziția sau poziția a treia. Noi considerăm mai oportună anume această ultimă variantă deoarece în poziția a treia schimbul coardelor revine pe timpii metrici tari.

Exemplul 66.

W. Walton *Concert pentru violă*, p.I, tratarea



Spre deosebire de expoziție, repriza (cifra 14) debutează cu sonoritatea violei solistice care expune tema principală la două voci. Această expunere prezintă o dificultate pentru interpret care trebuie să evidențieze ba vocea superioară, ba cea inferioară. Pentru a sonoriza corect tema mâna stângă trebuie să asigure foarte exact schimbările armoniei în timp ce mâna dreaptă va realiza foarte plastic toate schimbările de arcuș. Ulterior (cifra 15) tema principală este sonorizată de oboi, violei revenindu-i rolul de acompaniament interpretarea căruia cere de la solist abilități ritmice (exemplul 67).

Exemplul 67.

W. Walton *Concert pentru violă*, p.I, repriza

This musical score snippet for Example 67 shows a multi-measure rest for the Violin I (vi. I) and a complex rhythmic passage for the Violin II (vi. II) and Viola (vl. II). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation features dense chordal textures and rapid sixteenth-note passages, particularly in the violin and viola parts. The score includes markings such as 'Lento', 'poco accel.', 'rall.', 'molto', 'ppp', 'espress.', and 'VI. II con sord.'.

În încheierea primei părți a *Concertului* tema de bază din nou sună la violă pe fundalul armoniilor major-minore care creează un efect pregnant de joc al luminilor (exemplul 68).

Exemplul 68.

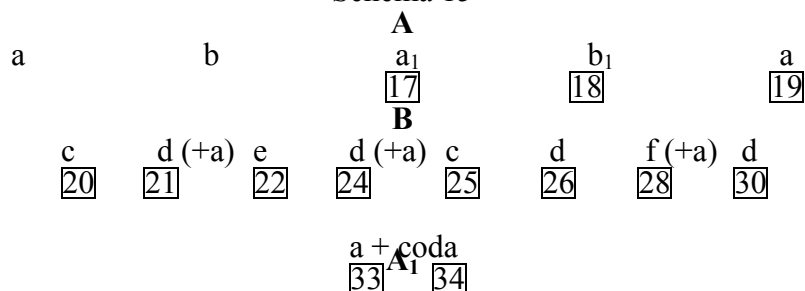
W.Walton *Concert pentru violă*, p.I, repriza

Inovațiile în tratarea formei de sonată din această parte se manifestă în special în dezvoltare, unde compozitorul supune temele unei evoluții tonale și polifonice destul de intense, evitând aproape în totalitate elaborarea motivică atât de caracteristică pentru genurile simfonice. De asemenea, începând cu cifra 9 compozitorul reproduce aproape exact întreg compartimentul ce include grupul secundar și concluzia, transpunându-le doar într-o nouă tonalitate și adăugând un nou contrapunct melodic în orchestră. Acest episod este încadrat între două compartimente dezvoltătoare în care sună elemente din diferite teme și îmbinările contrapunctice ale acestora.

Și repriza este concepută într-o variantă mai puțin obișnuită pentru forma de sonată, amintind mai curând reprizele sintetice din formele tripartite mari (caracteristice compozitorilor romantici), decât cele de sonată, deoarece aici sună într-o variantă comprimată doar temele grupurilor principal și secundar, puntea și concluzia fiind omise.

Partea a doua *Vivo, con molto preciso* este scrisă în formă tripartită mare cu trăsături de rondo (schema 15) care se datorează repetării frecvente a primei teme.

Schema 15



Primul compartiment al formei (*A*) este destul de tradițional articulând o schemă tri-pentapartită, în timp ce partea mediană (*B*) îmbină mai multe funcții: aici se expun cel puțin patru elemente tematice noi, două dintre care (*d* și *f*) derivate din tema de bază a primului compartiment. În plus, toate temele acestei secțiuni sunt supuse și unui proces de dezvoltare datorită cărui fapt dimensiunile părții mediane depășesc substanțial volumul compartimentelor extreme.

Cele mai pregnante elemente tematice ale acestei părți, în opinia noastră, sunt temele *a* (tema de bază) și *e* (tema a treia din compartimentul median). Vezi exemplele 69 și 70.

Exemplul 69.

W. Walton *Concert pentru violă*, p.II (a)



Exemplul 70.

Walton *Concert pentru violă*, p.II (e)



Vivo con molto preciso începe cu o temă foarte energică, activă la viola solistică în dialog cu diferite instrumente din orchestră. Tema are un caracter avântat și conține un impuls puternic de mișcare. Intonația incipientă de două cvarte ascendente sună ca un semnal, ca un îndemn ce contrastează puternic cu tematismul lirico-dramatic al primei părți”.

Chiar de la începutul părții II se face observat ritmul sincopat care se datorează deplasării accentelor metrice de pe timpii tari pe cei slabi, dar și schimbării frecvente a metrului, devenind un semn distinctiv al discursului muzical din *Vivo*. Motivul inițial la violă trebuie cântat cu un arcuș mic, cu treceri foarte precise de pe o coardă pe alta, fără a accentua începutul sunetelor, ci articulându-l cu ajutorul degetului arătător al mâinii drepte.

O dificultate tehnică destul de serioasă în prima temă o prezintă schimbarea frecventă a trăsăturilor de arcuș *staccato* și *legato*, în special în măsurile 6 și 8.

În cifra 18 apare mișcarea *legato* câte două note. Aici solistul trebuie să aibă grijă ca ambele note să fie auzite la fel de bine, iar pentru aceasta mișcările din mâna dreaptă trebuie să fie mereu active. *Crescendo* înaintea cifrei 19 se recomandă a fi început cât mai târziu pentru ca efectul produs de pasajul ascendent să fie mai pregnant. Un rol important aici îl joacă accentele pe fiecare timp al măsurii care contribuie la păstrarea tempoului, deoarece frecvent interpreții neexperimentați odată cu creșterea dinamicii involuntar accelerează și tempoul.

Compartimentul median al formei (cifra 20) este construit, după cum s-a menționat deja, pe teme derivate din tema de bază (tema marcială *d*, cifra 21; tema acordică *e*, cifra 22). El prezintă mai multe dificultăți tehnice, ce țin în special de schimbările frecvente ale trăsăturilor de arcuș, dar și de contrastele dinamice. O atenție din partea solistului merită și acordurile (cifra 22) conținând ritm punctat și sincope care trebuie cântate concomitent pe trei coarde pentru a asigura o sunare mai unitară temei ce se formează din sunetele lor superioare.

În cifra 24 începe un compartiment dezvoltător în care sunt tratate toate elementele tematice importante din partea II. Acompaniamentul orchestral discret permite solistului să se simtă destul de confortabil în registrul grav, fără a forța sonoritatea violei. Un rol important în acest fragment revine accentelor care reliefează ritmul sincopat. Tema de bază expusă într-o altă tonalitate (B-dur) și cu noi trăsături de arcuș, capătă contururi expresive inedite. De fapt, se recomandă ca fiecare expunere a acestei teme să fie diferită de cele precedente, găsindu-se de fiecare dată noi culori timbrale, noi nuanțe dinamice pentru a evita monotonia și pentru a nu obosi ascultătorul.

Dacă tema *a*, grație multiplelor repetări ale elementului ei de bază, pe parcursul părții secunde a *Concertului* joacă rolul refrenului la nivelul formei tripartite mari, tema *d* îndeplinește același rol, însă la nivelul compartimentului median.

Repriza puternic comprimată (cifra 33) este dominată de elementul tematic principal (*a*), însă în codă se fac auzite și niște ecouri vagi ale celorlalte teme dizolvate în formele generale de mișcare.

Finalul *Allegro moderato* este scris în forma unui *allegro* de sonată. Ca și în partea I compozitorul și de data aceasta oferă o viziune liberă, mai puțin obișnuită a formei, în special grație codei foarte desfășurate ce joacă rolul unei noi tratări (amintind din nou de formele compozitorilor romantici). O trăsătură specifică a acestui final îl constituie elementele polifonice utilizate din abundență nu doar în compartimentele dezvoltătoare, ci și în expoziție. Chiar și expunerea temei principale (exemplul 69) este fugată, tema sunând inițial la fagot, ulterior la viola solistică, fiind reluată apoi și de flaut”.

Această temă are un caracter marcial destul de reținut, amintind prin primul său element conturul temei de bază din partea a doua (mișcare ascendentă uniformă pe cvarte – în partea a

doua, mișcare ascendentă uniformă pe cvinte – în final). Sarcina principală a solistului în interpretarea acestei teme constă în construirea corectă a frazei, urmând riguros accentele din text, fără a face unele suplimentare (spre exemplu, pe optimea din figura ritmică punctată).

Exemplul 71.

W.Walton *Concert pentru violă*, p.III, TP



Puntea (cifra 39) aduce o oarecare neliniște după calmul teme principale. Și ea este expusă imitativ (exemplul 72).

Exemplul 72.

W.Walton *Concert pentru violă*, p.III, puntea

Dorim să atragem atenția asupra polifoniei latente care apare între figura ritmică ostinată (trioletul) și melodia ascendentă a vocii superioare. Pe fundalul acestei teme se fac auzite intonațiile ce anticipează tema secundară.

Tema secundară (cifra 40) are un pronunțat caracter liric și amintește de imaginile lirico-dramatice ale primei părți. Am vrea să menționăm că începând cu cifra 40 solistul și orchestra parcă se contopesc într-un tot întreg: temele grupului secundar și a concluziei trec pe neobservate de la orchestră la solist și viceversa contribuind la crearea unei imagini unitare (exemplele 73, 74).

Exemplul 73.

W.Walton *Concert pentru violă*, p.III, TS

Exemplul 74.

W.Walton *Concert pentru violă*, p.III, concluzia

Tratarea (cifra 42) debutează cu dezvoltarea temei principale împletită cu intonațiile temei secundare. Pe parcursul tratării observăm suprapunerea contrapunctică a elementelor acestor două teme (în special în cifrele 45 și 46, exemplele 75 și 76).

Exemplul 75.

W.Walton *Concert pentru violă, p.III, tratarea*



Exemplul 76

W.Walton *Concert pentru violă, p.III, tratarea*



Tema principală în repriză este puțin modificată și comprimată. Celelalte teme sună aproape fără schimbări (cu excepția tonalității). După concluzie (cifra 49) începe o nouă tratare în care compozitorul dezvoltă toate temele expoziției, dând totuși o anumită prioritate elementului de bază din tema principală.

Începând cu cifra 55 auzim un episod orchestral desfășurat bazat pe expunerea în *stretto* a temei principale în largire (puțin modificată), urmând și varianta augmentată a temei secundare.

Exemplul 77.

W.Walton *Concert pentru violă, p.III, TP*



În cifra 61 pe fundalul unui ostinato format din motivul incipient din tema principală a finalului la violă este expusă tema de bază din partea I (exemplul 78).

Exemplul 78.

W. Walton *Concert pentru violă*, p.III, TPIII+TPI

61

a tempo

molto espress.

pp

pochiss. allarg.

62

63

64

Acesta este un epilog sau chiar un *post scriptum* atât de caracteristic pentru exprimarea romantică, fiind perceput ca o amintire sau ca un vis în care evenimentele prezentului (tema principală a finalului) se intercalează cu imaginile trecutului (tema principală și leit-armoniile major-minore din p. I, vezi exemplul 79).

Exemplul 79.

W. Walton *Concert pentru violă*, p.III, epilog

63

largamente

a tempo

rit.

meno mosso

espress.

64

Epilogul formează un arc tematic, conceptual și semantic ce încadrează concertul contribuind la unitatea lui. Vom menționa că finalul se termină aproape la fel ca și partea I, unica

deosebire constând în acordul final care în parte I este acordul tonicii minore (a-moll), în timp ce finalul (adică și întreg concertul) se încheie cu trisonul tonicii majore (A-dur), care sună ca la mulți compozitori din epoca Barocului ca o transfigurare, ca o speranță”.

Concertul pentru violă și orchestră de Walton este o lucrare în care se simte foarte pronunțat spiritul romantismului târziu, o lucrare impregnată cu lirism profund și expresivitate. Partitura *Concertului* conține numeroase devieri de tempo notate de autor, astfel încât alte libertăți spre care pare să predisună textul riscă să denatureze integritatea concepției artistice.

Și alți compozitori englezi din secolul XX au scris lucrări pentru violă și orchestră îmbogățind repertoriul destul de limitat al acestui instrument. Printre acestea se numără *Concertul pentru violă și orchestră în sol minor* (1903) de Cecil Forsyth (1870-1941, compozitoare americană de origine engleză), *Mișcare lirică pentru violă și orchestră mică* (*Lyric movement: for viola and small orchestra*) de Gustav Holst (1874-1934), *Flos Campi* (1925) suită pentru violă, cor și orchestră mică bazată pe versete din *Cântarea Cântărilor* de Ralph Vaughan-Williams, *Lacrima: Reflecții asupra unui cântec de John Dowland* (*Lachrymae: Reflections on a Song of John Dowland*) de B. Britten compusă inițial pentru violă și pian (1950) și ulterior (1974) redactată pentru violă și orchestra de coarde. Însă din motivul că ele fie nu aparțin genului concertant, fie nu sunt la fel de bine cunoscute și frecvent interpretate ca și *Concertul* lui Walton, doar acesta din urmă a fost ales pentru o analiză exhaustivă.

Studierea *Concertului* de Walton poate constitui o etapă de pregătire a studenților pentru interpretarea muzicii contemporane, deoarece în lucrare încă se resimte puternic legătura cu epoca romantismului (în special în p. I), fapt ce ușurează perceperea ei, dar totodată se fac observate și trăsături ale unui limbaj mai nou (p. II și III).

Grație imaginilor artistice evocatoare și limbajului muzical expresiv și proaspăt *Concertul pentru violă și orchestră* de Walton se numără printre cele mai bine cunoscute și cel mai frecvent interpretate lucrări semnate de acest compozitor, cucerind admirația publicului chiar din momentul premierei, devenind și unul dintre cele mai îndrăgite concerte din repertoriul violei. *Concertul* abundă de teme muzicale pregnante care exprimă un conținut foarte adânc oferind interpreților oportunitatea de a-și demonstra din plin atât măiestria și dexteritatea instrumentală, cât și gândirea muzicală. Interpretarea lui solicită nu doar abilități tehnice, ci o adevărată maturitate profesională prin care solistul trebuie să se manifeste nu doar ca un virtuoz, ci mai întâi de toate ca un muzician profund și serios”.

4.2. Studiarea legăturilor între muzica populară tradițională și creația componistică modernă în Concertul pentru violă și orchestră *Der Schwanendreher* de P. Hindemith⁵²

Paul Hindemith (16.11.1895, Hanau – 28.12.1963, Frankfurt pe Main) este unul dintre cei mai reprezentativi compozitori germani ai secolului XX, dar și o personalitate remarcabilă a culturii muzicale universale. Activitatea de creație a lui P. Hindemith s-a bucurat de o mare apreciere din partea specialiștilor, savanții occidentali considerându-l alături de A. Schönberg, I. Stravinski și B. Bartók unul dintre cei mai proeminenți compozitori ai secolului XX.

Exponent al noilor tendințe în muzica germană, Paul Hindemith prin activitatea sa multilaterală în calitate de compozitor, interpret, profesor a influențat extrem de puternic atmosfera generală a vieții muzicale pe parcursul anilor 20-60 ai secolului trecut. Compozitorul german este autorul unui concept armonic propriu bazat pe „însușirile natural-acustice și timbrale ale acordurilor și legitățile acustic-funcționale ale muzicii” [16, p. 270], dar și pe gândirea liniar-polifonică, fiind maestru al contrapunctului apreciat adesea ca un „Bach al secolului XX”. P. Hindemith s-a pronunțat ca un adept înflăcărat al principiilor tonale (a se vedea *Unterweisung im Tonsatz*, p. 1-3, 1937-1970) care, în opinia compozitorului sunt unicele arme împotriva anarhiei și voluntarismului în creația componistică. Evident, Hindemith are în vedere tonalitatea lărgită, eliberată de restricțiile și limitele armoniei tonal-funcționale și ale sistemului modal major-minor care a dominat muzica europeană pe parcursul secolelor XVII-XIX.

Ca polifonist, prin cultivarea unui contrapunct imitativ neobaroc, are puncte de tangență cu toți creatorii care s-au manifestat în perioada interbelică. Hindemith reînvie și dezvoltă vechile forme polifonice, îmbogățindu-le cu un nou material sonor și cu un nou conținut. Cu această activitate el se înscrie în contextul general al neoclasicismului, devenind unul dintre reprezentanții de frunte ai acestui curent stilistic. Și totuși, stilul lui Hindemith nu poate fi apreciat univoc doar ca neoclasicist, deoarece este unul de sinteză axat pe orientarea antiromantică.

Compozitorul își prezintă creația printr-o remarcabilă varietate de genuri: operă, muzică simfonică, muzică de cameră, suite, cantate, oratorii, concerte, lieduri ș.a. P. Hindemith a compus numeroase concerte instrumentale, reînviind în ele vechiul stil concertant al Barocului prin numeroasele opoziții *tutti-soli*. Concertele sale sunt adresate celor mai diverse instrumente solistice: orgă (1927, 1962), clarinet (1947), corn (1949), fagot (1949).

Hindemith, al cărui interes pentru violă a fost destul de intens pe parcursul vieții, el singur fiind un violist virtuos foarte cunoscut care a evoluat atât în componența cvartetului *Amar*, cât și în calitate de solist, a scris o serie de lucrări concertante pentru acest instrument, îmbogățind

⁵² Despre Concertul pentru violă *Der Schwanendreher* de P. Hindemith vezi articolul nostru [5].

considerabil repertoriul destul de sărac al instrumentului. Creațiile lui Hindemith au scos în evidență posibilitățile timbrale și tehnice ale violei, demonstrând și capacitățile expresive deosebite ale ei. *Der Schwanendreher* este ultimul dintre cele trei lucrări pentru violă și orchestră semnate de Hindemith: *Muzica de cameră* Nr.5 (op. 36 Nr.4, 1927) și *Muzică concertantă* (op. 48, 1930). Acest concert reprezintă un punct culminant atât în creația lui P. Hindemith, cât și în palmaresul lucrărilor ce formează astăzi repertoriul didactic și concertistic pentru violă.

Concertul *Der Schwanendreher*⁵³ a fost scris în vara și toamna anului 1935, la doar trei luni după finalizarea simfoniei *Mathis Pictorul* (cu care denotă puternice legături spirituale), perioadă când compozitorul, în semn de protest față de ideologia tot mai agresivă a fascismului ce a venit la putere în Germania, s-a autoexilat, retrăgându-se într-o „emigrare interioară” (după expresia lui Michael Kube) urmată de emigrarea din țară. La momentul compunerii concertului Hindemith era deja un maestru pe deplin format, cu un stil propriu bine conturat. Despre aceasta ne vorbesc toate lucrările scrise în același an: *Sonata in E pentru vioară și pian*, simfonia *Mathis Pictorul*, *Patru piese pentru vioară și pian*, *Șase piese pentru tenor și pian*. Premiera concertului *Der Schwanendreher* a avut loc la 14 noiembrie 1935 la Amsterdam, în interpretarea *Concertgebouw*workest dirijată de Willem Mengelberg, partida violei fiind interpretată de P. Hindemith.

Concertul este inspirat de culegerea de cântece populare *Altdeutsches Liederbuch* publicată în 1877 de către Franz Böhme și reprezintă o culminație firească a preocupărilor anterioare ale lui Hindemith în domeniul muzicii populare. Toate cele trei părți reflectă atât la nivelul tematismului, cât și la cel al semanticii muzicale cele patru cântece populare cu tempo și caracter diferit ce au servit drept bază intonativă pentru părțile respective. Cântecul *Seid ihr nicht der Schwanendreher ?* (*Nu tu ești oare bucătarul ce rotește rotisorul cu lebede?*⁵⁴) de la care provine denumirea concertului este folosit în final⁵⁵. Ca și simfonia *Mathis Pictorul*, concertul

⁵³ Titlul *Der Schwanendreher* reflectă un termen medieval și descrie bucătarul menit să rotească rotisorul pe care se frige o lebedă. Autorul prefeței la una din imprimările concertului (Nonesuch H-71239, Japan Philharmonic Symphony Orchestra, dirijor Akeo Watanabe, solist Raphael Hillyer) Daniel Kavanaugh propune o interpretare muzicală a acestui cuvânt, afirmând că flașnetarul în germană se numea uneori *Der Schwanendreher*, posibil din cauza asemănării între manivela flașnete și gâtul lebedei.

⁵⁴ În varianta lui Daniel Kavanaugh *Nu tu ești oare flașnetarul...*

⁵⁵ Unii cercetători găsesc în imaginea bucătarului ce frige lebedele o metaforă la adresa relațiilor dificile între nazismul care căpăta tot mai mare amploare în Germania și artiști obligându-i unul câte unul să emigreze (Vezi: Kemp I. Prefața la discul editat de casa de discuri Deutsche Grammophon: HINDEMITH Symphony: "Mathis der Maler", Concert Music, *Der Schwanendreher*. Interpreți Daniel Benyamini, viola, Orchestre de Paris, dirijor Daniel Barenboim [online] <http://www.buywell.com/booklets/4800662.pdf>, citat 14.02.2010). Peste doi ani după premiera concertului *Der Schwanendreher* autoritățile germane vor interzice interpretarea muzicii lui Hindemith, determinându-l pe compozitor să emigreze în SUA (în 1940).

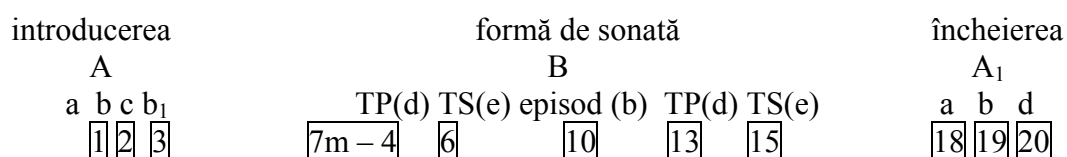
este plin de suflul artei populare și de imagini ale vieții medievale⁵⁶. Această adresare față de muzica populară germană este foarte semnificativă pentru perioada respectivă în care Hindemith presimțea deja despărțirea de Patrie.

În prefața *Concertului* autorul descrie o scenă din viața medievală: „un *Spielmann* vine într-o companie de petrecăreți și le demonstrează tot ceea ce a adus el din călătoriile sale: cântece mai vesele și mai triste, iar în final și o melodie dansantă. Cu imaginația și dexteritatea pe care le posedă el înfrumusețează melodiile și prelucrează temele dând dovadă de o fantezie bogată”. Imaginea acestui *Spielmann*, după cum menționează T. Levaia și O. Leontieva [168, p. 243], domină întreg *Concertul* fiind concentrată în partida solistului și în opinia mai multor cercetători este un autoportret al compozitorului, „personalitatea sa modestă, melancolică, dar totodată puternică și vioaie întrezărindu-se în toate paginile concertului. Asumează el este acel *Spielmann* despre care scrie compozitorul în prefață și care prezintă publicului melodii din Patria sa”⁵⁷.

Cele trei părți ale *Concertului* se încadrează perfect în structura canonică a acestui gen, păstrând și corelațiile tradiționale de tempo: *repede* – *lent* – *repede*. Atrage atenția componența mai puțin obișnuită a orchestrei, din ea lipsind viorile și violele. Prin utilizarea unei componente reduse a instrumentelor cu coarde compozitorul, probabil, a dorit să evidențieze mai bine timbrul violei solistice.

Partea I este concepută într-o formă mixtă în care sunt evidente trei compartimente (schema 16), cele extreme având rol de introducere și încheiere, iar compartimentul central fiind realizat în formă de sonată cu episod bazat pe una din temele din introducere⁵⁸.

Schema 16



La baza formei stau trei tipuri de tematism: improvizatoric, cantabil și concertant. Primul (*a*, *c*) este concentrat în partida solistului și reflectă chipul muzicantului popular. El este evident în special în introducere și în încheiere. Al doilea este inspirat din tema cântecului popular *Zwischen Berg und tiefem Tal* (*Între-un munte și-o vale adâncă*) sunând de regulă la

⁵⁶ Vom menționa că și în renumita cantată *Carmina Burana* de Orff, care a apărut aproape în același timp (1935-1936) și care la fel ca și concertul *Der Schwanendreher* reflectă tematica poeziei și muzicii medievale, există o arie a lebedei prăjite.

⁵⁷ Vezi: Kemp I., lucrarea citată în nota 59.

⁵⁸ Cercetătoarele T. Levaia și O. Leontieva definesc forma primei părți a concertului *Der Schwanendreher* ca una sonato-concertantă (сонатно-концертная композиция) și menționează că acest tip de compoziție se întâlnește foarte frecvent în creația lui Hindemith [168, p. 245].

instrumentele de suflat (*b*). Ultimul tip, reprezentat de temele formei de sonată (*d – TP* și *e – TS*), întruchipează imaginea orchestrei populare care îi acompaniază solistului, se întrece în măiestrie cu acesta și dialoghează cu el.

Primul compartiment, după cum am menționat deja, are o funcție introductivă. El debutează cu un discurs improvizatoric al violei solo realizat în factură acordică și note duble, având ca sprijin sunetele cvintei și tonicii (exemplul 80) și îndeplinind rolul cadenței solistice. Aici predomina intonațiile *lamento*, ritmul punctat și caracterul dramatic, uneori chiar tragic al muzicii.

Exemplul 80.

P.Hindemith *Der Schwanendreher* p.I



Pentru a reda acest caracter este important de a susține sunetul folosind un arcuș mic, fără a-i permite să se desprindă de coardă. Astfel se va obține tensiunea și volumul sunetului necesare atât pentru a transpune adecvat imaginile muzicale din această cadență, cât și pentru a acoperi întreg spațiul unei săli de concert. Pentru aceasta este necesar de a lucra foarte minuțios la repartizarea arcușului în fiecare moment al discursului muzical. Chiar de la început atragem atenția asupra structurii ritmice foarte complexe care creează numeroase dificultăți în interpretarea acestui compartiment, dar și a întregului *Concert*. Menționăm de asemenea și expunerea materialului muzical incipient preponderent cu note duble, utilizându-se diferite procedee ce presupun o bună pregătire tehnică a solistului. După această scurtă cadență a violei solo, în orchestră este expusă melodia cântecului popular (exemplul 81).

Exemplul 81.

P.Hindemith *Der Schwanendreher* p.I



Intrarea orchestrei la nuanța de *p* (*A*) creează o stare de neliniște ce este accentuată de ritmul punctat și armoniile disonante ce contrastează puternic cu tema populară. Următoarea intervenție a violei preia de la orchestră ritmul punctat, îmbinându-l cu intonațiile improvizatorice, cu desenul ritmic capricios și armoniile cromatice, astfel realizându-se prima culminație a acestei părți după care urmează o bruscă scădere de tensiune odată cu revenirea temei cântecului popular cu care se finalizează introducerea”.

Tema grupului principal al formei de sonată (exemplul 82) este viguroasă, avântată păstrând totodată ritmul punctat din introducere și caracterul destul de tensionat al acesteia.

Exemplul 82.

P.Hindemith *Der Schwanendreher* p.I, TP



Expusă inițial în partida violei solistice, această temă (*Mässig bewegt, mit Kraft*) trebuie cântată energic, cu viteza rapidă a arcușului și cu amplituda maximală a acestuia. Ulterior tema va fi preluată de orchestră (puntea, 3 măsuri după litera D), violei revenindu-i rolul de acompaniator. Materialul muzical din partida violei se împletește măiestrit cu cel orchestral, creându-se o pânză sonoră de mare expresivitate. Pe parcursul punții intonațiile din debutul temei principale sună în diferite tonalități, formând un dialog între solist și orchestră.

Tema secundară (litera F) cu toate că păstrează ritmul punctat caracteristic introducerii, dar și temei principale, este mai lirică, mai aeriană, mai capricioasă, aducând un contrast puternic față de compartimentele precedente. Ea se expune la început în orchestră și apoi la violă (exemplul 83). În scopul creării unei imagini muzicale integrale am propune interpretarea acestei teme integral pe coarda D. Aceasta ridică anumite probleme intonative care pot fi depășite printr-un studiu asiduu.

Exemplul 83.

P.Hindemith *Der Schwanendreher* p.I, TS



În expoziție tema secundară este supusă unei dezvoltări tonale prin secvențe (litera G) care conduc spre concluzia (litera H) bazată pe aceeași figură ritmică punctată, sunând ca o continuare

a grupului secundar, la sfârșit fiind reluate și intonațiile acestuia. Discursul solistic este realizat într-un registru destul de acut pentru violă, necesiând utilizarea poziției a șaptea. Pentru stabilitatea intonației recomandăm folosirea aceleiași digitații în toate secvențele melodice descendente (exemplul 84).

Exemplul 84.

P.Hindemith *Der Schwanendreher* p.I



Tratarea se deschide cu un compartiment cu o pulsație ritmică uniformă prin pătrimi conducând spre episodul în care va fi sonorizată tema cântecului popular la diferite grupuri de instrumente de suflat și în diferite tonalități (*a*, *e*, *h*). Viola își continuă discursul ce servește drept contrapunct melodic contrastant la această temă populară. În litera *K* contrapunctul melodic se transformă în unul acordic pentru ca ulterior (litera *L*) viola să intoneze un nou contrapunct melodic provenit din tema grupului principal, anticipând intrarea reprizei (litera *M*). Astfel putem conchide că în acest episod Hindemith îmbină dezvoltarea tonală a temei cântecului popular cu cea contrapunctică.

În repriză temele nu suferă careva modificări de conținut sau de imagine în comparație cu expoziția. Un semn distinctiv al acestei reprize o constituie caracterul ei dezvoltător (literale *P-Q*) compensându-se în așa mod lipsa dezvoltării temelor în tratare. Dorim să atenționăm asupra discursului violei din litera *P* care ridică anumite probleme intonative, pentru depășirea cărora propunem ca prima notă din figura de triolet (care se repetă în secvență de mai multe ori) să fie luată cu degetul 1, păstrându-se aceeași digitație în toate figurile similare. Comparând redacția editurii *Музычна Україна* cu redacția editurii *Schott's Sohne* din Mainz (1936), observăm diferite variante de frazare a pasajelor din litera *Q*. Ediția ucraineană propune interpretarea lor împărțind fraza în trei arcușuri, pe când ediția germană optează pentru o variantă mai dificilă în care se

separă doar primul sunet, restul pasajului fiind cântat cu un singur arcuș. Aceasta din urmă ni se pare mai adecvată, astfel obținându-se o fluiditate mai mare a discursului muzical.

Încheierea repetă aproape integral introducerea, păstrând aceeași ordine a materialului tematic (elementele *a* și *b*). La sfârșitul ei însă la orchestră se fac auzite în îmbinare contrapunctică ambele teme ale sonatei.

Partea II *Sehr ruhig, Fugato*, ca și prima, include trei compartimente mari (schema 17) în care se prelucreează două cântece populare contrastante după caracter și tempo (cantabil – dansant; lent – repede). În interiorul lor compartimentele se divizează formând o structură concentrică.

Schema 17

A (cântecul I)	B (cântecul II)	A (cântecul I)
a b	c	b ₁ a ₁
preludiu cântec	fugato	cântec preludiu

Discursul debutează cu un preludiu lent bazat pe o temă cantabilă, poetică și visătoare cu elemente de siciliană. Fiind expusă de violă și acompaniată foarte discret de harpă pentru a-i scoate în evidență caracterul expresiv și plastic, tema amintește sonoritățile diafane din *Concertul Îngerilor* și aduce un contrast puternic față de atmosfera tensionată și dramatică a primei părți (exemplul 85).

Exemplul 85.

P.Hindemith *Der Schwanendreher* p.II



Și aici ritmul punctat joacă un rol important, manifestându-se ca un element unificator și asigurând legătura între părțile *Concertului*. Pentru a reda adecvat caracterul dansant, dar totodată și cantabil al temei, solistul urmează să folosească arcușul econom obținând un sunet amplu, sonor, fără a apăsa excesiv pe coardă, respectând nuanța de *piano* indicată de autor. Atragem atenția asupra necesității „respirației” în interpretarea acestui preludiu, urmând cu strictețe textul și în special toate pauzele și construind cu grijă frazele muzicale, conducându-le spre culminație (litera A).

Această temă lirică la 6/8 este urmată de melodia cântecului folcloric *Nun laube, Lindlein laube* (*Înverzește, teiule, înverzește*; Langsam, 2/4) prezentată în expunere coralică susținută de instrumentele de suflat, pe fundalul căruia viola solistică intervine cu frânturi ale temei inițiale. Menționăm structura polimetrică a acestui compartiment: 6/8 la violă și 2/4 la orchestră. Nu

putem să nu remarcăm anumite similitudini între acest coral și sfârșitul *Coralului* (p. IV) din *Muzica funebră* (exemplul 86).

Exemplul 86.

P.Hindemith *Der Schwanendreher* p.II



Compartimentul central al părții secunde este un fugato. Tema energică (exemplul 87) preluată din cântecul popular *Der Gutzgauch auf dem Zaune* (*Cucul stă pe gard*) și expusă pe rând de toate instrumentele de suflat din lemn, apoi de contrabași, este însoțită de un contrasubiect păstrat care o va însoți pe tot parcursul expoziției.

Exemplul 87.

P.Hindemith *Der Schwanendreher* p.II, fugato



Acest exemplu contravine afirmației muzicologului N. Bati care scrie că Hindemith nu folosește contrasubiecte păstrate [102, p. 289]. Este interesant faptul că pe tot parcursul fugato-ului tema treptat va pierde ultimele sale două măsuri pe baza cărora sunt realizate interludiile. Modificarea dimensiunilor temei, după cum menționează aceeași N. Bati, este un procedeu foarte tipic pentru fugile lui Hindemith [102, p. 292]. De asemenea dorim să atenționăm și asupra faptului că tema are două variante „modale” – unul major și altul minor. Această diferențiere modală este mai puțin obișnuită pentru tonalitatea lui Hindemith care, după cum se știe, este una cromatică cu 12 trepte fără înclinație modală evidentă. Planul tonal al fugato-ului este destul de interesant, diferențierea modală a variantelor temei jucând un rol constructiv suplimentar în delimitarea secțiunilor formei⁵⁹.

Timbrul violei solistice se face auzit abia în interludiul ce separă expoziția de compartimentul median al fugato-ului. Ulterior un interludiu similar va fi plasat și înainte de repriză. În acest fugato, ca și în alte fugi semnate de compozitor, anume interludiile (în cazul dat

⁵⁹ Astfel în expoziție tema sună în varianta sa majoră în tonalitățile *Fis*, *C*, *G* și *F*. În divertisment se fac auzite expunerile minore în *ces* și *cis*, urmând (după interludiu) cele în *c*, *f* și *c*, iar în repriză tema din nou sună în varianta ei majoră în tonalitățile *F* și *C*.

alături de factorul modal) joacă rolul decisiv pentru determinarea hotarelor compartimentelor fugii⁶⁰. Cele două interludii se bazează pe prelucrarea imitativă a motivului cu ritm punctat din ultimele măsuri ale temei la diferite instrumente ale orchestrei (litera *H*). În mijlocul divertismentului compozitorul introduce un nou interludiu provenit și el din unul din motivele temei în varianta inversată.

Acest fugato care ne permite să admirăm din plin tehnica contrapunctică și dramaturgia timbrală a lui Hindemith, îndeplinește, de fapt, funcția de *scherzo* al unui ciclu sonato-simfonic, astfel partea secundă a *Concertului* îmbinând funcțiile celor două părți mediane – partea lentă și *scherzo*. Pe tot parcursul fugato-ului una din sarcinile principale ale solistului este de a menține strict tempoul, deoarece discursul este construit în așa mod încât predispune spre accelerare. Abaterile de tempo pot conduce spre decalajul între solist și orchestră și spre ruinarea întregii construcții muzicale. Se impune de asemenea respectarea dinamicii pentru evidențierea mai clară a temei și a contrasubiectelor, în special în momentele în care viola nu intonează tema. Solistul trebuie să țină cont și de diferitele nuanțe de caracter ce determină tema (marcial, puțin mecanic grație mișcării uniforme de pătrimi de la început ș.a.), contrasubiectele și materialul interludiilor (mai capricios grație ritmului punctat, dar totodată conținând și o intonație de apel – terța ascendentă). Dorim să atragem atenția asupra partidei violei în repriza fugato-ului (litera *M*). Aici compozitorul utilizează mai multe îmbinări de arcuș, amintind de stilistica interpretării baroce.

Repriza preludiului începe cu coralul, fiind urmată de tema lirică care contrapunctează cu tema cântecului *Înverzește, teiule, înverzește*, în consecință conturându-se forma concentrică ilustrată în schema 17.

Partea a treia are un caracter dansant de joc, fiind expusă în formă de variațiuni libere pe tema cântecului popular *Seid ihr nicht der Schwanendreher?* (exemplul 88).

Exemplul 88.

P.Hindemith *Der Schwanendreher* p.III, tema



Tema cântecului *Nu tu ești oare bucătarul ce rotește rotisorul cu lebede?* articulează o formă bipartită simplă prima perioadă a căreia sună inițial la orchestră fiind preluată ulterior de viola solistică. Ea este expusă într-o factură complexă ce conține multe acorduri și note duble,

⁶⁰ Despre aceasta menționează și N. Bati [102, p. 295]

însă scriitura instrumentală este foarte comodă și denotă o excelentă cunoaștere a posibilităților violei și o stăpânire perfectă a tehnicii interpretative de către compozitorul-violist Hindemith. În cea de-a doua perioadă (exemplul 89) se face auzit un element tematic relativ nou înrudit cu tema fugato-ului din partea secundă a *Concertului*.

Exemplul 89.

P.Hindemith *Der Schwanendreher* p.III, tema



După expunerea temei urmează un șir de variațiuni în care compozitorul demonstrează o deosebită inventivitate și măiestrie componistică în prelucrarea materialului cântecului popular, oferindu-i solistului posibilitatea de a-și arăta din plin virtuozitatea⁶¹. În unele variațiuni tema parcă se dizolvă în figurațiile ornamentale, doar unele intonații ale ei putând fi deslușite fie în partida solistului, fie în factura orchestrală (vezi variațiunile I, II, IV, VI, VII, X). În alte variațiuni (III, VIII, IX, XII), din contra, tema se aude foarte bine fiind reluată aproape integral de unele dintre instrumentele orchestrei.

Totodată dorim să menționăm că acest final denotă și unele trăsături de sonată și de formă tripartită cu partea mediană contrastantă⁶². Trăsăturile de sonată se datorează apariției în variațiunea IV a unei teme relativ noi provenite din tema de bază (exemplul 90), însă având un caracter mai liric și fiind reluată în variațiunea XI în tonalitatea de bază C (spre deosebire de tonalitatea D în care ea sună în variațiunea IV).

De asemenea variațiunea a șasea, scrisă într-o formă tripartită, prezintă toate trăsăturile unei tratări de sonată. Inițial pare a fi o variațiune în care se dezvoltă elementul tematic nou din variațiunea a patra (tema secundară). În compartimentul median însă se fac auzite frânturi din mai

⁶¹ Cercetătorii exprimă opinii diferite în ceea ce privește numărul de variațiuni din acest final. Spre exemplu, muzicologul american Abraham Veinus [77, p. 195-196] indică 7 variațiuni urmate de o codă. Aceeași părere este susținută și de Marcus Thompson [75, p. 11]. David Ewen [47, p. 286] scrie că finalul numără cinci variațiuni. Criticul spaniol Luis Suñén [88] notează că finalul concertului *Der Schwanendreher* este compus din 12 variațiuni. Mai detaliat întreg procesul dezvoltării variaționale din *Final* este prezentat în Anexa 4.

⁶² Cercetătoarele T. Levaia și O. Leontieva menționează că logica formei acestui final reflectă și principiul de rondo prin alternanță între variațiunile în care tema este prelucrată în *tutti* orchestral, având rolul de refren, cu cele în care ea se dezvoltă în partida solistică și care îndeplinesc funcțiile episoadelor [168, p. 244].

multe elemente tematice ale finalului: și tema de bază (în special la orchestră), și cea secundară, și un element apărut în variațiunea a cincea (exemplul 91).

Exemplul 90.

P.Hindemith *Der Schwanendreher* p.III, var.IV



Exemplul 91.

P.Hindemith *Der Schwanendreher* p.III, var.VI



Episodul lent *Ruhig bewegt* (variațiunile V și VI, exemplul 92), bazat pe un material tematic contrastant sub aspect intonativ, ritmic, metric, provenit din tema siciliane din partea II (vezi ex.85), se percepe ca un compartiment median al unei forme tripartite mari.

Exemplul 92.

P.Hindemith *Der Schwanendreher* p.III, var.V



Discursul muzical din Concertul *Der Schwanendreher* de P. Hindemith este construit în așa fel, încât permanent se resimte un impuls și o continuitate. Interpretul trebuie să cuprindă cu privirea

interioară nu doar motive și fraze, ci secțiuni destul de desfășurate astfel încât să nu se întrerupă curgerea gândirii muzicale. Este o sarcină deloc ușoară, dar care dezvoltă la studenți abilități analitice și o percepție unitară. Recomandăm studiul acestui concert în ultimul an de facultate sau în cadrul masteratului, când tânărul violist este deja pregătit pentru interpretarea acestei muzici, acumulând o anumită experiență (parcurgând anterior și alte lucrări de P. Hindemith, de exemplu, *Sonata pentru violă solo* ș. a.), posedând o virtuozitate fără de care nu va fi posibilă nici cel puțin reproducerea textului, nemaivorbind de înțelegerea lui care presupune o maturitate a gândirii.

P. Hindemith este compozitorul care reușește în pofida complexității limbajului muzical și a mijloacelor utilizate să ofere o muzică comunicativă, plină de energie vitală cu melodii expresive și plastice, cu armonii proaspete și sugestive, cu ritmuri elastice și robuste. Concertul *Der Schwanendreher* este un exemplu elocvent al stilului hindemithian care în opinia lui Jaques Dalcroze, niciodată nu produce impresia de *deja vu*, noutatea căruia însă reușește să nu rupă lanțul ce asigură legătura între muzica de ieri, de azi și de mâine [84, p. 578-579].

4.3. Evaluarea conceptului ideatic și stilistic în Concertul pentru violă și orchestră de B. Bartók

Printre marii muzicieni care s-au format și s-au manifestat plener în prima jumătate a sec. XX un loc cu totul aparte îi revine lui Bela Bartók (25.03.1881, Nagyszentmiklós (azi Sânnicolau Mare) – 26.09.1945, New York). Aportul și influența sa asupra dezvoltării creației muzicale pe tot parcursul secolului trecut sunt greu de a fi subestimate fiind resimțite și în zilele noastre.

Arta lui Bartók frappează printr-o combinație unică de contraste izbitoare: forța primordială, descătușarea sentimentelor se îmbină firesc cu un intelect riguros; dinamismul, expresivitate acută stau alături de detașarea concentrată; imaginația înflăcărată, exprimarea impulsivă se asociază cu claritatea structurală și disciplina în organizarea materialului muzical; dramatismul conflictual este atenuat de lirica profundă și sinceră; simplitatea imaginilor folclorice se completează cu rafinamentul contemplării filosofice; diatonica se îmbină cu cromatismul.

Lucrările timpurii ale lui B. Bartók denotă anumite influențe ale compozitorilor romantismului târziu precum F. Liszt, R. Wagner, J. Brahms, R. Straus. Încă din tinerețe se manifestă interesul compozitorului față de patrimoniul muzical național și în special față de muzica populară a maghiarilor și a altor popoare din Estul Europei.

Un rol foarte important în viața și în activitatea lui Bartók l-a avut întâlnirea, prietenia și colaborarea cu un alt reprezentant notoriu al culturii muzicale ungare Zoltán Kodály. Cei doi mari muzicieni au elaborat o nouă metodă mult mai exactă și mai avansată de culegere și de cercetare a folclorului bazată pe o strânsă legătură a ritmurilor și intonațiilor muzicale cu textele poetice.

Descoperirea straturilor ancestrale de folclor țărănesc care se deosebesc esențial de stilul *verbuncosz* a devenit unul din punctele de cotitură în evoluția lui Bartók-compozitorul. Prospețimea firească a muzicii țărănești i-a servit ca un stimulent pentru îmbogățirea și renovarea sistemelor modale, ritmice, timbrale ale muzicii și a contribuit la formarea sonorităților în mare parte inedite ale creațiilor bartókiene. El nu a copiat și nu a imitat materialul folcloric, ci absorbindu-l, l-a retopit în limbajul său muzical foarte individual, trasând astfel noi tendințe și deschizând noi căi pentru dezvoltarea muzicii europene.

Posibil anume din izvoarele cele mai adânci ale artei populare, specificul și frumusețea neprelucrată a căreia l-a fascinat pe Bartók, provin sonoritățile primitive, astringente și înfricoșătoare ce au bulversat auzul europenilor la premiera *Allegro barbaro* (1911) asemeni strigătelor guturale ale unor triburi necunoscute. Abordarea arhaicii ca simbol al muzicii *naturale* care restaurează *esența primitivă* a culturii umane se manifestă la B.Bartók alături de interesul lui față de *barbarisme* și denotă anumite paralele cu căutările lui I. Stravinski și ale lui S. Prokofiev materializate în *Sărbătoarea primăverii* și în *Suita scitică*.

În anii 20 stilul lui Bartók evoluează simțitor: complexitatea constructivistă, asprimea și rigiditatea limbajului muzical din anii precedenți treptat sunt înlocuite de o percepție mai armonioasă a lumii, de tendința spre claritatea exprimării, laconism și o mai mare accesibilitate. Spre începutul anilor 30, stilul lui Bartók a ajuns la deplina maturitate creativă marcată de apariția unor veritabile capodopere, stilul său componistic devenind unul sintetic, demonstrând „o extraordinară forță, vitalitate, virilitate, toate acestea exprimându-se într-un fel de naționalism sălbatic”⁶³. Anume din această perioadă datează lucrări de importanță majoră, precum *Cantata profana* (1930), cele două *Concerte pentru pian* (1926 și 1931), ultimele patru *Cvartete de coarde* (1927, 1928, 1934, 1939), *Sonata pentru două pianе și percuție* (1937), *Muzica pentru coarde, percuție și celestă* (1936), *Concertul pentru vioară nr. 2* (1936), *Divertismentul pentru orchestra de coarde* (1939), ciclul de piese pentru pian *Microcosmos* ș.a.

Sfârșitul anilor 30 aduce o mare schimbare în viața compozitorului. Situația politică în patrie devine imposibilă pentru Bartók. Bartók i se opune lui Horthy care a aderat la naști. Această poziție civică perturbă, evident, toate domeniile sale de activitate, astfel Bartók împreună cu familia fiind nevoit să emigreze în SUA (1940).

Întreaga perioadă a exilului a fost una foarte dificilă pentru Bartók, el fiind mereu cu gândul la patrie, având o nostalgie și un dor cumplit care îi macina sănătatea și îi scădea productivitatea artistică. În pofida tuturor acestor dificultăți anume în ultima perioadă apar un șir de capodopere

⁶³ http://www.compendium.ro/pers_detalii.php?id_pers=576. Accesat la 16.10.2009.

printre care *Concertul pentru orchestră* (1943), *Sonata pentru vioară solo* (1944), *Concertul pentru pian nr. 3* (1945). Anume din această perioadă datează și *Concertul pentru violă și orchestră*, acesta fiind, de fapt, ultima creație la care a lucrat compozitorul și care așa și a rămas neterminată. Grație efortului lui T. Serly acest *Concert* a intrat în repertoriul marilor violiști precum W. Primrose, I. Boguslavskii, I. Iurov, R. Barşai, T. Zimmermann, Y. Bashmet. De asemenea *Concertul pentru violă și orchestră* de B. Bartók este inclus în procesul didactic în instituțiile de învățământ superior muzical constituind o adevărată piatră de încercare chiar și pentru cei mai avansați studenți.

*Concertul pentru violă*⁶⁴ i-a fost comandat lui Bartók de către cunoscutul violist scoțian William Primrose la începutul anului 1945, când compozitorul era deja grav bolnav. Cu toate că acest concert este prima (și unica) lucrare compusă de Bartók pentru violă solistică, scriitura pentru acest instrument compozitorul și-a încercat-o și și-a desăvârșit-o în cele șase cvartete de coarde în care atinge un înalt nivel de înțelegere a caracterului specific al sonorității de violă. Inspirat de măiestria lui Primrose, compozitorul a ales ca instrument solistic anume viola pentru a-i încredința exprimarea unei noi și foarte personale viziuni artistice: trecerea hotarului între viață și eternitate. În timp ce *Concertul pentru pian și orchestră nr. 3* (asupra căruia compozitorul a lucrat în aceeași perioadă) este o dedicație făcută cu multă dragoste și recunoștință pentru soția sa, un fel de portret al ei, sonoritățile *Concertului pentru violă* sunt profund autobiografice.

Vara anului 1945 promitea să fie pentru Bartók una foarte plăcută. Menuhin l-a invitat în California și compozitorul se pregătea cu mare bucurie pentru această călătorie. Însă într-o scrisoare din 6 iunie Bartók pe neașteptate refuză invitația motivându-și hotărârea cu starea sănătății. Pe parcursul întregii veri el a lucrat asupra concertului pentru violă și la 8 septembrie i-a scris lui Primrose: „ieri am finisat concertul comandat. Mi-a rămas doar să notez partitura, ceea ce se reduce la un lucru pur mecanic” [cit. după 40, p. 8]. Însă, boala l-a consumat prea repede și la 26 septembrie Bartók trece în lumea celor dreți, *Concertul pentru violă* așa și rămânând neterminat.

Concertul a fost notat de compozitor doar în formă de clavier care se lărgeste uneori pe trei sau patru portative, conținând pe alocuri precizarea instrumentelor presupuse pentru versiunea orchestrală. Cea mai mare parte a primei mișcări și a interludiului orchestral din ultima mișcare sunt notate în detaliu, în rest se observă dorința compozitorului de a finisa în primul rând partida violei, acompaniamentul rămânând doar schițat pentru a fi prelucrat ulterior. Astfel „proiectul” *Concertului* conține practic toate detaliile textului muzical, însă fără indicații de tempo, de articulație și dinamică. Și totuși, schițele *Concertului* au fost suficient de desfășurate și amănunțite

⁶⁴ Despre *Concertul pentru violă* de B. Bartók vezi articolul nostru [8].

pentru ca violistul, violonistul și compozitorul Tibor Serly, concetășeanul și prietenul lui Bartók, să reușească să adune cu grijă toate fragmentele într-un întreg și să facă orchestrația lucrării⁶⁵.

La 4 (după unele surse – la 2) decembrie 1949 *Concertul* a răsunat în primă audiție la Minneapolis în interpretarea lui Primrose sub bagheta lui Antal Dorati, iar în 1950 partitura *Concertului* a văzut lumina tiparului la editura *Boosey & Hawkes*.

Ulterior mai mulți muzicieni au realizat propriile lor transcripții ale *Concertului pentru violă și orchestră* de Bartók printre aceștia se numără Atar Arad, fostul student al lui Primrose, Maurice Donald, David Dalton (un alt student al lui Primrose și acum curator al *Primrose Archive* la *Brigham Young University*), Paul Neubauer ș.a. Reieșind din faptul că din toate redacțiile *Concertului pentru violă și orchestră* de B. Bartók noi avem acces doar la cea realizată de Tibor Serly, analiza noastră va fi efectuată anume după această ediție.

Toate redacțiile concertului (începând cu cea a lui Serly) conțin trei părți – *Moderato*, *Adagio religioso* și *Allegro vivace* – reunite între ele prin două interludii și prin remarca *attacca*. Ambele interludii anticipează materialul tematic al părților ce urmează.

Prima parte – *Moderato* este scrisă în formă de sonată cu codă și abundă de pasaje de virtuozație. În codă apare iarăși tema principală modificată care ne demonstrează forma de arc îndrăgită de B. Bartók. Tema principală (exemplul 93) este o exprimare profund personală a sentimentelor lirice rafinate și a lumii interioare a omului.

Exemplul 93.

B. Bartók *Concert pentru violă*, p.I, TP

The image shows a musical score for the first movement of Béla Bartók's Viola Concerto, specifically Example 93. The score is written for Viola and Piano. The Viola part begins with a melody marked 'mf' and 'Moderato' with a tempo of 104. The Piano part has a pizzicato accompaniment marked 'pizz.' and 'p'. The score includes a section marked 'poco a poco accel.' and another marked 'poco rubato'. The score is numbered '1' and 'I' at the top. The composer's name 'BÉLA BARTÓK' and 'BELA BARTOK' are written at the top right.

⁶⁵ Mai multe detalii despre istoria compunerii *Concertului* și despre discuțiile referitoare la soarta ulterioară a manuscrisului vezi Anexa 5.

La prima sa apariție ea are un caracter îngândurat, visător cu nuanțe de tristețe și o oarecare îndoială care vorbesc despre singurătatea eroului, despre personalitatea sa fragilă și vulnerabilă. Această temă este construită pe treptele modului octatonic (*a, h, c, es, f, fis, g, as*) care-i conferă o sonoritate foarte specifică. Totodată după observațiile lui B. Suchoff regăsim în această temă și elemente ale modului folcloric nondiatonic (*a, h, c, d, es, f, g, a*) prezent în muzica populară a mai multor popoare est-europene⁶⁶. B. Szabolcsi menționează că această temă este construită pe treptele modului pentatonic indonezian, ceea ce-i imprimă un colorit arhaic oriental⁶⁷.

După cum vedem în exemplu, melodia la început este liniștită, melancolică însă deja în măsura 5 începe să se învioneze pe sunete ce se repetă descendent pe durate mai mici, reflectând parcă frământările sufletești ale eroului. Lumea lui subiectivă în toată bogăția ei este redată într-o formă concentrată chiar în prima trasare a temei principale. Pentru a putea întruchipa întreaga gamă de sentimente și trăiri sufletești – de la îngândurare prin incertitudine și frământări lăuntrice până la disperare, solistul trebuie să posede o paletă foarte bogată de abilități interpretative. Primele măsuri ale *Concertului* trebuie cântate cu un sunet gingaș, moale, melancolic, cu mișcări lejere, aeriene ale arcușului, cu un *vibrato* care să asigure plinătatea și căldura sunetului fără a-l forța. În partida violei predomină motive contemplative, de cantilenă îmbinate cu pasaje și minicadențe nu prea dificile. Compozitorul preferă registrul acut în care viola are un timbru mai luminos, apropiat de cel a viorii și doar episodic coboară discursul în registrele inferioare.

Puntea (mm.41-51) contrastează cu tema principală atât prin materialul muzical, cât și prin caracterul său mai activ și mai tensionat (exemplul 94). În debutul ei compozitorul introduce tricorduri ascendente și descendente din tonuri întregi alternând astfel, încât din primul și ultimul sunet al lor se formează o linie cromatică ascendentă.

Exemplul 94.

B. Bartók *Concert pentru violă*, p.I, puntea



Acest compartiment prezintă anumite dificultăți interpretative: tricordurile menționate mai sus cântate într-un tempo rapid predispun spre o încordare a mâinii stângi. Pentru a se evita

⁶⁶ Vezi Suchoff, B. (ed.) *Bela Bartók Essays*. London: Faber and Faber, 1976, p. 363

⁶⁷ Vezi articolul *Bartók și muzica populară* publicat în culegerea *Weg und Werk*, p. 83 [citat după 192, p. 654].

această încordare recomandăm de la bun început ca aceste pasaje să fie studiate cu o foarte activă și energică ridicare a degetelor de pe coardă. La sfârșitul punții se fac auzite niște intonații capricioase cu nuanțe orientale în alternarea modurilor lidic și frigic cu fundamentală pe *fis* care anticipează tematismul grupului secundar (exemplul 95).

Exemplul 95.

B. Bartók *Concert pentru violă, p.I, puntea*



Tematismul grupului secundar (m.52, exemplul 96) are un caracter mai senin și denotă trăsături ale unui dans popular care contrastează puternic cu caracterul temei principale.

Exemplul 96.

B. Bartók *Concert pentru violă, p.I, TS*



Bartók păstrează raportul tonal tradițional pentru temele unui *Allegro* de sonată, fundamentală grupului secundar fiind *E*. În comparație cu grupul principal, cel secundar este mult mai redus ca dimensiune și se limitează doar la expunerea temei la viola solistică și în orchestră.

Concluzia (cifra 60) conține o nouă temă (exemplul 97) bazată pe îmbinarea mișcării prin tonuri întregi cu cea cromatică, mișcarea descendentă cu cea ascendentă. Numeroasele cromatisme implică un efort considerabil din partea interpretului în ceea ce privește precizia intonației. Pentru redarea caracterului *più dolce* al acestei teme ea ar putea fi cântată pe coarda *D*, ceea ce generează dificultăți intonative suplimentare.

Exemplul 97.

B. Bartók *Concert pentru violă, p.I, concluzia*



În literatura de specialitate am găsit diferite opinii în privința schemei expoziției acestei forme de sonată. Astfel, de exemplu, St. A. Asbell [40] determină hotarele formei aproximativ în același mod cum am făcut-o și noi, în timp ce I. Nestiev [89] apreciază în calitate de temă a grupului secundar tema concluziei. Ne permitem să nu fim de acord cu această din urmă opinie deoarece, în mod asemănător cu numeroase sonate clasice, tratarea debutează anume cu materialul tematic al concluziei, astfel asigurându-se continuitatea discursului, iar pe parcursul tratării dominată, de altfel, de dezvoltarea grupului principal, tematismul acestuia va fi îmbinat contrapunctic cu tematismul grupului secundar (vezi exemplul 100). Totodată tematismul concluziei nu va mai răsună decât la sfârșitul reprizei.

Procedeele de dezvoltare utilizate preponderent în tratare sunt cele polifonice, compozitorul recurgând atât la contrapunctarea imitativă, cât și la cea contrastantă, dar și la îmbinarea acestora (exemplele 98, 99, 100).

Exemplul 98.

B. Bartók *Concert pentru violă, p.I*, tratarea

The image displays a musical score for Example 98, which is the first movement of Béla Bartók's Viola Concerto. The score is presented in two systems. The first system covers measures 90 and 91. Measure 90 is marked with a 'cresc.' (crescendo) in the piano part and features a trill (Tr.) in the viola part. The second system continues the music, with the violin (V-ni) and viola (Tr.) parts showing a melodic line with a 'cresc.' marking. The piano part includes a 'Cor.' (Corn) part. The tuba part is also indicated. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Pe tot parcursul tratării solistul urmează să-și manifeste din plin virtuozitatea și măiestria interpretativă depășind numeroase obstacole intonative și ritmice. De exemplu, în măsura 75 discursul urcă într-un registru extrem de acut pentru violă unde, însă, trebuie să fie păstrat un sunet calitativ, plăcut, dar totodată puternic (nuanța dinamică fiind *forte*). Începând cu măsura 102 (*poco meno mosso*) și până la măsura 119 observăm câteva fragmente de o dificultate extraordinară care trebuie exersate sistematic, zi de zi, cu multă migală și atenție, atingându-se o lejeritate care ar ascunde travaliul interpretului. Trebuie învățate atât combinațiile digitale, cât și trăsăturile de arcuș începând de la un tempo foarte lent, treptat ajungându-se la cel indicat în partitură (exemplele 101, 102).

Exemplul 99.

B.Bartók *Concert pentru violă, p.I, tratarea*

Exemplul 100.

B.Bartók *Concert pentru violă, p.I, tratarea*

Exemplul 101.

B.Bartók *Concert pentru violă, p.I, tratarea*

Exemplul 102.

B.Bartók *Concert pentru violă, p.I, tratarea*

În măsura 120 se fac auzite intonațiile unei teme în caracter popular ce pare a fi o continuare (la distanță) a temei secundare și se percepe ca o mică oază de liniște în tumultul tratării, contrastând puternic cu cadența amplasată la hotarul tratării și reprizei și nu la sfârșitul acesteia ca în mostrele clasice (vezi exemplul 102).

Cadența constă preponderent din note duble care ascund de fapt polifonii latente în interpretarea cărora trebuie scoase în evidență mișcările vocilor (exemplul 103).

Exemplul 103.

B.Bartók *Concert pentru violă, p.I, cadența*

Repriza începe cu trasarea temei grupului principal la orchestră în timp ce viola parcă își continuă cadența, intonând motive ce seamănă să fie desprinse mai curând dintr-un acompaniament orchestral. Spre deosebire de expoziție unde toate cele trei trasări ale temei principale au răsunat preponderent la viola solistică, în repriză aceasta sună numai o singură dată și doar la orchestră. Celelalte formațiuni structural-tematice sunt reluate după toate regulile formei de sonată clasică aproape fără modificări (cu excepția concluziei, unde în partida violei apare un contrapunct melodico-ritmic nou, exemplul 104), tema secundară și concluzia fiind transpuse în zona modal-tonală de bază *A*. Dorim să atragem atenția la dificultățile ritmice ale contrapunctului nou care trebuie interpretat cu maximă precizie fără a denatura desenul ritmic.

Exemplul 104.

B. Bartók *Concert pentru violă*, p. I, repriza, concluzia

Prima parte a *Concertului pentru violă* se încheie cu o Codă în care auzim intonațiile temei principale puternic transfigurate. Intonațiile tensionate din expoziție sunt înlocuite aici cu unele afirmative în tonalitatea C-dur – moll. Astfel observăm structura tonal deschisă a formei: *A E* (expoziția) – *A A C* (repriza și coda).

După cum am menționat mai sus, între părțile concertului sunt amplasate două interludii. Primul din ele *Lento (parlando)* situat între p. I și II debutează cu intonațiile modificate ale temei principale din p. I. Și dacă în coda p. I tema principală a fost diatonizată, aici observăm din contra o și mai puternică cromatizare a ei (exemplul 105).

În general, întreg interludiul este dominat de mișcarea cromatică, preponderent descendentă, concentrată în partida violei, astfel încât interludiul se percepe de fapt ca o a doua cadență solistică. Interludiul se încheie cu o monodie intonată în registrul grav de fagot care sună ca o replică contrastantă față de pasajele violei. Pentru studierea acestor pasaje recomandăm identificarea

tonurilor ce intervin în mișcarea cromatică pentru a asigura precizia intonației și interpretarea fidelă a textului. Ca puncte de reper ar putea servi și sunetele la diez și mi becar (exemplul 106).

Exemplul 105.

B.Bartók *Concert pentru violă*, interludiul între p.I și II

Exemplul 106.

B.Bartók *Concert pentru violă*, interludiul între p.I și II

Partea a doua *Adagio religioso* sună ca o continuare firească a monodiei fagotului, preluată parcă de viola solistică, acompaniată foarte discret de orchestra care intonează la *pp* niște acorduri coralice. Este o muzică interiorizată ce denotă numeroase tangențe cu partea secundă din *Concertul nr.3 pentru pian și orchestră* care datează, după cum se știe, din aceeași perioadă ca și *Concertul*

pentru violă. Modul *E mixolidic* creează o atmosferă senină, însă nelipsită de o ușoară tristețe. Tema sonorizată de violă este foarte expresivă, are un suflu larg, conținând fraze în diferite registre ale instrumentului (antrenând un diapazon de trei octave) ce par a fi un dialog interior al eroului cu el însuși (exemplul 107). La interpretarea acestei teme trebuie depus efort pentru asigurarea unei intonații foarte curate, a unei sonorități străvezii și cristaline. Pentru a obține o sonoritate mai omogenă a primei fraze scrise într-un registru foarte înalt, recomandăm cântarea ei pe o singură coardă *A*. Această temă (elaborată în sistemul *parlando rubato*) oferă solistului posibilități extraordinare pentru a-și demonstra muzicalitatea și abilitățile de nuanțare a sunetului, solicitând gradații subtile ale dinamicii, o agogică bine gândită, dar totodată firească.

Exemplul 107.

B.Bartók *Concert pentru violă*, p.II



Pasajul care aduce spre compartimentul median (m.29, vezi exemplul 108) merită o atenție sporită din partea interpretului deoarece urcarea în pozițiile înalte, implicând dificultăți intonative.

Exemplul 108.

B.Bartók *Concert pentru violă*, p.II

Secțiunea mediană (m.30) aduce o schimbare de centru tonal (*As lidic*), dar și de expresie. Partida violei este scrisă într-un registru foarte acut, unde aceasta sună destul de tensionat și agitat (grație dinamicii *forte*), cu replici scurte, imploratoare.

Repriza (m.40) este una sintetică și comprimată. În partida instrumentului solistic sună melodia expresivă de la începutul părții secunde, fiind întreruptă pe alocuri de replicile agitate din compartimentul median. Tot aici se face auzită și fraza a doua a temei principale din p. I, urmată de pasaje violei care conduc spre interludiul între părțile II și III (m.50). Pentru o intonare corectă a acestor pasaje este important de a alege digitația firească și comodă care ar facilita trecerile dintr-un registru în altul fără a știrba din calitatea sunetului (exemplul 109).

Exemplul 109.

B.Bartók *Concert pentru violă*, p.II, repriza

The image displays a page from a musical score for Béla Bartók's Viola Concerto, second movement. It includes rehearsal marks 40 and 50. The solo viola part is written in a high register. The orchestral accompaniment includes strings, woodwinds, and a horn. Dynamics such as *p*, *pp*, *f*, and *sf* are indicated throughout the score. Tempo markings include *poco rit.*, *Tempo I*, *poco Cor.*, *poco più mosso*, *a tempo*, and *molto accel.*

Analizând interludiul îndrăznim să presupunem că anume aici urma să fie amplasat *Scherzo*-ul despre care compozitorul a pomenit în scrisoarea către Primrose pomenită anterior. El diferă sub aspect tonal și tematic de ambele părți ce-l înconjoară, anticipând, totuși, caracterul dansant al finalului. Materialul muzical al interludiului reproduce parcă sonoritatea clopotelor ce adună mulțimea pentru a asista la un eveniment important din viața comunității, pornind de la durate de doimi fracționate treptat până la optimi. Replicile violei intervin pe acest fundal ca niște semnale de trompetă (exemplul 110).

Acordurile pe cvarte din partida solistică sunt foarte incomode, și pentru a găsi mai ușor primul acord după care se va ghida interpretul în continuare, propunem ca punct de reper nota *mi* *becar* pe coarda *A* luată cu degetul 2 în poziția a treia (o poziție destul de stabilă la orice violist)

sub care se va pune degetul 1 pe nota *mi bemol* și se vor adăuga cele două cvarte. Ulterior orientarea pozițională și intonativă se va face după degetul 1, adică acordurile vor fi construite (imaginar) de sus în jos.

Exemplul 110.

B.Bartók *Concert pentru violă*, interludiul între p.II și III

Ultima parte a concertului *Allegro vivace* ne transpune din lumea subiectivă a vieții interioare a eroului care a dominat în primele două părți în lumea obiectivă a vieții populare. Aceasta este întruchipată de teme dansante ale finalului scris în formă de rondo-sonată:

Schema 18

forma	A	B	A	C	B ₁	A
planul tonal	A	Cis	B	A	Fis	A

La începutul finalului este readus centrul tonal *A* din prima parte, de data aceasta în forma unui mod major cu treapta a patra mobilă. Tema refrenului este foarte energică, ca un *perpetuum mobile* bazat pe o mișcare rotativă în jurul sunetului dominantei (exemplul 111).

Exemplul 111.

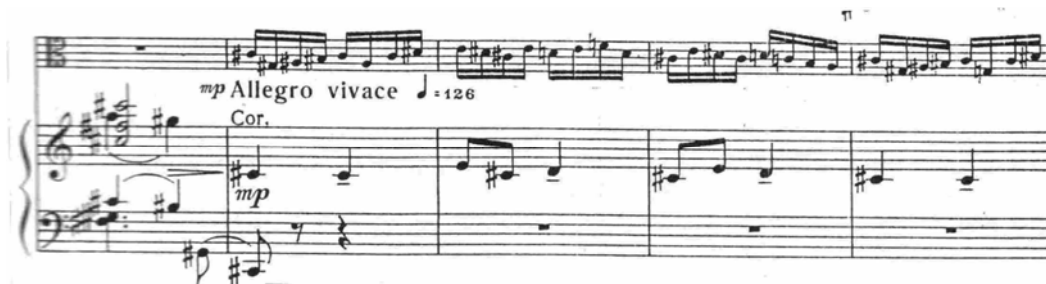
B.Bartók *Concert pentru violă*, p.III, refren

Pentru a reda caracterul vioi și dansant al temei, recomandăm cântarea ei în *détaché*, puțin mai sus de mijlocul arcușului. Un element tipic pentru muzica populară îl reprezintă trilurile scurte și rapide care solicită un bun antrenament de activizare a degetelor. Propunem ca toate trilurile să fie interpretate cu degetele 2 și 3. Pasajele ce conduc spre primul episod (m.30-49) îi permit interpretului de a-și manifesta virtuozitatea, solicitând o intonație foarte precisă și o bună articulație a mâinii stângi.

Primul episod (B, exemplul 112) aduce o nouă temă la orchestră cu un desen ritmic cu accente regulate ce amintește de dansurile populare maghiare sau românești în sistemul *tempo giusto*. La a doua expunere tema este variată prin adăugarea unui contrapunct figurativ la viola solistică. Acesta este foarte dificil pentru memorare prin construcția sa ce aduce mici schimbări în interiorul motivelor la repetarea lor, fără niște puncte de reper în condițiile unui tempo foarte rapid. Sarcina cea mai importantă constă în învățarea foarte sigură a acestui contrapunct, până la automatism, care ar exclude orice incertitudine din interpretare. Recomandăm folosirea unui arcuș mic, lipit de coardă, foarte econom și compact în *détaché*.

Exemplul 112.

B.Bartók *Concert pentru violă*, p.III, episodul B



O anumită dificultate în interpretarea primei reprize a refrenului o prezintă succesiunile de triluri ce ajung până la 7 la rând. Mulți soliști încearcă să-și ascundă deficiențele tehnice prin înlocuirea trilului cu un mordent sau prin *legato* între tril și nota ce urmează. Interpretarea trilurilor la mijlocul arcușului le face și mai dificile, din acest motiv propunem începerea fiecărui tril de la talon cu un accent adăugător pe nota cu tril, accentul impulsționând trilul.

Episodul secund (C, exemplul 113) se bazează pe o temă mai grațioasă, cu ritm sincopat care aduce un oarecare contrast de imagine. Tema este scrisă în major-minorul paralel alternativ *A-fis*, foarte caracteristic melodiilor folclorice ale mai multor popoare. Muzicologul H. Stevens, iar ulterior și fiul compozitorului, P. Bartók menționează că această temă denotă trăsături vădite ale muzicii populare scoțiene, argumentându-și opinia prin trimiterile la originile scoțiene ale lui W. Primrose. P. Bartók atrage atenția la imitarea sunării cimpoiului de la începutul temei, dar și la similitudinea ei cu cântecul popular scoțian *Gin a Body Meet a Body* [37, p. 39]. Totodată nu putem să nu observăm asemănările între această temă cu melodiile populare românești din

Transilvania menționate și de alți cercetători (de exemplu, B. Suchoff) [42, p. 39]. Tema capătă o amplă evoluție variațional-imitativă care se apropie de o adevărată dezvoltare simfonică, antrenând diferite instrumente ale orchestrei (în special cele de suflat) ce intonează frazele temei în diferite registre. Acest episod prezintă unul din puținele momente de relaxare (relativă) pentru solist din întreg *Concertul*.

Exemplul 113.

B. Bartók *Concert pentru violă*, p. III, episodul C



Repriza primului episod se percepe ca o nouă variațiune a acestuia ce sună într-o nouă tonalitate (*Fis*). În partida solistică observăm un nou contrapunct ce însoțește tema, format din pasaje ascendente, destul de dificile intonativ. Fiecare tetracord ce formează pasajele trebuie cântat pe o singură coardă, delimitându-se foarte exact tonurile de semitonuri. În momentul ce tema episodului este reluată de violă, pentru redarea caracterului dansant solistul urmează să se sprijine pe timpii tari din fiecare măsură.

Secțiunea mediană a acestui episod se bazează pe o mișcare uniformă de octave la viola solistică ce ascund linia melodică intonată de orchestră (exemplul 114). Octavele trebuie cântate cu un *poignet* foarte elastic ce va asigura niște mișcări largi la mijlocul arcușului și vor cuprinde trei și chiar patru coarde. Urmează un lung pasaj ascendent înainte de care interpretul are doar o scurtă pauză de o pătrime pentru a relaxa mâinile după oboseala acumulată în timpul cântării octavelor, pentru a le schimba poziția și a se pregăti pentru un alt tip de mișcare (exemplul 115).

Finalul *Concertului pentru violă și orchestră* are multe trăsături comune cu finalurile altor creații bartókienne din ultima perioadă a vieții compozitorului: caracterul rapsodic al formei, imaginile inspirate din dansurile populare. Mișcarea neconținută și energia debordantă antrenează plenar atât solistul, cât și ascultătorul, captându-le atenția și menținând-o activă până la ultimele sunete.

Exemplul 114.

B.Bartók *Concert pentru violă*, p.III, episodul B₁

Exemplul 115.

B.Bartók *Concert pentru violă*, p.III, episodul B₁

Nu fiecare student este în stare să cuprindă integral acest *Concert*, de aceea frecvent se recurge la studierea separată a părților II și III, care sunt mai accesibile ca limbaj muzical, fiind bazate pe melodii folclorice familiare auzului tinerilor din Republica Moldova după care se studiază și partea I. Cei mai avansați studenți ulterior interpretează *Concertul* integral (la examenele de Licență sau de Master), unii dintre ei chiar și în public însoțiți de orchestră.

Concertul pentru violă și orchestră de B. Bartók este o lucrare muzicală de referință în repertoriul violistic, devenind foarte popular chiar din momentul premierei sale, încântând ascultătorii prin imaginile muzicale pregnante și expresive. Sinteza muzicii populare, a formelor și procedeelor compoziționale clasice și a armoniilor contemporane conferă acestei lucrări un colorit inedit.

4.4. Concluzii la capitolul 4

În urma studierii concertelor pentru violă apărute în secolul al XX-lea, am ajuns la unele concluzii de ordin general și special.

Concluziile generale vizează specificul perioadei investigate. Secolul XX deschide o nouă etapă în istoria culturii muzicale universale și devine un secol al muzicii noi, depășind intensitatea și diversitatea inovațiilor din epocile precedente. În același timp arta muzicală a acestui veac este marcată de renașterea interesului față de stilurile muzicale ale epocilor precedente precum și de o atenție sporită față de tradițiile muzicale naționale. Pe tot parcursul secolului XX se remarcă creatori de muzică cu poziții diverse. Pe de o parte se manifestă compozitori care tind spre transfigurarea radicală a sintaxei și morfologiei muzicii, spre îndepărtarea ei de trecut și spre depășirea tradițiilor stabilite de secole (A. Schönberg și adepții lui, B. Bartók, K. Stockhausen ș.a.). Pe de altă parte se impun iluștri maeștri care prin creația lor urmăresc continuarea, dezvoltarea și perpetuarea tradițiilor fondate de către predecesori (I. Stravinski, P. Hindemith, D. Șostakovici ș.a.).

Concluziile speciale vizează manifestarea acestor tendințe în cele trei concerte pentru violă și orchestră examinate în prezentul capitol. Astfel, de exemplu, *Concertul* de Walton și concertul *Der Schwanendreher* de Hindemith se încadrează perfect în ceea ce ilustrul muzicolog rus Iu. Holopov numește „inovația tradițională”, adică o astfel de inovație „care dezvoltă principiile vechi ale muzicii europene”⁶⁸. Totodată aceste concerte ilustrează două tipuri de atitudine față de romantism – curent stilistic venerat și blamat în egală măsură de muzicienii secolului XX: în concertul lui Walton deslușim mai multe ecouri și repercusiuni ale gândirii romantice care se manifestă și în caracterul tematismului, și în tipul expresiei, și în tratarea liberă a formelor tradiționale, și în organizarea „inversă” a ciclului; *Der Schwanendreher* de Hindemith este o mostră elocventă a neoclasicismului, demonstrând tendința acestuia spre claritate, echilibru și robustețea construcțiilor.

⁶⁸ Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. В: Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. Москва: Сов. композитор, 1982, с. 53.

În același timp *Concertul pentru violă și orchestră* de B. Bartók exemplifică în opinia noastră „inovația metatraditională” (termenul lui Iu. Holopov⁶⁹), cu toate că în aparență aici nu sunt depășite limitele gândirii europene. Însă acest concert, ca și întreaga operă bartókiană, frapază printr-o combinație unică de contraste izbitoare: forța primordială, descătușarea sentimentelor se îmbină firesc cu un intelect riguros; dinamismul, expresivitatea acută stau alături de detașarea concentrată; imaginația înflăcărată, exprimarea impulsivă se asociază cu claritatea structurală și disciplina în organizarea materialului muzical; dramatismul conflictual este atenuat de lirica profundă și sinceră; simplitatea imaginilor folclorice se completează cu rafinamentul contemplării filosofice; diatonica se îmbină cu cromatismul.

Concertele analizate demonstrează adaptabilitatea extraordinară a genului concertant diferitelor condiții stilistice (postromantism la W. Walton, neoclasicism la P. Hindemith, stil sintetic individualizat la B. Bartók) și posibilitatea lui de a genera multiple tratări fără a denatura esența și natura lui. Cele trei concerte oferă trei soluții diferite în ceea ce privește compoziția și repartizarea funcțiilor părților și a locului și rolului cadențelor, dar și variante a corelațiilor tradiționale de tempo.

Trăsăturile stilistice specifice concertelor supuse analizei cer de la interpret o atitudine adecvată bazată pe conștientizarea atât a „mișcării înainte”, cât și a „neotendențelor” caracteristice pluralismului gândirii artistice pe care îl manifestă muzica secolului al XX-lea. Toate cele trei concerte presupun o foarte bună pregătire a solistului care trebuie să posede atât o virtuozitate avansată, cât și o gândire muzicală matură și personalizată.

⁶⁹ Idem, ibidem.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Concluzii

În urma investigațiilor făcute putem menționa o anumită discrepanță între funcțiile concertului în creația componistică, activitatea interpretativă și didactică, pe de o parte, și locul ocupat de acesta în lucrările științifice și științifico-didactice existente pe de alta. De aici reiese problema de cercetare. Pe de o parte se manifestă interesul permanent față de genul concertant nu doar din partea interpreților, ci și din partea compozitorilor, devenind o culme pentru interpretarea solistică și pentru creația componistică, fiind și unul din genurile cele mai îndrăgite de melomani. Pe de altă parte, în pofida acestui fapt concertul prezintă astăzi unul din genurile cu un statut oarecum secundar în tradiția academică. Despre aceasta mărturisește și locul relativ modest în comparație cu simfonia sau opera în programele și manualele de istorie a muzicii sau de forme muzicale, cu toate că în programele de specialitate ale studenților-interpreți concertul reprezintă „punctul culminant” al instruirii lor profesionale. Teza noastră prezintă o încercare de a completa lacunele existente și de a atenua cel puțin parțial contradicția menționată.

Făcând totalurile investigațiilor noastre, am ajuns la următoarele concluzii:

1. Lucrările concertante ocupă un loc important în practica muzicală, având o mare însemnătate în procesul de formare estetică și artistică a muzicianului interpret.

2. Reconstituind panorama complexă a situației în domeniul de studiere a concertului pentru violă în baza analizei literaturii existente și a fenomenelor muzicale conchidem că toate concertele investigate demonstrează elocvent etapele evoluției genului dat, reflectând specificul concepției despre lume, idealurile estetice, canoanele stilistic ale epocilor abordate. Genealogia concertului instrumental își trage începuturile din mai multe genuri muzicale printre care un loc deosebit revine genurilor vocale, inclusiv operei. Concertul, în opinia mai multor cercetători [vezi 52; 121], este cel mai teatralizat dintre genurile muzicii instrumentale, ilustrând tot spectrul de relații (dialog, confruntare, competiție, opoziție, complementare etc.) între solist și orchestră. Urmărind evoluția relațiilor dintre solist și orchestră în concertele instrumentale (inclusiv și cele pentru violă) de-a lungul secolelor am menționat calea parcursă de la complementarism în concertul baroc, prin dialog dramatic în concertele clasiciste până la opoziție, conflict și confruntare în cele din secolul XX. Această evoluție ni se înfățișează ca o metaforă a schimbărilor intervenite în relația între individ și colectiv (sau societate) pe parcursul istoriei.

Concertele examinate în teza noastră ilustrează destul de convingător ideea enunțată. Astfel în *Concertul* de Telemann observăm foarte pregnant complementaritatea partidei orchestrale și a celei solistice, inclusiv la nivel timbral (sunt folosite doar instrumentele cu coarde); în concertele de Bach și Händel crește nivelul de individualizare al partidei solistice; în toate cele trei concerte

clasiciste solistul și orchestra sunt antrenați într-un dialog activ pentru ca în concertele scrise în secolul XX să putem fi martorii unor relații foarte diferențiate între violă și ansamblul orchestral. Acceptăm opinia muzicologului I. Grebneva care menționează că orice operă concertantă concretă intră în dialog cu un anumit model sau arhetip al genului [119, p. 164].

3. Modelul compozițional tradițional al concertului solistic (care inițial era aproape în exclusivitate concert pentru vioară) s-a stabilit în linii generale încă în creația lui Vivaldi și s-a păstrat fără modificări esențiale până în zilele noastre. Acest model [vezi 119, p. 163] include următorii indici:

- a) Componenta interpretativă – instrumentul solistic și orchestra (camerală, de coarde, simfonică ș.a.);
- b) Caracterul de virtuozitate al partidei solistice incluse într-o dramaturgie concertantă; prezența cadențelor;
- c) Structura ciclică de tip cvasi simetric: ciclu tripartit cu tempouri situate în zonele (*moderat*) *repede-lent-repede*, cu funcții mai mult sau mai puțin stabile ale părților;
- d) Atribuirea genului făcută de autor.

În urma analizei celor 9 concerte pentru violă selectate de noi constatăm că în ceea ce privește pozițiile a) și d) nu există nici un fel de abateri de la „arhetip”. Celelalte două poziții (b și c), deși respectate în linii mari, necesită unele precizări.

Toate concertele analizate prezintă un anumit grad de virtuozitate – trăsătură iminentă a genului, însă nivelul acesteia este diferit. Desigur, contextul temporal și stilistic din care fac parte concertele examinate își lasă amprenta pe gradul lor de virtuozitate. Și totuși, am putea amplasa concertele pe o scară imaginară în ordinea creșterii nivelului de virtuozitate: 1. Concertul de G. Ph. Telemann, 2. Concertul de G. F. Händel, 3. Concertul de J. C. Bach, 4. Concertul de F. A. Hoffmeister, 5. Concertul de K. Stamitz, 6. Concertul de A. Rolla, 7. Concertul de W. Walton, 9. Concertul *Der Schwanendreher* de P. Hindemith, 10. Concertul de B. Bartók.

Distribuirea cadențelor și conținutul acestora de asemenea sunt diferite. Amplasarea cadențelor în cele nouă concerte diferă de la un caz la altul, reflectând tradițiile caracteristice timpului și stilului respectiv. Șase din cele nouă concerte analizate conțin cadențe la sfârșitul primelor părți – locul cel mai tradițional pentru amplasarea acestora (Telemann, Stamitz, Hoffmeister, Rolla, Hindemith, Bartók). În concertul *Der Schwanendreher* Hindemith mai introduce și o cadență la începutul primei părți. Spre deosebire de aceasta, în *Concertul* de Bach singura cadență se găsește la sfârșitul părții finale, iar în *Concertul* de Telemann cadențele sunt amplasate la sfârșitul celor două părți lente (I, III). Și dacă în concertele de Händel și Walton cadențele lipsesc, Rolla pe lângă tradiționala cadență de la sfârșitul primei părți a introdus și o

cadență la finele părții lente, iar Stamitz a inclus nu doar cadențe la sfârșitul tuturor celor trei părți, ci a prevăzut posibilitatea introducerii unor scurte cadențe și la sfârșitul tuturor episoadelor din *Rondo* final.

Șapte din concertele analizate exemplifică structura ciclică descrisă mai sus, în timp ce două prezintă anumite abateri: în concertul de Walton observăm o altă distribuire a tempourilor – *Andante comodo-Vivo, Con molto preciso-Allegro moderato*; în concertul de Telemann sunt 4 părți și după structură el se aseamănă cu *sonata da chiesa* sau suita.

Cele nouă concerte analizate constituind baza repertoriului celor mai vestiți violiști de asemenea fac parte și din repertoriul de bază al instruirii unui interpret la violă.

4. De regulă, **concertele baroce**, fiind de o complexitate tehnică ceva mai redusă în comparație cu celelalte, sunt incluse în programele de studii în ultimii ani de liceu sau colegiu și la anul I de facultate. Desigur, dacă din anumite motive studentul nu a reușit să le parcurgă, ele pot fi studiate și mai târziu (în anul II). Comparând gradul de dificultate tehnică a celor trei concerte baroce constatăm că cea mai bună pregătire o solicită *Concertul* de Bach. Acesta conține mai multe dificultăți: schimbarea frecventă a pozițiilor, o varietate mai mare de trăsături de arcuș, pasaje de virtuoziție ș.a., depășirea cărora necesită un studiu meticulos.

5. **Concertele clasiciste** analizate în teza noastră prezintă o treaptă mai avansată de pregătire și se studiază în anii II și III de facultate. Recomandăm studenților din anul II interpretarea concertelor de Hoffmeister și Stamitz, în timp ce concertul de Rolla, fiind cel mai dificil, poate fi studiat în anul III. Lucrul asupra concertelor clasiciste educă la student o ordine în gândire și simțul ritmului. Alegerea corectă a tempourilor de interpretare a concertelor din secolele XVII-XVIII este destul de problematică, deoarece denumirile se referă mai mult la caracterul sunării și doar tangențial indică tempoul ca atare. Din acest motiv pentru o lectură cât mai adecvată a partiturilor concertelor din secolele XVII-XVIII și pentru o interpretare corectă a lor muzicienii-interpreți trebuie să aibă anumite abilități de lectură a textelor muzicale bazate pe un fundament teoretic și istoric solid, să fie familiarizați cu tradițiile practicii interpretative de odinioară. Concertele clasiciste contribuie de asemenea și la dezvoltarea virtuoziității, studiul lor reprezentând un pas important în creșterea nivelului profesionist al unui tânăr muzician.

6. Generalizând particularitățile de interpretare a concertelor compuse în **epoca Romanticului**, menționăm următoarele. În partiturile lor deja compozitorii, de regulă, indică în text tot ce doresc să fie reprodus de către interpret și sarcina acestuia se reduce la „descifrarea” și transmiterea adecvată a mesajului muzical. Pentru a putea fi preocupat preponderent de aceste probleme importante interpretul-solist trebuie să posede un nivel avansat de cultură muzicală, să aibă o tehnică instrumentală desăvârșită, nelipsit fiind talentul și muzicalitatea.

7. În concertele pentru violă compuse pe parcursul sec. al XX-lea se diversifică considerabil procedeele tehnice de interpretare, crește nivelul de complexitate al acestora, apar noi modalități de emitere a sunetului și de mânuire a arcușului, cunoașterea cărora reprezintă o precondiție obligatorie care asigură reușita oricărei interpretări.

Fiecare din cele trei concerte pentru violă și orchestră analizate în capitolul 4 reflectând diferite stiluri componistice ridică în fața interpretului probleme specifice. Astfel, *Concertul* de Walton grație trăsăturilor sale romantice este cel mai accesibil pentru tinerii interpreți atât în ceea ce privește înțelegerea și redarea mesajului, cât și sub aspect tehnic. Concertul *Der Schwanendreher* de P. Hindemith reprezintă o mostră a neoclasicismului muzical, respectiv și interpretarea lui presupune o anumită sobrietate, precizie și echilibru. *Concertul pentru violă și orchestră* de B. Bartók este cel mai dificil dintre toate concertele analizate în prezenta teză. Totodată, studeierea lui este absolut necesară pentru viitorul profesional al oricărui violist, deoarece toate concursurile pentru ocuparea posturilor în orchestre (în special, pentru postul de șef de partidă) presupun în mod obligatoriu interpretarea acestui *Concert*. Ca și concertul *Der Schwanendreher* de P. Hindemith, *Concertul* de Bartók reprezintă o culme în pregătirea profesionistă perfectă a interpreților violiști.

Studierea repertoriului violistic este un domeniu de mare perspectivă atât pentru muzicienii interpreți, cât și pentru cercetătorii artei sunetelor. Investigațiile întreprinse în prezenta teză au făcut posibilă formularea unor **recomandări** ce ar putea fi constitui un punct de pornire pentru viitoarele demersuri științifice în domeniul examinării genului de concert instrumental și modalităților de studiere a acestuia.

1. Aria de investigații științifice ale concertului pentru violă și orchestră trebuie să fie extinsă prin abordarea mai detaliată a rolului și funcțiilor concertului în repertoriul concertistic și didactic, în creația componistică universală și națională, precum și în viața muzicală din diferite perioade cultural-istorice.
2. Pentru reflectarea veridică a gradului de inovare estetică, morfologică, sintactică în operele concertante concrete sugerăm compararea acestora cu modelul tradițional al concertului solistic.
3. Ar fi potrivită examinarea corelațiilor între diferitele nivele stilistice ce persistă în concertele pentru violă și orchestră: stilul unei opere concrete – stilul personal al compozitorului – stilul unei școli componistice – panorama stilistică a diferitelor epoci culturale etc. care ar permite plasarea concertelor studiate în diverse contexte interdependente
4. Ar fi oportună promovarea interpretării adecvate și corecte a concertelor pentru violă și orchestră ținând cont de specificul epocal și național al muzicii studiate, de trăsăturile particulare ale operei componistice concrete, de tradițiile de interpretare proprii fiecărei perioade.

5. În procesul de studiere a concertelor pentru violă și orchestră a recomanda tinerilor audierea, analiza critică și comparativă a viziunilor interpretative ce aparțin unor violiști notorii. Totodată dorim să atenționăm și asupra pericolului copierii acestor interpretări, deoarece pentru a oferi o viziune interpretativă convingătoare orice muzician trebuie să încerce să pătrundă în adâncurile muzicii, să descifreze și să transmită publicului înțelegerea proprie a mesajului artistic al lucrării care este imposibil fără o conștientizare a tuturor detaliilor, fără o redare fidelă a textului și o tălmăcire atentă a subtextului.

BIBLIOGRAFIE:

În limba română:

1. Albu, D. Aspecte interpretative specifice Școlii de la Mannheim în concertele pentru clarinet de Carl Stamitz : Rezumatul tezei de doctorat. Iași, 2005. 7 p. [online] <http://www.arteiasi.ro> (vizitat 11.02.2011)
2. Albu, D. Concertul pentru clarinet și orchestră în opera lui Carl Stamitz. Iași: Editura Artes, 2006. 219 p.
3. Andrieș V. Concertul instrumental și reflectarea lui în muzicologia autohtonă. În: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, nr.1-2 (12-13). Chișinău: Valinex, 2011, p. 60-68.
4. Andrieș V. Concertul pentru violă și orchestră de G. Ph. Telemann: viziuni interpretative. În : Învățămintul artistic – dimensiuni culturale. Ediția II. AMTAP, 2002. Chișinău: Grafema Libris, 2002, p.101-105.
5. Andrieș V. Concertul pentru violă și orchestră *Der Schwanendreher* de P. Hindemith: particularități compoziționale. În: Anuar științific: Muzică, Teatru, Arte Plastice, nr.1-2 (8-9). Chișinău: Notograf Prim, 2011, p. 14-21.
6. Andrieș V. Concertul pentru violă și orchestră în Re major de C. Stamitz în contextul clasicismului muzical. În: Artă și educație artistică, nr.2-3 (17-18). Bălți: Presa universitară bălțeană, 2011, p. 15-27.
7. Andrieș V. Din istoria violei. În: Artă și educație artistică, nr.1 (7). Bălți: Presa universitară bălțeană, 2008, p.28-36.
8. Andrieș V. Pagini din istoria Concertului pentru violă și orchestră de Bela Bartók. În: Pagini de muzicologie, Chișinău: Șearec-Com, 2002, p.81-82.
9. Andrieș V. Unele observații și recomandări pentru interpretarea Concertului pentru violă și orchestră de J. C. Bach. În: Artă și educație artistică, nr.2-3 (17-18). Bălți: Presa universitară bălțeană, 2011, p. 61-67.
10. Andrieș V. W. Walton și concertul său pentru violă și orchestră. Orizonturi ale artei secolelor XIX-XX din perspectiva sec. XXI. Proceedings. Materialele conferinței Timișoara muzicală academică. Ed. XX, 2010. Timișoara: Eurostampa, p.5-25.
11. Axionov, V. Aspecte ale stilelogiei muzicale contemporane. In: Artes nr. 2-3 / Studii de teoria artei, Seria Muzicologie. Iași: Artes, 1999, p. 127-131
12. Axionov, V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 214 p.
13. Axionov, V. Unele asemănări în interpretarea muzicologică a fenomenelor stilistice și a celor de gen. In: Arta, 1998. Chișinău, 1998, p. 113-116.

14. Berger, W.G. Clasicismul de la Bach la Beethoven. București: Editura Muzicală, 1990. 407 p.
15. Bughici, D. Dicționar de forme și genuri muzicale. București: Editura Muzicală, 1978. 372 p.
16. Cocearova G., Melnic V. Istoria armoniei. Chișinău: Museum, 2003. 344 p.
17. Condriuc, A.O. Concertul neoclasic pentru vioară și orchestră: corelații interpretative între tradiție și modernitate. (fragment) Teză de doctor în muzică, Iași, 2009. 54 p. [online] http://www.arteias.ro/universitate/other/DR_AdrianaCONDRIUC_RO.pdf (vizitat 17.03.2010)
18. Costin, M. Vioara, maeștrii și arta ei. București: Editura Muzicală, 1964. 206 p.
19. Dicționar de termeni muzicali. București: Editura Enciclopedică, 2008. 593 p.
20. Dinicu, Gh. Contribuții la arta interpretării instrumentale. București: Editura Muzicală, 1963. 131 p.
21. Firca, C. Modernitate și avangardă în muzica ante- și interbelică a secolului XX (1900-1940). București: Editura Fundației Culturale Române, 2002. 268 p.
22. Gâscă, N. Tratat de teoria instrumentelor. București: Editura Muzicală, 1988. 190 p.
23. Hamza, G. Contribuții la interpretarea cvartetului de coarde. București: Editura Muzicală, 1977. 161 p.
24. Hegyesi, Z. Vioara și constructorii ei. București: Editura Muzicală, 1962. 370 p.
25. Herman, V. Originile și dezvoltarea formelor muzicale. București: Editura Muzicală, 1982. 148 p.
26. Mironenco, E. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. In: Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p.703-732.
27. Nicolescu, M. Händel. București: Editura muzicală. 1959. 260 p.
28. Ocneanu, G. Istoria muzicii universale. Iași: Editura Artes 1993, vol. I. 245 p.
29. Papu, E. Barocul ca tip de existență. București: Editura Minerva, 1977. Vol. I, 310 p. Vol. II, 388 p.
30. Prisecaru, I. Viola concertantă: geneză și rezonanță. Rezumatul tezei de doctorat, Iași, 2008. 30 p. [online] http://www.arteias.ro/universitate/other/DR_Irina%20PRISECARU_RO.pdf (vizitat 92.10.2009)
31. Pușcaș, P. Stilul. In: Artes nr. 2-3 / Studii de teoria artei, Seria Muzicologie. Iași: Artes, 1999, p. 96-112.
32. Rolland, R. Călătorii în țara muzicii. București: Editura muzicală, 1964. 303 p.
33. Sambriș, E. Concertele instrumentale ale lui A. Eshpay: concepția genului și problema dialogului: autoref. al tezei de dr. în studiul artelor. Chișinău, 2011. 26 p.
34. Sârbu, I. Vioara și maeștrii ei. Galați: Porto Franco, 1994. 583 p.

35. Schönberg, H. Viețile marilor compozitori. București: Editura Lider, 1997. 601 p.
36. Ștefănescu, I. O istorie a muzicii universale. București: Editura Fundației Culturale Române, 1996, 1997, 1998. Vol. I, 541 p. Vol. II, 446 p. Vol. III, 609 p.
37. Toduță, S. Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach. București: Editura Muzicală, 1969, 1973, 1978. Vol. I, 573 p. Vol. II, 374 p. Vol. III, 326 p.

În limba engleză:

38. Adams, B. Walton, William (Turner). In: The New Grove Dictionary of music & Musicians, London: Oxford University Press, 1990, Vol. XX, p. 195-200.
39. Andrieș V. W. Walton and his Concerto for viola and orchestra. In: Revart nr.1, Timișoara, 2010, p. 193-207.
40. Asbell, S. A. Bela Bartók's Viola concerto: a detailed analysis and discussion of published versions. Treatise of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, 2001. 150 p. The University of Texas at Austin. [online]
<http://www.lib.utexas.edu/etd/d/2001/asbellsa20639/asbellsa20639.pdf#page=5> (vizitat 25.05.2010)
41. Badura-Skoda, E. Cadenza. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol. IV, p. 787.
42. Béla Bartók Facsimile Edition of the Autograph Draft with a Commentary by Laszlo Somfai & Fair Transcription of the Draft with Notes Prepared by Nelson Dellamaggiore. Bartók Records, 1995. 76 p. [online] <http://www.scribd.com/doc/2093194/Bartók-Viola-Concerto-Facsimile-of-the-Autograph-Draft> (vizitat 16.05.2010)
43. Boyden D., Woodward A. Viola. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol. XIX, p. 808-818.
44. Burton, H., Murray, M. William Walton: The Romantic Loner. London: Oxford University Press, 2002. 182 p.
45. Dalton, D. The Genesis of Bartók's Viola Concerto. In: Music and Letters, april, 1976, Volume LVII, No. 2, p. 117-129.
46. Dunham, J.F. The Walton viola concerto: a synthesis. In: Journal of the american viola society. Volume 22, number 1, p. 13-18. [online]
<http://www.jamesdunham.com/Images/DunhamWaltonArticle.pdf> (vizitat 5.02.2010)
47. Ewen, D. Music for the Millions – The Encyclopedia of Musical Masterpiece. Van Doren Press, 2007. 708 p.
48. Furse, E. Perspectives on the reception of Haydn's cello concerto in C, with particular reference to musicological writings in English on Haydn's concertos and the classical

- concerto. A thesis submitted to The University of Birmingham for the degree of Master of music. Department of Music. College of Arts and Law. The University of Birmingham, September, 2009. 108 p. [online] <http://etheses.bham.ac.uk/516/1/FurseMMus10.pdf> (vizitat 25.03.2010)
49. Gillies, M. Bartók Bela. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol.II, p. 197-225.
 50. Gillies, M. Bartók's last concert? In: Music and Letters, 1997, p. 92-100.
 51. Gillingham, A. Cultivating Perception: Bridging Schematic Patterns and Audience in Franz Joseph Haydn's Violoncello Concertos. A DMA document submitted to the Graduate School of the University of Cincinnati in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, 2010. 84 p. [online] http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1275919165 (vizitat 17.09.2010)
 52. Greenberg R. The Concerto. The teaching company. 45 p. [online]. http://www.teachersyndicate.com/documents/oct_2010/TTC%20Guidebooks/Concerto.pdf (vizitat 16.02.2011)
 53. Hartz, D., Brown, B.A. Classical. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol.IV, p. 449-454
 54. Hicks, A. Händel Georg Frideric. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol.VIII, p. 83-139.
 55. Hutchings, A., Talbot, M., Eisen, C., Botstein, L., Griffiths, P. Concerto. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol. II, p.626-640.
 56. Keefe, S. Koch's commentary on the late eighteenth-century concerto: dialogue, drama and solo/orchestra relations. In: Music and Letters, 1998, p. 368-385.
 57. Keefe, S. Mozart's Piano Concertos: Dramatic Dialogue in the Age of Enlightenment. Woodbridge: The Boydell Press, 2001. 205 p.
 58. Kennedy, M. Portrait of Walton. London: Oxford University Press, 1990. 368 p.
 59. Lace, I. Walton's Violin and Viola Concertos. [online] <http://www.williamwalton.net/articles/concertos.html> (vizitat 09.04.2009)
 60. Lee, D. Masterworks of 20th-century music: the modern repertory of the symphony orchestra. New-York: Routledge, 2002. 507 p.
 61. Lindeman, S. The Concerto: A Research and Information Guide. New-York-London: Routledge, 2006. 216 p.
 62. Lloyd, S. William Walton: muse of fire. Woodbridge: The Boydell Press, 2001. 332 p.
 63. McVeagh, D. The concerto: contest or co-operation? Music and Letters, 1947, p. 115-120.

64. Menuhin, J., Primrose, W. Violin and Viola. London: Schirmer Books, 1976. 256 p.
65. Palisca, C. Baroque. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Oxford University Press. 1990, Vol.II, p. 172-178.
66. Roe, St. Bach (III, 12) Joahann Christian. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol.I, p. 865-876.
67. Roeder, M. A history of the concerto. Portland: Amadeus Press, 1994. 480 p.
68. Rostagno, A. Rolla, Alessandro. In: The New Grove Dictionary of music and musicians. London, Oxford University Press, 1990, Vol.XVI, p.112.
69. Schubert, G. Hindemith, Paul. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In: The New Grove Dictionary of music and musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol. VIII, p. 573-586.
70. Smith, G. Carl Philipp Stamitz (1745-1801). [online]
http://www.mozartforum.com/Contemporary%20Pages/Carl_Stamitz_Contemp.htm (vizitat 12.02.2009)
71. Steinberg, M. The Concerto: A Listener's Guide. London: Oxford University Press, 1998. 528 p.
72. Su, Ch. A Performance Guide to Franz Anton Hoffmeister's Viola Concerto in D Major with an Analytical Study of Published Cadenzas. A DMA document submitted to the Graduate School of the University of Cincinnati in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Cincinnati, College-Conservatory of Music, 2010.
[online] <http://etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi/Su%20ChiuChing.pdf?ucin1276955407> (vizitat 12.02.2009)
73. Tertis, L. My Viola and I. London: Elek Books Limited, 1974. 184 p.
74. The Cambridge companion to the concerto. Cambridge University Press, 2005. 309 p.
75. Thompson, M. Paul Hindemith 's Der Schwanendreher for viola and small orchestra. In: American Viola Society Newsletter, November, 1979, p.11. [online]
<http://www.owlnet.rice.edu/~dbynog/AVS%2017.pdf> (vizitat 23.03.2010)
76. Tierney, N. William Walton: His Life and Music. London: Robert Hale Limited, 1984. 303 p.
77. Veinus, A. Victor book of concertos. New York: Simon and Schuster, 1948. 450 p.
78. Walton, S. William Walton: Behind the Façade. London: Oxford University Press, 1988. 270 p.
79. Weinmann, A. Hoffmeister Franz Anton. In: The New Grove Dictionary of music and musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol.VIII, p. 636.
80. White, J. Lionel Tertis: the first great virtuoso of the viola. Boydell Press, 2006. 424 p.
81. Wolf, E.K., Wolf, J.K., Kaiser, F. Stamitz (2) Carl. In: The New Grove Dictionary of music and musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol.XVIII, p. 64.

82. Wright, D. The unknown Walton [online]. <http://www.wrightmusic.net/pdfs/walton.pdf> (vizitat 10.02.2011)
 83. Yohn, St. Telemann Georg. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Oxford University Press, 1990, Vol.XVIII, p. 647-659.
- În limba franceză:
84. Emery, E. Temps et musique. Paris : L'age d'Homme, 1998. 695 p.
 85. Gabioud, C. La contribution de Lionel Tertis à l'essor de l'alto [online] http://shs.epfl.ch/pdf/master_valorisation/musique_tertis.pdf (vizitat 15.02.2008)
 86. Pincherle, M. Les instruments du quatuor. Paris: Presses universitaires de France, 1959. 126 p.
- În limba spaniolă:
87. Glöckler, T. O Concerto N.1 para contrabaixo e orquestra de F. A. Hoffmeister. In: Per Musi, Belo Horizonte, 2006, nr. 14, p. 93-107. [online] http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/14/num14_full.pdf (vizitat 03.09.2008)
 88. Suñén, L. Programul de sală a stagiunii concertistice din anul 2009 a Orchestrei simfonice din Galicia (dirijor Jakub Hrusa, solist Gerard Causse). [online] www.sinfonicadegalicia.com/descargar.php?f=subido/descarga/...n9.pdf (vizitat 23.03.2010)
- In limba italiană :
89. Danese, S. Il mondo della viola. Effata Editrice IT, 2005. 130 p.
- În limba rusă:
90. Абрамова, Э. Современный инструментальный концерт и некоторые аспекты его изучения (на примерах из творчества молдавских композиторов). В: Методика изучения музыки XX века. Кишинев: КГУ, 1985, с. 19-32.
 91. Абызова, Е. Некоторые вопросы тематизма и формы скрипичных концертов И. С. Баха. В: Вопросы теории музыки. Москва: Музыка, 1975, вып. 3, с. 237-271.
 92. Аксенов, В. Жанры симфонической музыки в Молдове (30-80-е годы XX века). Кишинев: BulatArtGlob, 1998. 151 с.
 93. Антонова, Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: автореф. дис. канд. искусствоведения. Киев, 1989. 21 с.
 94. Аппалонина, И. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX - начала XX века : дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения. Уфа, 2009. 224 с. [online]. <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/358972.html> (vizitat 21.01.2011)
 95. Арановский, М. Проблемы стиля. В: Советская музыка, 1982, № 5, с. 98-101.

96. Арановский, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: Музыкальный современник. Москва, 1987, вып. 6, с. 5-44.
97. Арнонкорт, Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. Москва: XXI век, 2005. 278 с.
98. Артемьев, С. Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Мольтера к Моцарту: автореф. дис. канд. искусствоведения., Нижний Новгород, 2007. 16 с.
99. Асафьев, Б. Книга о Стравинском. Ленинград: Музыка, 1977. 277с.
100. Асафьев, Б.В. Инструментальный концерт. В: Русская музыка XIX – начала XX века.- Москва: Музыка, 1978, с. 201-210.
101. Ауэр, Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва: Музыка, 1965. 247 с.
102. Бать, Н. Полифонические формы в симфоническом творчестве П.Хиндемита В: Вопросы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1972, вып.2, с. 286-310.
103. Башмет, Ю. Вокзал мечты. Москва: Вагриус, 2003. 257 с.
104. Безруков, Г. Во славу альты. В: Советская музыка, 1990, № 1, с. 90-95.
105. Безруков Г. И., Ознобищев К. В. Основы техники игры на альте. Москва: Музыка, 1983.189 с.
106. Бейшлаг, А. Орнаментика в музыке. Москва: Музыка, 1978. 320 с.
107. Березовчук, Л. Интерпретатор и аналитик. В: Музыкальная академия, 1993, № 2, с.138-143
108. Берлиоз, Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Т. 1. Москва: Музыка, 1972. 306 с.
109. Булатова, А. Русский скрипичный концерт начала XX века. История. Проблемы интерпретации: автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва, 1995 / РАМ им. Гнесиных. 25 с.
110. Бутир, Л. О роли концертов в творческом наследии И.С. Баха. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград: Музыка, 1974, вып. 13, с. 186-214.
111. Витачек, Е. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. Москва: Музыка, 1964. 348 с.
112. Вопросы музыкальной педагогики. Москва: Музыка, 1987, вып. 8. 150 с.
113. Гинзбург, Л. О некоторых эстетических проблемах музыкального исполнительства. В: Гинзбург, Л. Статьи. Москва: Советский композитор, 1971, с. 209-250.
114. Гинзбург, Л. О работе над музыкальньгм произведением. Москва: Музыка, 1981. 89 с.

115. Гинзбург, Л., Григорьев, В. История скрипичного искусства. Москва: Музыка, 1990, вып. 1. 285 с.
116. Гнилов, Б. Музыкальное произведение для фортепиано с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха): автореф. дис. доктора искусствоведения. Москва, 2008. 51 с.
117. Горбунов, В. Конструкция и акустика альты. Ростов-на-Дону: РГК, 2004. 25 с.
118. Горбунов, В. Русское альтовое искусство XVIII-XX вв. (инструмент, сфера применения, композиторское творчество): автореф. дис. канд. педагогических наук. Ростов-на-Дону, 2004. 17 с.
119. Гребнева И. Классический жанр сегодня: скрипичный концерт конца XX-начала XXI веков. В: Музыкальная Академия, 2010, №1, с. 162-168.
120. Гребнева, И. Скрипичный концерт барокко и классицизма: к вопросу единства жанровой традиции. В: Старинная музыка, 2009, № 3, с. 25-28.
121. Гребнева, И. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. Москва: МГК, 2010. 355 с.
122. Григорьев, В. Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации. В: Музыкальное исполнительство и современность. Москва: Музыка, 1988, вып. I, с. 69-86.
123. Григорьев, В. Проблема звукоизвлечения на скрипке. Москва: Музгиз, 1991. 187 с.
124. Гринберг, М. Русская альтовая литература. Москва: Музгиз, 1967. 184 с.
125. Гуревич, Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. Ленинград: Музыка, 1988. 112 с.
126. Гуревич, Л. Штриховая техника скрипача. Ленинград: Музыка, 1987. 314 с.
127. Гуренко, Е. Исполнительство - искусство художественной интерпретации. В: Вопросы смычкового искусства. Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1980, вып. 49, с. 5-28.
128. Гуренко, Е. Исполнительское искусство: методологические проблемы. Новосибирск: Наука, 1985. 256 с.
129. Дельсон, В. Некоторые вопросы эстетики исполнительства. В: Советская Музыка, 1960, №9, с. 112-114.
130. Дельсон, В. Святослав Рихтер. Москва: Музгиз, 1961. 123 с. [online].
<http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Delson/index.php> (vizitat 23.12.2010)
131. Демешко, Г. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной). В: Советская музыка 70-х-80-х годов. Эстетика, теория, практика. Ленинград: Советский композитор, 1989, с. 32-50.

132. Денисова, Е. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва: МГК, 2001. 24 с.
133. Должанский, А. Концерт. БСЭ, т.22, с. 505 [online].
http://bse2.ru/book_view.jsp?idn=030287&page=505&format=html (vizitat 23.12.2010)
134. Долинская, Е. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки. Москва: Композитор, 2006. 560 с.
135. Драч, Н. Стилиевые процессы в отечественном фортепианном исполнительстве второй половины XX века. [online]. <http://www.astrasong.ru/index.php/science/article/403/> (vizitat 12.11.2010)
136. Дружинин, Ф. Воспоминания. Страницы жизни и творчества. Москва: Музыка, 2001. 212 с.
137. Друскин, М. Фортепианные концерты Моцарта. Москва: Музгиз, 1959. 44 с.
138. Дуков, Е. Концерт в истории западноевропейской культуры. Москва: Классика XXI, 2003. 256 с.
139. Житомирский, Д. Фортепианное творчество Рахманинова. В: Советская музыка, 1945, № 4, с. 80-103.
140. Зароднюк, О. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980-90-х годов: автореф. дис. канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2006. 19 с.
141. Захарова, О. Риторика и клавирная музыка XVIII века. В: Музыкальная риторика и фортепианное искусство / Сб. науч. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1989, вып. 104, с. 19-24.
142. Зейфас, Н. Concerto grosso в творчестве Генделя. Москва: Музыка, 1980. 80 с.
143. Ингарден, Р. Музыкальное произведение и вопрос его идентичности. В: Р. Ингарден. Исследования по эстетике. Москва: Изд-во иностранной литературы, 1962, с. 403-570.
144. Инструментальный концерт в творчестве композиторов Советской Молдавии. Сост. А. Абрамова. Кишинев: Изд-во КГУ, 1988. 48 с.
145. Казальс П. Об интерпретации. В: Советская музыка, 1956, № 1, с. 88-99.
146. Казанцева, Л. Музыкальный жанр и его содержание. В: Южно-Российский музыкальный альманах 2007, Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской гос. консерватории им. С. В. Рахманинова, 2008, с. 90-95.
147. Казанцева, Л. Понятие исполнительской интерпретации. В: Музыкальное содержание: наука и педагогика. Уфа: РИЦ УГАИ, 2004, с. 149-156.
148. Калашник, М. Карнавальность и игра как способы преломления профессионального тезауруса в музыкальном тексте: к проблеме обучения и воспитания учащегося-

- композитора. В: Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школі, 2009, № 1, с.157-163. [online].
http://www.nbu.gov.ua/Portal/Soc_Gum/Pfto/2009_1/files/ped_01_09_Kalashnik.pdf.
(vizitat 27.11.2010)
149. Капустин, Ю. Музыкант-исполнитель и публика. Социологические проблемы современной концертной жизни. Ленинград: Музыка, 1985. 160 с.
150. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва: МГК, 1996. 190 с.
151. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века. Ч.II: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва: Композитор, 2007. 224 с.
152. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII - начала XIX века. Ч.III: Поэтика и стилистика. Москва: Композитор, 2007. 376 с.
153. Ковнацкая, Л. Английская музыка XX века. Москва: Советский композитор, 1986. 216 с.
154. Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. Москва: Советский композитор, 1974. 392 с
155. Конен, В. Театр и симфония. Москва: Музыка, 1968. 352с.
156. Конен, В. Этюды о зарубежной музыке. Москва: Музыка, 1975. 479 с.
157. Корредор, Х. Беседы с Пабло Казальсом. Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1960. 108 с.
158. Корыхалова, Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград: Музыка, 1979. 208 с.
159. Котляревский, И. Темп и его обозначения в произведениях И.С.Баха. В: Бах и современность. Киев, 1985, с. 89-99.
160. Кравец, Н. Инструментальные концерты Прокофьева: автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва: ГИИ, 1999. 24 с.
161. Крамаров, Ю. Некоторые вопросы альтовой педагогики. В: Вопросы музыкальной педагогики. Москва: Музыка, 1980, вып. 2, с. 98-101.
162. Крипак, О. Начало и принцип концертности в творчестве А. Караманова. В: Культура народов причерноморья, nr.162, 2009 p.84-88 [online].
http://www.nbu.gov.ua/Articles/KultNar/2009-162/pdf/knp162_84-87.pdf (vizitat 12.05.2010)
163. Кузнецов, И. Ранний фортепианный (клавирный) концерт. В: Вопросы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1977, вып. 3, с. 156-185.

164. Кузнецов, И.К. Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании. В: Вопросы методологии советского музыкознания. Москва: МГДОЛК, 1981, с. 127-157.
165. Кюрегян, Т. Форма в музыке XVII-XX веков. Москва: Композитор, 2003. 308 с.
166. Лазутина, Т. Символичность музыкального жанра// Вестник ТГУ № 324 (июль 2009) с.123-127 [online]. <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/324/image/324-123.pdf> (vizitat 23.12.2010)
167. Лебедев, А. Проблемы исполнительской интерпретации и современная музыкальная практика [online]. <http://musstudent.ru/biblio/60-dialogicheskoe-prostranstvo-muzyki-v-menjajushhemsja-mire-2009/140-a-e-lebedev-problemy-ispolnitelkojj-interptetacii-i-sovremennaja-muzykalnaja-praktika> (vizitat 12.10.2010)
168. Леонтьева, О., Левая, Т. Пауль Хиндемит. Москва: Музыка, 1974. 448 с.
169. Ливанова, Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Т.2. Москва: Музыка, 1982. 622 с.
170. Лобанова М. Концертные принципы Д Шостаковича в свете проблемы современной диалогистики. В: Проблемы музыкальной науки. Москва: Советский композитор, 1985, вып. 6, с.110-129.
171. Лоткин, М. Из истории редактирования виолончельных сюит И. С. Баха для альта. В: Бах и современность. Киев: Муз. Украина, 1985, с. 124-135.
172. Мазель, Л. Строение музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1986. 528 с.
173. Майкапар, А. Глен Гулд комментирует [online] <http://www.maykapar.ru/articles/gould.shtml> 04.02.2011 (vizitat 12.03.2009)
174. Маршанский, С. Современная отечественная музыка для альта: перспективы изучения. В: Вестник Челябинского государственного университета, 2010, № 22 (203). Филология. Искусствоведение, вып. 46. С. 164–168. [online]. <http://www.lib.csu.ru/vch/203/037.pdf> (vizitat 12.01.2011)
175. Медушевский, В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей В: Музыкальный современник. Москва: Музыка, 1984, Вып. 5, с.5–18.
176. Медушевский, В. Человек в зеркале интонационной формы. В: Советская Музыка. 1980, № 9, с.42-48.
177. Меркулов, А. Каденция солиста XVIII – начала XIX века. В: Старинная музыка, 2002, №2 [online]. <http://stmus.nm.ru/arc/202/822.htm> (vizitat 15.03.2008)
178. Меркулов, А. Каденция солиста XVIII – начала XIX века. В. Старинная музыка, 2002, №3 [online]. <http://stmus.nm.ru/arc/302/732.htm> (vizitat 15.03.2008)

179. Мильштейн, Я. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва: Советский композитор, 1983. 161с.
180. Минаев, Е. Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах
Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения.
Москва, 2000. 51 с. [online]. <http://dissertation1.narod.ru/avtoreferats2/av187.htm> (vizitat 12.01.2011)
181. Михайлов, М. О понятии стиля в музыке. В: Вопросы теории и эстетики музыки.
Москва-Ленинград, 1965, вып. 4, с. 16-29.
182. Михайлов, М. Стиль в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
183. Мострас, К. Динамика в скрипичном искусстве. Москва: Музгиз, 1956. 58 с.
184. Мострас, К. Ритмическая дисциплина скрипача. Москва-Ленинград: Музыка, 1951. 307 с.
185. Мострас, К. Система домашних занятий скрипача. Москва: Музгиз, 1956. 56 с.
186. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / Сост. В. Шестаков.
Москва, 1972. 688 с.
187. Мятеева, Н. Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века:
вопросы теории и практики: автореф. дис. канд. искусствоведения. Магнитогорск
2010, 26.с.
188. Назайкинский, Б. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с .
189. Назайкинский, Е. Стиль и жанр в музыке. Москва: Владос, 2003. 248 с.
190. Назаров, И. Основы музыкально-исполнительской техники и методы ее
совершенствования. Ленинград, Музыка, 1969. 134 с.
191. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва: Музыка, 1988. 240 с.
192. Нестьев, И. Бела Барток, 1881-1945. Жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1969. 798 с.
193. Никиш, А. Об интерпретации старинной музыки. В: Советская музыка, 1956, №12.
194. Орлов Г. Советский фортепианный концерт. Ленинград: Музгиз, 1954. 210 с.
195. Палтаджян, Ш. Характеристика концерта как жанра инструментальной музыки и
особенности концертов для валторны с оркестром В. Моцарта. В: Вестник ХДАДМ,
№13 / 2008, стр. 77-84. [online].
http://www.nbu.gov.ua/Portal/Soc_Gum/VKhDADM/2008-13/08psgovm.pdf (vizitat 12.01.2011)
196. Пальмин, А. Скрипичные и смычковые мастера. Ленинград: Музыка, 1963. 36 с.
197. Переверзев, Н. Исполнительская интонация. Москва: Музыка, 1989. 208 с.
198. Погадаева, Н. Федор Серафимович Дружинин – исполнитель, педагог, композитор:
автореф. дис. канд. искусствоведения. Саратов, 2009, 23 с.

199. Понятовский С. Альт. Москва: Музыка, 1974. 100 с.
200. Понятовский С. Выдающийся альтист современности У. Примроз [online].
<http://dneprviolin.ucoz.ua/publ/1-1-0-24> (vizitat 23.01.2011)
201. Понятовский, С. История альтового искусства. Москва: Музыка, 2007. 335 с
202. Раабен, Л. История русского и советского скрипичного искусства. Ленинград: Музыка, 1978. 199 с.
203. Раабен, Л. Концерт. В: Музыкальная энциклопедия. Москва: Музыка, 1974, т.2, с. 922-925.
204. Раабен, Л. Наука о музыкальном исполнительстве как область советского музыкознания. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград: Музыка, 1967, вып. 6-7, с. 195-214.
205. Раабен, Л. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград: Музыка, 1962, вып. 1, с. 20-50.
206. Раабен, Л. Советский инструментальный концерт. Ленинград: Музыка, 1967. 307 с.
207. Раабен, Л. Советский инструментальный концерт. 1968-1975. Ленинград: Музыка, 1976. 80 с
208. Раабен, Л. Эстетические и стилевые тенденции в музыкальном исполнительстве наших дней. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Москва-Ленинград, 1965, вып. 4, с. 69-87.
209. Рабей, В. Георг Филипп Телеман. М., 1974. 64 с.
210. Рабинович, Д. Исполнитель и стиль. Москва: Сов. композитор, 1979. 320 с.
211. Раппопорт, С. О вариантной множественности в исполнительстве. В: Музыкальное исполнительство. Москва: МГК, 1972, вып. 7, с. 3-46.
212. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве. Москва: Наука, 1966. 450 с.
213. Самбриш, Е. Инструментальные концерты А.Эшпая: концепция жанра и проблема диалога. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01 – Аудиовизуальные искусства (Музыкальное искусство), Кишинэу, 2011. 150 с. (рукопись)
214. Самойленко, Е. Жанровая природа инструментального концерта: автореф. дис. канд. искусствоведения. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2003. 26 с.
215. Сахалтуева, О., Назайкинский, Е. О взаимосвязях выразительных средств в музыкальном исполнении. В: Музыкальное искусство и наука. Москва, 1970, вып. 1, с. 59-94.
216. Свободов, В. Из опыта одной дискуссии. В: Музыкальная Академия, 2009, №2, с. 98-101.

217. Свободов, В. Смычковый инструментарий в эволюции европейского исполнительского искусства: автореф. дис. доктора искусствоведения. Санкт-Петербург, 2010. [online]. http://dibase.ru/article/22032010_svobodovva/7 (vizitat 23.01.2011)
218. Сквирский, Л. Игра на альте в высоких позициях. В: Вопросы музыкальной педагогики. Москва, 1987, вып. 8, с.69-77.
219. Скребков, С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений. В: Скребков С.С. Избранные статьи. Москва: Музыка, 1980, с. 17-23.
220. Скребков, С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1973. 448 с.
221. Скрипка, альт: история музыкального наследия и педагогики: сб. тр, вып. 112. Москва: МГК, 1990. 184 с.
222. Смирнов, М. Эмоциональная природа музыки и современное исполнительское искусство. В: Музыкальное исполнительство и современность. Москва: Музыка, 1988, вып.1, с.213-239.
223. Соколов, О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород: НГУ, 1994. 220 с.
224. Сохор, А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Ленинград: Советский композитор, 1981. 293 с.
225. Сохор, А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. В: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Москва: Музыка, 1971, с. 292-309.
226. Стоклицкая, Е. Альтовая педагогика В. В. Борисовского. Москва: Музыка, 2007. 71 с.
227. Струве, Б. О вибрации на струнных инструментах. Ленинград: Госмузиздат, 1933. 62 с.
228. Струве, Б. Процесс формирования виол и скрипок. Москва: Музгиз, 1959. 268 с.
229. Тараканов, М. Инструментальный концерт. Москва: Музыка, 1986. 56 с.
230. Тараканов М. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального). В: Методологические проблемы музыкознания. Москва: Музыка, 1987, с.31-71.
231. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке 60 - 70 -х годов. Москва: Советский композитор, 1988. 271 с.
232. Уткин, А. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке. В: Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов. Ленинград: ЛГИТМиК, 1979, с. 79-87.

233. Хиндемит, П. Пауль Хиндемит об исполнении Баха. В: Советская музыка, 1973, № 11, с.15-18.
 234. Холопов, Ю. Концертная форма у И.С. Баха. В: О музыке. Проблемы анализа. Москва: Советский композитор, 1974, с.119-149.
 235. Хохлов, Ю. Советский скрипичный концерт. Москва: Музгиз, 1956. 231 с.
 236. Хохлов, Ю. Фортепианные концерты Ференца Листа. Москва: Музгиз, 1953. 84 с.
 237. Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва: Музыка, 1964. 159 с.
 238. Чередниченко, Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. В: Музыкальное исполнительство и современность. Москва, 1988, с.43-68
 239. Чернова, Т. Драматургия в инструментальной музыке. Москва: Музыка, 1984.144 с.
 240. Швейцер, А. И.С.Бах. Москва:Классика - XXI век, 2004. 328 с.
 241. Шульпяков, О. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. Ленинград: Музыка, 1986. 128 с.
 242. Шульпяков, О. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Ленинград: Музыка, 1973. 104 с.
 243. Эпштейн, М. Парадоксы новизны. Москва: Сов. писатель, 1988. 415 с.
 244. Юзефович, В. В.Борисовский - основатель советской альтовой школы. Москва: Советский композитор, 1977. 160 с.
 245. Юзефович, В. Кретьен Юран – первый исполнитель партии альты в Гарольде Берлиоза Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Москва: Музыка, 1967, вып.4. 255 с.
 246. Юзефович, В. Симфония «Гарольд в Италии» и ее автор. Москва: Музыка, 1972. 208 с.
 247. Ямпольский, И. Избранные исследования и статьи. Москва: Советский композитор, 1985. 280 с.
 248. Янкелевич, Ю. Педагогическое наследие. Москва: Постскриптум, 1993. 312 с.
- Resurse Internet:
249. <http://www.16noni.it/musica/2006/rolla.htm> (vizitat 15.05.2010)
 250. <http://www.amazon.com/Alessandro-Rolla-Concerti-viol-a-archi/dp/B000I2K9MY> (vizitat 14.05.2010)
 251. http://www.artaria.com/SystemLink_ProductAboutThisWork_69 (vizitat 23.03.2007)
 252. http://www.barbwired.com/barbweb/programs/walton_viola.html (vizitat 21.04.2008)
 253. http://www.bbc.co.uk/proms/2007/aboutmusic/p36_walton.shtml (vizitat 24.04.2008)
 254. http://en.wikipedia.org/wiki/Alessandro_Rolla (vizitat 15.05.2010)
 255. http://en.wikipedia.org/wiki/Carl_Stamitz (vizitat 20.03.2007)

- 256. http://en.wikipedia.org/wiki/Viola_concerto (vizitat 17.02.2007)
- 257. http://fr.wikipedia.org/wiki/Der_Schwanendreher (vizitat 08.02.2010)
- 258. http://www.mozartforum.com/Contemporary%20Pages/Carl_Stamitz_Contemp.htm
(vizitat 18.03.2007)
- 259. <http://www.musicweb-international.com/Walton/wright.htm> (vizitat 24.04.2008)
- 260. <http://www.oup.co.uk/music/repprom/walton/> (vizitat 25.04.2008)
- 261. <https://www.theclassicalshop.net/pdf/CHAN%2010351.pdf> (vizitat 17.02.2007)
- 262. <http://www.viola-in-music.com/Carl-Stamitz.html> (vizitat 18.03.2007)

Anexa 1.

Lista compozitorilor autori de lucrări pentru violă solo și orchestră compuse pe parcursul secolelor XVIII-XIX

1. Amon Johannes Andreas (1763-1825) *Concert pentru violă și orchestră*
2. Bach Johann Sebastian (1685-1750) *Concert Brandenburgic nr. 6* (două viole solistice)
3. Bach Johann Christian (1735-1782) *Concert pentru violă și orchestră c-moll*
4. Benda Jiri Antonín (1722-1795) *Concert pentru violă și orchestră F-dur* (aprox. 1775)
5. Benda Friedrich (1745-1814) *Concert pentru violă și orchestră*
6. Berlioz Hector (1803-1869) *Simfonia Harold in Italy*
7. Bruch Max (1838-1920) *Romanță pentru violă și orchestra*, Op. 85, *Concert pentru violă, clarinet și orchestra*, Op. 88
8. Dittersdorf Carl Ditters (1739-1799) *Concert pentru violă și orchestră F-dur*
9. Dörmring J.M. *Concert pentru violă și orchestră*
10. Ghehra A.H. *Concert pentru violă și orchestră*
11. Graun J.G. (1702-1771) *Concert pentru violă și orchestră Es-dur*
12. Graupner Christoph (1683-1760) *Concerte pentru violă (sau viola d'amore) și orchestră*
13. Haydn Michael (1737-1806) *Concert pentru violă și orgă (sau cembalo)*
14. Handoşkin Iavn (1747—1804) *Concert pentru violă și orchestra C-dur*
15. Hoffmeister Franz Anton (1754 -1812) *Concerte pentru violă și orchestră B-dur și D-dur*
16. Hoffstetter Roman (1742-1815) *Concert pentru violă, 2 flaute, 2 corni, violoncel obligato și orchestră de coarde G-dur*
17. Hummel Johann Nepomuk (1778-1837) *Fantezie pentru violă și Orchestra*, Op. 94
18. Nardini Pietro (1722-1793) *Concert pentru violă și orchestră*
19. Pleyel Ignace (1757-1831) *Concert pentru violă și orchestră D-dur* (1790)
20. Reicha Josef (1752-1795) *Concert pentru violă și orchestră*
21. Rolla Alessandro (1757 –1841):
 - Concertino* Es-dur pentru violă și orchestră (sau cvartet de coarde) BI 328/546,
 - Introducere și Divertisment* F-dur pentru violă și orchestră (lucrare incompletă) BI.329
 - Divertisment* F-dur pentru violă și orchestra de coarde BI.330
 - Rondo* G-dur pentru violă și orchestra (coarde, 2 oboi și 2 corni) BI.331
 - Divertisment* G-dur pentru violă și orchestră BI.332
 - Adagio și Tema cu variațiuni* pentru violă și orchestră G-dur BI.333
 - Concert* C-dur BI.541 Gems Music Publications
 - Concert* D-dur BI. 542
 - Concert* D-dur BI. 543
 - Concert* Es-dur BI. 544
 - Concert* Es-dur BI. 545
 - Concert* Es-dur BI. 547
 - Concert* E-dur, BI. 548
 - Concert* F-dur, BI. 549
 - Concert* F-dur, BI. 550
 - Concert* F-dur, BI. 551
 - Concert* F-dur, BI. 552
 - Concert* F-dur, BI. 553
 - Concert* F-dur, BI. 554
 - Concert* B-dur, BI. 555
22. Rosetti Antonio (1750-1792) *Concerte* (cel puțin două) *pentru violă și orchestră*
23. Schneider G.A. (1770-1839) *Concert pentru violă și orchestră*
24. Schubert Joseph (1754-1837) *Concerte pentru violă și orchestra* C-dur și Es-dur

25. Stamitz Anton (1750 sau 1754 – 1798 sau 1809) *Concerte pentru violă și orchestră* B-dur, F-dur, G-dur, D-dur
26. Stamitz Carl (1745 – 1801) *Concerte pentru violă și orchestră* nr.1 D-dur, nr.2 B-dur/A-dur, nr.3 A-dur
27. Stamitz Johann (1717 – 1757) *Concerte pentru violă și orchestră* (cel puțin unul din ele – G-dur a fost publicat la editura Litolff în 1962)
28. Telemann Georg Philipp (1681 –1767) *Concert pentru violă și orchestra* G-dur, *Concert pentru două viole și orchestra* G-dur
29. Vanhal Johann Baptist (1739–1813) *Concerte pentru violă și orchestra* C-dur și F-dur (original pentru violoncel)
30. Zelter Carl Friedrich (1758-1832) *Concert pentru violă și orchestra* Es-dur

Anexa 2.
Lista lucrărilor pentru violă și orchestră compuse în secolul XX
și la începutul secolului XXI

1. Adler Samuel *Concert pentru violă și orchestra* (1999)
2. Akses Necil Kazım *Concert pentru violă și orchestra* (1977)
3. Arnold Malcolm *Concert pentru violă și orchestra mică* (1971, Op. 108)
4. Arad Atar *Concert pentru violă și orchestra* (2005)
5. Alessandro Appignani *Concert pentru violă și orchestra* (2008)
6. Bacewicz Grażyna *Concert pentru violă și orchestra* (1968)
7. Bainbridge Simon *Concert pentru violă și orchestra* (1976)
8. Baird Tadeusz *Concerto Lugubre* pentru violă și orchestra (1975)
9. Barkauskas Vytautas *Concert pentru violă și orchestra de cameră* (1981)
10. Bartos Jan Zdenek *Concerto da camera* pentru violă și orchestra de coarde (1982)
11. Barab Seymour *Concertino* pentru violă și orchestra de coarde (1968)
12. Bartók Béla *Concert pentru violă și orchestra* (redactat de Tibor Serly, 1945)
13. Bax Arnold *Fantezie* pentru violă și orchestra (1920)
14. Beamish Sally *Concert pentru violă și orchestra* nr.1 (1995) și nr.2 *The Seafarer* (2001)
15. Berkeley Michael *Concert pentru violă și orchestra* (rev. 1996)
16. Bialas Günter *Trauermusik in memoriam Hansjörg Schmitthenner* pentru violă și orchestra (1994)
17. Bibik Valentin *Concert nr.1 pentru violă și orchestra de cameră*, op. 53 (1984) *Concert nr.2 pentru violă și orchestra*, op. 104 (1994)
18. Berger Wilhelm Georg *Concerte pentru violă și orchestra* nr.1 și nr.2 (1959, 1961), *Concert pentru violă solo* (1990)
19. Blacher Boris *Concert pentru violă și orchestra* (1954)
20. Bloch Ernest *Suită pentru violă și orchestra* (1919) și *Suite Hebraïque* pentru violă și orchestra (1951)
21. Bowen York *Concert pentru violă și orchestra c-moll*, Op. 25 (c. 1908)
22. Bower John E. *The Echo Over the Voice* pentru violă, ansamblu cameral și electronice interactive (2007)
23. Britten Benjamin *Lachrymae: reflecții pe o temă de Dowland* pentru violă și orchestra de coarde (1950 versiunea pentru pian, 1976 versiunea orchestrală)
24. Brumby Colin *Tre aspetti di Roma* Concert pentru violă și orchestra (1990)
25. Bull Edvard Hagerup *Trois morceaux brefs* pentru violă și orchestra 17b (1955)
26. Bunin Revol *Concert pentru violă și orchestra*, Op. 22 (1953)
27. Geoffrey Burgon *Ghosts of the Dance* Concert pentru violă și orchestra (2008)
28. Burkhard Willy *Concert pentru violă și orchestra*, Op. 93 (1953/54)
29. Cambini Giuseppe Maria *Concert pentru violă și orchestra* D-dur (1988)
30. Cavallini Eugenio *Divertisment* pentru violă și orchestra de coarde (1981)
31. Ceaikovsky Alexandr *Concerte pentru violă și orchestra* nr.1 (1979), nr.2 *Этюды в простых тонах* (1992) și nr.3 (1996)
32. Cibișescu-Duran Iulia *Concert pentru violă și orchestră de coarde* (1998)
33. Clarke Rebecca *Sonata pentru violă și orchestra* (1919)
34. Creuzburg Heinrich *Concertino* pentru violă și orchestra de coarde (1986)
35. Cuteanu Eugen *Concert pentru violă și orchestră* (1965)
36. Dávid Gyula *Concert pentru violă și orchestra* (1950)
37. Dean Brett *Concert pentru violă și orchestra* (2004)
38. Denisov Edison *Concert pentru violă și orchestra* (1986)
39. Dopfer Cornelis *Nocturnă* pentru violă și orchestra (1937)

40. Druckman Jacob *Concert pentru violă și orchestra* (1978)
41. Erod Ivan *Concert pentru violă și orchestra* op. 30 (1980)
42. Eshpai Andrei *Concert pentru violă și orchestra* într-o mișcare (1987)
43. Finko David *Concert pentru violă și orchestra* (1971)
44. Fongaard Bjørn *Concert pentru violă și orchestră* op.119 nr. 8 (1977)
45. Fricker Peter Racine *Concert pentru violă și orchestră* op. 18 (1953?)
46. Feldman Morton *The Viola in My Life IV* (1971)
47. Forsyth Cecil *Concert pentru violă și orchestră* G-dur (1903)
48. Frankel Benjamin *Concert pentru violă și orchestră*, Op. 45 (1967)
49. Fricker Peter Racine *Concert pentru violă și orchestră* (1953)
50. Friedman Joel Phillip *Concert pentru violă și orchestră în formă de variațiuni* (1990)
51. Gerber Steven *Concert pentru violă și orchestră* (1996)
52. Glick Srul Irving *Concert pentru violă și orchestra de coarde*
53. Goehr Alexșier *Concert pentru violă și orchestra* (1996)
54. Golubev Evgeny *Concert pentru violă și orchestra*, Op. 57 (1962)
55. Gould Morton *Concert pentru violă și orchestră* (1945)
56. Gubaidulina Sofia *Concert pentru violă și orchestră* (1996)
57. Ghébart Giuseppe *Concert pentru violă și orchestră* (1992)
58. Genzmer Harald *Concert de cameră pentru violă și orchestra de coarde* (1972)
59. Gerster Ottmar *Concertino pentru violă și orchestra de coarde* [op. 16]
60. Ghedini Giorgio Federico *Musica da concerto pentru violă și orchestra de coarde* (1955)
61. Gurkov Vladimir *Muzyka dlia al'ta i orkestra* (1978)
62. Harbison John *Concert pentru violă și orchestra* (1988)
63. Harman Chris Paul *Uta Concert pentru violă și orchestra* (1999-2000)
64. Hartmann Karl Amadeus *Concert pentru violă și orchestra de instrumente aerofone*
65. Henkemans Hans *Concert pentru violă și orchestra* (1954)
66. Hermans Nico *Concert pentru violă și orchestra de coarde* (1987)
67. Hetu Jaques *Concert pentru violă și orchestra* (2007)
68. Hindemith Paul *Kammermusik* No. 5 pentru violă și orchestra mică, *Konzertmusik* pentru violă și orchestra de cameră, *Der Schwanendreher* concert pentru violă și orchestra, *Trauermusik* pentru violă și orchestra de coarde
69. Holloway Robin *Concert pentru violă și orchestra* (1984)
70. Holmboe Vagn *Concerte pentru violă și orchestra* nr.1 și nr.2 (1943, 1991)
71. Holst Gustav *Mișcare lirică* pentru violă și orchestră mică (1933)
72. Holt Klaus *Concert pentru violă și orchestra* (1992)
73. Hovhaness Alan *Talin* pentru violă și coarde, Op. 93 No.1 (1951-52)
74. Huydts Sebastian *Concert pentru violă și orchestra de cameră* Op. 11 (1996)
75. Hunt David *Sicut Lilium* pentru violă și orchestra (2002)
76. Johnstone David *Rhapsody-Concert* pentru violă și orchestra mică (1996-97)
77. Jacob Gordon *Concert pentru violă și orchestra* nr.1 și nr.2 (1925, 1979)
78. Jarrett Keith *Bridge of Light* pentru violă și orchestra (1990)
79. Jentsch Wilfried *Concerto espressivo* pentru violă și orchestra (1971)
80. Kadosa Pal *Concertino pentru violă și orchestra*: op. 27 (1967)
81. Kancheli Giya *Jelit de vânt* Concert pentru violă și orchestra (1986) și *Styx* pentru violă, cor mixt și orchestră (1999)
82. Kan-no Shigeru *Concert pentru violă și orchestra* (2006)
83. Keay Nigel *Concert pentru violă și orchestra* (2000)
84. Kimber Michael *Evocations* pentru violă și orchestra de coarde (2005)
85. Kirchner Volker David *Nachtstück*: variațiuni pe un acord de Wagner pentru violă și orchestră mică (1980/81)

86. Kițenco Dmitrii *Plach Iyeremii* Concert pentru violă și orchestra de coarde (1989)
87. Koch Erlși von *Concert pentru violă și orchestra*, Op. 33 (1946 rev. 1966)
88. Koprowski Peter Paul *Concert pentru violă și orchestra* (1995)
89. Kurtag, Gyorgy *Bracsaverseny: Concert pentru violă și orchestra* (1961)
90. Ledenyov Roman *Concert-Poem pentru violă și orchestra* (1964, rev.1967)
91. Legley Victor *Concert pentru violă și orchestra* Op. 78 (1971)
92. Lukáš Zdeněk *Concert pentru violă și orchestra* (1983)
93. Maes Jef *Concert pentru violă și orchestra* (1943)
94. Majorelle Philippe *Concert pentru violă și orchestra* (1985)
95. Malipiero Gian Francesco *Dialogo Nr 5* pentru violă și orchestra (1963)
96. Marbe Myriam *Concert pentru violă și orchestră*, 1977
97. Martinů Bohuslav *Concert-Rapsodie* pentru violă și orchestra (1952)
98. Masson Askell *Concert pentru violă și orchestra* (1983)
99. Mendelsohn Alfred *Concert pentru violă și orchestră* (1965)
100. Milhaud Darius *Concert pentru violă și ansamblu de soliști* Op. 108, 1929 (versiune revăzută pentru orchestră mare), *Concertino d'été*, Op. 311, 1951, *Concert pentru violă și orchestra* Nr. 2, Op. 340 (1955), *Aria* (din Sonata Nr. 1 pentru violă și orchestra), Op. 242 (1944)
101. Müller-Zürich Paul *Concert pentru violă și orchestra* f-moll Op. 24 (1934)
102. Musgrave Thea *Lamenting with Ariadne* pentru violă și orchestra de cameră
103. Nordgren Pehr Henri. *Concerte pentru violă și orchestra* nr.1 și nr.2
104. Nørgård Per *Violă Remembering Child* Concert pentru violă și orchestra
105. Nystroem Gösta *Hommage à la France* Concert pentru violă și orchestra (1940)
106. Parella Marc *Concert pentru violă și orchestra* (2007)
107. Pavey Sidney *Concertante: Ciocănitoarea* pentru violă sau clarinet și orchestra (1983)
108. Prosev Toma *Improvizații concertante* pentru violă și orchestra de coarde (1964)
109. Penderecki Krzysztof *Concert pentru violă și orchestra* (1983)
110. Pettersson Allan *Concert pentru violă și orchestra* (1979)
111. Piston Walter *Concert pentru violă și orchestra* (1957)
112. Pletnev Mihail *Concert pentru violă și orchestra* (1998)
113. Porter Quincy *Concert pentru violă și orchestra* (1948)
114. Rähälä Osmo Tapio *Concert pentru violă și orchestra Håkan en Belgique* (2002)
115. Rihm Wolfgang *Concert pentru violă și orchestra* (1983)
116. Rosenberg Hilding *Concert pentru violă și orchestra* (trei versiuni - 1942, 1964, pentru violă și coarde, 1945 pentru orchestra mare)
117. Rózsa Miklós *Concert pentru violă și orchestra* Op. 37 (1979)
118. Rubbra Edmund *Concert pentru violă și orchestra* a-moll, Op. 75 (1954)
119. Ruders Poul *Concert pentru violă și orchestra* (1994)
120. Santini Dalmazio *Concert pentru violă și orchestra* (1980)
121. Santos Joly Braga *Concert pentru violă și orchestra* (1960)
122. Saygun Ahmet Adnan *Concert pentru Violă și Orchestra* (1977)
123. Schenker Friedrich *Concert pentru violă și orchestra* (1981)
124. Schnittke Alfred *Concert pentru violă și orchestra* (1985)
125. Schmidt-Kowalski Thomas *Concert pentru viola și orchestra* fis-moll op. 111 (2008)
126. Schoenfield Paul *Concert pentru violă și orchestra* (1998)
127. Sculthorpe Peter *Elegie* pentru violă și orchestra de coarde (2006)
128. Serly Tibor *Rapsodie* pentru violă și coarde (1946-1948)
129. Shohat Gil *Concert pentru violă și orchestra* (1998)
130. Simonov Victor *Concert pentru violă și orchestra*
131. Trede Yngve Jan *Concert pentru violă și orchestra* (1986)

132. Vellere Lucie *Epitaphe pour un ami* pentru violă și orchestra de coarde (1973)
133. Walton William *Concert pentru violă și orchestra* a-moll (1928, revăzut în 1961)
134. Wernick Richard *Concert pentru violă și orchestra* (1987)
135. Vaughan Williams Ralph *Flos Campi* pentru violă, cor și orchestră (1925) și *Suita* pentru violă și orchestră mică (1934)
136. Vieru Anatol *Malincolia furiosa* pentru violă și orchestră (1994)
137. Williams John *Concert pentru violă și orchestra* (2009)
138. Woolrich John *Concert pentru violă și orchestra Song II* (2000)
139. Wooldridge David *Concert pentru violă și orchestra* (1949)
140. Yusupov Benjamin *Tango Rock Concerto* pentru violă și orchestra (2007)
141. Zimmerman Heinz Werner *Concert pentru violă și orchestra* (1980)

Anexa 3.

Principalele tipuri de ornamente din muzica secolelor XVII-XVIII

(după *Versuch einer gründlichen Violineschule* de L. Mozart)

Versuch einer gründlichen Violineschule (Metodica comprehensivă a viorii) de L. Mozart a fost editată la Augsburg în anul 1756 (anul nașterii lui Wolfgang). Această lucrare permite să ne formăm o imagine veridică asupra tradițiilor artei de interpretare la instrumentele cu coarde și arcuș existente în prima jumătate a secolului XVIII, despre ideile și idealurile estetice ale timpului care ne pot călăuzi în interpretarea corectă și adecvată a lucrărilor muzicale compuse în perioada respectivă.

Cele mai prețioase și importante calități ale interpretării pentru L. Mozart erau sonoritatea și expresivitatea. Sonoritatea ideală al viorii (și a altor instrumente) era obținută printr-un timbru uniform, plăcut auzului și apropiat după culoare vocii umane. Expresivitatea maximă presupunea și pătrunderea emoțională a interpretului în lumea ideatică a lucrării.

Tempoul și măsura. Pe vremea lui L. Mozart exista o cu totul altă abordare a tempourilor și a indicațiilor de tempo decât în prezent. Dacă astăzi nui suntem obișnuiți să asociem un anumit tempo cu o viteză anumită a interpretării, în epoca lui L. Mozart aceste indicații erau tratate ca o expresie a anumitor afecte. Astfel un rol important în determinarea caracterului și tempoului îl are măsura și remarcele compozitorului asupra articulației și trăsăturilor de arcuș (dacă asemenea remarce există).

Printre principalele tipuri de ornamentație L. Mozart indică: apogiaturile lungi și scurte, trilul și *grupetto*. El menționează că, „dacă o apogiatura este indicată înainte de o pătrime, o optime sau o șaisprezecime într-o mișcare descendentă, ea trebuie cântată ca o apogiatură lungă, valoarea ei constituind o jumătate din valoarea notei principale. Deci această apogiatură împarte nota principală în două jumătăți egale”⁷⁰.

Exemplul 116⁷¹:



Așa este scris



Așa trebuie cântat

În cazul în care o apogiatură este scrisă înainte de o doime într-o mișcare ascendentă, ea trebuie cântată rapid și ușor, astfel încât să fie subliniată următoarea notă principală.

⁷⁰ Toate citatele din *Violineschule* de L. Mozart sunt preluate din teza pentru obținerea titlului de doctor în muzică *A Performance Guide to Franz Anton Hoffmeister's Viola Concerto in D Major with an Analytical Study of Published Cadenzas* elaborată de Chiu-Ching Su la Universitatea din Cincinnati [72].

⁷¹ Exemplele 116-121 sunt din *Concertul pentru violă și orchestră* de Hoffmeister.

Exemplul 117.



Iar dacă o apogiatura apare cu un grup de note într-o mișcare descendentă consecutivă sau în cadrul unui triolet în tempo-ul *allegro* sau altul asemănător, ea trebuie tratată ca apogiatura scurtă (forșlag).

Exemplul 118.



Trilul reprezintă o alternanță a două note vecine, situate la o distanță de un ton sau de un semiton. Interpretul este cel ce decide dacă să cânte trilul folosind tonul sau semitonul în conformitate cu tonalitatea piesei, cu excepția cazurilor în care compozitorul a indicat acest lucru. Mai frecvent trilul începe de la nota superioară și se îndreaptă spre cea inferioară, adică se cântă pornind de sus. Dacă trilul apare în mijlocul unui pasaj cadențial descendent, este de preferat să fie adăugate câteva note scurte, ca o turnură după tril. Aceste note scurte ar trebui să fie cântate un pic mai lent decât nota de încheiere.

Exemplul 119.



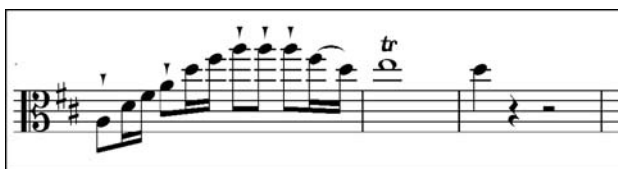
Așa se scrie



Așa se cântă

Ultimul tril înainte de o cadență, numit *ribattuta*, trebuie să fie tratat în mod diferit. Începutul notei superioare are timp mai flexibil determinat de interpret, spre deosebire de un tril comun, care trebuie să înceapă mai repede.

Exemplul 120.



L. Mozart a indicat că în conformitate cu viteza interpretării trilurile pot fi împărțite în patru categorii: lent, mediu, rapid și de accelerare. Trilul lent este indicat pentru piesele lente, cu un caracter mai trist (ca, de exemplu, părțile secunde din concerte). Trilul rapid, din contra, este indicat pentru o mișcare vioaie, plină de viață, cum ar fi părțile I și III din concerte. Trilul de

accelerare este potrivit pentru *ribattuta*, care poate începe lent, apoi accelerând împreună cu un *crescendo* înaintea unei cadențe.

În *Violineschule* de L. Mozart încă nu există semnul contemporan pentru notarea *gruppetto*-ului. Cu toate acestea, autorul descrie un astfel de ornament compus din patru note scurte și rapide care apare între două note ascendente, numindu-l *Doppelschlag*. El scrie că prima notă principală trebuie cântată cu un accent, fiind urmată de o mică turnură însoțită de un *diminuendo* continuu spre a doua notă principală.

Exemplul 121.



Așa se scrie



Așa se cântă

Leopold Mozart a fost adeptul utilizării moderate a ornamentelor care în opinia lui permite interpretului de a reda mai bine caracterul lucrării. El a pledat în favoarea unei tehnici mai rapide a arcușului, în scopul obținerii unui sunet mai puternic și mai frumos.

Anexa 4.

Planul variațiunilor din Finalul Concertului *Der Schwanendreher* de P. Hindemith

	Tema	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	Coda
Nr.de. măs.	26	26	25	25	24	20	43	20	19	20	20	20	26	22
Forma de pl.II	Expoziția					Tratarea					Repriza			

Inițial tema variațiunilor sună în orchestră. În partida violei ea apare în măsura a șaptea și în această primă intervenție solistică interpretul trebuie să respecte structura metrică de doi timpi, chiar și atunci când descifrează concertul într-un tempo mai lent. Exemplul 122.



Prima variațiune solicită o articulație foarte bună în mâna stângă și abilități tehnice în special în interpretarea *spicato*-ului în condițiile unui tempo destul de rapid. Un efort suplimentar din partea solistului o cer notele duble: este indicată o astfel de digitație care ar permite evitarea salturilor peste o coardă. Exemplul 123.



În variațiunea a doua dispare *spicato*-ul, compozitorul folosind trăsături de arcuș combinate. Atragem atenția asupra varietății de desene ritmice și îmbinări de durate care trebuie să fie interpretate cu precizie și atenție. Exemplul 124.



Discursul se desfășoară într-un diapazon extrem de larg, atingând sunetul *do* din octava a treia și antrenând mișcarea treptată în pasaje, arpegiile și salturile la diverse intervale. Recomandăm ca înainte de a se alege digitația de a avea în vedere tempo-ul rapid în care trebuie interpretat acest final.

Trăsătura specifică a variațiunii următoare (III, exemplul 125) o constituie mișcarea uniformă și neîntreruptă în triolette. În pofida aparențelor aceasta este una dintre cele mai dificile și incomode variațiuni din acest final.

Exemplul 125.



Dificultățile se datorează schimbării foarte frecvente (la fiecare măsură) a coardelor ceea ce solicită o elasticitate a *poignet*-ului deoarece tempoul rapid contribuie la încordarea excesivă a mâinilor. Principala sarcină a interpretului constă în executarea acestei variațiuni cu maximă

libertate, căutându-se poziții ale mâinilor ce ar solicita un efort minim. În această variațiune se observă un contrast permanent între frazele muzicale interpretate *legato* și notele separate.

În variațiunea a patra apare un element tematic nou cu un alt caracter care contrastează cu discursul anterior (ex. 90 din teză). Este un moment de relaxare după încordarea la care a fost supus solistul în primele trei variațiuni.

Următoarele două variațiuni (V, VI) coincid cu episodul central al unei forme tripartite sau cu o tratare (cu episod) a unei forme de sonată. Tempoul scade de la doime=100 la pătrime cu punct=50, măsura se schimbă, devenind 6/8 și sună o temă ce amintește de tema siciliane din debutul părții secunde (vezi ex. 92 și 93 din teză). Această asemănare se datorează în special desenului ritmic punctat care imprimă tematismului un caracter dansant. Dificultățile tehnice din variațiunea a șasea sunt concentrate în compartimentul median al acesteia. Notele duble în poziții foarte înalte asociate cu deplasarea accentelor metrice pe timpii slabi (litera *N*) sunt foarte greu de interpretat ținând cont și de intensitatea sunetului care este indicată la *ff*. În pofida acestor dificultăți tehnice interpretul nu trebuie să neglijeze continuitatea și fluiditatea discursului și să articuleze niște fraze muzicale destul de extinse, evidențiind elementele provenite din teme diferite.

Exemplul 126.



Variațiunea a șaptea revine la tempo-ul și metrul inițial și este mai curând o scurtă cadență solistică în care pe alocuri la orchestră se face auzită prima frază a temei pregătind sunarea aproape integrală a acesteia din variațiunea următoare. În primul compartiment al cadenței compozitorul utilizează acorduri foarte largi pe trei și chiar patru sunete, antrenând întreg diapazonul violei, trecând rapid dintr-un registru în altul. Aceste acorduri trebuie cântate cu un sunet calitativ, sonor. Compartimentul secund al cadenței este bazat pe o mișcare uniformă de optimi ce creează polifonie latentă în care deslușim frânturi din perioada a doua din temă înrudită cu tema fugato-ului din p. II a concertului. Aici trebuie evidențiată linia superioară care intonează tema (exemplul 127).

Exemplul 127.



În variațiunile ce urmează (VIII) la orchestră revine tema într-o variantă foarte apropiată de cea originală, viola solistică având rol de acompaniament, sonorizând niște contrapuncte melodice ce însoțesc tema ce sună la diferite instrumente. De aici parcă începe repriza formelor de planul doi (tripartită sau cea de sonată). În partida solistică compozitorul readuce numeroase elemente folosite în variațiunile anterioare, combinându-le într-un mod foarte ingenios și construind din ele ceva nou.

Exemplul 128.



Dorim să atenționăm asupra octavelor din variațiunea a noua (patru măsuri după R) care din indicația autorului trebuie interpretate toate cu arcușul în jos fiind îmbinate cu pasaje melodice formate din triolete în *legato*, obținându-se un contrast destul de pronunțat în limitele aceluiași afect.

Exemplul 129.



În variațiunea a zecea devenim martorii unor dialoguri între solist și orchestră care amintesc competițiile între *tutti* și *solo* din concertele baroce.

Tot aici intonațiile temei se fac auzite în partida solistică, însă într-un alt caracter, mai liric, mai improvizatoric, care și mai mult contrastează cu repriză temei secundare din variațiunea a unsprezecea. Tema secundară readuce atmosfera de joc, imprimându-i nuanțe de grație și vioiciune.

Ultima variațiune (XII) și coda sunt dominate de tema de bază, intonațiile căreia se deslușesc atât la orchestră, cât și în partida solistică. Și aici compozitorul reia anumite elemente din variațiunile precedente. Exemplul 130.

Exemplul 130.



Odată cu litera *X* materialul muzical din partida violei trece din registrul înalt în cel grav. Această trecere nu trebuie să se reflecte asupra calității și intensității sunetului, păstrându-se nuanța de forte care ulterior va ajunge la *ff* și nu va scădea până la sfârșitul concertului.

Anexa 5.

Din istoria *Concertului pentru violă și orchestră* de Bartók

Manuscrisul *Concertului pentru violă și orchestră* de Bartók prezintă mai curând niște schițe răzlețe pe care compozitorul nici nu a indicat consecutivitatea materialului și în opinia lui L. Somfai – un reputat cunoscător al procesului compozițional bartókian, poate fi clasificat ca un *draft* timpuriu după care în mod normal (dacă nu ar fi survenit moartea compozitorului) ar fi urmat un lung proces de cizelare și corectare [45, p. 20]. Caracterul incomplet al manuscrisului și faptul că paginile lui nu sunt numerotate ridică multe întrebări în ceea ce privește organizarea formală a materialului. Anumite clarificări la acest capitol se conțin în scrisoarea lui Bartók către Primrose din 5 august 1945 unde citim: „Pot să Vă spun că vor fi patru mișcări: un *Allegro* serios, un *Scherzo*, o (destul de scurtă) parte lentă și un final ce va începe *Allegretto* și se va dezvolta până la *Allegro molto*. Fiecare mișcare, sau cel puțin trei dintre ele, va fi precedată de o (scurtă) introducere recurentă (în special în partida violei solo), un fel de *ritornello*”⁷². *Allegro*-ul serios (devenit *Moderato*), scurta parte lentă și finalul se regăsesc foarte clar în manuscris, la fel și cele două fragmente care au fost tratate de T. Serly și de P. Bartók ca țesuturi conjunctive între părți. Ceea ce urma să fie *Scherzo* se regăsește în scurtul material intermediar *Allegretto* amplasat între partea lentă și final. Posibil, pe parcursul lucrului compozitorul și-a modificat planul inițial reducând numărul părților de la patru la trei (de altfel, tradiționale pentru genul de concert).

Sarcina lui Serly a fost una foarte dificilă: el dispunea doar de un teanc de pagini nenumerate pe care erau inserate crâmpeiele *Concertului*. El trebuia nu numai să orchestreze lucrarea, ci și să aranjeze în ordine fragmentele dispersate, să finiseze armonizarea unor fragmente și să precizeze o mulțime de detalii. Un efort considerabil a depus Serly la descifrarea textului notat de Bartók deoarece acesta, ca orice schiță abundă de corectări. În lucrul dificil și foarte migălos de pregătire a partiturii pentru editare Serly a fost ajutat și de Primrose. Efortul ambilor muzicieni merită toată gratitudinea urmașilor, mai cu seamă că ei au întâmpinat numeroase obstacole din partea unei puternice opoziții care de mai multe ori a refuzat editarea partiturii bartókienne pe motivul că aceasta este doar o schiță neterminată.

În opinia cercetătoarei americane S. A. Asbell, T. Serly a fost unica persoană calificată și îndreptățită să se ocupe de concertul nefinalizat de Bartók deoarece a fost nu doar un prieten apropiat și un discipol al maestrului, dar și un violist consacrat și un compozitor ce a semnat mai multe lucrări, inclusiv *Rapsodia pentru violă și orchestră* (1946-1948). El cunoștea foarte bine stilul lui Bartók realizând și câteva orchestrații ale unor piese din *Microcosmos* pentru cvartet și

⁷² Citat după comentariile lui Laszlo Somfai la ediția facsimile a *Concertului* [42].

pentru orchestră [40, p. 10, 11] aprobate de B. Bartók. Într-un articol publicat în 1975 Serly⁷³ a mărturisit că scopul său a fost să realizeze o versiune coerentă, „cântabilă” a acestui concert, incluzând pe cât ar fi posibil cât mai mult material bartókian și cât mai puține intervenții proprii. El menționează de asemenea că nu a făcut nici un fel de modificări în partida violei care, după cum se știe, a fost finalizată de Bartók. „Istoria muzicii îi va fi mereu recunoscătoare lui Serly pentru munca lui. Grație lui noi avem totuși o închipuire despre *Concertul pentru violă*” – scria Jozsef Ujfalussy⁷⁴.

Despre manuscrisul bartókian nu s-a știut aproape nimic până în anul 1963 când T. Serly a depus o fotocopie a manuscrisului la Budapest Bartók Archive. După ce a fost studiată această fotocopie a devenit evident că varianta editată în 1950 conține unele abateri de la original care reflectă personalitatea și viziunile artistice ale lui Serly și Primrose. Astfel astăzi partitura *Concertului* realizată de T. Serly se percepe mai curând ca o transcripție liberă a conceptului bartókian. Deosebirile între manuscrisul bartókian și varianta lui Serly au constituit subiectul mai multor articole. După cum menționează A. Asbell, unui cercetător, ca de exemplu muzicologii Halsey Stevens și Sandor Kovacs în general resping lucrul lui Serly, apreciind tratarea manuscrisului bartókian ca o ignorare flagrantă a indicațiilor compozitorului [40, p. 16].

În anul 1989, violistul maghiar Csaba Erdelyi, având acces la manuscrisele lui Bartók, a întreprins o încercare de restabilire a originalului *Concertului pentru violă* în toate detaliile lui. Primul pas urmărea reconstituirea clavierului și a partidei solistice. În 1992 Erdelyi a realizat o nouă redacție a partiturii lui Serly și a oferit publicului o primă audiție a *Concertului* ce includea doar “notele scrise de Bartók”. În lucrul său Erdelyi s-a consultat cu cei mai renumiți cercetători ai creației bartókienne Elliott Antokoletz și Laslo Somfai, cu cunoscuții compozitori maghiari Gyorgy Kurtag și Peter Eotvos, a discutat despre intențiile lui Bartók cu alți muzicieni notorii, printre care Iehudi Menuhin și Zoltán Székely pentru a se încredința de corectitudinea pașilor întreprinși în vederea restabilirii originalului “cântecului de lebedă” al celui care a fost marele Bela Bartók. Erdelyi și-a prezentat propria sa versiune în premieră la Opera din Budapesta în anul 1992 însoțit de orchestra simfonică a Filarmonicii maghiare condusă de Erich Bergel. Numeroși experți Bartókieni printre care E. Antokoletz și G. Kurtag, dar și violiști cu renume precum B. Suchoff, E. Vardi, W. Trampler și M. Tree au apreciat înalt varianta redactată de Erdelyi. Cu toate acestea, din cauza drepturilor de autor aceasta așa și nu a fost publicată.

⁷³ Serly T. A Belated account of the reconstruction of a 20th century masterpiece. In: College Music Symposium 12, 1975, p. 7-25 [citată după 40, p. 14].

⁷⁴ Citat după Бела Барток, Корвина, Будапешт, 1971, p. 356

Un alt violist Donald Maurice a realizat propria sa versiune în anul 1989 prezentând-o pe videocasetă la Congresul Internațional de Violă din Chicago în 1993. Mai târziu, în 1997, el a elaborat o lucrare de doctorat având ca subiect acest concert⁷⁵.

Abia în anul 1995 fiul compozitorului Peter Bartók a adus în fața publicului manuscrisul original al *Concertului pentru violă* în forma unei ediții facsimile însoțite de comentarii. Acest facsimile a fost urmat la puțin timp de o nouă versiune revăzută ce a primit (alături de versiunea lui Serly) statutul de versiune oficial sancționată. Ea este bazată pe manuscrisul lui Bartók și a fost realizată de Peter Bartók în colaborare cu compozitorul și aranjator Nelson Dellamaggiore și prezentată publicului de violistul Paul Neubauer [42].

În anul 1997 în cadrul Congresului Internațional de Violă din Texas s-a desfășurat o amplă discuție de panel asupra concertului bartókian în care au participat personalități notorii implicate în cercetarea și reconstituirea ultimei lucrări semnate de B. Bartók ca D. Maurice, C. Erdelyi, P. Neubauer, D. Dalton, E. Antokoletz și M. Gillies. Experții au discutat punctele forte și deficiențele diferitelor ediții și variante nepublicate, au făcut un schimb de opinii și au ajuns la concluzia că dezbaterile despre *Concertul pentru violă și orchestră* de Bartók sunt departe de a fi încheiate deoarece această lucrare neterminată a marelui compozitor maghiar ridică mai multe întrebări (de ordin juridic, filosofic, muzical, etic etc.) decât răspunsuri.

După mărturiile lui Peter Bartók înaintea morții sale compozitorul a zis: „Îmi pare rău doar că trebuie să plec cu bagajul plin”. P. Bartók scrie : „Ceea ce era în acest bagaj – sunt lucrările scrise în ultimii câțiva ani: *Concertul pentru orchestră*, *Concertul pentru vioară* și cel pentru violă, al treilea *Concert pentru pian* – toate indică începutul unei noi perioade în scriitura bartókiană, perioada sa cristalizată” [40, p. 9]. Apariția unui stil nou în scriitura lui Bartók este semnalată și de T. Serly⁷⁶. Din păcate, moartea l-a împiedicat să valorifice acest nou stil.

⁷⁵ Maurice, D. Bartok's Viola Concerto: The Story of his Swansong. Oxford University Press. 2004, p. 222.

⁷⁶ Vezi 40, p. 118.

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, Andrieș Vladimir declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Abdrieș Vladimir

Semnătura

Data

CV AUTORULUI



Date de contact:

Chișinău, str. Serghei Lazo, 26, ap.5
Tel. 234601, GSM 079465975,
vlandries@gmail.com

<u>Nume</u>	Andrieș
<u>Prenume</u>	Vladimir
<u>Data nașterii:</u>	21 noiembrie, 1964,
<u>Locul nașterii:</u>	s. Cureșnița, Soroca
<u>Cetățenia:</u>	Republica Moldova

Studii:

Superioare – Conservatorul Moldovenesc de stat, 1984-1989, Diplomă cu mențiune, specialitatea **Violă**, calificarea Interpret de concert, Artsit al orchestrei, Artist al ansamblului de cameră, Pedagog
Doctorat – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2006-2010, specialitatea 17.00.01 – **Arte audiovizuale (Arta Muzicală)**

Stagii:

Conservatorul de Stat *P.I.Ceaikovski* din Moscova, 1989-1991, Asistentură-stagiare la specialitatea **Violă**
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2004-2006, Stagiu de recalificare la specialitatea **Dirijat simfonic**

Domeniile de interes științifice:

Studiul artelor – Arta muzicală (Istoria și teoria artei interpretative, Istoria și teoria genurilor muzicale)

Activitatea profesională:

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice (AMTAP, anterior Academia de Muzică *G.Musicescu*, Universitatea de Stat a Artelor (USAM)) – din 1989 până în prezent
Lector (1991), lector superior (1993), conferențiar universitar interimar (2008) la catedra *Instrumente cu coarde*

Participări la foruri științifice (naționale și internaționale):

- 2000 Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor și doctoranzilor. USAM, Chișinău
- 2001 seminar metodologic *Probleme de educație și instruire în învățământul artistic superior*, USAM, Chișinău

- 2002 conferința *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*. Ediția II, AMTAP, Chișinău
- 2004 simpozionul internațional *Învățământul muzical la Chișinău: istorie și contemporaneitate*, AMTAP, Chișinău
- 2004 conferința *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*. Ediția IV, AMTAP, Chișinău
- 2010 simpozion de comunicări științifice *Orizonturi ale artei secolelor XIX-XX din perspectiva secolului XXI*, Timișoara, aprilie 2010
- 2010 conferința internațională *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*. Ediția X, 30 aprilie 2010, Chișinău, AMTAP
- 2011 conferința internațională *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*. Ediția XI, 15 aprilie 2011, Chișinău, AMTAP
- 2011 conferința științifică internațională *Creația muzicală din Republica Moldova: realități și perspective*. Chișinău, 28 octombrie, 2011

Lucrări științifice și științifico-metodice publicate :

Total - 14

- articole – 5,
- materiale ale comunicărilor științifice – 9.

Premii, mențiuni, distincții, titluri onorifice:

Bursa de excelență a Fundației Soros-Moldova (2001),

Maestru în Artă (2008)

Cunoașterea limbilor:

Româna și rusa – fluent; franceza, engleza, spaniola – cu dicționarul.