

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

Cu titlu de manuscris

CZU 78.035(4)

780.8:780.614.332.082.2.036(498+478)

780.8:780.614.332.082.2:781.6

FLOREA AUGUSTINA

**INFLUENȚE ROMANTICE ÎN SONATELE PENTRU
VIOARĂ ȘI PIAN ALE COMPOZITORILOR DIN SPAȚIUL
CULTURAL ROMÂNESC
(PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX)**

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE

Teză de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific: _____ **Melnic Victoria, dr., prof. univ.**

Autorul: _____ **Florea Augustina**

CHIȘINĂU, 2021

© FLOREA AUGUSTINA, 2021

CUPRINS

ADNOTARE	5
LISTA ABREVIERILOR	8
INTRODUCERE	9
1. SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ÎN CONTEXTUL GENUISTIC AL ROMANTISMULUI MUZICAL EUROPEAN, CA OBIECT DE STUDIU ȘTIINȚIFIC	18
1.1. Romantismul muzical – fenomen artistic prioritar al secolului al XIX-lea – în interpretare filosofico-estetică și muzicologică	20
1.2. Evaluarea științifică a aspectelor genetice, componistice și interpretative ale genului de sonată.	27
1.3. Sonatele pentru vioară și pian ale marilor compozitori romantici în cercetările științifice contemporane.	35
1.4. Afinități romantice în sonata violonistică românească (prima jumătate a sec. XX).	44
1.5. Concluzii la Capitolul 1.	49
2. PARADIGME EVOLUTIVE ALE GENULUI DE SONATĂ PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ÎN CREAȚIA COMPONISTICĂ ROMÂNEASCĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX	52
2.1. Sonata romantică – model genuistic al violonisticii enesciene și al componisticii românești din prima jumătate a secolului XX.	53
2.2. Filiația romantică – indiciu definitoriu al sonatei pentru vioară și pian de Stan Golestan.	60
2.3. Valențe romantice în cadrul genului de sonată pentru vioară și pian în perioada interbelică.	65
2.3.1. Ștefan Neaga. <i>Sonate pour violino et piano</i>	66
2.3.2. Constantin Silvestri. <i>Sonata II pentru violină și pian</i> , op. 19, nr. 3.	71
2.3.3. Marcel Mihalovici. <i>2-eme Sonate pour violon et piano</i> , nr. 2, op. 45	78
2.4. Ecouri ale romantismului în sonata violonistică postbelică (sfârșitul anilor '40 – începutul anilor '50)	84
2.4.1. Bogdan Moroianu. <i>Sonata pentru violină și pian</i> , op. 9	85
2.4.2. Sabin Drăgoi. <i>Sonata pentru vioară și pian</i>	90
2.4.3. Sigismund Toduță. <i>Sonata pentru violină și pian</i>	95
2.5. Concluzii la Capitolul 2	101

3. SEMANTISMUL ROMANTIC – FACTOR INTEGRATOR AL SISTEMULUI DE MIJLOACE FIGURATIVE ÎN CADRUL SONATEI VIOLONISTICE ROMÂNEȘTI DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX	104
3.1. Manifestarea gândirii romantice la nivelul limbajului muzical	104
3.1.1. Sugestivitatea plasticizatoare a spectrului imagistic	104
3.1.2. Profilarea melodică a tematismului de reper	111
3.2. Semnificații romantice în aplicarea tiparelor arhitectonice.	115
3.2.1. Ciclul de sonată.	115
3.2.2. Forma de sonată	121
3.3. Filonul romantic al corelației partidelor <i>vioară-pian</i>	127
3.3.1. Coloritul timbral al tematismului, ca procedeu figurativ-artistic.	129
3.3.2. Modalitatea de asociere instrumentală, ca procedeu formal-constructiv	132
3.4. Concluzii la Capitolul 3.	138
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	142
BIBLIOGRAFIA	146
ANEXE	163
1. Studiu analitic al genului de sonată pentru vioară și pian în creația marilor compozitori romantici.	164
1.1. Exemple muzicale din sonatele romantice.	186
2. Tabeluri sinoptice	220
3. Exemple muzicale din sonatele românești.	237
4. Scheme arhitectonice	310
DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	312
CV-ul AUTORULUI	313

ADNOTARE

Florea Augustina. Influențe romantice în sonatele pentru vioară și pian ale compozitorilor din spațiul cultural românesc (prima jumătate a secolului XX). Teză de doctor în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2021

Structura tezei: introducere, 3 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 219 de titluri, 145 pagini de text de bază și 4 anexe, care însumează: studiul analitic al sonatelor violonistice ale compozitorilor romantici; 419 exemple muzicale; 44 tabele; 7 scheme arhitectonice. Rezultatele cercetării sunt reflectate în 25 de lucrări științifice publicate.

Cuvinte-cheie: romantism muzical, romantism enescian, sonata romantică pentru vioară și pian, sonata violonistică românească, influențe stilistice, gen muzical, limbaj muzical.

Domeniul de studiu: muzica instrumentală de cameră, istoria și teoria genurilor muzicale, creația muzicală românească.

Scopul lucrării constă în elucidarea procesului evolutiv și evidențierea trăsăturilor specifice ale sonatelor violonistice românești din prima jumătate a secolului XX în contextul continuității tradițiilor componistice ale romantismului muzical european.

Obiectivele cercetării: evaluarea genului de sonată violonistică în creația compozitorilor romantici în aspectul dezvăluirii principiilor estetice și stilistice ale romantismului muzical european; retrospectiva istorică a sonatei romantice pentru vioară și pian; dezvoltarea gândirii componistice romantice în sonatele violonistice enesciene; identificarea influențelor romantice, inclusiv ale celor enesciene, în sonatele violonistice românești din prima jumătate a secolului XX; cercetarea interferenței stilistice între trăsăturile de filiație romantică, elementele folclorice, tehnicile componistice contemporane.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei constă în aplicarea gândirii sistemice în cercetarea genului de sonată violonistică românească din prima jumătate a secolului XX; în examinarea sonatelor din perspectiva valorificării elementelor ideatico-semantice și morfologico-sintactice caracteristice romantismului; în introducerea în circuitul științific a unor creații mai puțin studiate, inclusiv Sonata pentru vioară și pian de Șt. Neaga.

Rezultatul obținut care contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante rezidă în elaborarea unei imagini panoramice asupra sonatei violonistice românești din prima jumătate a sec. XX conturată prin prisma asimilării influențelor stilistice ale romantismului, asigurând astfel plasarea componisticii naționale într-un context european, creând baza teoretică pentru valorizarea și promovarea creațiilor respective ale repertoriului muzical cameral.

Semnificația teoretică a tezei constă în sintetizarea abordărilor teoretice și istorice în cercetarea sonatei romantice pentru vioară și pian; stabilirea traseului evolutiv al sonatei violonistice românești din prima jumătate a secolului XX; îmbogățirea și diversificarea cunoștințelor științifice privind manifestarea influențelor romanismului în sonata românească pentru vioară și pian, acoperind anumite lacune în cercetarea acestui domeniu al componisticii muzicale. Aportul teoretico-științific al lucrării se manifestă și prin deschiderea noilor orizonturi și încurajarea noilor studii desfășurate în contextul respectiv.

Valoarea aplicativă a lucrării rezidă în posibilitatea utilizării rezultatelor cercetării în procesul de studiu la specialitatea *Interpretare instrumentală* în cadrul disciplinelor *Instrument* (vioară) și *Ansamblu cameral*. Materialele tezei pot fi recomandate în calitate de material informativ suplimentar pentru cursurile *Istoria muzicii naționale* și *Forme muzicale*. Totodată ele pot fi folosite în calitate de suport metodologic pentru elaborarea unor viziuni interpretative originale aplicate în activitatea concertistică.

Implementarea rezultatelor științifice s-a realizat în cadrul procesului de instruire a studenților AMTAP, precum și în activitatea interpretativă și științifică, prin participarea la conferințe științifice internaționale și naționale și publicarea de articole și studii la tema tezei.

АННОТАЦИЯ

**Флоря Аугустина. Романтические влияния в сонатах для скрипки и фортепиано композиторов румынского культурного пространства (первая половина XX века).
Докторская диссертация. Кишинев, 2021.**

Структура диссертации: введение, три главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 219 наименований, 145 страниц основного текста, 4 приложения, включая: анализ скрипичных сонат композиторов романтиков; 419 музыкальных примеров; 44 таблицы; 7 структурных схем. Результаты исследования отражены в 25 опубликованных научных работах.

Ключевые слова: музыкальный романтизм, романтизм Энеску, романтическая соната для скрипки и фортепиано, румынская скрипичная соната, стилистические влияния, музыкальный жанр, музыкальный язык.

Область исследования: камерно-инструментальная музыка, история и теория музыкальных жанров, румынское музыкальное творчество.

Цель работы состоит в том, чтобы выявить эволюционный процесс и выделить специфические черты румынских скрипичных сонат первой половины XX века в контексте преемственности композиционных традиций европейского музыкального романтизма.

Задачи исследования: оценка жанра скрипичной сонаты в творчестве композиторов-романтиков с точки зрения выявления эстетических и стилистических принципов европейского музыкального романтизма; историческая ретроспектива романтической сонаты для скрипки и фортепиано; раскрытие романтического композиционного мышления в скрипичных сонатах Энеску; выявление романтических влияний, в том числе влияния Энеску, в румынских скрипичных сонатах первой половины XX века; исследование стилевой интерференции черт романтической принадлежности, фольклорных элементов, современных композиционных приемов.

Научная новизна и оригинальность работы заключается в применении *системного* мышления в исследовании жанра румынской скрипичной сонаты первой половины XX века; в рассмотрении сонат с точки зрения использования идейно-смысловых и морфологически-синтаксических элементов, характерных для романтизма; во введении в научный оборот менее изученных произведений, в том числе Сонаты для скрипки и фортепиано Шт. Няги.

Полученный результат, способствующий решению важной научной задачи, заключается в разработке панорамного изображения румынской скрипичной сонаты первой половины XX века, очерченного с точки зрения усвоения стилистических влияний романтизма, обеспечивая тем самым размещение национального сочинения в европейском контексте, создавая теоретическую основу для оценки и продвижения соответствующих произведений камерного репертуара.

Теоретическая значимость диссертации состоит в синтезе теоретического и исторического подходов в исследовании романтической сонаты для скрипки и фортепиано; установление эволюционного пути румынской скрипичной сонаты первой половины 20 века; обогащение и диверсификация научных знаний о проявлении влияний романтизма в румынской сонате для скрипки и фортепиано, восполнение определенных лакунов в исследованиях этой области музыкальной композиции. Теоретико-научный вклад работы также проявляется в открытии новых горизонтов и поощрении новых исследований, проводимых в этом контексте.

Прикладная ценность диссертации заключается в возможности использования результатов исследования в учебном процессе по специальности *Инструментальное исполнительство* в рамках дисциплин *Инструмент* (скрипка) и *Камерный ансамбль*. Материалы диссертации могут быть рекомендованы в качестве дополнительного познавательного материала к курсам *История национальной музыки* и *Музыкальные формы*. Они могут быть использованы в качестве методического обоснования разработки оригинальных исполнительских трактовок, применяемых в концертной деятельности.

Внедрение научных результатов достигнуто в процессе обучения студентов АМТИИ, а также исполнительской, научной деятельности, участия в международных и национальных научных конференциях, публикации статей и исследований по теме диссертации.

ANNOTATION

Florea Augustina. Romantic Influences on Violin and Piano Sonatas of the Composers within Romanian Cultural Area (first half of the XXth century). PhD Degree Thesis for Art and Culturology Research. Chişinău, 2021

Thesis structure: introduction, 3 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 219 titles, 145 pages of basic text, 4 annexes, which sum up: the analytical study of the violin sonatas of the great romantic composers; 419 musical examples; 44 tables; 7 architectonic schemes. The results of the research are reflected in 25 published scientific papers.

Keywords: musical romanticism, Enescian romanticism, romantic sonata for violin and piano, Romanian violin sonata, stylistic influences, musical genre, musical language.

Field of study: chamber instrumental music, history and theory of musical genres, the Romanian musical creation.

The aim of the paper is to elucidate the evolutionary process and highlight the specific features of the Romanian violin sonatas from the first half of the XXth century in the context of the compositional traditions of European musical romanticism continuity.

Research objectives: evaluation of the genre of violin sonata in the creation of romantic composers in terms of revealing the aesthetic and stylistic principles of European musical romanticism; the historical retrospective of the romantic sonata for violin and piano; the revelation of romantic compositional thinking in Enescu's violin sonatas; identification of the romantic influences, including those of Enescu, in the Romanian violin sonatas from the first half of the XXth century; the research of the stylistic interference between the features of romantic affiliation, the folkloric elements, the contemporary compositional techniques.

The novelty and scientific originality of the thesis consists in the application of systemic thinking in the research of the Romanian violin sonata genre from the first half of the XXth century; in the examination of sonatas from the perspective of capitalizing on the ideational-semantic and morphological-syntactic elements characteristic for romanticism; in the introduction in the scientific circuit of less studied pieces, including the Sonata for violin and piano by Şt. Neaga.

The obtained result that contributes to the solution of an important scientific problem lies in the elaboration of a panoramic image on the Romanian violin sonata from the first half of the XXth century outlined in terms of assimilating the stylistic influences of romanticism, thus ensuring the placement of national composition in a European context, creating the theoretical basis for valuing and promoting the respective creations of the chamber music repertoire.

The theoretical significance of the thesis consists in the synthesis of theoretical and historical approaches in the research of the romantic sonata for violin and piano; establishing the evolutionary route of the Romanian violin sonata from the first half of the XXth century; the enrichment and diversification of scientific knowledge regarding the manifestation of the influences of Romanism in the Romanian sonata for violin and piano, covering certain gaps in the research of this field of musical composition. The theoretical-scientific contribution of the paper is also manifested by opening new horizons and encouraging new studies conducted in that context.

The applicative value of the paper lies in the possibility of using the research results in the study process in the specialty *Instrumental Performing* within the disciplines *Instrument* (violin) and *Chamber Ensemble*. The materials of the thesis can be recommended as additional informative material for the courses *History of National Music* and *Musical Forms*. At the same time, they can be used as a methodological support for the elaboration of original interpretive visions applied in the concert activity.

The implementation of the scientific results was achieved within the training process of AMTAP students, as well as in the interpretive and scientific activity, by participation in international and national scientific conferences and publishing articles and studies on the topic of the thesis.

LISTA ABREVIERILOR

- AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
- BNRM – Biblioteca Națională a Republicii Moldova
- UNAGE – Universitatea Națională de Arte George Enescu, Iași, România
- ESPLA – Editura de Stat pentru Literatură și Artă
- Ed. – editura
- ed. – ediția
- R.P.P. – Republica Populară Română
- f. a. – fără an
- fr. – franceză
- lat. – latină
- n. n. – nota noastră
- n. a. – nota autorului
- p., pp. – pagină, pagini
- sec. – secol
- v.: – de vizualizat:
- vol. – volum
- TP – tema principală, grupul tematic principal
- TS – tema secundară, grupul tematic secundar
- c. a. – coli de autor
- автореф. канд. дисс. – автореферат кандидатской диссертации
- автореф. докт. дисс. – автореферат докторской диссертации
- в т. ч. – в том числе
- п. л. – печатный лист
- с. – страница, страницы
- т. – том
- ф-п – фортепиано

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța temei de cercetare. În contextul investigațiilor științifice contemporane o temă importantă și mereu viabilă rămâne cercetarea romantismului muzical, ca fenomen artistic prioritar al secolului al XIX-lea supranumit *secol romantic* (sau *eră romantică*), manifestat atât prin constituirea unui nou tip de gândire creativă muzical-componistică, cât și prin formarea unui nou tip de interpretare instrumentală – ambele alcătuind două aspecte interdependente ale unui proces evolutiv stilistic integrat. Interesul cercetătorilor pentru această temă se explică, în special, prin perpetuarea tradițiilor romantice în procesele componistice desfășurate în secolul XX, mai ales, în prima lui jumătate: evoluția extensivă a civilizației europene din perioada *secolului romantic* se promovează în secolul următor drept fundament stilistic, pe care se dezvoltă și se afirmă culturile naționale contemporane.

Studiul științific al romantismului în contextul cultural-artistic contemporan este motivat, în special, prin intensa circulație a creațiilor romantice în cadrul practicii concertistice, acestea predominând printre preferințele muzicienilor-interpreți și publicului-meloman, răsunând în sălile de concert din toată lumea, ocupând un loc important în programele concursurilor internaționale. Manifestându-se ca o provocare interpretativă pentru muzicienii de performanță, ele au o deosebită valoare în cadrul sistemului de învățământ muzical, ca etapă definitorie de accensiune în procesul de maturizare a măestriei profesionale.

Premizele filosofico-estetice ale romantismului muzical, axate pe ideea plasticizării universului spiritual al eroului în conflict cu propriul destin – *fortuna labilis*, scindarea conștiinței sale, prioritatea sentimentului, polarizarea și opoziția lumii interioare și exterioare, tendința și perpetua mișcare spre ideal, care devine un „avânt spre imposibil” [121, p.16] – toate acestea își regăsesc o exprimare elocventă prin dramaturgia formei și genului de *sonată*. Segment de importanță majoră în arta *secolului romantic*, promotor reprezentativ al reperelor sale imagistice, sonata ca ciclu și ca formă muzicală se afirmă elocvent în panorama genurilor muzical-instrumentale ale romantismului european prin numeroase creații de o excepțională valoare artistică, precum și un deosebit și continuu succes în rândurile publicului meloman.

Procesul de devenire al principiilor componistice și mijloacelor de expresie ale sonatei romantice s-a desfășurat succesiv și treptat, ipostaze istorico-stilistice ale acestui gen modelându-se pe parcursul mai multor secole, dar în mod special, modificând și depășind tradiția sonatei clasice. Dupăcum consemnează R. Mizitova, „Sonata, evoluând progresiv pe parcursul secolelor XVII - XIX, prezentând o secțiune verticală a culturii din Epoca modernă, se manifestă ca o domă a unui „arbore al universului” (n.a.) și poate fi concepută doar prin interferența indiciilor sale

constante și variabile, această confluență dezvăluind avansarea gândirii muzicale de-a lungul unei întregi epoci istorice” [152].

Deși cercetarea sonatei, precum și investigarea romantismului muzical european cunoaște o realizare considerabilă în diverse lucrări științifice la nivel european și național în aspect istoric, estetic, culturologic, muzicologic, până în prezent problema investigării teoretice a genului de *sonată romantică*, în special, a celui de *sonată romantică pentru vioară și pian*, poartă un caracter “deschis”. Iar lipsa unor cercetări generalizatoare în acest domeniu creează o discrepanță evidentă între amploarea valorificării interpretativ-concertistice a sonatei violonistice din patrimoniul romantic și absența studiului teoretic al acesteia.

Ecourile stilistice ale romantismului muzical european, fenomenele de continuitate ale principiilor sale componistice promovate în creația școlilor componistice naționale, se manifestă cu o deosebită transparență în spațiul cultural românesc, fiind influențate în mod primordial de creația timpurie a celui mai mare compozitor român, George Enescu, care în acea perioadă prezintă o expresie inedită a stilului dat. Dominanta estetică a primelor sale sonate pentru vioară și pian, compuse în preajma secolului XX la Paris (1897 – op. 2, no.1; și 1899 – op.6), valorifică tradiția romantică prin propria gândire componistică, inconfundabilul farmec al cărăia este marcat, după aprecierea compatriotului său, Stan Golestan, stabilit și el la Paris – prin „reveria și melancolia simțirii românești” [30, p. 455].

Sonatele menționate, veritabile capodopere ale muzicii romantice, etalate în timp drept piloni ai repertoriului concertistic mondial, reprezintă, concomitent, esența fenomenului *romantism enescian*. Fiind decisive în afirmarea internațională a muzicii românești, ele au devenit edificatoare pentru constituirea genului de sonată pentru vioară și pian în componistica autohtonă din prima jumătate a secolului, pe care aceste opusuri l-au precedat, “trasându-i” calea spre orizonturile imense ale muzicii europene. Izvor de inspirație și model de referință pentru zeci de sonate ale violonisticii românești aceste creații *enesciene* reprezintă genul academic, prin intermediul căruia autorii din arealul respectiv s-au familiarizat treptat cu muzica universală.

Anume din perspectiva acestei simbioze stilistice muzicologul Clemansa Liliana Firca, califică opera enesciană drept un fenomen artistic distinct în arta europeană: ea manifestă spiritul de „efuziune romantică, expansivitatea cântului solistic – modelat între cantilenă și declamație – bogăția și plenitudinea limbajului armonic, construcția ciclică de filiație franckiană” [41, p. 33], concomitent dând glas „nostalgicului lirism de doinire românească” [41, p. 33]. În acest sens cercetătoarea sesizează „trăsături, care nu numai că disting creațiile lui Enescu în mediul componistic autohton ci le definesc totodată ca un caz particular în însăși arta romantică și târziu romantică europeană” [41, p. 33], desemnând fenomenul identificat prin noțiunea *romantism*

enescian, calificându-l drept un romantism de sinteză, alimentat stilistic nu doar de romantismul de sursă franceză dar și de la cel apropiat lui J. Brahms și A. Bruckner, R. Strauss și R. Wagner [41, p. 33]. Noțiunea respectivă în teza de față va fi aplicată printre cele de reper, din care motiv, vom reveni mai detaliat la specificarea acesteia, relaționându-i semnificația cu ideile diferitor cercetători de prestigiu, precum Ștefan Nicolescu, Sigismud Toduță, Laura Vasiliu ș. a., în lucrările cărora se conturează transparent „imaginea creatorului ce se descoperă pe sine în *filonul romantic al spiritualității românești* (n. n.)” [90, p. 92].

În prima jumătate a secolului XX au fost create zeci de partituri ale sonatelor pentru vioară și pian, fiind enorm de regretabil faptul, că unele dintre ele au rămas în manuscrise păstrate în colecții particulare, greu accesibile, în familiile urmașilor și rudelor autorilor respectivi, iar altele în genere au fost pierdute. Printre creații se enumără sonate ale unor compozitori remarcabili din generația enesciană și postenesciană, precum Stan Golestan, Marcel Mihalovici, Constantin Silvestri, Bogdan Moroianu, Sabin Drăgoi, Sigismund Toduță etc. Se “înscrie” în contextul artistic al perioadei studiate și *Sonata pentru vioară și pian* a compozitorului basarabean Ștefan Neaga, membru al Societății Compozitorilor Români – această lucrare, apreciată la concursul *George Enescu* (1934) prin mențiunea I, încadrându-se armonios în cronologia evolutivă a genului.

Aplicând reperele creative ale sonatei romantice (inclusiv, celei în abordare enesciană) compozitorii din spațiul cultural românesc au sesizat filiera apropierei spre fenomenul muzical universal. Astfel, asimilarea tradiției romantice, atașarea stilistică la modelul genuistic al sonatei violonistice romantice devine pentru domeniul respectiv al componisticii culte românești o cale sau, metaforic, o *poartă de deschidere* spre cultura muzicală universală.

În această ordine de idei, evaluarea științifică a genului de sonată pentru vioară și pian din prima jumătate a secolului XX, realizată sub semnul continuității tradiției romantice, inclusiv, în creația enesciană, poate fi abordată ca una dintre problemele-cheie ale cercetării proceselor de armonizare între fenomenul muzical *național* și cel *universal*. Însă până în prezent evoluția genului de sonată al violonisticii culte românești pe parcursul segmentul istoric indicat nu este investigată. Se atestă doar unele consemnări fragmentare în cercetările:

- consacrate istoriei muzicii naționale, realizate de P. Brâncuși, Z. Vancea, O. L. Cosma, C. L. Firca, V. Sandu-Dediu, Șt. Niculescu;
- consacrate problemelor de estetică și stilistică muzicală specificată pe genuri muzicale sau personalizată, elaborate de W.G. Berger, P. Bentoiu, G. Bălan, D. Bughici, S.Toduță, T. Ciortea, M. Nicolescu, L. Vasiliu, A. Rațiu, D. Pepelea.

Concomitent, trebuie să constatăm, că literatura științifică dedicată creației lui G. Enescu (inclusiv, celei violonistice) este amplă și diversă, pe când studiul sonatelor pentru vioară și pian ale compozitorilor români din prima jumătate a secolului XX (deși acestea alcătuiesc un compartiment substanțial al patrimoniului național) denotă lacune imense, iar cercetări ale genului de sonată violonistică românească în aspectul asimilării elementelor stilistico-romantice nu există în genere. În contextul respectiv, e necesar de accentuat, că anume aceste opusuri vor constitui subiectul principal al tezei de față, iar sonatele violonistice enesciene, anterior deja studiate detaliat în numeroase lucrări științifice, vor fi evaluate drept creații cu semnificații referențiale.

În consecință conștientizăm, că înalta valoare estetică a genului de sonată romantică pentru vioară și pian, prestigiul acestuia în activitatea muzical-artistică și practica instructiv-didactică, impactul stilistic al modelului romantic (inclusiv, în interpretarea acestuia în primele sonate enesciene) asupra procesului de constituire al genului similar în spațiul cultural românesc (prima jumătate a secolului XX), precum și stadiul actual, evident insuficient, al investigării fenomenelor respective – toate în ansamblu alcătuiesc complexul de argumente, ce determină *actualitatea și importanța* cercetării sonatei violonistice românești în aspectul asimilării elementelor stilistico-romantice. Iar motivul elucidat a sugerat alegerea *temei de investigare* în această teză doctorală, apreciindu-i *scopul și obiectivele de cercetare*.

Studiul de față este dedicat cercetării traseului evolutiv al celui mai complex gen în domeniul creației componistice violonistice – *sonata pentru vioară și pian* – gen definitivat în contextul civilizației europene din secolul al XIX-lea, în special, al fenomenului prioritar al acesteia – *romantismul*, care a pregătit și consolidat fundamentul stilistic pentru edificarea culturilor naționale europene moderne în perioada nemijlocit următoare după *era romantică* – prima jumătate a secolului XX.

Acest traseu cultural-istoric de continuitate stilistică a tradiției muzical-romantice se conturează și în procesul de devenire și constituire a genului de sonată în cadrul componisticii violonistice din spațiul cultural românesc. Însă filonul romantic al sonatei violonistice în arealul respectiv se manifestă îndeosebi de proeminent, deoarece premisele acestui gen, alimentat din seva moștenirii muzicale autohtone, s-au înfiripat încă în contextul afinităților cu romantismul european manifestate în creația înaintașilor muzicii naționale. Însă factorul decisiv în definitivarea filiației romantice a sonatei violonistice românești din prima jumătate a secolului XX este determinat prin dominanta estetică a primelor sonate violonistice de George Enescu – expresie elocventă a *romantismului enescian*.

Semnificația majoră a fenomenului de atașare stilistică a sonatei violonistice românești la romantismul muzical european, inclusiv, cel *enescian*, se rezumă la faptul, că orientarea spre modelul sonatei romantice devine o modalitate de apropiere a fenomenului muzical național spre muzica *universală*, o soluție de adaptare a acestuia la genurile și formele muzicii academice.

Scopul lucrării constă în elucidarea procesului evolutiv și evidențierea trăsăturilor specifice ale sonatelor violonistice românești din prima jumătate a secolului XX în contextul continuității tradițiilor componistice ale romantismului muzical european.

Pentru atingerea finalității scontate au fost desemnate următoarele **obiective**:

- Evaluarea științifică a genului de sonată în aspectul dezvoltării principiilor estetice și stilistice ale romantismului muzical european;
- Retrospectiva istorică a sonatei violonistice în creația compozitorilor din perioada romantismului;
- Investigarea contextului istorico-stilistic al evoluției creației muzicale naționale și relevarea influențelor romantice în creația muzicală în spațiul cultural românesc
- Studiul aspectelor stilistice și analiza comparativă a sonatelor violonistice din creația marilor compozitori romantici și definitivarea principiilor componistice ale modelului genuistic al sonatei violonistice romantice;
- Elucidarea gândirii componistice romantice în sonatele violonistice enesciene și evaluarea fenomenului *romantism enescian*;
- Identificarea influențelor romantice, inclusiv, ale influențelor *romantismului enescian*, în procesul de evoluție a genului de sonată în cadrul violonisticii culte românești din prima jumătate a secolului XX;
- Estimarea interferenței stilistice între trăsăturile de filiație romantică, procedeele artistice de geneză folclorică și unele elemente ale tehnicilor componistice contemporane în limbajul muzical al sonatelor violonistice românești.

Materialul muzical inclus în procesul de investigare include sonate pentru vioară și pian din prima jumătate a sec. XX – opusuri reprezentative pentru perioadele în care au fost create: în perioada I-a și a II-a – de către compozitori, activitatea cărora s-a desfășurat în contact nemijlocit cu arta muzicală europeană, precum S. Golestan și M. Mihalovici, stabiliți la Paris, C. Silvestri – în Marea Britanie, Șt. Neaga – școlit și instruit la muzicieni iluștri, profesori ai prestigioasei instituții parisiene *École normale de musique*; iar autorii lucrărilor din perioada a III-a sunt: B. Moroianu, un mare admirator al muzicii franckiene, traducătorul celebrei monografii *César Franck* de Vincent d'Indy; precum și corifeii componisticii românești, personalități marcante ale culturii cu renume internațional – S. Drăgoi, S. Toduță.

Demersul de cercetare a sonatelor indicate a fost desfășurat în baza investigării unor partituri de raritate, editate în perioada anilor 1919 – 1957. O anumită dificultate în procesul analitic a fost motivată prin absența înregistrărilor *audio* ale lucrărilor studiate. Iar în cazul Sonatei lui Șt. Neaga s-a lucrat cu o xerocopie greu descifrabilă a manuscrisului (realizat în 1934).

Concomitent, e necesar să remarcăm, că obiectivul elucidării principiilor componistice proprii modelului genuistic al sonatei violonistice romantice a motivat desfășurarea unui studiu analitic al opusurilor celebre din creația marilor romantici europeni, acestea fiind reprezentative diferitor etape evolutive ale romantismului (timpuriu, matur și tardiv). Realizarea studiului respectiv în cadrul tezei de față (Anexa 1) este determinată de două motive:

- a. inexistența unei cercetări teoretice multiaspectuale, generalizatoare a genului respectiv;
- b. necesitatea cunoașterii principiilor componistice ale sonatei romantice pentru identificarea acestora în cadrul sonatelor românești.

Sinteza metodologiei de cercetare și justificarea metodelor de cercetare aplicate în teză sunt determinate prin complexitatea fenomenului investigat – romantismul muzical european – unic în civilizația europeană după multitudinea și diversitatea formelor de manifestare, precum și după amploarea impactului asupra culturilor naționale. Studiarea unui asemenea fenomen necesită un suport teoretic interdisciplinar, fundamentat pe interferența cercetării empirice, acumulării și studierii informației istorice, izvoarelor științifice și partiturilor muzicale, cu metode de cercetare teoretică, atenția majoră fiind acordată inducției și deducției, analizei și sintezei, metodei de abordare comparativă – în rezultat fiind elucidate principiile de asimilare și dezvoltare continuă a modelului de sonată violonistică romantică în sonatele pentru vioară și pian ale compozitorilor din spațiul cultural românesc.

Metodologia și metodele de cercetare sunt fundamentate pe o *gândire științifică sistemică*. Având la temelie *teoria generală a sistemelor* (Bertalanffy), cercetarea sistemică bazată pe cunoașterea fenomenelor caracterizate prin integralitatea mulțimilor de elemente, a fost în premieră aplicată în domeniul romantismului literar în lucrările anilor 1970-90 de către D. Nalivaiko, I. Tertorean, N. Guleaev. În teza de față viziunea sistemică, racordată la obiectivele cercetării muzicologice, va contribui realizării unui studiu de sinteză asupra constituirii și evoluției genului de sonată pentru vioară și pian în prima jumătate a secolului XX.

Ipoteza de cercetare. Pornind de la reperele stilistice ale romantismului muzical european, în special, valorificate în ideile creatoare ale *romantismului enescian*, compozitorii din spațiul cultural românesc și-au căutat propria soluție a adaptării gândirii sale componistice, generate și alimentate din sursele moștenirii muzicale ale folclorului autohton, la genurile și formele muzicii academice. Conștientizarea acestui fenomen, apreciat în cercetările lui

Z. Vancea prin noțiunea *academism folcloric*, ne va demonstra, că autorii români în zeci și zeci de sonate violonistice compuse în prima jumătate a secolului XX prin raportarea la modelul sonatei romantice, și-au dezvoltat tendințele creative universaliste.

Teren vast de etalare a fanteziei artistice, genul de sonată pentru vioară și pian s-a afirmat prin multiple interpretări individuale. În teza de față vom investiga acest subiect, realizând un studiu multiaspectual al partiturilor muzicale desemnate în calitate de material al procesului de investigare. Ca *ipoteză de cercetare* în studiul analitic se va implementa concepția despre integritatea sistemului de mijloace figurative – *ideatico-semantice, morfologico-sintactice, instrumental-timbrale*: spectrul de imagini, tematismul muzical, structura arhitectonică a ciclului și formei de sonată, corelarea timbrală a partidelor în cadrul ansamblului *vioară-pian*.

Noutatea și originalitatea științifică a tezei constă în aplicarea gândirii sistemice în cercetarea genului de sonată violonistică românească din prima jumătate a secolului XX; în examinarea sonatelor din perspectiva valorificării elementelor ideatico-semantice și morfologico-sintactice caracteristice romantismului; în introducerea în circuitul științific a unor creații mai puțin studiate, inclusiv Sonata pentru vioară și pian de Șt. Neaga.

Sonatele violonistice românești investigate în teză pentru prima dată sunt tratate drept obiect de studiu științific multiaspectual și complex, conceput și realizat prin prisma integrității tuturor mijloacelor de expresie, desfășurat la nivelul tuturor aspectelor ale limbajului muzical. Lucrarea denotă veritabila semnificație artistică a sonatelor din perioada primei jumătăți a secolului XX.

Importanța relevant inovativă a tezei constă în valorizarea aportului adus de compozitorul basarabean Ștefan Neaga în evoluția genului de sonată violonistică evoluat în contextul cultural-istoric al muzicii românești și europene. Analiza consecutivă și detaliată a Sonatei pentru vioară și pian de Ș. Neaga, însoțită de multiple exemple muzicale – peste 30 de selecțiuni din manuscris – se integrează în circuitul științific al muzicologiei autohtone cu o cercetare sistemică a conotațiilor semantice și particularităților stilistice ale acestei lucrări.

Semnificația teoretică a tezei constă în sintetizarea abordărilor teoretice în cercetarea sonatei romantice pentru vioară și pian; stabilirea traseului evolutiv al sonatei violonistice românești din prima jumătate a sec.XX; îmbogățirea și diversificarea cunoștințelor științifice privind manifestarea influențelor romanismului în sonata românească pentru vioară și pian acoperind anumite lacune în cercetarea acestui domeniu al componisticii muzicale. Aportul teoretico-științific al lucrării se manifestă și prin deschiderea noilor orizonturi și încurajarea noilor studii desfășurate în contextul respectiv.

Valoarea aplicativă a lucrării rezidă din posibilitatea utilizării rezultatelor cercetării în procesul de studiu la specialitatea *Interpretare instrumentală* în cadrul disciplinelor *Instrument* (vioară) și *Ansamblu cameral*. Materialele tezei pot fi recomandate în calitate de material informativ suplimentar pentru cursurile *Istoria muzicii naționale* și *Forme muzicale*. Totodată ele pot fi folosite în calitate de suport metodologic pentru elaborarea unor viziuni interpretative originale aplicate în activitatea concertistică.

Sumarul capitolelor tezei. Teza de față este constituită din următoarele compartimente: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie, anexe cu exemple muzicale, scheme arhitectonice, tabeluri sinoptice etc. În Introducere sunt identificate motivele alegerii subiectului de cercetare, se formulează tema abordată, se argumentează importanța și actualitatea problemei investigate, se definește scopul și obiectivele lucrării, se justifică sinteza metodologiei de cercetare, se estimează ipoteza de cercetare, se relevă noutatea și originalitatea științifică a tezei, se denotă semnificația teoretică și valoarea ei aplicativă.

Capitolul 1: *Sonata pentru vioară și pian în contextul genuistic al romantismului muzical european, ca obiect de studiu științific – analiza situației în domeniu*, este dedicat elaborării cadrului conceptual al cercetării – se elucidează stadiul actual al investigației științifice a fenomenelor *romantism* și *romantism muzical* în interpretare filosofico-estetică și muzicologică (paragraful 1.1); se estimează evaluarea științifică a genului de sonată pentru vioară și pian în panorama sistemului de genuri ale romantismului muzical european, ca rezultat al genezei și procesului de constituire a ipostazelor istorico-stilistice ale sonatei și, în special, ale celei violonistice (paragraful 1.2); se relatează despre identificarea genului dat al creației marilor compozitori romantici în publicațiile din perioada respectivă și cele contemporane (paragraful 1.3); se denotă asimilarea ideilor creative ale romantismului în creația înaintașilor muzicii românești, ca etapă precedentă procesului de constituire a genului de sonată în cadrul violonistici culte din spațiul cultural românesc (paragraful 1.4).

În Capitolul 2, *Paradigme evolutive ale genului de sonată pentru vioară și pian în creația componistică românească din prima jumătate a sec. XX*, în temeiul identificării caracteristicilor conceptual-estetice și sintactico-morfologice proprii genului de sonată violonistică romantică la nivel semantico-imagistic, intonativ-ritmic, arhitectonic, instrumental-timbral (paragraful 2.1), se realizează studiul analitic detaliat al sonatelor de Stan Golestan, Ștefan Neaga, Constantin Silvestri, Marcel Mihalovici, Bogdan Moroianu, Sabin Drăgoi, Sigismund Toduță (paragrafele 2.2 – 2.3). În rezultat – se elucidează procesul de constituire a genului de sonată violonistică în spațiul cultural românesc în contextul continuității tradiției romantice, se investigează traectoria evolutivă a genului pe parcursul perioadei studiate în raport cu tendința compozitorilor autohtoni

spre armonizarea gândirii muzicale marcate de elemente de origine folclorică cu genurile și formele muzicii academice europene de filiație stilistică romantică și unele procedee componistice contemporane.

Capitolul 3, *Semantismul romantic – factor integrator al sistemului de mijloace figurative în cadrul sonatei violonistice românești din prima jumătate a secolului XX*, este consacrat conceptualizării procesului de studiu analitic al sonatelor pentru vioară și pian, realizat în capitolul precedent. Rezultatele acestuia dezvăluie asimilarea tradiției romantice în mod sistemic – la nivelul întregului complex de mijloace imagistico-figurative, în cadrul constituirii tematismului muzical (paragraful 3.1); în structurarea arhitectonicii ciclice și articularea formei de sonată (paragraful 3.2); în încifrarea mesajului romantic în paleta timbral-instrumentală a ansamblului *vioară-pian*, concepută ca factor figurativ-artistic și formal-constructiv (paragraful 3.3).

Demersul științific realizat în cadrul prezentului studiu se rezumă cu **formularea rezultatelor obținute, care contribuie la soluționarea unei probleme științifice importante** rezidă în elaborarea unei imagini panoramice asupra sonatei violonistice românești din prima jumătate a sec. XX conturată prin prisma asimilării influențelor stilistice ale romantismului asigurând astfel plasarea componisticii naționale într-un context european, creând baza teoretică pentru valorizarea și promovarea creațiilor respective ale repertoriului muzical cameral.

Cercetarea filonului romantic al genului de sonată pentru vioară și pian în creația componistică violonistică din spațiul cultural românesc din prima jumătate a secolului XX prezintă un obiect de studiu de important, de anvergură, care va putea ***deschide noi orizonturi și încuraja noi studii dedicate cercetării procesului de consolidare a școlii componistice autohtone în aspectul sincronizării fenomenului muzical național cu muzica academică universală, precum și din perspectiva tendințelor evolutive de la tradiție – la inovație și contemporaneitate.***

1. SONATA PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ÎN CONTEXTUL GENUISTIC AL ROMANTISMULUI MUZICAL EUROPEAN, CA OBIECT DE STUDIU ȘTIINȚIFIC

Fenomen al civilizației europene al secolului al XIX-lea, romantismul a luat naștere în condițiile când societatea europeană a fost zdruncinată de deziluziile generate în urma reprimării revoluțiilor burgheze din secolul al XVIII-lea și înșelarea burgheziei în aspirațiile sale. Prezentând o reacție împotriva normelor estetice ale Iluminismului, precum și împotriva consecințelor Revoluției industriale, romantismul a fost unic prin amploarea impactului asupra conștiinței naționale, psihologiei sociale, vieții intelectuale, prin universalitatea manifestării în cele mai diverse domenii ale filozofiei și esteticii, științelor naturale și umanistice, incomensurabil prin capacitatea de a influența modalitatea de a percepe și interpreta viața, omul și universul, mentalitatea și felul de a gândi și a simți. În acest sens romantismul a marcat întreg secolul al XIX-lea, supranumindu-l *eră romantică* [141, p.176-177], provocând repercusiuni esențiale în literatură, arte vizuale și teatru, promovându-se în modul cel mai pregnant în arta muzicală. Și este foarte semnificativ faptul, că în contextul epocii contemporane, romantismul se impune ca un fenomen de importanță majoră aproape totalmente prin expresia sa muzicală.

Omul-artist copleșit de răul înrădăcinat într-o societate nedreaptă și învins în năzuința sa spre libertate și fericire, distrus de mașinismul mediului urban, în care se simțea tot mai solitar și înstrăinat, ia o poziție vădit protestatară față de această stare a lucrurilor, manifestată prin refugiul din mediul înconjurător, prin evadarea în alte lumi și izolarea în propriul univers spiritual. Marcați de sentimentul suferinței și deziluziei apăsătoare, artiștii romantici în lucrările lor vor da glas zbuciumului sufletesc, meditației dureroase și singurătății în societatea vremii. Unii vor afirma speranța mântuirii într-o lume mai bună, unde orice rău dispare, alții – vor promova ideea posibilității afirmării umane în universul spiritual.

Literatura dedicată romantismului, inclusiv celui muzical, este vastă și însumează cercetări în diferite domenii ale filozofiei, esteticii și studiului artelor. Însă, până în prezent investigarea romantismului rămâne a fi o problemă cu caracter “deschis”. În cercetările de profil estetic-filosofic și muzicologic realizate în anii 1950-80 de către Gh. Bălan [2], A. Brumaru [15], M. Druskin [39, 133, 134], I. Sollertinski [80], N. Nicolaeva [158, 159], V. Conen [141], I. Bălza [118] etc., se abordează problema genezei, conotațiilor conceptuale și caracteristicilor stilistice ale romantismului și romantismului muzical, se estimează evoluția genurilor muzicale ale acestei perioade. În baza acestor cercetări în teză se constată, că un segment de importanță majoră în arta muzicală a *secolului* romantic îl prezintă genul de *sonată*, în special, *sonata pentru vioară și pian*, care s-a definitivat treptat de-a lungul secolelor. Pentru a elucida procesul

de devenire a reperelor ei semantico-stilistice în contextul romantismului muzical în teză se realizează o retrospectivă istorică a genului și formei de sonată, inclusiv a sonatei pentru vioară și pian. Studiarea cercetărilor desfășurate în domeniul esteticii și teoriei genurilor muzicale, esteticii, teoriei și istoriei genului de sonată și sonată pentru vioară și pian, elaborate de W. Berger [6-9], D. Bughici [16], M. Nicolescu [66], P. Benteoiu [5], V. Herman [61], G. Manoliu [64, 65], D. Pepelea [72], O. Sokolov [170], T. Popova [162], N. Goriuhina [128], G. Saharova [167, 168], I. Matiușonoc [150], Z. Gailite [122, 123], V. Esakov [135], V. Bobrovski [114-116], R. Mizitova [152], M. Gheiniț [125], M. Pâlaev [164] etc., denotă absența investigațiilor dedicate genului de sonată violonistică defenitivată în context cu estetica romantismului european.

Această situație indezirabilă în domeniul studiului științific al genului de sonată pentru vioară și pian în creația marilor romantici europeni – F. Schubert, R. Schumann, J. Brahms, C. Franck – vine în contradicție flagrantă cu înaltul nivel artistic și semnificația majoră al acestui gen în moștenirea componistică a epocii respective, cu circulația intensă a acestor compoziții în practica muzical-concertistică, în programele de concurs și procesul de învățământ. Situația respectivă se impune cu deosebită acuitate și dintr-un alt motiv: tradiția sonatei romantico-violonistice are o mare influență în procesul constituirii genului respectiv în muzica școlilor naționale. Influențele romantice, grație asimilării acestora în genul de sonată violonistică *enesciană*, se manifestă proeminent în evoluția genului respectiv în creația componistică din spațiul cultural românesc în prima jumătate a secolului XX. Paradigmele evolutive ale sonatei violonistice românești, precum și mecanismul asimilării tradiției romantice în cadrul acesteia prezintă, de asemenea, anumite lacune în investigațiile științifice elaborate de O. L. Cosma [30-32], V. Cosma [33-34], E. Ciomac [22-23], T. Ciortea [24.] , P. Brâncuși [11-13], G. Breazul [14], Z. Vancea [86-88], C. L. Firca [41-42], V. Sandu-Dediu [77], A. Rațiu [74], N. Rădulescu [75], D. Pepelea [72], C. Stoianov [81], I. Ștefănescu [83], L. Vasiliu [90-91] etc.

Așadar, situația elucidată în domeniul investigării diverselor aspecte ale istoriei muzicii naționale ce țin de genul de sonată pentru vioară și pian, a determinat ***problema de cercetare*** în cadrul tezei de față: elaborarea unei imagini panoramice a procesului de constituire al genului de sonată violonistică în creația compozitorilor din spațiul cultural românesc în prima jumătate a secolului XX, proces realizat în raport cu asimilarea influențelor stilistice ale sonatei romantice europene – acest fapt manifestând evoluția componisticii naționale în consens cu evoluția muzicii academice universale.

Direcțiile de soluționare a problemei de cercetare. O etapă prealabilă soluționării *problemei de cercetare* desemnate în teză (în lipsa unor studii științifice dedicate genului de sonată

pentru vioară și pian în perioada romantismului muzical european) se rezumă la realizarea investigării genului respectiv în moștenirea marilor romantici europeni F. Schubert, R. Schumann, J. Brahms, C. Franck. Doar în temeiul acestui demers analitic poate fi cercetată problema *influențelor romantice asupra genului de sonată pentru vioară și pian* în spațiul cultural românesc – în creațiile celor mai reprezentativi compozitori din generația enesciană și postenesciană: S. Golestan, Ș. Neaga, C. Silvestri, M. Mihalovici, B. Moroianu, S. Drăgoi, S. Toduță – în prima jumătate a secolului XX, perioada de constituire a școlii componistice naționale.

Direcțiile de soluționare a problemei de cercetare sunt concepute în trei aspecte:

1. *istorico-genetic* – definitivarea parametrilor genuistice ale sonatei de filiație romantică;
2. *figurativ-artistic* – identificarea conotațiilor imagistico-romantice ale tematismului;
3. *formal-constructiv* – estimarea filonului romantic în tiparele sintactice și corelația vioară-pian.

Soluționarea problemei de cercetare se realizează în temeiul unui proces analitic multiaspectual asupra unui material amplu, care include numeroase sonate pentru vioară și pian (17 opusuri), compuse într-o perioadă de timp de aproape un secol și jumătate (1816 – 1953), aceste lucrări prezentând un spectru bogat și divers de interpretări individuale ale genului studiat. Principala premiză a soluționării *problemei de cercetare* rezidă în consolidarea unui suport teoretic consistent, necesar pentru sinteza metodologiei și metodelor de cercetare.

1.1. Romantismul muzical – fenomen artistic prioritar al secolului al XIX-lea – în interpretare filosofico-estetică și muzicologică

În investigațiile din perioada anilor 1970-90 desfășurate, în special, de către D. Nalivaiko [155], I. Tertorean [175], N. Guleaev [130] etc., se formulează ideea unei noi interpretări științifice a romantismului. Acest fenomen este tratat ca sistem estetic unitar, ale cărui caracteristici prioritare – universalitatea absolută a modului de manifestare, integralitatea conceptuală, precum și dinamismul, complexitatea și diversitatea proceselor evolutive, argumentează concepția cercetării romantismului de pe pozițiile metodologiei *sistemice*. Fundamentată în monografia savantului biolog austro-american L. Bertalanffy [94], *teoria sistemelor* rezidă în concepția, că orice *organism natural sau social reprezintă o totalitate, un sistem de organe interdependente unele de altele, dar și de mediul exterior*.¹

Această viziune științifică *sistemică*, pe larg aplicată în cercetările contemporane, acordă posibilitatea interpretării și cunoașterii romantismului ca fenomen filosofico-estetic unitar, în multiplele-i manifestări artistice în diverse școli naționale și creația diferitor personalități artistice.

¹ Prototipul acestei concepții se regăsește în studiul academicianului neurofiziolog rus, P.K. Anohin (1935), care în baza cercetării funcțiilor reflex-condiționate ale creierului, a formulat teoria sistemului funcțional.

Anume ea permite investigarea mecanismului evolutiv al romantismului, aflat în permanentă mișcare și modificare. În studiile menționate se elaborează concepția *romantismului ca sistem estetic integrat*, se identifică *factorul integrator* al acestuia.

Astfel, D. Nalivaiko formulează concepția „romantismului ca sistem dialectic și dinamic, distinct prin multitudinea și diversitatea ideatică și artistică, care s-a realizat într-un spectru amplu de orientări și școli cu trăsături și caracteristici interdependente, aflate în interacțiune reciprocă” [155, p.163]. Concomitent autorul intenționează specificarea elementului integrator al sistemului estetic al romantismului, deoarece doar așa se va putea aplica o viziune integră asupra diverselor manifestări artistice concrete ale romantismului (în diferite școli naționale sau în creația diferitor personalități artistice).

În consens cu această concepție autorul realizează analiza tipologică a romantismului literar european, în care în perioada de la sfârșitul sec. al XVIII-lea până la mijlocul sec. al XIX-lea s-au perindat și au interacționat diverse orientări: 1. romantismul *filosofic timpuriu*, reprezentat de către frații Schlegel, Novalis, Schelling, Tieck, care a avut o importanță decisivă pentru romantismul european în aspect estetic-teoretic; 2. romantismul de orientare *folclorică*, inspirată de concepțiile exaltate ale lui Herder despre reveria eroului dezamăgit, ce visează la fericirea idilică a vieții câmpenești (la începutul secolului al XIX-lea); 3. orientarea romantică formată sub influența nemijlocită a creației lui Byron, care a insuflat viață în întreaga poezie a secolului, acesta „trăind sub semnul geniului byronian” [155, p. 177]; 4. orientarea *fantastico-grotescă*, reprezentată prin basmele lui Hoffmann; 5. romantismul orientat spre ideile socialismului utopic – în scrierile lui V. Hugo, G. Sand, H. Heine; 6. în sfârșit, la etapa finală a evoluției romantismului apare – în creația lui W. Scott – tendința spre istorism, precedând realismul.

În contextul acestor multiple și diverse orientări ale romantismului, care s-au dezvoltat în permanentă influență reciprocă, doar viziunea sistemică acordă posibilitatea să cunoaștem integritatea romantismului ca *sistem artistic* aflat în perpetuă mișcare și modificare, și permite conștientizarea mecanismului evolutiv, succesiunii și interacțiunii diferitor manifestări stilistice ale romantismului, identificarea unui *factor integrator* al acestui organism sistemic.

După cum afirmă I. Tertorean, acest *factor integrator* al romantismului îl constituie *noua gândire estetică* – „invariantă a variantelor naționale, regionale, individuale și de grup ale romantismului” [175, p. 154]. Noua *gândire estetică* se exteriorizează prin două indicii esențiale: **1– noua concepție asupra lumii;**

2 – noua concepție asupra personalității umane.

Noua concepție asupra lumii, rezultă din ideea expusă de D. Nalivaiko, precum, că „lumea prezintă o integritate dinamică vie, în care totul este legat reciproc, totul se mișcă și

interacționează într-un val de mișcare perpetuă și spontană“ [155, p.163]. Însă romantismul, concomitent, se caracterizează și prin atenția asupra formelor specifice ale acestei mișcări – asupra conținutului concret: cu caracter social sau național, istoric sau contemporan, cotidian sau fantastic. Astfel, concepția despre o lume infinită și inepuizabilă, dinamică și multiplă se completează prin atenția la varietativitatea detaliilor și la cadrul concret al evenimentelor.

Noua concepție asupra personalității umane în sistemul estetic al romantismului, conform opiniei lui C. Zenkin, este bazată pe *antropocentrism* [137, p.11]. Afirmat în antichitatea greacă prin ideea omului perfect, armonios în aspect spiritual și fizic – *măsura tuturor lucrurilor* (Protagoras); apoi – promovat în perioada renescentistă prin concepția omului unic și irepetabil (*homo singolare*), *antropocentrismul* romantic absolutizează individul, declarându-l drept *univers spiritual infinit și inapreciabil*, perpetuat în *aspirația nețărmuită către desăvârșire*. În centrul esteticii romantice este artistul-creator, omul de geniu. Era romantică a fost o *eră a geniilor*, secolul al XIX-lea fiind unic prin concentrarea personalităților artistice cu aptitudini creatoare excepționale. Dar destinul multora dintre ei a fost tragic – moartea prematură, demența și suicidul fiind fenomenele cele mai frecvente pentru climatul morbid, în care evoluează arta romantică.

Indiciul prioritar al sistemului estetic romantic – atât în ceea ce privește *noua concepție asupra lumii* cât și în ceea ce ține de *noua concepție asupra personalității umane* – este ***dualismul***. Lumea este scindată: cea reală, prozaică și plictisitoare, și cea iluzorie, feerică și miraculoasă: „lumea se dezbină, iar fisura trece prin inima poetului” [137, p.23]. În arta romantică are loc *polarizarea lumii interioare și exterioare* (conflictul irezolvabil al eroului cu societatea: *opozitia subiect-obiect*), dar concomitent are loc *dezbinarea spirituală* a eroului romantic, *scindarea conștiinței sale*, care permanent metaforizează într-un *alter ego*.

În consecință, în sistemul estetic romantic se formează două sfere de imagini contrastante, contradictorii. Eroul romantic în permanenta sa tendință de a depăși aceste contrarii e sortit la eșec, deoarece, după cum menționează Schlegel, el tinde spre „sinteza absolută a absolutelor antiteze” [137, p.11]. Dezacordul irezolvabil între erou și societate, înstrăinarea de aceasta, deziluzia și melancolia, avansate la scara “tristeții universale”, formează un *cult al suferinței*. Astfel, Flaubert afirma: „sufletul se valorizează prin profunzimea suferințelor, precum catedrala – prin grandoarea clopotniței” [Citat după: 155, p.180].

Motivul ruinării iluziilor este unul dintre cele mai frecvente în creația romanticilor: eroul, rebel și zbuciumat, este în perpetuă căutare a ***idealului***, ceea ce își găsește exteriorizare prin înfiriparea simbolicului ***motiv al interogației***. După cum denotă Iu. Gabai în lucrarea elaborată în domeniul psihologiei romantismului muzical „*«Motivul interogației»* are în romantism un

conținut simbolic (...), acordându-i sensul unui vector, orientat peste limitele unui «text» și peste frontierele artei (...); de fapt, romantismul – este o «întrebare fără răspuns» [121, p.27]. Însă idealul este de neatins, romantismul devenind, după opinia aceluiași autor, un *avânt spre imposibil* [121, p.16]. Abordând în lucrarea citată problema pesimismului romantic, el face referință la vibranta sentință antinomică a lui Chateaubriand: „suntem decepționați, fără a fi cunoscut delectarea; ardem de dorințe, fiind deja lipsiți de iluzii. Imaginația este minunată și palpitantă; existența – sumbră și dezolantă. Trăim cu inima plină într-o lume deșartă, și încă până a ne fi săturat de ceva, deja suntem de toate plictisiți” [Citat după: 121, p.13]. Concomitent, autorul accentuează, că aspirația spre ideal, acordă sens efortului uman prin avântul spiritual: „*Patosul energetic* al romantismului, determinat de antiteza polarităților, creează un enorm potențial emotiv (...), care se «descarcă» doar în mișcare” [121, p.27].

Odată ce eroul romantic se află în discordanță profundă cu mediul social, una dintre temele favorite ale romantismului este evadarea din lumea reală, realizată prin: incursiunea în trecut (trecutul medieval), refugiul în țările exotice – plaiuri feciorelnice, depărtate de civilizație, precum și deplasarea în ambianța ficțiunii, visului, fanteziei.

Prezentând o reacție împotriva normelor estetice ale Iluminismului, dictate de încrederea în atotputernicia absolută a *rațiunii*, romantismul aduce în prim plan *sentimentul* (această concepție romantică își regăsește expresie convingătoare în celebra maximă schumanniană: „rațiunea se înșeală, sentimentul – niciodată” [219]). Iar arta cea mai potrivită pentru transmiterea mesajului emotiv este *m u z i c a*: ea este considerată de către romantici drept o artă capabilă să transmită starea psihologică în modul cel mai adecvat, prin „spontaneitatea expresiei, naturalețea, proșpețimea ei” [6, p.260]. Schlegel, Hoffman, Novalis ș.a., susținând ideea, că romantismul afirmă primatul sentimentului, pledează pentru prioritatea romantismului muzical, menționând, că „gândirea în sunete este mai superioară gândirii în noțiuni, deoarece ea este capabilă de a reda emoții atât de profunde și spontane, care nu pot fi redată prin cuvinte” [Citat după: 131, p.123]. Prin aceasta și se explică viabilitatea romantismului muzical european, pe când în alte domenii de artă stilul respectiv își încheie existența către mijlocul secolului al XIX-lea.

Ca fenomen artistic romantismul muzical s-a dezvoltat în strânsă legătură cu literatura, arta plastică și teatrul, prezentând, după cum susține cercetătoarea Ada Brumaru, nu ceva întâmplător, arbitrar, ci o etapă logică în procesul dezvoltării artei europene [15]. Dar totodată romantismul muzical a avut și particularități speciale: spre deosebire de ale forme ale romantismului, cel muzical genetic este legat de clasicism. Această legătură este identificată, într-o descriere plasticizatoare, de către George Bălan: „Nu trebuie să credem că eroicul, dârzul, mereu luptătorul Beethoven nu-și avea clipele sale de sfâșietoare tristețe. Câte odată, ca-n finalul

Appassionatei, ea capătă accente de vehementă disperare, iar alteori, cum se întâmplă în ultima sonată (opus 111), pare să se transforme în resemnare stoică.(...) Din chiar timpul vieții lui Beethoven sentimentul tristeții inconsolabile, al însatisfacției și aspirațiilor nedefinite începe să prindă rădăcini în creația muzicală. Franz Schubert, contemporanul și admiratorul lui Beethoven, cultivă acest sentiment ca stare sufletească preferată (...), ca atitudine fundamentală față de viață. Cu liedurile, sonatele și cvartetele lui, cu faimoasa *Simfonie neterminată* se aud sunând strune noi în lira muzicii. Muzica (...) devine mai confesivă, mai intimă, mai duioasă, scoate în lumină bogăția de nuanțe ale trăirilor sufletului omenesc (...). Delicatețea sufletească a eroului schubertian este întotdeauna umbrită de sentimentul unei infinite melancolii. Intrăm într-o nouă etapă a dezvoltării muzicii – etapa romantismului” [3, p.186]. Iar I. Sollertinski concepe romantismul ca fenomen universal: „Romantismul este mai mult decât un stil, el reprezintă o amplă și unitară viziune despre lume” [80, p.80].

Concomitent, V. Konen menționează că „în «secolul romantismului» compozitorii și-au concentrat atenția asupra problemelor lumii interioare ale eroului. (...) Muzica se sprijină cu irevocabilitate pe factorul *emotiv*, anume acela, care este piatra de temelie a metodei artistice a romantismului” [141, p.176-177]. Compozitorii romantici au redat în muzică tumultul pasiunii și năzuinței înflăcărare spre ideal. Urmând elanul patosului beethovenian, ei au creat numeroase lucrări minunate, pătrunse de un veritabil dramatism (*Preludiile* lui Liszt sau *Polonezele* lui Chopin), dar în majoritatea cazurilor eroul romantic se prăbușește de pe culmea ascensiunii spre ideal în abisurile deziluziilor, de unde doar cu greu își mai poate lua zborul spre noi înălțimi.

Purtând pecetea speranțelor eșuate, creația compozitorilor romantici, așa lucrări ca *Sonata h-moll* de Liszt sau *Balada g-moll* de Chopin, promovează “farmecul dureros” al înfrângerii eroului, ca idee fundamentală a muzicii romantice. Dar și în aceste cazuri muzica romanticilor rămâne a fi aureolată de nimbul aspirației spre lumină. Muzicologul M. Druskin într-o formă metaforică a exprimat tragedia zdrobirii aspirațiilor nobile în urma ciocnirii cu forțele ostile ale destinului, evocând discrepanța profundă între „oribila realitate și ireala frumusețe” [133, p.181], această opoziție între real și ireal generând în muzica romanticilor fenomenul *grotescului*, al sarcasmului, al frumuseții mutilate și râsului îndurerat.

Muzica romanticilor este, mai întâi de toate, o *autobiografie muzicală*, o spovedanie, un jurnal simfonic, vocal sau instrumental, care copleșește prin etalarea spontană a tumultului sufletesc mistuitor. Pe ei îi atrag sentimentele de extremă intensitate și încordare, prezentate într-o ciocnire violentă. Caracterul introspectiv al romantismului muzical, orientat spre adâncurile sufletului, ale căror sinuozități încearcă să le deslușească, se manifestă printr-o sensibilitate

maximă, ale cărei poluri emoționale evoluează de la grandioasa izbucnire de entuziasm din finalul lui *Tasso* de Liszt – la cutremurătoarea avalanșă de disperare din *Dies irae a Recviemului* de Verdi.

Eroii romantici se vor refugia în mijlocul naturii, unde își vor găsi alinare și mângâiere. Compozitorii aduc în muzică peisajul transfigurat de trăirile eroului: el oglindește starea lui sufletească sau servește ca fundal contrastant sentimentelor acestuia. Berlioz în simfonia *Harold în Italia* zugrăvește zbuciumul eroului, opunându-i prin contrast frapant liniștea naturii. Iar în *Simfonia fantastică* izbucnirea furtunii vibrează în unison cu frământările sufletești ale eroului. Interpretarea naturii prin prisma elementului fantastic se regăsește în operele lui Weber.

Romanticii aduc în muzică mireasma proaspătă a *folclorului*. Inițiind studiarea diferitor culturi naționale, culegerea legendelor, baladelor, cântecelor populare, ei abordează în creația sa coloritul local național – trăsătură ce va deveni una din caracteristicile definitorii ale romantismului. Chopin relevă bogăția folclorului polonez, Liszt și Brahms introduc în circuitul european folclorul maghiar, Liszt și Glinka promovează spiritul național spaniol. Fiecare dintre popoarele europene a cunoscut forme distincte ale romantismului muzical, legate de condițiile sociale proprii, care au stimulat abordarea temei de eliberare națională alături de eliberarea morală și intelectuală a individului.

Compozitorii romantici continuă și dezvoltă încercările lui Beethoven de a subordona desfășurarea sonoră a demersului muzical unui subiect literar, unui mesaj estetic, program, extramuzical. Ca rezultat, tiparele arhitectonice, devenind maleabile, pierzându-și puritatea, își sporesc capacitatea de a se adapta unui conținut ideatic multiplu, contrastant, complex. Formele tradiționale, influențându-se reciproc și întrepătrunzându-se, dau naștere unor tipuri intermediare sau unor forme noi, concomitent înnoindu-le și pe cele clasiciste.

Evoluția romantismului muzical, urmărit pe firmamentul genurilor, speciilor și formelor muzicale – de la liedurile lui Schubert până la simfoniile monumentale ale lui Berlioz și grandioasele drame muzicale ale lui Wagner – creează un *pluralism stilistic* fără precedent în istoria muzicii, amalgamând procedeele operei cu cele ale simfoniei, ale poemului simfonic, concertului instrumental, liedului, miniaturii etc., precum și cultivând simultan narativul și descriptivul, dramaticul și tragicul.

Totodată compozitorii romantici au readus în centrul atenției și o muzică instrumentală de tip beethovenian – muzica “pură”, “absolută” [141, p.181; 170, p. 13], care reușea să comunice mesajul artistic prin ea însăși, fără de adeziunea de cuvânt și fără ajutorul unui careva program. Fiind lipsită de careva asociații estetice din afară, muzica, după cum menționează O. Sokolov, „exprimă toată bogăția experienței spirituale, toate imaginile lumii reale doar prin mijloace

intonativ-sonore, fără participarea directă sau indirectă (ca în muzica programatică) a unor alte mijloace artistice” [170, p.13].

Una dintre cele mai înalte realizări ale romantismului muzical a fost interpretarea inovativă a genului de simfonie – ca cel mai complex gen muzical, și formei de sonată – ca cea mai densă structură arhitectonică, prin care conform principiului de “*dramaturgie a antitezelor*” se putea reda la un înalt nivel de generalitate teme și imagini contrastante (conflictul contrariilor venind, în fine, să sublinieze *unitatea întregului*). Respingând tiparele constructive ale sonatei tradiționale, romanticii își făuresc arhitecturi sonore proprii, bazate pe elaborarea organismelor motivice, care, de asemenea, marchează întregirea compozițională a formei de sonată.

Pentru romantici este primordială nu atât forma muzicală, cât conținutul și intensitatea emotivă a mesajului „multiplu-contrastant al conținutului estetic” [170, p. 187]. Prioritatea necondiționată a conținutului ideatic contribuie înnoirii principiilor componistice, modalităților de expresie muzicală, amplificării mijloacelor coloristice ale partiturilor, grație unor aliaje sonore inedite, cu capacități sugestive fără precedent.

Zofia Lissa a apreciat cu ingeniozitate antizezele romantismului muzical: lirismul interiorizat în opoziție cu descriptivismul și spectaculozitatea teatrală, caracterul cameral – cu virtuozitatea; miniatura solistică cu caracter de jurnal – cu simfonismul programatic literar-poetic; subiectivismul – cu tendința spre un stil universalist, generalizator; instrumentalismul pur – cu sinteza artelor; coloritul național – cu tendința spre exotism etc [mai detaliat în: 133, p. 180].

Astfel conștientizăm, că romantismul muzical se manifestă ca un fenomen complex, un *sistem artistic integrat*, cercetarea căruia impune necesitatea desfășurării unor investigații de sinteză, interpretate în contextul unui mod de gândire științifică sistemică.

Forța expresivă a muzicii romantice, mesajul imaginilor artistice, rezidă în renovările limbajului muzical, în care se va desluși o destrămare progresivă a echilibrului clasic, uneori desființat prin aplicarea exagerată a unor elemente în detrimentul altora (un exces de melodism va dilua elementul ritmic, iar excesul expresivității armonice va neglija factorul melodic etc.). Succesiunile armonice cu disonanțe criante și modulațiile spre tonalități îndepărtate vor duce la dizolvarea treptată a organizării tonale, prefigurând atât *impresionismul* cât și *expresionismul*.

Romantismul muzical în totalitatea fazelor pe care le parcurge, trece o evoluție intensă și complexă în aspect stilistic. În contextul respectiv, cercetătorii denotă tendința romantismului tardiv spre manifestarea unor „forțe centrifuge în evoluția stilistică” [137, p. 13], înclinarea spre o oarecare *autonegare, autodistrugere*. Acest proces este elucidat și de către W.G. Berger, care accentuează, că „fărămițarea”, „surparea” romantismului târziu evoluează spre noile orientări stilistice ale secolului XX [6, p. 29-30].

1.2. Evaluarea științifică a aspectelor genetice, componistice și interpretative ale genului de sonată

Aspecte genetice și componistice. În panorama genurilor muzicale ale romantismului, pe fundalul unui intens proces de dezvoltare al genurilor de operă și muzică simfonică, miniaturilor instrumentale și liedurilor, un loc aparte îl ocupă *sonata*, inclusiv cea *pentru vioară și pian*. Pentru relevarea caracteristicilor, specifice sonatei romantice pentru vioară și pian, e necesar a realiza o succintă incursiune în istoricul genului și formei de sonată, în special, a celei violonistice, pentru a urmări procesul de devenire, dezvoltare și modificare a reperelor ei semantice și tiparelor arhitectonice în contextul evoluției stilurilor: baroc – clasicism – romantism.

Realizarea unei retrospective asupra genezei și evoluției sonatei, inclusiv, celei violonistice, a fost fundamentată pe un amplu suport teoretic, cercetări ale genului și formei de sonată și sonată violonistică, elaborate de: P. Bentoiu [5], W.G. Berger [6], M. Nicolescu [66], O. Sokolov [170], T. Popova [162], N. Goriuhina [128], G. Saharova [167, 168], V. Esakov [135] etc.

Geneza și devenirea genului de *sonată*² se desfășoară concomitent cu dezvoltarea muzicii instrumentale³ la confluența secolelor XVI – XVII pe fundalul laicizării artei muzicale și afirmării sistemului tonal-armonic. Semantica noțiunii *sonată* a evoluat treptat: la etapa timpurie termenul era aplicat unor lucrări muzicale diferite după conținut, caracter, specificul și modul de combinare al instrumentelor, iar lucrări similare după caracter puteau avea denumiri diferite: *sonată*, *simfonie*, *concert*, sau altelei – *canzone*, *ricercari*, *fantezie*, *suita* etc.

² Noțiunea data (lat. *sonare*) reprezenta o piesă instrumentală, în opoziție cu *cantata* interpretată vocal.

³ Cunoaștem, că premisele muzicii instrumentale se atestă în procesul milenar de întrebuințare a instrumentelor ca izvor de producere a sunetelor, inițiat încă în perioada preistorică și civilizațiile antice - fapt despre care ne vorbesc miturile elene, străvechile legende chinezești, eposul asiro-babilonean etc. Iar efectele miraculoase ce se atribuiau cântatului la instrumente elucidează aprecierea de care se bucurau acestea din timpurile cele mai îndepărtate și la neamuri cele mai diferite. Din negura vremurilor coboară și tradiția de a acompania prin muzică instrumentală serbările populare câmpenești și citadine. Informația respectivă o găsim în izvoarele istorice, în special, în celebra carte populară a evului mediu *Le Roman du Renart* din secolul al XII-lea, unde se subliniază contribuția instrumentelor la înfrumusețarea melodiei vocale: „*harpes et vieles font les melodies belles*” [citată după: 66, p. 53]. Afirmarea muzicii instrumentale continuă în epoca Renașterii, când muzica instrumentală continuă să fie o anexă a cuvântului. „Două instrumente au contribuit încă din Renaștere la descătușarea muzicii instrumentale din sclavia textului cântat: orga și lăuta” [66, p. 54]. Pe parcursul secolului al XVI-lea interpretarea instrumentală pătrunde chiar și în cadrul slujbelor catolice (aceasta fiind o manifestare a laicizării artei muzicale), organizații înlocuind una, două, apoi toate vocile din motet cu sunete instrumentale. În același secol muzica instrumentală se alimentează prin apariția unor noi piese, ca fantezia, cercari, fuga. Repertoriul instrumentiștilor vine să-l completeze și *suita* alcătuită din piese de dans inspirate din folclorul a mai multe popoare: german, francez, spaniol, englez, italian etc. În fine, toate aceste forme de muzică instrumentală în ansamblu au avut o importanță decisivă în constituirea muzicii instrumentale de sine stătătoare în general, și a sonatei în special.

Prima încercare de a defini noțiunea *sonată* o realizează Michael Praetorius (1571-1621) în lucrarea *Syntagma Musicum* (1614): „*Sonata a sonando* se numește astfel pentru că ea nu se cântă cu voci omenești, ci numai cu instrumente. După părerea mea însă, deosebirea este următoarea: *sonatele* sunt compuse în chip cu totul grav și somptuos în maniera motetelor, pe când în *canzone* apar multe note negre, proaspete, voioase și repezi” [Citat după: 66, p. 19]. Pare important, că această definiție dezvăluie trăsăturile definitorii a sonatei: modul instrumental de interpretare (fără a se identifica natura instrumentelor), caracterul grav, dimensiunile ample (motetul, cu care sonata se compară, fiind printre cele mai desfășurate forme polifonice). Așadar termenul *sonata* a apărut cu mult înaintea constituirii genului și formei de sonată propriu zise.

Adevărata “revoluție muzicală” a barocului constă în afirmarea muzicii instrumentale ca domeniu distinct, în apariția genurilor și formelor capabile să transmită conținutul de idei exprimat în afara textului, gesticii, acțiunii. Johann Mattheson (1681-1764), muzicolog german din epoca baroc, a caracterizat muzica instrumentală în modul următor: „Doar cu ajutorul instrumentelor se pot foarte bine reprezenta măreția de suflet, dragostea, gelozia etc. Se pot reda toate înclinațiile spiritului prin simple acorduri și prin înlănțuirea lor, fără cuvinte, în așa chip încât auditoriul să (...) să înțeleagă (...) gândul discursului muzical, ca și când ar fi (...) un discurs vorbit” [66, p. 27].

Un rol covârșitor în evoluția muzicii instrumentale baroce l-a jucat vioara, promovată la începutul sec. al XVII-lea de compozitorii italieni C. Farina, M. Uccellini, B. Marini, G.B. Fontana în creații de o pronunțată tendință spre virtuositate. Iar în a doua jumătate a sec. al XVII-lea în creația violonistică se conturează o nouă tendință, promovată de școală de la *Bologna*, reprezentanții ei, M. Cazzati, G.B. Vitali, D. Gabrieli, concentrându-se asupra explorării posibilităților expresive ale instrumentului.

Cel mai ilustru reprezentant al școlii *bologneze*, Arcangelo Corelli (1653-1713), tratând vioara ca instrument de natură “cantabilă”, a creat un stil de execuție, al cărui profunzime și eleganță a lăsat o amprentă vitală în istoria artei violonistice. Compozițiile sale violonistice au marcat o epocă în istoria muzicii de cameră, deoarece au tradus în muzică grandilocvența și fastul barocului. A. Corelli a compus 48 de *Sonate a tre* pentru 2 viori și *basso continuo* (*opus I-4*) în speciile: *Sonata da chiesa* și *Sonata da camera*. Iar în *12 sonate* (*opus 5*) compozitorul fuzionează aceste specii, creând *Sonata pentru vioară* acompaniată de *basso continuo*. Cu opera lui Corelli expiră perioada sonatei “informe”, conturându-se structura sonatei preclasice monotematice.

Un aport inegalabil în istoria sonatei îl aduce Georg Friedric Handel (1685-1759) prin circa treizeci de *Sonate a tre*, marcate prin pregnanța, amploarea și noblețea liniei melodice plasate pe o temelie armonică convingătoare, prin arhitectura somptuoasă, integritatea

compoziției fiind determinată de caracterul grav și spiritul patetic în toate, de obicei, patru mișcări.

Însă cea mai uluitoare sinteză a tuturor posibilităților sonatei preclasice, marcându-le prin semnul propriului geniu, o realizează Johann Sebastian Bach (1685-1750). E semnificativ, că opera sa instrumentală, creată în perioada de la Kothlen (1717-1723), când caracterul laic al funcției deținute a îngăduit talentului său să se exprime în forme independente de cultul cuvântului, este compusă, de obicei, pentru instrumente cu coarde, mai cu seamă, pentru vioară; iar nomenclatura aplicată în creațiile date rămâne oscilatorie între *sonată* și *suită*. Cele *Șase sonate pentru vioară și cembalo*, considerate drept creații excepționale în întreaga istorie a muzicii, au avut o importanță proeminentă pentru evoluția sonatei. În unele cazuri se manifestă elemente ale conceperii bitematice a discursului muzical, iar în compoziția muzicală apare “reexpoziția” finală a temei inițiale. Astfel Bach apare ca un adevărat precursor al formei-sonată, prevestind mesajul ei esențial dramatic, cultivând și desăvârșind etosul caracteristic acestui gen. Pentru prima dată instrumentul acompaniator cu claviatură este solicitat la rangul egal cu acel al instrumentului cantabil.

Etapa ulterioară în evoluția sonatei începe în perioada tardivă a barocului, cunoscută cu denumirea *rococo*, odată cu detașarea de caracterul lui solemn și maiestuos, cultivându-se, în schimb, sensibilitatea, duioșia, eleganța. Protagonștii reprezentativi ai stilului muzical respectiv au fost Fr. Couperin în Franța, G. Telemann în Germania, D. Scarlatti în Italia. Iar instrumentul exponențial în perioada dată (precum în Renaștere fusese lăuta și orga, în baroc – vioara) devine clavecinul, iar cel care a valorificat posibilitățile încă necunoscute ale acestui instrument a fost Domenico Scarlatti (1685-1757). În cele peste 500 sonate alcătuite dintr-o singură mișcare, el a creat un laborator al căutărilor în domeniul constituirii formei de *sonată bitematică*.

Compozitorul, care a contribuit enorm la conturarea trăsăturilor tipice ale sonatei, calificat din acest motiv, drept părinte a formei-sonată, a fost Carl Philipp Emanuel Bach (1714- 1788). Cele peste 150 de sonate, reprezintă o sinteză pianistică a realizărilor lui D. Scarlatti în domeniul tehnicii și structurii, și ale încercărilor lui A. Corelli de a conferi muzicii instrumentale cantabilitatea vocală. Contribuția lui C. Ph. E. Bach constă în elaborarea schemei de sonată bitematică, în crearea tematismului inedit prin expresivitatea sa, perfect adecvat structurii respective. În compozițiile de sonată bitematică, tripartite, cu teme consistent caracterizate și plasate în conflict dialectic, compozitorul e preocupat în primul rând de constituirea “stilului sensibil”, marcat de canoanele estetice ale epocii.

Influențat de realizările lui C. Ph. E. Bach, a fost Joseph Haydn (1732-1809), primul reprezentant al clasicismului vienez, care în cele 50 de sonate pentru pian a utilizat cu

exclusivitate tehnica pianistică (nefiind pianist), aducând o contribuție enormă în evoluția genului, în special, la constituirea tematismului (marcat de așa trăsături dominante ca: voioșia, claritatea gândirii, temperamentul robust), și mai ales, la tratarea acestuia: dacă în sonata barocă tema e prezentată ca un “monolit” indivizibil, evoluând prin desfășurare, apoi Haydn o supune fragmentării în elemente constitutive, realizând dezvoltarea prin elaborarea lor. Acest procedeu își va găsi continuare în opera mozartiană și mai ales în cea beethoveniană, care va aduce tehnica dezvoltării la desăvârșire.

J. Haydn a “eliberat” forma-sonată din cadrul sonatei ca lucrare distinctă, utilizând schema ei arhitectonică în diferite creații ale muzicii de cameră și celei simfonice – astfel el afirmă importanța formei-sonată pentru întreaga muzică instrumentală. Începând cu Haydn schema formei-sonată va evolua odată cu genul în care e aplicată: sonată sau trio, cvartet sau simfonie.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), al cărui instinct al formei, după expresia lui George Enescu, „se adaptează fără efort formei operei sale și în special formei de sonată (...)” [citat după: 64, p. 175], al cărui gând sonor – emanație spontană și firească – a adus opera sa la o perfecțiune inegalată (încât în manuscrisele sale lipsesc aproape totalmente corecturile), a filtrat prin geniul propriu toate experiențele componistice anterioare. Fără a contribui la evoluția sonatei cu inovații formale, Mozart a demonstrat armonia și echilibrul structurii de sonată bitematică; posibilitățile ei de a înveșmânta gândirea componistică din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea. Importanța realizărilor mozartiene ține, în primul rând, de sporirea individualizării, dar și “reintonarea” temelor, de acutizarea conflictului dintre ele, dar mai ales, de libertatea tratării și aprofundarea elaborării tematiche: cele două teme contrastante pot avea și unele afinități ascunse, subtile, care produc un efect puternic în desfășurarea dramei sonore⁴.

Un punct de apogeu în evoluția sonatei clasice îl constituie opera marelui maestru de la Bonn, în care și-au găsit împlinire logică realizările înaintașilor săi. Cu Beethoven (1770-1827) sonata devine o formă desăvârșită, plămădită în simultaneitate cu procesul de desfășurare a gândirii muzicale. Cursivitatea desfășurării sonatei, amplificarea contrastului tematic, tensiunea dezvoltării și metamorfozarea tematicii este integral determinată de concepția beethoveniană – dramatică – a genului respectiv. După aprecierea muzicologului N. Goriuhina, „forma-sonată la Beethoven este determinată de legea vieții – mișcarea” [128, p. 104]. În cele 32 sonate pentru pian și 10 – pentru vioară și pian, cel mai caracteristic gen al clasicismului își regăsește exprimarea de apogeu. Compartimentele formei: expoziția, tratarea, repriza, coda, sunt interpretate ca valuri ale unui proces continuu de luptă – activ și dinamică elaborare a gândului

⁴ Titlurile celor 47 sonate pentru pian și vioară mozartiene denotă preferințele instrumentale ale epocii.

muzical, în care se manifestă „dezvoltarea rectilinie, curentă – esența dramaturgiei de sonată” [128, p. 102]. Toate elementele constructive și expresive ale ciclului de sonată (cu număr și consecutivitate diferită a mișcărilor) denotă o coeziune dialectică desăvârșită între arhitectonica și mesajul ideatic al lucrării.

Evoluția sonatei în perioada romantismului. Deși frecvența adresării compozitorilor genului dat cedează în favoarea miniaturilor (pieselor programatice, preludiilor, studiilor etc.), forma și genul de sonată sunt aplicate în numeroase capodopere ale muzicii romantice europene. Dezvoltarea sonatei în creația compozitorilor romantici se manifestă prin tratarea mult mai liberă a formei cristalizate în creația clasică, destrămarea treptată a schemei tradiționale, transformarea substanțială a canoanelor arhitectonice, individualizarea formulelor compoziționale. Un punct de pornire pentru modificările sonatei în perioada romantismului a fost însăși sonata beethoveniană, în care se sesizează unele particularități ce devansează albia stilistică clasicistă, conturându-se traseul evolutiv spre sonata romantică: ciclul în patru mișcări cu libera consecutivitate a acestora; orientarea spre structura cu o integritate perfectă; anticiparea sonatei cu o introducere lentă; intervenirea reminiscentelor tematice; apariția elementelor de programatism.

Procesul tranzitoriu de la sonata clasică la cea romantică se realizează în creația lui C.M. Weber și F. Schubert. Pornind de la ciclul beethovenian cvadripartit, ei abordează un nou spectru de imagini, accentuează caracterul liric, narativ al discursului, aplică mijloace expresive bazate pe factorul melodic. Unii dintre succesorii lor, ca F. Chopin, R. Schumann, F. Liszt, elucidând posibilitățile emotive ale muzicii, depășesc identitatea arhitectonică a formei de sonată. Însă alții, ca Felix Mendelssohn-Bartholdy, Johannes Brahms, César Franck ș.a., contribuie la evoluția genului de sonată fără a abandona principiile modelului clasic.

Frédéric Chopin (1810-1849), marele compozitor polonez, în cele trei sonate pentru pian și una pentru violoncel afirmă imensa expresivitate, psihologizarea discursului muzical, patosul și protestul romantic, acestea fiind însă subordonate unei “dezvoltări de tip clasicist cu formarea unei imagini de o nouă calitate în rezultatul transformării consecutive a tematismului” [128, p. 115]. Acutizând caracterul conflictual în dramaturgia sonatei, Chopin îi păstrează integritatea ciclică.

Robert Schumann (1810-1856) în cele trei sonate pentru pian și două (finisate) pentru vioară și pian găsește expresie dedublării interioare a eroului romantic, dezvăluite în *eul* artistic propriu. Această opoziție imagistică, dezvăluind tendința de a substitui dramatismul sonatei beethoveniene, „deschide – după părerea lui P. I. Ceaikovski – o întreagă lume de forme muzicale noi, făcând să vibreze coarde pe care nu le atinseseră încă marii săi predecesori” [66, p. 238].

Un aport esențial în evoluția sonatei romantice l-a adus Ferenc Liszt (1811-1886), care a compus doar o singură sonată pentru pian – monopartită, îndepărtându-se radical de forma

clasică, încât cercetătorii uneori interpretau lucrarea ca o fantezie sau poem. Astfel compozitorul a demonstrat, că forma-sonată nu este o schemă rigidă, ci poate fi cu eficacitate adaptată la un conținut de idei consistent și tendința spre o oarecare *teatralizare* a sonatei [128, p. 134].

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847), autor a 10 sonate (printre care – câteva pentru vioară și pian (Sonata pentru vioară și pian în *F-dur*, Sonata pentru vioară și pian în *f-moll* etc.), evocând capacități remarcabile în domeniul tehnicii compoziționale și mânuirea formei muzicale, contribuie la asigurarea coexistenței a două stiluri, clasicizând romantismul. Astfel, el inițiază tendința, care va fi continuată și dezvoltată în mod strălucit de către J. Brahms.

Genul de sonată este prezentat în creația lui Johannes Brahms (1833-1896) prin 10 sonate (trei – pentru vioară și pian), marcate cu trăsături vădit clasicizante, demersul muzical fiind bazat pe procedee de dezvoltare motivică de tip beethovenian. După aprecierea lui W. Berger, J. Brahms este „meșterul formelor vechi (...), făurarul de sonate deopotrivă romantic și clasic încheigate, expresie modernă a unor sinteze integratoare care însumează tehnici și tipuri de scriitură de obârșie polifonă și omofonă, baroce, clasice și novator romantice” [6, p. 355].

Ascensiunea exuberantă a genului de sonată violonistică romantică continua și în Sonata lui César Franck (1822-1890) – capodoperă a celor mai înalte culmi atinse de înaintașii săi. Însă în continuare evoluția romantismului manifestă tendințe extensive, realizate în creația școlilor naționale – franceză: E. Lalo (1823-1892), C. Saint-Saens (1835-1921), G. Faure (1845-1924), V. d’Indy (1851-1931); scandinavă: E. Grieg (1843-1907), J. Sibelius (1865-1957); cehă: B. Smetana (1824-1884), A. Dvořac (1850-1904); rusă: P. Ceaikovski (1840-1893), S. Taneev (1856-1915), A. Glazunov (1865-1936), M. Ippolitov-Ivanov (1859-1935). Ca rezultat al tendinței evolutive extensive a romantismului se manifestă dezvoltarea școlilor naționale europene în prima jumătate a sec. XX. Expresie distinctă a acestui fenomen devine școala componistică românească, al cărei reprezentant de talie universală devine marele compozitor roman George Enescu.

Stilistică romantică interpretativ-instrumentală. Geneza și evoluția romantismului muzical, constituirea genului de sonată romantică se manifestă nu doar prin formarea unui nou tip de gândire componistică, dar și prin procese înnoitoare în domeniul *interpretării muzicale*, inclusiv a celei *violonistice*. Încă în secolul al XVIII-lea prin celebrul tratat al lui Leopold Mozart (1719-1787) *Școala fundamentală de interpretare violonistică* a fost creată metoda de vioară în dimensiunile ei estetice și tehnico-pedagogice [50]: lucrarea conține un material didactic fără precedent cu privire la aspectele tehnicii interpretative, susținute de numeroase ilustrații și exemple muzicale referitoare la procedeele de execuție. Dar anume în perioada romantismului, în anii '70-

'80 ai sec. al XIX-lea, cu o mare amploare apare problema *interpretației* [129, p. 3-26] muzicale, noțiunea respectivă (fr. *interpretation*) intrând în circulație în opoziție cu *execuție* (fr. *execution*).

Primul, care a tratat noțiunea *interpretare instrumentală* în sensul ei contemporan, a fost criticul muzical și ziaristul francez, Leon Escudier (1819-1880). El accentua, că „interpretarea – este cuvântul cel mai potrivit pentru a semnifica reproducerea creației muzicale, deoarece anume artistului îi revine misiunea de a înțelege gândul compozitorului și a-l transmite ascultătorului” [Citat după: 142, p. 22]. Iar marele pianist al secolului al XIX-lea Anton Rubinstein promovează concepția, precum că *interpretarea* „este o a doua creație” [142, p. 22].

După cum denotă N. Korâhalova în monografia sa despre interpretarea instrumentală, „estetica romantismului cu specificul-i cult al geniului (...), accentuând importanța factorului emotiv în artă, permite a califica și interpretul drept personalitate creatoare, care de asemenea (...) are dreptul la libera exprimare al *eul*-ui său, al universului său de sentimente și trăiri, la manifestarea propriei inițiative creative” [142, p. 15]. Autoarea relevă și caracteristicile interpretării romantice, aceasta având un caracter extrem de subiectivist, exprimarea fiind extrem de personalizată, cu amplificarea coloristicii sonore, cu acutizarea contrastelor dinamice, cu excesul *tempo*-urilor *rubato* [142, p. 21].

Cercetătorul V. Grigoriev apreciază interpretarea romantică drept tip interpretativ deosebit – „înălțător, înflăcărat” [129, p. 24], care „și-a găsit expresia în subiectivizarea extremă a interpretării într-o «dispută romantică» cu autorul, în autoidentificarea cu imaginile lucrării, majorarea aspectului teatralizat al interpretării, intervenția interpretativă în textul lucrării” [129, p. 24]. După opinia lui, „în arta romantismului (...) pentru prima dată se crează imaginea instrumentului muzical ca expresie a personalității artistului, ca voce instrumentală a lumii sale spirituale” [129, p. 24]⁵. Întrucât romantismul muzical elucidează, în special, factorul emotiv, tipul interpretativ romantic este determinat de calitățile psiho-emotive ale muzicianului, aptitudinile sale intelectuale, temperamentul efervescent, intuiția avansată, înalta măiestrie a mânării instrumentului, capacitățile tehnice, rezistența fizică. Dezvoltând ideea lui L. Stokowski, putem afirma, că un interpret ideal al muzicii romantice însușește intelectul, sentimentul și inspirația [126, p. 223]. O caracteristică interpretativă distinctă în valorificarea artistică a sonatei romantice se referă la libertatea artistului în tratărea *tempo*-urilor, remarcată prin multiple indicații ale

⁵ În acest context e semnificativă recenzia tipărită într-un ziar rusesc după turneele lui Eugène Ysaÿe, violonist de excepție, reprezentant al stilului de interpretare romantică. Aceasta denotă imaginea instrumentului însuflețit: „În mâna lui vioara se transformă într-un instrument viu, însuflețit, ce cântă melodios, plânge și suspină emoționant, șoptește cu dragoste, oftează adânc, triumfă cu bucurie (...), transmite cele mai fine nuanțe (...) ale sentimentelor” [218].

compozitorului, incluse în exces în partiturile muzicale. Însă autorul, ghidând interpretarea instrumentistului, acordă, concomitent, și o mare libertate artistică acestuia⁶.

Crearea unei maniere interpretative adecvate mesajului romantic poate fi soluționată în temeiul concepției celebrului profesor violonist A. I. Iampolsky cu privire la educarea *culturii sonore* la violoniști și constituirea *stilului intonativ* distinct al creației, racordat la elucidarea conflictului romantic, diferențierea semantică a tematismului [186, p. 22-33].

Măiestria interpretativă romantică, marcată de o sensibilitate proeminentă, dar și de o eclatantă virtuozitate violonistică, se modelează, conform principiilor metodice ale aceluiași autor, prin tehnica mâinii stângi – cu o dexteritate, viteză, dinamism și strălucire; și un înalt nivel calitativ de emisie a sunetului, determinat prin tehnica mâinii drepte – cu o tensiune emoțională vibrantă a discursului pasionat sau a monologului interiorizat.

Concomitent cu obiectivele interpretării violonistice, o problemă de reper a valorificării artistice a genului de sonată romantică pentru vioară și pian este problema ce ține de ansamblul cameral. În contextul cercetărilor realizate de muzicologul I. Polșcaia [160] în domeniul istoriei, teoriei și esteticii fenomenului ansamblu instrumental, poate fi conceput și specificul ansamblului *duo* cu pian (în special, vioară-pian) și poziția sa intermediară între evoluarea în formație colectivă și interpretarea solistică. Astfel, ansamblul îmbină armonios libera autoexprimare a fiecărui interpret cu complementaritatea partițiilor. Simultaneitatea trăirilor și proceselor intelectuale ale membrilor unui astfel de ansamblu creează un „climat comunicațional distinct” [154, p. 23], ce se armonizează perfect cu exteriorizarea emotivă a fiecărui muzician – *homo ludens*.

În cadrul sonatei romantice ambele partide, fiind “la egal responsabile” pentru desfășurarea discursului muzical, dezvoltarea spectrului imagistic al tematismului, se manifestă în numeroasele *solo-uri* desfășurate, ample dialoguri cu participare imitativă, competitivă sau antitetică. O înaltă sincronizare se cere în fragmentele cu libertate ritmică, alternanță metrică, perindarea *tempo*-urilor sau cu expunerea *rubato*. Pianistul trebuie să fie un *alter ego* al violonistului și vice versa, în sensul participării afective perfect simetrice în interpretare, coordonându-și frazarea, dozajul sonor, conceperea arhitectonică⁷.

⁶ Tratarea *tempo*-urilor în sonata romantică rezultă și din particularitățile emotive personale ale muzicianului, din stilul interpretativ individual al fiecăruia. E semnificativ, în acest context, cazul pe care l-a relatat în monografia sa N. Rogojina. Se cunoaște, că Eugène Ysaÿe nu respecta întocmai indicațiile *tempo*-urilor întâlnite în textul Sonatei pentru vioară și A-dur de C. Franck. În timpul interpretării acestei lucrări cineva îi șoptise compozitorului: „Cântă minunat, dar de ce el nu urmează indicațiile dumneavoastră de *tempo*?” Însă Franck la această întrebare reacționase foarte calm: “Posibil, dar (...) eu cred, că dreptate are anume el” [165, p. 78].

⁷ Despre necesitatea creării unui ansamblu bine încheiat, bazat pe complementarea interpretativă reciprocă a partenerilor, aceasta fiind o condiție obligatorie a interpretării sonatei romantice, a menționat într-un mod original încă Eugène Ysaÿe. Odată, după interpretarea sonatei franckiene cu o pianistă

1.3. Sonatele pentru vioară și pian ale marilor compozitori romantici în cercetările științifice contemporane

Sonata pentru vioară și pian în perioada romantismului timpuriu: Franz Schubert.

Romantismul cu propria-i tendință de a reda continuitatea și scurgerea neîntreruptă a timpului, a plasa pasiunea deasupra rațiunii, subiectivitatea discursului muzical modelând starile de spirit între extremele: dramatic – contemplativ, expansiv – melancolic, demonic – sublim, liric – pitoresc, nostalgic – grotesc etc., aspiră spre valorificarea noilor semnificații estetice în noi mijloace muzicale și scheme arhitectonice. După afirmarea muzicologului D. Jitomirski „Romantismul a avut menirea istorică de a înnoi hotărâtor mijloacele de expresie și formele muzicii” [Citat după: 66, p. 232].

Schimbările substanțiale de natură semantică predispon la o redimensionare în conceperea genurilor și formelor muzicale. Însă constituirea lexicului muzical adecvat spectrului de imagini generat de perceperea scindată a lumii, tratarea acesteia prin prisma emotivă, cu redarea celor mai subtile nuanțe sentimentale, la primele etape evolutive decurge în albia genurilor și canoanelor arhitectonice deja afirmate în cadrul clasicismului muzical. Cutezător în conținut, romantismul muzical la începuturile sale este orientat spre convertirea practicilor seculare încorporate în arta muzicii clasice și preclasice. După cum estimează W.G. Berger, „școlile romantice se adevăresc a fi marile păstrătoare ale tradițiilor clasicizante. Prin extraordinarele cutremure pe care le-a produs, gândirea romantică a mutat multe lucruri din loc, (...) dar în același timp nu a distrus nimic din ceea ce era sortit să rămână” [6, p. 13]. Creațiile romantismului timpuriu, “înnoitoare” ca mentalitate artistică și limbaj muzical, se realizează în tipare arhitectonice cunoscute, fiind „mai conservator în planul formei decât se crede în general” [6, p. 15].

Printre genurile muzicale caracteristice romantismului unul din locurile prioritare îl ocupă *sonata pentru vioară și pian*. Deși frecvența adresării compozitorilor către genul respectiv aparent cedează în favoarea miniaturilor instrumentale, anume în cadrul acestuia în repetate rânduri au fost create adevărate capodopere ale muzicii instrumentale romantice. Procesul de devenire a trăsăturilor definitorii ale genului de sonată romantică pentru vioară și pian – la nivel estetic și

destul de cunoscută, dar care a fost una nu prea reușită, Ysaÿe a exclamat cu regret: «E atât de greu să cânti sonata lui Franck... singur» [165, p.76]. Această remarcă, deși puțin ironică dar plină de semnificație, exprimă perfect atitudinea sa privitor la ansamblul vioară-pian necesar pentru interpretarea sonatei romantice: el trebuie nu doar să fie alcătuit din doi muzicieni excelenți, dar și să întrunească doi interpreți apropiați după viziunile sale estetice, după calitățile intelectuale și spirituale. Același mesaj este transmis în expresia metaforică a pianistei Hephzibah Menuhin, soră și parteneră de scenă a celebrului violonist Yehudi Menuhin, precum că membrii ansamblului trebuie să prezinte niște «suflete siameze» [218].

muzical-structural – este marcat de un anumit *dualism stilistic*, deoarece denotă tendința spre crearea noului spectru de imagini muzicale în concordanță cu majoritatea tiparelor clasice.

În aspect cronologic, prima încercare în genul de sonată pentru vioară și pian a realizat-o C.M. Weber, compunând în anul 1810 *Șase sonate pentru pian și violină*, op. 17 [mai detaliat despre aceste creații: 6, p. 142; 139]. Deși sunt întitulate sonate, ele prezintă cicluri a câte două-trei piese de gen cu caracter concertant, variate și interesante în aspect muzical, “asamblate” prin alternanța pieselor de gen și perindarea formelor de rondo și temă cu variațiuni, dar, în fond, nu corespund criteriului clasic al integrității ciclice și dezvoltării tematice la scara întregului unitar. Nici piesele cele mai impresionante, ca *Romanța* (din primul ciclu), piesa în caracter de *Bolero* spaniol (dintr-al doilea), *Cântecul rusesc* (cel de al treilea), *Siciliana* (al cincilea), *Poloneza* (al șaselea) – nu puteau asigura identitatea ciclului de sonată.

Mai probabil, că genul de sonată enunțat de Weber, marcând o discontinuitate în evoluția clasicismului vienez, ne-ar putea aminti de vechile suite de dansuri din secolul al XVII, uneori întitulate ca sonate. Dar, concomitent, el ar putea și să ne sugereze ideea sondării unui nou sistem de principii componistice, cu noi conotații conceptual-estetice și noi caracteristici muzical-estetice. Astfel, modelul weberian al sonatei violonistice poate fi apreciat, pe de o parte, ca *depășit*, dar pe de alta – ca unul *deschizător de drumuri* spre noi orizonturi în evoluția genului respectiv.

Definitivarea procesului de tranziție de la sonata clasică pentru vioară și pian la cea romantică se realizează proeminent în creația lui F. Schubert. Muzicologul N. Nicolaeva, apreciind aportul inovativ al lui F. Schubert în istoria genului respectiv, menționează, că el este „creatorul unui tip deosebit de sonată romantică” [159, p. 240]. Pe fundalul imensei sale moșteniri componistice, chiar și vizavi de cele 25 sonate pentru pian scrise pe tot parcursul vieții, cele trei sonatine (op. 137) și o sonată violonistică (op.162) ocupă un loc aparent modest. Dar, concomitent, atrage atenția faptul, că aceste opusuri sunt elaborate integral, pe când doar 11 dintre sonatele pianistice fusese finalizate. Create în perioada timpurie (din martie 1816 până în august 1817), dar editate *postmortem*, aceste compoziții au dezvăluit cele mai minunate și inconfundabile calități ale geniului schubertian: fervoarea romantică, labilitatea imagistică, emotivitatea, candoarea, sonoritatea “vocală” a viorii, ca exteriorizare “cantabilă” a limbajului său muzical.

Pornind de la arhitectonica ciclului beethovenian, dar cedând în favoarea formei de miniatură instrumentală proprie romantismului, Schubert apelează la formula de *sonatină*, plasând, însă, în prim plan un nou spectru de imagini, ce se caracterizează printr-un lirism distinct, sinceritate sentimentală, spontaneitate, deschidere emotivă. N. Nicolaeva denotă, că sfera de imagini, ce prezintă diferite ipostaze ale liricului, generează și un tematism nou, inspirat din intonații ale genurilor de cântec sau dans. Ea accentuează, că: „principala lui deosebire de

clasici consta în faptul, că aceștea transformau melodia de cântec într-o temă de sonată, pe când Schubert tema de sonată o tratează ca fiind un cântec” [159, p. 233-234].

Concomitent cu evoluția tipologică a tematismului, prin intermediul căruia se realizează plasticizarea imaginilor, preponderent, lirice (uneori aspectul liric al temelor se completează cu cel narativ sau de gen), se modifică și principiile de elaborare tematică: în discursul muzical prevalează caracterul expositiv, cedând celui dezvoltator, încât tratările devin laconice și concise.

În sonatele lui Schubert nu se regăsește tensiunea dramatică specifică concepției beethoveniene; lipsește tematismul cu un înalt potențial dramatic, care generează un proces impetuos de dezvoltare. Spiritul romantic se manifestă, în special, prin sinceritatea și intensitatea sentimentală, prin alternarea episoadelor de revelație lirică (uneori întrezărindu-se intonațiile de tip *interogativ* sau *lamentativ*, aplicându-se așa “simboluri de tristețe”, precum armonia napolitană, septacordul micșorat de sensibilă) cu intervenții spontane ale unor izbucniri dramatice.

Evoluția genului de sonată violonistică în creația lui Robert Schumann, promotorul romantismului de maturitate. Un aport esențial la evoluția genului de sonată romantică îl constituie creația lui Robert Schumann (1810-1856) și anume – cele trei sonate pentru pian și două pentru vioară și pian (a treia violonistică fiind neterminată). P. I. Ceaikovski în lucrarea *Despre muzica programatică* afirmă, că opera lui Schumann se alătură organic creației lui Beethoven, totodată deosebindu-se decisiv de aceasta. După părerea sa, creația schumanniană „deschide o întreagă lume de forme muzicale noi, făcând să vibreze coarde pe care nu le atinseseră încă marii săi predecesori” [Citat după: 66, p. 238]. Schumann amplifică capacitatea sonatei de a transmite stările emotive ale eroului romantic, identificat prin *eul* artistic al compozitorului. Dezvăluind problema dedublării spirituale, autorul tinde a substitui dramatismul creației beethoveniene.

În mod special concepția romantică schumanniană și-a regăsit exteriorizare în cele două sonate violonistice finalizate (acestea fiind analizate în teză), compuse în anul 1851 – op.105, *a-moll* și op.121, *d-moll*. Anume referitor la creațiile respective M. Nicolescu afirmă: „Deși în mod esențial pianist, Schumann, în cele două sonate pentru vioară și pian realizează în chip mai desăvârșit decât în cele pentru pian, posibilitățile geniului său (...) Continuând exemplul lui Beethoven, Schumann promovează cu aceste două lucrări evoluția sonatei” [66, p. 240].

Momentul axial în gândirea creativă a compozitorului se manifestă prin sinteza muzicii și poeziei, el însăși mărturisind într-o scrisoare către soția sa Clara: „Romantismul nu este o chestiune de ciudățenii sau de căutare de forme surprinzătoare. Calitatea sa esențială este că îngăduie muzicianului să fie în același timp și poet” [Cit. după: 66, p. 237]. Cercetătoarea creației camerale a compozitorului, muzicologul E. Karelina, estimează deosebita manieră

poetică a limbajului muzical în *Sonata a-moll, op. 105* drept una din trăsăturile primordiale ale patrimoniului schumannian [140]. Elementul poetic al sonatelor violonistice – motivul *Clara Wieck*⁸ – devine procedeu al coeziunii ciclice, prin care autorul tinde spre echilibrul structural al formelor clasice.

Pornind, ca și precursorul său, F. Schubert, de la sonata clasică, R. Schumann a interpretat această formă, realizând creații de excepție prin imaginile sale tulburătoare, prin incandescența trăirilor exprimate. Nu au fost trecute cu vederea nici realizările sonatei schubertiene: principiul de expunere și elaborare a tematismului cantabil, atenția asupra aspectului narativ al muzicii, aplicarea principiului de baladă cu deschiderea spre formele muzicale libere, inspirate din literatura romantică nuvelistică. În acestea se manifestă ideea muzicologului I. Baranova despre „continua amplificare a aspectului narativ în muzica instrumentală a secolului al nouăsprezecelea” [112].⁹

Definivarea sonatei schumanniane se exprimă prin individualizarea formei sale, care se realizează, după cum denotă autoarea monografiei despre evoluția formei de sonată N. Goriuhina, în primul rând, „prin expresia tematismului, expresia transformărilor imaginative ale tematismului, prin opoziția imaginilor contrastante” [128, p. 114], trasând calea spre culmile dezvoltării genului respectiv, cucerite de urmașii săi în cadrul sonatei romantice tardive. Ea menționează, că Schumann dispersează forma de sonată în multiple compartimente cu noi entități și transformări tematice: „forma-sonată la Schumann abundă de episoade improvizatorice, care afectează echilibrul compoziției” [128, p. 113]. Discursul muzical în cadrul sonatelor se caracterizează printr-o pronunțată diversitate: impulsivitate pasionată, mișcare frenetică, vertiginoasă, cantabilitate, lirism pătrunzător prin intensitatea emoției, izbucniri emotive agitate, violente, dramatice. Printre mijloacele principale ale dezvoltării cercetătoarea situează „variarea – strictă, ritmico-factuală și liberă, imaginativ-semantică” [128, p. 113].

O altă particularitate net inovativă în conceperea formei de sonată este determinată de:

1. lipsa contrastelor tematice pregnante în discursul muzical în interiorul mișcării, prevalând tematismul derivat, iar conflictul magistral, fiind exportat la nivel de ciclu (manifestându-se în corelarea între mișcărilor acestuia);
2. aplicarea unor elemente ale tiparelor de rondo – ca formă de planul doi, funcția de refren revenindu-i temeii principale, reluată în tonalitatea de bază la început de tratare și codă. În

⁸ M. Nicolescu identifică acest motiv compus de Clara Wieck atât în sonatele violonistice, cât și în alte creații, aducând mai multe exemple din diferite lucrări [66, p. 238-239].

⁹ Tendința spre narativitate muzicală în sonatele violonistice schumanniane este investigată și în studiul: Sampson S. Fuchs. *Recasting the eighteenth-century Sonata-form narrative: compositional strategies in Robert Schumann's opp. 105 and 121 violin sonatas* [100].

acest context, muzicologul E. Veazcova [120], făcând referințe la cercetările lui D. Jitomirsky [136], care a identificat principiile de corelare a mișcărilor din cadrul ciclului în aspect imagistic, tonal, armonic, proporțional etc., menționează implementarea unor elemente de rondo ca trăsătură specifică pentru forma de sonată elaborată de Schumann [120, p. 70]. Autoarea denotă în creația schumanniană tendința spre modificarea schemei de sonată, fenomenul de modulație a formelor, identifică pornirea spre monotematism [120, p. 70-71].

Sonata-duet pentru vioară și pian în creația componistică tardiv-romantică: Johannes Brahms. Triada sonatelor violonistice brahmsiene semnalizează o nouă treaptă în dezvoltarea genului respectiv. Reluând tradiția beethoveniană el îi conferă profunzimi de gândire, expresivitate și proporții dimensionale fără precedent. În consensul respectiv, muzicologul E. Țareova în monografia *Johannes Brahms* formulează ideea despre crearea de către acest compozitor a unui nou tip de *sonată-duet*, care „sintetizează simfonismul, caracterul concertistic și cel cameral” [182, p.306]. Autoarea afirmă, că cele trei sonate pentru vioara și pian – op. 78, *G-dur*; op.100, *A-dur*; op. 108, *d-moll*, compuse pe parcursul unui deceniu (1879,1886,1888), se înalță la culmile genului respectiv în toată perioada postbeethoveniană. Concomitent, ele reprezintă maturitatea creativă a realizării principiilor componistice romantice.

Sonata nr. 1, op.78, G-dur, creată în anul, când destinul l-a purtat pe Brahms pe meleagurile românești, începe trilogia valoroaselor violonistice. George Enescu, făcând referință la caracterul lirico-elegiac al muzicii acestei creații și la atmosfera ei de ambianță intimă, „de cămin”, a apreciat-o drept „Sonată domestică” [66, p. 245]. Ea se remarcă printr-o tratare deosebită a formei de sonată în partea întâi *Vivace ma non troppo*, aici regăsindu-se elemente de *rondo* datorită derulării TP în tonalitatea de bază la începutul tratării, apoi – reprizei (inițial, cu inflexiunea în tonalitatea de subdominantă), iar mai târziu – și codei. În partea a II-a, *Adagio*, după cum denotă muzicologul E. Țareova, sprijinindu-se pe opinia lui M. Halbeck expusă în monografia sa despre Brahms, compozitorul redă – într-un context narativ baladesc, cu tangențe programatice – atmosfera emoționantă a unei procesiuni funebre, dezvăluindu-și suferințele în legătură cu moartea prematură a poetului Felix Schumann (1854-1879) [182, p. 306]. Iar în finalul *Sonatei, Allegro molto moderato*, structurat prin aplicarea schemei arhitectonice *rondo*, refrenul (înrudit intonativ cu TP a primei mișcări) amintește și motivul “ploi” din liedul brahmsian *Regenlied* pe versurile lui Claus Groth (Op. 59, nr.3), emanând o senzație trepidantă, agitată.

Sonata nr. 2, op.100, A-dur, a intrat în istoria muzicii ca *Thuner Sonate*, denumirea fiind justificată prin ambianța în care a fost compusă, evocând, după cum menționează Ioana Ștefănescu [83, p. 284], unele destăinuiiri ale lui Brahms împărtășite poetului Joseph Viktor Widmann în timpul îndelungatelor lor peregrinări pe malurile lacului Thun. Creația mai este

cunoscută ca „*Sonată a Maeștrilor cântăreți*” [66, p. 245; 82, p. 284], datorită tangențelor intonative între prima temă (*Allegro amabile*) și cântecul lui Walther din celebra operă wagneriană. Iar candoarea și seninătatea, inepuizabila bogăție melodică, paralelele cu unele lieduri brahmsiene, îl determină pe José Bruyr, după cum relatează I. Ștefănescu, să o particularizeze ca sonată a melodiei: „*La Sonate de la Melodie*” [83, p. 284]. Aceeași autoare identifică aportul inovator al compozitorului în concepția ciclului de sonată: fiind tripartit, el manifestă elemente ale arhitectonicii cvadripartite – mișcarea mediană, *Andante tranquillo*, articulată după principiul contrastului de gen “cântec - dans”, îmbină elemente de *andante* și *scherzo*: „esențializarea celor două tipuri de expresivitate muzicală (ilustrând pe rând sentimentul de beatitudine contemplativă și exuberanță)” [83, p. 287].

Începută în același an și în aceeași ambianță elvețiană ca și Sonata a doua, creația de încheiere a triadei – *Sonata pentru vioară și pian nr. 3, op.108, d-moll*, a fost finalizată cu doi ani mai târziu. Conform opiniei expuse de către I. Ștefănescu, „monumentală prin concepția complexă a simfonismului ei, prin forța ideilor și măiestria realizării lor, ultima sonată din trilogia pentru cuplul vioară-pian are cel mai puternic relief brahmsian, considerând întregul șir al celor zece sonate compuse de-a lungul vieții” [83, p. 295]. Apreciată uneori drept *sonată a marilor pasiuni*, sau *simfonie în miniatură*, creația respectivă se plasează în triada sonatelor violonistice ca un final tragic, apropiindu-se conceptual de simfonia a IV-a, urmând același traseu: „de la elegie – spre tragedie”. Prin această Sonată Brahms, într-o epocă de categorică victorie a bravurii tehnice, se axează pe ideea subordonării virtuozității strălucitoare sensurilor expresive ale muzicii. După cum menționează M. Druskin în monografia Johannes Brahms, compozitorul cu multă perfecțiune dezvoltă imagini zbuciumat-romantice într-o creație de mare amploare concertistică [39].

Pornind de la schema clasică de sonată cvadripartită, autorul, condus de mesajul și spiritul muzicii romantice, ajunge la derogări esențiale de la principiile ei constructive. Un fenomen excepțional în structura ciclică de sonată îl prezintă desfășurarea părții a doua, *Adagio, D-dur*, în tonalitatea omonimă majoră, sugerând, în viziunea I. Ștefănescu, senzația tristeții romantice, „așa cum o atribuiseră fantezia lui Schumann visătorului său Eusebiu” [83, p. 298]. Însă punctul culminant al ciclului îl prezintă finalul, *Presto agitato*, pătruns de o extremă intensitate dramatică, fiind, în opinia cercetătorilor, deosebit de reprezentativ pentru estetica romantică brahmsiană [16, p. 182]. După cum menționează I. Ștefănescu, concepția finalului, în formă de rondo-sonată, este bazată pe ideea „confruntării între agresiv și împăcare, între aspirație și descumpănire”, prezentată într-o „spectaculoasă suprapunere sau îmbinare fluentă a lor” [83, p. 299]. Marcat de un deosebit dramatism, schema finalului manifestă un moment distinct al

sonatelor brahmsiene, remarcat de I. Baranova: *deplasarea tratării spre repriză și asimilarea ei parțială* [112].

Generalizând opiniile cercetătorilor cu privire la sonata violonistică în creația brahmsiană, considerăm relevantă opinia lui M. Nicolescu, care accentuează, că genul respectiv reprezintă „cea mai fericită expresie a Romantismului în forma-sonată... Fără să atingă forța dramatică a lui Beethoven și nici măiestria sa muzicală, Brahms a realizat totuși acel echilibru între formă și conținut, care a fost desigur una din rațiunile principale, care au determinat pe Hans von Bülow să lanseze lozinca exagerată a celor trei B: Bach, Beethoven și Brahms” [66, p. 247].

Procese de continuitate și inovare în Sonata pentru vioară și pian de César Franck.

Unica sa creație în genul de sonată pentru vioară și pian César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert Franck (1822-1890) a compus-o în anul 1886 (cu doi ani înainte de apariția celei de a treia Sonate brahmsiene), dedicând-o faimosului violonist Eugene Isaye – primul ei interpret, care ulterior a glorificat această creație, făcând celebru și numele autorului său.

Prin această lucrare Franck a promovat reperele muzical-componistice ale romantismului tardiv, dezvăluind chipul freneticului erou în neobosita lui căutare a idealului. Prezentând un ecou stilistic al epocii în care a fost creată, îmbogățind, totodată, limbajul ei muzical cu propriile procedee inovatoare, creația franckiană a frapat pe contemporanii săi, pe de o parte, prin armonia sofisticată și tratarea prea liberă a ciclului de sonată, iar pe de alta – prin muzica ei deosebit de fascinantă și fermecătoare. Muzicologul N. Rogojina în monografia sa dedicată compozitorului adună mai multe opinii ale personalităților ilustre ale timpului despre acest „exemplu uimitor de fuzionare a «clasicității» ciclului cu tratarea liberă, romantică a acestuia” [165, p.64]. Astfel, ea relatează, că C. Saint-Saens, apreciind muzica încântătoare a sonatei, „era nemulțumit de lipsa unui plan clasic bine chibzuit și de abundența septacordurilor” [165, p.78]; iar interlocutorul său îl susținea: „desigur, aceasta nu este sonată, dar totuși este de o frumusețe diabolică” [165, c. 78].

Și Paul Dukas se referă la sonata respectivă, afirmând clasicitatea lucrării: „această clasicitate nu este una formală (...). La Franck însăși gândirea este clasicizantă (...)” [165, p.121]. Concomitent el accentuează, că gândirea compozitorului pentru o exprimare deplină are nevoie de amploarea construcțiilor muzicale și tinde spre „deschiderea spațiului sonor” [165, p.127]. În modul acesta Paul Dukas a identificat o așa trăsătură proprie creației franckiene, precum este tendința spre monumentalismul formelor, prezentă în Sonată grație lărgirii ciclului prin introducerea mișcării a III-a – *Recitativo-Fantasia* (procedeu compozițional inovativ pentru tiparele arhitectonice ale genului). În acest context, pare semnificativă și opinia lui Vincent D’Indy, care făcea paralelă între structura ciclică a sonatei lui Franck și un monument

arhitectural, metaforic comparând creația respectivă cu o „catedrală sonoră” („cathédrale sonore”)¹⁰.

S-au păstrat măsurisiri ale contemporanilor cu privire la melodia viorii de la începutul primei mișcări – lait-tema întregului ciclu, care apare în momentele de reper ale arhitectonicii muzicale. Necesită a fi menționată impresia celebrului violonist L. Auer, care a comparat metaforic această temă cu o „privire orientată spre infinit”, o cântare a „sferelor celeste” [110, p. 255]. Tot el, referindu-se la *tempo*-ul moderat al primei mișcări – *Allegretto ben moderato* – remarcă (cu o notă de umor), că el prezintă „mai degrabă un *ben moderato* fără *Allegretto*” [110, p. 255].

Nu era trecută cu vederea și coloristica limbajului armonic al lucrării, în care se resimt unele influențe wagneriene [165, p. 192] – fenomen întâlnit la mai mulți compozitori în perioada tardivă a romantismului muzical [146]. Chiar de la începutul leit-temei (atât în orizontala melodică, cât și pe verticala armonică) apare septacordul $gis^1-h^1-d^2-fis^2$ (în diverse răsturnări revenind pe parcursul Sonatei), care este aproape identic renumitului *tristan-acord* wagnerian.

În contextul semnificațiilor de „culoare”, care pot fi deslușite în Sonată, pare semnificativă remarca lui V. Karatâghin din articolul său referitor la descendența lui Franck din “neamul vechi ai pictorilor valonieni, ai căror cel mai cunoscut reprezentant a fost Hieronymus Francken (1540-1610), pictorul de curte al lui Henric al III-lea (...). În anii de adolescență, de altfel, în natura lui Frank s-au manifestat direct calitățile moștenite: îi plăcea să deseneze, dar și la o vârstă matură el și-a păstrat interesul către pictură” [138, p. 331-332]¹¹. Același autor denotă, că în unele momente ale Sonatei se resimt anumite analogii cu muzica rusă¹².

În cercetările muzicologice contemporane – lista lor fiind destul de modestă – se abordează doar unele aspecte ale principiilor componistice ale Sonatei. Astfel, G. Manoliu, analizându-i structura melodică, relatează că în lucrare se identifică, după cum menționa încă Vincent D’Indy, trei motive “generatoare”, notate prin simbolurile «x», «y», «z», cărora le revine rolul primordial în constituirea tematismului în întreaga lucrare [65, p. 6]. Motivul «x»

¹⁰ Această comparație e menționată de către Andrew Thompson în articolul consacrat aniversării a 100 de ani de la trecerea în neființă a compozitorului [102, p. 641].

¹¹ În această ordine de idei, provoacă interes și atenția deosebită, pe care o acordau autorii vechilor tratate de muzică, reprezentanți ai școlii franceze din secolele XVIII-XIX, calităților expresive ale tonalităților. Astfel, caracterul tonalității *A-dur* (în care e concepută Sonata lui C. Franck), după cum se relatează în manualul de Armonie în două volume, semnat de G. Coccaro și V. Melnic, este apreciat ca fiind „vesel, pastoral” (M.-A. Charpentier), „onest, sonor” (A. Lavignac), iar după aprecierea lui J. Fh. Rameau, această tonalitate poate transmite „ușurință, bucurie” [27, p. 96].

¹² „Pe alocuri, mai ales în final, în ea se resimte clar amprenta stilului rus. De unde vine aceasta? Una din elevele ruse ale lui Franck (...) povestea (...), că Franck în ultima perioadă a creației sale manifesta un viu interes pentru muzica rusă, o ruga să-i trimită culegerile de cântece ruse de Balakirev, Rimsky-Korsakov, manifesta curiozitate față de activitatea lui Ceaikovski. Astfel, probabil, nu este întâmplător, că de la minunatul canon din finalul sonatei violonistice adie aroma spiritului rusesc (...)” [138, p. 341].

este reprezentat prin intonația de terță în cadrul leit-temei – d^2 - fis^2 - d^2 , care la toate modificările acesteia rămâne intactă, păstrându-i recognoscibilitatea. Motivul «y», reprezentat prin succesiunea a^1 - h^1 - d^2 - cis^2 este supus multiplelor modificări ritmico-intonative, facturale, diverselor tratări la nivel imagistic. Motivul «z», format din două intervale de cvartă și cvintă fis^1 - h^1 - fis^1 - cis^2 - fis^1 devine sursă intonativă a unei teme noi, ce apare în mișcarea a treia, iar apoi și în cea finală. În profilul leit-temei și al motivelor *generatoare* se manifestă intonații cu semantică *interogativă* sau *lamentativă*.

În monografia elaborată de N. Rogojina o abordare specială își regăsește problema tendințelor inovatoare ale lui Franck în interpretarea aspectului arhitectonic (foarte semnificativă fiind denumirea unuia dintre capitolele lucrării respective – *Franck în lupta pentru renovarea muzicii franceze* [165, p.39]). Deși autoarea menționează: „Franck afirmă, că esența creației muzicale constă în ideea sa, că anume aceasta este sufletul muzicii, forma fiind doar învelișul său” [165, p. 5], ea identifică „*renovarea*” și în libera tratare a ciclului de sonată, și în soluția neordinară a formei fiecăreia dintre părți, și în interpretarea formei de sonată în prima mișcare.

În ceea ce se referă la propria opinie cu privire la arhitectonica ciclică, Rogojina, reieșind din caracterul liric al imaginilor primei mișcări (promovat în mod diferit în cele două teme), sinceritatea și spontaneitatea desfășurării discursului muzical, spectrul amplu al indicațiilor de *tempo* și vasta amplitudă a nuanțelor dinamice, denotă în mișcarea respectivă unele caracteristici de „poem liber, în care forma de sonată se retrage pe planul doi” [165, p. 187]¹³. O altă opinie este promovată de G. Manoliu, care consideră prima mișcare a Sonatei absolut autonomă, identificând ca precedent partea I din Cvartetul op.130 de Beethoven (formă de sonată, *tempo* lent, [65, p. 8]).

Printre lucrările dedicate Sonatei franckiene pot fi menționate articolele de V. Sușanova [172, 188], în care sunt sugerate unele tangențe literare ale creației, și de Z. Alieva [105], în care sunt fundamentate unele principii conceptual-artistice interpretative. Aparte remarcăm articolul lui G. Manoliu, citat anterior [65], unde se elucidează unele trăsături stilistice interpretative enesciene, făcându-se referință la monografia lui R. Jardillier dedicată muzicii de cameră de C. Franck¹⁴. În lucrarea dată se analizează interpretarea Sonatei de către J. Thibaud și G. Enescu. Primul – recunoscut interpret al muzicii romantice, preia trăsături ale muzicii de salon, excesul *glissando*-urilor, îndepărtându-se sesizabil de concepția compozitorului. În context, autorul remarcă interpretarea enesciană, accentuând profunzimea și noblețea, caracteristică stilului său violonistic.

¹³ Amintim, că și L. Auer trata această mișcare doar ca un „prolog muzical”, o sursă a tematismului celorlalte mișcări [110, p. 255].

¹⁴ Deși interpretarea enesciană a Sonatei nu a fost înregistrată, autorul remarcă opinia identificată în lucrarea lui R. Jardillier *La musique de chambre de C. Franck. Etude et analyse*, Paris, 1929.

1.4. Afinități romantice în sonata violonistică românească (prima jumătate a s. XX)

După cum a fost menționat mai sus, evoluția extensivă a romantismului muzical, perpetuând în procesul dezvoltării școlilor naționale, se manifestă elocvent prin geneza și devenirea școlii componistice românești. Elementele tradiției romantice în sinteză cu valorificarea bogatului tezaur muzical-folcloric – expresie a nesecatelor resurse spirituale ale poporului român, crează substratul stilistic al creației componistice autohtone, în care se dezvoltă gândirea estetică și limbajul muzical, bazat pe fuziunea factorului național și cel universal. În acest context creația muzicală din spațiul românesc se încadrează în lanțul logic al dezvoltării artei muzicale europene.

Realizând o retrospectivă succintă, putem constata, că în *secolul* romantismului european istoria poporului român înregistrează o perioadă de puternice frământări sociale – Răscoala din anul 1821 condusă de Tudor Vladimirescu, Revoluția din 1848, Unirea Principatelor etc., acestea consemnând momente culminante ce încununează aspirațiile seculare de libertate. În asemenea context sociopolitic ideea cimentării elementelor de cultură națională îi preocupă pe cărturarii timpului, pătrunzându-le opera printr-un sentiment fierbinte de patriotism. Romantismul românesc își manifestă apariția spre sfârșitul deceniului al treilea al secolului al XIX-lea (I. Radulescu, G. Alexandrescu), continuând prin creația scriitorilor pașoptiști (V. Alecsandri, N. Bălcescu, A. Russo), afirmându-se în opera lui M. Eminescu, apreciat ca ultimul și cel mai mare poet romantic.

Muzica românească din secolul al XIX-lea se integrează, alături de literatură, artă plastică, în procesul de oglindire a mișcării patriotice. Pe lângă tendința spre fundamentarea culturii cu un caracter specific național românesc, se face puternic simțită tendința de deschidere spre Occident, ce a avut ca rezultat pătrunderea unor forme de viață și cultură europeană în cotidianul diferitor straturi sociale românești – certe dovezi ale racordării la viața muzicală europeană fiind turneele formațiilor instrumentale, trupelor străine de operă și vodevil (germane, italiene și franceze), muzicienilor soliști cu renume de talie europeană, precum și angajarea profesorilor de muzică, în continuare stabiliți la București, Iași etc. (acestea, concomitent, fiind și compozitori, și buni interpreți). În șirul inițiativelor de europenizare a vieții muzicale se înscrie și înlocuirea muzicii oficiale orientale cu muzică fanfarelor militare conduse de capelmaștri de origine străină, organizarea corurilor bisericești ce practicau cântarea corală armonică etc.

Un rol dintre cele mai importante în afirmarea culturii naționale îl are constituirea multor societăți culturale, în cadrul cărora sunt organizate primele instituții de învățământ muzical: la București se înființează *Societatea Filarmonică* (1833), pe lângă care se deschide *Școala de*

Muzică vocală și instrumentală, condusă de I.A. Wachmann; la Iași este întemeiat *Conservatorul Filarmonic-Dramatic* (1836). Elevii acestor instituții au realizat spectacole muzicale, prezentând, traduse în limba română, opere de Rossini (București, 1836) și Bellini (Iași, 1838).

Tabloul multicolor al fenomenelor muzical-artistice din această perioadă (începând cu deceniul trei), elucidate în mod detaliat de către O. L. Cosma [Cosma, 1975], devine o explicație convingătoare afinităților creative cu romantismul muzical european, identificate în opera “înaintașilor” componisticii românești în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Panorama vieții muzicale românești din secolul al XIX-lea, orientarea repertoriului spre tradiția curentului romantic european, în care se „înscris”, ca tendință definitorie, atenția și adresarea la valorile folclorice, precum și evoluarea intensă a formațiilor lăutărești, conturează trezirea unui viu interes față de melodiile populare. Apar primele publicații folclorice, aranjate pentru pian și “înveșmântate” cu armonii de tip apusean. În aranjamentele folclorice pentru pian, desfășurate, de obicei, în forma temei cu variațiuni, autorii tind să păstreze caracterul melodiei populare, să imite factura tarafurilor lăutărești. Astfel, în 1834 la Iași a fost publicată colecția F. Ruzitski, *42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs*¹⁵. Iar în 1854 apare culgerea de piese pentru pian a lui Carol Miculi (1821-1897): *48 Airs nationaux roumains* [211, 212], în care, sesizându-se caracterul modal al folclorului, se regăsesc și influențe stilistice romantice, inspirate în perioada studiilor la Paris (1844-1847), la cursurile de pian ale lui F. Chopin. Însă, credem, că și interesul lui C. Miculi față de melodiile românești a fost, într-o oarecare măsură, “alimentat” din creația chopiniană, riguros ancorată în tradiția folclorului polonez.

Din prima jumătate a secolului al XIX-lea se manifestă pornirile creației muzicale culte: primele lucrări ale Elenei Tayber-Asachi și ale unor muzicieni de origine vestică, stabiliți la Iași și București: J. Herfner (1795-1865), I. A. Wachmann (1807-1863), L.A. Wiest (1819-1889), A. Flechtenmacher (1823-1898). Compozițiile acestora valorificau diferite genuri ale muzicii apusene: operete, vodeviluri, uverturi, cantate, lieduri, prezentate în “haina” limbajului național.

Activizarea interesului pentru folclorul autohton și sporita europenizare a culturii muzicale impulsionează procesul consolidării treptate a școlii componistice românești în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, George Ștephănescu creând prima Simfonie (1869), Eduard

¹⁵ Informația despre culegerea respectivă și ortografia numelui autorului său (în varianta *Ruzitski*) se regăsesc în: articolul lui G. Ciaicovschi [19], manualul *Istoria muzicii universale* de C. A. Stoianov și M. Marinescu [82], studiul lui O. L. Cosma *Pagini din istoria muzicii românești. P. I. Cristalizări* [32, pp. 359-377] etc., iar în varianta ortografică *Rouschitzki* – în culegerea *Народные песни и танцы в записи Ф. Ружницкого*, editată și însoțită articolul introductiv al lui B. Kotlearov [213].

Caudella – prima operă românească, *Petru Rareș* (1889), opere comice, două concerte pentru vioară și orchestră, un cvartet, un cvintet, compoziții vocal-simfonice, corale și vocale; Constantin Dimitrescu – trei Concerte pentru violoncel, șapte cvartete; Ion Vidu, George Dima, Iacob Mureșianu, Gavriil Musicescu – creații vocal-simfonice, corale, vocale. Ludovic Wiest înscrie în literatura muzicală autohtonă primul balet național *Doamna de aur* (1870), Concertul patetic pentru vioară (1852), un cvartet, piesa programatică *Nunta țărănească* pentru vioară și pian, miniaturi violonistice. În sfera stilistică a curentului romantic totalmente se încadrează întreaga creație muzicală a lui C. Porumbescu (1853-1883) – opere, creații corale, piese instrumentale.

Astfel, succinta trecere în revistă a creațiilor din perioada respectivă dezvăluie – pe fondalul genurilor lirico-dramatice, vocal-simfonice, corale – primele încercări în domeniul muzicii de cameră: în genurile de cvartet, cvintet, piese instrumentale și lieduri.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea muzica instrumentală de cameră evoluează în continuare cu o și mai mare amploare, acest proces fiind motivat de următorii factori:

1. instruirea temeinică a unor compozitori în conservatoare europene (atât la compoziție, cât și la interpretare instrumentală): A. Flechtenmacher (1823-1898) a studiat vioara la Viena cu vestitul profesor J. Boehm; E. Caudella (1841-1924) a studiat vioara la Berlin și Paris – la Paris printre profesori avându-l pe H. Vieuxtemps (în 1857-1858), la care apoi a studiat și la Frankfurt pe Main (în 1860-1861); C. Dimitrescu (1847-1928) a studiat violoncelul la Viena și Paris; C. Porumbescu (1853-1883) la Viena a studiat compoziția cu A. Bruckner, frecventând lecțiile de teoria muzicii la compozitorul bucovinean E. Mandyczewski (1857-1929), în a cărei creație se manifestă vădite tangențe romantice.
2. în rezultatul creșterii nivelului profesionist al compozitorilor români se manifestă depășirea aplicării citatului folcloric și trecerea la compoziția melodiilor în spirit popular;
3. dezvoltarea potențialului creativ și înviorarea activității componistice a autorilor autohtoni duce la ridicarea nivelului artistic al preferințelor muzicale ale publicului meloman.

Spre sfârșitul secolului în muzica instrumentală românească se regăsesc două tendințe evolutive, specifice școlilor naționale generate în cadrul romantismului muzical european:

1. sincronizarea la normele estetico-stilistice, genurile și formele muzicii culte din occident;
2. orientarea spre caracteristicile limbajului folcloric – ca sursă primară și primordială de inspirație.

Experiența creativă acumulată în moștenirea înaintașilor, asimilarea capodoperelor muzicii romantice au fost sintetizate și înălțate la nivelul valorilor muzicale universale. Cel care s-a impus atenției mediului muzical internațional, în special, celui parizian (unde el își desăvârșise instruirea componistică și violonistică), a fost George Enescu. El este primul creator

român, care realizează sinteza armonioasă între muzica inspirată din tradiția folclorică și tendințele muzical-stilistice ale romantismului tardiv. Sonatele violonistice enesciene au avut o influență majoră asupra componisticii autohtone în prima jumătate a secolului XX, ceea ce poate fi urmărit după informația prezentată de către Mihai Popescu în *Repertoriul general al creației muzicale românești* [73] cu privire la crearea a circa 40 de opusuri, o parte dintre fiind editate¹⁶, iar unele – și înregistrate.

Influențele romantice pot fi sesizate în mod transparent în sonatele violonistice din primele două decenii de la începutul secolului, deși în aspect numeric rezultatele creației violonistice se atestă ca fiind destul de modeste (sonatele compuse în perioada respectivă sunt indicate în Tabelul sinoptic A2.1.1¹⁷). Se reliefează, în primul rând, *Sonata pentru vioară și pian* de Stan Golestan (1906-1908) – creație în care C.-L. Firca denotă vădite „înrâuriri ale romantismului francez ce merg până la contaminări, în motivația muzicală și în tipologia acordurilor, de la muzica lui Franck” [41, p. 33]. Iar O. L. Cosma citează un articol apărut în presa pariziană după premiera Sonatei: „De o structură solidă, această lucrare, dintre cele mai de căpetenie care au eșit dintr-o pană de compozitor român, cu toate că denotă o personalitate muzicală bine definită, personalitate care-și trădează în unele pagini originea românească, e ca o strănepoată spirituală (...) a seninului César Franck ” [30, p. 470].

În al doilea deceniu al secolului XX sunt create încă patru sonate pentru vioară și pian, semnate de către Alfred Alessandrescu (1914), Constantin Nottara (1914), Lucian Teodossiu (1915), Filip Lazăr (1919). Majoritatea acestor sonate, după cum consemnează O. L. Cosma, sunt „lucrări de școală, lucrări de tinerețe, prea puțin reprezentative, dominate de spiritul academic. Dar neintrarea multora în circuitul valorilor mai are și cauze ce privesc netipărirea, pierderea manuscriselor, ori păstrarea lor în colecții particulare, greu accesibile. Astfel, creațiile indicate mai sus contează teoretic pe hârtie dar nu ca valori artistice recunoscute” [30, p. 473].

În perioada interbelică (următoarele două decenii – anii '20-'30), în viziunea muzicologului Z. Vancea, în conștiința oamenilor de creație se afirmă „ideea făuririi unei arte menite să ne reprezinte cu demnitate în fața întregii lumi. Dar în acelasi timp, ei au ajuns la convingerea că nu prin cosmopolitismul incolor și atotnivelator se poate asigura prestigiul creației noastre, ci prin afirmarea caracterului național, în lucrări realizate pe baza unei avansate tehnici componistice cu caracter contemporan” [87, p. 323]. Tendința spre elaborarea unei ideologii artistice naționale unifică eforturile creative ale compozitorilor în direcția promovării

¹⁶ Concomitent, în sursa dată sunt indicate bibliotecile, la care se păstrează aceste partituri de raritate.

¹⁷ Acest Tabel sinoptic, precum și cele care vor fi identificate în continuare, sunt reprezentate în Anexa 2 (A2). Cifra următoare după primul punct, indică numărul capitolului, iar cea de după punctul al doilea – numărul tabelului în cadrul capitolului respectiv.

specificului autohton în consensul universalismului. Unul dintre momentele importante în realizarea acestei năzuințe a fost fondarea Societății compozitorilor români (1920) – eveniment, ce a sporit eficacitatea participării masive la discuțiile axate pe problema abordării folclorului în genurile muzicii academice, fenomenul respectiv fiind definit de către Z. Vancea prin noțiunea *academism folcloric* [87, p. 90].

Cea mai strălucită manifestare și confirmare a acestuia devine cea de a treia sonată enesciană, *În caracter popular românesc*, Op. 25, compusă anume în perioada interbelică (1926). Astfel, în domeniul violonisticii culte românești apare încă un reper componistic enescian. Compozitorii autohtoni au încercat, după cum consemnează Z. Vancea, să găsească soluția de compromis „la acel conflict între forme academice și conținut inadapabil la aceste forme” [87, p. 90]. Gândirea muzicală a unei pleiade întregi de compozitori din acea perioadă, este marcată de tendința spre fuzionarea celor două modalități de exprimare – componente ale limbajului sonor: cea apuseană, academică și cea autohtonă. Și „numai acțiunea de metamorfozare exercitată de cea de-a doua asupra celei dintâi (...) asigură originalitatea acestui limbaj” [87, p. 146].

Pentru a alcătui o imagine de sinteză asupra evoluției sonatei pentru vioară și pian în perioada anilor '20-'30 ai secolului XX e necesar a menționa, că acest gen este abordat într-un număr impunător de compoziții. În anii aceștia au fost compuse 18 sonate (cifra dată depășind întreit numărul creațiilor din primele două decenii) de către: Constantin Georgescu (1921), Ionel Perlea (1921), Dimitrie Cuclin (1923), Ion Ghiga (1926), George Enescu (1926), Alexandru Zirra (1928), Vasile Ijac (1932), Paul Constantinescu (1933), Dinu Lipatti (1933), Ștefan Neaga (1934), Paul Richter (1935), Nicolae Julea (1937), Nicolae Julea (1938), Mircea Popa (1938), George Enacovici (1939), George Dumitrescu (1939), Constantin Silvestri (1939-40), Marcel Mihalovici (1940-41); lucrările respective sunt indicate în Tabelul sinoptic A2.1.2.

În aceeași perioadă interbelică a fost compusă prima lucrare în genul de sonată pentru vioară și pian în arealul basarabean – *Sonata pentru vioară și pian* de Ștefan Neaga (1934) – fapt semnificativ pentru perioada de după Unirea Basarabiei cu România (1918), când se extinde aria de circulație a culturii muzicale academice românești. Concomitent, în activitatea componistică românească în deceniile interbelice se integrează și compozitorii basarabeni Ștefan Neaga (1900-1951) și Eugen Coca (1893-1954), activând în diferite formații muzicale de prestigiu din București, devenind membri ai Societății Compozitorilor Români (Neaga – în 1934; Coca – în 1935)¹⁸.

¹⁸ Șt. Neaga a fost pianist în formația lui Grigoraș Dinicu și în alte ansambluri instrumentale din București; ca pianist solist a concertat în diferite orașe din România (1931-1937), iar E. Coca a activat ca violonist în Orchestra Radio din București (1934-1940). Talentul compozitorilor basarabeni a fost apreciat prin acordarea mențiunilor și premiilor la Concursul de compoziție *George Enescu*: Șt. Neaga s-a învrednicit de Mențiunea I pentru *Simfonia în c-moll*, *Sonata pentru vioară și pian* și *Poem simfonic*

În perioada anilor '40 – începutul anilor '50 interesul compozitorilor români pentru genul de sonată pentru vioară și pian manifestă o vădită tendință amplificatoare, în acești ani fiind compuse 19 creații (Tabelul sinoptic A2.1.3) ale autorilor: Nachmann Leib (1943), Mihail Andricu (1944), Mircea Popa (1944), Florin Eftimescu (1945), Tudor Ciortea (1946), Gabor Jodal (1946), Max Eisikovits (1946), Bogdan Moroianu (1948), Dumitru Capoianu (1949), Sabin V. Drăgoi (1949), Theodor Fuchs (1949), Constantin Nottara (1949), Nina Cassian (1949), Mircea Popa (1952), Eugen Radovici (1952), Tiberiu Olah (1952), Sigismund Toduță (1953).

1.5. Concluzii la capitolul 1

În cadrul capitolului 1, *Sonata pentru vioară și pian în contextul genuistic al romantismului muzical european, ca obiect de studiu științific: analiza situației în domeniu*, este sistematizată și studiată literatura științifică, relevantă pentru investigarea temei elaborate. În urma analizei situației în domeniu rezultă nivelul insuficient al stadiului actual de cunoaștere a acesteia și se constată următoarele:

1. În temeiul lucrărilor științifice în domeniul esteticii, esteticii muzicale, teoriei sistemelor, teoriei literare, muzicologiei, semnate de: L. Bertalanffy, W.G. Berger, Gh. Bălan, A. Brumaru, V. Vanslov, S. Markus, M. Druskin, I. Sollertinski, N. Nikolaeva, I. Bălza, D. Nalivaico, N. Guleaev, C. Zenkin, Iu. Gabai etc., se cunoaște interpretarea conceptelor *romantism și romantism muzical*, se conștientizează, că fenomenul romantismului european, inclusiv, celui muzical, procesele sale evolutive, influența asupra școlilor naționale necesită a fi cercetat în contextul gândirii *sistemice* – interpretând acest fenomen ca un *sistem artistic* integrat. *Factorul integrator* al acestui organism sistemic îl constituie ***noua gândire estetică***, manifestată prin:

a. *noua concepție asupra lumii*,

b. *noua concepție asupra personalității umane*.

2. În consens cu ideile reprezentanților marcanți ai filosofiei romantismului, ca Schlegel, Hoffman, Novalis ș.a., care, afirmând că acest stil aduce în prim plan *sentimentul*, pledează pentru prioritatea muzicii în dezvăluirea emoțiilor umane spontane, este conștientizată viabilitatea romantismului muzical european în raport cu manifestarea stilului respectiv în literatură și alte domenii de artă: în timp ce acestea își încheie existența către mijlocul secolului al XIX-lea, romantismul muzical dezvăluie o tendință dezvoltatoare extensivă, influențând procesul devenirii școlilor componistice naționale la confluența secolelor și în prima jumătate a secolului XX.

(1934) și de Mențiunea III pentru *Sonata pentru pian și Cvartet de coarde* (1936); E. Coca a fost distins cu Mențiunea I pentru *Capriciu român* (1937) și cu Mențiunea II pentru *Tablou simfonic* (1936).

3. În contextul cercetărilor realizate de V. Konen, care susține ideea, precum că a romantismul muzical se sprijină cu irevocabilitate pe factorul emotiv, acesta constituind o piatră de temelie a metodei artistice a romantismului, se elucidează cea mai relevantă caracteristică a muzicii romantice – etalarea spontană a *sentimentului* și elucidarea tumultului sufletesc. Muzica romanticilor, de o sensibilitate proeminentă, prezintă, mai întâi de toate, o autobiografie muzicală, un jurnal simfonic, vocal sau instrumental, care copleșește prin redarea sentimentelor de intensitate maximă, prin exteriorizarea năzuinței arzătoare spre ideal. Dar în majoritatea cazurilor eroul romantic se prăbușește de pe culmea ascensiunii în abisurile deziluziilor, de unde doar cu greu își mai poate relua zborul. Creația romantismului muzical abordează caracterul *multiplu-contrastant al conținutului estetic* (Socolov) prezentat în ciocnire violentă. Demersul introspectiv dezvăluie sinuozitățile spirituale prin antiteze între: dramatism și lamentare, interiorizare și spectaculozitate teatrală, lirism și descriptivism, instrumentalism pur și programatism, național și universal.

5. În temeiul cercetărilor realizate de N. Korâhalova, V. Grigoriev se concluzionează, că în epoca romantismului apare problema de *interpretare instrumentală*, ca dimensiune distinctă caracteristică stilului. Se expune ideea, că noul tip de gândire muzical-componistică generează un *nou tip de interpretare instrumentală*. Se identifică specificul *interpretării de tip romantic*, marcat printr-o subiectivizare extremă, dispută între artist și compozitor. Se constată conceperea imaginii *instrumentului muzical*, ca “translator” al universului spiritual al interpretului muzicii romantice.

În baza studiilor realizate de L. Ghinsburg, A. Iampolsky, I. Polscia etc. sunt elucidate calitățile interpretului muzicii romantice – atât intelectuale, psiho-emotive cât și cele muzical-tehnice. Sunt etichetate *obiectivele interpretării violonistice*, dar și cele de ansamblu *vioară-pian*, în sensul participării afective perfect simetrice în frazare, dozaj sonor, arhitectonică.

6. În contextul literaturii studiate se constată dezvoltarea extensivă a romantismului muzical european, manifestată prin apariția școlilor componistice naționale. Drept expresie elocventă a acestui proces se conștientizează influențele romantice în creația muzicală în spațiul cultural românesc. Conform cercetărilor efectuate de P. Brancuși, O. L. Cosma, C. L. Firca, Z. Vancea, E. Ciomac, D. Pepelea, M. Popescu etc., se elucidează panorama fenomenelor muzical-artistice în arealul românesc în secolul al XIX-lea, marcate de europenizare proeminentă și afinități creative transparente cu muzica marilor romantici europeni.

Asimilarea influențelor romantice în opera înaintașilor componisticii românești – C. Miculi, E. Mandicevschi, C. Porumbescu etc. – e sintetizată la nivelul valorilor universale în cadrul *romantismului enescian*, dezvăluit în special în primele sonate violonistice ale lui G. Enescu.

7. Sesizând, că ecourile stilistice ale romantismului muzical european, și îndeosebi, ale celui enescian, s-au făcut auzite în violonistică românească din prima jumătate a secolului – perioada de constituire a școlii componistice naționale contemporane, am constatat, că investigarea traectoriei evolutive ale genului de sonată pentru vioată și pian în creația compozitorilor români necesită o *viziune științifică sistemică*.

Anume această viziune științifică sistemică poate oferi o concepere integră a tuturor ***direcțiilor de soluționare a problemei cercetate în teză***: 1. *istorico-genetică*, 2. *figurativ-artistică*, 3. *formal-constructivă*. Concomitent, viziunea științifică respectivă contribuie elaborării *ipotezei de cercetare* a partiturilor muzicale ale sonatelor analizate în teză: aceasta rezidă pe ideea *integrității* tuturor procedeele artistice, ce țin de *semantică* și *lexică* muzicală: spectrul de imagini, tematismul muzical, structura arhitectonică a ciclului și formei de sonată, formula de ansamblu *vioară-pian* etc.

2. PARADIGME EVOLUTIVE ALE GENULUI DE SONATĂ PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN ÎN CREAȚIA COMONISTICĂ ROMÂNEASCĂ DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

Din cele expuse în Capitolul 1, se denotă cu certitudine faptul, că în perioada de constituire a școlii componistice naționale în prima jumătate a secolului XX continuitatea tradiției romantice manifestă tendințele universaliste ale compozitorilor români, dezvăluind, după cum menționează C.-L. Firca, aspirația lor de a-și „consolida neîncetat, în direcții tehnice și stilistice dintre cele mai diferite, suprafața de contact cu fenomenul muzical universal european” [41, p.104]. Iar filiera deschiderii spre universalitate este sesizată prin abordarea principiilor componistice ale romantismului european, precum și a celui *enescian*, al cărui dominantă stilistică e determinată conform opiniei lui A. Rațiu, prin „construcția muzicală (...) cu substrat programatic al lui Berlioz și Liszt, tehnica wagneriană a leitmotivelor și principiul ciclic al lui Franck” [74, p.205].

Astfel, în Sonata nr.1, op. 2, *D-dur*¹⁹, partitura ei identificând datarea compoziției (Paris, 2 iunie, 1897) și dedicația profesorului său vienez (*À Monsier Joseph Hellmesberger*), junele autor de 16 ani manifestă cu generozitate atașamentul pentru celebrele capodopere create de către Schumann, Brahms, Franck etc. Concomitent, această sonată afirmă o concepție ciclică tripartită (*Allegro vivo, Quasi adagio, Allegro*), cu imagini și tematism contrastant, confruntat într-o dezvoltare tensionată, desfășurată cu mare amploare și o neobișnuită fluentă a gândirii muzicale. Filiația romantică a Sonatei, marcată de o pronunțată impetuozitate, expansivitate emotivă, a fost înalt apreciată în articolul lui Alfred Bruneau publicat în *Le Figaro* după interpretarea ei de către autor și Alfred Cortot la 12 februarie 1898: „Această sonată e plină de idei și tinerețe, calități ce sânt, în ziua de astăzi, mai rar întâlnite în operele muzicienilor debutanți” [Citat după: 30, p.455].

Sonata nr. 2, op. 6, *f-moll*, compusă în anul 1899 la Paris²⁰ este dedicată violonistui Jacques Thibaud și fratelui său (*À Joseph et à Jacques Thibaud*). Premiera acestei lucrări a fost interpretată de către G. Enescu (în partiția de pian) în ansamblu cu celebrul violonist la 22 februarie 1900. Creată la confluența secolelor, Sonata, structurată în trei mișcări – *Assez mouvemente, Tranquillement, Vif* – prezintă acel moment din cariera compozitorului, despre care el la sfârșitul vieții mărturisea: „odată cu această sonată, am devenit eu însumi” [Citat după: 30, p.455]. Proiectându-se într-o simbioză miraculoasă între principiile componistice romantice – pe de o parte, iar pe de alta – gândirea și simțirea românească, lucrarea afirmă inconfundabilul

¹⁹ Enescu, G. *Sonate pour piano et violon*, op. 2, no.1. Paris: Editeur Enoch, 1898.

²⁰ Enescu G. *2-eme Sonate pour piano et violon*, op.6. Paris: Editeur Enoch, 1901.

farmec al stilului enescian, despre care S. Golestan într-un articol de al său a remarcat, că el aparține „țării dinspre răsărit, reveriei și melancoliei sale” [30, p.455]. Lucrarea evocă, în opinia lui S. Toduță, „procesul de evoluție franckian, în care sunt incluși și termenii polifoniei bachiene” [84, p. 149].

Cercetătoarea Laura Vasiliu, pornind de la concepția lui Șt. Niculescu, precum că „George Enescu s-a dezvoltat prin continuitate directă, și nu prin opoziție, prin antiteză, față de muzica de la sfârșitul secolului al XIX-lea” [citată după: 90, p. 89], își argumentează propria opinie cu privire la profilul complex al stilului enescian. Ea susține, că „tipul de sinteză modelat în creația enesciană (...) prin înglobarea elementelor tradiționale și moderne, naționale și universale” [90, p. 89], se exprimă prin asimilarea acestora printr-o atitudine și un comportament componistic „specific romantic – de esență subiectivă” [90, p. 89]. În acest context, ea consideră semnificativă „cumularea mijloacelor artistice pur romantice (dramaturgia culminativă, structura ciclică a opusului, funcția primordială a melodiei, programatismul direct sau subînțeles), cu cele obținute din încorporarea folclorului (caracterul rapsodic, funcția coloristică a armoniei modale) și cu trăsături neoclasice (accentuarea coerenței formale, tehnicii polifonice imitative)” [90, p. 90]. Muzicologul accentuează, că pe parcursul întregii sale creații, în procesul de aplicare a „înnoirilor primei jumătăți a secolului XX” [90, p. 89] „credința în sinceritatea expresiei, subiectivismul viziunii sale transpar cu claritate din orice lucrare, indiferent de tehnicile utilizate” [90, p. 90].

2.1. Sonata romantică – model genuistic al violonisticii enesciene și al componisticii românești din prima jumătate a secolului XX

În proiecția opiniilor expuse de către cercetătorii menționați cu privire la filiația romantică a sonatelor enesciene timpurii, considerăm necesar de elucidat modelul stilistic al genului de sonată pentru vioară și pian cristalizat în creația marilor romantici europeni. În acest scop a fost realizat studiul analitic integral al genului respectiv (lucrările analizate sunt indicate în Tabelul A2.2.1)²¹, evoluat într-un proces progresiv desfășurat pe parcurs a peste șapte decenii. În cadrul studiului au fost analizate opusurile compozitorilor romantici celebri: F. Schubert (patru sonate), R. Schumann (două sonate), J. Brahms (trei sonate), C. Franck (o sonată). În temeiul concluziilor realizate în baza investigării partiturilor de sonate se constată, că procesul de evoluție al genului manifestă o periodizare corespunzătoare celor trei etape de dezvoltare ale stilului: romantismul timpuriu (F. Schubert), matur (R. Schumann), tardiv (J. Brahms și C. Franck). Sonatele fiecărei

²¹ Analiza partiturilor indicate în tabelul A2.2.1 este prezentată în Anexa 1. *Studiul analitic al genului de sonată pentru vioară și pian în creația marilor romantici europeni.*

perioade (periodizarea procesului evolutiv al genului de sonata romantică pentru vioară și pian este reprezentată în Tabelul A2.2.2) sunt distanțate în timp la interval de 25-28 ani, ceea ce sugerează ideea, că lucrările date, întrunesc cele mai tipice caracteristici ale etapelor respective.

În rezultat am conștientizat unele tendințe prioritare în dezvoltarea genului de sonată romantică violonistică: am evidențiat o tratare mult mai liberă a schemei ciclice specifice sonatei clasice atât după numărul de mișcări, cât și după planul tonal (Tabelul A2.2.3); am identificat individualizarea schemelor compoziționale raportate la conotațiile estetico-semantice și muzical-stilistice: *spectrul de imagini, tematismul muzical, ciclul și forma de sonată, formula de ansamblu vioară-pian.*

Spectrul imagistic și tematismul muzical

1. Romantismul timpuriu. Predomină sfera de imagini lirice, lirico-narative, caracterizate printr-o deosebită deschidere emotivă, revelația lirică, însă, având momente sporadice cu izbucniri dramatice spontane. Tematismul sonatelor, în special, cel principal și secundar, deseori se încadrează în aceeași sferă de imagini, prezentând diferite ipostaze ale liricului. În cazuri aparte TP manifestă o tensiune emotivă (Schubert, Sonata op.137, nr.2, p.I.), această senzație fiind sugerată prin aplicarea intonației romantice cu semantică *interogativă* (Schubert, Sonata op.137, nr. 3, p.I, TP). În asemenea situații se conturează contrastul tematismului principal cu cel secundar, susținut totalmente în sfera imaginilor lirice. Aspectul liric al temelor se completează cu cel epic sau de gen, tematismul sonatelor având interferențe intonative, în special, cu genul de lied, tema de sonată fiind tratată “ca un cântec” [159], devenind o manifestare a *instrumentalismului cantabil*. Caracterul lirico-narativ al tematismului a determinat și mijloacele expresive, și tipul dezvoltării acestora: discursul muzical poartă un caracter preponderent expozitiv, fiind absentă înalta tensiune dramatică.

2. Romantismul de maturitate. Sfera de imagini în sonatele schumanniene denotă un pronunțat suflu romantic, pătruns de o impulsivitate pasionată, mișcare frenetică, vertiginoasă, iar în opoziție – lirism rafinat, răvășitor, uneori invadat de răbufniri violente, impetuoase. Evoluează conceperea tematismului de sonată: paralel cu tematismul generat de vocalitatea genului de cântec, se conturează tematismul de origine instrumentală, indestructibil atașat de factură, având linia melodică inundată în valurile năvalnice de arpegii și figurații. Se manifestă tendința spre individualizarea discursului muzical, se dezvoltă un potențial de înaltă tensiune dramatică, elemente dezvoltatoare fiind incorporate și în procesul de expoziție tematică. Se deslușește tendința spre *leitmotivism* (în ambele sonate fiind aplicat *motivul Clara Wieck*); se aplică tematismul derivat (intonativ și ritmic); se regăsesc reminiscențe motivice (augmentate, inversate, revizuite ritmic).

3. Romantismul tardiv. Concomitent cu tendințele de continuitate a instrumentalismului cantabil (în primele sonate de Brahms), se afirmă ca prioritară dezvoltarea lirico-dramatică a genului: se accentuează caracterul său concertistic, se manifestă tendința spre simfonizarea acestuia – fenomen desemnat de către muzicologul E. Țareova prin noțiunea *sonată-duet* [182], care se exteriorizează, în special, în creațiile de vârf al sonatei tardiv-romantice – Sonata op.108, nr.3, *d-moll*, de J. Brahms și Sonata *A-dur* de C. Franck. Trăsăturile *sonatei-duet* se manifestă în:

a. sporirea diversificării spectrului de imagini contrastante ce exprimă o gamă emotivă multiplă de trăiri sentimentale ale eroului romantic (de la zbuciumul discursului patetic – la contemplarea visătoare, introspecția nostalgică și resemnarea îndurerată);

b. antagonismul proeminent în paleta emotivă a imaginilor, impactul frapant „între aspirație și descumpănire” [83, p. 299], exteriorizat în tematismului muzical atât în cadrul mișcărilor, precum și fiind exportat la nivel de ciclu;

c. înalta intensitate expresivă, dramatismul pronunțat în desfășurarea discursului muzical, infiltrat cu intonații de semantism romantic *interogativ* și *lamentativ* definit de ideea perpetuă a *căutării idealului* și fatala *deziluzie, dezolare* (substratul verbal al acestor intonații e tratat în contextul concepției lui B. Asafiev [Асафьев]); intonațiile respective infiltrate pe parcursul demersului muzical, denotă funcții *generatoare* în procesul constituirii tematismului de reper;

d. dezvoltarea și desfășurarea “dramei muzicale” se realizează, în special, prin aplicarea laittematismului, căruia i se acordă un rol important în “portretizarea” muzicală a eroului romantic; în marcarea “momentelor-cheie” ale derulării conținutului ideatic al demersului muzical; pe parcursul acestuia lait-temele adesea evoluează prin metamorfoze radicale.

Tiparele arhitectonice

Ciclul de sonată romantică pentru vioară și pian este preponderent cvadripartit (din 10 sonate – 6 au patru părți, din cele 4 sonate tripartite – una denotă trăsături de construcție cvadripartită, deoarece în mișcarea mediană se comasează cele două mișcări interioare ale ciclului); fluxul tonal în cadrul ciclului de sonată se orientează prioritar spre tonalitatea treptei a VI-a (5 sonate), a IV-a (2 sonate); la etapa tardivă apare orientarea tonală omonimă (1 sonată).

1. Romantismul timpuriu. În cadrul sonatelor schubertiene, de obicei, cvadripartite (trei din patru), cu dimensiuni restrânse, procesele evolutive – unele modificări ale schemei tradiționale – se atestă, în special, în prima mișcare, în formă de sonată: acestea sunt motivate de predominarea imaginilor lirice, tematismul cantabil, influența genurilor romantice *narative* (balada).

Părțile a doua și a treia ale ciclurilor rămân atașate, structural și stilistic, de tradiția clasicilor vienezi, pentru aceste mișcări fiind caracteristice formele: tripartită, variațiuni, rondo.

Finalurile de obicei au formă de sonată. Mișcarea tonală în ciclu se orientează spre tonalitatea treptii a șasea.

2. Romantismul de maturitate. În sonatele schumanniene continuă procesele modificatoare ale primei mișcări, care devine purtătoarea magistrală a semantismului de avânt romantic, principalul (după incandescența emotivă) centru de expresie al spiritului frenetic al eroului rebel. Tiparele schematice ale formei de sonată se reinterpretează adecvat mesajului estetic, având numeroase modificări și inovări, fiind diferite după dimensiunile ciclurilor (prima sonată – tripartită, iar a doua – cvadripartită, de proporții ample, fiind anticipată de o introducere relativ lentă). În arhitectura ciclului o deosebită importanță primește interpretarea individuală a formei de sonată din partea întâi. Concomitent evoluează ponderea semnificativă ale părților mijlocii, care formează un *mini-ciclu*, încheiat datorită *reminiscentelor* și *migrărilor intonative* (E. Carelina). Aceste părți se structurează prin aplicarea formelor mixte, concepute liber: de tip rondo cu principii de variere; tripartită dublă cu două trio; temă cu variațiuni cu trăsături de formă tripartită. Se majorează funcția arhitectonică a finalurilor, în care continuă și se încheie dezvoltarea imaginilor romantice din cadrul mișcărilor anterioare. În cadrul ciclurilor se denotă majorarea factorului *narativ* (T. Baranova): apare mai multă acțiune cu desfășurare caleidoscopică a “evenimentelor” – acestea identificând influența principiului *nuvelistic* din literatura romantică.

3. Romantismul tardiv. În sonatele “de vârf” ale romantismului tardiv (sonata de Franck și a treia de Brahms) concepția cíclică avansează esențial, forma de sonată constituind temelia arhitectonică nu doar a părților extreme ci și a celor interioare – toate mișcărilor integral încadrându-se organic în dramaturgia lucrării. Formula structurală a ciclurilor și a părților componente devine individualizată, modificată în raport cu mesajul ideatic al sonatei respective.

Concepția arhitectonică cíclică rezidă în sporirea integrității lui semantice, realizate prin:

- a. confruntarea imaginilor contrastante în cadrul mișcării întâi, dar și la nivel de ciclu;
- b. *leittematismul*, intonațiile *generatoare*, înrudirea tematică și reminiscentele în cadrul ciclului;
- c. finalurile sintetice cu derularea intonațiilor din tematismul părților anterioare;
- d. cursivitatea progresivă a procesului dezvoltator pe parcursul tuturor segmentelor arhitectonice.

Fiecare dintre cele patru mișcări ale sonatei realizează o funcție distinctă în dramaturgia cíclică, prezentând o anumită etapă în desfășurarea conflictului romantic. Uneori schemele formale tradiționale ale tuturor mișcărilor, în special, forma de sonată, se retrag pe planul doi, cedând în favoarea promovării mesajului romantic. O elocventă expresie a acestui proces este încadrarea în arhitectura ciclului franckian în momentul culminativ al conflictului a unei mișcări cu formă liberă (ca p.III din Sonata de Franck). Aceste trăsături cíclice rezultă din

amplificarea continuă a *narativității* și a influențelor literare, pe prim plan plasându-se *romanul și drama*.

Forma de sonată este concepută ca o structură arhitectonică potrivită perfect dezvoltării conflictului dramatic între avânt și prăbușire, exuberanță și nostalgie. În același timp, în schema ei se produc unele modificări constructive în scopul adecvării sale acestui mesaj estetic.

1. Romantismul timpuriu. În perioada respectivă se identifică începutul unui proces de transformare a formei de sonată în raport cu semantica mesajului romantic, precum și în corespundere cu amplificarea factorului narativ al discursului muzical. Uneori în cadrul tematismului de bază lipsește contrastul, urmărindu-se cazuri de derivare intonativă; are loc multiplicarea tematismului în urma divizării grupului secundar (dar și a concluziei): ambele teme pot să difere tonal și după caracter; câte odată evoluarea TS este însoțită de transfigurarea sa imagistică. Fluxul tonal în expoziții este determinat prezentarea tritonală a grupurilor tematice de bază; structura tritonală (mai rar – bitonală) este caracteristică și reprizelor, însă formula orientării tonale în cadrul acestora este diferit de cel al expozițiilor.

Discursul muzical fiind preponderent expozitiv, tratările sunt restrânse în dimensiuni; în cazul identificării intonației *interogative* procesul elaborativ devine mai intens, dinamizându-se și mișcarea tonală – mai dinamică; o nuanță dramatică se creează prin aplicarea sporadică a armoniei napolitane. Se aplică frecvent colorarea modală a temelor prin oscilarea tonalităților paralele și omonime majoro-minore (invers – doar caz de reinterpretare majoră finală a TP expuse în tonalitatea de bază minoră). Uneori în cadrul tratării se introduce un epizod cu temă nouă, care derivă din materialul expoziției (de obicei, a TP).

2. Romantismul de maturitate se caracterizează prin tendința de amplificare continuă a aspectului narativ (anumite elemente plasticizatoare ale sonatelor schumanniene trezind asociații cu pulsația ritmică proprie baladei schubertiene). O consecință decisivă a sporirii narativității se manifestă prin deschiderea spre formele muzicale libere, prin tendința spre tratarea individuală a tiparelor arhitectonice. Cea mai evidentă pornire transformatoare se regăsește în cadrul formei de sonată, în care are loc mutația compozițională: uneori sfârșitul tratării coincide cu demararea reprizei; încheierea reprizei – cu începutul codei; tema concluzivă în repriză – cu secțiunea codă. În unele cazuri în tratare apare un episod sau chiar și două – cu teme noi, lirice sau de gen (adesea – având asocieri intonative cu elemente din tematismul principal al expoziției). Se întâlnește fenomenul de repriza “falsă”, când TP debutează în tonalitatea diferită de cea de bază. Procesul dezvoltator se realizează într-un proces intens de elaborare motivică cu aplicarea mijloacelor ritmo-intonative, tonal-armonice și, în mod special, a celor polifonice (imitații, *stretto*, *fugato*). Este continuată tradiția schubertiană de colorare modală a discursului prin

alternări omonime majoro-minore, prin aplicarea armoniei sau a tonalității napolitane, prin reevaluarea finală a TP din tonalitatea minoră în cea omonimă majoră.

3. Romantismul tardiv. Forma de sonată, constituind fundamentul arhitectonic a majorității sau tuturor mișcărilor din cadrul ciclului patru-partit, este strict particularizată în conformitate cu mesajul ideatic al lucrării. Modificările formei respective se referă în primul rând la amplificarea procesului de desfășurare progresivă a discursului muzical, cu o proeminentă cursivitate melodică, cu pătrunderea elementelor dezvoltatoare în expoziție. Iar în tratarea propriu zisă elaborarea tematică devine îndeosebi de intensă, mai ales, în cazurile tematismului, în care se alternează avântul intonației interogative cu intonații tânguitoare de tip lamentativ.

Intensificarea procesului dezvoltator provoacă majorarea compartimentelor de tratare, iar uneori – deplasarea tratării spre repriză cu asimilarea ei de către aceasta. În alte cazuri în cadrul reprizei are loc o “reminiscentă a tratării”, elemente dezvoltatoare fiind întâlnite chiar și în codă. Se aplică și fenomenul reprizei “false”, netonale. Continuă tendința de “personificare” a eroului romantic prin *leittematism*, apariția leittemei marcând diverse segmente arhitectonice. Permanenta confruntare a diferitor entități tematice, precum și interacțiunea lor cu leittema, conduce spre transfigurarea imaginii inițiale ale acestora. Drept consecință, dramaturgia muzicală a sonatei romantice denotă unele elemente tangente cu dramaturgia spectacolului de teatru. În cadrul elaborării tematice sporește aplicarea mijloacelor polifonice, procesul de polifonizare a partiturii intensificându-se în compartimentele de tratare, aici regăsindu-se imitații, derularea unor entități tematice în canon. În compartimentele dezvoltatoare se intensifică procesul fluctuației tonale, se aplică activ colorarea modală, inclusiv, reinterpretarea minoră a temelor.

La temelia mișcărilor lente sau în *scherzo*, cu tematism lipsit de contrast, se află schema de sonată cu dimensiuni reduse, tratare laconică, în care se elaborează motive ale TP sau apare o entitate tematică nouă, derivată din tematismul precedent. Uneori forma de sonată este lipsită de compartimentul dezvoltator sau denotă elemente de rondo, ca formă de planul doi. În cazurile expoziției repetate această formă captează influențe ale genului de concert –în contextul sintezei caracterului introspectiv al muzicii de cameră cu virtuozitatea concertistică.

Formula de ansamblu: vioară-pian

1. Romantismul timpuriu. În corelația partidelor instrumentale se urmărește asociere instrumentală prin: *dublare* (se aplică uneori la expunerea temei principale); *acompaniere* (funcția de însoțire poate să revină nu doar pianului ci și violii; *dialog* (partidele instrumentelor pot să se alterneze în dialog atât complementar cât și imitativ.

2. Romantismul de maturitate. Pe tot parcursul lucrării ambii parteneri sunt implicați într-un dialog activ, fiind frecvent aplicate mijloace *stretto*, *canon*, *fugato*; se aplică efecte poliritmice; se manifestă o anumită prioritate a pianului.

3. Romantismul tardiv. Formula de ansamblu evoluează esențial, conceptul de *sonată-duet* (Țareova) fiind marcat prin coeziunea perfectă a partidelor celor două instrumente. Caracterul evident *concertistic* al *sonatei-duet* se manifestă prin înaltul nivel de tensiune emotivă, înaltă virtuozitate a partidelor instrumentale, *solo-uri* desfășurate, ample dialoguri cu participare “echivalentă”. O sincronizare deosebită se cere în fragmentele derulate cu o mare libertate ritmică, schimbarea frecventă a *tempo-urilor*, evoluarea discursului melodic cu remarca *rubato*.

Partenerii ansamblului ce interpretează o sonată-duet urmăresc un dublu scop:

1. să-și promoveze calitățile artistice individuale, nivelul de măiestrie și virtuozitate;
2. să constituie o formație integră cu participare perfect simetrică în gândire și realizare.

În consecință constatăm, că genul de sonată violonistică romantică a evoluat în trei etape.

Procesul dezvoltator respectiv a integrat un complex de *transformări sistemice* reciproc condiționate la nivel de *mesaj estetic*, *spectru imagistic*, *tematism muzical*, *principii de constituire și elaborare ale acestuia*, *tipare arhitectonice*, *formulă de ansamblu* etc. Tendințele transformatoare s-au manifestat consecutiv, cu amplificare continuă de la etapa timpurie la cea tardivă, astfel încât la etapa a treia genul a atins faza cea mai avansată de dezvoltare. Astfel, evocăm evoluția genului:

- de la sonatina de dimensiune minionă – la sonata de proporții monumentale,
- de la instrumentalismul de geneză cantabilă – la manifestarea proceselor de simfonizare,
- de la ansamblul de muzică de cameră – la formula interpretativă de *duet* de concert,
- de la narativitate de prototip baladesc – la cea nuvelistică și de natură teatral-dramatică.

Iar etapele evolutive ar putea fi calificate în modul următor:

I. etapa de constituire; II. etapa de dezvoltare; III. etapa de apogeu.

Așa s-a conturat traectoria evolutivă a genului de sonată romantică, în continuare constituind un fundament stilistic viguros al creației componistice în cadrul școlilor naționale, regăsind o reflexie creativă distinctă în opera enesciană, care, rămânând în albia tradiției romantice, aduce suflul meditativ și nostalgic al doinelor românești.

Ideile creatoare ale primelor sonate violonistice enesciene ghidează procesele constituirii genului respectiv în creația componistică românească din prima jumătate a sec.XX, care s-a manifestat în peste 40 de opusuri, create de compozitori autohtoni, printre care se enumără așa personalități artistice notorii, precum Stan Golestan, Paul Constantinescu, Dinu Lipatti, Dimitrie Cuclin, Ștefan Neaga, Constantin Silvestri, Marcel Mihalovici, Tudor Ciortea, Mircea Popa,

Bogdan Moroianu, Sabin V. Drăgoi, Sigismund Toduță etc. În cadrul procesului analitic al tezei de față au fost incluse partiturile sonatelor create pe parcursul a trei perioade evolutive: începutul secolului XX (deceniile întâi și doi), perioada interbelică (deceniile trei și patru) și anii postbelici din prima jumătate a secolului (deceniul cinci), create de Stan Golestan, Ștefan Neaga, Constantin Silvestri, Marcel Mihalovici, Bogdan Moroianu, Sabin V. Drăgoi, Sigismund Toduță. Sonatele de filiație romantică prezentate și investigate detaliat în procesul analitic în cadrul tezei de față sunt incluse în Tabelul A2.2.4.

Cea mai timpurie sonată violonistică, dar și reprezentativă în aspectul influențelor romantice, a fost creată de compatriotul lui George Enescu stabilit și el la Paris, Stan Golestan.

2.2. Filiația romantică – indiciu definitoriu al sonatei pentru vioară și pian de Stan Golestan:

Stan Golestan²² (1875 – 1956) a compus unica sa sonată violonistică – *Sonate en Mi bemol majeur pour Piano et Violon*, în anii 1906-1908²³. Pe partitura lucrării, concomitent cu dedicația *A mon maitre Vincent d'Indy*, este indicată data premierei acesteia, sunt identificați primii ei interpreți: „*Première execution à Paris par M.M. Georges Enesco et Maurice Dumensnil à la soirée d'Art le 15 Février 1908*”²⁴.

Sonata prezintă o creație de pregnantă amploare concertistică, pronunțată afectivitate romantică: limbajul muzical marcat de vădite influențe wagneriene și franckiene, efecte coloristice, modulații enarmonice, integrare ciclică prin intonații “peregrine”, este, concomitent, impregnat de aroma folclorului românesc. Creația se articulează în compoziție tripartită cu succesiune tradițională: *rapid-lent-rapid: Allegro energico - Andante sostenuto - Allegro animato*.

²² Reprezentant al culturii muzicale românești, școlit și stabilit la Paris, unde și-a realizat studiile la *Schola cantorum*, având ca dascăli personalități marcante, ca Vincent d'Indy, Albert Roussel și Paul Dukas, Stan Golestan se manifestă ca autor prodigios de muzică simfonică, de cameră, corală și vocală, urmându-l pe Enescu în valorificarea folclorului românesc (Simfonia în Sol Minor *În stil romanesc*, Concert Românesc pentru vioară și orchestră, Concert Moldav pentru violoncel și orchestră, două cvartete de coarde, *Somnoroase păsărele* pentru voce, flaut și pian, versuri de M. Eminescu, traduse în franceză de S. Golestan etc.). Peste două decenii desfășoară o activitate pedagogică ca profesor de compoziție la *École Normale de musique*, susține prelegeri în Anglia, Belgia, Elveția, Italia, România etc. Evoluează în calitate de critic muzical, peste 20 de ani îngrijind o rubrică în *Le Figaro*, fondând revista *L'Album Musical*, publicând articole în *România muzicală*, *Muzica*, *Rampa*, *Larousse Illustre* (Paris), *Le Soir* (Bruxelles) etc. A fost membru al Societății Compozitorilor Români din București, al SACEM (*Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique*) din Paris. A avut numeroase distincții ca: Premiul I de compoziție *George Enescu*, Premiul *Verley* al Societății de concerte *Golschmann* din Paris, ordinul *Legiunea de Onoare* a Franței în gradul de ofițer.

²³ Golestan, S. *Sonate en Mi bemol majeur pour Piano et Violon*. Paris: Éditeur E. Gallet, 1919.

²⁴ Golestan, *idem*, p. 2 (verso-ul foii de titlu).

Partea I-a, Introduction, Allegro energico, Es-dur, 4/4. Mișcarea articulată în formă de sonată, e precedată de o introducere desfășurată (33 m.), alcătuită prin succesiunea câtorva secțiuni cu imagini contrastante. La început, în partida pianului, pe fundalul sunetului de tonică *es*, aplicat în registrul profund (reprodus în trei octave cu dinamica *fff*, accent și repetarea multiplă cu durate mari, creându-se aluzia unor dangăte prelungi de clopot), demarează un discurs patetico-dramatic în spirit romantic, cu motive expuse secvențional prin ascensiunea acordurilor energice, cu formule ritmice iambice, “perforate” sporadic de pauze-optimi (Ex. A3.2.1)²⁵. “Întrerupt” la a 9-a măsură de un episod contrastant (*Andantino*, 3/4), cu o melodie tânguitoare în partida vioarei, încadrată în intervalul de triton: c^2-fis^1 (Ex. A3.2.2), discursul revine, deplasat cu o terță mică în sus (m.15). Însă în scurt timp acesta cedează locul unui *Adagio* (Ex. A3.2.3) în stil wagnerian (m.23), cu o melodie sumbră (*molto espress.*), susținută la vioară, impregnată cu intervale de triton (ascendent: d^1-as^1 , și viceversa: ces^2-f^2), toate motivele având terminații descendente: sunt intonații romantice cu semantică *interogativă* și *lamentativă*, ambele fiind imitate modificat și la pian. “Suflul” romantic se intensifică și prin mijloace armonice: succesiuni eliptice, acordul *napolitan* (m.28).

Tema principală (TP) a primei mișcări (Ex. A3.2.4) demarează în partida vioarei (m.34, *Allegro risoluto, Es-dur, 2/4, f*), având un caracter viguros, avântat: motivul incipient, urcând de la treapta a III-a, g^m , spre I-a, e^1 (cea de a IV-a fiind ridicată), apoi, repetat, ascensionează la interval de decimă (g^m-b^1), spre treapta a V-a, b^1 , reliefată melodic prin adăugarea treptei a VI-a coborâte. “Alerta” liniei melodice este “stopată” în acompaniament prin repetarea insistentă a intonației oscilatoare în ambitus de terță mare, cu mobilitatea treptei a II-a, încât în mișcare ascendentă se formează secunda mărită. Discursul muzical, prin celulele anacruze, ritmul sincopat, treptele modificate (II, IV, VI) sugerând anumite tangențe cu melodica de joc, continuă cu puntea (m.47): aceasta, derivând din elemente ale TP, evoluează dialogat, prin ascensiunea registrului, acumulare energetică și ritmică, pasagii minuscule de vioară, ajungând – în moment culminativ (m.63, *animato*) – la derularea partidelor *pian-vioară* dublate în două octave (Ex. A3.2.5).

Tema secundară (Ex. A3.2.6), expusă la vioară (m.77, *Allegretto non troppo*, cu remarca *espress. dolciss., p*), în tonalitatea *G-dur*, derivă intonativ de la tema *Andantino* din *Introduction* (v.: Ex. A3.2.2), dar având metrică binară, ritmică iambică, sincope, triolete și ambitus de triton c^1-fis^1 . TS evoluează prin secvențe ascendente, fiind “contrazisă” prin acompaniamentul cu desen ritmic de tip *ostinato* cu șaisprezecimi (amintind factura tarafurilor populare). Ciocnirea

²⁵ Exemplul muzical respectiv, precum și toate cele prezentate în continuare se regăsesc în Anexa 3 (A3); a doua cifră, ce urmează după punct indică numărul capitolului, iar a treia (notată după cel de al doilea punct) – numărul exemplului muzical din capitolul dat.

acestor două elemente conduce la o culminație (m. 96-98, *cresc. poco a poco, ff*), după care revine TS (Ex. A3.2.7) într-o nouă imagine (m. 109, *animato, ff, passione*): în tonalitatea *a-moll* (la distanță de triton de la cea de bază – *Es-dur*), dublată în octavă în ambele partide, cu un caracter patetic, decis.

Tratarea demarează în tonalitatea *h-moll*, 3/8 (Ex. A3.2.8), cu derularea contrapunctului din TP în registrul grav al pianului (m.s.), al cărui metrică ternară amintește horele populare, iar tumultoasele motive iambice, *sf* (m.d.), pe fundalul sunetului prelung de cvintă (*fis¹*) în partida viorii, dau un imbold de mișcare tonală (*g-moll, es-moll*) orientată spre tonalitatea *e-moll* cu treapta a IV-a ridicată (m.159, *Allegretto quasi andantino*). Aceasta pregătește tonalitatea omonimă majoră *E-dur*, în care apare TS, în augmentare ritmică și prezentare dialogată (Ex. A3.2.9: m.168, *Allegretto molto moderato, 2/2*): pian (m.168), vioară (m.171); care persistă și în continuare (Ex. A3.2.10: m.176): pian (m.176), vioară (m.179). În partida viorii apare intonația *interogativă* din *Adagio (Introduction; v.: Ex. A3.2.3: m.23)*, intervalul de triton fiind reliefat prin augmentare, iar la repetare – extins până la octavă micșorată (Ex. A3.2.11: m.185): *a¹-as²*. Intonația dată evoluează în secvențiere ascendentă, avansare dinamică și temporală, însă după ce tempoul ajunge la *prestissimo*, în moment culminativ pe fundalul sunetului de dominantă *b* în partida de pian se repetă insistent (8 ori) motivul *lamentativ ces³-b²-as²* (Ex. A3.2.12 : m.203), cu remarca *cresc. poco a poco*. În măsura următoare, în deplină culminație, începe repriza (Ex. A3.2.13: m.207, *Allegro risoluto, ff*): în tonalitatea de bază *Es-dur*, cu melodia interpretată la vioară cu duble de octavă, cu sonoritate majorată la *ff*, transferată cu două octave în sus, captând forță și vigoare.

TS (m.249) în ambele sale derulări este ridicată cu o terță mică în sus în raport cu expoziția: în expoziție – TS e prezentată în tonalitățile *G-dur/a-moll*, iar în repriză – în tonalitățile *B-dur/c-moll*, amplificându-i-se emotivitatea și caracterul pasionat (Ex. A3.2.14-15). Returnându-se în tonalitatea de bază, discursul își atenuază tempoul și dinamica (*dim. e rall., ppp*). Mișcarea se încheie cu o coda (Ex. A3.2.16: m.320, *And^{no} quasi all^{to} molto, pp*), care începe în tonalitatea treptei a II-a – *F-dur*, cu o temă, ce reintonează motivul TP în augmentare (2/2): ea se desfășoară în partida de pian pe fundalul sunetului de cvintă (*c¹*) susținut prelung la vioară (19 m.); apoi discursul evoluează spre tonalitatea de bază *Es-dur*, în care pe neașteptate (m.350), cu o sonorizare excesivă (*ff*), în partida de vioară intervine motivul de triton al temei *Adagio* din *Introduction* (Ex. A3.2.17, *Allegro animato; v.: Introduction, Ex. A3.2.3*): în secvențiere ascendentă (de la treptele *as¹, ces¹, d²*), cu evidențierea intonației *interogative*, cu tempoul *subito presto*, sonorizarea majorată la *ff* și caracterul înflăcărat. Mișcarea se încheie cu

derularea motivului din TP în partida de vioară cu remarca *sempre e grandioso crescendo, presto, animato, sf* (Ex. A3.2.18: m. 366).

Partea a II-a, Andante sostenuto, c-moll, 4/4, începe cu o mică introducere la pian (Ex. A3.2.19), în care e prezentată o intonație de tip interogativ, cu *fermata* pe ultimul sunet, reinterpretându-se motivul *Adagio* din *Introduction* (v.: Ex. A3.2.3), repetat în secvențiere ascendentă. În partida de vioară urmează o temă meditativă (Ex. A3.2.20: m.5, *molto espressivo*), linia ei melodică fiind alcătuită din fraze scurte separate prin pauze (m. 6, 9), cu terminații lamentative de secundă mică. Demersul continuă cu derularea intonației introductive transferate în partida de vioară (Ex. A3.2.21: m.17).

Evoluarea ulterioară a demersului conduce spre o variantă a temeii violonistice incipiente, aceasta fiind derulată în partida de pian (Ex. A3.2.22: m.30, *dolce*; v.: Ex. A3.2.20), “ascunsă” în figurațiile armonice. Apoi tema iarăși revine în partida de vioară (m.39). Modulația în tonalitatea *a-moll* conduce la un nou compartiment (Ex. A3.2.23: m.44, *Andantino*), cu o temă cantabilă, inițiată la pian, continuată – la vioară; pe parcursul desfășurării acesteia la un moment dat se identifică intonația temeii incipiente a mișcării (Ex. A3.2.24: m. 52). Un flux tonal activ (*g-moll, B-dur, Es-dur, g-moll*), într-un *crescendo* soldat cu *ff* și *sf*, urmat de pauză cu *fermata* (Ex. A3.2.25: m.65), semnalează trecerea la următoarea variantă a temeii incipiente, derulate cu remarca *Tranquillo e quasi and^{no}*. Demarată în partida de pian, în trei octave paralele, *ff*, ea se transferă printr-un contrast dinamic (*pp*), în partida viorii, susținută cu figurații frenetice, tensionate, în acompaniament. Iar pe parcurs, în registrul acut al pianului se conturează motivul augmentat al temeii incipiente (Ex. A3.2.26: m.73), în continuare urmând elaborarea *dialogată* a intonațiilor “desprinse” din temă (Ex. A3.2.27: pian – m.83, vioară – m.85, pian – m.86); apoi ele urmează în *stretto* (Ex. A3.2.28: m.87-89). Flexiunea tonală conduce spre tonalitatea *Es-dur*, în moment culminativ începându-se coda (Ex. A3.2.29: m.93): cu desfășurarea temeii incipiente, cu dublare instrumentală în octavă, cu remarca *ff, con passione*. Pe parcurs apar reminiscențe ale intonației *Andantino* din *Introduction* (Ex. A3.2.30: m.109), cu remarca *con sordine, molto espress. e delicato*, în augmentare, astfel amintind melodia piesei de Liszt *Vallée d'Obermann* – exemplu celebru de lirie romantică. Urmează intonații ale temeii incipiente din mișcarea dată (Ex. A3.2.31: m.115; v.: Ex. A3.2.20): la vioară – în registrul acut, cu nuanțare majoră, cu remarca *più forte e con colore*; apoi – la pian (Ex. A3.2.32: m.122). În tonalitatea de bază *c-moll* iarăși revine tema din *Andantino* (Ex. A3.2.33: m.124) prezentată recent, dar acum – cu remarca *Largamente, pp*. Mișcarea se încheie cu tema în versiunea violonistică inițială (Ex. A3.2. 34: m.135, *tempo I*), în sonorizare descrescândă, însoțită de intonații-“suspine” la pian. Rezolvarea în tonică urmează cu un contrast dinamic: *fff – ppp* .

Arhitectonica mișcării, în formă de variațiuni libere, denotă și caracteristici ale schemei tripartite, partea mediană (Ex. A3.2.23: m.44) prezentând o tălmăcire mai diferită a temei inițiale.

Partea a III-a, Allegro animato, Es-dur, 6/8, în formă de sonată, cu alură pronunțat concertistică, este precedată de o introducere, desfășurată într-un dialog instrumental (Ex. A3.2.35: m.1), susținut prin alternarea replicilor în partidele pianului (inițiate cu inversiunile D₉ a tonalității principale, cu remarca *con fantasia, ff*) și a viorii (m. 5, *con fantasia animato quasi recitativo*), amintind cu transparență intonații ale melodiilor din operele de Verdi. Iar replica *Adagio espressivo* (Ex. 36: m.13), evoluată la vioară, evidențiată sintactic prin cezuri și pauze cu *fermata*, prezintă reminiscența temei din mișcarea a doua. Urmează în reluare recitativul viorii (Ex. A3.2.37: m.16), însă acestuia i se conferă un caracter agitat, tema desfășurându-se cu remarca *a tempo allegro, f, fuoco, molto fuoco*, fiind imitat *stretto* în partida de pian (m.17). În continuare discursul conduce spre prezentarea TP (Ex. A3.2.38 : m.22, *Allegro giocoso, Es-dur, 6/8*) – în partida de vioară, cu remarca *p*; apoi TP este preluată la pian (Ex. A3.2.39: m.30), cu remarca *ff*, “dizolvându-se” în figurațiile din acompaniament. Fluxul tonal, “alunecând” spre tonalitatea *H-dur*, pregătește apariția TS (Ex. A3.2.40: m.62, 9/8, *molto espress. e dolciss.*), pătrunsă de multă lumină și seninătate. Ea derivă de la motivul descendent din *Andantino, Introduction* (v.: Ex. 2), prezentată augmentat în mișcarea a doua (v.: Ex. A3.2.30). Pe parcursul desfășurării sale sesizăm unele influențe wagneriene, creându-se asocieri cu motivul destinului din *Inelul Nibelungilor*. În tonalitatea *cis-moll* demarează concluzia (Ex. A3.2.41: m.86, 6/8): inițiată la pian și imediat imitată în tonalitatea de dominantă la vioară, ea completează imagistic TP, captând mișcare datorită ritmului punctat în acompaniament.

La începutul tratării în partida viorii se derulează TS a finalului (Ex. A3.2.42: m.103, *con passione e molto espressivo*), “colorată” în minor (*c-moll*), cu diminuarea duratelor ritmice, însoțită în acompaniament de o pulsație ritmică, derivată de la formula punctată din concluzie. În continuare mișcarea prin tonalitățile *c-moll, b-moll, es-moll, B-dur* conduce spre afirmarea tonalității *es-moll*, în care continuă elaborarea motivică a TS, tema sunând tensionat datorită intonației incipiente de triton (*f^l-ces^l*) și facturii agitate la pian. Inflexiunile următoare se orientează spre tonalitatea *b-moll*, pe fundalul căreia se desfășoară o avalanșă sonoră (de la *p* – la *ff*, de la *dolce espressivo* – la *stringendo*) și de activizare dinamică (de la *meno mosso* – la *animato*), desenul ritmic devenind prin excesivitate punctat. Discursul, soldându-se cu un moment culminativ (Ex. A3.2.43: m.151, *ff*) – în partida de pian se afirmă persistent (pe sunetul-pedală *b*) acordul D₉ al tonalității de bază (în ambitus de patru octave, cu formule anacruze punctate, sugerându-se motive “de fanfară”); iar în partida de vioară se repetă pasaje-treizeciodoimi ascendente cu oprire pe ultimul sunet – în ambitus de septimă micșorată.

Acest moment culminant dă start reprizei (Ex. A3.2.44: m. 155, *Allegro con fuoco, ff*), care demarează cu prezentarea TP la ambele instrumente în dublare de octavă. TS, desfășurându-se fără schimbări esențiale, se transferă în tonalitatea de bază. Concluzia urmează în tonalitatea *c-moll*, evoluând spre secțiunea de tranziție (Ex. A3.2.45: m.256), similară celei ce precedă repriza, conducând spre *coda* (Ex. A3.2.46: m.260, 4/4, *Meno mosso e ben marquante, ff*). Aceasta începe cu varianta augmentată a intonației din TP, p.I (v.: Ex. A3.2.4), expusă la ambele instrumente în dublare, cu un caracter emfatic, mult patos și energie, pe fundalul agitat al figurațiilor de treizeciodoimi. Pe culmea unui val energetic (*fff, con tutti forza*), după o pauză cu *fermata* (m.279) în ambele partide, răsună triumfător reminiscența TP din mișcarea finală (Ex. A3.2.47: m. 280), cu dublare instrumentală și remarca *Largo*. Astfel, finalul are un caracter sintetic, rezumând evoluția sonatei, al cărei colorit romantic se determină prin asocierile intonative cu muzica marilor romantici europeni. Concomitent, opusul denotă unele elemente inspirate din folclorul românesc.

2.3. Valențe romantice în cadrul genului de sonată pentru vioară și pian în perioada interbelică

O importanță enormă în evoluția genului de sonată violonistică românească în deceniile interbelice o are Sonata a III-a pentru vioară și pian de Enescu *În caracter popular românesc*, Op. 25, *a-moll*, creată în anul 1926²⁶, interpretată în primă audiție în anul 1927 în cadrul Festivalului Internațional *George Enescu* cu autorul la vioară și Nicolae Caravia la pian. Având dedicația *À la memoire de Franz Kneisel*, fiind structurată în ciclu tripartit: *Moderato malinconico, Andante sostenuto e misterioso, Allegro con brio, ma non troppo mosso*, Sonata prezintă unul dintre momentele de vârf ale creației enesciene. Despre această compoziție P. Bentoiu a menționat, că „în afară de Oedip, este lucrarea care a suscitat cele mai multe comentarii în creația enesciană (...). Unică în literatura mondială, această calitate și-o datorează perimetrului cu totul special al modalităților tehnice și afective înăuntrul cărora autorul a înțeles s-o desfășoare. Un perimetru în limitele căruia nu are acces decât intonația populară (...) de natură lăutărească. Ne va izbi autenticitatea ei folclorică, puterea compozitorului de a crea un fel de super-folclor” [4, p. 321].

În anii '20-'30 în circuitul culturii muzicale românești se formează forțe noi, personalități creatoare autentice din generația postenesciană, ca D. Cuclin, P. Constantinescu, C. Silvestri, D. Lipatti, M. Popa, M. Mihalovici etc., care aduc un aport considerabil în evoluția genului de

²⁶ Enescu G. *Sonate pour piano et violon Dans la caracter populaire roumain*, op.25. Paris: Editeur Enoch,1926.

sonată pentru vioară și pian. Având posibilitatea de a “savura” din izvorul muzicii populare grație apariției culegerilor folclorice de B. Bartok, Gh. Breazul, C. Brăiloiu, S. Drăgoi etc., ei au întreprins noi încercări de a “reîmprospăta” genul de sonată violonistică prin valențele limbajului național în consensul continuității tradiției romantice, precum și cu aplicarea tehnicilor componistice contemporane. Se încadrează organic în istoria genului și lucrarea compozitorului basarabean Ș. Neaga, în care urmărim o soluție inedită a reinterprețării fenomenului romantic.

2.3.1. Ștefan Neaga. *Sonate pour violino et piano*

Sonate pour violino et piano de Ștefan Neaga²⁷ (1900-1951), distinsă la concursul *George Enescu*, pe manuscrisul partiturii fiind notat: „6 decembrie 1934, Mențiunea I, concursul de compoziție *George Enescu*”, prezintă un ciclu cvadripartit: *Allegro non troppo (h-moll)*, *Tempo di Mazurka (G-dur)*, *Largo (E-dur)*, *Allegretto (h-moll)*, manifestând o valorificare originală a tendințelor național-universaliste.

Partea I-a, *Allegro non troppo, h-moll, 4/4*, în formă de sonată, demarează cu prezentarea TP în tonalitatea *h-moll*, în partida pianului *solo*: motivul de debut profilat pe trei salturi intervalice (cvartă – triton – cvartă: h^1-fis^1 , $g^1-cis^1-fis^1$) expuse cu octave paralele, cu schemă ritmică ce integrează elementul punctat și sincopic, captează energie și impetuoșitate, ce denotă tangențe clare cu tematismul de tradiție romantică (Ex. A3.2.48: m.1). În continuare tema (din m.3) se “înveșmântează” cu o factură polimelodică, identificând alterarea treptelor a IV-a, a V-a, a VI-a, a VII-a, în diferite “voci” formându-se intervale de triton (m.3, 5, 6). Inițiată în partida de pian, tema este amplu desfășurată în partida vioarei (Ex. A3.2.49: m.13): deplasată cu o octavă în sus, cu profil melodic mai configurat, infiltrat abundent cu intervale de triton, structură ritmică activizată prin mișcarea cu optimi, factură mai densă în acompaniament – tema captează o tensiune și mai proeminentă. Puntea (Ex. A3.2.50: m.23) evoluează într-un dialog *vioară-pian*, în care consecutiv la ambele instrumente se repetă modificat un motiv cu ritmică anacruhică, cu două salturi intervalice de septimă: mică (descendentă) și micșorată (ascendentă), urmate cu

²⁷ Compozitor descendent din neam de lăutari, format în aspect profesionist în mediul muzical-academic bucureștean și parizian (la Academia Regală de Muzică și Artă Dramatică din București, în clasa de compoziție a lui D. Cuclin, discipol al *Schola cantorum* din Paris, apoi – la *École normale de musique* din Paris, sub îndrumarea muzicienilor cu renume mondial, ca Alfred Cortot, Charles Munch, Nadia Boulanger), Ș. Neaga și-a început cariera creativă în contextul tradiției muzicale franceze, în special, celei romantice. Mai multe lucrări ale sale au fost remarcate la concursul de compoziție *George Enescu* cu mențiunile I (1934) și III (1936), iar el s-a învrednicit de onoarea de a deveni membru al Societății Compozitorilor Români (1934). Sonata pentru vioară și pian, *h-moll*, s-a integrat în patrimoniul național, de rând cu poemul simfonic *Nistrul*, *Suita românească* pentru orchestra simfonică, *Concertul pentru vioară și pian*, *Fantezia moldovenească* pentru vioară, pian și orchestră de coarde, oratoriul *Cântul renașterii*, liedurile *Du-te, du-te dorule*, *Paraschița* etc.

mişcare treptat descendentă și pulsație ritmică cu triolete-optimi, apărută la finele TP. Diminuarea duratelor ritmice și majorarea sonorizării până la *ff* continuă cu orientarea fluxului tonal spre tonalitatea paralelă majoră – *D-dur*, pregătind într-un *diminuendo* apariția TS (Ex. A3.2.51: m.38).

Inițiată, ca și TP, în partida pianului-*solo*, TS impresionează prin lirismul său radiant și o deosebită plasticitate melodică, de amplă respirație, cu ambitus de duodecimă micșorată (*fis²-his^m*): desfășurându-se într-o “planare” lejeră grație plasării sunetului incipient, cu durată de doime, pe timpii doi-trei (pe primul fiind pauză), iar pe timpul patru urmând sunetul de o pătrime cu *legato* peste bara de măsură. Totuși, prezența voalată a intervalului de triton (peste octavă) în punctele melodice extreme, implicarea acestui interval în “verticala” acordurilor (m.39: *f¹-h¹*; m.40: *g^m-cis¹, fis^m-his^m*; m.41: *f¹-h¹* etc.), organizarea ritmică “agitată” a contrapunctului din partida de pian (*ostinato* cu formula: optime, șaisprezecime, pauză-șaisprezecime) – acordă temei secundare o senzație de neliniște. Aceasta se face mai pronunțată odată cu elaborarea temei în partida viorii (Ex. A3.2.52: m.48), deplasarea ei cu un semiton în sus și apariția în acompaniament a unui “torrent de șaisprezecimi”. Evoluând prin tonalitățile *d-moll* (omonima minoră) și *B-dur*, TS revine în *D-dur*, fiind urmată de concluzie (Ex. A3.2.53: m.59). Tema derulată în partida de vioară se caracterizează prin variabilitatea tonalităților omonime *d-moll* – *D-dur* și structura ritmică marcată de prezența formulelor sincopate și trioletelor.

Tratarea (Ex. A3.2.54: m.70) demarează cu intervenția spontană a trisonului mărit (*b-d-fis*): el apare cu sonorizare violentă (*sf*) în partida de pian; pe fondalul acestuia în partida viorii derulându-se TP. Deplasată (în raport cu expoziția) cu o septimă mare în sus, cu intervalele incipiente de cvartă-terță (*h¹-fis¹-a¹*) extinse la octavă-septimă (*b²-b¹-as²*), tema își păstrează intact doar motivul de încheiere: tritonul descendent – cvarta ascendentă (*ges²-c²-f²*). Elaborarea ulterioară a TP se realizează într-un *dialog* instrumental (vioară – m.70, pian – m.72, vioară – m.74, pian – m.76). În continuare, din cadrul temei dispersându-se motive anacruzice ascendente (*e²-f²-d³, eis²-fis²-e³*) cu formule ritmice punctate (m.80), demersul, acumulând energie sonoră și sporind *tempo*-ul, evoluează spre derularea culminativă a TP (Ex. A3.2.55: m. 86): tema, restituindu-și varianta intonativă din expoziție, e prezentată cu mult patos și exaltare în partida viorii, în tonalitatea de subdominantă *e-moll*, având în acompaniament acorduri masive. Fluctuația tonală, cu elaborarea celulelor motivice cu triton și amplificarea dinamică, evoluează spre începutul reprizei.

Repriza (Ex. A3.2.56: m.123, *ff*) demarează în tonalitatea omonimă majoră, *H-dur*, cu derularea TS în partida viorii – amplificarea dinamică la *ff*, diminuarea duratelor, intercalarea elementului ritmic cu triolet, figurațiile cu șaisprezecimi în acompaniament, transfigurează

esențial imaginea ei lirică, acordându-i ardoarea zbuciumului romantic. Pe parcurs acesta se amplifică, în linia sa melodică infiltrându-se, repetat, intonația de triton: $fis^3-e^3-ais^2$ (m.128); $cis^3-h^2-eis^2$ (m.129). Menținându-și pulsul tensionat, TS evoluează spre punte (Ex. A3.2.57: m.140), care se desfășoară prin sincronizarea partidelor instrumentale, într-o mișcare tonală intensă și sporire a sonorității (*stringendo poco a poco cresc.*); iar în momentul culminativ al reprizei (m.147-149) ultimul acord – DVII₂ al tonalității de bază *h-moll*, fără rezolvare, e urmat de pauză *longa, fermata*.

Urmează coda (Ex. A3.2.58: m.150) cu prezentarea TP în tonalitatea de bază *h-moll*, în partida viorii, cu imitare *stretto* în ambele partide: vioară – pian/m.s. – pian/m.d. Iar derularea ei finală – emfatică și somptuoasă (Ex. A3.2.59: m.159) se realizează prin sincronizarea partidelor instrumentale în multiplă dublare, în ambitus de cinci octave, cu dinamică majorată (*ff*), discursul în fine fluxionând în tonalitatea omonimă majoră, *H-dur*. În atmosfera senină a acesteia, cu sonoritatea “stinsă” (*pp, ppp*), răsună ultimul acord de tonică, “condimentat” cu elemente de *cluster*: cu suprapunerea treptelor a VI-a și a II-a (m.166). Așadar, partea I se structurează în formă de sonată cu repriză incompletă și codă, în care evoluează TP, compensând lipsa ei în repriză.

Partea a II-a, Tempo di Mazurka, G-dur, 3/4 poate fi concepută drept ofrandă unui dintre cei mai iluștri promotori ai romantismului F. Chopin. Structurată în formă tripartită mare, mișcarea începe cu o introducere, a cărei temă, festivă, fastuoasă, interpretată la vioară, e generată din motivul cu salturi de octavă (descendent și ascendent), cu formulă ritmică specifică genului: optime cu punct, șaisprezecime, pătrime, pătrime. În introducere (A3.2.60: m.1-9) se regăsesc și unele elemente ale lexicului romantic: trisonul mărit și acordul D₇ cu cvinta urcată apar la sfârșitul introducerii (m.9), în moment de maximă sonorizare.

Imediat după acest moment tensionat urmează tema primei secțiuni (Ex. A3.2.61: m.11) – derulată în partida viorii, cu un profil melodic unduos, susținută de acompaniamentul “șerpuitor” al pianului, cu structură ritmică fluentă, ea atenuază întrucâtva impetuoșitatea introducerii. Însă pe parcursul evoluării tema respectivă se infiltrează cu elemente ritmice punctate, triolete-optimi, sporadic aplicându-se treapta a patra lidică, tipică folclorului polonez. Tema segmentului median (Ex. A3.2.62: m.44), desfășurată în tonalitatea *Es-dur*, în partida de vioară, se asociază stilistic unui alt dans de circulație europeană – *valsul* (în acompaniament manifestându-se formula ritmică ternară specifică acestuia). Tema se profilează similar cu TS din partea întâi: demarând de la înălțimea sunetului susținut prelung g^3 , melodia “planează” descendent. În tonalitatea *Es-dur* revine și prima temă (m.60), returnându-se apoi în tonalitatea de bază *G-dur* (m.76).

Secțiunea centrală a mișcării, *Poco meno mosso* (Ex. A3.2.63: m.92), prezintă un *trio* tradițional cu schemă tripartită simplă. Tema primei secțiuni, în tonalitatea *B-dur*, apropiată genului de *vals*, se desfășoară în partida de vioară, în mișcare treptat ascendentă, însoțită de un acompaniament polimelodic, cu formule ritmice punctate persistente în diferite voci, iar la încheierea frazei – și la vioară. Tema segmentului median, *Più mosso* (m.107), denotă cu transparență tangențe ritmice și intonative cu melodia de *mazurcă* din introducere. După revenirea temei incipiente a *trio*-ului (m.124) începe repriza mișcării secunde (m.140), în tonalitatea *G-dur*. Ea este prezentată incomplet, doar cu prima temă, elaborată intonativ și sporadic “umbrită” prin inflexiunea în tonalitatea omonimă minoră *g-moll* (m.156). Odată cu returnarea în tonalitatea inițială *G-dur*, pe fondalul sunetului-pedală *g*, începe compartimentul de încheiere - coda (m.167).

Partea a III-a, Largo, E-dur, 4/4. Mișcarea dată prezintă centrul liric al Sonatei: fiind structurată în formă tripartită simplă, ea începe în partida de pian *solo* (Ex. A3.2.64), în registrul octavei a doua, cu o temă, care prin astfel de caracteristici, ca *tempo*-ul lent, durate prelungi de doimi și întregi, sonoritate scăzută (*p*), contur melodic aplanat cu intonații ce nu depășesc ambitusul de terță mică, acompaniament cu mișcare pendulatorie continuă, pornită de la intervalul descendent de terță mică, denotă unele tangențe stilistice cu genul cântecului de leagăn. În continuare această temă, diafană, aerată, reluată la vioară (Ex. A3.2.65: m.13) cu remarca *leggiero* și aceeași intensitate dinamică (*p*), cu arpegii ascendente grupate ritmic în triolete-pătrimi în acompaniament, sugerează unele tangențe cu melosul ariilor de operă sau, poate, cu celebra *Ave Maria* de Bach-Gounod. Secțiunea mediană (Ex. A3.2.66: m.25), *Un poco più mosso, p*, derulată în tonalitatea *d-moll*, în partida de vioară, prezintă o temă nouă, care deși diferă de prima intonativ, completează același spectru de imagini muzicale. În procesul “fluctuării” prin tonalitățile *d-moll, C-dur, b-moll, a-moll, F-dur, As-dur*, discursul revine în tonalitatea inițială *E-dur* (c.4, m.41), anticipând repriza mișcării.

În repriză (m.45, *Tempo primo*) tema incipientă este prezentată, ca și în debutul mișcării, în partida pianului, cea de vioară preluând “acompaniamentul” cu figurații arpegiate. În derularea culminativă a temei respective (m.55, *f*) melodia este iarăși se transferă în partida viorii, la pian urmând arpeggiile ascendente ritmate în triolete-pătrimi. Intervenirea trisonului mărit (m.64) semnalează demararea codei (Ex. A3.2.67: m.65): ea se desfășoară pe fundalul sunetului pedalat de tonică, melodia coborând lent până în octava mică, iar intensitatea sonoră fiind atenuată la *ppp*.

Partea a IV-a, Allegretto, h-moll, 4/4. Finalul, în formă de rondo-sonată, identificând caracteristici ritmo-intonative comune cu mișcarea întâi, acordă ciclului integritate arhitectonică.

Aceasta se datorează elementului ritmic sincopat și saltului de cvintă descendentă urmat de o mișcare treptată în direcție opusă, care este prezent în măsura a doua în cadrul fiecărei dintre temele principale ale părților extreme. TP din mișcarea finală, expusă, ca și TP din partea întâi, în partida de pian-*solo* (A3.2.68: m.1), cu elemente imitative în partidele m.d./m.s., are un caracter energetic, viguros, care se amplifică în procesul derulării acesteia în partida viorii (Ex. A3.2.69: m.13).

TS este prezentată prin două idei muzicale. Prima (Ex. A3.2.70: m.25, *f*) – în tonalitatea *E-dur*: o temă austeră, cu mișcare euritmă a vocilor în partida de pian, amintind factura acordică de coral; iar vioara îi “răspunde” acesteia cu un pasagiu volatil ascendent (m.26), imitat la pian (m.27). A doua TS (Ex. A3.2.71: m.39) – în tonalitatea *D-dur*, *Un poco meno mosso*, *p*, în partida de vioară, calmă, cantabilă, descinde domol de la sunetul prelung d^3 , fiind susținută în partida de pian cu pasagii arpegiate (septolete-șaisprezecimi), asemănătoare acompaniamentului “de harpă”. În desenul ei ritmic, ca și în TS din prima mișcare, se identifică plasarea sunetelor cu durată mai mare pe timpii slabi. Ambele teme, reprezentând aspecte distincte ale liricului, se completează reciproc. În continuare revine TP (m.55, *Tempo primo*), în tonalitatea de bază *h-moll*, însă – derulată în *dialog* instrumental: inițiată în partida de pian-*solo*, este imitată peate două măsuri, la vioară. Evoluția demersului muzical, elaborându-se elemente dispersate ale TP, conduce spre o zonă culminativă a expoziției (m.66), pregătind următorul compartiment al rondo-sonatei.

Episodul central al formei de rondo-sonată (Ex. A3.2.72: m.69), înlocuind tratarea, începe în tonalitatea *G-dur*, cu o temă vioae, ornamentată cu triolette, având un profil melodic conturat pe alternarea mișcării treptate și saltului ascendent de septimă cu returnarea în direcție inversă. Tema se expune *stretto* în partidele pianului și a viorii (m.69-71: pian/m.d. – pian/m.s. – vioară – pian/m.d.), însă în procesul evoluării instrumentele se sincronizează într-un torent sonor confluent (m.80), care, traversând mai multe tonalități și amplificându-și volumul sonor, conduce spre culminația episodului (m.83). O scurtă retransiție (m.84-86) în partida de pian-*solo*, la finele căreia vioara intervine cu o intonație-reminiscentă din a doua TS (m.86), pregătește repriza.

Repriza (m.87) începe în tonalitatea de bază *h-moll* cu TP, prezentată prescurtat – doar în versiunea pianistică, iar TS, cu ambele idei muzicale, se desfășoară în tonalitatea omonimă majoră *H-dur* (m.98 – prima, m.113 – a doua). La încheierea reprizei, conform schemei de rondo-sonată, apare TP, însă ea revine după inflexiunea spontană în tonalitatea treptii a VI-a, *g-moll* (Ex. A3.2.73: m.122) –apreciată în tradiția romantismului european ca *schubertiană*. Ca și la finele expoziției, TP este inițiată în partida de pian și imitată, peste două măsuri, în partida viorii, dar acum în acompaniament (m.124) se infiltrează elemente intonative din a doua TS. După revenirea

în tonalitatea *h-moll* TP (Ex. A3.2.74: m.136) e prezentată *stretto* (pian-vioară) la distanță de o măsură. Un val de acumulare energetică, inițiat pe fundalul sunetului treptei a patra *e* (m.142), dublat în octavă cu *tremolo* în registrul profund al pianului, în partidele de vioară și pian/m.d. imitându-se *stretto* motivul TP (la distanță de două pătrimi), evoluează spre coda finalului.

În prima dintre cele două secțiuni ale codei, *Presto* (Ex. A3.2.75-a: m.148), în tonalitatea *h-moll*, continuă afirmarea persistentă a motivului TP, desfășurat *stretto* la distanță de două pătrimi: inițiat în registrul grav al pianului (m. s), cu dublare în octavă, el este imitat, cu dublare de două octave, în partidele de pian (m. d.) și vioară (în care tema se ornamează cu *tremolo*), astfel încât vocea de sus ajunge la sunetul h^3 , diapazonul sumar alcătuind cinci octave. În a doua secțiune, *Prestissimo* (Ex. A3.2.75-b: m.158), în aceeași tonalitate și același registru profund al pianului, continuă elaborarea motivului TP (din m.160 – în diminuare) suprapus cu intonația augmentată a celei de a doua TS, linia melodică în partida viorii (descendentă, cromatizată, cu *tremolo*) fiind susținută de acorduri (ce o dublează) în partida pianului, m. d.

Reorientarea modală în tonalitatea omonimă *H-dur* (Ex. A3.2.76: m.165), repetarea motivului TP în registrul profund al pianului timp 11 măsuri, confluența partidelor instrumentale într-o pornire emotivă comună, cu multă grandilocvență, conduce demersul în moment culminativ la acordul de tonică (m.180), aplicat cu vigoare, *sf.* Dar pauza la ambele instrumente (de trei pătrimi și o optime) crează un “suspans”, succedat de acordul de tonică (Ex. A3.2.77: m. 181), reinterpretat în tonalitatea omonimă majoră (*H-dur*) – în poziția melodică a treptei a V-a: fis^1 în partida viorii, iar în acompaniament – a VI-a: gis^1 , apoi – a VII-a: ais^1 – fiind susținut cu sunet atenuat la *pp*.

2.3.2. Constantin Silvestri. Sonata II pentru violină și pian, op. 19, nr. 3

Sonata II pentru violină și pian, op. 19, nr. 3 de Constantin Silvestri²⁸ (1913 – 1969), compusă în anii 1939-1940 (la finele partiturii indicându-se data finisării sale: „ianuarie,

²⁸ Unul dintre muzicienii români, recunoscuți la nivel mondial, ca cel mai mare compozitor după G. Enescu, iar ca dirijor fiind comparat cu Herbert von Karajan. Apreciat multiplu (anii '30) la Concursul de compoziție George Enescu (maestrul personal dirijându-i lucrările premiate), mai târziu a dirijat în premieră numeroase creații de Enescu, inclusiv, Oedipe la primul Festival Enescu (1958), cu un succes intrat în legendă. Evoluarea strălucită la pupitrul Orchestrei Filarmonice din Londra în 1957 îi lansează fulgerător cariera dirijorală: concertează cu orchestrele *Chicago Symphony Orchestra* și *Philadelphia Symphony Orchestra*, devine prim dirijor al Orchestrei din Bournemouth (din 1961 până la sfârșitul vieții), concertând cu ea în Europa, SUA, Japonia, Australia, America de Sud. A moștenit o discografie cu peste o sută de înregistrări în fruntea marilor orchestre din lume, precum și o importantă operă componistică, ce include lucrări simfonice și de cameră: *Jocuri bihorene* pentru orchestră, *Trei piese* pentru orchestră de coarde, *Cinci capricii pentru voce și orchestră*, *trei Concerti grossi*, *Preludiu și fugă* pentru orchestră, *Cvartetul de coarde nr.2*, *Sonata pentru violoncel și pian*, *Sonata II pentru violină și pian*, op. 19, Nr. 3, *Sonatina pentru pian*, *Cântece de pustiu* (pentru pian), *Lieduri* pe versuri de Rilke, etc.

1940”)²⁹, este constituită ca un ciclu tripartit, cu text muzical notat fără semne la cheie. Apartenența tonală se manifestă foarte vag: partea I începe cu reliefarea treptei de reper *h* (prin intermediul sensibilei *ais*), iar la sfârșitul mișcării sesizăm ca reper trisonul de tonică *fis-moll* (cu suprapunerea treptelor suplimentare); în partea a II-a fluxul tonal se orientează către tonalitatea *A-dur* (paralela tonalității *fis-moll*), iar finala, începându-se în tonalitatea de subdominantă *b-moll*, încheie ciclul prin revenirea la tonalitatea *fis-moll* (trisonul final asociind trepte suplimentare). Autorul, fără a nega tonalitatea, o modifică esențial prin dedublarea treptelor și aplicarea excesivă a *cluster*-ilor. În plan stilistic Sonata prezintă „o interesantă acumulare de elemente pe de o parte romantice și expresioniste iar pe de alta, de rezonanță populară, reflectând (...) o oarecare influență a lui Bela Bartok” [197, p.3]. Concomitent cu absența semnelor la cheie, partitura nu are indicații de *tempo*, acesta fiind identificat doar prin date de metronom: p.I – $\text{♩} = 138-144$; p.II – ; p.III – $\text{♩} = 56$. În schimb autorul introduce numeroase gradații dinamice: *poco p*, *molto p*, *molto pp*, *ben p*, *ben pp*, *quasi p*, *pppp*, *poco f*, *molto f*, *ben f*, *ben ff*, *quasi f*, *sff* etc.; și indicații interpretative: *con entusiasmo*, *con virtuosità*, *con passione*, *poco cantando*, *pochissimo calando*, *con tenerezza*, *mormorando*, *ma calmo*, *con poesia*, *con calore*, *cantando molto e non ritmico*, *pesante*, *stringendo*, *perdendosi*, *pensieroso*, *agitato*, *sonoro*, *flautando*, *dolce amabile*, *tranquillo*, *esitando*, *selvageamente*, etc.

Partea I, $\text{♩} = 138-144$, 2/2, este structurată în formă de sonată, tratată în mod distinct, în concordanță cu conceptul romantic al lucrării, care se manifestă chiar la începutul Sonatei (Ex. A3.2.78: m.1). Ea debutează în partida pianului, cu sunetul de reper *h* multiplicat în patru octave, cu remarca *f*, susținut prelung, aïdoma unui semnal, strident și amenințător; iar în partida viorii îi “răspunde”, ca un ecou în depărtare, solitar și incert, cu intensitatea scăzută la *p*, sunetul de sensibilă *ais*¹. După această *intonație-tezis* în partrida violonistică demarează TP (Ex. A3.2.78: m.5), cu remarca *con entusiasmo*, cu sonorizarea majorată la *f*, profilată pe o linie “frântă”, cu tendință ascendentă, identificând în continuare intervale de cvartă și triton. La următoarea prezentare a TP în partida viorii, însă acum cu remarca *più dolce come prima* – începe puntea (Ex. A3.2.79: m.28); discursul desfășurat într-o mișcare confluentă a ambelor partide instrumentale, acumulând tensiune și forță sonoră (Ex. A3.2.80: m.53, *con virtuosità*), conduce spre un moment culminant (m.56, *ff*, *pizz.*), după care trei acorduri disonante în partida pianului (m.57), cu remarca *bf*, deplasate pe semitonuri în sus (ultimul fiind separat prin pauze-pătrimi), crează un suspans, ce semnalează trecerea spre TS.

²⁹ Silvestri, C. Sonata II pentru violină și pian, op.19, nr.3. București: ESPLA, 1957.

TS (Ex. A3.2.81: m.62, *bp, espr.*) – o melodie de largă respirație (cu profil aplanat ascendent, “compensat” cu mișcare lină în direcție inversă, este prezentată în partida pianului *solo* cu octave paralele în registrul acut, de la a treia măsură (m.64) asociindu-se un contrapunct violonistic, infiltrat cu intervale de cvartă și septimă micșorată. Apoi (m.78) TS e reluată în partida viorii, cu multă emotivitate, având remarca *molto espr., con passione, p, mp, cresc. molto*. TS se încheie cu intonația *interogativă* triplu repetată $h^1-c^2-d^2-es^2$ în ambitus de cvartă micșorată (Ex. A3.2.82: m.88). După o scurtă tranziție în partida pianului (m.97, *p, semplice, cresc.molto*), succedată de o pauză la ambele instrumente (Ex. 83: m.100), urmează concluzia (m.101, *con tinerezza*), inițiată în partida de pian *solo*, reprezentată printr-o melodie de *joc bihorean*³⁰. Transferată în partida viorii (m.105, *f., marc.*), tema conduce la un schimb repetat de replici *interogative* între pian – dis^1-e^1 și vioară – dis^2-a^2 (Ex. A3.2.84: m.118-119), după ce partidele instrumentale se sincronizează, intensitatea dinamică descrește până la *pp*, și se întrerupe cu o pauză la ambele instrumente (m.128), care precedă repetarea expoziției.

Tratarea (Ex. A3.2.85: m.129), anticipată de o pauză de două măsuri la ambele instrumente este concepută în mod inovativ, având două etape: prima prezintă un episod politematic, iar în a doua se produce elaborarea tematismului din expoziție. Episodul demarează cu o temă de profundă meditație, cu remarca *ma calmo, mormorando* (m.131), susținută în registrul grav al pianului (nouă măsuri – *solo*), cu durate prelungi și sonorizare diminuată la *pp*. Inițiată într-o singură voce, tema treptat acumulează două, trei, apoi – patru voci și factură de coral. În contrapunct cu această temă, care își urmează negrăbit desfășurarea sa, în partida viorii începe o melodie expresivă (Ex. 86: m.140), cu remarca *dolce* (m.140), apoi – *espr. la melodia, con poesia*. A doua temă din cadrul episodului (Ex. A3.2.87: m.173) – o melodie cantabilă (derulată în partida de vioară, susținută la pian în formula “melodie-acompaniament”: conturul sonor ondulat, diapazonul amplu (peste două octave), remarca *espres., cantando molto e non ritmico*, intonațiile “șerpuitoare” în partida de pian, amintind genul de cântece lirice cu ale lor libertate ritmică. Reluarea acestei teme (m.190, *con calore*) în aceeași partidă a viorii, dar cu o secundă mare mai sus, pornește un val de majorare dinamică, pe culmea căruia în partida de pian, cu remarca *f*, în registrul strident intervine a treia temă (Ex. A3.2.88: m.203), desfășurată cu octave paralele, treptat descendent la distanță de o octavă mărită ($a^3 - as^2$). Desenul ritmic uniform, constituit din pătrimi, cu excepția sincopei pe treapta h^3 (distanțată de “vârf” cu o septimă mică), exprimă duritate, ferocitate, caracter ofensiv.

³⁰ Silvestri, C. Sonata II pentru violină și pian. București: ESPLA,1957, p.2.

O atenuare dinamică bruscă la *pp* și o scurtă tranziție în partida pianului (m.209, *con ritmo*) evoluează spre a doua etapă a tratării – dezvoltatoare (Ex. A3.2.89: m.212), în care se elaborează, fiind susținute în partida viorii, motive din tema dansantă a concluziei (m.214). Demersul, însă, este brusc întrerupt de revenirea temei a treia din episod (Ex. A3.2.90: m.224); derulate ca și recent în partida pianului, dar acum – cu o insistență și mai pronunțată, cu remarca *sf*, cu sunetul “de vârf” a^3 urcat spre ais^3 (în formulă ritmică punctată), și doar apoi coborând treptat spre sunetul augmentat as^2 , și mai alunecând încă trei trepte la interval de semiton: $g^2-fis^2-f^2$ (m.227), cu o prolongare majoră a ultimului sunet, sugerându-se transparent intonația *lamentativă*. În continuare procesul de elaborare a concluziei revine din nou, cu aceeași energie și caracter jovial (m.227): în partida viorii perpetuează intonații dansante (*molto p, leggiero ma con ritmo*), acompaniate în artida de pian cu acorduri răspicate (*secco, senza ped*). Un torent de amplificare a sonorității (*poco a poco cresc., più a più f, ff*) pregătește momentul culminant al tratării (Ex. A3.2.91: m.255): pe fondalul sunetului dublat în octavă *fis* în registrul profund al pianului, cu remarca *Pesante, con entusiasmo*, cu dinamică intensă (*f, stringendo*), cu un caracter tensionat, apăsător, penibil, în contrapunerea ambelor partide instrumentale, se elaborează intonații modificate din TP (precedate de *intonația-tezis*): cu linie melodică “frântă” și exces de intervale de cvartă, cvintă, sextă etc.

În continuare în partida pianului (Ex. A3.2.92: m.276, *rf*) începe oscilarea persistentă a treptelor c^1-h^m (pe fondalul sunetului pedalat *f*, în registrul profund, și sunetului des^1 , asociat în vocea de sus), urmată de “răspunsul” viorii: cu remarca *ppp* apare sunetul prelung ais^1 (m.278), repetat multiplu; se conturează *motto*-ul, transfigurat decisiv: ca și în expoziție el precedă TP (derulând în partida viorii cu remarca *grazioso, pp*), cu care demarează repriza. TP apare în imagine transfigurată, cu un caracter lejer și volatil, cu remarca *grazioso* și o sonoritate scăzută la *pp*. Iar TS (Ex. A3.2.93: m.312) își manifestă esența lirică și mai evident: linia melodică e transferată cu o octavă în sus, apare remarca *sf, con passione*, ambele partide se derulează în paralel. La finele TS, ca și în expoziție, intervine intonația *interogativă* $h^1-c^2-d^2-es^2$ (Ex. A3.2.94: m.319), însă acum – urmată de cea *lamentativă* $es^1-d^1-des^1-ces^1$, *molto espressivo, calando* m.323). Concluzia motorică (Ex. A3.2.95: m.328) urmează cu remarca *cresc. molto, con tinerezza*, păstrându-i-se factura din expoziție; ca și atunci ea este întreruptă de intervenirea repetată, dialogată (pian/vioară), a intonației *interogative* (Ex. A3.2.96: m.345).

Apoi, după o diminuare sonoră și pauză la ambele instrumente începe coda (m.359); în mișcare motorică, ascendentă, cu durate de optimi, perfect sincronizată în ambele partide, torentul sonor redă atmosfera sărbătorească a *jocului bihorean*. Demersul acumulează forță, conducând spre culminația mișcării (Ex. A3.2.97: m.392, *Con brio, fff*), după ce revin motive din

concluzie (m.399). O avalanșă sonoră conduce la acordul final, precedat de o doime-pauză – tri12sonul tonalității *fis-moll* (m.408) fiind aplicat în partida pianului, suprapus cu trisonul *G-dur* – la vioară (Ex. A3.2.98). Și doar ultimul sunet *fis* multiplicat în patru octave, aplicat dialogat la ambele instrumente, amintind intonația-tezis, definitivează evoluția primei mișcări.

Partea a II-a, d - 66, 2/2, cu trăsături de formă dublu tripartită, cu introducere și codă, cu elemente dezvoltatoare și reminiscente tematice, începe cu un compartiment introductiv lent, în registrul grav al pianului-*solo*, în care revine tema meditativă din episodul primei mișcări, desfășurată fără schimbări 45 măsuri, fiind înlocuită doar remarca *ma calmo, pp, mormorando*, cu *mp, pensieroso* (Ex. A3.2.99). Introducerea se încheie cu un *solo* expresiv al viorii (Ex. A3.2.100: m.55, *tranquillo*), la sfârșitul căruia se conturează intonația *lamentativă* (es^1-d^1), repetată cu augmentare (m.58, 59-60). După o pauză-doime (m.60) și *fermato* asupra barei de măsură începe prima secțiune (A) a mișcării (Ex. A3.2.101: m.61), în care se abordează sfera de imaginilor lirice, “umbrite” de un dramatism disimulat: în partida de pian (11 măsuri – *solo*) pornește o temă derivată de la motivul de terță ascendentă, cu remarca *molto espr. la melodia*, factură acordică cu durate mari, sonorizare de *pp* și mișcare armonică ce denotă tensiune ascunsă. În partida viorii se conturează un contrapunct, ce se derulează într-o mișcare lină (*dolce, p*), în ambitusul octavei a doua (m.72), se încheie cu o intonație *interogativă* (cvartă micșorată ascendentă $e^2-f^2-g^2-as^2$), cu ultimul sunet mult depășind durata celorlalte (Ex. A3.2.102: m.79).

Faza următoare a mișcării secunde (B) este precedată de o pauză-pătrime (Ex. A3.2.102: m.81) și o introducere în partida pianului (cinci măsuri – *solo*) cu factură acordică densă, un flux armonic tensionat, mișcare ritmică preponderent cu pătrimi, inițiată cu o formulă punctată, intensitate sonoră crescută la *mf*. Demersul ce urmează în partida viorii (m.87) cu remarca *dolcissimo, pp*, devine agitat (m. 90, *agitato*), melodia abundă de intervale ce alcătuiesc septacord sau trison micșorat: $cis^1-e^1-g^1-b^1$; $g^1-b^1-des^2$. Linia melodică se profilează în câteva “valuri” cu amplitudă în creștere. Secțiunea dată, ca și prima, se încheie cu intonația *interogativă*: $h^1-c^2-d^2-es^2$ (Ex. A3.2.103: m.130), ultimul sunet fiind prolongat.

După o pauză-pătrime de la sunetul es^2 demarează secțiunea a treia (A_1), readucând materialul muzical al primei secțiuni (m.128, *pp, calmo*; v.: m.61), însă acum partida viorii dublează în octavă melodia pianului, demersul treptat agitându-se (*con passione*), iar dinamica ajungând la *quasi f*. În continuare desfășurarea revine la calm, la finele secțiunii în partida viorii repetându-se intonația *interogativă* ($e^2-f^2-g^2-as^2$), cu intensitatea redusă la *ppp* (m.146-148). Secțiunea următoare (B_1) continuă după o pauză-pătrime, în partida de pian revenind materialul introducerii către secțiunea a doua (m.149): puțin modificat, caracter mai agitat (*agitato*) și intensitate sonoră mărită la *f*; melodia din partida viorii (m.153) se desfășoară cu remarca *molto*

cantando sonoro, f. Intervine a treia temă din episodul primei mișcări – cu durate mult augmentate (Ex. A3.2.104: m. 159); de la sunetul *cis*³ cu o dinamică majorată la *ben f* (m.159), demersul se orientează descendent, cu dublare în octavă, coborând treptat la interval de octavă mărită până la sunetul *c*² (m.165), apoi alunecând (*dim., calando*) cu încă două trepte (*h¹-b¹*).

Cezura notată prin *fermata* deasupra barei de măsură semnalează următoarea secțiune (A₂) ce readuce tema din secțiunea întâi (Ex. A3.2.105: m.172, *bp, molto espr.*). Însă acum ea, după prezentarea în partida pianului, se imită *stretto* în partida viorii, la distanță de o măsură. În continuare liniile melodice (m.175) într-o mișcare confluentă, cu dublare, cu intensitate de *bf*, ascensionează la sunetul culminativ *as*³, ca apoi, revenind la punctul de pornire să urce, cu dinamică estompată la *ppp*, la *fis*². Coda urmează după semnul *fermato* deasupra acordului la pian și pauzei – la vioară (m.191), readucând tema din secțiunea întâi: în partida pianului, cu remarca *con gran'espr., bpp*. Contrapunctul viorii, evoluează aplanat ascendent, cu remarca *molto espr. sempre*, conducând spre intonația finală a mișcării a doua: cea *interogativă*, exprimată acut prin intervalul ascendent de septimă micșorată *gis¹-f²* (Ex. A3.2.106: m.207), sunetul final fiind dublu repetat cu remarca *lunga* și sonorizarea *ppppp*.

Partea a III-a, d = 56, 2/2, debutează cu o introducere lentă, cu o temă recitativă în partida pianului-*solo* în registru grav, cu mișcare paralelă în trei octave, având remarca *una corda, molto p* (Ex. A3.2.107: m.1). Monologul se încheie cu o pauză-optime, după ce apare, modificată esențial, repetată de două ori, *intonația-tezis* din mișcarea întâi (Ex A3.2.108: m.11); sunetul prelung *h*, multiplicat în patru octave, dinamica diminuată la *ppp*, remarca *sensibile* – la pian; și “răspunsul-ecou” prin sensibilă *ais*, cu sonoritatea *bpp* – la vioară. Sunetul respectiv, majorându-și la a doua repetare dinamica la *f* (m.14), dă start reminiscenței TP din mișcarea întâi (m. 15, *mosso, f*), aceasta fiind transferată, după o pauză de trei pătrimi, cu o secundă mare în sus (Ex. A3.2.109: m.18), cu o sonoritate atenuată la *mp, meno mosso, più dolce*. Suspansul creat de următoarea pauză (două doimi cu *fermato*) se “epuizează” cu începutul compartimentului de bază al finalului – *Rondo*, măsura schimbându-se din 2/2 în 6/8.

Refrenul (A) – o temă lejeră (Ex. A3.2.109: m.21), cu ritmică impulsivă de triolete, cu modificări cromatice ale unor trepte (chiar de la începutul temei fluctuația *a-ais* creează senzația trisonului *Fis-dur/moll*), amintește melodiile “înfocate” de joc. Expusă inițial în partida pianului, cu octave paralele, *p* (opt măsuri – *solo*), apoi, după o ascensiune melodică promptă (*f, molto cresc., con brio*), ea continuă în partida viorii (Ex. A3.2.110: m. 31). Structurat tripartit, refrenul în partea mediană identifică o altă melodie cu tentă folclorică (Ex. A3.2.111: m.43, *mp, dolce*); prezentată în partida viorii, mai cantabilă, cu profil mai aplanat, în acompaniament menținându-se un *trilo* continuu pe sunetele *cis²-h¹*. În repriză caracterul refrenului devine mai săltăreț (grație

aplicării sunetelor cu accente și *stacc.*). Pasagiul vertiginos în partida pianului (la vioară fiind pauză), din registrul acut treptat descendent cu cinci octave (m.67), conduce spre primul cuplet.

Cupletul întâi (B) se desfășoară dialogat (Ex. A3.2.112: m.70), în partidele instrumentale perindându-se motive scurte din intervale de cvartă și cvintă, cu remarca *sf*, cu accente pe timpii slabi, ce acordă temei o alură umoristică. Pe parcurs conturul liniilor melodice se aplanează, devenind mai cantabil, dinamica descrescând la *mp*, *bp*: astfel e pregătită a doua idee muzicală a cupletului (Ex. A3.2.113: m.86, *dolce e cantando*, *bp*) – în partida pianului se desfășoară o melodie de amplă respirație, din măsura următoare susținută la vioară cu o variantă ritmico-intonativă a temei date, însă, între partidele instrumentale, uneori se formează intervale de secundă, septimă, nonă. După un interludiu în partida pianului (m.108-112) revine refrenul (A₁), în care primul compartiment se desfășoară în variantă similară primului refren (m.113); iar secțiunea mediană (m.127), în care demersul captează melodicitate, sonoritate (*dolce*, *cantando*, apoi – *sonoro*), evoluează nemijlocit spre al doilea cuplet (C). Această particularitate arhitectonică corespunde tradiției romantice, conform căreia pe parcursul formeii rondo refrenele devin mai laconice, prescurtate, iar cupletele se extind în dimensiuni.

Astfel, cupletul doi are dimensiune mai mare decât primul (I – 43m.; II – 54m.): el demarează cu o temă (Ex. A3.2.114: m.145) prezentată în partida pianului, cu remarca *f*, *una corda*, cu mișcare ascendentă și formulă ritmică constantă (pătrime și optime), însoțită cu un contrapunct violonistic, al cărui linie melodică planează descendent. Pe parcursul desfășurării demersului în partida viorii apare, precedată de o pauză de două măsuri, intonația *interogativă* în ambitus de triton (Ex. A3.2.115: m.157-159), augmentată ritmic și delimitată sintactic, cu remarca *pp*, *vibr.*, *sulla tastiera*. Intonația respectivă se repetă în continuare de mai multe ori (Ex. A3.2.116: m.183), iar în preajma refrenului al treilea (Ex. A3.2.117: m.195) ea se manifestă prin intervale de terță mică și septimă micșorată, acestea fiind separate prin pauze și repetate câte două ori.

În refrenul al treilea revine varianta modificată din repriza primului refren (m.206, *f*; v.: m. 56), iar în secțiunea mediană a acestuia (m.218, *dolce amabile*) desfășurarea demersului treptat se dinamizează: intervalica se extinde, ajungând la nonă, decimă, undecimă, duratele se diminuează până la șaisprezecimi (m.237). Următorul gând muzical (m.247), prezentat în partida viorii, cu remarca *molto espr.*, captează elemente melismatice și triolette cu șaisprezecimi (m.258), derulate cu remarca *tranquillo* și dinamica atenuată până la *pppp*. Cupletul al treilea (Ex. A3.2.118: m.263, *Tranquillo*) debutează în partida pianului (10 m. – *solo*) cu tema incipientă a episodului central din mișcarea întâi (*ma calmo*, *pp*, *mormorando*, prezentată și în introducerea la mișcarea a doua): ea este prezentată în diminuare ritmică și metrul 6/8, dominant

în finală. Spre sfârșitul cupletului al treilea apar motive fragmentate, separate prin pauze, ale refrenului. Iar apoi urmează ultima derulare a refrenului (Ex. A3.2.119: m.297, *Più mosso, selvageamente*) – el este susținut în formă de canon instrumental, primele cinci măsuri respectat cu exactitate. Tema răsună cu maiestruozitate, cu dinamică majorată la *ff*, *sf*, în momentul culminativ (Ex. A3.2.120: m. 313, *ff*) partidele instrumentale sincronizându-se, iar liniile melodice în partida de pian fiind dublate în octavă. După revenirea demersului la calm, dinamica atenuându-se la *pp*, la ambele instrumente urmează o pauză îndelungată (Ex. A3.2.121: m.329), care precedă coda (m.330, *Tranquillo*). În partida viorii se repetă motive ale refrenului (*espr.*, *con maniera*), încadrate, preponderent, în intervale de triton (m.330 d^1-as^1 ; (m.339): dis^1-a^1 ; (m.340-341): gis^1-d^2 ; și septimă micșorată (m.332): e^1-des^2). Ele se intercalează cu scurte replici acordice, care prin formula ritmică (pătrime - optime) și remarca *dolce*, identifică reminiscențe din cupletul al doilea. Finalul se încheie cu derularea concluziei (*joc bihorean*) din mișcarea întâi (Ex. A3.2.122: m.342). În ritmul vertiginos, cu dinamica descrescândă la *ppp*, se încheie această Sonată, ultimul acord al căreia, aplicat cu remarca *ff*, îl prezintă trisonul de tonică cu elemente de *cluster* al tonalității *Fis-dur/fis-moll*, în componența căruia se asociază treapta a II-a dedublă.

2.3.3. Marcel Mihalovici. 2-eme Sonate pour violon et piano, nr. 2, op. 45

Marcel Mihalovici (1898 – 1985), unul dintre cei mai apreciați compozitori români stabiliți la Paris³¹, recunoscut de contemporani celebri, precum M. Ravel, V. d'Indy, N. Lejeune, A. Gastoué etc., este caracterizat de către F. Poulenc drept „cel mai bun compozitor al școlii străine din Paris. În fiecare an Mihalovici aduce noi dovezi ale individualității și talentului său, exprimate printr-o tehnică plină de măiestrie” [215]. Susținător al neoclasicismului și romantismului, limbajul lucrărilor sale fiind grefat de influența folclorului românesc, a elaborat un stil muzical de factură universală, marcat de culori stridente și sonorități incisive. Compozitorul a îmbrățișat diverse stiluri contemporane, utilizând mijloace armonice cromatizate, uneori alunecând spre serialism.

³¹ La îndemnul lui George Enescu, care îi aprecia talentul încă la începutul carierei, vine la Paris pentru a-și continua studiile. Absolvind *Schola cantorum* (1919-1925), avându-l pe Vincent d'Indy ca mentor la compoziție, s-a afirmat ca un compozitor prodigios, autor de succes al numeroaselor creații impresionante. Predispus către compoziții de amploare pentru scena lirică (7 baletе, 5 opere, printre care opera Krapp pe libret de S. Beckett, unul dintre figurile-cheie în literatura mondială contemporană), excelează și în genul simfonic (cinci simfonii, *Fantezie* pentru orchestră mare, Concert pentru vioară și orchestră, *Capriciu românesc*, *Rapsodia concertantă în stil popular românesc* etc.), muzică de cameră (cvartete de coarde, sonate pentru vioară și pian etc.), corală, vocală și de film. A activat ca profesor la *Schola cantorum* (din 1959), în 1964 devenind membru corespondent la Académie des Beaux-Arts din Paris. Vasta creație a fost onorată prin diverse premii: George Enescu, Ludwig Spohr (Brunswick), Copley (Chicago), etc.

Partitura Sonatei violonistice nr.2, op. 45³², identificând dedicația: „*À Boguslav Martinů*”, locul și perioada creării: *Cannes, Décembre 1940 – Avril 1941*, este precedată de un *motto* din sonetul cunoscutului poet-romantic Gérard de Nerval (1808-1855) – *Myrtho*: „Je sais pourquoi là bas le volcan s’est rouvert...” („Eu știu de ce vulcanul stins s-a trezit”), care impresionează prin coloritul său oriental, prin forța și amploarea trăirilor sentimentale, exprimate metaforic prin imaginea *vulcanului trezit*. Sonata este tripartită, partitura fiind notată fără semne la cheie, tonalitatea manifestându-se foarte vag: *Allegro molto appassionato*, 6/8, (*f-moll/F-dur*); *Larghetto cantabile*, 4/4, (*As-dur*); *Molto vivace*, 3/4, (*f-moll/F-dur*).

Partea I, Allegro molto appassionato, 6/8, (f-moll/F-dur), demarează cu prezentarea TP (Ex. A3.2.123: m.1), notată de către compozitor ca *T^oP^o* (astfel notând toate aparițiile ei), cu o melodie vertiginos ascendentă, ce în două măsuri urcă rectiliniu cu două octave în sus, ambele partide instrumentale reunindu-se într-un avânt exaltat cu octave paralele, cu desen ritmic de triolete, cu evoluarea dinamică *p – mf*, amintind unele caracteristici ale mișcării pre-romantice *Sturm und Drang*. Ajungând la sunetul *g²*, linia melodică în partida viorii devine “frântă”, impregnată abundant cu intervale de triton, păstrându-se orientarea ascendentă, iar în partida pianului, cu o factură polimelodică, se formează multiple sonorități disonante. La reluarea TP (m.17), “urcușul” și mai avântat al melodiei, ajunge la sunetul plasat cu un triton încă mai sus – *des³*. În continuare tema se dispersează în motive scurte cu tendință descendentă și o „cascadă” de multiple intervale de sextă (Ex. A3.2.124: m.22), “coborâtoare” de pe treptele *ges, f, es, c*, cu pauze pe timpii tari ai trioletelor, și câteva încercări “zădarnice” de a-și “recupera” ascensiunea. Imaginea TP, ce se articulează tripartit este completată prin tema secțiunii mediane, derivată dintr-o intonație în ambitus de octavă ascendentă cu desen ritmic punctat, cu remarca *sempre ff*, expusă imitativ *pian-vioară* (m.29-30). La revenire, TP (m.38), pornind cu inflexiunea în *fis-moll*, evoluează cu sonorizare avansată până la un moment culminant (m.48, *fff*), când ambele instrumente intonează sunetul *d*, amplificat în ambitus de cinci octave (în partida viorii susținut 7 măsuri), după ce în partida de pian urmează puntea (Ex. A3.2.125: m.54), în care se “calmează” *tempo*-ul (*poco o poco rall.*), apare un element ritmointonativ nou: timpii doi și trei ai trioletelor se dispersează în șaisprezecimi, sugerând asocieri cu ritmica *horelor* cu măsură ternară de 6/8.

În continuare intervine TS (Ex126: m.61, *Più tranquillo, p, molto espress., fluido*), notată ca *T^o2^o*, tandră, emoționantă, derivată din motivul de cvartsextacord ascendent (*d¹-g¹-b¹*), deplasat modificat cu o cvartă în sus (intervalul de cvartă substituindu-se cu triton: *g¹-cis²-e²*). Prezentată într-un duet, în care partidele instrumentale se completează reciproc, TS este

³² Marcel Mihalovici, *2-eme Sonate pour violon et piano*, op.45. Paris: Éditeur Heugel, 1954.

întreruptă brusc de intervenția elementului din T^oI^o (m.71) – intervalele descendente de sextă cu sonoritatea *f*.

După aceasta în partida de pian continuă TS (Ex. A3.2.127: m.104), derulată în *canon* (m. s./m.d.), cu remarca *mf, molto espress., in rilievo*, în cea de vioară transferându-se, cu remarca *pp, fluido*, tema contrapunctului de pian. Însă demersul este iarăși întrerupt prin intercalarea aceluiași element din T^oI^o , cu extinderea intervalelor și cu dinamica în creștere (*f, cresc., ff*). Revine, modificată, T^o2^o (m.119), *p, sub.espressivo*, demersul treptat agitându-se (*poco a poco agitando e cresc.*), conducând spre o temă cu un caracter tânguitor și nostalgic, specificată distinct: *a T^omolto tranquillo* (Ex. A3.2.128: m.131) – inițiată în partida de pian (m.d.), profilată pe intervale de triton și secundă mărită. Sugerând tangențe cu tematismul introducerii la opera wagneriană *Tristan și Izolda*, ea încheie expoziția cu tonica bimodală *C-dur/moll*, atenuată la *ppp*.

Tratarea (Ex. A3.2.129: m.142) începe cu elaborarea intonațiilor TP, imitate dialogat, care, într-un proces evolutiv intens și acumulare dinamică de la *pp* – la *fff* (m.168), conduce la următoarea fază. În partida viorii apare un nou element motivic (Ex. A3.2.130: m.170, *mf sub.*), a cărui intonație incipientă sugerează asocieri cu intonația *Dies irae*, modificată în metrică ternară. Acest motiv, persistând în continuare în ambele partide (m.171, 172, 174, 181), dă startul unui val de acumulare energetică (m.183, *molto marcato*), conducând spre derularea culminativă (m.185, *ff*): cu acorduri disonante, dispersate prin pauze – în partida de pian, în cea de vioară, suprapunându-se elementul T^oI^o , cu intervalică în extindere (sextă – septimă – duodecimă), creându-se o atmosferă sinistă, lugubră.

Printr-o trecere spontană, *pp subito e sostenuto*, în tonalitatea *cis-moll*, în partida viorii revine, modificată, TS (T^oII^o), *Tranquillo* (Ex. A3.2.131: m.189), în acompaniament implicându-se elemente intonative selectate din TP (v.: m.3). Acestea, după inflexiunea în tonalitatea *d-moll* (Ex. A3.2.132: m. 206), se transferă în partida viorii (*pp sub.*), pe când în partida pianului derulează intonația incipientă a TS, cu remarca *ff, quasi tromba*, dinamica intensificându-se la *fff*. O nouă etapă a tratării (Ex. 133: m.220) începe cu apariția intonației de cvartsextacord – element al TS, cu remarca *Animando poco a poco, p, espress.*, cu prezentare *stretto* (vioară/pian), cu extindere intervalică: sextă mare – septimă micșorată (m.225-226), cea ce îi conferă o relevanță semnificație *interogativă*. Continuă o avalanșă sonoră: *sempre cresc.* (m.228), *sempre animando* (m.237), cu un torent de motive-triolete ascendente cu aceeași intonație a TS, dar acum extinsă până la octavă și decimă, creând o atmosferă tensionată, amintind imaginile funeste întâlnite frecvent în creațiile compozitorilor romantici.

În moment de maximă culminație, spontan intervine repriza (Ex. A3.2.134: m.250, *Tempo I, p*). TP, spre deosebire de expoziție, este expusă *stretto*: inițiată la pian, iar peste două

măsuri și cu melodia modificată – la vioară. Iar la reluarea TP începutul ei treptat ascendent (m.291) este substituit cu o înlănțuire de intervale de cvartă și triton desfășurată doar într-o singură măsură și doar solistic – în partida viorii. După momentul culminativ, similar celui din expoziție (m.302, *fff*; v.: m.48), dar acum cu multiplicarea în cinci octave a sunetului plasat cu o cvartă mai sus – *g*, și modulația spre tonalitatea *c-moll*, urmează TS (m.312, *Più tranquillo*), și ea fiind transferată în sus cu o cvartă, iar după intervenția elementului din TP (m.324), desfășurată în canon (m.328). După o secțiune de trecere în partida pianului *solo* (m.339), în care depistăm ritmo-intonații dansante (*leggiro*) din punte (m.340, 343; v.: m.55), urmează *coda* (Ex. A3.2.135: m.349) – aici elementul respectiv se elaborează prin imitații și canon.

Ajungând la un moment culminativ cu rezolvare în tonica tonalității *F-dur* (m.378, *fff*), demersul se întrerupe într-un pasagiu al pianului *solo*, descendent până la “marginea claviaturii” cu dinamică majorată la maxim – *fffff*, urmată de o pauză cu *fermata* (m.378-379). Apoi, în tonalitatea *f-moll* apare tema “*quasi-wagneriană*” din expoziție: *a T^o molto tranquillo* (Ex. A3.2.136: m.380, *Doppio più lento*; v.: m.131), însă, intervalul ascendent de triton la finele intonației este înlocuit cu cel de cvintă. Tema e interpretată la vioară *solo*, *mp*, *molto espress.*, de două ori perindându-se cu elementul dansant, derulat în registrul grav al pianului: dispersat prin pauze, cu remarca *pp*. La încheierea codei tema respectivă (m.386) se desfășoară *stretto* (pian - vioară) la distanță de două octave, urmată, în ultimele măsuri de reminiscența TS (Ex. A3.2.137: m.388) (m.388) în registrul grav al pianului, *poco a poco allargando e calando*, *pppp*, și acordul final de tonică parvenit în atmosfera luminoasă a tonalității *F-dur*.

Partea a II-a, Larghetto cantabile, 4/4, (As-dur), încadrată perfect în sfera emotivă a nocturnelor romantice (Ex. 138: m.1) începe cu o temă visătoare, contemplativă, cu remarca *il tema ben marc.*, *mp*, *espress. e sost.* Inițiată în tonalitatea *As-dur*, în partida de pian *solo*, ea încadrează trei elemente melodice: mișcarea treptat descendentă cu pătrimi – în vocea de sus; mișcarea treptat ascendentă cu ritm punctat – în cea de jos; elementul ritmointonativ din două șaisprezecimi și o optime, repetat în secvențe descendente – în vocile intermediare. În continuare în partida viorii urmează o variantă a temei date (m.8, *Rit.*, *sost.*, *espr.*), cu o factură mai densă, desen ritmic mai variat, formule cu durate minuscule de treizeciodoimi (grupate câte nouă, zece sau unsprezece), apogiaturi și triluri – acestea având o vădită semnificație ilustrativă pastorală.

Mai târziu “schițele” peisagistice se completează prin imagini lirico-emotive: intervine o nouă entitate melodică (Ex. A3.2.139: m.19), cu un caracter mai afectiv și agitat, elucidat prin indicațiile *Un poco più animato, Agitato, espr.* (Ex. A3.2.140: m.26). Următorul compartiment (Ex. A3.2.141: m.32, *Tranquillo, un poco meno mosso*), prezintă, cu remarca *dolce espr.*, *p*, încă o entitate tematică: inițiată în partida de pian, dar din următoarea măsură preluată la vioară; cu

tentă improvizatorică, cu textură melodică și ritmică diversificată, abundent ornamentată. După reluarea acesteia cu o secundă mărită mai sus (m.38, *espress.*), iarăși revine tema incipientă (Ex. A3.2.142: m.41): cu măsura modificată în 5/4, expusă cu duble la vioară (*mp, espress.*), cu ritmică punctată (*agitato*) în acompaniament. Iar apoi tema se repetă cu metrică inițială, însă deplasată cu o terță mare mai sus (Ex. A3.2.143: m.46, *espr., sost.*). În procesul inflexiunilor tonale orientate spre tonalitatea *C-dur/moll*, ea evoluează spre o zonă culminativă (m.50, *ff, molto espress., stringendo*).

După aceasta, o atenuare sonoră bruscă (m.53, *pp, sub*), cezura după un acord poliarmonic cu *fermata* și pauza-pătrime semnaleză trecerea la compartimentul următor: pasagii ascendente cu șazecipătrimi (m.53), cu sonorizare “foșnitoare” de *ppp, tranquillo* (Ex. 44: m.53), urmate de un duet sincronizat (Ex. A3.2.145: m.55, *Mosso*), cu figurații-sextolete în ambele partide, cu remarca *pp, sempre e misterioso*, printre acestea fiind identificate elemente ale temei incipiente. Apoi – un nou val de pasagii (m.58; v.: m. 53), dar cu o sonorizare majorată (*ff, stringendo*), evoluează spre o culminație proeminentă (Ex. A3.2.146: m.62, *fff, cresc.*) – în acest moment, în contextul acordului D_7 al tonalității de bază – *As-dur*, în registrul acut în partida viorii apar prezentate cu duble în octavă motive modificate ale temei incipiente. După revenirea spontană la calm (m.63, *p sub.*) tensiunea demersului se acutizează din nou, soldându-se cu derularea temei incipiente în tonalitatea *A-dur*, cu remarca *p espr. e sost., molto armonioso* (Ex. A3.2.147: m.68) – cu acorduri arpegiate în partida de pian, în timp ce la vioară, *con sordino*, urmează pasagii ascendente, cu tentă ilustrativă. În continuare tema se transferă în partida viorii (m.75, *Senza lentezza, p espr.*), susținută de acompaniamentul lejer al pianului, cu remarca *pp, delicatamente e fluido, molto armonioso*. Acumulând treptat expresie și sonoritate (*cresc. molto, un poco accelerando*), demersul evoluează prin contrast dinamic (*ff – p*) spre coda (Ex. A3.2.148: m.81, *p, delicatamente e fluido*), care începe la vioară cu motive ale temei.

În procesul derulării fluxul tonal se orientează la finele mișcării spre tonalitatea *As-dur*, în care se încheie mișcarea secundă (Ex. A3.2.149: m.93). Astfel, partea a doua se structurează ca un ciclu de variațiuni libere, în care tema este prezentată în numeroase modificări, uneori foarte diferite de prototip. Iar anticiparea unor variațiuni cu secțiuni improvizatorice, acordă formei elemente caracteristice formei rondo.

Partea a III-a, Molto vivace, 3/4, (f-moll/F-dur), în formă de sonată, începe cu expunerea TP într-un *tempo* foarte accelerat, cu remarca *ff, ruvido*, prin alternarea replicilor solistice ale pianului și viorii – rigid ritmate, profilate pe salturi intervalice predominant ascendente de triton, septimă, octavă (Ex. A3.2.150: m.1). Al doilea element al temei (Ex. A3.2.151: m.6), susținut în ambele partide *stretto*, îl constituie mișcarea treptat descendentă de la sunetul a^3 , fiecare dintre

trepte fiind ornamentată cu *trillo*. Desfășurată în partida viorii, TS (Ex. A3.2.152: m.26), cu profilul sonor treptat ascendent cu durate de optimi la interval de nonă mică (a^1-b^2), cu sonorizare majorată la *ff*, cu acompaniament sincopic, tema continuă cu o “prăbușire” de octavă (b^2-b^1), sunetul de jos fiind repetat de cinci ori, după ce melodia se avântă, printr-un salt de undecimă mărită (b^1-e^3), spre o nouă altitudine (g^3). Iar următoarea intonație de octavă descendentă este “dialogată” în ambele partide. Elaborarea acesteia conduce spre intervenirea unui motiv tânguitor în ambitus de terță mică (Ex. A3.2.153: m.45, *ff*) – în partida de pian, dublat peste trei octave, cu elemente ritmice punctate și sincopice – $a^3-g^3-b^3-a^3$, care apoi (m.48) se imită în partida de vioară la distanță de triton – $es^1-des^1-fes^1-es^1$ peste două octave.

Desfășurarea tensionată (*cresc. molto ed agitando*) ajunge la un moment culminant (m.61, *ff*), după ce o mică trecere (m.63-66) în partida de pian conduce spre un nou compartiment (Ex. A3.2.154: m.67, *Pochiss. rit.*). El demarează în partida de pian cu repetarea insistentă (de cinci ori) a unui și același acord disonant, cu remarca *p subito*, cu structură iambică și accente, sugerând plasticizarea bubuiturilor înăbușite subterane la începutul erupției vulcanice, dar, concomitent, creând unele aluzii de “bătăi ale destinului” (m.67-68). Pe fundalul acestora, în măsura următoare în partida viorii debutează o temă (m.69, *Tranquillo ma in Tempo*), care poate fi tratată ca a doua TS: în aspect melodic ea manifestă unele asocieri cu muzica de gen, în special, cea de *vals*, la sfârșitul frazelor având elemente ritmice punctate, specifice pentru genul de *mazurcă*. Elaborarea ulterioară a temei respective prin derulare *stretto* în partidele vioară-pian conduce spre culminația expoziției – pe fundalul sunetului *ais*³ (m.101, *f*), susținut la vioară, în partida de pian intervin, în multiplă secvențiere, intonații *lamentative* (m.101-106). Un *solo* de vioară cu multă expresie încheie expoziția (Ex. A3.2.155: m.101).

Tratarea (Ex. A3.2.156: m.112) începe în registrul grav al pianului, cu aplicarea multiplă a sunetului solitar *es* (9 ori), cu durate de optimi, *staccatto*, cu dinamica *p, cresc.molto*, sugerând plasticizarea bubuiturilor subterane înaintea erupției vulcanice. La reluare cu o octavă mărită mai sus motivul dat este precedat de un acord disonant cu dinamică excesivă (*sfz, ff*) și accent, al cărui sunet superior se “prăbușește” la interval de octavă micșorată es^1-e^m . Elaborarea tensionată a acestei formule ritmointonative evoluează spre intervenirea TS (Ex. A3.2.157: m.137), conducând spre o zonă culminativă (m.156), susținută 19 măsuri: pe fundalul sunetului-pedală ritmizat în pătrimi *a (senza ped.)*, cu dinamica în creștere (*p, mf, f, ff*) – în partida de pian (*m.d.*) și a viorii – se derulează *trillo* pe sunetul a^3 (Ex. A3.2.158: m.164). Demarează un “duet liric” (m.175, *non slentando*), a cărui melodie în partida viorii reintonează a doua TS (Ex. A3.2.159: m.175). În continuare urmează încă o temă lirică (m.189), cu tangențe de *vals*, inițiată la pian,

preluată de vioară; desfășurată cu accelerarea *tempo*-ului, cu ascensiuni vertiginoase ea conduce spre o culminație, iar apoi – spre repriză (m.220, *ruvido, ff*).

TP denotă un potențial energetic și mai mare, extinzându-i-se proporțiile, introducându-i-se intonații *interogative*, repetate în ambitus de triton (Ex. A3.2.160: m.220). Desfășurarea reprizei continuă cu elaborarea ambelor teme secundare (m.264; m. 302); apoi apare reminiscența temei din partea secundă, prezentată în *stretto*, (m.326). Iar după aceasta (m.341) se derulează *stretto* a doua TS (Ex. A3.2.161: m.341). Urmează o culminație “liniștită”, cu remarca *pp sub.* (m.353), susținută pe fundalul sunetului dublat în octavă a^3 – în partida viorii, și rotocele de figurați agitate – la pian (Ex. A3.2.162: m.353). Demersul, printr-un contrast dinamic (m.367, *pp subito*), evoluează spre codă (Ex. A3.2.163: m.367): revine atmosfera stihiei dansante cu ritmică de *vals*, într-un vârtej “fulgerător” urmează o zonă culminativă: în registrul profund de pian 28 de măsuri e repetat sunetul-pătrime *d* (*Senza ped.*); iar pe sunetul d^2 urmează *trillo* în partida pian (m.401), apoi – pe sunetul d^3 continuă *trillo* în partida viorii (m.423), sonorizarea ajungând la *ff* (Ex. A3.2.164: m.401). Sonata se încheie cu reminiscențe ale TP, derulate cu remarca *ff, feroce*, la pian, la vioară revenind intonația din prima TS – forța sonoră fiind amplificată la *fff* (Ex. A3.2.165: m.433).

2.4. Ecuri ale romantismului în sonata violonistică postbelică (sfârșitul anilor '40 – începutul anilor '50)

În perioada postbelică, în special, la sfârșitul anilor '40 – începutul anilor '50, genul de sonată pentru vioară și pian evoluează într-un șir de realizări noi, particularizate prin interpretările individuale ale personalităților artistice notorii, ca Bogdan Moroianu, Sabin V. Drăgoi, Sigismund Toduță și alții. Aceste creații, manifestând în mod distinct promovarea unor elemente stilistice ale tradiției romantice (ceea ce va fi dezvoltat detaliat în procesul analizei fiecăreia dintre partiturile lucrărilor respective), însă în majoritatea cazurilor limbajul muzical al sonatelor identifică anumite caracteristici difinitorii pentru muzica românească postbelică. Printre acestea, după cum remarcă Mihai Cosmei, poate fi menționat „interesul constant pentru expresivitatea melodică, de o desfășurare riguros organizată sau de formă liberă, improvizatorică, fie de sorginte folclorică (...), fie de circulație universală, orizontalitatea discursului muzical înscriindu-se pe direcția unui linearism complex născut din experiența neoclasică sau serială, cu particularizări extrase din patrimoniul folcloric (de tip monodic sau eterofonic), cu elemente de structură polifonică tradițională (...)” [35, pp. 94-95]. Concomitent, același autor denotă și interesul compozitorilor pentru aspectul temporal: pentru „emanciparea

expresivă a conducătorului metroritmic, conceput între cunoscutele extreme – *giusto* și *rubato* – prin asimetrii și organizări poliritmice și polimetrice” [35, pp. 94-95].

2.4.1. Bogdan Moroianu. Sonata pentru violină și pian, op. 9

Sonata pentru violină și pian, op.9, de Bogdan Moroianu³³ (1915 – 2002), unica, de genul dat, lucrare în creația compozitorului, este articulată în formă de ciclu tripartit: *Allegro risoluto* (*b-moll*), *Notturmo* (*a-moll*), *Allegro amabile* (*B-dur*). Sonata respectivă a fost compusă în doar peste trei ani după sfârșitul războiului, în 1948³⁴, și este dedicată *Profesorului Mircea Bîrsan*³⁵.

Partea a I-a, *Allegro risoluto, b-moll, 2/4*, structurată în formă de sonată, începe cu TP – o temă energică, exaltată, prezentată în paleta dramatică a tonalității *b-moll*, expusă în partida viorii, cu remarca *f, sul IV*, cu sonoritatea tensionată a corzii *g* (Ex. A3.2.166: m.1). Conturată pe intervalul repetat de triton ascendent (*des¹-g¹*), cu trepte sporadic modificate (II, VI), cu oscilarea metricii binare și ternare, ea este însoțită de acorduri rigide, criante, dispersate prin pauze, accentuate cu duritate pe timpii slabi – acestea captând semnificația unor acorduri “ale destinului”. Pe parcursul desfășurării TP se identifică intonația *lamentativă*, “alunecătoare” în diapazon de terță micșorată *ces²-b¹-a¹* (Ex. A3.2.167: m.12-13), aceasta sugerând aluzii la piesa de Liszt *Valley d' Oberman*. La reluare TP se desfășoară în partida de pian *solo*, în tonalitatea *d-moll* (Ex. A3.2.168: m.16). Apoi, returnându-se în partida viorii, în tonalitatea inițială, *b-moll* (m.26), TP se încheie cu repetarea insistentă (de șase ori) a acestei intonații, coborâte cu o octavă în jos (Ex. A3.2.169: m.39).

Următoarea temă – TS (Ex. A3.2.170: m.50, *Più mosso, p, dolce*), cu măsura 3/4, pătrunsă de duioșie și tandrețe, se desfășoară în tonalitatea *es-moll* în partida de pian. Melodia lentă, “legănată” (*b¹-c²-b¹-c²-b¹*) derivă din oscilarea treptelor de secundă din cadrul intonației *lamentative* recent derulate în măsurile precedente (m.39-48). Iar în registrul grav al partidei

³³ Personalitate cu aptitudini multiple, deținător al gradului științific de doctor în medicină, în perioada celui de al Doilea Război Mondial a activat ca medic pe front, iar după încheierea acestuia s-a dedicat totalmente muzicii, în 1945 înscriindu-se la Conservatorul din București. În activitatea muzicală B. Moroianu s-a manifestat multilateral, fiind redactor la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, editând lucrări de Enescu, Jora, Silvestri, Negrea etc., scriind prefețe, analize și cronici muzicale, traducând în română lucrări de muzicologie, printre care se regăsește și celebra monografie *César Franck* de Vincent d' Indy, colaborând ca regizor muzical la Radio România, organizând recitaluri la Ateneul Tineretului, susținând evoluția interpreților în devenire etc. Printre creațiile lui Moroianu se regăsesc: Simfonia I, cvartete de coarde: nr 1, nr 2, op.18, Sonata pentru violină și pian, op.9, sonate pentru pian, Sonata pentru clarinet și harpă, piese pentru pian, lieduri pe versuri de G. Bacovia, L. Blaga ș.a. Pentru opera sa autorul a fost distins cu Premiul Uniunii Compozitorilor (1953).

³⁴ Moroianu, Bogdan. *Sonata pentru violină și pian, op.9*. – București, ESPLA, 1957.

³⁵ Nume de rezonanță în cultura muzicală românească, violonist, dirijor și profesor (1897–1977), discipol al lui Eduard Caudella, Mircea Bîrsan în premieră în România a interpretat Sonata a doua pentru pian și vioară, op. 6 de G. Enescu, fiind acompaniat la pian de autor [214].

pian, apare repetat, un motiv pendular de secundă-cvartă (*es-d-es-b*), ce sugerează unele asociații cu intonația modificată *Dies irae*, invocând o senzație ascunsă de neliniște și tulburare. Fiind reluată la vioară (Ex. A3.2.171: m.57, *dolcissimo*, *p*), TS se derulează cu o octavă mai sus, cu acompaniament ondulatoriu, evoluând spre tonalitatea *e-moll* (m.64), iar în zona culminativă – spre *D-dur* (Ex. A3.2.172: m.73, *f*), captând seninătate și expresie.

Concluzia (Ex. A3.2.173: m. 92, *Tempo I*, *f*), desfășurată în tonalitatea *Des-dur*, în ambele partide instrumentale, profilată descendent, de la a treia măsură identifică elemente ritmo-intonative derivate din TP, încheindu-se similar acesteia – cu repetarea intonației de terță micșorată *ces¹-b^m-a^m* (m.98), după care urmează “acordurile destinului” (m.100), repetate insistent, cu sonorizare avansată până la *ff*. După repetarea expoziției, în tonalitatea *Ges-dur* (m.203) demarează tratarea cu prezentarea temei principale în transfigurare lirică (*dolce*, *p*), cu extinderea intervalului incipient descendent de terță mare: *f¹-des¹* – la sextă: *b¹-des¹*; și celui ascendent de triton: *des¹-g¹* – la octavă: *des¹-des²* (Ex. A3.2.174: m. 203). Iar în continuare (m.208) terța mare e extincă până la octavă: *g²-g¹*, în acompaniament se activează desenul ritmic (apar formule cu șaisprezecimi), se condensează factura (intervine structura acordică). Demersul, sporindu-și fluxul tonal (*C-dur*, *d-moll*, *G-dur*, *d-moll*, *Fis-dur*), conduce spre o zonă tensionată (Ex. A3.2.175: m.238, *Più mosso*, *f*, *d-moll*), în care teme de reper se derulează concomitent: în partida viorii – TS; în partida pianului – TP; aceasta, având varianta intonativă din expoziție, apare cu metrică ternară, caracteristică pentru TS. Iar apoi elaborarea TP urmează cu modificare motivică, amplificare dinamică, demersul evoluând spre prezentarea culminativă a TP (Ex. A3.2.176: m.257, *a tempo*, *espress.*) – în tonalitatea *d-moll* (dorică), cu intervalica extinsă la octavă descendentă (*a²-a¹*) – decimă ascendentă (*gis¹-h²*), cu dublarea partidelor, sonoritatea majorându-se pe parcurs a trei măsuri de la *pp* la *sf*, continuând să se mărească prin *crescendo*.

Tratarea se încheie, ca și prima expoziție, cu intonația interogativă și “acordurile destinului”. Repriza (m. 269) returnează TP în tonalitatea *b-moll* și varianta melodică inițială, dar pe parcurs TP este reluată în tonalitatea *es-moll*, cu factură acordică în partida de pian (m.287, *f*), apoi, imediat, în mod similar – în tonalitatea *d-moll*, cu dinamică avansată la *ff*, fiind acompaniată de acorduri *pizzicato* la vioară (m.297). Revenind la tonalitatea *b-moll* și la prezentarea incipientă TP se derulează cu sonoritate coborâtă la *pp* (m.303), evoluând spre TS (*Piu mosso p*, *dolce*, m.313) care se desfășoară în tonalitatea *f-moll* cu treapta a VI-a dorică, fără schimbări esențiale. Treptat acumulând luminozitate și forță dinamică, TS ajunge spre zona culminativă (m.336), continuându-se în tonalitatea *E-dur*, cu remarcă sonoră *f*.

Concluzia (m.357, *Tempo I*, *ff*), începe în tonalitatea *G-dur*, orientându-se activ spre cea de bază, *b-moll*, în care demarează coda (m.368, *Più mosso*) cu desfășurarea concomitentă, cu

remarca *f*, a motivelor TP – în partida pianului, și TS – în partida viorii. Prezentarea finală a temelor respective (Ex. A3.2.177: m.377) se produce cu inversarea instrumentelor, la vioară interpretându-se TP, iar la pian –TS, cu factură densă, în registrul acut al octavei a treia. Ambele teme se derulează cu intensitatea sonoră de *f*, *sff*, motivul de secundă-cvartă (*b-a-b-es*) pendulând în registrul grav cu remarca *pesante*, această gradație dinamică sugerând o senzație apăsătoare și deprimantă. Tonica finală în partida viorii e prezentată prin treapta a V-a (m.383), iar în cea de pian ea apare în sonorizare disonantă, implicând treapta a VI-a; aceeași structură sonoră o au și următoarele “acorduri ale destinului” – toate acestea fortifică sentimentul de incertitudine și nesiguranță.

Partea a II-a, Notturmo, a-moll, 4/4. Subtitlul mișcării, definitivând caracterul ei programatic, adeverește geneza romantică a acesteia: *tempo*-ul *Andante con moto* (Ex. A3.2.178: m.1), derularea calmă, cu formulă ritmică punctată, factură polimelodică, durate prelungi de doimi și întregi, creează atmosfera specifică genului de nocturnă. Și, precum în unele nocturne romantice în cadrul imaginilor lirice parvin imagini sumbre, tenebroase, în demersul liric al acestei mișcări se “întrezărește” un dramatism disimulat. Îl intuim chiar și în motivul incipient al temei, susținut la vioară, în care putem desluși intonația de tip *interogativ* (m.2-3: $gis^1-a^1-c^2-h^1$), și în terminațiile de secundă mică ascendentă ale tuturor frazelor (m. 4, 5, 6 etc.). Aceiași intonație se denotă și în introducerea din partida de pian (m. 1-2): $e^1-dis^1-g^1-f^1$, repetată *ostinato* în continuare. Senzația respectivă se confirmă și prin aplicarea armoniei *napolitane* (m. 6-7), fluctuația spre tonalitatea *es-moll*, distanțată de la cea de bază la interval de triton; anume în această tonalitate tema violonistică incipientă se desfășoară în partida pianului (Ex. A3.2.179: m.10) – cu factură densă și diapazon de trei octave.

Concomitent, în partida viorii se desfășoară o melodie improvizatorică, cu profil învâluit, în diapazon de două octave, cu durate de optimi și șaisprezecimi, uneori grupate în triplete; demersul devine tensionat, dinamica majorându-se până la *f*, *sf*. La această sonoritate, cu remarca *pesante*, în tonalitatea de bază *a-moll*, revine tema de debut a mișcării (m.17). Iar în continuare fluxul tonal se orientează spre tonalitatea *napolitană b-moll* (m.24) – în acest moment, în partida pianului, păstrându-și contextul tonal, intervine TP din partea I: cu factură acordică, remarca *sf*; dar imediat ea se transferă în tonalitatea *a-moll* (m. 26), cu o septimă mare mai sus, “ascunsă” printre vocile facturii, cu sonoritatea *pp*, apoi – *misterioso* (Ex. A3.2.180: m.24). Urmează o nouă etapă a desfășurării TP din mișcarea I (Ex. A3.2.181: m.29) – ea apare în partida viorii, cu remarca *f* (m.29-30), apoi și în partida pianului – cu *f*, *marcatissimo*, *sf*, *ff*, *con sarcasmo* (m.31-33), concomitent în registrul grav intervenind oscilarea treptelor de triton *f-h*, cu specificarea *quasi campane* (m.33), sugerând senzația unor dangăte de clopot.

După acest moment culminativ demersul, într-o continuă mișcare tonală, dar cu o scădere a intensității sonore, pregătește repriza mișcării secunde (m.47). Ea debutează cu afirmarea tonalității de bază *a-moll* și revenirea temei incipiente: în același registru, aceeași corelație vioară-pian și dinamică atenuată (*p*). Ca și în primul compartiment al mișcării fluxul tonal se orientează spre tonalitatea *es-moll* (m.55), apoi – tonalitatea *B-dur* (m.61), mai târziu – se înseninează în “lumina” tonalității omonime majore *A-dur* (m.65, *pp*), revenind în tonalitatea de bază *a-moll* (m.69), în care este reluată tema incipientă (*a tempo*, *p*), reprezentată doar prin intonația introducerii pianistice a mișcării secunde. Compartimentul dat cumulează și funcția de codă, pe parcursul căreia intonația respectivă se repetă de opt ori, iar în registrul grav al pianului, persistă “dangățul de clopot” din episodul central al mișcării, cu remarca *pesante, quasi campane*, intervalul de triton fiind extins la intervale de decimă mică, octavă micșorată, nonă mică etc. Coda se încheie cu acordul de tonică (cu nonă) în tonalitatea omonimă *A-dur*, cu atenuarea dinamică la *pp, perdendosi*. Așadar, arhitectura mișcării se articulează ca formă tripartită mare, ale cărei compartimente extreme au structură tripartită simplă, cu secțiunile intermediare dezvoltatoare, iar compartimentul central prezintă un episod, în care continuă elaborarea TP din partea I.

Partea a III-a, Allegro amabile, B-dur, 4/4, în formă de rondo-sonată, demarează cu TP, (Ex. A3.2.182: m.1), prezentată în partida viorii, în tonalitatea omonimă majoră celei de bază, *B-dur*. Tema are un caracter vioi, jovial, cu remarca *p, dolce*, având o melodie profilată descendent în ambitus de octavă, pe treptele trisonului de tonică. Continuând desfășurarea printr-o mișcare în sens opus, linia melodică urcă spre treapta a IV-a *lidică* (m.5) – moment în care intervine repetat un motiv, format din două terțe descendente în interval de triton: e^2-c^2, d^2-b^1 , cu desen ritmic punctat. Acesta este similar motivului incipient al TP din mișcarea I (m.1-2), astfel temeile respective înrundindu-se intonativ. Acompaniamentul completează conturul bine profilat al TP, în factura pianistică deslușindu-se un contrapunct melodic cu mișcare aplanată $e^1-f^1-g^1-as^1-g^1$). Evoluarea tematică ulterioară, asociată cu majorarea intensității dinamice, conduce spre derularea TP în partida pianului (m.13), cu remarca *mf*, în dublare de octavă, transferată cu o octavă mai sus, în timp ce în partida viorii se desfășoară contrapunctul melodic al TP, și acesta ridicat cu o octavă.

Schimbarea tonalității (*Es-dur lidic*) și *tempo*-ului – *Meno mosso* (m. 28) semnalează începutul TS (Ex. A3.2.183: m.28); inițiată în partida de pian-*solo*, în registrul temperat, având un contur melodic profilat pe intervale ample – septimă, nonă, decimă etc., fiind sonorizat cu indicațiile *p*, apoi – *espressivo*. Transferată în partida viorii TS (Ex. A3.2.184: m.33, *a tempo*), se înviorează grație apariției metrului variabil (4/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4), precum și figurilor punctate

și sincopice în desenul ritmic al melodiei, precum și trioletelor – în acompaniament. Iar pe parcursul desfășurării TS intervine, cu remarca *pp*, intonația *interogativă*, generată din tema violonistică din debutul mișcării a II-a (m.37: $h^1-c^2-e^2-dis^2$), imediat urmată de intonația încadrată în ambitus de cvartă micșorată (m.40: $e^3-dis^3-g^3-f^3$), preluată din motivul melodic al acompaniamentului de pian din introducerea la aceeași mișcare secundă; iarăși intervine fragmentar TS (m.49), în aceeași tonalitate, *Es-dur* lidic.

În continuare, în tonalitatea senină *G-dur* (Ex. A3.2.185: m.54), cu remarca *Tempo I, p, dolce*, reappare TP în varianta sa pianistică, și acum – susținută de contrapunctul violonistic. Returnându-se în tonalitatea de bază, *B-dur* (m.60), TP urmează în aceeași partidă de pian, dar fiind imitată *stretto*, la distanță de o măsură, în partida viorii, cu o sonorizare sporită la: *più f, con suono*. Demersul continuă cu elaborarea elementului din TP – cu inversare instrumentală, fluctuație tonală și avansare sonoră (*p dolce – sf, ff*).

Modulația spre *Es-dur* dă start unui nou compartiment – episodul central al mișcării (Ex. A3.2.186: m.87). El demarează cu TP din mișcarea I: reinterpretată în modul major, cu dinamica *ff*, cu intervalică extinsă (intervalele de terță, cvartă sunt înlocuite cu cele de cvartă și sextă); tema se derulează în partida viorii și, concomitent, în augmentare ritmică, în cea de pian. Însă imediat (m.91-92, *Allegro*), în partida viorii ea apare în altă ipostază: în tonalitatea *c-moll*, cu sunet atenuat și intervalică extinsă până la septimă și octavă. Demersul evoluează spre tonalitatea *Fis-dur* (Ex. A3.2.187: m.106, *Tempo I*), în care începe repriza tematică: TP din mișcarea respectivă, cu o expresivitate lirică pronunțată (*dolcissimo*), se derulează în partida pianului-*solo*, asociindu-i-se contrapunctul viorii (m.108). Fluctuarea treptată spre tonalitatea de bază *B-dur* (m.120), semnalizează repriza tonală: TP se desfășoară în partida viorii, în registrul octavei a III-a, iar contrapunctul melodic – în partida pianului. Apoi torentul sonor se mișcă spre tonalitatea *D-dur* (m.124), iar după o pauză de două pătrimi la ambele instrumente – spre omonima minoră, *d-moll*, cu nuanțe dorice, în care intervine TS (Ex. A3.2.188: m.135, *Meno mosso, p*). Prezentată în partida viorii, ea e urmată de intonația *interogativă* $cis^2-d^2-fis^2-eis^2$ (m.139); apoi demersul conduce spre reluarea TS în *f-moll*, (Ex. A3.2.189: m.150), după ce iarăși apare intonația *interogativă* (m.156).

În procesul unui flux tonal continuu, cu dinamica în creștere, cu noi reminiscențe ale TP din partea I, revine următoarea prezentare a TP din cadrul finalului: în tonalitatea *As-dur*, cu remarca *p, scherzando* (Ex. A3.2.190: m.171, *Tempo I*), imediat fiind reluată în cea de bază, *B-dur* – cu dinamica *f* (m.177), apoi evoluând spre derularea culminativă (m.183), cu dinamica *più f* și desfășurare *stretto*.

Urmează coda, concepută ca în prima mișcare: ea debutează cu derularea concomitentă a TP și TS din partea întâi (Ex. A3.2.191: m.189), acest procedeu arhitectonic exteriorizând relevant evoluția imaginilor plasticizate în tematismul părții I. Însă în coda primei mișcări confruntarea temelor se desfășoară în tonalitatea *b-moll*, cu remarca *pesante, f, sf*, pe fondalul motivului pendular asociat cu intonația *Dies irae*, iar acordul final de tonică (*b-moll*) răsună tensionat („suspendat” în poziția melodică a treptei a cincea f^2) și strident (grație asocierii treptei a VI-a, ges^2), fiind continuat cu “acordurile destinului”. În schimb în final coda epiloghează cu desfășurarea ambelor teme în tonalitatea omonimă majoră, *B-dur*, cu remarca *ff, con entusiasmo*, intervalele de triton în cadrul TP substituindu-se cu cele de cvartă și cvintă perfectă, tonica finală fiind prezentată: în partida de vioară – prin treapta I, b^m ; în acompaniament – încorporând “acordurile destinului”, care, identificate cu treptele tonicii, captează consonanța, echilibrul, claritatea și stabilitatea acesteia.

2.4.2. Sabin V. Drăgoi. Sonata pentru vioară și pian

Sonata pentru vioară și pian, unica în genul dat creație a compozitorului Sabin V. Drăgoi³⁶ (1894 – 1968), compusă în anul 1949³⁷, distinsă cu Premiul de Stat pentru anul 1953 (ceea ce se identifică pe partitura lucrării, editată în 1954), prezintă un ciclu tripartit: *Allegro moderato (a-moll)*, *Andante epico (C-dur)*, *Allegro giocoso (a-moll)*, distinct prin conceperea inovativă a arhitectonicii ciclice.

Partea I-a, *Allegro moderato, a-moll, 4/4*, este structurată în formă de sonată, concepută diferit de schema tradițională, tratarea fiind substituită cu un episod politematic. Expoziția formei de sonată prezintă imagini și un discurs muzical ce manifestă elocvent influențe stilistice ale romantismului. Astfel, tema principală, după cum menționează Dan Pepelea, prin emotivitatea și exaltarea sa (Ex. A3.2.192: m.1) sugerează evident unele tangențe transparente cu tematismul „de largă respirație brahmsiană” [72, p.65]. TP se desfășoară în partida de vioară, în tonalitatea *a-moll*, cu modificarea (ridicarea) sporadică a treptei a VI-a, profilându-se printr-o

³⁶ Remarcabil compozitor, muzicolog, profesor, folclorist, director al Institutului de Etnografie și Folclor (1950-1964) și concomitent – profesor la catedra de folclor a Conservatorului Ciprian Porumbescu din București, membru corespondent al Academiei Române (1955), Membru executiv (1961) la The International Folk Music Council din Londra, s-a remarcat printr-o valoroasă și reprezentativă pentru cultura românească creație componistică: opere (opera „Năpasta” după piesa lui I.L. Caragiale fiind apreciată drept operă națională), lucrări simfonice, coruri, lieduri – încântătoare prin prospețimea, dar și profunzimea expresiei muzicale. A desfășurat o amplă activitate de colectare și cercetare a folclorului românesc. Activitatea sa a fost înalt apreciată prin acordarea titlului onorific de Maestru Emerit al Artei. În repetate rânduri s-a învrednicit de premii la concursul George Enescu, premiul Operei din București, Premiul de Stat.

³⁷ Drăgoi, Sabin V. *Sonata pentru vioară și pian*. București: ESPLA, 1954.

mișcare energică, sonoritatea f , ascendentă pe treptele trisonului de tonică la interval de nonă, apoi coborâtă spre treapta a V-a augmentată, manifestându-se, disimulat, intonația de tip *interogativ*. Urmează un torent sonor într-o derulare promptă, cu ritmică “frenetică” cu celulele punctate, labilitate metrică (4/4 – 3/4 – 4/4 etc.) și arpegii agitate în acompaniament, care ascensionează spre altitudinea superioară a conturului melodic plasată mai sus cu două octave.

La reluarea TP (m.11), în aceeași tonalitate și partidă, se extinde amplituda derulării sale, pe parcurs intervenind și o entitate tematică nouă (Ex. A3.2.193: m.18, *il canto ben marcato*), ce continuă desfășurarea demersului muzical în aceeași sferă de imagini, dar aduce și unele momente de elaborare intonativă, mișcare tonală și acumulare dinamică, evoluând spre o zonă culminativă (Ex. A3.2.193: m. 28). Reintonată în tonalitatea de bază *a-moll*, TP trece în punte (Ex. A3.2.194: m.41): în registrul profund al partidei de pian, într-o desfășurare tonal flexibilă, urmează elaborarea elementelor ei intonative. În contextul evoluării spre tonalitatea *fis-moll* (m.50), pornește un proces de confruntare activă a partidelor instrumentale, juxtapuse poliritmic: partida viorii având desen ritmic cu triolete-optimi; cea de pian – fiind structurată prin repetarea insistentă a trioletelor-pătrimi. Continua fluctuație tonală și acumulare dinamică conduc demersul spre un pasagiu solistic în partida viorii, desfășurat în planare latentă de pe culmea altitudinală – treapta I-a e^3 , spre treapta a V-a, h^m , rezolvându-se în tonica tonalității *E-dur* (Ex. A3.2.195: m.57).

Astfel este pregătită demararea TS (Ex. A3.2.196: m.57) – conturată, ca și TP, pe treptele trisonului de tonică – dar într-o mișcare oscilatorie ($h^1...-cis^2...-gis^1...-cis^1...-e^1$) ea este derulată în partida de pian, fiind însoțită cu un contrapunct violonistic profilat pe ample salturi intervalice de octavă, urmate de mișcare treptată în sens opus. TS vine în opoziție cu TP prin lirismul său, printr-o sobrietate aleasă, grație acompaniamentului cu trăsături tipice de coral: factură armonică izoritmă, durate în valori unitare de timp, frazare simetrizată de tip patrat, contur melodic aplanat etc. Reluată în partida de vioară cu remarca *molto cantabile ed espressivo*, TS (Ex. A3.2.197: m.65) captează o deosebită candoare și emotivitate, fiind susținută printr-un acompaniament dinamizat cu organizare ritmică cu triolete-optimi. Se complexifică mișcarea tonală, demersul, acumulând expresie și pasiune (m.71: *con passione*), continuă cu o laconică temă concluzivă (Ex. A3.2.198: m.83), care încheie expoziția în tonalitatea *cis-moll*, paralelă tonalității TS.

În tonalitatea respectivă demarează episodul central (Ex. A3.2.199: m.89) al mișcării *Meno mosso, rustico*, 12/8, care înlocuiește tratarea. În prima fază a episodului se desfășoară o temă, ce prezintă un citat folcloric – o melodie de *colind* din Petreni-Hunedoara [Pepelea, p.69]. Tema derivată din intonația intervalului ascendent de cvintă, având celule ritmice punctate și

sincope, începe derularea în partida viorii pe fondalul pedalei de tonică *cis* și acompaniamentului cu o factură polimelodică. După flexiunea demersului spre tonalitatea paralelă *E-dur*, în partida viorii apare încă o formațiune tematică (Ex. A3.2.200: m.93), cu remarca *mf, il canto*, înrudită cu prima temă prin motivul ascendent de cvintă. Aceasta evoluează, navigând prin tonalitățile *fis-moll* (m.95), *H mixolidic* (m.97), pregătind a doua fază a episodului median (Ex. A3.2.201: m.101) – *Ancora meno mosso*, în tonalitatea *gis-moll*; debutul ei e specificat prin schimbarea măsurii (6/4) și semnelor la cheie.

În partida de vioară, cu remarca *semplice ed innocente, p*, intervine o nouă temă, în *tempo* mai moderat, mai cantabilă, însă derivată, ca și tema precedentă, din intervalul ascendent de cvintă, fiind păstrată și organizarea ei ritmică alcătuită din formule punctate și sincope. Desfășurarea acestei teme fluxionează spre tonalitatea *es-moll* (Ex. A3.2.202: m.106), fiind transferată în partida de pian și “înveșmântată” în factura polimelodică a acompaniamentului, relevată prin remarca *il canto ben marcato, mf*. Un val de acumulare dinamică (m.110, *f*) conduce spre începutul retransiției (m.111, *Tempo I*), care pornește după schimbarea măsurii de 6/4 în 3/4 cu o temă, și ea derivată din intonația intervalului de cvintă, dar – cu sens descendent: tema este inițiată în partida viorii (*solo*), treptat asociindu-se contrapunctele acompaniamentului (de la unu – la patru). Repetată cu o cvartă mai jos (m.115), tema continuă cu o mișcare de amplă respirație, unele motive fiind imitate în partida de pian (m.122-124), uneori – *stretto* (m.125-126).

Repriza (Ex. A3.2.203: m.129) demarează în tonalitatea de bază *a-moll*, după un mic *solo* al viorii (m.127-128), cu revenirea TP, care se desfășoară în partida viorii, fără schimbări sesizabile. Însă puntea, care în expoziție debutează cu reintonarea TP în registrul grav al pianului, în repriză începe cu o nouă formațiune tematică în partida viorii, prezentată în tonalitatea *C-dur* (m.150); din expoziție, însă, i se păstrează factura și desenul ritmic cu triolete în acompaniament. Fragmentul cu asocierea poliritmică a partidelor instrumentale în repriză se derulează în tonalitatea *e-moll*, conducând fluxul tonal spre *D-dur*, în care, ca și în expoziție, după un pasagiu violonistic urmează TS (Ex. A3.2.204: m.173), dar acum – în tonalitatea de subdominantă majoră. Concluzia revine în tonalitatea paralelă majoră *C-dur* (m.201), pregătind returnarea în tonalitatea de bază.

Coda (Ex. A3.2.205: m.207), demarând în tonalitatea *a-moll*, are funcție recapitulativă, pe parcursul acesteia derulând reminiscentele temelor de reper ale primei mișcări. Ea debutează în partida de pian *solo* cu motivul incipient al TS, având în contrapunct figurații cu triolete din varianta violonistică a TS (m.65); peste două măsuri în partida de vioară urmează intonații ale temei-*colind* din episodul *Meno mosso, rustico* (m.209, *p*), având acompaniamentul cu factură de

coral din varianta pianistică a TS (m.65). După alternarea acestor două reminiscențe cu o cvartă mai sus (Ex. A3.2.206: m.211), apare fragmentul polimetric din punte (Ex. A3.2.207: m.219); desfășurându-se cu dinamică și agitație crescândă, el conduce spre derularea finală a TP (m. 221) – ea este prezentată, ca de obicei, în partida de vioară, cu dinamică pronunțată (*f*), cu ritmică activizată (multiplicându-se formulele ritmice punctate), cu fraza incipientă extinsă pe orizontală (de la două la trei măsuri) și pe verticală (motivul ascendent fiind repetat de trei ori, intervalul incipient săltând în octava a treia).

Partea a II-a, Andante epico, C-dur, 4/4, se încadrează în ciclul de sonată prin sfera de imagini lirico-narative, ceea ce se identifică prin remarcă ce precedă mișcarea (Ex. A3.2.208: m.1), precum și prin indicația interpretativă la prima temă, inspirată din eposul baladesc dobrogean [Pepelea, p. 74]: *quasi parlando sempre sulla IV corda*. Mișcarea se structurează într-o schemă complexă, mixtă, îmbinând tipare caracteristice pentru formele rondo și tripartită mare cu principii de variativitate în desfășurarea demersului muzical. Tema de debut (A) – melodia de *baladă* – se desfășoară în partida de vioară, cu un contur aplanat, cu intonația incipientă în ambitusul de terță mare ($c^1 - e^1$), cu măsură binară (4/4), desen ritmic alcătuit preponderent din pătrimi, frazare simetrică de tip pătrat (4+4+4...), acompaniament cu acorduri prelungi la pian.

Următoarea temă (B) – cântecul autentic *Trei fete surori* (m.17, 3/4, *semplice, p*), deși se desfășoară în aceeași tonalitate (Ex. A3.2.209: m.17), diferă de prima temă după apartenența altui gen folcloric (lirică populară), metrica ternară (3/4), segmentarea asimetrică (4+4+6...), desenul ritmic combinat din durate diverse (doimi, pătrimi, optimi, șaisprezecimi și treizecidoimi), provenit de la melismatică abundentă a melosului liric. Melodia se profilează pe treptele trisonului de tonică, oscilând în jurul treptei a V-a, apoi coborând spre prima (V-III-I). Tema începe în partida de pian, într-o voce, căreia *i* se asociază contrapuncte ale ambelor instrumente. Desfășurarea temei B conduce spre reluarea temei A (m.31, *sulla IV-a corda, p, espress.*), aceasta fiind reinterpretată timbral (derulându-se în partida pianului) și remodificată factual (“dizolvându-se” în factura polimelodică a acompaniamentului). În partida viorii se desfășoară un contrapunct, profilat pe oscilarea intervalelor de secundă, cvintă, cvartă, predominând mișcarea cu durate mari.

Demersul segmentului dat conduce spre episodul median C – *L'istesso tempo* (Ex. A3.2.210: m.48, 3/8, tonalitatea *e-moll*), în care este prezentat încă un *colind* – melodie autentică ușor modificată de compozitor. Tema-*colind* (II) derulată în partida viorii se remarcă prin profil conturat pe reperatele trisonului de tonică (I – III – I – V), metrică alternativă, formule ritmice punctate și sincopice, accente inversate; în acompaniamentul pianistic mișcarea versatilă pe intervale de octavă reproduce maniera interpretării la țambal; iar în asocierea partidelor

instrumentale se manifestă efecte polimetrice. La reluarea temei respective (Ex. A3.2.211: m.65) în partida de pian (tonalitatea *h-moll*), vioara preia funcția de acompaniere, imitând, la rândul său, aceleași salturi “țambalistice”. În compartimentul intermediar al episodului C (tonalitatea *A-dur*) în partida de vioară (m.90) apar reminiscențe ale temei-*colind I* din episodul *Meno mosso, rustico* din partea I (Ex. A3.2.212: m.90). Repriza episodului C (tonalitatea *e-moll*) începe (m.100) cu tema-*colind II*, “incifrată” în factura partidei de pian, contrapunctul viorii derulându-se cu durate minuscule de șaisprezecimi.

Mișcarea tonală și acumularea sonoră conduc demersul spre o zonă culminativă (m.130), după care o scurtă retranziție în partida de pian *solo* (m.151) pregătește revenirea temei A (A_2). Ea revine în tonalitatea de bază *C-dur*, la vioară, cu remarca *p* (Ex. A3.2.213: m.159), însă *tempo*-ul ei e preluat din episodul C – *L'istesso tempo*, în acompaniament intervenind ritmul cu triolette.

În aceeași tonalitate, *C-dur*, urmează o nouă variantă a temei B (B_1): inițiată, ca și în expoziție, în partida de pian-*solo*, ea continuă desfășurarea cu asocierea contrapunctului violonistic (m.179), evoluând spre revenirea temei A (A_3). Aceasta urmează în partida viorii (Ex. A3.2.214: m.189), cu remarca *p, espress.*, “învăluită” în torentul figurațiilor cu șaisprezecimi. Derularea finală a temei A_3 cumulează și funcția de codă a mișcării secunde; la încheierea ei (Ex. A3.2.215: m.197) în partida de pian, pe fondal de tonică, apare (*ben marcato, p*) un motiv din episodul *L'istesso tempo* (din m.61), imitat și la vioară; mișcarea se încheie cu atenuarea dinamică (*pp*).

Partea a III-a, Allegro giocoso, a-moll, 2/4, pătrunsă de spiritul muzicii folclorice, manifestă o interpretare creativă a materialului autentic, înmănunchind un florilegiu de melodii ce însumează anumite elemente invariabile ale melosului de jocuri din nord-vestul țării. Schema arhitectonică a mișcării îmbină elemente de rondo-sonată cu principii de variativitate în procesul desfășurării gândului muzical; iar diversitatea melodică îi conferă un caracter rapsodic și trăsături de suită cu influență vădită a caracterului improvizatoric al instrumentalismului popular.

Tema de debut (TP) prezintă o melodie de joc (Ex. A3.2.216: m.1), expusă în partida viorii: conturul ei derivă din intonația pentacordică $a^1-h^1-c^2-d^2-e^2$, cu mobilitatea sporadică a treptelor a IV-a, a VI-a, cu formule sincopice peste bara de măsură, melismatică în stil popular. TP se articulează tripartit, în segmentul intermediar intervenind o altă entitate tematică, și ea derivată din intonația de cvintă ascendendă, însă în contextul omonimei majore – *A-dur* ($a^1-h^1-cis^2-d^2-e^2$). Inițiată în partida de pian, ea continuă în dialog imitativ *stretto* al ambelor instrumente. Repriza TP, revenind în tonalitatea *a-moll*, cu nuanță dorică, se derulează în partida viorii cu o nouă modificare a intonației generatoare. TS, și ea structurată în formă tripartită mică, este inițiată în tonalitatea *D-dur*, cu treapta a IV-a aleatoriu ridicată (Ex. A3.2.217: m.61), într-un

dialog instrumental (4m./pian – 4m./vioară etc.); profilul melodic, oscilând în cadrul intonației pentacordice, amintește tema-*colind* *L'istesso tempo* din mișcarea secundă (p.II, m.48). În segmentul median (Ex. A3.2.218: m.77) TS continuă cu o nouă temă (în aceeași tonalitate *D-dur*, dar cu treptele a VII-VI-a coborâte), generată de la intonația pentacordică ascendentă a TP, însă desfășurată dialogat (2m./pian – 2m./vioară etc.). Repriza TS (m.91) este doar tematică, derulându-se în tonalitatea *G-dur*, cu treapta a patra ridicată; urmează un proces de fluctuație tonală, care conduce spre D_7 al tonalității *E-dur* (m.121), pregătind demararea episodului central al formei de rondo-sonată – *Meno, cantabile ed espress., p, 3/4, E-dur* (Ex. A3.2.219: m. 123).

Tema incipientă, cu un caracter lirico-narativ, derulare negrăbită în octava întâi în partida pianului-*solo*, se conturează pe încercuirea melodică a treptelor I-III, fiind susținută cu o factură polifonizată. În segmentul median al episodului (și el este articulat tripartit) demersul se derulează în tonalitatea *H-dur* în partida de pian-*solo* (Ex. A3.2.220: m.155), linia melodică fiind dublată în octavă (*m.d.* și *m.s.*), mișcarea înviorându-se datorită motivului de cvartă ascendentă și ritmului punctat. În continuare în aceeași tonalitate în partida de vioară apare o temă nouă cu remarca *mf, espress.* (Ex. A3.2.221: m.165), cu unele tangențe ritmo-intonative cu cea precedentă, fiind însă “umbrită” prin efectul *arpeggiato* și *tremolo* în acordurile din acompaniament. După inflexiunea în tonalitatea *cis-moll* (m.173), începe retransiția – prin tonalitatea paralelă – spre tonalitatea *E-dur* (m.180), urmând repriza episodului. Fluxul tonal conduce spre *A lidic* (m.188), urmând spre culminația episodului (m.192), după ce demersul se returnează în tonalitatea omonimă *a-moll*.


În tonalitatea *a-moll*, în partida viorii demarează repriza finalului (Ex. A3.2.222: m.203, *Tempo primo, p, 2/4*): TP își păstrează structura tripartită și planul tonal *a-moll – A-dur – a-moll*; TS e substituită printr-o variantă melodică, derulată dialogat în tonalitatea *E-dur* (Ex. A3.2.223: m. 273); segmentul ei intermediar e înlocuit cu o temă derivată de la TP, prezentată la vioară în *e-moll* (Ex. A3.2.224: m. 297) apoi, în *a-moll* (Ex. A3.2.225: m. 309), mai târziu – la pian, în *A-dur* (Ex. A3.2.226: m. 317). Varianta majoră a TP (Ex. A3.2.227: m.325), derulată dialogat, preia funcția de codă. Sonata se încheie în atmosfera festivă a jocului popular (Ex. A3.2.228).

2.4.3. Sigismund Toduță. Sonata pentru violină și pian

Această creație, compusă de S. Toduță³⁸ în 1953³⁹, dedicată lui Mihai Constantinescu⁴⁰

³⁸ Celebru compozitor, muzicolog, profesor român, Membru al Academiei de științe sociale și politice (1970) și Membru corespondent al Academiei Române (1991), desfășoară o vastă activitate pedagogică la Conservatorul de muzică și Artă dramatică din Cluj-Timișoara, la care predă diverse discipline muzical-teoretice, deținând parallel și funcția de rector (1962-1965), iar mai târziu, conducând și Filarmonica de Stat din Cluj (1971-1974). Se manifestă într-o prodigioasă activitate științifică, fiind abilitat cu dreptul de conducere a tezelor de doctorat în cinci profiluri (1968), elaborând monografia în

prezintă un ciclu tripartit, fiecare dintre mișcări având un subtitlu propriu: „Sonata...” (*e-moll*), „Recitativo...” (*e-moll – D-dur*), „Rondo...” (*e-moll – E-dur*).

Partea I-a, „Sonata...”, , 6/4, e-moll, structurată, după cum se identifică în subtitlu, în formă de sonată, are la temelia arhitectonicii două teme de opoziție: TP și TS. TP – pătrunsă de emotivitate romantică (Ex. A3.2.229: p.I, având remarca *Un poco espressivo, p*), este prezentată printr-o melodie cu profil treptat descendent de terță, urmat de coborârea treptată în ambitus de sextă. Inițiată în partida de pian-*solo*, cu mișcare de sexte paralele pe fondalul figurațiilor oscilante în diapazon de duodecimă, ea continuă cu asocierea unui contrapunct violonistic, al cărui melodie e marcată prin mobilitatea treptelor a IV-a, a VI-a, uneori (m.6) între treptele a IV-a ridicată și a III-a formându-se secunda mărită descendentă $ais^1 - g^1$.

În secțiunea mediană a TP (aceasta fiind structurată tripartit) demersul, devine mai agitat, cu dinamică intensificată (*f, accelerando poco a poco ed agitato*), iar în conturul melodic se reliefează intonația de secundă mărită descendentă $a^1-gis^1-f^1-e^1$), delimitată prin pauze, prezentată în dublarea ambelor instrumente. Apoi tema e reluată în partida pianului (m.22), cu remarca *Tempo I ma con molto slancio, quasi ff*.

La sfârșitul TP triplu se repetă (Ex. A3.2.230: m. 30, 31, 33) motivul $a^1-h^1-h^1-e^2-c^2-a^1-h^1$, din care generează conturul melodic al temei secundare, ce urmează în tonalitatea *a-moll* (Ex. A3.2.231: m. 35, *Andantino mosso*. TS, derulată în partida viorii, într-un tempo mai lent, creează senzație de liniște și tandrețe (*tranquillo e poco dolce, p; un poco cantabile, molto legato*). Al doilea gând muzical al TS (*un poco più mosso, mf, cantabile*) se derulează în tonalitatea *h-moll* (Ex. A3.2.232: m. 47), în aceeași partidă, având un ambitus de octavă micșorată, profil mai proeminent cu reliefația intonației descendente de secundă mărită (dis^2-c^2). Returnarea spre tonalitatea *a-moll* dă start concluziei (Ex. A3.2.233: m. 50, *f, molto espress.*), ce se desfășoară în partida viorii. Demersul, acumulând mișcare și agitație, se direcționează spre tonalitatea *h-moll* (*ancora più muovendo, f assai*), însă se oprește brusc la acordul de tonică cu *fermata* (m.57, *pp*).

Apoi (m.58) urmează un monolog violonistic (Ex. A3.2.234: m. 58, *quasi largo*) pe fondalul acordurilor prelunghi la pian, acesta anticipând tratarea. Melodia monologului (preluând

trei volume *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach* (1969-1978). Promovează o amplă activitate componistică în genurile de muzică simfonică, vocal-sinfonică, instrumentală și vocală de cameră. Activitatea sa a fost înalt apreciată prin multiple distincții, ca Premiul de compoziție George Enescu (1940), Premiul de Stat (1953, 1955), Premiul Academiei Române (1974), titlul onorific de Maestru Emerit al Artei (1957) și altele. Elaborează un stil propriu, ce întrunește tendințe neorenascentiste și neobaroce, în armonie cu elemente de origine folclorică și formele muzicii europene cu o gândire simfonică, dramaturgie bine concepută, metodă intens elaborativă, scriitura polifonică și melodică bazată pe un modalism cromatizat.

³⁹Toduță, Sigismund. Sonata pentru violină și pian. București, ESPLA, 1957.

⁴⁰Faimos violonist român (1926-1987), a evoluat alături de G. Enescu [216], a concertat în Europa, Asia.

intonații din a doua TS – v.: m.46), desfășurată pe treptele trisonului de tonică al tonalității *b-moll* cu oprire pe treapta a V-a ridicată urmată de pauză ($b^1...-fis^2$), denotă disimulat intonația *interogativă*. Ea se elaborează secvențial, cu extindere intervalică, amplificare dinamică și intensificarea fluctuației tonale, conducând spre tratare.

În tratare (Ex. A3.2.235: m. 70) se derulează un proces dezvoltator tensionat, temele de reper interacționând prin suprapunere, modificându-se reciproc. La începutul tratării TP evoluează în registrul profund al pianului, asociindu-i-se un contrapunct violonistic, derivat din TS₁, modificat intonativ și ritmic. Apoi TP urmează în aceeași partidă (Ex. A3.2.236: m. 74), păstrându-și profilul și metrul 6/4 din expoziție, dar deplasată în registrul moderat și cu noi indicații de caracter (*mf subito e cantabile*); concomitent se derulează și TS₁ – cu același *tempo* (*Andantino mosso*), structură intonativă și metrică, dar transferată (cu sonoritatea *poco f*) în registrul acut.

Imediat după aceasta (Ex. A3.2.237: m. 76) TP iarăși se “prăbușește” în registrul profund, chiar și cu o cvintă și mai jos, intensitatea sonoră sporind la *ff*; totuși tema își păstrează cantabilitatea captată recent (v.: m.74), derulându-se cu remarca *assai cantabile ed espressivo*; concomitent se desfășoară intonația TS₁ – augmentată, “ascunsă” între figurații, reliefată prin remarca *molto marcato il tema, ff*. Continuă suprapunerea polimetrică a temelor în tempo-ul inițial *Andantino mosso* (Ex. A3.2.238: m. 82), ele fiind însă deplasate cu o secundă mare mai sus. Apoi, într-un val de accelerare (*accel. molto*) și acumulare dinamică (*ff de più*), demersul evoluează spre culminația tratării (A3.2.238: m.89, *Allegro, fff, marcatissimo*) în registrul strident al octavei a III-a. La finele tratării revine un element al TS₁ (Ex. A3.2.239: m.104, *tratten. molto*), demersul (*molto calando*) precedând repriza.

Repriza, demarată în tonalitatea *e-moll* (Ex. A3.2.239: m.105, *Tempo I. Allegro molto moderato*) cu prezentarea temei principale în partida pianului, cu dinamica atenuată la *ppp, una corda*, se desfășoară fără schimbări esențiale. Însă TS₁ (Ex. A3.2.240: m.134, *Andantino mosso*), se derulează în tonalitatea *a-moll*, transferându-se în partida pianului – cu factură acordică, *molto legato, f*, asociind un contrapunct violonistic, desfășurat aplanat, *cantabile, f*. Iar a doua idee a temei secundare (TS₂) revine în partida viorii, în tonalitatea *e-moll* (Ex. A3.2.241: m.146). Concluzia desfășurată în tonalitatea *d-moll*, în partida viorii (Ex. A3.2. 242 m.151, *f, espress.*), conduce spre o codă minionă (Ex. A3.2.243: m.157, *Primo movimento, f*) în tonalitatea de bază *e-moll*, în care se derulează figurații arpegiate la pian, reamintind elementele TP. Mișcarea se încheie cu tonica majoră *E-dur*.

Partea a II-a, „Recitativo...”, e-moll – D-dur, concepută în formă liber-parcursivă, dezvăluie înșiruirea narativ-improvizatorică a discursului, desfășurat conform principiului de

variere, în care nici o intonație nu se repetă ci se modifică. Partitura e notată *senza misura*, în corespundere cu valorile numerice desemnate în cadrul măsurilor convenționale, delimitate prin bare punctate, definitivând cantitatea duratelor în fiecare (8-6-10-4 etc.). Cursivitatea arhitectonică a mișcării se asociază și cu principiul “deschiderii” tonale, partitura fiind notată și fără semne la cheie, iar tonalitatea – intuită doar după acordurile de reper: la început – *e-moll*, la sfârșit – *D-dur*.

Mișcarea debutează cu un *monolog* introductiv al pianului *solo*, inițiat cu o intonație *interogativă*, prezentată în context cu remarca *ff, con patetico slancio*, într-o mișcare de patru octave paralele (Ex. A3.2.244: m.1). Motivul dat, în ambitus de terță mică: $fis^4-fis^4-e^4-g^4$ (*intonația-tezis*), generează un monolog desfășurat cu intensitatea sonoră *ff* pe parcurs a șapte măsuri convenționale. Doar la încheierea compartimentului (Ex. A3.2.245: m.7-10) sonorizarea se: *ff – meno ff – f – calmandosi*, iar intonația incipientă apare într-o variantă modificată – linia melodică (în trei octave paralele) încercuind sunetul de reper: $fis^3-a^3-g^3-fis^3-e^3-fis^3$. Astfel de profilare a liniei melodice, pornind și revenind la sunetul de reper, conferă intonației un caracter încheiat, sugerând semnificația unui “răspuns” la intonația incipientă de tip *interogativ*. Această senzație se amplifică concomitent cu repetarea motivului respectiv, deplasat cu o octavă în jos ($fis^2-a^2-g^2-fis^2-e^2-fis^2$), după ce sunetul de reper *fis* (dublat în octavă) se mai coboară cu o octavă, ajungând la fis^1 . Astfel monologul introductiv inițiat în registrul strident evoluează (m.7-10) spre cel temperat, iar la începutul și finele compartimentului sunt prezentate două intonații derivate de la același motiv tricordic, acestea însă având o semnificație semantică diferită, raportându-se în corelația de *întrebare – răspuns* sau *tesis – antitesis*: în primul caz elucidându-se exaltarea și interogarea, iar în cel de al doilea – calmarea și afirmarea. Aceste două intonații (I și II) cu funcții generatoare determină arhitectonica mișcării.

Primul compartiment – recitativul violonistic (Ex. A3.2.246 m.11), în tonalitatea *h-moll*, în registrul temperat (fîresc narațiunii verbale), derivă din intonația II (sau *antitesis*) al monologului (m.7-9); el se desfășoară pe fundalul acordurilor prelungi în partida de pian, remarcate prin *una corda*; linia melodică se dezvăluie oscilator în cadrul intonației tricordice $cis^1 - e^1 - d^1 - cis^1$. În continuare demersul, elaborând același motiv tricordic (m.23, *muovendo di nuovo*) se deplasează în registrul octavei a doua în contextul tonalității *b-moll* ($des^2-f^2-es^2-des^2$), acumulând forță sonoră (m. 27: *quassi f, sempre con maggior slancio*), apoi revenind la calm (m.30, *calmando, rall. assai, diminuendo*), se orientează ascendent spre sunetul fis^2 (din m.31-32 – *solo*), rămânând “suspendat” la această altitudine. De la sunetul respectiv, fis^2 , preluându-se “firul” gândului muzical pornește următorul compartiment – un nou monolog în partida de pian *solo* (Ex. A3.2.247: m.33). Cu mult patos romantic, cu remarca *subito ff, con patetico slancio* (pe

parcurs intervenind indicațiile: *assai ff*, *precipitando*; *fff*, *ritornare gradatamente*), în patru octave paralele, apare o entitate tematică derivată de la aceeași intonație – *antitesis*.

După aceasta o variantă melodică a temei respective (Ex. A3.2.248: m.43, *Tempo I*), coborâtă în octava întâi, se derulează în partida viorii cu remarca *f*. În ambele partide urmează elaborarea ei intonativă, discursul devenind agitat și emoționant (*mouvendo animando, poco f cantabile, sempre cresc.*), iar în partida pianului *solo*, în registrul grav, revine aceeași intonație (II), desfășurată în trei octave paralele, cu dinamica *assai ff e molto ampio* (Ex. A3.2.249: m.64). Însă la finele compartimentului (m.68) apare *intonația tesis*, transfigurată, cu sonoritatea descrescândă și remarca *poco a poco rit.*

Etapa următoare (Ex. A3.2.250: m.70) începe cu *intonația-tezis* derulată în partida viorii în octava întâi cu remarca *mf, un poco stanco*, în acompaniament urmând acorduri prelungi, cu remarca *pp e molto tranquillo*. În continuare melopeea instrumentală se desfășoară cu noi reinterpretări ale acelorași intonații generatoare într-un *dialog* imitativ. Demersul, acumulând treptat forță sonoră Ex. A3.2.251: m.91, *cresc., ff, assai*), evoluează spre culminația mișcării, unde *intonația-tezis* apare în partida viorii (m.95), fiind imitată imediat la pian (m.96) – dublată în octavă, cu intensitate majorată la *fff*. Modulația în tonalitatea *D-dur*, semnalează începutul codei (m.98), care se derulează pe fondalul sunetului *d*, pedalat în registrul profund al pianului, dublat în octavă și anticipat de apogiatură. *Intonația-tezis* se elaborează în partida pianului, apoi –intonația se derulează într-un *dialog* (Ex. A3.2.252: m.104), intervalul de terță ascendentă adesea fiind substituit cu cel de secundă, astfel “aplanându-se” sensul *interogativ*.

Astfel, în mișcarea „*Recitativo...*”, liber-parcursivă sesizăm unele principii arhitectonice:

1. segmentarea sintactică, ghidată de dramaturgia evoluției a două intonații generatoare;
2. segmentarea sintactică, determinată de alternarea timbrală – pian *solo* / ansamblu (m.1/pian – m.11/ans. – m.33/pian – m.43/ans. – m.64/pian – m.70/ans. – m.96/pian – m.104/ans.).

Partea finală, „Rondo...”, \downarrow -108, 6/8, e-moll, structurată după schema arhitectonică identificată în subtitlu, prezintă un florilegiu al melodiilor de joc, derularea lor fiind ghidată de indicația *Allegro giocoso*. Tema refrenului (A), inițiată în partida de vioară *solo* (Ex. A3.2.253: m.1), are la temelie o celulă intonativă de terță mică ($h^1 - d^2 - cis^2$) și mișcare ulterioară descendentă în ambitus de sextă mare ($e^2 - g^1$), treptele a VI-a și a IV-a mobile, intervalul de secundă mărită (a IV-a ridicată și a III-a), desenul ritmic cu accente inversate, sincope peste bara de măsură, melismatică (*forșlag-uri*) în stilul melodiilor instrumentale folclorice. Profilul melodic al refrenului, având unele tangențe intonative cu TP din p. I, este esențial distinct prin metrica de 6/8, organizată ritmic cu efectul grupării optimilor după principiul 5+7, cu sincope “jucăușe” peste bara de măsură. Fluctuația tonală, varierea intonativă, diversificarea desenului

ritmic în partida viorii, “comprimarea” facturii în acompaniament, acumularea sonoră până la *sff* (Ex. A3.2.254: m.47) conduce spre primul cuplet (B): acesta debutează în tonalitatea *a-moll* (m.47) cu o temă susținută în același spectru de imagini (*Molto giocoso*), cu mișcare paralelă în ambele partide.

Refrenul (A₁) revine în tonalitatea *e-moll* (Ex. A3.2.255: m.90, *Tempo I. Allegro giocoso*) în partida viorii, susținută cu acorduri disonante, aplicate cu remarca *ppp*, *stacc.*, *scherzando e molto leggiero*. Proporțiile refrenului sunt extinse, grație unui proces elaborativ în contextul acumulării dinamice (*poco f*, *più f*, *ff*); partidele instrumentale frecvent se asociază prin dublare (Ex. A3.2.256: m.107). Pe parcursul derulării demersului spre o culminație cu sonoritate excesivă, intervine spontan *intonația-tezis* din „*Recitativo*” – ea apare repetat în partida de vioară (Ex. A3.2.257: m.128 – *sf ff*; m.130 – *poco f*), păstrându-și altitudinea inițială din mișcarea secundă: $fis^3-e^3-g^3$, dar în diminuare ritmică, revizuită, adaptată la formulele ritmice ale melodiilor de joc.

Următoarea atenuare sonoră a demersului (*pp*, *calando poco a poco*), “oprit” la *fermata* deasupra barei de măsură (Ex. A3.2.258: m.144), conduce spre al doilea cuplet (C) – *Andante cantabile*, 6/4: tema lirică se desfășoară în modul *e-moll*, cu treptele a VI-a și a IV-a ridicate, fiind prezentată în partida de pian-*solo*, apoi – peste patru măsuri preluată (m.148) în partida de vioară. Această entitate tematică sintetizează elemente intonative ale temelor de reper din părțile extreme ale ciclului (constituirea lor intonativă va fi examinată mai detaliat în capitolul următor): începutul ei (m.144-145) are formulă ritmică similară temeii principale din partea I (Ex. A3.2.259-a); iar continuarea ei (m.146-147) – derivă de la motivele (incipient și final) augmentate ale temeii-refren din partea a III-a (Ex. A3.2.259-b: p.III, m.1; Ex. A3.2.259-c: p.III, m.8).

Asemenea principiu de constituire sintetică a tematismului în mișcarea finală poate fi urmărit și într-o altă melodie din cupletul al doilea (Ex. A3.2.260: m.156), derulată în tonalitatea *d-moll* cu remarca *Muovendo assai*. În partida de pian revine intonația incipientă a TP din partea I (p.I, m.1), doar că în motivul tricordic descendent apare secunda mărită (p.I: $e^2-d^2-c^2$; p.III: $a^2-gis^2-f^2$...); este preluat din prima temă și fondalul cu figurații văluroase, însă în locul grupării optimilor în sextolete apare organizarea în formule de nonete-optimi. Concomitent (m.156), în partida viorii se desfășoară o melodie (cu remarca *mf un poco cantabile*), derivată, ca și intonația acompaniamentului pianistic, $a^2-gis^2-f^2$, de la TP din p.I (Ex. A3.2.261-a), continuând (în m.157) cu intonația augmentată a refrenului din final (Ex. A3.2.261-b), apoi urmând (în m.158) intonația incipientă a cupletului al II-lea din final (Ex. A3.2.261-c). Acest demers cu o triplă geneză intonativă, agitându-se într-o continuă evoluție tonală cu o dinamică în creștere (*f*, *agitato*, *cresc.*

sempre, ff), ajunge la un moment culminant (Ex. A3.2.262: m.164) – în partida viorii intervine, cu dinamica *ff, cresc.*, motivul incipient augmentat al refrenului.

În continuare apare tema recent derulată *Mouvendo assai* (Ex. A3.2.263: m.168, v.: m.156) împreună cu acompaniamentul învălurat în figurații de nonete-optimi, evoluând cu remarca *mf, calmo, un poco dolente, cantabile*. În procesul mișcării tonale demersul se orientează spre tonalitatea *dis-moll* (Ex. A3.2.264: m.172), în care pe fondalul figurațiilor încadrate în armonia de tonică (m.172-173) apare elementul tematic al refrenului, repetat cu o secundă mare mai sus. După aceasta în tonalitatea enarmonică *es-moll* urmează fragmentul tranzitiv (m. 174, *tranquillo, p, 3/2*), în care în partida pianului intervine, într-o mișcare secvențială descendentă, intonația *lamentativă*.

Fluxiunea tonală *es-moll – e-moll* semnalează repriza cupletului *Andante molto cantabile, 6/4* (m.178): demersul, evoluând cu o continuă amplificare dinamică – *assai f, poco f, ff, fff*, în momentul culminativ dă start refrenului (m.191, *Tempo I, Molto giocoso, 6/8, p*); tema este prezentată în partida de vioară, în tonalitatea *h*, cu treptele a VI-a și a IV-a ridicate, însoțită de un acompaniament ce imită factura de țambal (*staccato sempre, pp*); efectul imitativ fiind aplicat și în partida viorii (m.199, *con bravura, molto ritmico*).

Un val de majorare sonoră și accelerare a *tempo*-ului (m.221, 12/8: *più allegro*) conduce spre reluarea temei-refren în interpretare violonistică (m.232) în tonalitatea omonimă majoră, *E-dur*, cu remarca *poco animato, vigoroso ff*; astfel demarează coda (Ex. A3.2.265: m.243). În acest compartiment intervine culminația întregii mișcări (m.243, *fff, ancora più animato*) – tema refrenului se derulează în partida de pian, în registrul acut, cu factură acordică; apoi ea se transferă în registrul profund al pianului, desfășurându-se cu mișcare paralelă în trei octave (m.245, *marcatissimo*); mai târziu tema urmează, modificată, și în partida de vioară (Ex. A3.2.265: m.247). Astfel, în final, în formă rondo, se identifică elemente elaborative, sintetizând tematismul Sonatei.

2.5. Concluzii la Capitolul 2

În Capitolul 2, *Paradigme evolutive ale genului de sonată pentru vioară și pian în perioada de constituire a școlii componistice românești în prima jumătate a secolului XX*, pornind de la obiectivul de a investiga apariția și devenirea genului de sonată pentru vioară și pian în creația cultă românească din perspectiva influențelor stilistice ale romantismului muzical în perioada de constituire a școlilor naționale europene în prima jumătate a secolului XX, am elucidat, întâi de toate, principiile componistice aplicate în sonatele violonistice ale marilor compozitori romantici F. Schubert, R. Schumann, J. Brahms, C. Franck.

Aceste principii componistice, valorificate prin fenomenul artistic definit ca *romantism enescian* (în special, prin sonatele violonistice enesciene de la sfârșitul secolului al XIX-lea), devin repere creatoare pentru o întreagă pleiadă de compozitori remarcabili ai spațiului cultural românesc din prima jumătate a secolului XX: S. Golestan, Ș. Neaga, C. Silvestri, M. Mihalovici, B. Moroianu, S. Drăgoi, S. Toduță și alții. Creația autorilor români în genul sonatei pentru vioară și pian, se realizează în contextul armonizării gândirii componistice cultivate în mediul muzical autohton cu stilurile, genurile și formele muzicii europene. Astfel, în creația componistică românească se manifestă și se afirmă tendința continuă spre apropierea de fenomenul muzical universal.

În rezultatul studiului analitic efectuat sunt constatate următoarele:

1. Atașarea stilistică la tradiția romantismului muzical european, implementarea elementelor caracteristice ale genului de sonată violonistică romantică se manifestă ca o modalitate prioritară de apropiere a componisticii naționale spre universalitate, determinând dominanta estetică a fenomenului artistic *romantism enescian* – manifestare distinctă a romantismului, grefat de amprenta spiritualității românești.

2. Se identifică etapele principale ale procesului evolutiv al genului de sonată violonistică românească în prima jumătate a secolului XX în consens cu diferitele interpretări creative ale influențelor romantice și variatele interferențe stilistice ale mijloacelor de limbaj muzical național, elementelor stilistice preluate din cadrul romantismului muzical european și cel enescian, precum și aplicarea unor tehnici componistice contemporane: primele decenii ale secolului XX; perioada interbelică; perioada anilor postbelici (confluența anilor '40 -'50).

3. Se denotă că în primele decenii ale secolului XX cea mai reprezentativă în contextul influențelor romantice, este *Sonata* de S. Golestan (1906-1908). Cea mai timpurie cronologic, de pregnantă anvergură concertistică, dedicată profesorului său parisian V. d'Indy, Sonata a fost interpretată în premieră de către G. Enescu și M. Dumensnil. Creația manifestă vădite influențe wagneriene și franckiene, totodată fiind marcată de anumite emanații ale folclorului românesc.

4. Se estimează intensificarea interesului pentru genul de sonată pentru vioară și pian în perioada interbelică, numărul de lucrări compuse în cadrul acestuia majorându-se decisiv. O concepere originală a influențelor romantice franceze, îndeosebi, a celor chopiniene și franckiene se manifestă în *Sonata pentru vioară și pian* a compozitorului basarabean Șt. Neaga distinsă cu Mențiunea I la concursul de compoziție *George Enescu* (1934).

Spre finele perioadei respective, la "răscrucea" anilor '30 – '40, apar sonate violonistice, în care se tentează o simbioză stilistică mai complexă, oscilantă între reflecții ale tradiției romantice, principii componistice de origine folclorică (cu sau fără aplicarea citatului) și unele

elemente expresioniste, cu imagini de textură grotescă, sonorizare violentă, aplicare excesivă a *cluster*-ilor, alunecări sporadice spre atonalism. Aceste fenomene se identifică în Sonata de C. Silvestri (1939 – 01.1940), în care se denotă primordialitatea elementului folcloric de influență bartokiană, și Sonata de M. Mihalovici (12.1940 – 04.1941), precedată de un *motto* din sonetul poetului romantic Gérard de Nerval, marcată de tendința spre mijloace de expresie universaliste;

5. Se constată evoluția progresivă continuă a genului de sonată pentru vioară și pian în perioada anilor postbelici (confluența anilor '40 -'50): crearea numeroaselor lucrări noi, realizate prin soluții individuale ale aplicării unor reflexii romantice.

Sonata de B. Moroianu (1948), creație de înalt dramatism, identifică o transparentă afinitate tradiției romantice, fiind concepută în tonalitatea *b-moll*, marcată în perioada romantismului cu semantică funestă, manifestă un proces dezvoltator tensionat, structură ciclică de o integritate perfectă, influențe franckiene cu tendința spre *programatism subînțeles* (L.Vasilu).

Sonata de S. V. Drăgoi, distinsă cu Premiul de Stat, se distinge prin tratarea inovativă a genului respectiv. Grefată de amprenta *romantismului brahmsian* (D. Pepelea), identificat în tematismul principal al formei de sonată, creația valorifică amplu și multiaspectual melodiile folclorice, aplicându-se citatul autentic și entități tematice inspirate din diverse genuri ale acestuia: *colindul, balada, cântecul liric, doinut, jocul*.

Sonata de S. Toduță reprezintă o creație tripartită, fiecare dintre mișcări având (fără precedent în prima jumătate a sec.XX) câte un subtitlu propriu (p.I – „*Sonata...*”, p.II – „*Recitativo...*”, p.III – „*Rondo...*”). Pătrunsă de imagini de o pregnantă expresivitate emotivă, cantabilitate schubertiană și brahmsiană, creația denotă un proces dezvoltator tensionat, teme interactionând prin juxtapunere antitetică, suprapunere concomitentă, în procesul căreia ele se modifică esențial, transfigurându-se reciproc.

În toate sonatele investigate, paralel cu influențele romantice se regăsesc unele principii componistice inspirate din practica instrumentalismului popular, fiecare dintre autori promovând concepții personalizate, originale, ale corelației fenomenelor *național – universal*.

3. SEMANTISMUL ROMANTIC – FACTOR INTEGRATOR AL SISTEMULUI DE MIJLOACE FIGURATIVE ÎN CADRUL SONATEI VIOLONISTICE ROMÂNEȘTI DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XX

Domeniu vast de etalare a fanteziei creatoare, genul de sonată pentru vioară și pian pe parcursul perioadei investigate – prima jumătate a secolului XX – s-a afirmat printr-o bogată varietate de interpretări individuale, în care și-a regăsit expresie polivalentă abordarea tradiției romantice, multitudinea artistică de percepere a fenomenului de conciliere și, în final, fuziune a naționalului cu universalul.

În capitolul precedent, pe parcursul unui studiu analitic detaliat, realizat din perspectiva valorificării elementelor stilistice ale romantismului muzical european, am încercat să investigăm paradigmele evolutive ale genului de sonată violonistică a compozitorilor din arealul românesc.

În procesul analitic al partiturilor muzicale ale sonatelor pentru vioară și pian create de compozitorii Stan Golestan (1906-1908), Ștefan Neaga (1934), Constantin Silvestri (1939-40), Marcel Mihalovici (1940-41), Bogdan Moroianu (1948), Sabin V. Drăgoi (1949), Sigismund Toduță (1953) a fost aplicată în calitate de *ipoteză de lucru* concepția *integrității sistemice ale tuturor mijloacelor artistice*, coraportate atât cu aspectul *imagistico-ideatic*, cât și cu aspectele *sintactico-morfologice* și *instrumental-timbrale* ale limbajului muzical.

Realizând analizele sonatelor pentru vioară și pian ale compozitorilor identificați mai sus, am evocat anumite principii dominante ale abordării elementelor muzical-stilistice, proprii modelului de sonată violonistică romantică. Aceste principii se manifestă la nivelul tuturor aspectelor și parametrilor de limbaj muzical al genului de sonată pentru vioară și pian: *spectrul de imagini, modalitățile de constituire și elaborare a tematismului, structurarea formei de sonată, integrarea arhitectonică a ciclului de sonată, formula de ansamblu vioară-pian*. Deci, putem constata, că implementarea influențelor romantice în cadrul genului dat al creației componistice românești se realizează multiaspectual, în mod integru, *sistemic*.

3.1. Manifestarea gândirii romantice la nivelul limbajului muzical

3.1.1. Sugestivitatea plasticizatoare a spectrului imagistic

Genul de sonată violonistică românească din prima jumătate a secolului al XX-lea manifestă, divers dar indubitabil, conotații semantice de filiație romantică. *Spectrul de imagini* moștenit de la înaintașii stilului, axat pe mesajul estetic de reprezentare a aspirației și avântului eroului romantic – fire impacientă și rebelă în perpetua căutare și năzuința frenetică spre ideal, soldată cu dezamăgire și ruinare de vise. Paleta de imagini exteriorizează cu relevanță evoluția stărilor de spirit și trăirilor emotive – *fortuna labilis*, indiciu definitoriu al *eul*-ui eroului

romantic. Acestea, la rândul său, modelează cromatica imaginilor muzicale: eterogene, proeminent contrastante, pătrunse de avânt și impetuozitate, tensiune și exaltare, patos și pasiune, iar în opoziție cu ele – impregnate de un lirism răvășitor, emotiv-interiorizat, plin de candoare, tandrețe, contemplare pastorală sau, pătrunse de tristețe, dezolare și sentimente funeste. Interacționarea activă a acestora, la nivelul formei și ciclului de sonată, definește transformări esențiale în aspect semantic și modificări de ordin ritmo-intonativ.

Sugestivitatea imaginilor muzicale. Reperetele semantico-romantice în sonatele românești determină un nivel sporit al *sugestivității mijloacelor figurative*, ce se manifestă printr-o anumită tendință spre *programatism*. Acesta, deși “străin” unui gen de muzică “pură” precum este sonata instrumentală, din perspectiva timpului grefează clar influența tradiției muzical-romantice cu propria-i “alunecare” spre programatism, urmărită încă în sonatele de Schubert, Schumann, Brahms, Franck. Textura programatică, cu tentă exotică, orientală, se manifestă, după cum s-a menționat, în Sonata de M. Mihalovici, lucrarea având un *motto* din poezia romantică franceză. Simbolul artistic al vulcanului în preajma erupției grandioase, rezonând metaforic cu forța trăirilor sentimentale ale eroului romantic, concomitent sugerează asociații cu atmosfera explozivă ce domină în Europa în pragul celui de al Doilea Război Mondial. Acest simbol generează aplicarea excesivă a mijloacelor figurative direcționate spre explorarea unor valențe romantice, pitorești, sau celor de factură expresionistă, cu propriile-i sentimente exorbitante de frică, durere și spaimă.

Demersul muzical în cadrul Sonatei de M. Mihalovici se polarizează în jurul a două elemente sugestive:

1. sugerarea aluziilor la bubuiturile înăbușite subterane în preajma erupției vulcanice – prin repetiția multiplă, cu obstinanță și ferocitate, a unui și aceluiași sunet – în cadrul primei TS din final (Ex. A3.2.152: p. III, m.27-28)⁴¹ sau acord – înaintea și în fundalul celei de a doua TS din mișcarea dată (Ex. A3.2.154: p.III, m.67, *subito p, cresc. molto*); prin intercalarea pe parcursul demersului muzical a acordurilor stringente, cu elemente de *cluster*, alternate cu figurații agitate, interpretate în manieră “percuționistă” (Ex. A3.2.160: p.III, m.220 – *sfz ff*; Ex. A3.2.162: p.III, m.353 – *sfz*); chiar și TP din final are remarca *ruvido* – la început, și *feroce* – la încheierea mișcării (Ex. A3.2.150-p.III, m.1; Ex. A3.2.165 - p.III, m.433), similar (cu remarca

⁴¹ În Capitolul 3, care are un caracter generalizator, majoritatea exemplurilor muzicale sunt citate din Capitolul al doilea, păstrându-li-se notarea compartimentului respectiv. Doar în subparagraful 3.3.1 al Capitolului 3, referindu-ne la problema imitării timbrale în sonatele pentru vioară și pian, și identificând unele procedee, preluate din practica instrumentalismului popular, și chiar din tradiția folclorică vocală (cântecul liric, doinit), în textul tezei sunt introduse exemple muzicale noi, necesare pentru ilustrarea aspectelor elucidate.

sfz) aplicându-se și ultimul acord (m. 437), aclătuț prin reunirea treptei de reper *f*, multiplicată în patru octave, și celei sensibile *e*;

2. plasticizarea imaginilor pastorale cu propriile-i “voci ale naturii” (p.II, în spiritul nocturnelor romantice), prin aplicarea frecventă a apogiaturilor (Ex. A3.2.139: p. II, m.19-20), trilurilor (Ex. A3.2.140: p.II, m.27, *quasi trillo*), figurațiilor *con sordino* (Ex. A3.2.147: p.II, m.68), pasagiilor (Ex. A3.2.148: p. II, m.81, *delicatamente e fluido*).

Aceste două elemente semantice, având o evidentă destinație plasticizatoare, ilustrativă, în momentele-cheie ale finalului – tratare și codă – sunt prezentate în confruntare directă prin suprapunerea “trilurilor” și “bătăilor” ritmizate în pătrimi, în derulare concomitentă continuă: în primul caz – 18 măsuri (Ex. A3.2.158: p. III, m.164), în cel de al doilea – 28 măsuri (Ex. A3.2.164: p.III, m.401), ele fiind distanțate în registrele extreme. Spațierea cu detașare maximă a elementelor semantice, captează un sens figurativ aparte, semnificând prăpastia infinită între aceste două simboluri. Totuși, rolul decisiv în dezvoltarea concepției tragice încifrate în această creație îl are elementul sugestiv-intonativ parvenit în tratarea primei mișcări: motivul incipient al imnului medieval *Dies irae*, ușor modificat, dar repetat multiplu în partidele ambelor instrumente (Ex. A3.2.130: p.I, m.170, 171, 172, 173 etc.), cu o permanentă sporire dinamică (*sempre f*), majorată la *ff* în prezentarea culminativă, în “înveșmântare” acordică masivă (Ex. A3.2.130: p.I, m.185) motivul dat creează o atmosferă sinistră, lugubră. În acest context în tratare intervine TS (Ex. A3.2.131: p.I, m.189 – *Tranquillo, pp subito e sostenuto*), transfigurată, cu imagine alarmantă, sugerată prin remarca *quasi tromba* (Ex. A3.2.132: p.I, m.206).

Toate procedeele figurative aplicate, concomitent cu semnificațiile “desprinse” din *motto*-ul romantic, dezvoltă principalul mesaj al Sonatei, conceput prin referință la perioada istorică, în care ea a fost creată (decembrie 1940 – aprilie 1941), mesaj exprimat cu multă subtilitate alegorică și amploare dramatică în preajma cataclismelor dezastruoase ale sângerosului Război Mondial.

Și alte sonate românești, deși fără un programatism tangibil, exteriorizează transparent principiile acestuia, perceptibile în imagini muzicale pregnant ilustrative. Astfel, în Sonata de C. Silvestri, compusă cu un an înaintea celei de M. Mihalovici, tema principală, promotoarea imaginii avântului romantic (Ex. A3.2.78: p.I, m.5, *f, con entusiasmo*), este precedată de un motiv – un *motto* muzical, ce ghidează evoluția și transfigurarea esențială a lucrării, având un rol important în dramaturgia ei ciclică. Alcătuit prin juxtapunerea a două elemente contrastante: semnalul strident, prelung pe treapta de reper *h*, multiplicată în patru octave – în partida pianului, și “răspunsul” solitar, incert, “stins”, ca un ecou în depărtare, pe sensibila *ais*¹ – în partida viorii, acest *tezis-antitezis* poate fi conceput ca o plasticizare simbolică a conflictului romantic, a confruntării celor două forțe de neîmpăcat: *destinul* necruțător – *eroul* rebel, pătimitor.

Imagini contrastante în confruntare directă se regăsesc în prima mișcare a Sonatei de B. Moroiianu. Derulată în tonalitatea *b-moll*, tradițional marcată în muzica romantică cu o elocventă simbolică funebră, mișcarea demarează cu ciocnirea nemijlocită forțelor conflictuale, focalizate prin juxtapunerea lor în cadrul tematismului principal (Ex. A3.2.166: p.I, m.1) – în melodie fiind promovată imaginea aspirației romantice, iar în acompaniament, prin mijloace armonice, exteriorizându-se o imagine de opoziție, periclitantă, a unor forțe “ostile”, “distructive”. O altă ipostază a sugestivității figurative urmărim în cadrul teme secundare din p.I (Ex. A3.2.170: p.I, m.50) – melodia, pătrunsă de candoare și duioșie este prezentată prin suprapunere cu repetarea obsesivă a unui motiv pendular (în registrul profund), ce amintește intonația modificată *Dies irae*. Confruntarea imaginilor de opoziție generează desfășurarea procesului dezvoltator la nivelul întregului ciclu de sonată, inclusiv, implicându-se și în mișcarea mediană *Notturmo*, și în final. Spre exemplu, în cadrul părții secunde intervin, brusc și violent, elemente ale TP din prima parte, repetându-se insistent (Ex. A3.2.180: p.II, m.24, 26, 28 etc.): demersul devine tot mai sumbru, cu o nuanță misterioasă (m. 28, *misterioso*), periclitantă, incisiv-sarcastică (Ex. A3.2.181: p.II, m. 33, *con sarcasmo*), concomitent, în registrul profund oscilând aidoma unor dangăte de clopot, sunetele intervalului de triton *f-h* (m. 33, *quasi campane*). Aceste imagini, sugerând tragedia zdrobirii aspirațiilor romantice, reamintesc fenomenul grotescului și sarcasmului, întâlnit în muzica romantismului european (v.: Cap. 1,1). Imaginea similară, asociată sonor cu un dangăt de clopot se atestă și în introducerea la Sonata de Golestan (*Introduction*), care demarează cu sunetul prelung de tonică, multiplicat în trei octave, *fff*.

Narativitatea discursului muzical. Sugestivitatea figurativă a imaginilor muzicale și, ca rezultat, “înclinarea” spre programatism, caracteristică sonatelor analizate se asociază cu importanța majoră a factorului narativ-meditativ – și acest indiciu fiind moștenit de la romantismul muzical european, în special, cel franckian. El se manifestă prin:

1. incorporarea “discursului înflăcărat”, pătruns de patos și dramatism;
2. abordarea imaginilor marcate cu o semnificație de profundă reculege și meditație;
3. infiltrarea substratului intonativ verbal, modelat în cadrul lexicului muzical al romantismului european în două tipuri intonative emblematice: de tip *interogativ* și *lamentativ*.

Toate aspectele factorului narativ-meditativ – recitativul patetico-dramatic, monologul introspectiv-meditativ sau “dizolvarea” intonațiilor-lemne ale “vocabularului” romantic, contribuie esențial la “portretizarea” eroului muzical (subiectul respectiv va fi urmărit mai jos). Spre exemplu, în Sonata de S. Golestan: introducerea (*Introduction*) începe cu un “discurs înflăcărat”, derulat prin ascensiunea acordurilor energice, structurate ritmic cu formule anacruze; introducerea la mișcarea a II-a demarează cu un recitativ, bazat pe secvențierea

intonației de tip *interogativ*; finalul este precedat de un dialog emoționant susținut prin alternarea replicilor în partidele de pian (*Allegro animato, con fantasia*) și vioară (*con fantasia animato, quasi recitativo*). Geneza intonativ-verbală a acestor teme poate fi urmărită în Tabelul A2.3.01.

În multe cazuri pateticul discurs romantic este întregit prin imagini, pătrunse de sentimentul de resemnare și reculegere. Astfel în Sonata de C. Silvestri tratarea din mișcarea întâi este precedată de un episod, ce debutează cu o temă proeminent meditativă, desfășurată în registrul grav al pianului (*solo*) cu durate prelungi, sonorizare scăzută la *pp* și remarca *ma calmo mormorando*, acumulând de la una – la patru voci și factură acordică de coral (Ex. A3.2.85: p.I, m.131, *mormorando*). Importanța “magistrală” a acestei imagini muzicale se confirmă prin revenirea ei în toate mișcărilor ciclului: în introducerea la mișcarea a doua tema respectivă se repetă pe parcurs a 45 măsuri, schimbându-i-se doar remarca, care se formulează mai explicit: *pensieroso* (Ex. A3.2.99: p.II, m.1, *pensieroso*). Ea apare și în final, în contextul melodiilor “înfocate” de joc: în cupletul trei al formei rondo, *Tranquillo* (Ex. A3.2.118: p.III, m.263), tema respectivă evoluează în diminuare ritmică, modificându-i-se metrul binar în 6/8, dominant în mișcarea dată (Tabelul A2.3.02). Imaginea meditativă se promovează și în introducerea finalului – în recitativul derulat în octave paralele (*una corda, molto p*) în registrul grav al pianului *solo* (Ex. A3.2.107: p.III, m. 1).

În Sonata de M. Mihalovici, la sfârșitul expoziției din mișcarea întâi apare o temă, notată de către autor ca *a T^o molto tranquillo* (Ex. A3.2.128: p.I, m.131), cu un caracter tânguitor și nostalgic: evoluarea acesteia, în diminuare sonoră până la *ppp*, încheie secțiunea, pregătind demararea tratării. Și în finalul Sonatei, după culminația din expoziție (Ex. A3.2.155: p.III, m.101), urmează un monolog în partida de vioară *solo* (Ex. A3.2.155: p.III, m.106, *non slentando*), ce cu multă expresie încheie compartimentul (Tabelul A2.3.03), conducând spre tratare. În mod asemănător, tratarea mișcării întâi din Sonata de S. Toduță este anticipată de un monolog tensionat și dramatic, desfășurat în partida viorii pe fondalul acordurilor prelungi la pian (Ex. A3.2.235: p.I, m.58). Motivul dat, încifrând intonația *interogativă*, se deplasează secvențial cu o cvintă în sus (p.I, m.60), generează (cu extinderea intervalică și diminuarea duratelor ritmice) pateticul recitativ violonistic ce urmează în continuare (Tabelul A2.3.04). Imaginea “discursului înflăcărat” este promovată în mișcarea secundă a Sonatei, „*Recitativo...*”, concepută în formă liberă și organizare metrică *Senza misura*: monologul derulat în partida pianului (*solo*) în patru octave paralele, cu dinamica *ff* și remarca *con patetico slancio*, creează o atmosferă de înaltă tensiune ce persistă și în cadrul recitativului violonistic următor. Tematismul mișcării derivă dintr-o celulă intonativă – *intonația-tesis*, expusă în partida de pian

(Ex. A3.2.229: p.I, m.1), încadrată în intervalul de terță, modificată pe parcursul desfășurării (Tabelul A2.3.05).

Un rol important le revine imaginilor de geneză narativă și în Sonata de S. Drăgoi, acestea fiind susținute în spiritul narațiunii “băsmuite” de tip *parlando-rubato*, caracteristice folclorului epic baladesc, concentrate în mișcarea secundă – *Andante epico*, ce demarează cu o melodie derivată dintr-o *baladă dobrogeană* [70, p.74], cu remarca *quasi parlando*. O sursă de geneză lirico-narativă se intuiește în tema din episodul mișcării finale *Meno, cantabile ed espress.* (Ex. A3.2.219: p.III, m.123), derulată în ambitus de terță, în registrul octavei întâi (Tabelul A2.3.06).

Nivelul înalt al sugestivității figurative al imaginilor muzicale se relevă prin numeroasele remarcări privind modul de interpretare, această particularitate fiind printre cele mai caracteristice romantismului muzical. Parvenite frecvent, uneori diferite de cele tradițional practicate, formulate cu specificări și detalizări rafinate, ele evocă adecvat stările emoționale și schimbările spontane ale acestora. Concomitent cu remarcările din exemplele citate, menționăm (selectiv) următoarele: *passione, poco slargando, grandiosi, molto fuocosu, molto espressivo e delicato, con colore, con tutti forza* (Golestan); *animando, stringendo, calando* (Neaga); *con entusiasmo, con tenerezza, con poesia, poco cantando, mormorando, cantando molto e non ritmico, con virtuosità, perdendosi, pensieroso, flautando, esitando, selvageamente* (Silvestri); *poco a poco agitando, molto tranquillo, non slentando* (Mihalovici); *incalzando, trattenendo, con entusiasmo* (Moroianu); *con maggior slancio, calmandosi, con patetico slancio, ritornare gradatamente, molto ampio, molto sentito, un poco dolente, a tempo giusto, molto ritmico e staccato secco, molto giocoso, feroce, precipitando, poco pesante, con bravura, vigoroso, mosso e squilante* (Toduță); *il canto ben marcato, l'istesso tempo, rustico, semplice ed innocente, poco a poco incalzandosi, quasi parlando, con passione, molto cantabile, patetico* (Drăgoi).

Reliefarea imaginilor romantice prin opoziția celor de gen. În cadrul sonatelor studiate paleta imaginilor cu tentă romantică (exaltat-frenetice sau patetico-pasionate, lirico-contemplative sau pastorale, meditativ-introspective sau funeste) este întregită, după principiul *unității contrariilor*, prin juxtapunerea ei cu imaginile de gen: atât de inspirație europeană, cât și folclorică. Această **complementaritate stilistică** prin asocierea imaginilor de gen contribuie la dezvoltarea mai reliefată a esenței prioritare a mesajului romantic.

a. Genurile muzicale de circulație europeană. Vădite tangențe stilistice cu genurile muzicale de circulație europeană se manifestă în mișcarea a doua a Sonatei de Ș. Neaga, specificată prin remarca *Tempo di Mazurka*, ce indică direct sursa de inspirație a acesteia. Alegerea prototipului respectiv poate fi tratată drept ofrandă creației chopiniene, în care *mazurka*

ajunge la apogeul evoluției artistice, plasându-se printre genurile romantice de nivel european. Iar tema ce urmează (Ex. A3.2.62: p.II, m.44) denotă influențele altui gen, aplicat de același autor – *valsul*.

Un exemplu elocvent în aspectul dat îl prezintă partea secundă a Sonatei de B. Moroianu – *Notturmo*, în care se regăsește încă un gen, ajuns la apogeul artistic în creația chopiniană, transformat într-un adevărat jalon al romantismului muzical european. Se încadrează perfect în sfera emotivă a nocturnelor romantice și partea a doua a Sonatei de M. Mihalovici – *Larghetto cantabile*, muzica ei, nelipsită elemente pastorale, fiind pătrunsă de o stare emotivă visătoare. Pare semnificativ, că precum genialul predecesor reevaluează aceste genuri cu tradiții ancorate în timp, acordându-le pulsul “zvâcnirii” romantice, așa și autorii români implică în derularea imaginilor de gen momente de tensiune dramatică, de obicei, migrate din cadrul primelor mișcări ale sonatelor.

Astfel, în Sonata de Ș. Neaga, în mișcarea secundă, în preajma temei de *mazurcă* (în culminația introducerii) apare un moment tensionat (Ex. A3.2.61: p.II, m.11), creat prin aplicarea trisonului mărit, caracteristic lexicului romantic, peregrinat din debutul tratării primei mișcări. Iar în repriză tema dansantă, “iradiată” prin “lumina” tonalității *G-dur* este sporadic “umbrită” (prin efectul pictural “clar-obscur”), realizându-se inflexiunea în tonalitatea omonimă minoră *g-moll*.

Iar în *Notturmo* din Sonata de B. Moroianu tema incipientă denotă în conturul melodic intonația *interogativă*: caracterul muzicii pe parcurs devine tot mai sumbru, în acest moment revenind TP din mișcarea I (Ex. A3.2.180: p.II, m.24) în tonalitatea inițială, *b-moll*, care în contextul tonal al mișcării date, *a-moll*, se percepe ca tonalitate *napolitană*, frecvent întâlnită în muzica, inclusiv, sonata romantică.

Și în partea a doua a Sonatei de M. Mihalovici “filele” de peisagistică nocturnă, lirico-contemplativă, pe parcursul mișcării cedează locul unor imagini de înaltă tensiune emotivă: *Un poco piu animato* (Ex. A3.2.139: p.II, m. 19), *Tranquillo, un poco meno mosso* (Ex. A3.2.141: p.II, m.32); apoi apare tema inițială – *Mosso* (Ex. A3.2.145: p.II, m.55), “învolburată” în figurații agitate, cu remarca *pp, sempre e misterioso*; iar după aceasta ea revine în moment de culminație grandioasă, în dublare de octavă și sonorizare exesivă de *fff* (Ex. A3.2.146: p.II, m.62). Asocierea imaginilor de gen în Sonata dată se manifestă și în arhitectonica formei de sonată din final, în care a doua TS, *Tranquillo ma in Tempo* (Ex. A3.2.154: p.III, m.69), denotă tangențe cu genul de *vals*.

b. Genurile muzicale de sorginte folclorică. Un context stilistic distinct de sfera imaginilor de filiație romantică se creează prin asocierea acestora cu diverse genuri folclorice: *colind, epos baladesc, cântec liric, cântec de leagăn*. Astfel, în partea a III-a a Sonatei de Ș.

Neaga – *Largo*, *tempo*-ul lent, sonoritatea scăzută, fluiditatea melodică, intonația incipientă, pendulatorie în ambitus de terță mică, se asociază genului *cântec de leagăn* (pare semnificativă, în aspectul corelării factorului universal și național, abordarea genurilor de circulație europeană și autohtonă în cadrul mișcărilor mediane, integrate, după acest indiciu, într-un mini-ciclu). Iar în Sonata de B. Moroianu de la melosul aceluiși gen folcloric provine, probabil, caracterul lin, “legănat” ($b^1-c^2-b^1-c^2-b^1$) al TS din partea I, precum și deosebită-i duișie și tandrețe.

Antiteza imaginilor cu mesaj romantic și celor de gen în Sonata de C. Silvestri are loc și la nivel de ciclu, dar și în cadrul formei de sonată din partea I: tema concluziei (Ex. A3.2.83: p.I, m.101), un citat de *joc bihorean*, în continuare revine în tratare (Ex. A3.2.89: p.I, m. 211), apoi – la finele codei primei mișcări (Ex. A3.2.97: p.I, m. 399), iar mai târziu – în coda finalului (Ex. A3.2.121: p.III, m. 341). Atmosfera exuberantă a jocului popular e reprodusă și în refrenul finalului (Ex. A3.2.109: p.III, m. 21), Sonata încheindu-se în iureșul înfocatelor melodii de dans.

Iar în Sonata de S. Drăgoi este amplu abordată sfera imaginilor folclorice inspirate din toate genurile (Tabelul A2.3.30) – magico-ritualic (*colindul*, prezentat în două variante melodice, apare în toate mișcărilor ciclului); epic (în partea a II-a, *Andante epico*, prima temă este inspirată dintr-o *baladă dobrogeană*: (Ex. A3.2.208: p.II, m.1); liric (a doua temă a mișcării date este un cântec liric autentic, *Trei fete surori* (Ex. A3.2.209: p.II, m.17); coregrafic (finalul *Allegro giocoso* înmănunchează un florilegiu melodic de jocuri din nord-vestul țării). În spirit folcloric este conceput și finalul Sonatei de Toduță „*Rondo...*”, apropiat melosului coregrafic cu ornamentică specifică interpretării lăutărești.

3.1.2. Profilarea melodică a tematismului de reper

Compoziții de filiație romantică, sonatele analizate se caracterizează prin trăsături distincte ale tematismului muzical, uneori manifestând conexiuni intonative cu muzica predecesorilor europeni – fapt ce fusese consemnat în cercetări și surse de critică muzicală. Ar fi suficient să ne referim la presa pariziană, în care, după cum am menționat anterior, Sonata de S. Golestan fusese comparată cu o „strănepoată (...) a seninului César Franck” [30, p.470]. Sau – să amintim aprecierea temei principale din partea I a Sonatei de S. Drăgoi (compusă cu peste patru decenii mai târziu), ca fiind o melodie „de largă respirație brahmsiană” [72, p. 65].

Pe parcursul analizelor realizate au fost identificate mai multe afinități intonative cu muzica marilor romantici. Astfel, în Sonata de S. Golestan se regăsesc influențe wagneriene: în introducerea la p.II apar asociații cu Introducția la *Tristan*; în TS din p. III (Ex. A3.2.40: p.III, m.62) apare o intonație tangentă cu motivul destinului din *Inelul Nibelungilor*; în introducerea aceleiași mișcări se resimte și melodicitatea operelor verdiene (Ex. A3.2.35: p.III, m.6, *con*

fantasia animato quasi recitativo); în coda mișcării secunde apar și aluzii la piesa lui Liszt *Vallée d'Obermann* (Ex. A3.2.30: p.II, m.109, *molto espress. e delicato*). Se remarcă ecouri ale tematismului *tristanian* și în a doua TS din Sonata de M. Mihalovici (Ex. A3.2.128: p.I, m.131, *molto tranquillo*). Iar pe parcursul desfășurării TP din p.I a Sonatei de B. Moroianu se identifică intonații din piesa amintită de Liszt (Ex. A3.2.167: p.I, m.11). Semnificativ, că tematismul sonatelor românești, chiar și în lipsa tangențelor sesizabile cu muzica romantismului european, denotă o atașare complexului intonativ-emblematic al stilului, manifestat în procesul de constituire și evoluție al tematismului.

Tematismul principal – expresie a avântului romantic – se manifestă, de obicei, în melodii cu un caracter exaltat, energic, *tempo*-ul sporit, ritmică “năvalnică”, desfășurare ascendentă, linie melodică profilată pe salturi frecvente (adesea – de cvartă și/sau triton). Astfel, în TP din partea I din Sonata de S. Golestan în (Ex. A3.2.4: p.I, m.34) linia melodică în partida viorii ascensionează rapid (*Allegro risoluto*) spre treapta a V-a (b^I), reliefată intonativ și metro-ritmic, ceea ce îi dezvoltă semnificația *interogativă*.

Spiritul avântului romantic în Sonata de Ș. Neaga se exteriorizează prin tematismului principal din p.I (Ex. A3.2.48: p.I, m.1, *Allegro non troppo*), desfășurat cu promptitudine și ritmică “agitată”, motivul incipient, profilat pe salturi, cu accentuarea ultimului interval ascendent de cvartă, reliefând intonația *interogativă*. Menționăm, că *tempo*-ul moderat al mișcării (ca și al finalului) amintește părțile extreme a sonatei romantice tardive, în special, acel *Allegretto ben moderato* de C. Franck, care era (după cum am citat în subcapitolul 1.3.3) apreciat, în glumă, de L. Auer, ca fiind „*un ben moderato fără Allegretto*” [110, p. 255].

Și TP din partea I a Sonatei de C. Silvestri (Ex. A3.2.78: p.I, m.4), expusă în partida viorii, exprimând aspirația romantică (*con entusiasmo, f*) se conturează într-o melodie impregnată cu intervale de cvartă, triton, iar demersul, inițiat cu formulă ritmică punctată, are direcție preponderent ascendentă, aceasta manifestându-se și în motivele anacruzice identificate.

Tematismul principal din partea I a Sonatei de M. Mihalovici se structurează intonativ eterogen: debutând cu o mișcare rectilinie ascendentă, cu ritmică de triolet-optimi (*Allegro molto appassionato*), TP în continuare (Ex. A3.2.123: p.I, m.3) se returnează, “destrămându-se” în motive impregnate cu intervale ascendente de triton (Ex. A3.2.123: m.4: e^2-b^2 ; m.5-6: $a^1-es^2-a^2$), și o înlănțuire intervalică de sexte descendente (Ex. A3.2.124: p.I, m. 22), motivul din urmă intervenind ca element de sine stătător pe parcursul derulării TS (Ex. A3.2.126: p.I, m.71, *f*) și în tratare (Ex. A3.2.130: p.I, m.185, *ff*). O construcție similară denotă și TP din partea a III-a: derulată ascendent foarte accelerat (*Molto vivo*), cu remarca *ruvido, ff*, cu salturi de triton,

septimă, octavă, ajungând la sunetul “de vârf” a^3 , “coboară” aplanat, fiecare treaptă fiind ornamentată cu *trillo*.

O structură eterogenă are și TP din partea I a Sonatei de B. Moroiianu (*Allegro risoluto*), aceasta fiind constituită prin confruntarea a trei elemente intonative contrastante. Linia melodică se conturează prin repetarea insistentă a unui motiv, derivat din intervalul ascendent de triton (Ex. A3.2.166: p.I, m.2, 4: des^1-g^1); potențialul ei dinamic este “blocat” prin succesiunea acordurilor drastice, dispersate, parvenite pe timpii slabi, în acompaniament. Melodia ascensionează “anevoios” în diapazon de octavă $ces^1 - ces^2$ (p.I, m.7), revenind pe treptele de terță descendentă $ces^2-b^1-as^1$ (p.I, m.7-8), acest motiv *lamentativ* fiind repetat (dublu) de la as^1 , și (triplu) – de la ces^1 ; astfel se manifestă al treilea element semantic al TP: repetat cu modificări metroritmice de șase ori (Ex. A3.2.169: p.I, m. 39-44), el încheie TP.

Tematismul principal de “alură” *brahmsiană* din partea I a Sonatei de S. Drăgoi (*Allegro moderato*) se manifestă în derulare promptă a liniei melodice pe treptele de tonică, avântată la interval de nonă, revenind spre treapta a V-a, “nucleul” ei motivic încifrând intonația *interogativă*, extinsă pe verticală. Structura ritmică demarată cu o formulă punctată, labilitatea metrică (4/4 - 3/4 - 4/4 etc.), arpegiile agitate din acompaniament, desfășurate descendent, cu efect poliritmic – conferă temei date surescitare și înflăcărare. Este net inovativă conceperea sintactică a TP: dedublarea acesteia și introducerea unei teme noi (Ex. A3.2.193: p.I, m.18, *il canto ben marcato*), cu momente de elaborare, mișcare tonală, evoluare spre o zonă culminativă (p.I, m.28).

În mod distinct se exprimă revelația romantică în tematismul principal al părții I în Sonata de S. Toduță („*Sonata...*”): desfășurat într-o mișcare descendent-aplanată, mlădiată, cu sexte paralele, în ambitus de sextă, cu *tempo*-ul negrăbit, măsura “clătinată” de 6/4, desen ritmic preponderent din pătrimi și doimi, sonoritatea diminuată la *p* – toate acestea fiind “înfirmate” prin figurațiile agitate, ascendente în diapazon de duodecimă – în acompaniament (Ex. A3.2.229).

Tematismul secundar – expresie a imaginilor de antiteză celor de avânt romantic, promovate în cadrul tematismului principal, se manifestă, ca și acesta, multiplu și divers. În unele sonate (S. Golestan, Ș. Neaga) tematismul secundar este prezentat prin melodii cu *tempo* și intensitate dinamică redusă, derulare melodică lină cu profil descendent. Uneori, planarea este marcată prin reducerea ponderii metrice a sunetelor cu durate mai mari, plasate pe timpii mai slabi. Astfel, desfășurarea TS din p.I a Sonatei de S. Golestan (Ex. A3.2.6: p.I, m.77, *Allegretto non troppo*) este anticipată de o optime-pauză, încât următoarele durate de pătrimi se deplasează pe timpii slabi. Tematismul secundar în mișcările extreme, derivă de la intonația *Andantino* din

Introduction, în care se infiltrează intonația *lamentativă* (Ex. A3.2.2: p.I, m.9): în p.I – cu substituirea metrului ternar cu cel binar; în p.III – cu augmentare (Ex. A3.2.40: p.III, m.62) și măsură de 9/8.

În mod asemănător se profilează tematismul secundar din Sonata de Ș. Neaga: TS din partea I (Ex. A3.2.51: p.I, m.38) și a doua TS din final (Ex. A3.2.71: p.IV, m.39) se derulează în descindere lină de la “înălțimea” un sunet prelung; în ambele cazuri, duratele mai mari sunt situate pe timpii slabi. După același principiu e constituită tema lirică (*vals*) din secțiunea mediană a mișcării secunde (Ex. A3.2.62: p.II, m.44). E semnificativ, că în finalul Sonatei tema secundară se dedublează: caracterul liric al TS se reliefează prin anticiparea ei cu o temă (Ex. A3.2.70: p.IV, m.25), pătrunsă de austeritate și detașare, a cărei factură acordică și mișcare euritmă, amintesc genul de coral.

Uneori, precum în TS din partea I a Sonatei de C. Silvestri, linia melodică descendentă este anticipată cu o mișcare aplanat ascendentă (Ex. A3.2.81: p.I, m.62, *bp, espr.*). Esența lirică a TS se reliefează prin anticiparea ei cu trei acorduri disonante (*bf*), separate prin pauze, treptat “urcate” cu un semiton (Ex. A3.2.80: p.I, m.57). Iar după reluarea TS (Ex. A3.2.81: p.I, m.78, *con passione, molto espr.*) apare, triplu repetată, intonația *interogativă*, în diapazon de cvartă micșorată, cu sunetul final evidențiat metro-ritmic și melodic (Ex. A3.2.82: p.I, m.87: $h^1-c^2-d^2-es^2$). Important, că și tema concluziei, de geneză folclorică (Ex. A3.2.83: p.I, m.101, *con tenerezza*), denotă pe parcurs aceeași intonație (Ex. A3.2.84: p.I, m.118: pian/*dis¹-e¹* – vioară/*dis²-a²*). Deci, tematismul liric și cel de gen se “incrustează” cu intonații-embleme romantice.

O prezentare bine profilată manifestă tematismul secundar al mișcărilor extreme din Sonata de M. Mihalovici. TS din p.I (Ex. A3.2.126: p.I, m.61, *Più tranquillo, espress., fluido*), melodie de o emotivitate evocatoare, rezultă din motivul de cvartsextacord $d^1-g^1-b^1$, în care la deplasare ascendentă (cu o cvartă în sus) se identifică intervalul de triton – $g^1-cis^2-e^2$. O profilare proeminentă o are și TS din final (Ex. A3.2.152: p.III, m.26), a cărei mișcare treptat ascendentă la interval de nonă mică a^1-b^2 , e urmată de o “prăbușire” bruscă de octavă, sunetul de jos fiind repetat insistent; apoi melodia, prin salt de undecimă mărită b^1-e^3 (triton peste octavă), se avântă spre o nouă altitudine (g^3). În momentul “de vârf” apare (cu sonorizarea *ff*, accente, dublare la distanță de trei octave) motivul tânguitor de terță mică (Ex. A3.2.153: p.III, m.45: $a^3-g^3-b^3$; $a^3-g^3-b^3-a^3$). A doua TS (*vals*) din final, cu alternarea profilului aplanat și săltat (Ex. A3.2.154: p.III, m.67), este anticipată și însoțită de acorduri “criante”; la finele ei intervine intonația *lamentativă* (Ex. A3.2.155: p.III, m.101).

Tema secundară din partea I a Sonatei de B. Moroianu (Ex. A3.2.170: p.I, m. 50, *Più mosso, dolce*), având un profil melodic “legănat” pe oscilarea treptelor la interval de secundă

($b^1-c^2-b^1-c^2-b^1$), derivă din intonația *lamentativă* apărută la finele TP (Ex. A3.2.169-b: p.I, m.39); TS este însoțită de mișcarea pendulară în registrul grav, amintind motivul *Dies irae* – acesta, reluat cu remarca *pesante* la finele părții I, în contextul derulării concomitente a TP și TS, creează o senzație dezolantă. Și concluzia se încheie similar, cu intonația *lamentativă* (Ex. A3.2.173: p.I, m.98-99).

Tema secundară din partea I a Sonatei de S. Drăgoi (Ex. A3.2.196: p.I, m.57, *legato ed esspres.*), conturată, ca și TP, pe treptele trisonului de tonică, se derulează descendent ($h^1...-gis^1...-e^1$), contrastează cu ea prin seninătatea tonalității de dominantă *E-dur*; caracterul sobru, factura izoritmă, duratele în valori unitare de timp, frazarea simetrizată, melodică aplanată – amintind trăsături de coral. Însă, reluată cu acompaniament agitat prin formule de triolete-optimi, TS captează multă expresie și cantabilitate (Ex. A3.2.197: m.65: *molto cantabile ed espress.*).

Și în Sonata de S. Toduță tematismul secundar (Ex. A3.2.231: p.I, m.35, *Andantino mosso*) derivă din motivul apărut și repetat în ultimele măsuri ale TP: (Ex. A3.2.230: p.I, m.30). Linia melodică a TS, evoluând oscilator pe treptele trisonului de tonică, susținută de acompaniament cu factură acordică, emană duioșie și liniște (*tranquillo e poco dolce, un poco cantabile*). Al doilea gând muzical al tematismului secundar (Ex. A3.2.232: p.I, m.47, *un poco più mosso, cantabile*), proeminent profilat în diapazon de octavă micșorată, în derularea descendentă implicând intonația de secundă mărită (p.I, m.48), emană multă emotivitate. Concluzia (Ex. A3.2.234: p.I, m.50) continuă demersul emotiv (*molto espress.*), agitat (*ancora più muovendo*), sonorizat (*f assai*).

Urmărind modalitățile de constituire ale tematismului muzical al sonatelor, constatăm, că geneza și evoluarea acestuia e marcată prin implicarea elementelor cu semantism romantic. În procesul constituirii tematismului principal, de obicei, se reliefează intonația de tip *interogativ*, care se infiltrează în conturul melodic – derluate cu promptitudine, în direcție predominant ascendentă. Iar tematismul secundar, ca și alte entități tematice, uneori derivat de la intonații “desprinse” din cel principal, este incrustat pe parcursul evoluării sale (precedat sau succedat) cu “intarsii” intonative emblematice semantico-romantice.

3.2. Semnificații romantice în aplicarea tiparelor arhitectonice

3.2.1. Ciclul de sonată

În rezultatul analizei aspectului arhitectonic al sonatelor am constatat, că structura lor ciclică prezintă o tratare inovativă a acestei forme, într-un mod distinct fiind concepute și fiecare dintre părțile integrate. Doar o sonată dintre cele analizate, Sonata de Ș. Neaga, prezintă un ciclu cvadripartit, ceea ce poate fi tratat ca indiciu de continuitate a tradiției romantice, structura

ciclică respectivă constituind un fenomen prioritar în arhitectura sonatei romantice la diferitele-i etape evolutive (Tabelul A2.3.07). Continuitatea tradiției romantice în concepția arhitectonică a Sonatei de Ș. Neaga este confirmată și prin planul tonal al lucrării: *h-moll – G-dur – E-dur – h-moll* (I-VI-IV-I), caracteristic pentru sonata violonistică romantică cvadripartită, fiind adesea urmărit în creațiile lui Schubert, Schumann, Brahms și Franck (Tabelul A2.3.08). Iar *tempo*-ul moderat în părțile extreme (p.I – *Allegro non troppo* și p. IV – *Allegretto*) este și el mărturie a influențelor tardiv-romantice, în special, a sonatei franckiene (*Allegretto ben moderato* – în p.I; și *Allegretto poco mosso* – în final (Tabelul A2.3.09). Amintim, că mișcările mediane, ca și la cea franckiană formează un *mini-ciclu*.

Celelalte sonate sunt tripartite, uneori schemele lor arhitectonice fiind extinse grație:

1. compartimentelor introductive și recapitulative cu pondere semantică în dramaturgia ciclului;
2. compartimentelor suplimentare, încadrate în schemele arhitectonice ale mișcărilor extreme;
3. complexificării schemelor constructive în cadrul mișcărilor mediane.

Structura ciclului. Structura ciclului de sonată (Tabelul A2.3.10) denotă articularea formei de sonată în primele mișcări, în cea finală aceasta fiind aplicată doar în două sonate: de S.Golestan și M. Mihalovici; altele două fiind structurate în formă de rondo-sonată (de Ș. Neaga și B. Moroianu), una (de S. Drăgoi) întrunind trăsături de rondo-sonată și suită, celelalte (de C. Silvestri și S. Toduță) având formă rondo. În cadrul mișcărilor mediane schemele constructive, continuându-se tradițiile romantice, sunt mixte, structurate prin interferența a două sau trei forme (doar în Sonata de Ș. Neaga în mișcările mediane se abordează forma tripartită – mare și simplă).

În celelalte sonate arhitectura se complexifică: forma tripartită mare regăsindu-se în *Notturmo* de B. Moroianu, include în părțile extreme secțiuni mediane dezvoltatoare, iar în episodul central continuă elaborarea TP din partea I-a; în mișcarea mediană a Sonatei de S. Golestan forma de variațiuni libere se îmbină cu trăsături de formă tripartită; în mișcarea secundă a Sonatei de M. Mihalovici aceeași formă de variațiuni libere denotă caracteristici ronale; în partea a II-a, *Andante epico*, din Sonata de S. Drăgoi forma mixtă se alcătuiește prin interferența formelor rondo, tripartită mare, cu principii de variativitate; mișcarea secundă a Sonatei de C. Silvestri are trăsături de formă dublu tripartită, cu introducere și codă, cu elemente dezvoltatoare și reminiscențe în secțiunile pare; iar mișcarea „*Recitativo...*” de S. Toduță are formă liberă cu alternarea fragmentelor: pian *solo* / ansamblu.

Schemele arhitectonice ale mai multor cicluri sunt extinse grație secțiunilor introductive și recapitulative de proporții considerabile. Astfel, dimensiunile Sonatei de S. Golestan sunt sporite esențial, deoarece fiecare mișcare este precedată de introducere, în care sunt prezentate

elemente motivice de reper, și succedată de codă, în care continuă elaborarea tematică (structura ei arhitectonică, indicându-se numărul de măsuri ale mișcării, introducerii și codei e prezentată în Tabelul A2.3.11). O majorare esențială a ciclului se identifică și în Sonata de C. Silvestri (Tabelul A2.3.12). Iar ciclul Sonatei de M. Mihalovici este sporit prin compartimente extinse ale codei în mișcările extreme (Tabelul A2.3.13).

În structura ciclică a Sonatei de B. Moroianu, deși ea, ca și alte sonate postbelice, are dimensiuni mai echilibrate, toate mișcările (prima mișcare predominând considerabil în aspect proporțional) au secțiuni de încheiere cu elocvente trăsături sintetice (Tabelul A2.3.14). Însă în Sonata de S. Drăgoi cea mai extinsă este mișcarea finală, în care funcția de codă o preia ultimul refren al formei de rondo-sonată, reevaluat tonal în tonalitatea omonimă majoră (Tabelul A2.3.15). În mod similar, în Sonata de S. Toduță sporește proporțional finalul, ultimul refren, în versiune majoră, preluând funcția de codă (Tabelul A2.3.16).

Planul tonal. După cum am menționat anterior, în sonata violonistică romantică fluxul tonal ciclic este orientat preponderent spre tonalitățile treptei a VI-a și a IV-a. La etapa tardivă apare orientarea spre tonalitatea omonimă (în Sonata op.108, nr.3, *d-moll* de Brahms: *d - D - fis - d*). Analizând același aspect al sonatelor românești (Tabelul A2.3.17), constatăm, că evoluția tonală spre treptele VI-IV este aplicată în Sonata de Ș. Neaga; iar printre sonatele tripartite orientarea spre treapta a VI-a se regăsește în Sonata de S. Golestan – concomitent sesizăm, că în această Sonată în premieră apare fluxul tonal paralel majoro-minor, semnificativ în contextul influențelor autohtone folclorice.

Aceeași corelare a tonalităților paralele se regăsește și în cadrul sonatelor de C. Silvestri și M. Mihalovici, deși conceperea tonalității este una net inovativă, deoarece în ambele partituri, notate fără semne la cheie, apartenența tonală se dezvăluie foarte vag.

În “triada” sonatelor postbelice analizate în teză (sonatele de B. Moroianu, S. Drăgoi și S. Toduță, apărute la hotarul anilor ’40-’50) organizarea tonală denotă următoarele tendințe :

1. Între părțile extreme se constată corelarea omonimă minoro-majoră (Tabelul A2.3.18):

b – B (B. Moroianu); *a – A* (S. Drăgoi); *e – E* (S. Toduță);

2. În cadrul ciclului se atestă

a) evoluția tonală paralelă minoro-majoră (S. Drăgoi): *a – C – a/A* (Tabelul A2.3.19);

b) în premieră apare corelarea tonalităților distanțate la interval de secundă –

mică: *b – a* (B. Moroianu) sau mare: *e – D* (S. Toduță), ceea ce, probabil, devine expresie exorbitantă a imaginii “dedublării” romantice (Tabelul A2.3.20).

Integrarea ciclică. Deși tematismul sonatelor analizate este reprezentat prin numeroase entități melodice, structura arhitectonică ciclică în cadrul acestor lucrări manifestă o integritate proeminentă, o concordanță perfectă, manifestată la nivelul tuturor aspectelor ale lexicului muzical.

Coeziunea mișcărilor integrate în compoziția ciclică se realizează printr-un complex de **factori integratori:**

– **Echilibrul tonal.** După cum se evocă în paragraful precedent, corelarea armonioasă a tonalităților paralele și a celor omonime în cadrul majorității ciclurilor creează o înlănțuire interdependentă a mișcărilor și acordă compozițiilor deosebită concordanță și stabilitate. Un factor integrator esențial devine și nuanțarea modală a tematismului. Astfel, în Sonata de B. Moroianu se aplică modificarea și mobilitatea treptelor: în TP și TS din p.I – a II-a coborâtă, a VI-a ridicată; în TP și TS din p.III, în tema din *Notturmo* – a IV-a ridicată. În Sonata de S. Drăgoi în tema-*colind* din partea I apare *H mixolidic*; în tema-refren a finalului – nuanțarea modală dorică și mobilitatea sporadică a trepteii a IV-a. Iar în Sonata de S. Toduță consolidarea ciclică e susținută prin monocromia modală a mișcărilor extreme: tonalitatea *e-moll* cu nuanță dorică și a treapta a patra ridicată, partea întâi încheindu-se cu tonica majoră, iar finalul cu reevaluarea majoră a temei-refren. Similar se încheie finalul Sonatei de S. Drăgoi.

– **Simetria tempo-urilor.** Aspectul compozițional realizat după principiul „rapid-lent-rapid”, se manifestă diferit, *tempo*-urile rapide ale primelor mișcări, alternând între mai moderate: *Allegro non troppo* (Neaga), *Allegro moderato* (Drăgoi), *Un poco espressivo* (Toduță), și mai accelerate: *Allegro energico* (Golestan), *Allegro risoluto* (Moroianu), *Allegro molto appassionato* (Mihalovici). Și în finaluri *tempo*-urile rapide sunt diversificate: *Allegretto* (Neaga), *Allegro amabile* (Moroianu), *Allegro giocoso* (Drăgoi, Toduță), *Allegro animato* (Golestan), *Molto vivace* (Mihalovici). Mișcărilor lente au *tempo*-urile: *Largo* (Neaga), *Larghetto cantabile* (Mihalovici), *Andante sostenuto* (Golestan), *Andante epico* (Drăgoi), *Andante con moto* (Moroianu). Partea a II-a a Sonatei de S. Toduță, *Senza misura*, reproduce *tempo*-ul firesc al narațiunii verbale.

– **Simetria sau similitudinea organizării metrice.** Indiciul dat devine un factor important al coeziunii ciclice. Astfel, în Sonata de C. Silvestri măsura 2/2 este indicată în toate mișcărilor, fiind constantă în primele mișcări, iar în final – în introducere: odată cu debutul rondo-ului măsura se schimbă în 6/8. Metrul binar în Sonata de B. Moroianu (2/4; 4/4; 4/4) în cadrul mișcării I e aplicat distinct: în TP măsura 2/4 alternează neregulat cu 3/4, iar TS are o măsură ternară, ceea ce accentuează atât contrastul din interiorul tematismului principal, cât și opoziția: TP – TS. Și în Sonata de S. Drăgoi metrica ciclică binară (4/4; 4/4; 2/4) în cadrul mișcărilor este individualizată: în partea I TP are măsura 4/4 alternativă cu 3/4, iar tematismul rustic are metrică

derivată de la cea ternară: *Meno mosso, rustico* – 12/8 (Ex. A3.2.199: p.I, m.89); *Ancora meno mosso, semplice ed innocente* – 6/4 (Ex. A3.2.201: p.I, m.101); în partea a II-a tematismul epic are măsură binară de 4/4 (Ex.334 - p.II, m.1); cel lirico-cantabil – ternară: 3/4 (Ex. A3.2.209: p.II, m.17); tema-*colind* – alternativă: 3/8 – 2/4 – 3/4 etc... (Ex. A3.2.210: p.II, m.48); în final metrica tematismului coregrafic este exclusiv binară – 2/4.

În unele sonate urmărim simetria metrică a mișcărilor extreme: în Sonata de M. Mihalovici – ternară (6/8), binară (4/4), ternară (3/4); în Sonata de S. Toduță – măsurile mișcărilor extreme derivă de la cea ternară (6/4 – 6/8), iar cea mediană – *Senza misura* (menționăm, că în Sonata dată individualizarea metrică a tematismului din partea I se păstrează chiar și în momente elaborative, când teme se suprapun: TP, cu măsura 6/4, și TS₁ cu măsura 4/4 (Ex. A3.2.237: p.I, m.74).

– **Înrudirea ritmo-intonativă a tematismului.** Acest factor este cel mai important pentru integritatea arhitectonică ciclică. De exemplu, în Sonata de S. Golestan de la tema *Andantino* din *Introduction* (Ex. A3.2.2: p.I, m.9) generează: TS din p.I (Ex. A3.2.6: p.I, m.77); tema secțiunii de încheiere din mișcarea secundă, derulată și în variantă augmentată și versiune majoră (Ex. A3.2.30: p.II, m.109); TS din partea a III-a (Ex. A3.2.40: p.III, m.62), și ea, augmentată în versiune majoră (Tabelul A2.3.21). Iar tema *Adagio* din *Introduction* (Ex. A3.2.3: p.I, m.23) se reinterpretează în motivul incipient al introducerii la partea a II-a – Ex. A3.2.19: p.II, m.1 (Tabelul A2.3.22). În coda mișcării secunde apar intonații ale temei din introducerea și partea mediană a mișcării respective – Ex. A3.2.31: p.II, m. 115 (Tabelul A2.3.23). În coda finalului apare varianta augmentată a contrapunctului din TP a părții I – Ex. A3.2.46: p.III, m.260 (Tabelul A2.3.24), iar la sfârșitul Sonatei revine TP din partea a III-a – Ex. A3.2.47: p.III, m.280 (Tabelul A2.3.25).

În Sonata de Ș. Neaga teme principale din mișcările extreme se înrudesesc prin formula ritmică sincopată cu salt de cvintă descendentă în măsura a doua – Ex. A3.2. 48: p.I, m.2; Ex. A3.2.68: p.IV, m.2 (Tabelul A2.3.26). Iar tematismul liric – TS din p.I (Ex. A3.2. 51: p.I, m.38), S₂ din p.IV (Ex. A3.2.71: p.IV, m. 39), tema de *vals* din p.II (Ex. A3.2.62: p.II, m.44) au profil melodic similar, descendent aplanat de la un sunet prelung în registrul acut (Tabelul A2.3.27).

În Sonata de C. Silvestri *motto*-ul muzical (Ex. A3.2.78), interacționând cu alte grupuri tematice, devine un reper arhitectonic important, sugerându-se unele tangențe cu *leitmotivismul*: intonația dată revine (“deformată” substanțial), anticipând repriza (Ex. A3.2.92: p.I, m.276); apoi ea apare (transfigurată esențial) în introducerea mișcării a III-a (Ex. A3.2.108: p.III, m.11). În aceeași Sonată urmărim unele cazuri de peregrinări tematice, precum a fost menționat anterior

(în Tabelul A2.3.02). Concomitent, identificăm, că a treia temă din episodul primei mișcări (Ex. A3.2.88: p.I, m.203) intervine în mișcarea lirică (Ex. A3.2.104: p.II, m.159) cu durate augmentate (Tabelul A2.3.28). Iar concluzia (*joc bihorean*) din partea I (Ex. A3.2.212: p.1, m.101), reamintită în tratarea și coda acestei mișcări (Ex. A3.2.88: p.1, m.209; Ex. A3.2.97: p.1, m.399), reapare la sfârșitul finalului (Ex. A3.2.161: p.III, m. 341). Modificările acestei teme poate fi urmărite în Tabelul A2.3.29.

În Sonata de M. Mihalovici, concomitent cu factorul integrativ, axat pe semantismul *motto*-ului poetic, arhitectonica ciclică este susținută prin reminiscențe tematice. Spre exemplu, tema incipientă (modificată) din mișcarea a II-a (Ex. A3.2.138: p.II, m.1) și a doua TS (reintonată) din final (Ex. A3.2.154: p.III, m. 69) se derulează concomitent în tratarea finalului (Ex. A3.2.159: p.III, m.175, *non slentando, sost. ed espress.*). Reminiscențe intonative se regăsesc și în coda finalului – motivul TP din mișcarea dată (Ex. A3.2.150: p.III, m.1) și intonații din prima TS a mișcării (Ex. A3.2.278 - p.III, m.26) se derulează consecutiv la sfârșitul Sonatei (Ex. A3.2.165: p.III, m.433 și m.435).

În Sonata de B. Moroianu o mare importanță în evoluția tematismului o are tematismul principal, alcătuit din trei elemente contrastante; cimentarea constructivă într-un mod special este soluționată prin similitudinea secțiunilor de încheiere ale mișcărilor extreme (Ex. A3.2.177: p.I, m.377; Ex. A3.2.191: p.III, m.189), acest procedeu relevând elocvent evoluția imaginilor de opoziție din partea întâi. În Sonata de S. Drăgoi, inovativă în concepția ciclică, integritatea arhitectonică se bazează pe aplicarea multiaspectuală a melosului folcloric, prezentat în toată diversitatea genurilor sale (Tabelul A2.3.30); însă în mod special consolidarea compoziției se realizează grație intercalării genului de *colind* (unicul prezentat prin două variante melodice) în toate mișcărilor (Tabelul A2.3.31). Tema-*colind* din episodul *Meno mosso, rustico* din partea I revine în episodul central, *L'istesso tempo*, al mișcării secunde – Ex. A3.2.199: p.I, m.89; Ex. A3.2.338: p.II, m.90 (Tabelul A2.3.32), iar de la tema de debut al episodului *L'istesso tempo* al mișcării secunde (Ex. A3.2.210: p.II, m.48) generează tema primului cuplet (Ex. A3.2.217: p.III, m.61) din final (Tabelul A2.3.33). Astfel, în Sonată evoluează două teme de *colind*. O importanță ciclico-integratoare aparte o are derivarea tematismului de la un singur “nucleu” pentacordic.

Un rol important în realizarea coeziunii ciclice îl are aplicarea *reminiscențelor tematice, elementelor sintetice, intonațiilor generatoare*. Astfel, în coda sintetică a primei mișcări din Sonata de S. Drăgoi se recapitulează reminiscențe din toate grupurile tematice: TS se alternează repetat cu tema-*colind* din episodul *Meno mosso, rustico* (Ex. A3.2.205: p.I, m.207, m. 209;

Ex. A3.2.332: p.I, m.211, m.213); apoi urmează elementul poliritmic din punte (Ex. A3.2.207: p.I, m.219), succedat de derularea culminativă a TP (p.I, m. 221).

În Sonata de S. Toduță (Tabelul A2.3.34) reminiscența temei incipiente din „*Recitativo...*” (Ex. A3.2.245: p.II, m.1) intervine în primul cuplet al finalului „*Rondo...*” (Ex. A3.2.258: p.III, m.126). Unificarea tematismului se manifestă în mod deosebit prin derivarea lui de la intonația generatoare tricordică, regăsită în temele de debut ale tuturor mișcărilor: și în TP din „*Sonata...*”, și în intonația incipientă din „*Recitativo...*”, și în refrenul din „*Rondo...*” (Tabelul A2.3.35). Un rol integrativ distinct în Sonata respectivă îl are și tematismul sintetic al finalului, acesta întrunind câte două sau chiar trei entități tematice (precum este tema de debut a cupletului doi – Ex. A3.2.259: p.III, m.144, *Andante cantabile*; sau o altă tema din același compartiment – Ex. A3.2.261: p.III, m.156, *Muovendo assai*).

– **Aplicarea intonațiilor-embleme cu semantism romantic.** În partiturile tuturor sonatelor se aplică intonații-embleme cu semantism romantic (*interogative, lamentative*), acestea fiind implicate în linia melodică prin procedee diferite – ca motive - “*infiltrate*” în profilul melodic al tematismului de reper, sau - “*intarsiate*” pe parcursul derulării discursului instrumental.

În Sonata de S. Toduță se introduc distinct, acestea fiind localizate pe anumite segmente arhitectonice: intonația *interogativă* apare în cadrul monologului recitativ al viorii care precedă tratarea părții „*Sonata...*” (Ex. A3.2.235: p.I, m.58); apoi – în introducerea la „*Recitativo...*” (Ex. A3.2.119: p.II, m.1); iar intonația *lamentativă* intervine în „*Rondo...*” – *tranquillo* (Ex. A3.2.265: p.III, m. 174), anticipând repriza cupletului doi, *Andante molto cantabile* (Tab. A2.3.36).

3.2.2. Forma de sonată

După cum a fost menționat, articularea formei de sonată are loc, preponderant, în mișcarea întâi, doar în două sonate – de S. Golestan și M. Mihalovici – și în mișcările finale. Tendințele evolutive ale acestei compoziții continuă procesele transformatoare inițiate în perioada romantismului, ca rezultat al adaptării noului mesaj estetic și promovării aspectului narativ al discursului. Să urmărim schemele constructive ale formei de sonată în partiturile analizate.

În Sonata de S. Golestan, partea I, articularea formei de sonată se sprigină pe două entități tematice, acestea comasând funcțiile de punte și concluzie: TP, în tonalitatea *Es-dur* (Ex. 4: p.I), și TS, în două versiuni tonale: majoră – *G-dur* (Ex. A3.2.6: p.I, m. 77) și minoră – *a-moll* (Ex. A3.2.7: p.I, m. 109). Expoziția tritonală a formei de sonată, frecventă în cadrul

romantismului european, în lucrarea dată e concepută în contextul bitematismului, a doua temă fiind prezentată bitonal. Corelația celor trei tonalități îndepărtate (*Es-dur/ G-dur/ a-moll*), prima și ultima fiind distanțate la interval de triton, dă start unui proces elaborativ intens în toate compartimentele formei.

În tratare, într-o dezvoltare tumultuoasă, permanentă fluctuație tonală, se perindă elemente din ambele teme, modificate ritmo-intonativ, cu augmentare (TP – Ex. A3.2.8: p.I, m.137; TS – Ex. A3.2.9: p.I, m.168); intonația *interogativă* (Ex. A3.2.11: p.I, m.182, m.185 etc.); iar în momentul culminativ, anticipând repriza, se repetă insistent motivul *lamentativ* (Ex. A3.2.12: p.I, m.203). În repriza tritonală și coda demarată în tonalitatea treptei a II-a, *F-dur*, se desfășoară o permanentă evoluție tonală și continuă procesul de elaborare a TP (Ex. A3.2.16: p.I, m. 320), a intonației *interogative* (Ex. A3.2.17: p.I, m. 350), încheindu-se cu TP (Ex. A3.2.18: p.I, m. 366), prezentată în tonalitatea de bază *Es-dur*, cu mult patos și grandoare. Structura arhitectonică a formei de sonată în partea I a Sonatei de S. Golestan e reprezentată în Schema A4.3.1⁴².

În partea I a Sonatei de Ș. Neaga, schema formei de sonată este una incompletă, în repriză lipsind TP, după TS nemijlocit urmând coda. Tematismul Sonatei, dezvăluind transparent diversitatea conținutului de imagini, expus în structuri explicite, laconice, se elaborează cu eficacitate atât în tratare, cât și pe parcursul derulării temelor în expoziție, repriză și codă. Fluxul tonal al expoziției se orientează prin tonalitățile: *h-moll* (TP – Ex. A3.2.48: p.I, m.1), *D-dur* (TS – Ex. A3.2.51: p.I, m. 38), *D-dur/d-moll* (concluzia – Ex. A3.2.53: p.I, m.59). În tratare (Ex. A3.2.54: p.I, m.70), se elaborează intens motivul incipient al TP, modificându-i-se structura intervalică și dispersându-se elementele ritmointonative. Iar elaborarea TS, realizată activ în repriză (demarată în tonalitatea omonimă celei de bază, *H-dur* (Ex. A3.2.56: p.I, m.123), produce o transformare decisivă a imaginii sale, captând agitatea și frământarea romantică. În codă, compensând lipsa TP în repriză, continuă elaborarea ei tensionată. Pe parcursul desfășurării procesului dezvoltator se manifestă o activă evoluție tonală, cu opoziții modale omonime: în expoziție, tema concluziei, balansează între tonalitățile *D-dur* și *d-moll*; repriza începe în omonima majoră a tonalității de bază – *H-dur*; coda, demarată cu TP în tonalitatea *h-moll*, se încheie cu prezentarea ei în omonima majoră, *H-dur*. În elaborarea tematică se aplică mijloacele polifonice: imitația și *stretto*. Structura formei de sonată în prima mișcare a Sonatei de Ș. Neaga e reprezentată în Schema A4.3.2.

⁴² Structura arhitectonică a formei de sonată în primele mișcări ale sonatelor românești analizate în teză sunt prezentate în Anexa 4 (A4). Cifrele următoare indică, precum la tabeluri și exemple muzicale, numărul capitolului și cel al schemei respective.

În partea I a Sonatei de C. Silvestri, schema formei de sonată se abordează net inovativ, fiind alcătuită din: expoziție repetată, precedată de un *motto* intonativ; tratare, la debutul căreia este introdus un episod politematic, după care urmează procesul dezvoltator desfășurat în două faze; repriză, în care temeile își păstrează nivelul altitudinal din expoziție; codă, în care se introduce o temă nouă și continuă elaborarea concluziei folclorice. A doua trăsătură distinctivă a formei de sonată se referă la modalitatea de expunere a tematismului în toate segmentele sintactice, acesta fiind delimitat prin pauze în ambele partide instrumentale (Ex. A3.2.79: p.I, m.27; Ex. A3.2.80: p.I, m.58; Ex. A3.2.83: p.I, m.100; Ex. A3.2.85: p.I, m.128; Ex. A3.2.218: p.I, m. 209; etc.). Doar a treia temă din episod, cu caracter invaziv, teribil, atroce, apare prin intervenție spontană și violentă (Ex. A3.2.217: p.I, m.203). Elaborarea tematică se realizează, în special, în tratare: la prima etapă – în atmosfera sărbătorească a *jocului bihorean* (Ex. A3.2.89: p.I, m. 209), momentan “spulberată” prin revenirea spontană a temei a treia din episod (Ex. A3.2.90: p.I, m.224), succedată de intonația *lamentativă*; la a doua etapă a tratării – culminativă (Ex. A3.2.91: p.I, m.255), în atmosfera deprimantă de elaborare contrapunctică a TP, cu remarca *Pesante, f, stringendo*.

Debutul reprizei dezvăluie o nouă ipostază a evoluției intonației-*tesis* (Ex. A3.2.92: p.I, m.276): modificându-se irecognoscibil, ea își pierde imaginea “ostilă”, transfigurându-se și TP (Ex. A3.2.92: p.I, m.281), care captează grație (*grazioso*), sonoritate estompată (*pp*). Iar TS (Ex. 93: p.I, m.312) își manifestă esența lirică și mai proeminent (*sf, con passione*), încheindu-se, spre deosebire de expoziție, cu intonația *lamentativă* (Ex. A3.2.94: p.I, m.323). Intactă rămâne doar imaginea temei folclorice (Ex. A3.2.95: p.I, m.328), și acum întreruptă prin intervenirea intonației *interogative* (Ex. A3.2.96: p.I, m.345). În codă (Ex. A3.2.96: p.I, m.359) se reafirmă atmosfera festivă a *jocului bihorean*.

Astfel, în cadrul formei de sonată apar secțiuni noi, tematismul multiplicându-se numeric, caracterul demersului muzical fiind preponderent expozitiv – ceea ce denotă unele influențe de narativitate romantică. Structura arhitectonică a formei de sonată din cadrul mișcării I a Sonatei de C. Silvestri e reprezentată în Schema A4.3.3.

În partea I a Sonatei de M. Mihalovici schema formei de sonată se interpretează în mod distinct, fiind majorată dimensional grație amplificării proceselor dezvoltatoare, realizate pe toate segmentele arhitectonice. Transformarea activă a temelor de reper îl motivează pe autor de a le notifica: *T^oP* (Ex. A3.2.123: p.I, m.1) și *T^oII^o* (Ex. A3.2.126: p.I, m.61). Elementele dezvoltatoare, pătrunzând în exces deja pe parcursul derulării TP în expoziție, se manifestă în extinderea avântului ascendent cu un triton mai sus ca la prima prezentare, în “destrămarea” demersului în motive scurte, precum e „cascada” intervalelor descendente de sextă

(Ex. A3.2.124: p.I, m.22), care apoi evoluează autonom, intervenind în cadrul TS (Ex. A3.2.126: p.I, m.71) și la alte etape evolutive. Similar, din punte se dispersează un element ritmointonativ „de *horă*” (Ex. A3.2.125: p.I, m.56), care apoi se identifică în trecerea spre codă și în codă (Ex. A3.2.135: p.I, m.349). După derularea TS urmează o temă meditativă, *a T^omolto tranquillo* (Ex. A3.2.128: p.I, m.131): „echidistantă” de conflictul imaginilor de reper, ca “o privire din exterior”, revenind doar ca reminiscență în coda mișcării, ea poate fi concepută drept episod situat la sfârșitul expoziției, în anticiparea tratării.

În tratare se realizează confruntarea tematismului din expoziție. Elaborarea TP (Ex. A3.2.129 p.I, m.142) conduce spre intervenția inopinată și repetarea persistentă a motivului *Dies irae* (Ex. A3.2.130: p.I, m.170): acesta, în momentul “de vârf” (Ex. A3.2.130: p.I, m.185), se juxtapune cu motivul de sexte descendente în cadrul TP (intervalele respective fiind din ce în ce mai extinse). Tratarea continuă cu elaborarea TS (Ex. A3.2.131: p.I, m.189) prin suprapunere cu elementele ritmointonative cu triote din cadrul TP (Ex. A3.2.123: p.I, m.3), prin amplificare dinamică de la *pp subito e sostenuto* – la *ff quasi tromba* (Ex. A3.2.132: p.I, m. 207), apoi – în *stretto* cu elemente ale TP – la *fff* (Ex. A3.2.132: p.I, m. 209). Elaborarea motivului incipient al TS se produce prin mijloace *stretto* (Ex. A3.2.133: p.I, m. 220, *animando poco a poco*) și extindere intervalică a cvartsextacordului ascendent, cu repetare obstinantă, diminuare ritmică, permutări metrice, deplasări în diferite registre și surescitare dinamică (*fff*). În moment de maximă tensiune, prin contrast dinamic (*fff – p*), intervine repriza (Ex. A3.2.134: p.I, m.250), în care continuă procesul dezvoltator: în derularea TP și TS se implică mijloace polifonice *stretto*, *canon*; aceleași mijloace se aplică și în codă. În culminație după o pauză cu *fermata*, revine tema *a T^omolto tranquillo*, perindându-se cu elementul dansant din punte (Ex. A3.2.136: p.I, m.381).

Desfășurarea demersului muzical evoluează progresiv, cu variativitate intonativă continuă, a *tempo*-urilor, indicațiilor de caracter, cu grandioase avalanșe sonore și estompare dinamică la sfârșitul expoziției (*ppp*) și primei mișcări (*pppp*). Indiciul esențial al limbajului muzical al mișcării, precum și a Sonatei în întregime, se determină prin sugestivitatea imaginilor de geneză romantică, iar concomitent, prin conceperea cromatizată a tonalității și aplicarea mijloacelor armonice disonante, care, cu siguranță, manifestă o influență vădită a stilurilor contemporane. Structura formei de sonată în partea I a Sonatei de M. Mihalovici e prezentată prin Schema A4.3.4.

În partea I a Sonatei de B. Moroianu se păstrează identitatea schematică a formei de sonată, aceasta caracterizându-se prin tensiunea înaltă a procesului dezvoltator, generat de conflictul elementelor în cadrul tematismului principal, precum și prin contrastul elocvent între

TP (Ex. A3.2.166: p.I, m.1) și TS (Ex. A3.2.170: p.I, m.50), juxtapuse semantic, dar înrudite intonativ (excluderea punții reliefează această confruntare). La rândul său, TS este dedublătonal: prezentată în tonalitatea *es-moll*, la reluare se derulează în tonalitatea majoră *D-dur* (Ex. A3.2. A3.2.172: p.I, m.73), modificându-i-se și registrul (ridicat cu o octavă), și acompaniamentul (mai dens, cu elemente imitative). Expoziția repetată se încheie cu o concluzie laconică, ce reintonează TP în tonalitatea paralelă celei de bază – *Des-dur* (Ex. A3.2.173: p.I, m.92), fiind succedată de intonația *lamentativă* (p.I, m.98) și acordurile criante “ale destinului” (p.I, m.100).

În tratare (Ex. A3.2.174: p.I, m.203) imaginea TP se transfigurează esențial: ea apare în tonalitate majoră (*Ges-dur*), cu extindere intervalică și acompaniament euritmizat, căpătând candoare și duiosie (*p, dolce*). Continua modificare intonativă și fluxul tonal conduce evoluarea TP spre momentul culminativ (Ex. A3.2.175: p.I, m.238, *Più mosso*), în care ea (în tonalitatea *d-moll* dorică, în varianta din expoziție) se suprapune cu TS – ambele, cu metrica ternară, proprie celei din urmă. Desfășurată apoi în tonalitatea *d-moll*, cu remarca *espressivo, pp*, TP se transfigurează în ipostază lirică. Tratarea se încheie cu intonația *interogativă* și “acordurile destinului”.

În repriză (p.I, m. 269) TP revine în varianta melodică inițială, în tonalitatea de bază, iar la reluare – cu factură acordică, în tonalitatea *es-moll*, apoi – în tonalitatea *d-moll*, cu treapta a VI dorică. “Acordurile destinului”, însoțind TP, se diminuează ritmic (optimi, dispersate prin pauze), se atenuază dinamic. TS, în rezultatul fluctuației tonale (*f-moll* – p.I, m.313; și *E-dur* – p.I, m.336), acumulează multă seninătate, afirmată în concluzie, derulată în tonalitatea *G-dur* (p.I, m.357). În codă (p.I, m.368) TP și TS se desfășoară prin suprapunere; ultima lor confruntare (p.I, m.378) se încheie cu tonica, în poziția melodică de cvintă, și “acordurile destinului”, cu asocierea treptei a VI-a coborâte, dând start proceselor evolutive continuate la nivel de ciclu. Structura formei de sonată în partea I a Sonatei de B. Moroianu e reprezentată prin Schema A4.3.5.

Partea I a Sonatei de S. Drăgoi (*a-moll*), prezintă un exemplu de revizuire schematică esențială a formei de sonată: unul din compartimentele de reper ale acesteia – tratarea, fiind substituit printr-un episod median cu tematism folcloric, contrastant tematismului de filiație romantică. Și expoziția, alcătuită prin succesiunea – TP, puntea, TS, concluzia – este distinctă, deoarece ambele teme de opoziție (TP și TS) sunt dedublate, procedul dat fiind soluționat diferit: *tematismului principal* (Ex. A3.2.192: p.I, m.1) – prin introducerea unei teme susținute în aceeași sferă de imagini (Ex. A3.2.193: p.I, m.18); *tematismului secundar* – prin reinterpretarea sa imagistică: de la o sobrietate, asociată cu muzica de coral (Ex. A3.2.195: p.I, m.57) – la o

cantabilitate expresivă și pasionată (Ex. A3.2.197: p.I, m. 65: *molto cantabile ed espressivo*). Este inovativă și conceperea temei de punte (Ex. A3.2.194: p.I, m. 41) – principalul segment, în care se produce elaborarea motivică a TP: reintonarea ei, dispersarea elementelor intonative în contextul fluctuației tonale și asocierii poliritmice a partidelor (Ex. A3.2.195: p.I, m.50). Concomitent, puntea pregătește TS printr-un emoționant pasagiu violonistic *solo* (Ex. A3.2.195: p.I, m.54) și fluxiunea spre tonalitatea *E-dur*, în care demarează TS (Ex. A3.2.196: p.I, m.57). Concluzia (Ex. A3.2.198: p.I, m.83) minionă (6 m.) încheie expoziția în tonalitatea paralelă *cis-moll*, în care începe episodul median (Ex. A3.2.199: p.I, m.89).

Repriza readuce tematismul expoziției fără schimbări sesizabile, diferită, fiind schema succesiunii tonale: în locul înlănțuirii *a-moll – E-dur – cis-moll*, se schițează: *a-moll – D-dur – C-dur*, conducând (prin paralela majoră) spre tonalitatea de bază, *a-moll*. În codă se derulează reminiscențe ale TS (Ex. A3.2.205: p.I, m.207), ale temei-colind din *Meno mosso, rustico* (Ex. 205: p.I, m.209), elementul poliritmic din punte (Ex. A3.2.207: m.219), la finele mișcării revenind TP (Ex. A3.2.207: p.I, m. 221).

În consecință, constatăm, că deși schema formei de sonată este reconsiderată esențial, compartimentul dezvoltator fiind substituit, totuși sunt respectate reperele, ce țin de dramaturgia sonatei romantice – expoziția imaginilor de opoziție, confruntarea lor, evoluția figurativă și recapitularea rezumativă a tematismului întregii mișcări. Este necesar să menționăm, că aspectul dezvoltator cedează sesizabil celui expozițional, iar multiplicarea numerică a melodiilor-temă, precum și aplicarea principiului de variativitate în desfășurarea lor, denotă unele tangențe ale formei de sonată cu cea de suită. Structura formei de sonată în partea I a Sonatei de S. Drăgoi este reprezentată în Schema A4.3.6.

În partea I a Sonatei de S. Toduță (*e-moll*) forma de sonată, păstrându-și identitatea schematică, este concepută într-un mod distinct, determinat de obiectivele promovării imaginilor de opoziție în proces de interacțiune și transformare (puntea fiind exclusă, iar concluzia având un rol complementar). În expoziția mișcării cu denumirea „*Sonata...*” se prezintă tematismul de reper: TP (Ex. A3.2.229: p.I,m.1) în tonalitatea *e-moll*; TS₁ (Ex. A3.2.230: p.I, m.34), în tonalitatea *a-moll* și TS₂ (Ex. A3.2.232: p.I, m.47), în tonalitatea *h-moll*; contrastant, dar cu anumite tangențe intonative (TS₁ generând din motivul derulat la sfârșitul TP) și concluzia (Ex. A3.2.234: p.I, m.50), în tonalitatea *a-moll*. Desfășurarea demersului muzical se caracterizează printr-o pronunțată melodicitate, fluiditate și variativitate intonativă, specifică tradiției romantice cu tematism cantabil. Procesul de elaborare al tematismului de opoziție este concentrat în tratare, aceasta fiind precedată de un monolog violonistic (Ex. A3.2.235: p.I, m.58), derivat de la intonația de tip *interrogativ*.

În tratare (Ex. A3.2.236: p.I, m.70) se desfășoară un proces dezvoltator tensionat, în care tematismul de reper interacționează prin multiplă confruntare (m.70, 74, 76, 82, 84), consecutiv influențându-se și modificându-se reciproc. Tema principală conferă celei secundare (TS₁) agitație și sonoritate, iar aceasta îi atribuie celei principale candoare și cantabilitate (Tabelul A2.3.37).

Transfigurările reciproce se manifestă în aspect intonativ, metro-ritmic, în factură, registru, timbru instrumental; în două dintre confruntări (Ex. A3.2.237: p.I, m. 74 ; Ex. A3.2.239: p.I, m. 82) temele își păstrează identitatea metrică: TS₁ – 4/4; TP – 6/4, întrunindu-se în combinații polimentrice. Ultima suprapunere (m.84), în care metrica devine alternativă (4/4 – 6/4), factura – acordică, cu pasagii arpegiate în fundal, *tempo*-ul – tot mai accelerat (*accel. molto*), dinamica tot mai majorată (*più f, ff de più, fff, marcatissimo*), evoluează spre culminația tratării (Ex. A3.2.239: p.I, m.89) – *Allegro, fff, marcatissimo*: pe fundalul contrapunctului arpegiat al TP, în partida de pian (m.s.), se derulează o variantă modificată a TS₁ (m.d.), iar în partida viorii, în registrul strident, de la sunetul *h*³, descinde o melodie cu mișcare treptat descendentă și organizare ritmică derivată de la TP.

În repriză (Ex. A3.2.240: p.I, m.105) continuă evoluția imaginilor principale: TP urmează în tonalitatea de bază *e-moll*, în partida de pian, dar cu o dinamică atenuată la *ppp*; TS₁ (Ex. A3.2.241: p.I, m.134) se desfășoară, ca și în expoziție, în tonalitatea *a-moll*, dar cu factură acordică și sonoritate sporită la *f*; TS₂ (Ex. A3.2.242: p.I, m.146) revine în tonalitatea de bază *e-moll*, iar concluzia – în tonalitatea *d-moll* (Ex. A3.2.243: p.I, m.151), conducând spre o codă minionă (Ex. A3.2.244: p.I, m.157) în *e-moll*, în care se întrezăresc elemente ale TP; ultimul acord de tonică fiind colorat în tonalitatea majoră *E-dur*. Structura formei de sonată în partea I a Sonatei de S. Toduță e reprezentată prin Schema A4.3.7.

3.3. Filonul romantic al corelației partidelor vioară-pian

Filonul romantic al genului de sonată pentru vioară și pian în muzica românească din prima jumătate a secolului XX se manifestă elocvent și în conceperea ansamblului cameral. Partiturile analizate denotă un așa indiciu propriu sonatelor romantice, precum este caracterul *concertant*, valorificarea excepțională, spectaculoasă a calităților expresive ale ambelor instrumente, exteriorizate într-o concordanță perfectă ale partidelor și o implicare maximă a interpreților de ansamblu. Destinația concertistică a sonatelor se atestă prin faptul, că ele, în majoritate, fuseseră interpretate în premieră de către violoniști celebri: Sonata de S. Golestan – de G. Enescu (pe partitură fiind indicat: „*Première execution á Paris par M. Georges Enesco (...)*”); Sonata de B.Moroianu – de Mircea Bârsan, cea de S. Toduță – de Mihai Constantinescu

(acestora fiind dedicate sonatele respective). Unii autori dedică sonatele dascălilor săi (S. Golestan: „*A mon maitre Vincent d'Indy*”), colegilor de breaslă (M. Mihalovici: „*A Boguslav Martinů*”).

Formula de ansamblu, ca aspect compozițional al sonatelor, soluționată cu ingeniozitate creativă, este adecvată obiectivelor de exprimare a mesajului romantic, și argumentată în raport cu funcționalitatea entităților tematice și evoluarea acestora în parcursul lucrărilor. Analiza sonatelor denotă unele principii comune în ceea ce privește coloristica timbrală a tematismului, precum și modalitățile de asociere a partidelor instrumentale. În toate sonatele tematismul de reper, prezentat în expoziția formei de sonată din prima mișcare, apoi – reluat și transfigurat pe parcursul mișcării date (sau – ciclului), își păstrează specificarea timbrală. Această caracteristică devine una promotoare în prezentarea și confruntarea imaginilor contrastante.

Realizând investigarea diferitor elemente din cadrul lexicului muzical al sonatelor, constatăm că în partiturile acestora se amplifică esențial funcția *factorului timbral* – atât în aspect *imagistic*, cât și în aspect *formal-constructiv*. Fenomenul respectiv pare a fi o manifestare organică a proceselor componistice ale creației muzicale din secolul XX – reflectare a “universului sonor”, complex și divers, al contemporaneității, care generează o gândire timbrală de un alt nivel: mai diferențiată, mai rafinată, mai colorată.

Cercetările în domeniul fenomenului timbral elaborate în a doua jumătate a secolului XX de către muzicologii N. Garbuzov [124], Iu. Fortunatov [181], V. Tsitovici [183], E. Nazaikinsky, Iu. Rags [154] etc., au fost ulterior dezvoltate și continuate în numeroase articole științifice și teze de doctorat apărute în ultimele decenii. În lucrările respective timbrul este studiat în viziune sistemică, în raport cu alte procedee de limbaj muzical; se evocă premisele, care au cauzat amplificarea figurativă și constructivă a ponderii fenomenului timbral în creația contemporană; se evaluează funcția timbrului în arta muzicală contemporană. (I. Șabunova [184]), se denotă fenomenul respectiv în sistemul de mijloace de lexic muzical (M. Manafova [148]), se elucidează potențialul semantic al timbrului (A. Aleabieva [106]), se conștientizează timbrul ca factor al receptării conținutului muzical (A. Lescov [147]), se denotă posibilitățile sale în calitate de procedeu arhitectonic (S. Ponomareov [161]), se studiază *paleta timbrală* a unui instrument aparte (G. Kosenko [143] etc. Apare cercetarea *câmpului timbral* al vioarei (M. Martâșeva [149]), în care se dezvoltă unele idei ale lui A. I. Iampolski [186] cu privire la *fondalul sonor* al creației muzicale.

Analizând aspectul timbral al sonatelor românești, incluse în teză, în raport cu obiectivele lor imagistico-artistice, am identificat noțiunea *paletă timbrală*, specifică fiecărei creații; în cadrul acestei noțiuni se delimitează trei *zone cromatice*: 1. resursele timbrale aferente spectrului

imagistic al tematismului de reper, care exteriorizează semantismul de filiație romantică, trăile emotive ale eroului; 2. resursele timbrale, prin care se realizează imitarea altor instrumente muzicale sau redarea vocii umane, precum și transfigurarea melosului vocal; 3. resursele timbrale sonor-coloristice, orientate spre modelarea acustică a unor fenomene extramuzicale din mediul înconjurător sau natură. Vom analiza succint aceste zone cromatice ale *paletii timbrale*.

3.3.1. Coloritul timbral al tematismului, ca procedeu figurativ-artistic

În toate sonatele analizate tematismul de reper – atât din grupul principal și cel secundar – prezentat în expoziția formei de sonată din prima mișcare, apoi – reluat și transfigurat pe parcursul mișcării date (sau a ciclului), își păstrează *paleta timbrală*. Această caracteristică devine definitorie în procesul de prezentare, promovare și confruntare a imaginilor contrastante.

Paleta (“personificarea”) timbrală a tematismului principal al primei mișcări – expresia figurativă a avântului romantic, la toate etapele evoluării: în expoziție, tratare, repriză și codă, de obicei, se desfășoară în partida de vioară (Sonatele de Golestan: Ex. A3.2.4; Silvestri: Ex. A3.2.78; Drăgoi: Ex. A3.2.192); uneori – dublată cu cea de pian (Sonata de Mihalovici: Ex. A3.2.123). În cazurile structurării tripartite, TP, fiind prezentată în partida viorii, în secțiunea mediană se transferă, modificată și deplasată tonal, în partida de pian, returnându-se apoi, la vioară (Sonata de B. Moroianu: Ex. A3.2.166; A3.2.168; A3.2.169-a). Un caz semnificativ îl urmărim în Sonata de Ș. Neaga: TP (Ex. A3.2.48), expusă în octava întâi, cu remarca *leggiero, p*, în partida de pian, este imediat reluată în partida viorii (Ex. A3.2.49), fiind transferată cu o octavă în sus, cu dinamica avansată la *f*, cu factură densă în acompaniament, impregnată cu multiple intervale de triton, activizată ritmic cu formule sincopice, pauze-optimi – toate acestea conferindu-i temei o elocventă exaltare romantică. Distinct se manifestă doar tematismul principal al părții I din Sonata de S. Toduță: la toate etapele formei TP este prezentată exclusiv în variantă pianistică – chiar și reminiscența ei în final (Ex. A3.2.261) apare în partida de pian.

Specificarea timbrală a tematismului secundar. Tematismul secundar antitetice celui principal, de obicei, este specificat timbral contrar acestuia. Astfel, în Sonata de C. Silvestri TS, contrar cu TP, este prezentată în partida pianului *solo*, căruia peste două măsuri i se asociază contrapunctul violonistic (Ex. A3.2.81); menționăm, că opoziția timbrală se manifestă și în tema concluziei, de geneză folclorică: ea este prezentată *solo* în partida de pian, contrapunctul viorii alăturându-i-se peste patru măsuri (Ex. A3.2.83). În Sonata de Ș. Neaga TS, în opoziție cu TP expusă în partida de pian (Ex. A3.2.51), continuă evoluarea în partida de vioară (Ex. A3.2.52) – modificată intonativ, deplasată cu un semiton în sus; în repriză TS, colorată prin același timbru violonistic, își transformă esențial imaginea lirică, captând agitația zbuciumului romantic. Și în

Sonata de B. Moroiianu TS, este prezentată, diferit de TP – în partida de pian (Ex. A3.2.170), mai târziu, cu modificări sesizabile fiind reluată la vioară (Ex. A3.2.171). Imaginea “bivalentă” a tematismului secundar din Sonata de S. Drăgoi, este confirmată timbral: TS, prezentată în partida de pian, peste opt măsuri e reluată în partida viorii; amintim, că apariția TS este precedată – și în expoziție și în repriză – de un pasagiu expresiv în partida de vioară *solo* (Ex. A3.2.195: m.55).

Sunt unele cazuri, când TS, debutând în partida de vioară, se elaborează și în zona sa culminativă evoluează în partida de pian. Astfel, în prima mișcare a Sonatei de S. Golestan TS, apare inițial în partida viorii (Ex. A3.2.6, *p, dolciss.*), însă evoluarea ei culminativă se produce în partida de pian: dublată în octavă, cu un caracter pasionat (Ex. A3.2.7, *ff, passione*). TS din mișcarea I a Sonatei de M. Mihalovici, inițiată în partida de vioară, susținută cu un contrapunct la pian (Ex. A3.2.126), se transferă în partida pianului, desfășurându-se în *canon*: m.s. – m.d. (Ex. A3.2.127). Și în Sonata de S. Toduță temele grupului secundar au specificare timbrală contrară celui principal (evoluat în partida de pian): TS₁ în expoziție se desfășoară în partida viorii (Ex. A3.2.231); însă în tratare TS (derulând concomitent cu TP), fiind modificată – augmentată, “înveșmântată” în figurații – se deplasează în partida de pian (Ex. A3.2.238).

Cromatica timbrală a intonațiilor emblematice. “Portretizarea” muzicală a eroului romantic, dezvăluită în tematismul principal, se întregeste prin intonațiile cu semantism romantic de tip *interogativ* și *lamentativ*. Este evocativ, că și aceste intonații se caracterizează prin timbrul violonistic, păstrat la toate revenirile ulterioare. Astfel, în Sonata de S. Golestan, *Introduction, Adagio* (Ex. A3.2.3), în partida de vioară se desfășoară intonația *interogativă*, în continuare revenind multiplu în mișcarea I: în tratare (Ex. A3.2.11) – cu intervalul de triton reliefat prin augmentare ($es^2 - a^1$); extins până la o octavă micșorată ($a^1 - as^2$); mai târziu ea apare secvențiată ascendent de la treptele ces^1, d^1, as^1 ; iar în codă (Ex. A3.2.17) – fiind prescurtată, urcă de la aceleași trepte încă mai sus: as^1, ces^2, d^2 .

O situație similară urmărim în partea I a Sonatei de C. Silvestri: la finele TS în partida de vioară apare, triplu repetată, intonația *interogativă* în diapazon de cvartă micșorată (Ex. A3.2.82: $h^1 - c^2 - d^2 - es^2$). În mișcarea secundă (formă dublu tripartită), prima secțiune se încheie cu intonația similară în aceeași partidă (Ex. A3.2.102: m.79 – $e^2 - f^2 - g^2 - as^2$); la fel – și secțiunea următoare (Ex.103: m.131 – $h^1 - c^2 - d^2 - es^2$). Iar în final, cupletul doi, cu timbru violonistic intervine intonația *interogativă* (augmentată) în ambitus de triton (Ex. A3.2.115: m.157 – $d^1 - f^1 - gis^1$), cu durate întregi, precedată cu pauză de două măsuri; în continuare intonația dată, în diapazon de cvartă micșorată ($cis^1 - d^1 - f^1$), în aceeași partidă se repetă triplu (Ex. A3.2.116: m.183 – de la cis^1, fis^1, cis^2). Și în codă motive-reminiscente violonistice ale refrenului sunt încadrate în intervalul de triton (Ex. A3.2.121: m.330 – $d^1 - as^1$; m.339: $dis^1 - a^1$; m.340-341 – $gis^1 - d^2$).

În Sonata respectivă e reprezentată și intonația *lamentativă* – de asemenea, în partida viorii. În repriza părții întâi, la finele desfășurării TS, după derularea intonației interogative (Ex. A3.2.94: m.319 – $h^1-c^2-d^2-es^2$), linia melodică, “alunecând” tânguitor (*molto espressivo*), se profilează într-o intonație *lamentativă* (m.323 – $ges^1-es^1-d^1-des^1-ces^1$). Iar *solo*-ul viorii din introducerea la mișcarea secundă (Ex. A3.2.100, *poco tranquillo*), cu profil melodic descendent, se încheie cu intonația *lamentativă*, repetată în continuă augmentare ritmică (m.58: es^1-d^1).

E semnificativă în această Sonată specificarea timbrală a intonației-*tezis*: semnalul strident, asociat cu imaginea unor forțe distrugătoare, este prezentat în partida pianului, iar treapta solitară sensibilă – personificarea “răspunsului” incert al eroului romantic – în partida viorii. Acest *tezis*, revenind, transfigurându-se esențial, înaintea reprizei din partea I, apoi – în introducerea finalului, își păstrează culoarea timbrală, aceasta devenind mijloc de întruchipare al conflictului romantic.

În mod similar e soluționat aspectul timbral al intonațiilor emblematică în Sonata de B. Moroianu. Intonația *lamentativă* apare în partida viorii la sfârșitul TP (Ex. A3.2.169-b: m.39), concluziei (Ex. A3.2.173: m.98) – multiplu repetată. Iar în mișcarea secundă, *Notturmo*, tema incipientă, susținută la vioară, începe cu intonația *interogativă* $gis^1-a^1-c^2$ (Ex. A3.2.178: m.2).

Imitarea și modelarea timbrală. În cadrul sonatelor analizate obiectivele artistico-figurative necesită aplicarea procedeelelor de imitare timbrală a diferitor instrumente, aceste momente fiind identificate și prin comentariile autorilor, precum în Sonata de M. Mihalovici - *quasi tromba* (Ex. A3.2.132) sau în Sonata de B. Moroianu – *quasi campane* (Ex. A3.2.181). Un procedeu artistic distinct îl constituie imitarea timbrală a instrumentelor folclorice – cordofone sau aerofone, de obicei aceasta fiind remarcat prin – *secco, leggiero ma con ritmo, senza Ped., flautando*, etc. Astfel au fost identificate următoarele forme de imitare timbrală:

- a) zăngănitul de cobză (Ex. A3.3.1, A3.3.2);
- b) țuiturile țambalistice (Ex. A3.3.3, A3.3.4, A3.3.9, A3.3.17);
- c) pasagiile instrumentelor pastorale – fluier, nai, tilincă (Ex. A3.3.5 – A3.3.6).

Pot fi sesizate cazuri de reproducere timbrală a manierei interpretative preluate din instrumentalismul popular: utilizarea ornamentării melismatice a melodiilor violonistice (Ex. A3.3.7 – A3.3.10), apicarea procedeelelor de orchestrație – cu efecte anifonice în dialogul responsorial *pian / vioară* (Ex. A3.3. 11 – A3.3.12), cu frecvente contraste dinamice (Ex. A3.3.13), sau – cu adaptarea formulelor ritmice ale melodiilor de joc raportate la ritmica cinetică a pașilor de dans (Ex. A3.3.14).

În partiturile sonatelor am identificat și reproducerea timbrală a vocii umane, în special, a narațiunii băsmuite, inspirate din eposul baladesc, aceasta fiind remarcată prin indicațiile de

caracter, precum *quasi parlando* (Ex. A3.2.208), *mormorando* (Ex. A3.2.85), *recitativo, con patetico slancio* (Ex. A3.2.244). Se regăsește și imitarea timbrală a melosului vocal, caracteristic cântecului liric, cântului doinit, aceste procedee fiind sugerate prin indicațiile: *cantabile* (Ex. A3.2.240), *larghetto cantabile* (Ex. A3.2.138), *cantando* (Ex. A3.2.82, A3.2.94), *dolce e cantando* (Ex. A3.2.113), *il canto ben marcato* (Ex. A3.2.193), *cantando molto e non ritmico* (Ex. A3.2.87), *molto cantabile ed espressivo* (Ex. A3.2.197) etc. În asemenea cazuri este aplicată ornamentația specifică melosului vocal: apogiaturi, sunete adiacente, elemente melismatice (Ex. A3.2.87, A3.3.15, A3.3.16).

În unele dintre partiturile investigate în teză se aplică resurse timbrale sonor-coloristice, orientate spre modelarea acustică a unor fenomene extramuzicale din mediul înconjurător sau natură. Aceste procedee se abordează în sonatele cu o înaltă sugestivitate imagistică (precum sunt lucrările semnate de către M. Mihalovici, C. Silvestri, S. Golestan, B. Moroianu) – ceea ce a fost estimat în paragraful 3.1.1 din capitolul de față.

3.3.2. Modalitatea de asociere instrumentală, ca procedeu formal-constructiv

Asocierea partidelor instrumentale se manifestă, ca regulă, în dependență de evoluarea demersului muzical la diferite etape ale articulării structurii arhitectonice.

Etapele expositive a tematismului identifică următoarele modalități de asociere:

a. Asociere prin dublare. Spre exemplu, în Sonata de M. Mihalovici, p.I, prezentarea TP (Ex. A3.2.123) se desfășoară cu dublare în octavă a partidelor *vioară-pian* (precum și a partidelor de m.s. și m.d. la pian), procedeul dat fiind repetat și la reluările TP. În partea a doua a aceleiași Sonate (în formă de variațiuni libere) principiul dat se manifestă în una dintre variațiunile temei inițiale (Ex. A3.2.145). În finalul Sonatei de S. Toduță tema primului cuplet, *Molto giocoso* (Ex. A3.2.255), este prezentată în ambele partide instrumentale în mișcare paralelă în trei octave.

În unele cazuri urmărim dublarea în octavă în partidele de mână stângă și dreaptă la pian. Astfel debutează TP din partea întâi a Sonatei de Ș. Neaga (Ex. A3.2.48). În introducerea la „*Recitativo...*” din Sonata de S. Toduță, motivul generator cu semantică emblematică *interogativă* (Ex. A3.2.245) se derulează în partida de pian-*solo*, în patru octave paralele, cu remarca *ff*, *con patetico slancio*.

b. Asociere prin complementare. Această formă de conexiune instrumentală se manifestă, preponderent, la expoziția tematismului de reper în partea întâi și cea finală. Astfel, TP din Sonata de S. Toduță (Ex. A3.2.229), inițiată cu mișcare de sexte paralele în partida de pian *solo*, de la a treia măsură continuă desfășurarea cu asocierea unui contrapunct violonistic, intonativ apropiat

temei respective. TS din p.I a Sonatei de S. Golestan (Ex. A3.2.7), prezentată în partida de pian *solo* cu octave paralele, de la a treia măsură se întrunește cu o linie melodică derulată la vioară, în care se identifică un element intonativ (m.113) al temei date. Și în Sonata de M. Mihalovici TS din partea I (Ex. A3.2.126), începându-se în partida de vioară, este susținută (cu întârziere de o pătrime) cu un contrapunct la pian, în care se aud unele intonații comune. Uneori asocierea partidelor se derulează *stretto*: concluzia din finalul Sonatei de S. Golestan (Ex. A3.2.41: m.86/pian – m.87/vioară); sau – tema secțiunii mediane din mișcarea secundă a Sonatei de C. Silvestri (Ex. A3.2.105: m.172/pian – m. 173/ vioară); sau – tema *a T^o molto tranquillo* din expoziția Sonatei de M. Mihalovici (Ex. A3.2.128: m.132/ pian – m.133/vioară) etc.

c. Asociere prin confruntare. Acest principiu de raportare a partidelor instrumentale se identifică în expoziția tematismului ce însumează elemente imagistic contradictorii. Îl regăsim în TP din partea I a Sonatei de S. Golestan (Ex. A3.2.4), în care linia melodică în partida viorii, avântată ascendent, este “neutralizată” prin contrapunctul din partida pianului, profilat pe repetarea obstinantă a unui motiv oscilator în ambitus de terță mare. În aceeași mișcare melodia TS (Ex. A3.2.6), mlădiată domol în partida viorii, e “stingherită” prin mișcarea *giusto ostinato* în partida de pian. Confruntarea instrumentală se manifestă în TP din partea I a Sonatei de B. Moroianu: melodia violonistică ascensionează, depășind “opозиția” acordurilor “criante” în acompaniament (Ex. A3.2.166).

d. Asociere prin formula “melodie-acompaniament”. Această asociere instrumentală se manifestă, de obicei, la expoziția tematismului cantabil și celui de gen, ce rezidă pe supremația melodiei ca mijloc de expresie, funcția acompaniamentului fiind net secundară. Spre exemplu, în partea I a Sonatei de C. Silvestri tema a doua, violonistică, a episodului din tratare (Ex. A3.2.87), cu notificarea *cantando molto e non ritmico*, e susținută cu un acompaniament “învăluit” la pian, amintind genul de cântece lirice interpretate cu multă libertate ritmică. Similar este soluționată formula de ansamblu în mișcările mediane a Sonatei de Ș. Neaga, stilistic inspirate din muzica de gen. Tema refrenului din „*Rondo...*” a Sonatei de S. Toduță (Ex. A3.2.254), apropiată melodiilor instrumentale folclorice, începe cu un *solo* al viorii, în care se aplică melismatica specifică stilului interpretativ lăutăresc; iar partida de pian, asociată din a noua măsură, reproduce factura orchestrelor populare cu țambal (*molto ritmico e staccato seco*), cu efecte percuționiste, repetări multiple ale acelorași acorduri, frecvente contraste dinamice (Ex. A3.3.276: m.14/*p subito* – m.15/*f subito* – m.16/*p subito* etc.). În mișcarea secundă a Sonatei de S. Dragoi, compartimentul *L'istesso tempo*, maniera interpretativă a orchestrelor cu țambal se imită și în partida de pian, dar și în cea a viorii, prin mișcare versatilă pe intervale de octavă (Ex. A3.2.210 – A3.2.211). Aplicarea unor asemenea mijloace însăși autorul le explica în

modul următor: „le-am extras din acompaniamentul tarafurilor țărănești și le-am dezvoltat conform cerințelor de la caz, la caz” [38, p.82].

Etapele elaborative

Etapele de elaborare tematică în compartimente de tratare, dar și în alte segmente arhitectonice, identifică procese dezvoltatoare în cadrul *dialogului* instrumental.

a. Dialogul instrumental complementar. Se identifică, de obicei, pe parcursul expoziției. De exemplu, în puntea din partea I a Sonatei de S. Drăgoi unele elemente ritmointonative ale TP se reinterpretează modificat în formă *dialogată* (Ex. A3.2.194: m.41/pian – m.43/vioară – m.44/pian). Iar în mișcarea finală a aceleiași Sonate elaborarea TS se produce în compartimentul median al schemei tripartite al acesteia (Ex. A3.2.218: m.77/pian – m.79/vioară – m.8/pian – m.83/vioară).

b. Dialogul instrumental imitativ. Procesul de elaborare tematică, în modul cel mai efectiv, se realizează în compartimentele de tratare prin imitarea motivelor desprinse din tematismul principal, consecutiv în cadrul ambelor partide. Asemenea procedee se urmăresc în tratările din primele mișcări ale sonatelor de Ș. Neaga (Ex. A3.2.54: m.70/vioară – m.72/pian – m.74/vioară – m.76/pian); M. Mihalovici (Ex. A3.2.129: m.142/pian – m.144/vioară – m.146/pian). Uneori în tratare se elaborează și tematismul secundar, ca în Sonata de S. Golestan (Ex. A3.2.9: m.168/pian – m.171/vioară; Ex. A3.2.10: m.176/pian – m.179/vioară), sau – concluzia, ca în Sonata de C. Silvestri (Ex. A3.2.89: m.214, 205/vioară – m.216/pian – m.216/vioară). Procesul dezvoltator *dialogat* deseori continuă în codă, ca în finalul Sonatei de S. Drăgoi, în care se elaborează TP (Ex. A3.2.227: m.325/pian – m.329/vioară – m.333/pian – m.335/vioară – m.337/pian). Iar în Sonata de B. Moroianu elaborarea TP din partea I intervine în episodul median al mișcării secunde (Ex. A3.2.180 și A3.2.181: m.24/pian – m.26/pian – m.29/vioară – m.31/pian).

Dialogul instrumental imitativ în multe cazuri decurge în *stretto* sau *canon*. Astfel, ultima prezentare a refrenului în finala Sonatei de C. Silvestri (Ex. A3.2.119, *Più mosso, selvageamente*) e realizată în *canon* (vioară / pian). Procedee similare se urmăresc în partea I a Sonatei de Ș. Neaga: elaborarea TP în codă se efectuează în *stretto* (Ex. A3.2.58: m.150/vioară – m.151/pian m.s. – m.152/ pian m.d.); la fel se desfășoară și tema episodului central (rondo-sonată) din final (Ex. A3.2.72: m.69/pian m.d. – m. 69/ pian m.s. – m.70/vioară); iar TP din aceeași mișcare la sfârșitul reprizei se derulează în *canon* (Ex. A3.2.74: m.136/pian – m.136/vioară). În finalul Sonatei de S. Drăgoi (rondo-sonată) TP, articulată tripartit, pe parcursul segmentului intermediar evoluează în ambele partide *stretto* (Ex. A3.2.216: m.25/pian m.d. – m.25/vioară – m.27/ pian m.s.).

Mijloace respective se aplică frecvent în Sonata de M. Mihalovici: în tratarea părții I intonația incipientă a TS evoluează *stretto* în ambele partide, cu extindere intervalică (Ex. A3.2.133: m.220/vioară – m.221/pian); în repriza aceleiași mișcări la fel este prezentată și TP (Ex. A3.2.134: m.250/pian – m.252/vioară); iar în codă elementul ritmic dansant din punte se imită în *stretto* (Ex. A3.2.135: m.349/pian m.s. – m.349/ pian m.d. – m.350/vioară); în final a doua TS, prezentată la vioară, urmează, peste două măsuri, *stretto* la pian (Ex. A3.2.154: m.69/vioară – m.71/pian); apoi, la reluarea temei derularea *stretto* urmează la distanță de o singură măsură (Ex. A3.2.155: m.95/vioară – m.96/pian).

Procedee de elaborare tematică *dialogată* se aplică frecvent și în mișcările mediane ale ciclurilor. Astfel, în mișcarea secundă a Sonatei de S. Golestan (formă de variațiuni libere) elementele temei de reper se elaborează prin *stretto* (Ex. A3.2.27: m.83/vioară – m.84/pian – m.85/vioară – m.86/pian). Iar în Sonata de S. Toduță, tema incipientă (modificată) din „*Recitativo...*” în codă se desfășoară în *stretto* instrumental (Ex. A3.2.253).

c. Dialogul instrumental de antiteză exprimă proeminent confruntarea, juxtapunerea temelor contrastante de opoziție. Procesul de interacțiune a partidelor instrumentale are loc atât prin “contrazicerea” lor succesivă, cât și prin “impactul” simultan al acestora.

– *Dialogul antitetic succesiv*. În finalul Sonatei de S. Golestan tranziția precedentă reprizei (Ex. A3.2.43), apoi – codei (Ex. A3.2.46), se desfășoară prin alternarea *dialogată* (repetată de șase ori) a intonației *interogative* – în partida de vioară (pasagiul ascendent de sextolete-treizeciodoimi în ambitus de septimă micșorată, “reținut” pe sunetul “de vârf”) și acordul obstinant D₉ (“așezat” pe treapta a V-a “pedalată” în registrul profund, cu formulă anacruzică punctată) – în partida de pian. În tratarea din partea I a Sonatei de C. Silvestri urmărim “ciocnirea” violentă între tema a treia, periclitantă, din episodul median (Ex. A3.2.88: m.203), derulată în partida de pian, și tema folclorică a concluziei, care urmează în aceeași partidă (m.209).

În coda primei mișcări a Sonatei de M. Mihalovici tema-episod *a T^o molto tranquillo* – în partida de vioară *solo* (Ex. A3.2.136: m.380), alternează cu motivul “dansant” din punte – repetat în partida de pian (m.381, apoi m.384); întreaga lucrare se încheie cu antiteza a două reminiscențe: motivul TP – în partida de pian (Ex. A3.2.165: m.433, *feroce, ff*), succedat de motivul TS – în cea de vioară (m. A3.2.435, *fff*). În coda primei mișcări a Sonatei de S. Drăgoi reminiscențele temelor de opoziție – cea lirico-romantică (TS) și cea folclorică (*colindul* din episodul *Meno mosso*), se perindă prin confruntarea *succesivă* a partidelor (Ex. A3.2.205: m.207/pian – m.209/vioară; Ex. A3.2.206: m.211/pian – m.213/vioară).

– Dialogul antitetice simultan. La încheierea reprizei din finalul Sonatei de Ș. Neaga temele de opoziție se derulează concomitent (Ex. A3.2.73: m.124): în partida de vioară – TP, în cea de pian – intonații ale TS₂; iar în coda aceleiași mișcări: intonația TP (Ex. A3.2.75: m.158) – în partida de pian, m.s., se suprapune cu motivul din TS₂ – în partida viorii dublată în cea de pian, m.d. Antiteza temelor de opoziție are loc și în tratarea primei mișcări a Sonatei de M. Mihalovici: TS, prezentată în partida viorii, se suprapune cu elemente intonative din acompaniamentul TP (Ex. A3.2.131: m.189).

Prin abordarea procedurii de confruntare instrumentală este exprimată opoziția tematismului contrastant al Sonatei de B. Moroianu: în moment de tensiune maximă a tratării din cadrul primei mișcări, TP și TS în derularea lor simultană (Ex. A3.2.175) își schimbă reciproc culoarea timbrală prezentată în expoziție, astfel, încât TP evoluează în versiune pianistică, iar TS – violonistică, permutația dată accentuând în plus juxtapunerea acestora. Interacțiunea temelor în continuare este reliefată suplimentar: imediat după confruntare TP este reluată în aceeași partidă de pian, însă ea debutează cu motivul incipient al TS (m.242), elucidându-se, în context, prioritatea imagistică a tematismului liric.

Exprimarea conflictului în spectrul de imagini al sonatei prin specificarea timbrală *vioară-pian* în cadrul tematismului de reper este aplicată elocvent în tratarea primei mișcări a Sonatei de S. Toduță: temele de opoziție, după cum a fost menționat, interacționează în multiplă contaminare (Ex. A3.2.236 – A3.2.238 etc.), de fiecare dată modificându-se în mod diferit. Intact rămâne doar timbrul pianistic al TP, pe când TS în unele confruntări (Ex. A3.2.238 – A3.2.239) se transferă în partida de pian, fiind “înveșmântată” în acorduri masive.

Etapele culminative și rezumative

În culminații, debutul reprizelor, secțiuni de încheiere, deseori, asocierea instrumentelor este sincronizată, confluentă, cu dublare – în *duet*.

a) Duet euritmizat.

În finalul Sonatei de Ș. Neaga, la sfârșitul codei, după reorientarea modală în tonalitatea omonimă majoră *H-dur* (Ex. A3.2.76), motivul incipient al TP evoluează (11 măsuri) în mișcare euritmizată a partidelor de vioară și pian (m.s.). În cadrul Sonatei de C. Silvestri, instrumentele ansamblului se reunesc într-o evoluare euritmizată în debutul codei din prima mișcare (Ex. A3.2.96: m.359), precum și în coda finalului (Ex. A3.2.120). Asamblare similară se manifestă și în coda finalului Sonatei de S. Toduță (Ex. A3.2.267).

b) Duet confluent.

Repriza din finalul Sonatei de S. Golestan, intervenind în punctul culminant al tratării (Ex. A3.2.44), demarează cu TP desfășurată concomitent în ambele partide cu dublare în octavă;

coda mișcării date începe cu o variantă a TP din partea întâi prezentată prin intonația augmentată a contrapunctului său (Ex. A3.2.46) derulat prin dublarea instrumentelor pe fundalul agitat al figurațiilor de treizecimoimi; coda mișcării secunde debutează cu tema incipientă în asociere instrumentală similară (Ex. A3.2.29).

În Sonata de Ș. Neaga derularea culminativă a TP în coda primei mișcări decurge prin multiplă dublare în partidele de vioară și pian, diapazonul sumar atingând cinci octave (Ex. A3.2.59). Și în tratarea din partea I a Sonatei de B. Moroianu evoluarea culminativă a TP (Ex. A3.2.176) se realizează prin dublarea ambelor partide instrumentale; aceeași temă se desfășoară și în episodul central al finalului (Ex. A3.2.186: m.87): în partida viorii și, concomitent, în augmentare ritmică – în partida pianului. Derularea confluentă a partidelor se aplică frecvent în finalul Sonatei de S. Toduță.

În acest mod, pe parcursul celui de al doilea refren (Ex. A3.2.256) începe un amplu proces elaborator, în a cărui zonă culminativă (Ex. A3.2.257) partidele se dublează în două sau trei octave (m.113). Iar în coda finalului, în culminație, după reminiscențe ale refrenului, derulate cu mișcare paralelă în trei octave în registrul grav al pianului (Ex. A3.2.265: m.245), tema acestuia urmează în partida de vioară, “avântată” cu trei octave în sus (ajungând la sunetul *d⁴*).

Astfel, procesul de definitivare al genului de sonată pentru vioară și pian în creația compozitorilor în spațiul cultural românesc în prima jumătate a secolului XX – perioada de constituire a școlii componistice naționale – se remarcă prin interferența tendințelor de afirmare a fenomenului muzical național cu tendințele universaliste, desfășurate pe filiera continuității tradiției romantice, inclusiv, prin abordarea ideilor creatoare ale *romantismului enescian*. (Spre exemplu, B. Moroianu, un admirator înflăcărat al creației lui C. Franck, în sonata sa, compusă la mijlocul secolului XX (1948), este sesizabil influențat de principii componistice ale maestrului francez).

Așadar, în cadrul studiului analitic asupra partiturilor muzicale ale sonatelor pentru vioară și pian create de către compozitorii Stan Golestan, Ștefan Neaga, Constantin Silvestri, Marcel Mihalovici, Bogdan Moroianu, Sabin V. Drăgoi, Sigismund Toduță, a fost realizată generalizarea caracteristicilor de lexică muzicală, au fost evocate diversele mecanisme de aplicare a elementelor muzical-stilistice de filiație romantică.

* * *

Distanța temporală ce ne îndepărtează tot mai mult de frenetica *eră* romantică, ale cărei reflexii se fac deslușite în procesul consolidării școlii componistice din spațiul cultural românesc, a creat condiția pentru a realiza o privire generală de ansamblu asupra unui amplu domeniu de abordare a fanteziei creatoare – genul de sonată pentru vioară și pian pe parcursul primei

jumătăți ai secolul XX, în care s-au manifestat diverse interpretări artistice particulare ale tradiției romantice. Această distanțare în timp ne oferă posibilitatea de a crea o viziune clară și obiectivă în raport cu esența și evoluția continuă a fenomenelor de tendință universalistă ale componisticii violonistice autohtone, precum și pentru o investigare științifică *sistemică* a procesului de abordare a tradiției romantice prin interferență cu principii componistice de origine folclorică și unele elemente ale realizărilor tehnice componistice contemporane.

Aplicarea gândirii sistemice sugerează elaborarea *ipotezei de lucru* a cercetării de față, aceasta fiind bazată pe concepția *integrității sistemului de mijloace artistice*. Astfel, este identificat algoritmul de asimilare a elementelor stilistico-romantice la nivelul tuturor parametrilor de limbaj muzical: *imagistico-ideatic*, *sintactico-morfologic* și *instrumental-timbral*.

În rezultatul studiului analitic al sonatelor violonistice românești din prima jumătate a secolului al XX-lea, semnate de personalități de creație remarcabile ale culturii muzicale naționale și europene, precum Stan Golestan (1906-1908), Ștefan Neaga (1934), Constantin Silvestri (1939-40), Marcel Mihalovici (1940-41), Bogdan Moroianu (1948), Sabin V. Drăgoi (1949), Sigismund Toduță (1953) – studiu realizat din perspectiva influenței semantismului imagistic de filiație romantică asupra modalităților de constituire și elaborare a *tematismului*, principiilor arhitectonice de integrare *ciclică a sonatei*, schemelor de articulare a *formei de sonată*, formulelor de asociere coloristico-timbrală a partidelor instrumentale ale ansamblului *vioară-pian* – am încercat a conștientiza evoluția continuă a genului respectiv în creația compozitorilor din spațiul românesc.

Astfel, analiza sonatelor românești din prima jumătate a secolului al XX-lea prin prisma influențelor romantice denotă evoluția continuă a genului respectiv în creația compozitorilor din spațiul românesc prin fuziunea celor două fenomene – *naționalul și universalul* – fenomene distincte, dar interdependente, calificate figurativ de către Ștefan Niculescu: „naționalul aspiră (...) la o valoare universală, iar universalul se sprijină, se dezvoltă pe valori naționale” [67, p. 89]. Pe parcursul deceniilor această asociere stilistică devine tangență și altor sinteze – între tradiție și inovație, istorie și contemporaneitate. În contextul respectiv Vasile Herman cu multă certitudine accentuează: „sonata (...) continuă să fascineze pe mulți compozitori contemporani. Fiecare încearcă (...) să aducă o notă personală (...) la realizarea (...) unei forme în stilul și modalitățile de scriitură ale zilelor noastre” [61, p. 90].

3.4. Concluzii la capitolul 3

Constatările elaborate în cadrul Capitolului 3, *Semantismul romantic – factor integrator al sistemului de mijloace figurative în sonată violonistică românească din prima jumătate a*

secolului XX, rezultă cu certa concluzie, că influențele romantice asupra genului de sonată violonistică românească în prima jumătate a sec. XX se manifestă la nivelul întregului sistem de mijloace muzical-artistice: *imagistică, tematism, arhitectonică, asociere instrumentală vioară-pian*.

1. Spectrul imagistic

Afinitățile romantice în paleta imagistică a genului de sonată violonistică românească determină:

- înalta *sugestivitate figurativă* și “alunecarea” spre *programatism*;
- aplicarea *motto*-urilor (de esență poetică sau muzicală);
- juxtapunerea flagrantă a imaginilor contrastante;
- importanța majoră a factorului *narativ-meditativ*;
- explorarea intonațiilor emblematică cu semantism romantic;
- incorporarea “discursului” patetic, monologului introspectiv, narațiunii *parlando-rubato*;
- evocarea imagisticii romantice prin complementaritate genuistică de circulație europeană (*mazurka, valsul, nocturnul*) sau de sorginte folclorică (*cântec de leagăn, colind, cântec liric, cântec doinit, balada, joc*).

2. Tematismul muzical

Filiația romantică a genului de sonată violonistică românească se manifestă, primordial, în *tematismul muzical* prin:

- tangențe intonative cu tematismul marilor romantici europeni;
- tangențe intonative cu substratul verbal emblematic al lexicului romantic;
- influența semantismului romantic asupra tematismului muzical:
 - a. *tematismul principal* – expresie a avântului romantic (caracter exaltat, *tempo* sporit, ritmică „năvalnică”, desfășurare ascendentă, profilare pe linie “frântă”, adesea, cu salturi intervalice de triton, infiltrarea intonațiilor de tip *interogativ*);
 - b. *tematismul secundar* – expresie a diverselor ipostaze ale imaginilor lirice, prezentate uneori prin două entități tematice (*tempo* atenuat, melodică mlădiată descendent, infiltrarea intonațiilor de tip *lamentativ*);

3. Ciclul de sonată

În procesul studiului analitic al sonatelor românești a fost identificată o structurare arhitectonică inteligibilă, în care se aplică tipare reconceptualizate ale modelului de sonată romantică, uneori manifestându-se influența principiilor de suită sau a stilului rapsodic cu desfășurare liber-parcusivă.

În rezultatul studiului realizat sunt constatate următoarele:

1. Structura ciclică a sonatelor este preponderent tripartită, primele mișcări fiind articulate în formă de sonată; cele mediane având, de obicei, forme mixte sau liber-parcursive; finalurile – forme de rondo-sonată, sonată sau rondo.

2. Planul tonal ciclic. Fluxul tonal în multe cazuri e determinat de corelarea paralelă a mișcărilor componente; în perioada interbelică apare tratarea lărgită a tonalității; în anii postbelici se identifică distanțarea tonală a mișcărilor la interval de secundă, sau – tendința spre deschidere tonală. În toate ciclurile se atestă corelarea omonimă minoro-majoră a mișcărilor extreme.

3. Integrarea ciclică. Compoziția tripartită a sonatelor denotă o coeziune perfectă, determinată de următorii *factori integratori*:

- a. *echilibrul tonal* (corelarea tonalităților cu înrudire paralelă sau omonimă) și nuanțarea modală a tematismului (cu modificări ale treptelor a II-a, IV-a, VI-a, VII-a);
- b. *Simetria tempo-urilor* în mișcările extreme (variind între cele moderate și accelerate);
- c. *Simetria sau similitudinea organizării metrice* la nivel de ciclu;
- d. Înrudirea ritmo-intonativă a tematismului între mișcările ciclului, determinată prin
 - reintonarea unei teme în cadrul ciclului;
 - analogii motivice între diferite entități tematice;
 - migrarea tematică;
 - reminiscențe tematice;
 - asemănarea secțiunilor rezumative în mișcările extreme;
 - tematismul sintetic;
 - motive generatoare;
 - *motto*-ul muzical.

e. Aplicarea intonațiilor emblematice cu semantism romantic.

4. Forma de sonată

Articularea formei de sonată denotă tendințe evolutive în consecința evoluării aspectului plasticizator (adecvat mesajului estetic) și *narativ, meditativ*. Transformările se rezumă la:

- amplificarea dimensională;
- incorporarea unui episod în tratare;
- sporirea procesului dezvoltator (pe toate segmentele formei: expoziție, tratare, repriză, codă);
- mutația compozițională a tratării, coda constituând o “reminiscență a tratării”;
- activizarea fluxului tonal (devin tipice expozițiile și reprizele tritonale, uneori depistându-se structura patru-tonală a expoziției și reprizei);
- multiplicarea tematismului (acesta ajungând până la opt entități tematice);
- tendința spre instrumentalismul cantabil (se urmărește în relevanta vocalitate melodică, în

linearismul monodic sau eterofonic. În aceste sonate se identifică:

- a. localizarea procesului dezvoltator în tratare, iar în lipsa ei – în tema de punte;
- b. prioritatea principiului de variativitate, preluat din practica interpretativă populară.

5. *Formula de ansamblu vioară-pian*

Conceperea romantică a ansamblului *vioară-pian* se manifestă prin **caracterul concertant** al sonatelor, oferindu-se acestora trăsături de concert: perspicacitatea spectaculară a conflictului dramatic, amploarea dimensională, expoziția repetată, *solo*-urile instrumentale.

Paleta coloristico-timbrală a tematismului e marcată de semantismul romantic al acestuia.

1. Coloritul timbral al grupurilor tematice, ca procedeu figurativ-artistic.

Timbrul devine procedeu de exteriorizare a contrastului tematic:

a. *Tematismul principal* – “portretul” muzical al eroului, expresia figurativă a avântului său spre ideal, de obicei, se “personifică” prin timbru violonistic, păstrat la toate etapele compoziției.

Același timbru al intonațiilor-embleme întregesc “portretul” eroului.

b. *Tematismul secundar*, juxtapus imagistic celui principal, are culoare timbrală pianistică (dacă TS se expune în “duet”, derularea ei culminativă e prezentată în partida de pian).

2. Asocierea partidelor instrumentale, ca procedeu constructiv, la diverse etape se denotă distinct:

a. *La etapele expoziție*

- asociere prin *dublare*;
- asociere prin *complementare*, inclusiv, prin derulare în *stretto*;
- asociere prin *confruntare*;
- asociere prin formula „*melodie-acompaniament*”.

b. *La etapele elaborative*

- dialogul instrumental *complementar*;
- dialogul instrumental *imitativ*;
- dialogul instrumental *imitativ*, realizat în *stretto* sau *canon*;
- dialogul instrumental *de antiteză* (dialogul *antitetic succesiv*, dialogul *antitetic simultan*);

c. *La etapele culminative și rezumative*

- duet *euritmizat*;
- duet *confluent*.

Evoluția genului de sonată pentru vioară și pian în componistica din arealul românesc în prima jumătate a sec. XX confirmă viabilitatea acestui gen de importanță magistrală în domeniul muzicii academice. Marcată de ideile creative enesciene, orientată de la tradiție spre inovație, sonata mereu fascinează în sinteza între național și universal, dezvăluită într-o gândire și simțire romantică.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

Rezultatele științifice obținute în consecința elaborării prezentului studiu, destinat evaluării impactului pe care l-a avut civilizația europeană din secolul al XIX-lea și fenomenul ei dominant – *romantismul muzical* – asupra creației componistice românești din prima jumătate a secolului XX, în special, al unuia dintre genurile ei prioritare – sonata pentru vioară și pian, se rezumă la: 1) cercetarea genului de sonată violonistică în creația marilor compozitori romantici în vederea dezvăluirii principiilor estetice ale romantismului muzical european; 2) studiul aspectelor stilistice și analiza comparativă a sonatelor violonistice din creația marilor compozitori romantici și definitivarea principiilor componistice ale modelului genuistic al sonatei violonistice romantice; 3) elucidarea gândirii componistice romantice în sonatele violonistice enesciene și evaluarea fenomenului *romantism enescian*; 4) identificarea influențelor romantice, inclusiv, ale influențelor *romantismului enescian*, în procesul de evoluție a genului de sonată în cadrul violonisticii culte românești din prima jumătate a secolului XX; 5) estimarea interferenței stilistice între influențele de filiație romantică, procedeele artistice de genă folclorică și unele elemente ale tehnicilor componistice contemporane.

Printre cele mai relevante **concluzii** elaborate în urma cercetării menționăm următoarele:

1. Cercetarea publicațiilor științifice aferente problemei abordate în cadrul tezei de doctorat (Capitolul 1, paragrafele 1-3) atestă lipsa unor studii complexe, multiaspectuale în investigarea evoluției extensive (în aspect geografic și temporal) a civilizației europene din *secolul romantic* (sec.XIX) și a influențelor ei stilistice în perioada consolidării școlilor componistice naționale contemporane. În rezultatul studiului analitic al celebrelor sonate violonistice din creația marilor romantici, desfășurat conform *ipotezei de cercetare* elaborate în temeiul concepției *sistemice* despre integritatea procedeeleor *imagistico-semantică, morfologico-sintactică, instrumental-timbrală*, se realizează evaluarea sonatei violonistice în panorama genuistică a *romantismului*, acesta genetic prefigurând stilurile muzicale din prima jumătate a sec. XX [47, 48, 57].

2. Retrospectiva istorică a procesului de evoluție a sonatei violonistice în creația compozitorilor din perioada romantismului timpuriu, matur și tardiv (Capitolul 1, paragrafele 2-3) denotă că paralel cu definitivarea reperelor estetico-semantică ale sonatei, adecvate la noua gândire romantică, se cimentează, ca o dimensiune stilistică distinctă a genului respectiv, o deosebită manieră de *interpretare muzicală*. Sunt elucidate particularităților artistice ale stilului de *interpretare romantică* – stil extrem de personalizat, subiectivist, cu înaltă tensiune dramatică, patos înflăcărat, virtuozitate eclatantă, dar concomitent, marcat de o proeminentă sensibilitate introspectivă și lirism răvășitor [99, 176, 177, 178, 179].

3. Evaluarea stilului interpretativ romantic (Capitolul 1, paragrafele 2-3) elucidează gradul înalt de circulație a creațiilor romantice în contextul cultural-artistic contemporan, intensa interpretare a acestora în cadrul practicii concertistice și programele concursurilor internaționale – teme care induce investigarea aspectelor metodico-pedagogice și estetico-tehnice ale interpretării violonistice. Repertoriul de sonate romantice, predominând printre preferințele muzicienilor-interpreți și publicului-meloman, răsună în sălile de concert din toată lumea, manifestându-se ca o provocare interpretativă pentru muzicienii de performanță. Concomitent, ele au o deosebită valoare în cadrul sistemului de învățământ muzical, ca etapă definitorie în realizarea prevederilor curriculare ale procesului de formare a tânărului muzician în cadrul învățământului muzical preuniversitar, universitar și postuniversitar, ca indiciu de accensiune în procesul de maturizare a măestriei profesionale [50, 51, 52, 54].

4. Investigarea contextului istorico-stilistic al evoluției genului de sonată violonistică romantică prin estimarea influențelor acesteia asupra creației compozitorilor din cadrul școlilor naționale europene, care se manifestă la confluența secolelor XIX-XX, confirmă, că un loc de onoare printre acestea îi revine lui George Enescu – un nume de geniu de talie universală. Opera marelui compozitor român, dominată de estetica romantică, se afirmă ca fenomen artistic european distinct, supranumit *romantism enescian*. Identificarea ideilor creatoare ale primelor două sonate violonistice enesciene (Capitolul 1, par.4; Capitolul 2, preambul), compuse la Paris în preajma secolului XX (în 1897 și 1899), înregistrate în repertoriul violonistic mondial, contribuie la evaluarea acestora în calitate de reper edificator și model de referință pentru creația compozitorilor români din prima jumătate a secolului XX în cadrul genului respectiv. Procesul de constituire al sonatei violonistice românești din această perioadă s-a desfășurat sub semnul tendințelor național-universaliste prin asimilarea tradiției romantice europene, valorificate prin creația *romantismului enescian* [45, 180].

5. În rezultatul unui studiu consistent și detaliat al partiturilor muzicale a șapte sonate violonistice din prima jumătate a secolului XX, semnate de compozitori remarcabili ai generației enesciene și postenesciene, ca Stan Golestan, Constantin Silvestri, Marcel Mihalovici, Bogdan Moroianu, Sabin Drăgoi, Sigismund Toduță (Capitolele 2 și 3 - integral), s-a constatat traseul dezvoltator al genului respectiv, care a evoluat pe parcursul a trei perioade: timpurie (primele decenii), interbelică (anii '30 –'40), postbelică (la confluența anilor '40 – '50). S-a relevat contribuția creativă, adusă în cronologia sonatei violonistice românești, de către compozitorul basarabean Ștefan Neaga (Capitolul 2, par.3; Capitolul 3 - integral), descendent din neam de lăutari, format ca profesionist în mediul muzical-academic bucureștean și parizian – la *École normale de musique* cu profesori de prestigiu, ca Alfred Cortot, Charles Munch, Nadia

Boulanger. Sonata sa violonistică, apreciată la Concursul de compoziție *George Enescu* prin mențiunea I (1934), prezintă o tratare individuală a stilului romantic, mișcarea ei secundă, *Tempo di mazurka*, prezentând ofrandă ilustrului promotor al romantismului Frédéric Chopin [49, 53].

6. Explorarea paradigmelor evolutive ale sonatei violonistice de la confluența anilor '30 – '40 (Capitolul 2, par. 3; Capitolul 3 – integral) identifică apariția fenomenului de simbioză artistică între reflexiile de filiație romantică, mijloace de limbaj folcloric și unele elemente stilistice moderniste. Exemplificând fenomenul dat prin sonatele violonistice create de către compozitori cu renume european – Constantin Silvestri (1939 – I.1940) și Marcel Mihalovici (XII.1940 – IV.1941) – am constatat o corelație diferită a componentelor stilistice menționate: C. Silvestri acordă o importanță deosebită limbajului muzical de rezonanță folclorică bartokiană, chiar și în schema formei de sonată fiind integrat citatul autentic; la M. Mihalovici abordarea folclorului se manifestă doar prin unele formule ritmo-intonative, preponderent elaborându-se un limbaj muzical universalist, marcat de plasticizarea imagistică a *motto*-ului preluat din sonetul poetului romantic Gérard de Nerval (*Je sais pourquoi là bas le volcan s'est rouvert.../Eu știu de ce vulcanul stins s-a trezit*). Utilizând procedee componistice expresioniste, cu tensiune exorbitantă, armonii incisive, sonoritate violentă, compozitorul reconceptualizează mesajul romantic în strictă consonanță cu situația politică din Europa zguduită prin dezlănțuirea celui de al Doilea Război Mondial [43, 44, 46, 97].

7. Examinarea sonatelor pentru vioară și pian din perioada postbelică – la confluența anilor '40 -'50 (Capitolul 2, par.4; Capitolul 3 – integral), semnate de către personalități artistice remarcabile, precum B. Moroianu, S. Drăgoi, S. Toduță, atestă un nivel sporit al sugestivității figurative a limbajului muzical. Sonata de B. Moroianu, concepută în scurt timp după sfârșitul războiului (1948), în tonalitate cu alegorie funebră, e pătrunsă de înalt dramatism, juxtapunerea flagrantă a temelor contrastante, ciocnirea lor agresivă pe tot parcursul ciclului. Imagistica romantică a Sonatei de S. Toduță (1953), e dezvăluită printr-o elocventă sensibilitate emotivă și „vocalitate” melodică, moștenită de la tradiția romantică a instrumentalismului “cantabil”. O soluție net inovatoare, particularizată a sugestivității plasticizatoare a mesajului ideatic e realizată în Sonata de S. Drăgoi (1949). Îmbinând influențe ale tematismului romantic brahmsian cu melodii inspirate (neocolindu-se și citatul) din diverse genuri folclorice, ca *eposul baladesc*, *cântecul liric*, *doinit*, *jocul* – Sonata este integral infiltrată cu intonații de *colind*. Magia ritualului de început de an, cu arhaicul refren *florile dalbe*, invocând reînvierea naturii, semnifică renașterea vieții pașnice după război, simbolizează crezul uman într-un viitor fericit și luminos [55, 56 , 58, 59, 98].

Problema științifică soluționată constă în: elaborarea unui cadru conceptual original ce va permite fundamentarea reperelor edificatoare ale procesului evolutiv al genului de sonată

pentru vioară și pian în creația componistică din spațiul cultural românesc în prima jumătate a secolului XX; racordarea evoluției sonatei violonistice naționale cu asimilarea influențelor stilistice ale sonatei romantice europene; identificarea interferenței stilistice între trăsăturile de filiație romantică, elementele de origine folclorică și unele tehnici componistice contemporane.

În temeiul concluziilor și constatărilor elaborate, pot fi formulate următoarele **recomandări**:

1. Continuarea procesului de investigare a influențelor romantice în sonatele violonistice ale compozitorilor din spațiul cultural românesc, în temeiul unui teren de cercetare amplificat, aria studiului analitic fiind lărgită prin încadrarea unor noi creații.
2. Extinderea perioadei de investigare științifică a sonatei violonistice românești în lumina influențelor romantice până la sfârșitul secolului XX – începutul secolului XXI.
3. Valorificarea patrimoniului componistic românesc în domeniul genului de sonată pentru vioară și pian prin încadrarea creațiilor respective în practica interpretativ-artistică, precum și în procesul activității instructiv-didactice.
4. Intervenirea pe lângă instanțele cu funcții editoriale prin demersul, în care se va înainta propunerea argumentată cu privire la necesitatea publicării Sonatei pentru vioară și pian de Ștefan Neaga – creație remarcabilă în patrimoniul muzical al spațiului cultural românesc.
5. Elaborarea propunerilor justificate întru perfectarea cadrului normativ al procesului didactic în instituțiile de învățământ muzical prin completarea programelor de studii la disciplinele *vioară* și *ansamblu cameral* cu sonate violonistice din patrimoniul național, în special – cu Sonata pentru vioară și pian de Ștefan Neaga.

* * *

La încheierea studiului, în care am încercat să urmărim devenirea, maturizarea și înflorirea genului de sonată pentru vioară și pian în cadrul romantismului muzical european, inclusiv, în cadrul fenomenului distinct al acestuia – *romantismul enescian*, precum și influențele stilistice ale tradiției romantice în creația componistică violonistică ale autorilor din spațiul cultural românesc în prima jumătate a secolului XX, constatăm perpetuarea tradiției romantice, a cărei estompere, destrămare sau dizolvare treptată conduce spre noile fenomene ale muzicii contemporane.

În acest context considerăm convingătoare ideea lui W.G. Berger expusă în monografia sa *Estetica sonatei romantice*, exprimată într-un limbaj metaforic și pitoresc: „Romantismul târziu se aseamănă cu un continent supraîncărcat cu tradiții atotcuprinzătoare, cu un tărâm nesfârșit de întins dar tot mai puternic zguduit de propriile sale energii, de acumulări enorme care îl macină, îl fărâmițează, nu atât la suprafață cât mai cu seamă în adâncime, purtându-l apoi în derivă, surpându-l, desfăcându-l în insule mai mari și mai mici care se înșiră prin distanțare, formând arhipelagurile polidirecțional dispersate ale muzicii secolului XX” [6, p. 29-30].

BIBLIOGRAFIE

1. BALAN, M.-G. Aspecte ale semanticii muzicale din perspectiva structuralismului, semioticii și naratologiei. In: *Artes*. 2018, vol. 18, pp. 67–84. ISSN 1224-6646.
2. BĂLAN, G. *George Enescu. Mesajul – estetica*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RP România, 1962. 318 p.
3. BĂLAN, G. Romantismul. In: BĂLAN, G. *O istorie a muzicii europene. Epoci și curente, personalități și capodopere*. București: Albatros, 1975, pp. 186–192.
4. BENTOIU, P. *Capodopere enesciene*. București: Editura Muzicală, 1984. 581 p.
5. BENTOIU, P. Organisme muzicale. Sonata. In: BENTOIU, P. *Deschideri spre lumea muzicii. Seria Sinteze*. București: Editura Eminescu, 1973, pp. 58–60.
6. BERGER, W. G. *Estetica sonatei romantice*. București: Editura Muzicală, 1983. 432 p.
7. BERGER, W.G. *Estetica sonatei contemporane*. București: Editura Muzicală, 1985. 358 p.
8. BERGER, W.G. *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*. București: Editura Muzicală, 1965. 347p.
9. BERGER, W.G. *Teoria generală a sonatei*. București: Editura Muzicală, 1987. 287 p.
10. BOLNAVU, T.B. *Tradiție și inovație în violonistica modernă franco-belgiană*. Iași: Artes, 2015. 296 p. ISBN 978-606-547-254-9.
11. BRÂNCUȘI, P. *Istoria muzicii românești: Compendiu*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RP România, 1969. 246 p.
12. BRÂNCUȘI, P. *Muzica românească și marile ei primeniri*. Vol.1. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RP România, 1978. 359 p.
13. BRÂNCUȘI, P. *Muzica românească și marile ei primeniri*. Vol.2. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RP România, 1980. 518 p.
14. BREAZUL, G. Sabin Drăgoi. In: BREAZUL, G. *Pagini din istoria muzicii românești*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RP România, 1966, vol. 1, pp. 462-478.
15. BRUMARU, A. *Romantismul în muzică*. București: Editura Muzicală, 2012. 332 p. ISBN 973-42-0687-2.
16. BUGHICI, D. *Suita și sonata*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RP România, 1965. 341 p.
17. BUNEA, D. Modalități de abordare a folclorului în creațiile pentru vioară ale compozitorilor Din Republica Moldova. In: *Componistica românească de valorificare a folclorului de la Ciprian Porumbescu în zilele noastre: simpoz. de muzicologie în cadrul Festivalului european al artelor C. Porumbescu*. Ed. a 5-a, 2015. Suceava: Editura Lidana, 2015, pp. 131–137.

ISSN 978-606-747-023-2. ISMN 979-0-9009875-2-5.

18. *Centenar Marcel Mihalovici, 1898-1985: simpoz. șt. intern.* București, 22-23 oct. 1998. București: Editura Muzicală, 2001. 124 p. ISBN 973-42-0242-1.
19. CIAICOVSCHI-MEREȘANU, G. Prima culegere de cântece populare în Moldova [despre culegerea de F. Ruzitski „42 cântece și dansuri”, apărută în 1834 la tipografia „Albina” a lui Gheorghe Asachi]. In: *Calendar.1984*. Chișinău, 1983. p.12.
20. CIBISESCU-DURAN, I. Arhitectură și sintaxă în Sonata pentru violină și pian nr. 2 de Sigismund Toduță. In: *Congresul Internațional de Muzicologie*. Ed. a 3-a. Timișoara, 28-30 oct. 2016. Timișoara: Eurostampa, 2016, vol.1, nr. 3, pp. 45-53. ISSN 2285-6269.
21. CIOCHINĂ, P. *Tradiție și înnoire în muzica europeană la sfârșitul secolului al XIX-lea (1870-1915)*. Iași: Lumen, 2006. 157 p. ISBN 973-1703-29-2.
22. CIOMAC, E. Franck, César Auguste. In: CIOMAC, E. *Poezii armoniei*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Romania, 1974, pp. 133-143.
23. CIOMAC, E. *Pagini de cronică muzicală (1915-1938)*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RP România, 1967. 382 p.
24. CIORTEA, T. Sonata a 3-a pentru pian și vioară și unele principii ale creației muzicii de camera la George Enescu. In: *Studii de muzicologie*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RP Romania, 1968, vol. 4, pp. 49-54.
25. COCEAROVA, G. Sonata pentru vioară și pian A-dur de César Franck: geneza tematismului și metodele integrării ciclului. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău: Grafena Libris, 2012, nr. 1 (14), pp. 27-32. ISSN 1857-2251.
26. COCEAROVA, G., MELNIC, V. *Armonia. Vol. 1. Teoria armoniei*. Chișinău: Museum, 2001. 220 p.
27. COCEAROVA, G., MELNIC, V. *Armonia. Vol. 2. Istoria armoniei*. Chișinău: Museum, 2003. 344 p.
28. CONSTANTINESCU, G. Franck, César Auguste. In: *Muzica*. București. 1990, nr. 4, pp. 133-137. ISSN 0580-3713.
29. CONSTANTINESCU, G. *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*. București: Editura Muzicală, 1980. 210 p.
30. COSMA, O.L. *Hronicul muzicii românești, 1898-1920*. Vol. 8. București: Editura Muzicală, 1988. 554 p.
31. COSMA, O.L. *Hronicul muzicii românești, 1823-1859*. Vol. 3. Preromantismul. București: Editura Muzicală, 1975. 427 p.
32. COSMA, O.L. *Pagini din istoria muzicii românești*. Pt. 1. Cristalizări. București: Editura

- Academiei Române, 2018. 534 p. ISBN 978-973-27-2889-5.
33. COSMA, V. *Compozitori și muzicologi români: mic lexicon*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1965. 388 p.
 34. COSMA, V. *Muzicieni din România: lexicon bibliografic*. Vol. 3. București: Editura Muzicală, 2000. 260 p. ISBN 973-42-0249-9.
 35. COSMEI, M. Particularizări și sinteze în creația muzicală românească postbelică. In: *Arta '95. Ser. Teatru, muzică, cinematografie*. Chișinău: AȘRM, 1995, pp. 91–96. ISSN 1857-2251.
 36. CĂLIN, A., ILIUȚ, V. *O carte a stilurilor muzicale*. Vol. 3. București: Editura Muzicală. 2011. 278 p. ISBN 978-973-42-0642-1.
 37. DOBRE-IONIȚĂ, R. *Vioara în creația brahmsiană: rez. tz. doct*. Iași: UNAGE, 2011. 42 p.
 38. DRĂGOI, S. Cum am învățat și folosit limba muzicală românească. In: *Revista de folclor*. București. 1959, nr.3/4, pp. 7–36. ISSN 1015-4779.
 39. DRUSKI N, M. *Johannes Brahms*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RP Romania, 1961. 140 p. ISSN 1224-6646. ISSN-L 1224-6646.
 40. FILIMON, R.C. Decodificarea mesajului muzical prin analogia structurală între limbajul verbal și cel muzical. In: *Artes*. Revistă de muzicologie. Iași: Artes, 2018, vol. 18, pp. 98–107. ISSN 1224-6646 ISSN-L 1224-6646.
 41. FIRCA, C.L. *Direcții în muzica românească, 1900–1930*. București: Editura Academiei RSR, 1974. 168 p.
 42. FIRCA, C.L. *Modernitate și avangardă în muzica ante –și interbelică a secolului XX (1900–1940)*. București: Editura Fundației Culturale Române, 2002. 267 p. ISBN 9735773139.
 43. **FLOREA, A.** Compozitorul român Marcel Mihalovici – personalitate notorie în contextul cultural parizian din secolul XX. In: *Intertext*. Chișinău: ULIM, 2020, nr. 1/2 (53/54), pp. 144–150. ISSN 1857-3711. e-ISSN 2345-1750.
 44. **FLOREA, A.** Ecouri ale romantismului in Sonata pentru vioara și pian nr. 2, op. 45, de Marcel Mihalovici – repere analitice pentru o interpretare elevată. In: *Aspecte privind calitatea în educația artistică: conf. șt. intern., Iași, 4–16 noiem. 2019: rezumate*. Iași: UNAGE, 2019, pp. 22–23.
 45. **FLOREA, A.** Ecouri ale romantismului muzical european în creația compozitorilor români. Genul de sonată pentru vioară și pian în prima jumătate a secolului XX. In: *Musicologia Mirabilis: Simpozionul Național Studentesc de Muzicologie*. Iași: Artes, 2017, vol. 4, pp. 150–158. ISSN 2065-6793.
 46. **FLOREA, A.** „Eu am rămas un român la Paris...” (Marcel Mihalovici: deschidere spre

- universalitate). In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*: conf. șt. intern., AMTAP, 15 mai 2020: tezele comunicărilor. Chișinău: AMTAP, 2020, vol. 1, pp. 79–80. ISBN 978-9975-3311-6-6.
47. **FLOREA, A.** Fenomenul romantismului muzical european în viziunea cercetării sistemice. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim, 2015, nr.3 (26), pp. 80–84. ISSN 2345-1408.
48. **FLOREA, A.** Fenomenul romantismului muzical european în viziunea cercetării sistemice. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*: conf. intern., 3 apr. 2015: rezumatele lucrărilor. Chișinău: AMTAP, 2015, p. 19. ISBN 978-9975-9617-5-2.
49. **FLOREA, A.** Influențe stilistice în Sonata pentru vioară și pian în si minor de Ștefan Neaga. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Notograf Prim, 2018, nr. 2 (33), pp. 35–40. ISSN 2345-1408.
50. **FLOREA, A.** Originile metodei de vioară – dimensiuni estetice, tehnice, pedagogice: tratatul lui Leopold Mozart Școala fundamentală de interpretare violonistică – creație de pionierat. In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*: conf. șt. intern., 22 apr. 2016: rezumatele lucrărilor. Chișinău: AMTAP, 2016, pp. 29–30. ISBN 978-9975-9617-8-3.
51. **FLOREA, A.** Sonata romantică pentru vioară și pian – dimensiune distinctă a prevederilor curriculare în cadrul procesului de formare a tânărului muzician. In: *Valorificarea strategiilor inovatoare de dezvoltare a învățământului artistic contemporan*. conf. șt.-practică intern. a Universității de Stat Alecu Russo din Bălți, 11–12 dec. 2015. Bălți: [s. n.], 2016, pp. 148–154. ISBN 978-9975-3145-9-6.
52. **FLOREA, A.** Sonata romantică pentru vioară și pian – dimensiune distinctă a prevederilor curriculare în cadrul procesului de formare a tânărului muzician. In: *Valorificarea strategiilor inovatoare de dezvoltare a învățământului artistic contemporan*: conf. șt.-practică intern. a Universității de Stat Alecu Russo din Bălți, 11–12 dec. 2015: rezumate. Bălți: USARB, 2015, pp. 26–27. ISBN 978-9975-50-043-2.
53. **FLOREA, A.** Sonata pentru vioară și pian de Ștefan Neaga – creație la intersecție de culturi. In: *Artes*. Iași: Artes, 2020, vol. 21–22, pp. 118–140. ISSN 1224-6646. ISSN-L 1224-6646.
54. **FLOREA, A.** Valorificarea interpretativă a sonatei romantice pentru vioară și pian – dimensiune distinctă în evoluarea tânărului muzician. In: *Educația artistică: realizările trecutului și provocările prezentului*: conf. șt. intern. dedicată aniversării a 75 de ani de învățământ artistic superior din republică, 25–26 noiem. 2015: rezumate. Chișinău: AMTAP, 2015, p. 46. ISBN 978-9975-52-196-3.

55. **FLOREA, A.** Valențe național-universaliste în Sonata pentru vioară și pian de Sabin V. Drăgoi (obiective ale valorificării repertoriului național). In: *Aspecte privind calitatea în educația artistică: conf. șt. intern.*, 4–16 noiem. 2019: rezumate. Iași: UNAGE, 2019, pp. 23–24.
56. **FLOREA, A.** Valențe național-universaliste în Sonata pentru vioară și pian de Sabin V. Drăgoi (obiective ale valorificării repertoriului național). In: *Dimensiuni ale educației artistice*.
Iași: Artes, 2020, vol. 16, pp. 27–38. ISBN 978-606-547-332-4.
57. **FLOREA, A.** Viziuni noi în cercetarea romantismului muzical – fenomen prioritar în contextul cultural-artistic european în secolul al XIX-lea. In: *Tendențe contemporane ale dezvoltării științei: viziuni ale tinerilor cercetători: conf. șt. cu participare intern. ale doctoranzilor*, ed. a 5-a, 25 mai 2016 [online]. Chișinău: UnAȘM, 2016, vol. 3, pp. 88–95 [accesat 18 mai 2019].
Disponibil: <http://edu.asm.md/sites/default/files/Volumul%20III%20FINAL%281%29.pdf>.
58. **FLOREA, A.** Valențe romantice ale tendințelor național-universale în Sonata pentru vioară și pian de Sabin V. Drăgoi. In: *Patrimoniul muzical în contemporaneitate (folclor și creație componistică): simpoz. st. cu participare intern.: rezumatele comunicărilor*, AMTAP, 17 mai 2019. Chișinău: [s. n.], 2019, pp. 51–52. ISBN 978-9975-68-371-5.
59. **FLOREA, A.** Valențe romantice ale tentințelor naționale și universale în Sonata pentru vioară și pian de Sabin V. Drăgoi. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Valinex, 2020, nr. 2 (37), pp. 72–78. ISSN 2345-1408.
60. GALAICU V. *Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești)*. Chișinău: Arc, 1998. – 118 p. ISBN 9975-61-045-5.
61. HERMAN, V. *Originile și dezvoltarea formelor muzicale*. București: Editura Muzicală, 1982. 146 p.
62. MAGAZIN, A. Portret Marcel Mihalovici din pagini de corespondență. In: *Musicologia Mirabilis: Simpozionul Național Studentesc de Muzicologie*. Iași: Artes, 2017, vol. 4, pp. 71–78. ISSN 2065-6793.
63. MALCOLM, N. *George Enescu: viața și muzica*. Pref. Yegudi Menuhin. București: Humanitas, 2011. 320 p. ISBN 978-973-50-3147-3.
64. MANOLIU, G. *George Enescu: poet și gânditor al viorii*. București: Ars Docendi, 2011. 375 p. ISBN 978-973-558-535-8.
65. MANOLIU, G. Trăsături stilistice enesciene în interpretarea Sonatei de César Franck. In: *Studii de muzicologie*. București, Editura Muzicală, 1985, vol. 19, pp. 6–13. ISSN 0491-3418.

65. MANOLIU, G. Trăsături stilistice enesciene în interpretarea Sonatei de César Franck. In: *Studii de muzicologie*. București, Editura Muzicală, 1985, vol. 19, pp. 6–13. ISSN 0491-3418.
66. NICOLESCU, M. *Sonata. Natura, originea și evoluția ei*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RP România, 1962. 308 p.
67. NICULESCU, Ș. George Enescu și limbajul muzical din secolul XX. In: *Studii de muzicologie*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RP Romania, 1968, vol. 4, pp. 89–95.
68. OLTEȚEANU, I. *Dimensiuni estetice, tehnice și pedagogice în arta violonistică românească*. București: Ars Academica, 2010. 154 p. ISBN 978-6068-01-749-5.
69. OLTEȚEANU, I. *Paradigme universale în estetica artei violonistice*. București: Ars Academica, 2010. 147 p. ISBN 978-606-8017-48-8.
70. PĂCURARU, I. Repere arhitectonice și modale în sonata pentru vioară și pian în si minor de Ștefan Neaga. In: *Arta'1994. Ser. Teatru, muzică, cinematografie*. Chișinău: AȘRM, 1994, pp. 75–80.
71. PĂCURARU, I. Considerații asupra activității lui Ștefan Neaga din perioada interbelică. In: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: UCMM, 1998, pp. 88–92. ISBN 9975-67-071-7.
72. PEPELEA, D. *Sonata pentru vioară și pian în creația românească interbelică: Reconsiderări ale formei*. Vol. 2. Brașov: Editura Universității „Transilvania”, 2007. 114 p.
73. POPESCU, M. *Repertoriul general al creației muzicale românești: Muzica de cameră*. Vol. 2. București: Editura Muzicală, 1981. 393 p.
74. RAȚIU, A. Principiul ciclic la G. Enescu. In: *Studii de muzicologie*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RP Romania, 1968, vol. 4, pp. 205–211.
75. RĂDULESCU, N. *Sabin V. Drăgoi*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971. 246 p.
76. ROJNOVEANU, A. Sonatina ca gen și formă prin prisma *Sonatinei pentru vioară și pian* de Paul Constantinescu. In: *Învățămintul artistic – dimensiuni culturale: conf. șt. intern.*, 20 apr. 2018: tezele lucrărilor. Chișinău: AMTAP, 2018, p. 11. ISBN 978-9975-84-061-3.
77. SANDU-DEDIU, V. *Muzica românească între anii 1944–2000*. București: Editura Muzicală, 2002. 280 p. ISBN 973-42-0298-7.
78. SCHONBERG, H.C. Franck, César Auguste. In: SCHONBERG, H.C. *Viețile marilor compozitori*. București: Lider, 1997, pp. 383–388. ISBN 973-9343-91-0.
79. SCHONBERG, H.C. Cromatism și sensibilitate: De la Frank la Fauré. In: SCHONBERG, H.C. *Viețile marilor compozitori*. București: Orizonturi, 2017, vol. 2, pp. 113–127. ISBN 978-9737-36-376-3.

80. SOLLERTINSKI, I. Romantismul, estetica sa generală și muzicală. In: SOLLERTINSKI, I. *Despre muzică și muzicieni*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1963, pp. 79–95.
81. STOIANOV, C.A. *Repere în neoclasicismul muzical românesc*. București: Editura Fundației „România de mâine”, 2004. 176 p. ISBN 978-973-582-949-0.
82. STOIANOV, C.A., MARINESCU, M. *Istoria muzicii universale*. București: Editura Fundației „România de mâine”, 2009. 208 p. ISBN 978-973-163-490-6.
83. ȘTEFĂNESCU, I. *Johannes Brahms*. București: Editura Muzicală, 1982. 388 p.
84. TODUȚĂ, S. Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu. In: *Studii de muzicologie*. București: Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din RP România, 1968, vol. 4, pp. 131–159.
85. TUDOR, B. Clasic și romantic în Sonata în *la minor*, op. 164 D-537 de Franz Schubert. In: *Artes*. Revistă de muzicologie. 2012, vol. 12, pp. 105–116. ISSN 1224-6646.
86. VANCEA, Z. *Creația muzicală românească: Sec. XIX–XX*. Vol. 1. București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RP România, 1968. 416 p.
87. VANCEA, Z. *Creația muzicală românească: Sec. XIX–XX*. Vol. 2. București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din RP România, 1978. 404 p.
88. VANCEA, Z. Rolul elementelor populare în procesul de formare a limbajului muzicii culte românești din secolul XX. In: *Studii de muzicologie*. București: Editura Muzicală, 1965, vol. 1, pp. 125–144.
89. VASILIU, A. Constantin Silvestri: muzicianul problemă. Documente inedite de presă. In: *Artes*. Revistă de muzicologie. 2020, vol. 21/22, pp. 56–71. ISSN 1224-6646.
90. VASILIU, L. *Formă, stil, personalitate: Studii de muzicologie*. Iași: Artes, 2007, pp. 89–93. ISBN 978-973-8271-93-7.
91. VASILIU, L. Influența culturii muzicale central-europene asupra componisticii românești moderne. In: *Artes*. Revistă de muzicologie. 2012, vol. 12, pp. 23–34. ISSN 1224-6646.
92. VOICU-ARNĂUȚOIU, I.R. *Constantin Silvestri – biografie necunoscută*. București: Ars Docendi, 2013. 233 p. ISBN 978-973-5587-01-7.

Literatură în alte limbi

Limba engleză

93. AN JI YOUNG. *In Search of a Style: French Violin Performance from Franck to Ravel*. UCLA Electronic Theses and Dissertations: a dissertation submitted in partial satisfaction of

- the requirements for the degree Doctor of Musical Arts [online]. Los Angeles: University of California, 2013 [citat 19.09.2019]. Disponibil: <http://escholarship.org/uc/item/1sz059ns>
94. BERTALANFFY, Ludwig Von. *General System Theory: Foundations, Development, Applications*. New York: George Braziller, 1968. 289 p.
 95. COSMA, Viorel. Marcel Mihalovici. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001 [citat 10.09.2018]. Disponibil: <https://www.oxfordmusiconline.com>.
 96. EASTHAM, Sohyun. *The Role of the Violin in Expressing The Musical Ideas of the Romantic Period and the Development of Violin Techniques in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries* [online]: doctoral dissertation. Thesis. Research Doctorate - Doctor of Philosophy (PhD). University of Newcastle. Faculty of Education & Arts, School of Drama, Fine Art and Music. Newcastle, 2007 [citat 19.01.2020]. Disponibil: https://research.avondale.edu.au/theses_non_Avondale/65/
 97. **FLOREA, A.** Echoes of romanticism in violin and piano sonata no. 2, op. 45 by Marcel Mihalovici - analytical landmarks for an upscale interpretation. In: *Review of artistic education*. Iași: Artes Publishing House, 2019, nr. 19/20, pp. 46–58. ISSN 2069-7554.
 98. **FLOREA, A.** National-universalist valencies in the violin and piano sonata by Sabin Drăgoi (objectives for the capitalization of the national repertoire). In: *Dimensiuni ale educației artistice*. Iași: Artes, 2020, vol. 16, pp. 39–48. ISBN 978-606-547-332-4.
 99. **FLOREA, A.** The evolution process of the sonata for violin and piano genre in the early phase of the romantic period. In: *International Musicology Congress, 3-rd ed.*, Timișoara, 28–30 oct. 2016. Timișoara: Eurostampa, 2016, vol. 1, nr. 3, pp. 266–274. ISSN 2285-6269.
 100. FUCHS, Sampson Sarah. *Recasting the eighteenth-century Sonata-form narrative: compositional strategies in Robert Schumann's opp. 105 and 121 violin sonatas* [online]. A thesis submitted to the graduate school in partial fulfillment of the requirements for the degree master of music. Ball state university. May 2010. 96 p. [citat 11.12.2019]. Disponibil: https://cardinalscholar.bsu.edu/bitstream/handle/123456789/193660/Fuchssampsons_2010-2a_BODY.pdf?sequence=1&isAllowed=y
 101. Sonata. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980, vol.17, pp. 479–496.
 102. THOMSON, Andrew. César Franck: mind, flesh and spirit. In: *The Musical Times*. 1990, vol. 131, pp. 639–641.
- Limba rusă**
103. АЛЕКСЕЕВ, А.Д. *Французская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века*. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1961. 220 с.

104. АЛИЕВА, З.Э. Камерно-ансамблевые сонаты Ф. Шуберта в репертуаре современного скрипача: проблемы исполнительской интерпретации. В: *Южно-Российский музыкальный альманах* [online]. 2019, № 1 (45), с. 50–55 [citat 21.11.2019]. ISSN 2076-4766. Disponibil: <https://musalm.ru/assets/almanac/2019-1/3-1.pdf>.
105. АЛИЕВА, З.Э. Соната для скрипки и фортепиано С. Франка: пути постижения (о художественно-концептуальных основах исполнительской интерпретации). В: *Южно-Российский музыкальный альманах* [online]. 2018, № 3 (32), с. 80–84 [citat 21.11.2019]. ISSN 2076-4766. Disponibil: <https://musalm.ru/assets/almanac/2018-3/4-1.pdf>.
106. АЛЯБЬЕВА, А.Г. К проблеме семантических возможностей тембра. В: *Культурная жизнь Юга России* [online]. 2008, № 1 (26), с. 5–10 [citat 21.11.2019]. Disponibil: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-probleme-semanticheskikh-vozmozhnostey-tembra>.
107. АРАНОВСКИЙ, М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: *Музыкальный современник*: сб. ст. Москва: Советский композитор, 1987, вып. 6, с. 5–44. ISSN 0896-6079.
108. АРХАНГЕЛЬСКАЯ, Р.В. *Понятие жизни в философии немецкого романтизма*: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Екатеринбург, 2006. 24 с.
109. АСАФЬЕВ, Б.В. *Речевая интонация*. Москва: Музыка, 1965. 136 с.
110. АУЭР, Л. Сезар Франк и Шоссон. В: АУЭР, Л. *Моя школа игры на скрипке: Интерпретация произведений скрипичной классики*. Москва: Музыка, 1965, с. 255–259.
111. АФАНАСЬЕВ, С.Г. *Музыкальное искусство как предмет комплексного исследования*: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Москва, 2006. 28 с.
112. БАРАНОВА, И.Н. *Характеристические черты сонатной формы XIX века*: автореф. дис. ... докт. искусствоведения. Петрозаводск, 1999. 47 с.
113. БЕРЕЗОВЧУК, Л.Н. Музыкальный жанр как система функций (психологический и семиотический аспекты). В: *Аспекты теоретического музыкознания*: сб. ст. Ленинград: ЛГИТМиК, 1989, с. 95–122.
114. БОБРОВСКИЙ, В.П. Соната. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1981, т. 5, с. 194–199.
115. БОБРОВСКИЙ, В.П. Сонатная форма. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1981, т. 5, с. 199–203.
116. БОБРОВСКИЙ, В.П. *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва: Музыка, 1978. 332 с. ISBN 5737902951. ISBN 9785737902957.
117. БОНФЕЛЬД, М.Ш. *Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования*

- музыкального искусства*. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 646 с. ISBN 5737902951. ISBN 9785737902957.
118. БЭЛЗА, И.Ф. *Исторические судьбы романтизма и музыка: Очерки*. Москва: Музыка, 1985. 254 с.
119. ВЕПРИК, А.М. *Трактовка инструментов оркестра*. Москва: Музгиз, 1961. 300 с.
120. ВЯЗКОВА, Е.В. О новых принципах соотношения разделов в сонатной форме Шумана. В: *Черты сонатного формообразования*: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1976, вып. 36, с. 68–90.
121. ГАБАЙ, Ю.С. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма. В: *Проблемы музыкального романтизма*: сб. науч. тр. ЛГИТМиК. Ленинград: ЛГИТМиК, 1987, с. 5–30.
122. ГАЙЛИТЕ, З.Р. Некоторые аспекты восприятия сонатной композиции. В: *Советская музыка*. 1985, № 9, с. 66–67. ISSN 0869-4516.
123. ГАЙЛИТЕ, З.Р. *Лирика и драма в сонатных композициях ранних романтиков (психологический и эстетический аспекты)*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1988. 23 с.
124. ГАРБУЗОВ, Н.А. Зонная природа тембрового слуха. В: *Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог*. Москва: Музыка, 1980, с. 256–294.
125. ГЕЙНЦ, М.А. *Фортепианная соната XIX века: дискурсы романтического мирочувствия*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2013. 24 с.
126. ГИНЗБУРГ, Л.С. *О работе над музыкальным произведением*. Москва: Музыка, 1981. 144 с.
127. ГИНЗБУРГ, Л.С. *Эжен Изаи*. Москва: Госмузиздат, 1959. 194 с.
128. ГОРЮХИНА, Н.А. *Эволюция сонатной формы*. Киев: Музична Украина, 1973. 310 с.
129. ГРИГОРЬЕВ, В.Ю. Музыкальный романтизм. Сущность стиля и проблемы интерпретации. В: *Проблемы романтизма в исполнительском искусстве*: науч. тр. Кафедры истории и теории исполнительского искусства МГК. Москва: МГК, 1994, сб. 6, с. 3–26. ISBN 183196.
130. ГУЛЯЕВ, Н.А. Системность в романтизме и ее основа. В: *Миропонимание и творчество романтиков*: Межвузовский сб. науч. тр.. Калинин: КГУ, 1986, с. 3–26.
131. ГУРЕВИЧ, Е.Л. *История зарубежной музыки*. Москва: Academia, 1999. 317 с. ISBN 5-7695-0318-1.

132. ДЕНИСОВА, Е.Н. *Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2001. 24 с.
133. ДРУСКИН, М.С. К полемике о романтизме. В: ДРУСКИН, М.С. *Избранное*. Москва: Советский композитор, 1981, с.166–195.
134. ДРУСКИН, М.С. Сезар Франк. В: ДРУСКИН, М.С. *История зарубежной музыки*. Москва: Советский композитор, 1980, вып. 4, с. 362–374.
135. ЕСАКОВ, В. В. *Сонаты для клавира и скрипки В.А.Моцарта: особенности жанра и исполнительской интерпретации*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2008. 26 с.
136. ЖИТОМИРСКИЙ, Д.В. *Роберт Шуман: Очерк жизни и творчества*. Москва: Музыка, 1964. 880 с.
137. ЗЕНКИН, К.В. Романтизм как историко-культурный переворот. В: ЖАБИНСКИЙ, К.А., ЗЕНКИН, К.В. *Музыка в пространстве культуры*: избр.ст. Ростов-на-Дону: МП «Книга», 2001, вып. 1, с. 8–28.
138. КАРАТЫГИН, В.Г. Ц. Франк. В: КАРАТЫГИН, В.Г. *Избранные статьи*. Москва; Ленинград: Музыка, 1965, с. 330–344.
139. КАРАЧЕВЦЕВА, И.М. Стилиевые метаморфозы в шести сонатах для скрипки и фортепиано К. М. Вебера. В: *Музичне мистецтво*. 2013, вип.13, с. 30–40. ISSN 2518-766X.
140. КАРЕЛИНА, Е.К. *Камерные ансамбли Р. Шумана в контексте авторского стиля*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1997. 24 с.
141. КОНЕН, В.Д. Романтизм в музыке. В: *История зарубежной музыки*. Москва: Музыка, 1981, вып. 3, с. 167–195.
142. КОРЫХАЛОВА, Н.П. *Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства*. Ленинград: Музыка, 1979. 208 с.
143. КОСЕНКО, Г.Г. Тембровое амплуа инструмента как категория музыкальной органологии: аспекты методологических подходов. В: *Вестник Харьковской государственной академии дизайна и искусств*. 2016, № 5, с. 79–84. ISSN 1993-6400.
144. КРАУКЛИС, Г.В. *Романтический программный симфонизм: Проблемы, художественные достижения, влияние на музыку XX века*. Москва: МГК, 2007. 310 с. ISBN 978-5-901951-29-3.
145. КУПРИЯНОВА, Л.А. *Семантика музыкальной композиции*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2000. 24с.

146. КУРТ, Э. *Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера*. Москва: Музыка, 1975. 550 с.
147. ЛЕСКОВ, А.И. Тембр как смыслообразующий фактор в восприятии музыкального смысла. В: *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2014, № 171, с. 141–146. ISSN 1992-6464.
148. МАНАФОВА, М.М. Тембр и темброколорит в современной музыкальной системе. В: *Relga: научно-культурологический журнал* [online]. 2010, № 14 (212) [citat 21.11.2017]. ISSN 1814-0149. Disponibil: www.relga.ru>tgu-www.woa>Main
149. МАРТЫШЕВА, М.В. *Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2011. 25 с.
150. МАТЮШОНОК, И.А. *Соната для скрипки и фортепиано в отечественной музыке второй половины XX века*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2011. 18 с.
151. МЕЙЛИХ, Е.И. *Джордже Энеску*. Ленинград: Музыка, 1980. 79 с.
152. МИЗИТОВА, Р.В. *Фортепианная соната 10–20-х годов XIX столетия: К проблеме исторической типологии раннего романтизма*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1999. 21 с.
153. МУРАТАЛИЕВА С.Г. *Исторические пути развития сонаты*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1984. 23 с.
154. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е.В., РАГС, Ю.Н. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник. В: *Применение акустических методов исследования в музыкознании*. Москва: Музыка, 1964, с. 79–100.
155. НАЛИВАЙКО, Д.С. Романтизм как эстетическая система. В: *Вопросы литературы*. 1982, № 11, с. 156–194. ISSN 0042-8795.
156. НЕЙГАУЗ, Г.Г. *Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога*. Москва: Госмузиздат, 1961. 320 с.
157. НЕСТЕРОВ, С.И. Традиции скрипичной музыки Ф. Шуберта в творчестве композиторов XX века. В: *Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему*: материалы науч. конф. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 1998, с. 151–155.
158. НИКОЛАЕВА, Н.С. Романтизм и музыкальное искусство. В: *Музыка Австрии и Германии XIX века*. Москва: Музыка, 1975, кн. 1, с. 7–26.
159. НИКОЛАЕВА, Н.С. Музыкальная культура Вены и Франц Шуберт. В: *Музыка Австрии и Германии XIX века*. Москва: Музыка, 1975, кн. 1, с. 36–333.

160. ПОЛЬСКАЯ, И.И. *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика*. Харьков: ХГАК, 2001. 396 с. ISBN 96673524663.
161. ПОНОМАРЕВ, С.В. *К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2011. 30 с.
162. ПОПОВА, Т.В. *Соната*. Москва: Госмузиздат, 1962. 96 с.
163. ПРЫГУН, Е.В. Особенности контрастности в камерно-инструментальной музыке Ф. Шуберта (на примере Сонатины а-толл для скрипки и фортепиано). В: *Франц Шуберт и художественная культура романтизма: материалы Всероссийской науч.-практ. конф.* Красноярск: КГИИ, 2000, с. 43–49.
164. ПЫЛАЕВ, М.Е. *К теории и истории сонатной формы конца XVIII – начала XIX веков*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1993. 24 с.
165. РОГОЖИНА, Н.И. *Сезар Франк*. Москва: Советский композитор, 1969. 266 с.
166. САПОЖНИКОВ, С.Р. О музыкально-выразительных средствах в скрипичном исполнительском искусстве. В: *Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики*: сб. ст. Москва: Музыка, 1968, с. 77–132.
167. САХАРОВА, Г.П. У истоков сонаты. В: *Черты сонатного формообразования*: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1978, вып. 36, с. 6–27.
168. САХАРОВА, Г.П. Формирование сонатного цикла в болонской скрипичной школе XVII века. В: *Из истории зарубежной музыки*. Москва: Музыка, 1980, вып. 4, с. 119–141.
169. СИДОРЕНКО, О.Ю. Типы диалогов в камерной скрипичной сонате в аспекте музыкального мышления. В: *Южно-российский музыкальный альманах*. 2017, № 1 (26), с. 15–20. ISSN 2076-4766.
170. СОКОЛОВ, О.В. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры*. Нижний Новгород: ННГУ, 1994. 214 с.
171. СПОСОБИН, И.В. *Музыкальная форма*. Москва: Музыка, 1984. 400 с.
172. СУШАНОВА, В.В. Скрипичная соната Сезара Франка в восприятии Марселя Пруста. В: *Київське музикознавство*: сб. ст. Київ: КІМ ім. Р. М. Глієра, 2010, вип. 35, с. 38–46. ISSN 2617-0302.
173. ТАРАЕВА, Г.Р. *Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации*: автореф. дис. ... докт. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2013. 42 с.
174. ТЕРЕНТЬЕВ, Д.Г. *Взаимовлияние музыкального синтаксиса и семантики (на материале европейской профессиональной музыки XVIII–XX веков)*: дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 28 с.

175. ТЕРТЕРЯН, И.А. Романтизм как целостное явление. В: *Вопросы литературы*. 1983, №4, с. 151–181. ISSN 0042-8795.
176. **ФЛОРЯ, А. К.** Вопросы романтического стиля музыкальной интерпретации (на примере Сонаты для скрипки и фортепиано A-Dur С. Франка). В: *Праксеологічна спрямованість професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва: матеріали регіональної науково-практичної конференції з міжнародною участю*. 18–19 травня 2016 р. [online]. Миколаїв, 2016, вип. 1, с. 60–64 [citat 21.11.2017]. Disponibil: <https://mnu.mk.ua/>
177. **ФЛОРЯ, А.К.** Некоторые аспекты исполнительской трактовки романтической сонаты для скрипки и фортепиано. В: *Музыкальная наука в едином культурном пространстве: материалы Междунар. интернет-конф.* [online]. РАМ им. Гнесиных, май 2016 [citat 21.11.2017]. Disponibil: <http://gnesinstudy.ru/wcontent/uploads/2016/07/FloryaAK.pdf>.
178. **ФЛОРЯ, А.К.** Некоторые аспекты исполнительской трактовки романтической сонаты для скрипки и фортепиано. В: *Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве отечественной культуры: сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практической конф., 25 окт. 2018*. Краснодар: КГИК, 2018, с. 104–112. ISBN 978-5-94825-283-4.
179. **ФЛОРЯ, А.К.** Романтическая соната в современном исполнительском искусстве (на примере сонаты для скрипки и фортепиано A-dur С. Франка). В: *Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание: сб. материалов и науч. ст. IV Международной заочной науч.-практической конф., 1 июня 2016*. Челябинск: ЮУрГИИ им. П.И.Чайковского, 2016, с. 80–88. ISBN 978-5-94934-058-5.
180. **ФЛОРЯ, А.К.** Философско-эстетические и исполнительско-стилистические принципы музыкального романтизма и их претворение в жанре скрипичной сонаты Джеордже Энеску и его последователей. В: *Искусство, наука, образование: траектории творчества современной России: сб. науч. ст.* Челябинск: ЮУрГИИ, 2019, с. 262–268. ISBN 978-5-94934-084-4.
181. ФОРТУНАТОВ, Ю.А. *Лекции по истории оркестровых стилей*. Москва: МГК, 2004. 384 с. ISBN 5-89598-129-1.
182. ЦАРЕВА, Е.М. *Иоганнес Брамс*. Москва: Музыка, 1986. 384 с.
183. ЦЫТОВИЧ, В.И. Некоторые аспекты тембровой драматургии. В: *Современные вопросы музыкознания*. Москва: Музыка, 1976, с. 207–237.

184. ШАБУНОВА, И.М. *О функциях тембра в современной музыке*: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Тбилиси, 1989. 24 с.
185. ШЕЛУДЯКОВА, О.Е. *Феномен мелодики в музыке позднего романтизма*: автореф. дис. ... докт. искусствоведения. Магнитогорск, 2006. 50 с.
186. ЯМПОЛЬСКИЙ, А.И. К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей. В: *Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики*: сб. ст. Москва: Музыка, 1968, с. 22–33.

Limba ucraïneană

187. КАРАЧЕВЦЕВА, І.М. *Скрипкові сонати К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона у музично- історичній ситуації 1810–1820-х років*: автореф. дис. ... канд. мист. Харків, 2015. 18 с.
188. СУШАНОВА, В.В. Скрипкова соната Сезара Франка: літературний образ і виконавська традиція. В: *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013, № 1 (18), с. 49–56. ISSN 2414-052X.

Partituri muzicale

Sonate pentru vioară și pian din creația cultă românească

189. ENESCU, G. *Sonate pour piano et violon*, op. 2, no.1. Paris: Editeur Enoch, 1898.
190. ENESCU, G. *2-eme Sonate pour piano et violon*, op. 6. Paris: Editeur Enoch, 1901.
191. ENESCU, G. *Sonate pour piano et violon „Dans la caracter populaire roumain”*, op. 25. Paris: Editeur Enoch, 1926.
192. DRĂGOI, S. *Sonata pentru vioară și pian*. București: ESPLA, 1954.
193. GOLESTAN, S. *Sonate en Mi bemol majeur pour Piano et Violon*. Paris: Éditeur E. Gallet, 1919.
194. MIHALOVICI, M. *2-eme Sonate pour violon et piano*, op. 45. Paris: Éditeur Heugel, 1954.
195. MOROIANU, B. *Sonata pentru vioară și pian*, op. 9. București: ESPLA, 1957.
196. NEAGA, Ș. *Sonate pour violon et piano*: manuscris.
197. SILVESTRI, C. *Sonata 2 pentru violină și pian*. București: ESPLA, 1957.
198. TODUȚĂ, S. *Sonata pentru violină și pian*. București: ESPLA, 1957.

Sonate pentru vioară și pian din creația marilor romantici europeni

199. BRAHMS, J. *Sonaten fur Pianoforte und Violine*, nr. 1, op. 78 [online]. Leipzig: Breitkopf&Hartel, 1926–1927 [citată 21.11.2017]. Disponibil: [https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_No.1%2C_Op.78_\(Brahms%2C_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_No.1%2C_Op.78_(Brahms%2C_Johannes))

200. BRAHMS, J. *Sonaten fur Pianoforte und Violine*, nr. 2, op. 100. [online]. Leipzig: Breitkopf&Hartel, 1926–1927 [citat 21.11.2017]. Disponibil: [https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_No.1%2C_Op.78_\(Brahms%2C_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_No.1%2C_Op.78_(Brahms%2C_Johannes))
201. BRAHMS, J. *Sonaten fur Pianoforte und Violine*, nr. 3, op. 108. [online]. Leipzig: Breitkopf&Hartel, 1926–1927. [citat 21.11.2017]. Disponibil: [https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_No.3,_Op.108_\(Brahms,_Johannes\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_No.3,_Op.108_(Brahms,_Johannes))
202. SCHUBERT, F. *Sonate fur Pianoforte und Violine*, op. 137, nr. 1. [online]. Leipzig: Breitkopf&Hartel, 1886 [citat 21.11.2017]. Disponibil: [https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_in_D_major%2C_D.384_\(Schubert%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_in_D_major%2C_D.384_(Schubert%2C_Franz))
203. SCHUBERT, F. *Sonate fur Pianoforte und Violine*, op. 137, nr. 2. [online]. Leipzig: Breitkopf&Hartel, 1886 [citat 21.11.2017]. Disponibil: [https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_in_A_minor%2C_D.385_\(Schubert%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_in_A_minor%2C_D.385_(Schubert%2C_Franz))
204. SCHUBERT, F. *Sonate fur Pianoforte und Violine*, op. 137, nr. 3 [online]. Leipzig: Breitkopf&Hartel, 1886 [citat 21.11.2017]. Disponibil: [https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_in_G_minor%2C_D.408_\(Schubert%2C_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_in_G_minor%2C_D.408_(Schubert%2C_Franz))
205. SCHUBERT, F. *Violin Sonatas* [online]. Vienna: Wiener Urtext, 1973. [citat 21.11.2017]. Disponibil: [https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata,_D.574_\(Schubert,_Franz\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata,_D.574_(Schubert,_Franz))
206. SCHUMANN, R. *Sonaten fur Pianoforte und Violine*, op. 105 & 121 [online]. Leipzig: C. F. Peters, 1887 [citat 15.10. 2017]. Disponibil: [https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_No.1%2C_Op.105_\(Schumann%2C_Robert\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_No.1%2C_Op.105_(Schumann%2C_Robert))
207. SCHUMANN, R. *Sonaten fur Pianoforte und Violine*, op. 121. Leipzig: Breitkopf&Hartel, 1880 [citat 15.10. 2017]. Disponibil: [https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_No.2%2C_Op.121_\(Schumann%2C_Robert\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata_No.2%2C_Op.121_(Schumann%2C_Robert))
208. ФРАНК, С. *Соната для скрипки и фортепиано*. Москва: Музыка, 1979.

Colectii de melodii populare. Opinii

209. DRĂGOI, S.V. *Monografia muzicală a comunei Belinț: 90 melodii cu texte culese, notate și explicate*. Craiova: Scrisul Românesc, 1942.
210. DĂNILĂ, S. Glose la o culegere de folclor a lui Sabin V. Drăgoi. In: *Dacoromania. Serie nouă*. Cluj-Napoca, 2009, nr.1, pp. 55–63. ISSN 1582-4438.
211. MICULI, C. *Melodii populare moldovenești*. Chișinău, Literatura artistică, 1987. 97 p. Ed. cu grafie chirilică.
212. BUNEA, D., GÂRBU, E. Culegerea Melodii populare moldovenești de Carol Miculi ca

model de tratare a folclorului la începuturile componisticii moldovenești. In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. 2012. Chișinău: Valinex, 2013, nr. 4 (17), pp. 115–122. ISBN 978-9975-9925-4-1. ISSN 1857-2251.

213. *Народные песни и танцы в записи Ф. Ружицкого*. Вст ст. и сост. Б. Я. Котлярова. Кишинев: Литература артистикэ, 1981. 56 с.

Resurse internet

214. *Muzeul Național „George Enescu”* [online]. [citat 21.11.2017]. Disponibil:

<https://www.georgeenescu.ro>

215. MISCHIE, D. Români din umbră. Compozitorul Marcel Mihalovici... In: *Adevărul.ro* [online]. 2017, 14 aug. [citat 21.11.2017]. Disponibil:

https://adevarul.ro/cultura/istorie/romani-umbra-compozitorul-marcel-mihalovici-prietenul-enescu-colaboratorul-beckett-1_5991816f5ab6550cb8fcdfde/index.html

216. DRĂGUȚOIU, P. 21 august, 88 de ani de la nașterea marelui violonist Mihai

Constantinescu. In: *Jurnal de Dâmbovița* [online]. 2014, 20 aug. [citat 21.11.2017].

Disponibil: http://www.jurnaldedambovita.ro/jdb_articol--21-august-88-de-ani-de-la-nasterea-marelui-violonist-mihai-constantinescu,24748.html

217. БРАМС. Соната для скрипки и фортепиано No. 3, ре минор. In: *Belcanto.ru* [online].

[citat 21.11.2017]. Disponibil: http://belcanto.ru/brahms_violinsonata3.html

218. Изай Эжен: биография [online]. Disponibil: <https://www.belcanto.ru/ysaye.html>

219. Роберт Шуман: биография In: *Soundtimes.ru* [online]. [citat 21.11.2017]. Disponibil:

<https://soundtimes.ru/muzykalnaya-shkatulka/velikie-kompozitory/robert-shuman>

A N E X E

Anexa 1.

Studiu analitic al genului de sonată pentru vioară și pian în creația marilor romantici europeni

Sonatele pentru vioară și pian de Franz Schubert

Sonatina D-dur, op. 137, №1 prezintă un ciclu structurat după principiul clasic tripartit cu schema *rapid-lent-rapid* și o corelație tonală a părților de T-D-T (*D-dur – A-dur – D-dur*).

Partea întâi, Allegro molto, D-dur, 4/4, se articulează în formă de sonată, tema grupului principal (TP), prin eleganța imaginii muzicale amintind tematismul mozartian. Structurată ca perioadă pătrată aceasta derivă dintr-o intonație ascendentă activ pe treptele trisonului de tonică (p.I, m.1), cu dublarea în octavă a partidelor, fraze muzicale separate prin pauze și dinamică atenuată la *p* (Ex.1). Repetarea modificată a temei respective (m.13) aduce în prim plan vioara, concomitent, în registrul profund al pianului derulând, pe fundalul figurațiilor, intonația ei incipientă. Revenind la formula inițială de ansamblu (m.29), dar cu nuanța *ff*, TP trece în punte (m.37), ce realizează inflexiunea în tonalitatea *A-dur*, în care debutează tema grupului secundar (TS). Prezentată în partida de vioară (m.49) cu remarca *dolce, p*, lejeră, cu motive laconice, dispersate prin pauze-“respirații”, completate de acorduri ale pianului, TS creează o imagine pătrunsă de gingășie și lirism (Ex.2). Având forma unei perioade pătrate, TS în propoziția a doua se transferă în partida pianului, vioara preluând rolul însoțitor. Cu revenirea la unele intonații ale TP în *A-dur*, începe concluzia (m.66).

În tratare elaborarea tematismului se bazează pe modificarea intonației incipiente a TP, datorită extinderii diapazonului motivului inițial de cvintă până la septima micșorată (Ex.3). Secvențierea multiplă și ascensiunea promptă ajunge la registrul acut, o senzație tensionată fiind creată datorită înlănțuirilor de septacorduri micșorate cu rezolvări în tonalitățile minore, *d-moll*, *e-moll*, apoi – în *A-dur*, raportată la tonalitatea de bază ca dominantă, astfel pregătindu-se repriza (m.102). Odată cu aceasta revine TP în versiunea inițială, însă ulterior ea se transferă în tonalitatea omonimă *d-moll*, continuând o mișcare tonală intensă: *d-moll – F-dur – g-moll – b-moll – g-moll – G-dur*. Puntea (m.142), pornind din tonalitatea *G-dur*, modulează în *A-dur*, anticipând revenirea TS în tonalitatea de bază *D-dur* (m.154). Această temă, precum și concluzia (m.171), reafirmă atmosfera liricului, ultimele acorduri de tonică cu sonoritatea *ff* încheind mișcarea întâi.

Partea a II-a, Andante, A-dur, se structurează în formă tripartită mare cu *trio*, și schema tonală *Maggiore - Minore - Maggiore*, frecvent întâlnite în sonatele clasicilor vienezi. Tema primei secțiuni (A), inițiată în partida pianului, apoi preluată la vioară, prin caracterul galant și

abundent ornamentat cu melisme, factura transparentă, sonorizarea *p* și formula ritmică punctată, se asociază cu stilistica melosului mozartian (Ex.4). Secțiunea centrală – *trio* (B, m.31) deplasează demersul sonor în tonalitatea omonimă minoră – *a-moll*, în partida viorii fiind prezentată o melodie, distinctă prin cantabilitate și candoare, imaginea ei lirică fiind întregită prin acompaniamentul oscilant, “legănat”, caracteristic genului de cântec (Ex.5). În continuare apare o nouă formațiune melodică (m.49), ce dezvăluie o altă dimensiune a liricului, promovând intonații lamentative, nelipsite de momente de dramatism (Ex.6). Iar în repriză (m.61), revenindu-se la tema inițială (A), partida viorii se modifică ritmic, captând o mișcare perpetuă, preponderent, cu șaisprezecimi. Partea a II-a concluzionează cu o codă laconică (m.81), ce readuce elemente ale temei A.

Partea a III-a, Allegro Vivace, D-dur, este scrisă în formă de sonată fără tratare, toate temele fiind apropiate după caracter, iar factura temei grupului principal predominând pe parcursul întregii mișcări. TP, însumând caracteristici tempo-ritmice ale melodiilor de dans, caracterul lejer și grațios de *scherzo*, se structurează în formă tripartită simplă (Ex.7). Tema de punte (Ex.8) realizează trecerea în tonalitatea *A-dur* (m.73), în care debutează TS (Ex.9), continuând discursul în albia imaginii TP, respectând formula ritmică și factura acesteia. Concluzia (m.92), confirmând aceeași tonalitate, se desfășoară pe fundalul sunetului pedalat *a* (Ex.10), pregătind începutul reprizei cu revenirea TP în tonalitatea *D-dur* (m.115). Puntea (m.142) realizează fluctuația în tonalitatea de subdominantă *G-dur*, în care inițial se desfășoară TS (m.167), revenind mai târziu în tonalitatea de bază – *D-dur*, confirmată și în concluzie (m.186). După acordul de dominantă, urmat de o pauză de o măsură întreagă, în aceeași tonalitate *D-dur* cu TP începe coda (m.205). Mișcarea se încheie cu rezolvarea promptă și dinamica *ff*, a dominantei în tonică.

Sonatina a-moll, op. 137, nr.2, prezintă un ciclu cvadripartit, structurat după principiul ciclurilor simfonice: *Allegro moderato* – *Andante* – *Allegro (Menuet)* – *Allegro*. Integritatea ciclică este asigurată atât prin contrastul între mișcări, cât și prin corelarea tonală a acestora: *a-moll* (I) – *F-dur* (VI) – *d-moll* (IV) – *a-moll* (I). Spectrul de imagini este mai dramatic decât în Sonatina precedentă (deși tonalitatea *a-moll* este considerată drept una predispusă pentru plasticizarea imaginilor lirice), dezvoltarea muzicală, în special în partea I, abundând de “izbucniri” dinamice, salturi melodice ample, figurații agitate, intervalică tensionată, limbajul armonic aplicând tradiționale “simboluri de tristețe”: armonia napolitană, septacordul micșorat de sensibilă etc.

Partea I, Allegro moderato, a-moll, în formă de sonată, începe cu expunerea TP în partida pianului: de respirație amplă, profilată pe o mișcare intervalică activă, cu înlănțuiri de

cvartă, cvintă, septimă, nonă, decimă, etc., ambitusul depășind o octavă și jumătate (Ex.11). Deși este prezentată preponderent în durate de doimi, TP, datorită structurii intonative, sextacordului napolitan (m.13), acompaniamentului de tip *ostinato* cu pulsație ritmică de optimi grupate câte trei, pauzelor-optimi pe timpii tari, denotă senzație de neliniște și agitație. Având structura unei perioade “nepătrate”, TP pe parcursul desfășurării preia funcția de punte și realizează modulația în tonalitatea paralelă – *C-dur*, (m.23), în care urmează TS, cu remarca *dolce, p* (Ex.12). Sonorizată în partida pianului, apoi – și în cea a viorii (m.31, *dolce, p*), TS, având o melodie cantabilă, senină, dar suprapusă peste un acompaniament cu desen ritmic de triolete, denotă un caracter vădit tensionat. Evoluarea tonală spre *F-dur* conduce demersul spre concluzie, derulată în partida viorii (m.41) – melodie diafană, volatilă, acompaniată cu acorduri-triolete (Ex.13).

Tratarea, concisă, laconică, începe după repetarea tradițională a expoziției, axându-se pe elaborarea materialului muzical, după conturul melodic și pulsațiile acordice înrudit cu TP. Repriza (m.78) debutează cu TP prezentată în tonalitatea de subdominantă, *d-moll*, în timp ce TS (m.100, *dolce, p*), similar expoziției, se desfășoară în paralela majoră a tonalității TP, *F-dur*, modulând apoi în tonalitatea de bază, *a-moll*, ce predomină până la sfârșitul mișcării I, astfel, schimbând și culoarea modală a concluziei (m.118). Mișcarea se încheie cu o sonoritate de *ppp*.

Partea a II-a, Andante, F-dur, reprezintă centrul liric al ciclului, structurat după schema formei dublu tripartite A – B – A₁ – B₁ – A₂, cu un plan tonal neobișnuit pentru tiparele clasice: *F-dur* (I) – *B-dur* (IV) – *As-dur* (III) – *Des-dur* (VI) – *F-dur* (I). Cele două teme, pe care rezidă arhitectonica mișcării, se încadrează în același spectru de imagini lirice. Tema A, desfășurată în partida de pian, apoi – și la vioară, este lentă, cantabilă, însă grație cadențelor-“reverențe” cu formule ritmice punctate, ornamentației melodice cu *trillo, grupetto* etc., apar asocieri cu un dans galant (Ex.14). Tema B (m.21) e prezentată cu o melodie, derulată cu durate de pătrimi, profilată prin alternarea intervalelor de cvartă, cvintă, sextă, septimă, însoțită de figurații cu șaisprezecimi, pe fundalul pedalei de tonică (*B-dur*), în registrul grav, având o formulă sintactică “nepătrată”: 3+3... (Ex.15). Mișcarea e susținută cu o dinamică redusă: de la *mf* – la *pp*. Doar în două momente: tranziția B – A₁ (m.33) și B₁ – A₂ (m.74), intervin indicațiile *f – p*, formându-se efectul de “ecou”.

Partea a III-a, Menuet, Allegro, d-moll – “ofrandă” sonatei clasice, cu tangențe stilistice cu muzica lui Haydn, se încadrează în tiparele formei tripartite cu repriză *Da capo*.

Finalul, Allegro, a-moll, în formă de sonată fără tratare, transferă demersul muzical spre sfera imaginilor de gen. TP, asociind elementul cantabil cu cel dansant, se desfășoară în partida viorii, susținută de pian, după formula “melodie-acompaniament” (Ex.16). TP, structurată în

formă bipartită simplă, cu elementele sintactice “nepătrate” (perioadă din trei propoziții), e colorată modal, fiind prezentată în tonalitatea *a-moll*, apoi în paralela acesteia – *C-dur* (m.13), iarăși revenind în *a-moll* (m.25), “umbrită” de armonia napolitană (Ex.17). TS (m.35), urmând în tonalitatea *F-dur* fără punte, denotă o altă ipostază a imaginii lirice, având un caracter galant, cu melodie ornamentată și desen ritmic punctat. Tema se desfășoară în partida pianului, apoi dublându-se în ambele partide (Ex.18). În continuare demersul este întrerupt spontan prin intervenția unei teme tensionate (m.69), cu mișcare ascendentă, pulsare ritmică perpetuă, cu formule de triplete – în partida pianului, în suprapunere poliritmică cu pătrimi și optimi – în partida vioarei. Tonalitatea acestei teme – *d-moll* (paralelă cu tonalitatea TS), sugerează conceperea ei drept a doua TS (Ex.19). În aceeași tonalitate, urmează concluzia (m.89). Realizând o mișcare tonală intensă, cu secvențierea pasagiilor ascendente, concluzia, într-o măsură, compensează lipsa tratării, pregătind repriza (Ex.20).

Repriza (m.123) demarează cu TP în tonalitatea *a-moll*. Cele două teme ale grupului secundar urmează, respectiv, în tonalitățile *C-dur* (m.171) și *a-moll* (m.191), în care se desfășoară concluzia (m.211), ce, printr-o flexiune tonală, conduce spre terțcvartacord-ul micșorat de sensibilă, cu remarca *sf, fermato* (m.243). Urmează o minionă *cadenza* la vioară (m.244), după care cu o reluarea TP (m.250), începe coda (m.264): dialog bazat pe motive ale TP, cu alternări ale tonalităților omonime *A-dur* – *a-moll*, spordic umbrite de sextacordul napolitan (m.297). “Punctul final” îl pune rezolvarea trisonurilor D – T, dispersate prin pauze, cu sonorizare de *ff*.

Sonatina g-moll, op.137, nr.3, asemenea Sonatinei nr.2, este constituită din patru părți, având raportul tradițional de *tempo*: *Allegro giusto* – *Andante* – *Menuet* – *Allegro moderato*, un plan tonal conform schemei: I (*g-moll*) – VI (*Es-dur*) – III (*B-dur*) – I (*g-moll*).

Partea I, Allegro giusto, g-moll, în formă de sonată, demarează cu TP, cu un caracter sumbru, misterios, ascensionând prompt pe treptele trisonului de tonică spre treapta a V (m.1-2), reliefată melodic, ritm punctat și structură iambică, identificând intonația *interogativă*, accentuată prin unisonul partidelor instrumentale cu diapazon de trei octave, sonoritatea majorată la *f*, semnificând mesajul romantic de o perpetuă *întrebare* și *căutare*. Iar mișcarea descendentă ce urmează, se orientează spre aceeași treaptă a V-a, dar coborâtă cu o octavă în jos, confirmând semantica intonației incipiente (Ex.21). Desfășurată în formă de perioadă cu trei propoziții câte 4 măsuri, TP continuă cu o punte (m.13), în care se regăsește aceeași intonație; modulând în tonalitatea paralelă *B-dur* ea evoluează spre TS (m.18, *p, dolce*), care contrastează cu TP prin caracterul liric, melodia desfășurată descendent în partida pianului, pe fundal de *tremolo* la vioară (Ex.22). După încheierea temei date, apare tonalitatea *Es-dur*, în care revine ca un semnal

– triplu repetat cu remarca *f*, în unison instrumental (m.33) – motivul *interogativ* modificat (Ex.23), din acest motiv rezultând tema concluziei (Ex.24): cu o sonorizare atenuată (*p*), captând pe parcurs o cantabilitate pronunțată (m.44, *cantabile*). Iar la sfârșitul expoziției iarăși apare același motiv emblematic, cu dinamica redusă la *pp*, identificând intervalul de triton, ultimul acord prezentând dominantă tonalității *g-moll* (m.53).

În tratarea ce începe după repetarea expoziției de la aceeași armonie de dominantă (m.55), continuă elaborarea intonației *interogative* în contextul modulațiilor prin tonalitățile *Des-dur*, *b-moll*, *As-dur*. În repriză (m.86) temele urmează fără schimbări sesizabile, însă – în aceleași trei tonalități, TS și concluzia inversându-și consecutivitatea: TS – în *Es-dur*, concluzia – în *B-dur*, modulând ulterior în *g-moll* și pregătind coda cu ultima apariție a intonației *interogative*. Rezolvarea $D_7 - T$ este promptă, după o pauză de o pătrime, cu o dinamică majorată la *ff*.

Partea a II-a, Andante, Es-dur, dolce, în formă de sonată, este concepută în stilul părților lente ale sonatelor mozarteniene. TP, expusă în partida viorii, grațioasă și galantă, este bazată pe o formulă ritmică punctată, derivată de la TP din partea I (Ex.25). TS, urmând fără punte, se desfășoară în tonalitatea *B-dur*, în partida pianului (m.9), având și ea ritmică punctată, activizată prin pulsația cu șaisprezecimi în partida viorii (Ex.26). Fără concluzie continuă tratarea (m.28), bazată pe elemente intonative ale TS. Deși laconică, tratarea se remarcă printr-o nuanță dramatică și fluctuație tonală intensă: *Fes-dur – Ces-dur – H-dur – h-moll* ș.a. După pauză cu *fermato* (m.48), începe repriza, revenind la imaginile senine ale expoziției.

Partea a III-a, Menuet, B-dur, identifică trăsăturile caracteristice ale acestui gen, precum și forma tripartită cu *trio* și repriză *da capo*, schema tonală fiind: *B-dur – Es-dur – B-dur*.

Finalul, Allegro moderato, g-moll, în formă de sonată, începe cu TP, prezentată în partida viorii, melodia ei îmbinând cantabilitatea cu elementele dansante (Ex.27). TS, ce urmează fără punte în tonalitatea *Es-dur* (m.17) este asemănătoare cu TP prin caracterul său dinamic (Ex.28). În același spectru de imagini se integrează și concluzia (m.41) – în tonalitatea majoră paralelă celei de bază – *B-dur* (Ex.29). După repetarea expoziției, în tonalitatea de bază *g-moll* (m.65), cu remarca *f* începe tratarea (Ex.30). În tratare se elaborează insistent un element al TP: intonația treptat descendentă în diapazon de cvintă, substituită cu cea de cvintă micșorată, sau completată cu intervalul ascendent de triton (Ex.31). Demersul conduce spre tonalitatea de subdominantă – *c-moll*, în care începe repriza tematică (m.84). TS, cși în expoziție, se desfășoară în *Es-dur*, iar concluzia – în omonima majoră a tonalității de bază, *G-dur*. Astfel, pe o notă majoră, *ff*, se încheie lucrarea, precum și întregul ciclu de sonatine op.137.

Sonata A-dur, op. 162, deși este cvadripartită, are dimensiuni diminuate, spectrul de imagini încadrându-se la sfera lirică, senină. Ciclul respectă schema beethoveniană: *Allegro moderato - Scherzo - Andantino - Allegro vivace*, cu planul tonal *A-dur – E-dur – C-dur – A-dur*.

Partea I, Allegro moderato, A-dur, în formă de sonată, a cărei TP, precedată de o introducere de patru măsuri în partida de pian, prezintă o melodie interpretată la vioară (m.5), cu remarca *p*, susținută cu acorduri pianistice dispersate prin pauze: cantabilă, dar cu un potențial dinamic grație formulelor ritmice punctate în partida viorii și cea de pian, precum și acordurilor răspicate pe timpi slabi (Ex.32). După o laconică punte (m.20) și modulația în tonalitatea *E-dur* (m.29), urmează TS₁ (Ex.33): melodie expresivă prezentată în partida viorii în tonalitatea omonimă (minoră) a dominantei – *e-moll*. Prin mai multe flexiuni, ea ajunge în tonalitatea paralelă *G-dur* (m.40), în care se desfășoară TS₂ (Ex.34). Concluzia, revenind în tonalitatea *E-dur*, este și ea prezentată prin două teme: prima (m.57) – agitată, cu pasagii arpegiate la pian și la vioară (Ex.35); a doua (m.67) – volantă, cu ascensiune promptă la interval de decimă urmată de mișcare descendentă (Ex.36). Astfel, și sonata dată are expoziție *tritonală*.

După repetarea expoziției, cu o inflexiune în tonalitatea *fis-moll*, demarează tratarea (m.77). Laconică, ea se desfășoară printr-o mișcare agitată cu formule ritmice de triolette. În repriză (m.102), după derularea TP și punții (m.121) în tonalitatea *A-dur*, TS₁ afirmă omonima *a-moll* (m.130), iar TS₂ – *C-dur* (m.141), readucând fluxul tonal în *A-dur*, în care se derulează prima (m.158) și a doua (m.168) teme ale concluziei. Mișcarea se încheie cu dinamică diminuată la *pp*.

Partea a II-a, Scherzo, E-dur, în formă tripartită mare, cu *trio* și repriză *Da capo*, este pătrunsă de un spirit jucăuș, desfășurare vertiginoasă a unui dialog instrumental cu frecvente contraste dinamice (m.1-3: *pp*; m.4: *f*; m.5: *ff*; m. 6: *fz*; m.7: *p*; etc) și mișcare tonală.

Partea a III-a, Andantino, C-dur, și ea, cu formă tripartită mare, are prima temă susținută la vioară într-un stil *mozartian*, cu o melodică abundent ornată cu melisme. Tema a doua (m.9), cu acorduri “orchestrale” de alură concertantă, evoluează activ prin tonalitățile *Des-dur, Ges-dur, fis-moll*. Repriza formei tripartite simple (m.26) transferă tema în partida pianului. În partea mediană (m.34) demersul se desfășoară prin acorduri cu remarca *f*, completate în partida viorii cu scurte pasagii cu treizecimoimi și remarca *p*, modulând în tonalitatea *As-dur*, spre o temă nouă (m.48), plină de candoare, dialogată în partidele ambelor instrumente. Evoluarea spre tonalitatea *C-dur* (m.73), semnalează repriza, care debutează cu tema inițială a mișcării, alternată cu tema modificată din partea mediană (m.83), dar care își păstrează identitatea tonală (*As-dur*). Revenirea primei teme și tonalității *C-dur* (m.86) este umbrită prin omonima minoră (m.89), însă în penultima măsură (m.91) se restabilește tonalitatea majoră de bază, mișcarea încheindu-se dinamica *pp, dim*.

Finalul, Allegro vivace, A-dur, readucând sfera imaginilor din *Scherzo*, se structurează în formă de sonată, cu expoziție tritonală și repriză bitonală. TP, expusă dialogat la ambele instrumente (Ex.37), e succedată de punte (m.17), ce modulează în tonalitatea *E-dur*, pregătind apariția TS. Însă TS (m.33), în partida viorii, începe inopinat în altă tonalitate – *C-dur* (Ex.38), evoluând tonal spre *E-dur* (m.73), în care în partida pianului urmează concluzia (Ex.39).

Tratarea, după repetarea expoziției, demarează cu TP (m.97), în tonalitatea *C-dur*, concepută ca dominantă a tonalității *f-moll*, fluxul tonal însă alunecând spre omonima ei majoră – *F-dur*. Aici începe un episod (m.123) cu o temă, derivată din intonația ascendentă pe treptele trisonului de tonică “desprinsă” din TP, modificată în ipostaza lirică, de respirație amplă în ambitus de nonă (Ex.40). Intervine un dialog cu replici imitative, asociat de o mișcare tonală cu oscilări omonime majoro-minore. Repriza (m.157) readuce TP în tonalitatea de bază *A-dur*. TS (m.189) se desfășoară în tonalitatea *F-dur*, revenind la cea de bază, în care sună și concluzia (m.229). Finalul se încheie fastuos, cu sonorizare sporită, *ff*, *ffz*, opt măsuri afirmându-se acordul de tonică.

Sonatele pentru vioară și pian de Robert Schumann

Sonata a-moll, op. 105 prezintă un ciclu tripartit, distins, după cum menționează muzicologul E. Karelina, prin așa trăsături esențiale, precum e caracterul cameral și deosebita manieră poetică [Карелина]. În sonată sunt prezentate trei sfere de imagini: impulsivitatea pasionată a primei mișcări, lirismul pătrunzător al celei secunde și avântul frenetic al finalului, în aspect tonal, mișcările extreme, susținute în tonalitatea *a-moll* încadrând tonalitatea pastorală *F-dur* (*a-moll – F-dur – a-moll*), uneori umbrită prin omonima sa minoră.

Partea I, Mit leidenschaftlichem Ausdruck (Cu expresivitate pasionată), a-moll, este concepută în formă de sonată, în interpretare romantică, ceea ce se manifestă deja prin TP, pătrunsă de neliniște, tulburare, prezentată în partida de vioară pe fondal agitat al acompaniamentului la pian (Ex.41). Sintagma melodică, identificând intonația *interogativă* (m.1), urmată de *motivul Clara Wieck* (m. 2-3), se desfășoară secvențial în partidele ambelor instrumente, însumând momente dezvoltatoare, fluxionând prin tonalitățile *d-moll*, *F-dur*, *a-moll*, *d-moll*, *a-moll*, în momentul culminativ (m.23) intervenind, cu remarca *sf*, sextacordul napolitan (Ex.42). Puntea ce urmează (m.27) evoluează spre tonalitatea *d-moll*, în care pornește TS (m.35): fără a aduce o imagine contrastantă, ea continuă gândul muzical anterior, promovând intonația descendentă a *motivului Clara Wieck*, păstrându-se factură (Ex.43). În aceeași sferă de

imagini urmează și concluzia (m.49), readucând tonalitatea de bază (Ex.44), pregătind repetarea expoziției (m.65).

Tratarea demarează în tonalitatea de bază *a-moll*, cu elaborarea TP: intonația ei incipientă, valurile de arpegii, acordurile energice, motivele sincopate etc., se desfășoară secvențial prin tonalitățile *Es-dur*, *c-moll*, *g-moll*, conducând derularea TP în registrul profund în partida pianului (Ex.45), cu imitare în *stretto*, la interval de undecimă mărită (de triton peste octavă) în partida viorii (m.97). Repriza (m.110), în tonalitatea de bază, debutează cu TP prezentată prin dublare în ambele partide, în augmentare, transferare cu o octavă mai sus, ceea ce îi imprimă o sonoritate foarte tensionată (Ex.46). Puntea (m.141) conduce spre tonalitatea *A-dur*, în care urmează TS (m.149) și concluzia (m.164), însă coloritul senin al omonimei majore este umbrit prin cadența întreruptă la treapta a VI-a, apoi a VI-a coborâtă. Revenirea tonalității *a-moll* și TP, în partida viorii, semnaleză coda (m.180): figurațiile violonistice impetuoase și acordurile energic accentuate la pian conduc demersul spre o iluminare în tonalitatea omonimă *A-dur* (m. 194), dar în ultimele măsuri (m.205) acesta revine spre tonica minoră a tonalității de bază *a-moll*.

Astfel, în mișcarea I, cea mai importantă, prin incandescența emotivă emoțiilor, în arhitectonica ciclică, conceperea formei de sonată este net inovativă, grație: 1. absenței contrastelor tematice pregnante, prevalând tematismul derivat, conflictul magistral, fiind exportat la nivel de ciclu (concentrat între mișcările acestuia); 2. aplicării principiilor de rondo (formă de planul doi), funcția de refren revenindu-i TP, reluată în tonalitatea de bază la început de tratare și codă. Par convingătoare observațiile muzicologului E. Veazcova, care, depistând în forma de sonată schumanniană principiile de rondo, evocă tendința spre monotematism [Вязкова, p.70-71].

Partea a II-a, Allegretto, F-dur, intermezzo liric în cadrul ciclului, se articulează în formă de tip rondo. Tema refrenului (A), desfășurată în partida viorii, cu elemente de cantilenă, la finele primei propoziții denotă intonația *interogativă* – din cadrul TP din mișcarea I (m.3-4), orientată spre treapta a V-a: $a^1-d^2-c^2$ (Ex.47); intonația se repetă imediat (m.4-5), apoi (m.7-8) – cu treapta a V-a ridicată ($a^1-d^2-cis^2$), astfel accentuându-i-se mesajul semantic respectiv (Ex.48). Tema episodului (B), de asemenea prezentată în partida viorii, se transferă în tonalitatea omonimă minoră *f-moll* (m.16, *Im Tempo*), conturându-se pe trisonul micșorat descendent, acompaniamentul pianului având o pulsație ritmică bazată pe mișcare cu șaisprezecimi (Ex.49). După un scurt episod (B), în tonalitatea omonimă minoră *f-moll* (m.16, *Im Tempo*), cu un tematism nou, elaborat secvențial, acompaniamentul pianului având o pulsație ritmică bazată pe mișcare cu șaisprezecimi, urmat de repetarea refrenului în tonalitatea de bază *F-dur* (m.26), sună al doilea episod (C), în tonalitatea *d-moll* (m.41, *Bewegter*), dinamic, agitat, cu durate ritmice

minuscule în partida viorii și acorduri accentuate, cu formule sincopate – în cea de pian. Demersul, în formă tripartită simplă, e marcat prin oscilarea tonicilor omonime: *D-dur – d-moll* (Ex.50). Reluarea modificată a refrenului (*Tempo I*, m.57) evoluează spre extinderea intervalului ascendent de cvartă *a-d* la cel de triton *a-es* (Ex.51). Urmează o codetta minionă (*Im Tempo*, *pp*), cu ultimele acorduri *pizzicato*.

Finalul ciclului, *Lebhaft (Vioi), a-moll*, articulează forma de sonată cu două episoade urmate consecutiv, repriză falsă și codă. TP începe cu o mișcare activă în partida de pian, imitată în cea de vioară, desfășurându-se instantaneu *moto perpetuo* (Ex.52), ajungând la cadența în tonalitatea *a-moll*, delimitată prin pauză (m.25) de următoarea punte (Ex.53): ea modulează în tonalitatea *F-dur* (m. 31), pregătind TS (Ex.54) – cantabilă, expusă în “duet”, în care depistăm motivul descendent din TP a p.I. Concluzia (m. 46) amintește intonațiile TP din final (Ex.55).

După revenirea la tonalitatea *a-moll* și repetarea expoziției, în aceeași tonalitate demarează tratarea, care include un episod, în tonalitatea *e-moll*, cu o temă (m.64), fastuoasă, cu unele elemente dansante (Ex.56), succedată de încă un episod cu o temă nouă – în *E-dur*, plină de seninătate și lucoare, având tangențe ritmice (m.81-83) cu motivul treptat descendent din TP a părții întâi (Ex.57). În tonalitatea respectivă – *E-dur* – începe repriza “falsă” (m.101), în care TP se desfășoară pe fundalul sunetului-pedală *mi*, și doar după reafirmarea tonalității *a-moll* începe *repriza* propriu zisă (m.118), TP urmând pe pedala *la*. Puntea pornită după o pauză (m.140) conduce spre TS (m.147), în *a-moll*, apoi – omonima *A-dur*, în care continuă și concluzia (m.164).

Trecerea spontană (prin cadență întreruptă) în tonalitatea *a-moll*, semnalează debutul codei (Ex.58), în care revine motivul augmentat al TP din p.I, dezvăluind importanța lui conceptuală, “rotunjind” arhitectonica ciclică. Elaborarea intonației date, inclusiv, în dialog cu replica din TP a finalului, apoi – în alternare cu tema primului episod (m.202), “invadată” repetat de acordul napolitan (m.208-211), conduce spre dialogul instrumental, în care revine TP a finalului (m.215), într-o avalanșă sonoră ajungând la afirmarea acordului de tonică (Ex.58-a).

Sonata pentru vioară și pian, op. 121, d-moll, din patru mișcări, calificată de M. Nicolescu, drept „cea mare”, este, după aprecierea aceluiași autor, „cu toată lungimea oarecum disproporționată a primei și ultimei mișcări, una din puternicele realizări ale lui Schumann, tulburătoare prin intensitatea emoției ce o străbate și prin suflul care o animă” [Nicolescu, p.240]. Acest “suflu” romantic se manifestă chiar din introducerea *Ziemlich langsam*, cu acorduri energice prezentate la ambele instrumente, succedate de o *quasi cadenza* la vioara *solo* (Ex.59).

TP (m.21, *Lebhaft*) expusă la vioară, profilată cu durate de doimi pe treptele tonicii, este susținută de o mișcare treptat ascendentă în registrul grav al pianului, peste care se suprapun

replicile motivelor introducerii. În partida de pian urmează răspunsul de dominantă al TP (ca în fugă), vioara “completând” dialogul cu replici (Ex.60). Puntea (Ex.61) continuă acest dialog, conducând spre TS (m.57, *Im Tempo*, *p*), inițiată în partida viorii (Ex.62), în tonalitatea *g-moll*, mai târziu afirmându-se *F-dur*. Deși este lentă, susținută cu durate mari, ea produce o senzație de neliniște, intonația incipientă încadrându-se în diapazonul de septimă micșorată, cu intervale de triton și cvartă în profilul melodic, iar în acompaniament – cu motive sincopate de terță, “desprinse” din TP și punte. Apoi în partida pianului (m.64) și a viorii (m.66) intervine o variantă a motivului *Clara Wieck* (Ex.63). Concluzia (m.80) bazată pe intonații ale TP (Ex.64): inițiată în tonalitatea *g-moll*, ea evoluează spre tonalitatea *F-dur*. Intervine o temă cu factură acordică, ritmică sincopată, *ff*, amintind materialul din introducere.

După repetarea expoziției, în tonalitatea *F-dur*, începe tratarea: elaborarea intonațiilor din TS, al motivului sincopat în ambitus de terță (Ex.65), motivului incipient al TP (m.121) în contextul fluctuației tonale active cu alternări omonime, cu intervenirea armoniei napolitane; atingând tensiune maximă (m.181) demersul, prin cadența de D (m.184), conduce spre repriză.

Revine TP în tonalitatea și în imaginea sa inițială. Puntea (m.211) conduce spre TS (*Im Tempo*, m.225), inițiată în tonalitatea *e-moll* continuată în *d-moll*. Concluzia preia funcția de codă: aici revine tema introducerii, iar la sfârșitul codei – motivul TP.

Partea a II-a, *Sehr lebhaft* (Foarte vioi), *h-moll*, începe cu o mișcare impetuoasă, sugerând asociații cu pulsația ritmică din balada schubertiană *Regele ielelor* (Ex.66). Forma mișcării, tripartită dublă, cu două *trio*, are prima secțiune, cu schemă tripartită simplă, urmată de primul episod cu o temă contrastantă prin caracterul ei cantabil (m.56), prezentată în tonalitatea *fis-mol*, în partida viorii (Ex.67), cu un efect poliritmic (suprapunerea mișcării de triolete – la pian cu cvartoletele sporadice – la vioară). După repetarea primei teme în tonalitatea *h-moll* (m.87), apare încă o tema contrastantă, de asemenea – în partida viorii (m.131), cu figuri ritmice punctate, alternarea modală *h-moll* – *H-dur* și efecte poliritmice în asocierea partidelor (Ex.68). A doua repriză (m.163) începe într-o tonalitate diferită de cea de bază, continuând prin *e-moll*, *C-dur*, *G-dur*, revenind la tonalitatea inițială *h-moll*: urmează coda în seninătatea omonimei *H-dur*.

Partea a III-a, *Leise einfach* (Incet, leger), *G-dur*, prezintă un centru liric al ciclului, prin tonalitatea subdominantei majore “iradiind” coloritul tonal al întregii sonate. Mișcarea este structurată în schema, ce denotă forma de variațiuni, a cărei temă, perioadă din trei propoziții, expusă în partida viorii, *pizzicato*, se distinge printr-o deosebită liniște contemplatoare (Ex. 69). Pe parcursul primelor două variațiuni (var. I – m.25, var. II – m.49) demersul acumulează energie și *tempo*, în partida de pian intervenind spontan tema incipientă din partea a II-a (m.72, *Etwas bewegter*, *f*: Ex. 70), intercalată în continuare cu a treia variațiune (m.79); și variațiunea a

patra (m.106) aduce temei modificări sesizabile și mișcare tonală (ambele fiind niște variațiuni *de caracter*). Coda ce urmează (m.129), readuce tema din partea a II-a, înseninată în coloristica tonalității *G-dur*. Mișcarea manifestă și trăsături de formă tripartită: episodul median – *Etwas bewegter*, întrunind tematism din exterior și din partea dată.

Finalul Sonatei, *Bewegt (Vioi), d-moll*, pătruns de izbucniri emoționale violente, se încadrează în formă de sonată. În modul cel mai pronunțat energia vulcanică a finalului se manifestă în tema principală desfășurată în partida viorii, susținută de pasagii turbulente în acompaniament (Ex. 71). Puntea (m.22), în partida pianului (m.d.), cu acompaniament (m.s.), asemănător celui din TP (Ex. 72), conduce spre tonalitatea *E-dur* (m.37), în care începe TS: cu melodică descendentă, aplanată, dinamică atenuată (*p, dim.*), dar cu o notă de neliniște, grație fundalului similar temelor precedente (Ex. 73). Concluzia (m.52), în tonalitatea *F-dur*, derivată de la motive ale TP (Ex. 74), conduce spre repetarea expoziției.

Tratarea (m.58) demarează cu *motivul Clara Wieck*, anticipat de versiunea sa ascendentă (Ex. 75), cu ritmică punctată, inițiat în registrul grav în partida pianului (m.58-59), apoi – a viorii (m.60-61), în continuare elaborat prin suprapunere cu intonații din TP (m.62), repetare secvențială și expunere *stretto* la ambele instrumente (m.64-67) la distanță de o pătrime (Ex.76). Pe parcursul desfășurării tratării apar elemente din punte (m.74), continuă elaborarea polifonică a *motivului Clara Wieck* în varianta ascendentă (m.86-88), se elaborează motivul TP. Deplasarea tonală, ajungând până la tonalitatea *napolitană es-moll* (m.96), revine în tonalitatea *d-moll*, pe fundalul pedalei de dominantă sfârșitului tratării contopindu-se cu începutul reprizei (m.102). În cadrul acesteia, după evoluarea TP, puntea (m.123) conduce spre tonalitatea *A-dur*, în care începe TS (m.136), în repetare secvențială, deplasată în tonalitatea *B-dur*, urmând și concluzia (m.151). Coda (m.159) sintetică, continuă elaborarea elementelor TP (m.164-167) și TS (m.171), la sfârșit TP (m.175) derulând în redimensionare majoră (*D-dur*).

Generalizând observațiile asupra sonatelor analizate, conștientizăm, că Schumann, ca și precursorul său Schubert, pornind de la sonata clasică, a adus un aport esențial la interpretarea romantică a acestui gen, continuând realizările sonatei schubertiene: orientarea către aspectul narativ, acesta determinând modalitățile de expunere și elaborare a tematismului; deschiderea spre formele libere, inspirate din literatura romantică nuvelistică.

Sonatele pentru vioară și pian de Johannes Brahms

Triada sonatelor lui J. Brahms semnalizează o nouă treaptă în dezvoltarea genului de sonată pentru vioară și pian. Reluând tradiția beethoveniană el acordă acestui gen profunzimi de gândire, expresivitate și proporții dimensionale fără precedent. Reieșind din aceasta muzicologul

E. Țareova în monografia *Johannes Brahms* formulează ideea despre crearea de către Brahms a unui nou tip de *sonată-duet*, care „sintetizează simfonismul, caracterul concertistic și cel cameral” [182, p.306], afirmând, că ele se atestă printre sonatele, ce se înalță la culmile genului respectiv în toată perioada postbeethoveniană. Cele trei sonate pentru vioara și pian – op. 78, *G-dur*; op.100, *A-dur*; op. 108, *d-moll*, compuse pe parcursul unui deceniu (1879,1886,1888), reprezintă maturitatea creativă a realizării principiilor componistice romantice.

Sonata nr. 1, op.78, G-dur, creată în anul, când destinul îl poartă pe meleagurile românești, a fost apreciată de George Enescu drept „Sonată domestică” grație caracterului său lirico-elegiac și atmosferei de ambianță intimă, „de cămin” [v.: 64, p.245]. Sonata prezintă o compoziție tripartită, cu succesiunea unor construcții tradiționale, după schema *rapid – lent – rapid*, în fiecare dintre mișcări intervind modificări arhitecturale considerabile.

Partea I, Vivace ma non troppo, G-dur, se remarcă printr-o tratare deosebită a formei de sonată, aici regăsindu-se elemente de *rondo* datorită derulării TP în tonalitatea de bază la începutul tratării, reprizei (inițial – cu inflexiunea în tonalitatea de subdominantă), codei. TP, o melodie plină de tandrețe (*mezza voce, dolce, p*), în partida de vioară, susținută cu acorduri prelungi la pian (Ex. 77). Însă tema denotă un potențial ascuns de tensiune ce se manifestă în continuare prin dinamizarea desenului ritmic al acompaniamentului, amplificarea sonorizării – *poco f*, elaborarea intonativă și mișcarea tonală (*E-dur, e-moll, h-moll etc.*). TP, complinind și funcția de punte, conduce spre TS (m. 36, *con anima*), și ea desfășurată în partida viorii, în tonalitatea de dominantă *D-dur*, emoționantă, cantabilă, cu evoluare descendentă și durate de optimi pe fundalul sunetului *d* în registrul profund la pian (Ex. 78). Concluzia (m.60, *in tempo, p*) se desfășoară în *canon* (Ex. 79) la pian (*H-dur*) și la vioară (*E-dur*), după ce mișcarea tonală readuce o nouă prezentare a TP (m.82, *dolce, molto p*), în tonalitatea de *G-dur*, semnalând începutul tratării: intonații ale TP elaborate imitativ și reinterpretate modal (*g-moll*) imprimă discursului romantic tensiune emotivă și accente dramatice.

Repriza (m.155, *Tempo I*), anticipată de pedala de dominantă a tonalității de bază *G-dur* (3 măsuri), demarează cu o scurtă inflexiune în tonalitatea de subdominantă *C-dur*. Revenirea promptă în *G-dur* continuă cu derularea TP redusă în dimensiuni, transferul TS în tonalitatea de bază (m.173, *con anima, poco f*), evoluarea concluziei în tonalitatea *E-dur* (pian), cu imitarea în *A-dur* (vioară). Coda începe cu afirmarea tonalității de bază *G dur* (m. 211) și ultima apariție a motivului incipient al TP (*in tempo poco a poco e crescendo*), încheind mișcarea energetic, fastuos.

Partea a II-a, Adagio, Es-dur, promovează imagini lirice, cu elemente ale muzicii de gen. Structurată în formă tripartită mare, mișcarea debutează cu o temă cantabilă, colorată uneori prin nuanțele minore ale tonalității omonime *es-moll* (Ex. 80). Tema episodului central (m.24, *Più*

andante), în aceeași tonalitate *es-moll*, se desfășoară în partida pianului *solo*, cu factură acordică și organizare ritmică bazată pe formula persistentă (optime - șaisprezecime/pauză – șaisprezecime – pătrime), ce sugerează asocieri cu genul de marș (Ex. 81). Muzicologul E. Țareova, referindu-se la opinia lui M. Halbeck expusă în monografia sa despre Brahms, denotă, că acest episod redă tabloul unei procesiuni funerare, dezvăluind suferințele compozitorului în legătură cu moartea poetului Felix Schumann (1854-1879) [182, p.306]. Tema ce continuă demersul, emoționantă, expresivă (m.32, *espress.*, *p*), conferă acestei mișcări cu tangențe programatice un context narativ baladesc (Ex. 82), cu “istorisiri” despre viața eroul lirik. Desfășurată la vioară, susținută de un acompaniament cu mișcare perpetuă, melodia pe parcursul fluctuației tonale se nuanțează prin oscilații modale omonime în stil schubertian: *H-dur/h-moll*, *G-dur/g-moll*, *D-dur/d-moll*. Repriza (m. 67, *Adagio come prima*, *espress.*, *poco f*), dinamizată prin varierea temei inițiale continuă cu o codă (m.97), în care revine tema de marș, în tonalitatea *es-moll*. Mișcarea se încheie cu „semnalele de aur” ale cornilor, demersul, astfel, căpătând și o alură pastorală.

Finalul Sonatei, Allegro molto moderato, g-moll/G-dur, se structurează prin aplicarea schemei arhitectonice *rondo*. Refrenul (Ex. 83) demarează cu o temă periclitantă, agitată (deși în *tempo moderat*, remarca *dolce*, *p*), desfășurată în partida vioarei în tonalitatea *g-moll*, pe fundalul armoniei de dominantă, cu o perpetuă mișcare cu șaisprezecimi – în acompaniament. “Prototipul” refrenului provine de la motivul “ploii” din liedul brahmsian *Regenlied* pe versurile lui Claus Groth (Op. 59, nr.3), înrudit și cu motivul TP a primei mișcări. Iar formula ritmică a refrenului (persistentă atât în melodia violonistică, cât și în registrul grav al partidei de pian – la distanță de trei octave) e preluată din tema lugubră a mișcării secunde. “Convertirea” minoră a tonalității de bază a Sonatei la debutul finalului, precum și contrastul incifrat în tema-refren, în care se juxtapune energia structurii iambice și ritmicii punctate ale motivului incipient, cu tânguirea cadențelor “feminine” de tip trohaic – sunt fenomene net inovative, fiind explicate prin concepția dedublării romantice.

Tema primului episod (m.30, *leggiro*, *p*), volatilă, lejeră, se desfășoară în partida vioarei, în tonalitatea *d-moll* (Ex. 84), după ce retransiția (m.54), pe parcursul căreia intervine sextacordul *napolitan*, direcționează mișcarea tonală spre revenirea temei-refren în *g-moll* (m.62). După reluarea acestuia modulațiile conduc spre tonalitatea *Es-dur* (m.85) – tonalitatea părții mediane a ciclului, în care apare intonația sa incipientă – *Adagio*, însă acum interpretată la vioară, în dublă augmentare ritmică. Tema episodului al doilea (Ex. 85) însumează elemente dezvoltatoare cu oscilarea tonalităților omonime major-minore și alunecarea în sfera tonalităților îndepărtate (*Des-dur*, *Ges-dur*). Revenirea temei episodului doi în tonalitatea *Es-dur* (m.107), cu

deplasare de octavă în sus, și luxație metrică de o optime evoluează spre al treilea refren, ce revine pe fundalul pedalei de dominantă, puțin modificat (m.125), pe parcursul desfășurării acestuia fiind recuperată tonalitatea *G-dur* (m.141, *Più moderato, dolcissimo*), derulându-se elemente din tema refrenului și epizodului doi (m.143, 150). Coda (m.151, *ben legato, pp*) încheie discursul muzical lejer, cu multă eleganță, reamintind replicile și formulele ritmice punctate identificate în tema incipientă a mișcării.

Sonata nr. 2, op.100, A-dur, a intrat în istoria muzicii ca *Thuner Sonate*, deoarece fusese compusă în timpul peregrinărilor pe malurile lacului Thun [Ștefănescu, p.284]. Ea mai este cunoscută ca „*Sonată a Maeștrilor cântăreți*” [Nicolescu, p.245], datorită tangențelor intonative ale primei teme (*Allegro amabile*) și cântecului lui Walther din celebra operă wagneriană. Iar candoarea și seninătatea, inepuizabila bogăție melodică, paralelele cu unele lieduri, îl determină pe José Bruyr să o aprecieze ca „*La Sonate de la Melodie*” [Ștefănescu, p.284].

Sonata e alcătuită din trei părți: *Allegro amabile - Andante tranquillo - Allegretto grazioso*, însă principiul tradițional rapid-lent-rapid, este modificat grație *tempo*-ului mai liniștit al finalului, specificat suplimentar prin remarca *quasi Andante*. Și în aspect compozițional autorul în această Sonată prezintă o nouă concepere a unor principii ale genului respectiv.

Partea I, Allegro amabile, A-dur, în formă de sonată, se articulează în baza a trei teme. Primele două, având un caracter contemplativ, exprimă probabil exprimă senzația de admirare a naturii elvețiene. TP se desfășoară în partida pianului, înveșmântată în factură acordică (paleta armonică diversificându-se grație alterației sporadice a unor trepte), cu o intensitate dinamică atenuată (Ex. 86). Transferată în partida viorii (m. 21, *tranquillo molto*) tema respectivă trece în punte (Ex. 87), care se orientează spre tonalitatea *E-dur*, pregătind TS (m. 51, *teneramente*): desfășurată în partida de pian, lejeră, în *tempo de vals* (Ex. 88), pe parcursul evoluării ea treptat se dinamizează prin apariția formulelor ritmice punctate, trioletelor și grație sporirii dinamice (*f*). În aceeași tonalitate *E-dur* urmează concluzia (m.79): temă energică, prezentată în partida viorii cu duble aranjate în formule punctate, apoi – triolete (Ex. 89).

Tratarea demarează în aceeași tonalitate *E-dur* (m.90), cu intonații ale TP, ulterior desfășurate în tonalitatea *A-dur*, după ce continuă elaborarea elementelor din concluzie. Repriza, *Tempo I* (m.159), readuce TP în tonalitatea de bază, care sună mai agitat, datorită pasagiilor în acompaniament și divizării duratelor în partida viorii. TS, transferată în tonalitatea de bază (m.188) e succedată de tema concluziei (m.215), care conduce spre tonalitatea de subdominantă *D-dur*, apoi, revenind în tonalitatea *A-dur*, pregătește coda (m.220). Aceasta, începându-se pe fundalul sunetului de tonică *a* (repetat 8 măsuri), are un caracter dezvoltator, sporind tensiunea emotivă (*poco cresc, passionato*), intensificând *tempo*-ul (m.244, *Vivace*). Spre sfârșit revine

reminiscenta TP (m.260, *in tempo, dolce sempre*), coda încheindu-se cu acordurile pianului, sclipitor și fastuos.

Partea a II-a, Andante tranquillo, F-dur, se conturează prin opoziția repetată a două teme, diferite ca gen. Prima temă – A, lentă, denotă o cantabilitate pronunțată, cu remarca *dolce, p*, apoi *dolce cantabile*, cu metrică binară (2/4), desfășurată în dialog negrăbit al viorii și pianului; la sfârșitul acesteia, întrezărindu-se o intonație *interogativă*, sextacordul de tonică al tonalității *F-dur* este substituit cu acordul similar în *d-moll* (Ex. 90). Cea de-a doua temă – B (Ex. 91), cu elemente de dans (m.16), intervine în partida de pian, cu remarca *molto leggiero, p*, fiind însoțită de schimbarea *tempo*-ului (*Vivace*), metrului (3/4) și genului (dans). Desfășurată prin varierea facturii și inflexiunile tonale, ea ajunge la o expresivă culminație (m.60), urmată de o pauză la ambele instrumente, după ce *tempo*-ul (*Andante, Tempo I*) și metrul 2/4, semnalează revenirea primei teme – A₁ (m.72), în partida de vioară, în tonalitatea *D-dur*, returnându-se apoi (m.79) în tonalitatea inițială *F-dur* (Ex. 92). Tema secundă (B₁) sună, ca și prima dată, în tonalitatea *d-moll* (m.94), în *tempo* și mai vioi (3/4, *Vivace de più*), cu o factură modificată. Ultima expunere a primei teme – A₂ (m.150, *Andante, Tempo I, 2/4, dolce, molto dolce, sempre più dolce*), începându-se în tonalitatea *D-dur*, se direcționează spre tonalitatea de bază *F-dur*. La finele mișcării, în tonalitatea dată, apar intonații din tema dansantă (*Vivace, 3/4*), demersul încheindu-se festiv, cu sincronizarea partidelor.

Structura mișcării poate fi apreciată ca formă tripartită dublă ABA₁B₁A₂, articulată după principiul contrastului de gen “cântec - dans”, corelațiile paralel-omonime (*F-dur – d-moll – D-dur/F-dur – d-moll – D-dur/F-dur*), ultimul compartiment reprezentând o repriză sintetică. I. Ștefănescu denotă aportul inovator în concepția ciclului de sonată, mișcarea îmbinând elemente de *Andante* și *Scherzo*, contopind „esențializarea celor două tipuri de expresivitate muzicală (ilustrând pe rând sentimentul de beatitudine contemplativă și exuberanță)” [82, p. 287].

Partea a III-a, Allegretto grazioso (quasi Andante), A-dur, este neobișnuit după *tempo*-ul moderat și idea constructivă, marcată de unele aluzii tematice la tema destinului din opera wagneriană *Inelul Nibelungilor* (cu efecte coloristice ale pasagiilor arpegiate la pian), încifrată în procesul evoluării demersului muzical. În arhitectura mișcării se conturează forma liber tratată de *rondo*. Tema refrenului – A, *quasi Andante*, de cantabilitate elocventă (Ex. 93), prezentată în partida viorii (*p, dolce*), chiar de la începutul mișcării manifestându-se variabilitatea tonală paralelă (*A-dur – fis-moll*). Tema următorului compartiment – B (m.31, *pp*) induce o notă dramatică, desemnată prin instabilitate tonală, acorduri arpegiate la pian, pe fundalul cărora la vioară se desfășoară intonația cu semantică interogativă (Ex. 94). Evoluția temei se realizează în

mișcare ascendentă, într-un *crescendo* continuu, dinamica ajungând la *f*, iar intervalele salturilor (m.44-45) – la tritonul $dis^2 - a^2$ (Ex. 95).

Reluarea temeii – A_1 (m.63), în tonalitatea inițială (*espress.*, *ben legato e dolce*, *p*), e însoțită de modificări de factură, diminuarea duratelor ritmice în acompaniament, agitarea *tempo*-ului, sporirea dinamicii (*poco stringendo*, *f*), instabilității tonale, ceea ce contribuie dinamizării demersului muzical, conducând spre D_7 tonalității paralele – *fis-moll* (m. 89). Pe fundalul acestuia apare intonația (la pian – m.89, apoi la vioară – m.91), asociată temeii din tetralogia wagneriană *Inelul Nibelungilor*, demarând un nou episod – C: o melodie de amplă respirație susținută în acompaniament printr-o mișcare impulsivă cu formule de sextolete (Ex. 96).

Repriza locală începe cu derularea temeii, A_2 (m. 112, *dolce*, *grazioso*, *p*), în partida pianului și replicilor contrapunctice – cea a viorii. Modificată ritmointonativ, ea se transferă în tonalitatea *D-dur*. În continuare, revine, și ea cu schimbări motivice, tema B_1 (cifra 27, m. 123), desfășurată pe fundalul septacordului micșorat al tonalității *A-dur*, cu dinamica sporită la *f*, apoi *sf*. Ultima repriză a refrenului – A_3 (m. 137, *dolce*, *espress.*), în tonalitatea *A-dur*, încheie Sonata într-o atmosferă plină de seninătate.

Sonata pentru vioară și pian nr. 3, op.108, d-moll, începută în același an cu Sonata a doua (în aceeași ambianță elvețiană), a fost finalizată peste doi ani. După cum menționează I. Ștefănescu: „monumentală prin concepția complexă a simfonismului ei, prin forța ideilor și măiestria realizării lor, ultima sonată din trilogia pentru cuplul vioară-pian are cel mai puternic relief brahmsian, considerând întregul șir al celor zece sonate compuse de-a lungul vieții” [82, p.295].

Apreciată de cercetători drept *sonata marilor pasiuni*, sau *simfonie în miniatură*, plasată în triada sonatelor violonistice în rolul unui final tragic, Sonata se apropie conceptual de simfonia a IV-a, urmând același traseu: „de la elegie – spre tragedie” [217]. Prin această Sonată Brahms, într-o epocă de categorică victorie a bravurii tehnice, se axează pe ideea subordonării virtuozității strălucitoare sensurilor expresive ale muzicii, de o înaltă rezonanță etică. Pornind de la schema clasică de sonată cvadripartită, autorul, condus de mesajul și spiritul muzicii romantice, ajunge la derogări esențiale de la principiile ei constructive. După cum menționează M. Druskin în monografia *Johannes Brahms* [39], compozitorul cu multă perfecțiune dezvoltă imagini zbuciumat-romantice într-o creație de mare amploare concertistică.

Partea I, Allegro, d-moll, în formă de sonată, demarează cu o temă prezentată în partida viorii, în registrul acut, cu dinamica *sotto voce ma espressivo*, dar pătrunsă de o pronunțată tensiune interioară. Contrapunctul pianistic, cu două secvențe coborâtoare în perpetuuă “întârziere” ritmică a mâinii drepte în raport cu cea stângă (Ex. 97). Puntea începe în tonalitatea paralela *B-dur*

(m. 25), cu derularea TP în partida pianului, cu factură acordică, remarca *f*, fiind continuată *stretto* în partida viorii (Ex. 98), pe parcurs intervenind intonații încadrate în intervalul de triton (m.40, 42): repetate dialogat, creând o senzație alarmantă (Ex. 99). Prin contrast apare TS, cantabilă, iluminată de seninătatea tonalității *F-dur* (Ex.100), inițiată în partida de pian (m.48, *espress.*), apoi – “penetrată” cu aceleași *motive-triton* (m.56-58), transferată, cu o octavă mai sus (m.62, *espressivo, f*), în partida viorii (Ex.101). În aceeași tonalitate *F-dur* (m.72) începe concluzia, la finele expoziției iarăși revind *motivele-triton* (Ex.102).

Tratarea (m.84) se desfășoară pe fundalul continuu al treptei a V-a a tonalității *d-moll* (45 m.). Deși demersul urmează cu sonoritatea *soto voce sempre, molto p*, tratarea are un caracter agitat, impetuos, violent, ambele partide fiind implicate într-o tensionată dispută “însăilată” pe intonațiile temei principale. Ajunsă la un moment culminativ (m.120), tratarea conduce spre debutul reprizei, care începe cu reluarea TP în tonalitatea *d-moll* (m.130), în partida viorii, fiind deplasată cu o octavă în jos, în timp ce la pian, “ascunsă” între figurații, ea sună cu o octavă mai sus. Pe parcurs intervin elemente dezvoltatoare: după stabilirea tonalității *fis-moll* (m.157) începe o fluctuație tonală și elaborarea intonativă. Astfel, în repriză se încadrează o “reminiscență” a tratării: fluxul tonal se orientează spre dominantă tonalității de bază *d-moll*, după ce, în preajma TS, revin *motivele-triton* (m.178). TS apare în tonalitatea omonimă celei de bază – *D-dur* (m.186), readucând lirismul și cantabilitatea, dar în procesul derulării, iarăși deslușim intonații de *triton*. Reluată cu o octavă mai sus la vioară, TS conduce demersul spre tonalitatea *F-dur*, unde urmează concluzia, apoi – coda (m.218), care debutează cu TP în partida viorii, cu remarca *f*, factura acordică densă în acompaniament. După derularea TP se repetă motivul ei incipient, rezolvându-se în tonalitatea omonimă majoră *D-dur* (m.233), inducând luminozitate și alură pastorală.

Partea a II-a, Adagio, D-dur, desfășurată în tonalitatea omonimă majoră – fenomen excepțional în structurarea ciclică, sugerează senzația *tristeții romantice*, „așa cum o atribuiseră fantezia lui Schumann visătorului său Eusebiu” [82, p.298]. Mișcarea se structurează în formă de sonată fără dezvoltare. TP, prezentată în partida viorii, cantabilă (*dolce, espress.*), cu acompaniament “legănat” (Ex.103), se completează prin emotivitatea evocatoare a TS (m.20), derulată în tonalitatea omonimă *d-moll*, cu duble în partida de vioară pe fundalul acordurilor arpeggiate la pian (Ex.104). Repriza diamizează demersul muzical: TP (m.37), în aceeași interpretare violonistică, se transferă cu o octavă în sus, fiind dublată în partida de pian, având în acompaniament desen ritmic cu triolete-șaisprezecimi; TS (m.53) parvine în culminația mișcării, în tonalitatea *g-moll*, cu durate minuscule de treizeciodoimi apărute în acompaniament. Coda (m.67) readuce reminiscențe ale TP.

Partea a III-a, Un poco presto e con sentimento, fis-moll, prezintă un *scherzo* – lejer, șăgalnic, cu *tempo* rapid, factură transparentă, ritmică “activă”, prin remarca *dolce* menținând lirismul mișcării precedente. Arhitectura mișcării denotă trăsături de formă dublu tripartită – și, concomitent, de formă de sonată, articulată în temeiul interacțiunii a două teme: TP – volatilă, expusă prin dialogarea motivelor scurte, cu factură “perforată” de multiple pauze (Ex.105); TS (m.17) – melodie amplă cu mișcare aplanat descendentă, precedată de un salt de cvintă spre sunetul “de vârf” (Ex.106). Imediat după repetarea expoziției (m.29), fluxul tonal conduce spre tonalitatea *A-dur* (m.57), pregătind tratarea. În cadrul acesteia (Ex. 107) se elaborează motive ale TP, fluxul tonal traversând tonalitățile *a-moll* (m.73), *f-moll*, *F-dur* (m. 94-110). Repriza (m.119), desfășurată fără schimbări esențiale, se încheie cu o codă (m.155), în care continuă jocul de culori modale *Fis-dur / fis-moll*.

Partea a IV-a, Presto agitato, d-moll, pătruns de o extremă intensitate dramatică se percepe ca un punct culminant al ciclului, fiind, în opinia cercetătorilor, deosebit de reprezentativ pentru viziunea romantică brahmsiană [16, p.182]. Arhitectura finalului, în forma de rondo-sonată, este, după cum menționează I. Ștefănescu, bazată pe concepția „confruntării între agresiv și împăcare, între aspirație și descumpănire”, prezentată într-o „spectaculoasă suprapunere sau îmbinare fluentă a lor” [82, p.299]. TP, în partida de pian, demarată de la armonia de dominantă în *tempo Presto agitato*, sonorizare *f*, ritmică punctată, exteriorizează exaltarea emotivă a eroului romantic (Ex. 108). În punte (m.17) apare, repetată secvențial, intonația TP (Ex. 109); fluxul tonal conduce spre *D₇* tonalității *a-moll*, rezolvându-se inopinat în paralela majoră – *C-dur*, dând start tematismului secundar. Prima idee muzicală a TS (m.39) contrastează prin sobrietate, detașare, factură acordică (Ex. 110), amintind caracteristici de *coral*. În tonalitatea *e-moll* intervine vioara (m.50), imitând motivul din partida pianului (Ex.111) A doua idee muzicală (m.77) urmează în partida viorii, tonalitatea *a-moll*, cu melodică bine profilată ($e^1 - h^3$), ritmică agitată cu formule de triolete, coloristică dorică – toate acestea acordându-i temei o excesivă emotivitate (Ex. 112). În aceeași tonalitate și spectru de imagini e susținută concluzia (Ex. 113), după ce în partida de pian apare secvențial intonația TP (m.114), iar în partida de vioară în tonalitatea de bază revine TP (m.118).

Tratarea (m.134) debutează cu TP, în partida de vioară, în tonalitatea *g-moll*, dând start unui proces intens de fluctuație tonală, elaborare motivică, modificând intervalul descendent de cvartă în cvintă micșorată (m.137). În momentul culminativ, în tonalitatea *f-moll* (m.176, *f*) se identifică TP, “ascunsă” în figurațiile pianistice. Astfel, cu un deosebit dramatism, începe repriza netonală.

Muzicologul I. Baranova accentuează, că unul din momentele principiale în sonatele brahmsiene este *deplasarea tratării spre repriză și asimilarea ei parțială* [112]. Tonalitatea *d-moll* revine la începutul punții (m.194), care, ca și în expoziție, este substituită prin tonalitatea paralelă – *F-dur*, de unde pornește prima TS (TS/I, m.218), colorată în nuanțele senine ale tonalității “pastorale”. A doua TS (m.256), deplasată în tonalitatea de bază *d-moll*, cu o cvartă mai sus, captează emotivitate. Concluzia (m.275), în aceeași tonalitate, pregătește desfășurarea finală a TP (m.293). Coda (m.311) denotă elemente dezvoltatoare, în ultimele măsuri reamintindu-se motivul de bază al temei principale.

Sonata pentru vioară și pian de César Franck

Partea I, Allegretto ben moderato, A-dur. Expoziția mișcării e constituită prin opoziția a două teme lirice. TP (*leit-tema*) – o melodie interpretată de vioară (*molto dolce*), de o luminozitate distinctă, aerată, în care se fac auzite intonații interogative (m.5), bazate pe motivele «x» și «y» (Ex. 114). *Leit-tema* Sonatei este prezentată și în verticala armonică (*leit-armonie*), asemănătoare cu celebrul *tristan-acord*. Pe parcurs intonația interogativă se reliefează, triplu repetându-i-se doar motivul ascendent, se deplasează de fiecare dată în sus (m.28). TS (m.31), *E-dur*, prezentată la pian *solo* – o melodie lirică, emoționantă, de respirație largă (*sempre forte e largamente*), pe fundalul figurațiilor agitate, năvalnice, cu diapazon amplu (Ex. 115). După expoziție urmează tratarea laconică (m.47), în care se elaborează intonații din TP (*leit-tema*), susținute de ambele partide în *canon*. Modificarea *leit-temei* (Ex. 116) reliefează predominant motivul descendent (m.47-50), accentuându-se intonația *lamentativă* (m.51-59), iar cea *interogativă* apare fragmentat doar la pian (Ex. 117). Elaborarea motivică creează o senzație de neliniște.

Caracterul liric al discursului se restabilește în repriză (m.63, *dolciss.*), în care TP este prezentată într-o variantă mai desfășurată, evoluând spre un moment culminativ, în care se prezintă intonația *interogativă* cu remarca *con tutta forza, molto ritenuto* (m.86-88), triplu repetată cu avansare în altitudine (Ex.118). În cadrul TS (m.89) se atenuază sonorizarea (*sempre diminuendo*); tema se reduce dimensional, fiind uneori (m. 97) “perforată” de intonații extrase din TP. Coda laconică readuce TP, cu o notă dramatică, fiind triplu repetate motivele lamentative, iar cel interogativ – redus la intervalul de terță, apare sporadic în partida pianului (m.110, 111, 112).

Mișcarea a doua, Allegro, d-moll. prezintă o nouă etapă în desfășurarea conflictului romantic: feeria de vis cedează unui torent clocotitor de emoții pasionate, impetuoase. Arhitectonica se structurează în forma de sonată modificată considerabil. TP (m.4), expusă la pian *solo* (Ex. 119) apoi concomitent – la pian și vioară (m.14), exprimă ideea prioritară a acestei

mişcări: avântul zbuciumat, neliniște și tulburare (Ex. 120). Această imagine se crează printr-o melodie colorată în cromatica sumbră a tonalității *d-moll*, cu ritmică sincopată, intonații ce alternează ascensiuni încordate și căderi vertiginoase, dispersate în figurații turbulente, împresurate de cromatisme. În moment de maximă tensiune (m.44) apare *leit-tema* (Ex. 121) succedată de motivul lamentativ (*poco ritenuto*, m.46), acesta evoluând spre desfășurarea TS (m.48) – o melodie pătrunsă de candoare radiantă, derulată în partida vioii în tonalitatea paralelă majoră – *F-dur* (Ex. 122). În tonalitatea omonimă *f-moll* (m.67, *poco più lento, molto dolce*), urmează concluzia, care prin caracterul său calm și tandru readuce echilibrul și alinarea (Ex. 123). Însă, pe parcursul concluziei intervine o variantă a motivului *interogativ* «y» – în augmentare, cu factură acordică “de coral” la pian, susținut de imitații tânguitoare – la vioară (m. 80-83, 84-87: Ex. 124), iar în continuare concluzia (m.88), reluată pe pedala de dominantă *a*, cu o diminuare dinamică (*ppp*), pregătește tratarea.

Tratarea demarează cu motivul “de coral” (*Tempo I*, m.94), însoțit de o avalanșă de emoții explozive, în partida vioii derulând intonația interogativă extinsă la interval de duodecimă (*fuocosso, ff*). Într-un torent de alunecare tonală se perindă: concluzia (m.102), TP (m.109, 116), TS (m.123), apoi – (m.130) pe fundalul unui canon în partida de pian, bazat pe intonațiile TP, în partida vioii apare o temă nouă – *dolcissimo espressivo* (Ex. 125), care completează imaginile lirice, și se va manifesta în toată plenitudinea în următoarele două mișcări ale ciclului.

Repriza (m.138), deși revine în tonalitatea de bază, denotă unele elemente elaboratoare. Ca și în expoziție, în preajma TS la vioară apar intonații ale *leit-temei* (m.168); TS (m.172) se desfășoară în tonalitatea majoră omonimă celei de bază (*D-dur*), iar concluzia (m.191) – în tonalitatea de bază (*d-moll*). Coda (m.202) urmează cu o sporire dinamică: de la *pp* la *sempre ff*, de la *animato* – la *di nuovo presto*, în culminație revenind intonații ale *leit-temei* (m.217).

Partea a treia, Recitativo-Fantasia, d-moll – fis-moll, e totalmente inovativă pentru ciclul de sonată: ca gen, structură, tematism, etc. Schema ei arhitectonică este liberă, alcătuită prin asocierea a două compartimente diferite după caracter, delimitate tonal. Primul compartiment, *Recitativo*, prezintă un discurs grav, în nuanțe sumbre, deprimante, care începe cu o succesiune de acorduri austere în registrul profund în partida de pian, cu dinamică estompată (*p*) – reminiscențe din episodul *Quasi lento* din partea a II-a. Continuă un monolog improvizatoric al vioii *solo* (*largamente con fantasia*), dezvăluind o amplă gamă emotivă: de la meditație tânguitoare – la declamație patetică și izbucniri pasionate. În partida pianului, cu remarcă *dolce*, revine repetat *leit-tema* (m.11-13; 14-16), în ambele cazuri ultima ei intonație, interogativă, este

imitată la vioară cu efect de ecou. Ca răspuns (*Molto lento*) urmează, triplu repetată, intonația lamentativă, căreia i se asociază leit-tema, aceasta păstrându-și doar intonația descendentă.

După o pauză generală (pătrime cu *fermata*) din nou revine succesiunea acordică la pian (m.22-25), deplasată cu o cvintă în sus, amplificată dinamic (*f*), cu o notă de ferocitate și iminență. Repetarea monologului violonistic, și el deplasat cu o cvintă în sus, conduce desfășurarea demersului la a treia revenire a succesiunii acordice în partida pianului (m.41-44): derulată pe fundalul pasagiilor agitate la vioară, cu remarca *poco a poco crescendo*, ea evoluează spre culminația compartimentului *Recitativo* (m.45): tema monologului, cu remarca *poco animato, ff*, se desfășoară în duet cu pianul. După ce sonorizarea ajunge la *fff*, printr-un contrast dinamic (*pp*) începe al doilea compartiment al mișcării (m.53, *a tempo moderato*) – *Fantasia* (Ex. 126).

Tema incipientă – melopeea viorii, susținută în partida de pian cu o mișcare de triolete, este bazată pe motivul interogativ «y»: augmentat ritmic, derulat repetat (a doua oară - deplasat cu o octavă în sus), cu imaginea transfigurată, aceasta devenind lirică și luminoasă. Evoluția demersului conduce spre două entități tematice noi: prima temă – tandră, suavă (m.59-60), rezultă din intonația motivului «z» (Ex. 127); următoarea (m.71) – pătrunsă de grandoare și dramatism, derivă din motivul modificat «y» (Ex. 128). Tot acesta, inversat pe orizontală, apare și la sfârșitul temei respective (m.77-78). Reluarea temei lirice cu o cvintă în sus (m.80) continuă cu un compartiment concluziv (m.93), în care imaginile contrastante sunt prezentate în ciocnire nemijlocită: în partida de vioară apare *leit-tema* cu intonația incipientă augmentată, astfel accentuându-i-se semantica interogativă. Concomitent, în partida de pian se desfășoară în *canon* (m.93-96) baceeași intonație în augmentare dublă (Ex. 129). Iar la repetarea *leit-temei* în partida viorii (m.97), în cea de pian apar intonații lamentative cromatizate, dublate în octavă (m.99-100), după ce intervine spontan a doua temă – dramatică (m.101), cu sonorizare majorată (*f, molto largamente e drammatico*), deplasată cu o cvartă în sus, conducând spre culminația altitudinală (f^3) și dramatică (m.105-107, *fff, sempre fff*) a întregii lucrări (Ex. 130). Drept deznodământ al confruntării imaginilor contrastante revine episodul *Molto lento* (acum – cu remarca *Molto lento e mesto*), cu un repetarea triplă a intonației *lamentative* (cu modificare cromatică la a doua derulare: $gis^1 - g^1$). După aceasta urmează ultima, în mișcarea dată, prezentare a *leit-temei*, a cărei interval incipient de terță mare e substituit cu terță mică $g^1 - b^1 - g^1$ (m.114), iar intonația de încheiere, *lamentativă*, desfășurată în ultimele trei măsuri în augmentare, e încadrată în intervalul de terță micșorată $es^1 - d^1 - cis^1$ (m.115). Sunetul final – treapta a V-a, pe fundalul acordului de tonică, imprimă deznodământului tragic al ciocnirii forțelor contrastante o notă de suspans (Ex. 131).

Finalul Sonatei, Allegretto poco mosso, A-dur, pe parcursul căruia predomină atmosfera de strălucire și jubilație, se concepe drept epilog al construcției ciclice, asociat cu finalul *cathartic* în tragediile antice (printre analogiile muzicale amintind Simfonia a IV-a de Ceaikovski – în special, în contextul paralelismelor cu muzica rusă, menționate mai sus). Finalul se structurează în formă de sonată cu elemente de rondo și expoziție repetată. TP – energică, dar cu remarca *dolce cantabile*, se desfășoară în canon al partidelor instrumentale (Ex. 132). TS (m.38), în tonalitatea *D-dur*, prezintă tema din partea a III-a, derivată din motivul «z» (Ex. 133). La repetarea expoziției teme sunt deplasate tonal, respectiv: *Cis-dur* (m.51) și *fis-moll* (m.65); iar la sfârșitul acesteia revine TP, în tonalitatea *E-dur* (m.80), pe parcursul acesteia intercalându-se *leit-tema* (m.99, *p, subito*), preluându-i desenul ritmic și *tempo-ul*.

Tratarea (m.117) readuce atmosfera imaginilor dramatice, colorând în nuanțe sumbre ale tonalității *b-moll* TP, desfășurată în *canon* cu inversarea sa pe orizontală (m.117-129). Dar în continuare demersul devine activ, avântat, în momentul culminativ intervenind a doua temă din *Fantasia* (m.143) – răsunând cu măreție și grandoare, având remarca *ff, grandioso* (Ex. 134). Prioritatea acestei imagini, care poate fi tratată drept victorie asupra intemperiilor în destinul eroului, drept “răspuns” la întrebările și căutările acestuia. La același grad de sonorizare majorată apare și TS (Ex.135), ea, însă, revenind la factura sa lirică și realizând (pe pedala de tonică *a*) trecerea spre tonalitatea de bază, dând start reprizei (Ex.136). Aceasta este prezentată doar prin TP, care își păstrează imaginea inițială, derulându-se cu remarca *molto dolce*, la ambele instrumente în *canon*. Dialogul instrumental, amplificându-și dinamica, continuă în codă (Ex.137, *sempre ff, poco animato*), culminând cu o adevărată apoteoză exuberantă de bucurie și optimism.

* * *

Astfel, Franck tratează aspirațiile eroului romantic prin estimarea valorică a lumii interioare a individului, clasând forța sentimentului și tendința umană spre ideal la nivelul *sublimului*. În acest context, revin în memorie cugetările marelui muzician al secolului XX Henrik Neihauz despre miracolul oglindirii trăirilor spirituale în artă: „imposibil să fii indiferent față de frumusețea dimineții de mai, a nopții de vară cu miriade de stele, și cu atât mai mult, față de frumusețea spirituală a omului – motivul primordial și izvorul realizărilor mărețe în artă” [Heйрайз, p.206].

Astfel se dezvăluie esența *etică* a Sonatei franckiene, care în ansamblu cu substratul *estic* definește importanța ei unică în istoria artei violonistice și istoria muzicii în general.

1.1. Exemple muzicale din sonatele romantice

Ex.1. Sonatina op. 137, №1 de F. Schubert, p. I, m.1-8

Allegro molto.



Ex.2. Sonatina op. 137, №1 de F. Schubert, p. I, m.50-54

p dulce



Ex.3. Sonatina op. 137, №1 de F. Schubert, p. I, m.70-78

f



Ex.4. Sonatina op. 137, №1 de F. Schubert, p. II, m.1-8.

Andante.



Ex.5. Sonatina op. 137, №1 de F. Schubert, p. II, m. 31-38

Musical score for Ex.5, measures 31-38 of Schubert's Sonatina op. 137, No. 1, page II. The score is in 3/4 time and D major. It features a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The piano part consists of a steady eighth-note pattern in the bass line and chords in the treble. The melody is marked with a piano (*p*) dynamic.

Ex.6. Sonatina op. 137, №1 de F. Schubert, p. II, m. 49-56

Musical score for Ex.6, measures 49-56 of Schubert's Sonatina op. 137, No. 1, page II. The score is in 3/4 time and D major. It features a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The piano part consists of a steady eighth-note pattern in the bass line and chords in the treble. The melody is marked with a piano (*p*) dynamic.

Ex.7. Sonatina op. 137, №1 de F. Schubert, p. III, m.1-4

Musical score for Ex.7, measures 1-4 of Schubert's Sonatina op. 137, No. 1, page III. The score is in 3/4 time and D major. It features a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The tempo is marked *Allegro vivace*. The piano part consists of a steady eighth-note pattern in the bass line and chords in the treble. The melody is marked with a piano (*p*) dynamic.

Ex.8. Sonatina op. 137, №1 de F. Schubert, p. III, m. 56-59

Musical score for Ex.8, measures 56-59 of Schubert's Sonatina op. 137, No. 1, page III. The score is in 3/4 time and D major. It features a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The piano part consists of a steady eighth-note pattern in the bass line and chords in the treble. The melody is marked with a forte (*f*) dynamic.

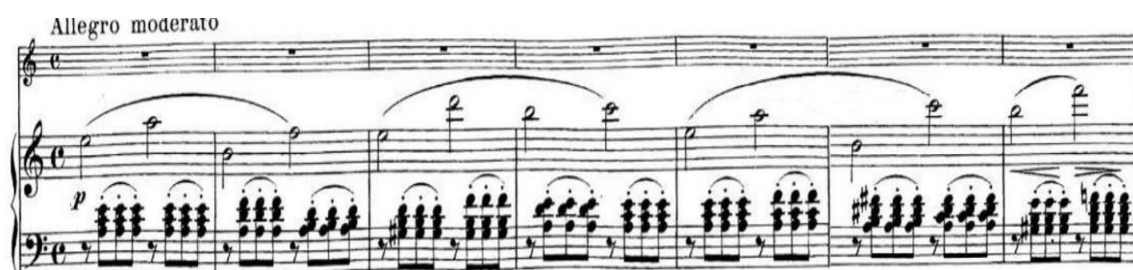
Ex.9. Sonatina op. 137, №1 de F. Schubert, p. III, m. 73-76

Musical score for Ex.9, measures 73-76 of Schubert's Sonatina op. 137, No. 1, page III. The score is in 3/4 time and D major. It features a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The piano part consists of a steady eighth-note pattern in the bass line and chords in the treble. The melody is marked with a forte (*f*) dynamic.

Ex.10. Sonatina op. 137, №1 de F. Schubert, p. III, m. 92-97



Ex.11.-Sonatina op. 137, №2 de F. Schubert, p. I, m. 1-7



Ex.12. Sonatina op. 137, №2 de F. Schubert, p. I, m. 23-27



Ex.13. Sonatina op. 137, №2 de F. Schubert, p. I, m. 41-44



Ex.14. Sonatina op. 137, №2 de F. Schubert, p. II, m.1-8

Andante.

Musical score for Ex. 14, measures 1-8. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *mf* and *p*.

Ex.15. Sonatina op. 137, №2 de F. Schubert, p. II, m. 21-24

Musical score for Ex. 15, measures 21-24. The score continues the piano introduction with a more active melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. Dynamics include *p*.

Ex.16. Sonatina op. 137, №2 de F. Schubert, p. IV, m.1-8

Allegro.

Musical score for Ex. 16, measures 1-8. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a lively piano introduction with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *p*.

Ex.17. Sonatina op. 137, №2 de F. Schubert, p. IV, m.25-30

Musical score for Ex. 17, measures 25-30. The score continues the lively piano introduction with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *p* and *pp*.

Ex.18. Sonatina op. 137, №2 de F. Schubert, p. IV, m.49-58

Ex.19. Sonatina op. 137, №2 de F. Schubert, p. IV, m. 69-76

Ex.20. Sonatina op. 137, №2 de F. Schubert, p. IV, m. 89-97

Ex.21. Sonatina op. 137, №3 de F. Schubert, p. I, m.1-4

Allegro giusto

Ex.22. Sonatina op. 137, №3 de F. Schubert, p. I, m. 18-21

Musical score for Ex. 22, measures 18-21 of Sonatina op. 137, No. 3 by F. Schubert, page I. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano (*p*) melody in the right hand and a piano (*p dolce*) accompaniment in the left hand. The melody consists of eighth and quarter notes, while the accompaniment features a steady eighth-note pattern.

Ex.23. Sonatina op. 137, №3 de F. Schubert, p. I, m.33-35

Musical score for Ex. 23, measures 33-35 of Sonatina op. 137, No. 3 by F. Schubert, page I. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano (*f*) melody in the right hand and a piano (*f*) accompaniment in the left hand. The melody consists of quarter notes, while the accompaniment features a steady eighth-note pattern.

Ex.24. Sonatina op. 137, №3 de F. Schubert, p. I, m.35-39

Musical score for Ex. 24, measures 35-39 of Sonatina op. 137, No. 3 by F. Schubert, page I. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano (*p*) melody in the right hand and a piano (*p*) accompaniment in the left hand. The melody consists of quarter notes, while the accompaniment features a steady eighth-note pattern.

Ex.25. Sonatina op. 137, №3 de F. Schubert, p. II, m.1-8

Musical score for Ex. 25, measures 1-8 of Sonatina op. 137, No. 3 by F. Schubert, page II. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano (*p dolce*) melody in the right hand and a piano (*p*) accompaniment in the left hand. The tempo is marked *Andante*. The melody consists of quarter notes, while the accompaniment features a steady eighth-note pattern.

Ex.26. Sonatina op. 137, №3 de F. Schubert, p. II, m.9-12

Musical score for Ex. 26, measures 9-12 of Sonatina op. 137, No. 3 by F. Schubert. The score is in B-flat major, 2/4 time, and consists of three systems. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a piano (p) dynamic. The second system features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass clef. The third system continues the piece with a treble clef and a piano (p) dynamic.

Ex.27. Sonatina op. 137, №3 de F. Schubert, p. IV, m.1-8

Allegro moderato.

Musical score for Ex. 27, measures 1-8 of Sonatina op. 137, No. 3 by F. Schubert. The score is in B-flat major, 2/4 time, and consists of three systems. The first system is marked with a piano (p) dynamic. The second system features a piano (p) dynamic. The third system continues the piece with a piano (p) dynamic.

Ex.28. Sonatina op. 137, №3 de F. Schubert, p. IV, m. 17-24

Musical score for Ex. 28, measures 17-24 of Sonatina op. 137, No. 3 by F. Schubert. The score is in B-flat major, 2/4 time, and consists of three systems. The first system is marked with a piano (p) dynamic. The second system features a piano (p) dynamic. The third system continues the piece with a piano (p) dynamic.

Ex.29. Sonatina op. 137, №3 de F. Schubert, p. IV, m. 41-44

Musical score for Ex. 29, measures 41-44 of Sonatina op. 137, No. 3 by F. Schubert. The score is in B-flat major, 2/4 time, and consists of three systems. The first system is marked with a piano (p) dynamic. The second system features a piano (p) dynamic. The third system continues the piece with a piano (p) dynamic.

Ex.30. Sonatina op. 137, №3 de F. Schubert, p. IV, m. 65-68

Musical score for Ex. 30, Sonatina op. 137, №3 de F. Schubert, p. IV, m. 65-68. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of a piano (p) part and a violin part. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active eighth-note line in the left hand. The violin part has a melodic line with some grace notes and rests.

Ex.31. Sonatina op. 137, №3 de F. Schubert, p. IV, m.73-78

Musical score for Ex. 31, Sonatina op. 137, №3 de F. Schubert, p. IV, m.73-78. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of a piano (p) part and a violin part. The piano part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The violin part features a melodic line with some grace notes and rests.

Ex.32. Sonata op. 162 de F. Schubert, p. I, m.5-8

Musical score for Ex. 32, Sonata op. 162 de F. Schubert, p. I, m.5-8. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. It is marked "Allegro moderato". It consists of a piano (p) part and a violin part. The piano part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The violin part features a melodic line with some grace notes and rests.

Ex.33. Sonata op. 162 de F. Schubert, p. I, m.29-32

Musical score for Ex. 33, Sonata op. 162 de F. Schubert, p. I, m.29-32. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of a piano (p) part and a violin part. The piano part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The violin part features a melodic line with some grace notes and rests.

Ex.34. Sonata op. 162 de F. Schubert, p. I, m.40-44

Musical score for Ex.34, Sonata op. 162 de F. Schubert, p. I, m.40-44. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic with a crescendo (cresc.) and trills (tr) in the right hand, and a piano (p) dynamic in the left hand.

Ex.35. Sonata op. 162 de F. Schubert, p. I, m.57-60

Musical score for Ex.35, Sonata op. 162 de F. Schubert, p. I, m.57-60. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic in the right hand and mezzo-forte (mf) dynamic in the left hand, with accents (>) and trills (tr) in the right hand.

Ex.36. Sonata op. 162 de F. Schubert, p. I, m.67-70

Musical score for Ex.36, Sonata op. 162 de F. Schubert, p. I, m.67-70. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic in the right hand and piano-piano (pp) dynamic in the left hand.

Ex.37. Sonata op. 162 de F. Schubert, p. IV, m. 1-8

Allegro vivace

Musical score for Ex.37, Sonata op. 162 de F. Schubert, p. IV, m. 1-8. The score is in G major and 2/4 time. It features a forte (f) dynamic with a crescendo (cresc.) and trills (tr) in the right hand, and a piano (p) dynamic in the left hand.

Ex.38. Sonata op. 162 de F. Schubert, p. IV, m.33-40

Musical score for Ex.38, Sonata op. 162 de F. Schubert, p. IV, m.33-40. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

Ex.39. Sonata op. 162 de F. Schubert. p. IV, m. 73-81

Musical score for Ex.39, Sonata op. 162 de F. Schubert. p. IV, m. 73-81. The score is in G major and 3/4 time. It features a pianissimo (pp) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and includes a *dolce* marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and moving bass lines.

Ex.40. Sonata op. 162 de F. Schubert, p. IV, m. 123-131

Musical score for Ex.40, Sonata op. 162 de F. Schubert, p. IV, m. 123-131. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and includes a *pp* marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and moving bass lines.

Ex.41. Sonata op.105 de R. Schumann, p. I, m. 1-4

Mit leidenschaftlichem Ausdruck

Musical score for Ex.41, Sonata op.105 de R. Schumann, p. I, m. 1-4. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and includes a *f* marking. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and moving bass lines, and includes a *cresc.* marking.

Ex.42. Sonata op.105 de R. Schumann, p. I, m. 23

Musical score for Ex.42, Sonata op.105 de R. Schumann, p. I, m. 23. The score shows a single measure in treble and bass clefs. The treble clef contains a melodic line starting with a quarter rest followed by a series of eighth notes. The bass clef contains a chordal accompaniment with a quarter rest followed by a series of eighth notes. Dynamics include 'f' and 'sf'.

Ex.43. Sonata op.105 de R. Schumann, p. I, m. 35-39

Musical score for Ex.43, Sonata op.105 de R. Schumann, p. I, m. 35-39. The score shows five measures in treble and bass clefs. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a chordal accompaniment with slurs and accents. Dynamics include 'f' and 'sf'.

Ex.44. Sonata op.105 de R. Schumann, p. I, m. 49-53

Musical score for Ex.44, Sonata op.105 de R. Schumann, p. I, m. 49-53. The score shows five measures in treble and bass clefs. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a chordal accompaniment with slurs and accents. Dynamics include 'p' and 'cresc.'.

Ex.45. Sonata op.105 de R. Schumann, p. I, m. 97-101

Musical score for Ex.45, Sonata op.105 de R. Schumann, p. I, m. 97-101. The score shows five measures in treble and bass clefs. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a chordal accompaniment with slurs and accents. Dynamics include 'f' and 'sf'.

Ex.46. Sonata op.105 de R. Schumann, p. I, m. 110-114

Musical score for Ex.46, Sonata op.105 de R. Schumann, p. I, m. 110-114. The score is in G major, 3/4 time, and consists of five measures. The right hand features a melodic line with a fermata over the final measure, marked "Etwas zurückhaltend" and "p". The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Ex.47. Sonata op.105 de R.Schumann, p. II, m. 1-4

Musical score for Ex.47, Sonata op.105 de R.Schumann, p. II, m. 1-4. The score is in B-flat major, 3/4 time, and consists of four measures. The tempo markings are "Allegretto" and "Im Tempo". The right hand has a melodic line with a fermata over the final measure, marked "rit." and "fp". The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns, marked "p" and "fp". The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4.

Ex.48. Sonata op.105 de R.Schumann, p. II, m. 7-8

Musical score for Ex.48, Sonata op.105 de R.Schumann, p. II, m. 7-8. The score is in B-flat major, 3/4 time, and consists of two measures. The right hand has a melodic line with a fermata over the final measure, marked "rit.". The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns, marked "rit.". The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4.

Ex.49. Sonata op.105 de R.Schumann, p. II, m. 16-21

Musical score for Ex.49, Sonata op.105 de R.Schumann, p. II, m. 16-21. The score is in B-flat major, 3/4 time, and consists of six measures. The tempo marking is "Im Tempo". The right hand has a melodic line with a fermata over the final measure, marked "pp". The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns, marked "pp". The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4.

Ex.50. Sonata op.105 de R.Schumann, p. II, m. 41-44

Bewegter

Ex.51. Sonata op.105 de R. Schumann, p. II, m.63-64

Ex.52. Sonata op.105 de R. Schumann, p. III, m.1-5

Lebhaft

Nicht gebunden

Ex.53. Sonata op.105 de R. Schumann, p. III, m.25-30

Ex.54. Sonata op.105 de R. Schumann, p. III, m. 31-35

Musical score for Ex.54, Sonata op.105 de R. Schumann, p. III, m. 31-35. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The right hand plays a melodic line with a slur over the first four measures, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Ex.55. Sonata op.105 de R. Schumann, p. III, m. 46-52

Musical score for Ex.55, Sonata op.105 de R. Schumann, p. III, m. 46-52. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The right hand plays a melodic line with a slur over the first four measures, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Ex.56. Sonata op.105 de R. Schumann, p. III, m. 64-69

Musical score for Ex.56, Sonata op.105 de R. Schumann, p. III, m. 64-69. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand plays a melodic line with a slur over the first four measures, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Ex.57. Sonata op.105 de R. Schumann, p. III, m. 78-84

Musical score for Ex.57, Sonata op.105 de R. Schumann, p. III, m. 78-84. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand plays a melodic line with a slur over the first four measures, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Ex.58. Sonata op.105 de R. Schumann, p. III, m.168-174

Musical score for Ex.58, Sonata op.105 de R. Schumann, p. III, m.168-174. The score is in 3/4 time and features a piano (p) and pianissimo (pp) dynamic range. The right hand has a melodic line with a long slur, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Ex.58-a. Sonata op.105 de R. Schumann, p. III, m.215-223

Musical score for Ex.58-a, Sonata op.105 de R. Schumann, p. III, m.215-223. The score is in 3/4 time and features a piano (p) and piano crescendo (p cresc.) dynamic range. The right hand has a melodic line with a long slur, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Ex.59. Sonata op.121, de R. Schumann, p. I, m.1-9

Ziemlich langsam

Musical score for Ex.59, Sonata op.121, de R. Schumann, p. I, m.1-9. The score is in 3/4 time and features a piano (p) and piano (p) dynamic range. The right hand has a melodic line with a long slur, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Ex.60. Sonata op. 121, de R. Schumann, p. I, m.21-26

Lebhaft

Musical score for Ex.60, Sonata op. 121, de R. Schumann, p. I, m.21-26. The score is in 3/4 time and features a piano (p) and piano crescendo (p cresc.) dynamic range. The right hand has a melodic line with a long slur, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

Ex.61. Sonata op. 121, de R. Schumann, p. I, m.43-48

Musical score for Ex.61, Sonata op. 121, p. I, m.43-48. The score is written for piano and features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands, often overlapping. The right hand has a melodic line with grace notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with frequent sixteenth-note patterns. Dynamics include *pp* and *f*.

Ex.62. Sonata op. 121 de R. Schumann, p. I, m.57-61

Musical score for Ex.62, Sonata op. 121, p. I, m.57-61. The score is marked *Im Tempo* in both staves. The right hand features a melodic line with a *p* dynamic, while the left hand has a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic. The texture is more homophonic than in Ex.61, with clear melodic lines in both hands.

Ex.63. Sonata op. 121 de R. Schumann, p. I, m.64-67

Musical score for Ex.63, Sonata op. 121, p. I, m.64-67. The score shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The texture is homophonic, with a clear separation between the two parts.

Ex.64. Sonata op. 121 de R. Schumann, p. I, m.80-83

Musical score for Ex.64, Sonata op. 121, p. I, m.80-83. The score features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Both parts include a *cresc.* (crescendo) marking. The texture is homophonic, with a clear separation between the two parts.

Ex.65. Sonata op. 121 de R. Schumann, p. I, m.97-102

Musical score for Ex.65, Sonata op. 121 de R. Schumann, p. I, m.97-102. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a dynamic marking of *pp* and a melodic line in the right hand. The piano part consists of a series of chords and arpeggiated figures, while the right hand has a more active melodic line with some grace notes.

Ex.66. Sonata op. 121 de R. Schumann, p. II, m.1-7

Musical score for Ex.66, Sonata op. 121 de R. Schumann, p. II, m.1-7. The score is in G major and 3/4 time. It is marked *Sehr lebhaft*. The piano part features a dynamic marking of *sp* and a rhythmic pattern of chords. The right hand has a melodic line with some grace notes.

Ex.67. Sonata op. 121 de R. Schumann, p. II, m.56-63

Musical score for Ex.67, Sonata op. 121 de R. Schumann, p. II, m.56-63. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a dynamic marking of *p* and a rhythmic pattern of chords. The right hand has a melodic line with some grace notes.

Ex.68. Sonata op. 121 de R. Schumann, p. II, m.130-136

Musical score for Ex.68, Sonata op. 121 de R. Schumann, p. II, m.130-136. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a dynamic marking of *f p* and a rhythmic pattern of chords. The right hand has a melodic line with some grace notes.

Ex.69. Sonata op. 121 de R. Schumann, p. III, m.1-7

Leise, einfach.

pizz.
p dolce

p (mit Verschiebung)

Ex.70. Sonata op. 121 de R. Schumann, p. III, m.72-75

Etwas bewegter

Ex.71. Sonata op. 121 de R. Schumann, p. IV, m.1-4

Bewegt

p

Ex.72. Sonata op. 121 de R. Schumann, p. IV, m.22-25

nicht gebunden

nicht gebunden

sf

sf

Ex.73. Sonata op. 121 de R. Schumann, p. IV, m.37-39

Musical score for Ex.73, Sonata op. 121 de R. Schumann, p. IV, m.37-39. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody in the right hand is marked *dim.* and consists of a series of eighth notes and quarter notes.

Ex.74. Sonata op. 121 de R. Schumann, p. IV, m.52-55

Musical score for Ex.74, Sonata op. 121 de R. Schumann, p. IV, m.52-55. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody in the right hand is marked *f* and consists of a series of eighth notes and quarter notes.

Ex.75. Sonata op. 121 de R. Schumann, p. IV, m.58-62

Musical score for Ex.75, Sonata op. 121 de R. Schumann, p. IV, m.58-62. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody in the right hand is marked *p* and consists of a series of eighth notes and quarter notes.

Ex.76. Sonata op. 121 de R. Schumann, p. IV, m.64-68

Musical score for Ex.76, Sonata op. 121 de R. Schumann, p. IV, m.64-68. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The melody in the right hand is marked *cresc.* and consists of a series of eighth notes and quarter notes.

Ex.77. Sonata nr. 1, op.78 de J. Brahms, p. I, m.1-6.

Musical score for Ex.77, Sonata nr. 1, op.78 de J. Brahms, p. I, m.1-6. The score is in 2/4 time and D major. The tempo is *Vivace ma non troppo*. The right hand (RH) starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand (LH) provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines, marked *p dolce*.

Ex.78. Sonata nr. 1, op.78 de J. Brahms, p. I, m.36-39

Musical score for Ex.78, Sonata nr. 1, op.78 de J. Brahms, p. I, m.36-39. The score is in 2/4 time and D major. The right hand (RH) features a melodic line with a *con anima* marking and a *cresc.* dynamic. The left hand (LH) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p* and *cresc.*

Ex.79. Sonata nr. 1, op.78 de J. Brahms, p. I, m.60-64

Musical score for Ex.79, Sonata nr. 1, op.78 de J. Brahms, p. I, m.60-64. The score is in 2/4 time and D major. The tempo is *in tempo*. The right hand (RH) features a melodic line with a piano (*p*) dynamic and a *pp* dynamic, including a triplet. The left hand (LH) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p* and *pp*.

Ex.80. Sonata nr. 1, op.78 de J. Brahms, p. II, m.1-6

Musical score for Ex.80, Sonata nr. 1, op.78 de J. Brahms, p. II, m.1-6. The score is in 2/4 time and D major. The tempo is *Adagio*. The right hand (RH) features a melodic line with a *poco f espress.* dynamic. The left hand (LH) has a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *poco f espress.*

Ex.81. Sonata nr. 1, op.78 de J. Brahms, p. II, m.24-31

più andante

più andante

p m.v.

f

p

Ex.82. Sonata nr. 1, op.78 de J. Brahms, p. II, m.32-36

espress.

mp

f

espress.

f

Ex.83. Sonata nr. 1, op.78 de J. Brahms, p. III, m.1-3

Allegro molto moderato

p dolce

m.g.

p dolce

Ex.84. Sonata nr. 1, op.78 de J. Brahms, p. III, m.29-32

p

p

Ex.85. Sonata nr. 1, op.78 de J. Brahms, p. III, m.85-89

Musical score for Ex.85, Sonata nr. 1, op.78 de J. Brahms, p. III, m.85-89. The score is in G major, 3/4 time, and features a piano (*p*) and expressive (*espress.*) marking. The music is written for piano and consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The melody is primarily in the treble clef, while the accompaniment is in the grand staff.

Ex.86. Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. I, m.1-10

Musical score for Ex.86, Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. I, m.1-10. The score is in D major, 3/4 time, and features an *Allegro amabile* tempo marking and a piano (*p*) dynamic. The music is written for piano and consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The melody is primarily in the treble clef, while the accompaniment is in the grand staff.

Ex.87. Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. I, m.21-29.

Musical score for Ex.87, Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. I, m.21-29. The score is in D major, 3/4 time, and features a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The music is written for piano and consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The melody is primarily in the treble clef, while the accompaniment is in the grand staff.

Ex.88. Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. I, m.51-55.

Musical score for Ex.88, Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. I, m.51-55. The score is in D major, 3/4 time, and features a *teneramente* tempo marking, a piano (*p*) dynamic, and a *dolce* marking. The music is written for piano and consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The melody is primarily in the treble clef, while the accompaniment is in the grand staff.

Ex.89. Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. I, m.79-85.

Musical score for Ex.89, Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. I, m.79-85. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano (p) dynamic and a *dim.* (diminuendo) marking. The right hand has a melodic line with some triplets, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Ex.90. Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. II, m.1-5; - - - - - m.13-14.

Musical score for Ex.90, Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. II, m.1-5; - - - - - m.13-14. The tempo is *Andante tranquillo*. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic and a *dolce* (sweet) marking. The right hand has a melodic line with some triplets, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Ex.91. Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. II, m.16-21.

Musical score for Ex.91, Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. II, m.16-21. The tempo is *Vivace*. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic and a *molto leggiero* (very light) marking. The right hand has a melodic line with some triplets, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Ex.92. Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. II, m.72-75; - - - - - m.80-81.

Musical score for Ex.92, Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. II, m.72-75; - - - - - m.80-81. The tempo is *Andante*. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic and a *dolce* (sweet) marking. The right hand has a melodic line with some triplets, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Ex.93. Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. III, m.1-8.

Allegretto grazioso (quasi Andante)

espress.
p
p dolce

Ex.94. Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. III, m.31-34.

pp

Ex.95. Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. III, m.44-47.

f
dim.
p dim.

Ex.96. Sonata nr. 2, op.100 de J. Brahms, p. III, m.89-93.

f
espress.
p
p

Ex.97. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. I, m.1-7.

Allegro
p sotto voce ma espressivo
p sotto voce

This musical score shows the first seven measures of the first movement of Brahms's Sonata No. 3, Op. 108. It is in 3/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Allegro'. The first staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, starting with a piano dynamic and the instruction 'p sotto voce ma espressivo'. The second staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern, marked 'p sotto voce'.

Ex.98. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. I, m.25-31.

This musical score covers measures 25 to 31 of the first movement. The treble clef staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The bass clef staff features a complex accompaniment with many chords and moving lines, including some triplets and slurs.

Ex.99. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. I, m.40-44.

This musical score covers measures 40 to 44. The treble clef staff has a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff has a more active accompaniment with slurs and accents, including some triplets.

Ex.100. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. I, m.48-51; ----- m.56-58.

This musical score covers measures 48-51 and 56-58. The first system (measures 48-51) shows a melodic line in the treble clef with slurs and accents, and a complex accompaniment in the bass clef with slurs and accents, marked 'espress. sf'. The second system (measures 56-58) shows a melodic line in the treble clef with slurs and accents, and a complex accompaniment in the bass clef with slurs and accents, marked 'p'.

Ex.101. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. I, m.62-67.

Musical score for Ex.101, Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. I, m.62-67. The score is in G major, 2/4 time, and consists of three systems of music. The first system is marked *espress.* and features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic development. The third system concludes with a final cadence.

Ex.102. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. I, m.72-76.

Musical score for Ex.102, Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. I, m.72-76. The score is in G major, 2/4 time, and consists of three systems of music. The first system is marked *p* and features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic development. The third system concludes with a final cadence, marked *dolce*.

Ex. 103. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. II, m.1-8.

Musical score for Ex. 103, Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. II, m.1-8. The score is in G major, 3/4 time, and is marked *Adagio*. It consists of two systems of music. The first system is marked *espress.* and features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic development, marked *p legato*.

Ex.104. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. II, m.20-27.

Musical score for Ex.104, Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. II, m.20-27. The score is in G major, 3/4 time, and consists of two systems of music. The first system features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic development.

Ex.105. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. III, m.1-2

Musical score for Ex.105, Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. III, m.1-2. The score is in G major, 2/4 time, and is marked *Un poco presto e con sentimento*. It consists of two systems of music. The first system is marked *p dolce* and features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic development.

Ex.106. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. III, m.17-24.

Musical score for Ex.106, Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. III, m.17-24. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a *Legg.* marking. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Ex.107. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. III, m.73-78; - - - - -m.94-96.

Musical score for Ex.107, Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. III, m.73-78; - - - - -m.94-96. The score is in G major and 3/4 time. It shows two distinct musical phrases. The first phrase (m.73-78) features a piano accompaniment with a *f* marking. The second phrase (m.94-96) features a piano accompaniment with a *p* marking. Both phrases show intricate piano textures with chords and moving lines.

Ex.108. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. IV, m.1-8.

Musical score for Ex.108, Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. IV, m.1-8. The score is in G major and 3/4 time. It is marked *Presto agitato*. The right hand has a melodic line with a *f* marking and a *passionato* marking. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Ex.109. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. IV, m.17-24.

Musical score for Ex.109, Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. IV, m.17-24. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a *p* marking. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Ex.110. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. IV, m.39-46.

Musical score for Ex.110, Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. IV, m.39-46. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a *espress.* marking and a *cresc.* marking. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Ex.111. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. IV, m.50-55.

Musical score for Ex.111, Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. IV, m.50-55. The score is in G major, 3/4 time, and consists of three staves. The top staff is the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic and an *espress.* marking. The middle and bottom staves are the left hand, starting with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Ex.112. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. IV, m.77-83.

Musical score for Ex.112, Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. IV, m.77-83. The score is in G major, 3/4 time, and consists of three staves. The top staff is the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic. The middle and bottom staves are the left hand, starting with a piano (*p*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Ex.113. Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. IV, m.95-99.

Musical score for Ex.113, Sonata nr. 3, op.108 de J. Brahms, p. IV, m.95-99. The score is in G major, 3/4 time, and consists of three staves. The top staff is the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The middle and bottom staves are the left hand, starting with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Ex.114. Sonata de C. Franck, p.I, m.5-8.

Musical score for Ex.114, Sonata de C. Franck, p.I, m.5-8. The score is in D major, 3/4 time, and consists of three staves. The top staff is the right hand, starting with a tempo marking of *Allegretto ben moderato* and a dynamic marking of *molto dolce*. The middle and bottom staves are the left hand, starting with a dynamic marking of *pp*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Ex.115. Sonata de C. Franck, p.I, m.31-35

Musical score for Ex.115, Sonata de C. Franck, p.I, m.31-35. The score is in D major, 3/4 time, and consists of three staves. The top staff is the right hand, starting with a tempo marking of *a tempo*. The middle and bottom staves are the left hand, starting with a dynamic marking of *sempre forte e largamento* and a *dim* marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Ex. 116. Sonata de C. Franck, p.I, m. 47-50.

Musical score for Ex. 116, Sonata de C. Franck, p.I, m. 47-50. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a melody in the right hand. The tempo marking is *dolcissimo*.

Ex.117. Sonata de C. Franck, p.I, m.51-55.

Musical score for Ex.117, Sonata de C. Franck, p.I, m.51-55. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a melody in the right hand. The tempo marking is *sempre dolciss.*.

Ex.118. Sonata de C. Franck, p.I, m.86-88.

Musical score for Ex.118, Sonata de C. Franck, p.I, m.86-88. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a melody in the right hand. The tempo marking is *molto rit.* and the dynamic marking is *con tutta forza*.

Ex.119. Sonata de C. Franck, p.II, m.4-7.

Musical score for Ex.119, Sonata de C. Franck, p.II, m.4-7. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a melody in the right hand. The tempo marking is *passionato* and the dynamic marking is *mf*.

Ex.120. Sonata de C. Franck, p.II, m.14-17

Musical score for Ex.120, Sonata de C. Franck, p.II, m.14-17. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *più forte*. The bass staff has a rhythmic accompaniment with slurs and a dynamic marking of *f*.

Ex.121. Sonata de C. Franck, p.II, m.44-47

Musical score for Ex.121, Sonata de C. Franck, p.II, m.44-47. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *sempre forte e passionato*. The bass staff has a rhythmic accompaniment with slurs and a dynamic marking of *sempre forte*. There are also markings for *poco rit.* and triplets.

Ex.122. Sonata de C. Franck, p.II, m.48-50

Musical score for Ex.122, Sonata de C. Franck, p.II, m.48-50. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *a tempo*. The bass staff has a rhythmic accompaniment with slurs and a dynamic marking of *a tempo*.

Ex.123. Sonata de C. Franck, p.II, m.67-70

Musical score for Ex.123, Sonata de C. Franck, p.II, m.67-70. The score is in G major and 3/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *poco più lento* and *molto dolce*. The bass staff has a rhythmic accompaniment with slurs and a dynamic marking of *pp*.

Ex.124. Sonata de C. Franck, p.II, m.80-83

quasi lento

rall.

pp

This musical score for Ex.124 consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff in bass clef. The tempo markings 'quasi lento' and 'rall.' are positioned above the first and second measures of the top staff, respectively. The dynamic marking 'pp' is located in the first measure of the grand staff.

Ex.125. Sonata de C. Franck, p.II, m.130-134

dolciss. espress.

sempre pp

This musical score for Ex.125 consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff in bass clef. The tempo marking 'dolciss. espress.' is placed above the first measure of the top staff. The dynamic marking 'sempre pp' is placed above the first measure of the grand staff.

Ex.126. Sonata de C. Franck, p.III, m.53-57

a tempo moderato

pp

pp legatiss.

This musical score for Ex.126 consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff in bass clef. The tempo marking 'a tempo moderato' is placed above the first measure of the top staff. The dynamic marking 'pp' is placed above the first measure of the grand staff. The marking 'pp legatiss.' is placed above the first measure of the middle staff.

Ex.127. Sonata de C. Franck, p.III, m.59-62

dolciss. espress.

tranquillo

This musical score for Ex.127 consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef. The middle and bottom staves are a grand staff in bass clef. The tempo marking 'dolciss. espress.' is placed above the first measure of the top staff. The marking 'tranquillo' is placed above the first measure of the grand staff.

Ex.128. Sonata de C. Franck, p.III, m.65-68

Musical score for Ex.128, Sonata de C. Franck, p.III, m.65-68. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a 'molto cresc.' dynamic and a violin part with 'mf drammatico' and 'molto cresc.' markings. The tempo is 'a tempo'.

Ex.129. Sonata de C. Franck, p.III, m.93-96

Musical score for Ex.129, Sonata de C. Franck, p.III, m.93-96. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a 'pp' dynamic and a violin part with a 'dolciss.' marking.

Ex.130. Sonata de C. Franck, p.III, m.101-10

Musical score for Ex.130, Sonata de C. Franck, p.III, m.101-10. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a 'f molto largamente e drammatico' dynamic and a violin part with a 'f' dynamic. The tempo is 'molto largamente e drammatico'.

Ex.131. Sonata de C. Franck, p.III, m.111-117

Musical score for Ex.131, Sonata de C. Franck, p.III, m.111-117. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano part with a 'pp' dynamic and a violin part with a 'non troppo dolce' marking. The tempo is 'Molto lento e mesto'.

Ex.132. Sonata de C. Franck, p.IV, m.1-5

Allegretto poco mosso

dolce cantabile

dolce cantabile

sempre legato

Ex.133. Sonata de C. Franck, p.IV, m.38-41

dolce cantabile

dolce cantabile

Ex.134. Sonata de C. Franck, p.IV, m.143-147

8

ff grandioso

ff grandioso

Ex.135. Sonata de C. Franck, p.IV, m.170-174

ff

poco a poco dim.

Ex.136. Sonata de C. Franck, p.IV, m.185-190

molto dolce

Ex.137. Sonata de C. Franck, p.IV, m.221-226

poco animato

sempre ff

8

sempre ff

simile

ANEXA 2

2. Tabele sinoptice

Tabele atașate la Capitolul 1

A2.1.1. Tabelul sinoptic al sonatelor violonistice din primele două decenii ale secolului XX

Anul	Compoziția ⁴³	Autorul ⁴⁴	Editură/Disc
1897	Sonate pour piano et violon, op.2, no.1, en Re majeur (<i>Allegro vivo; Quasi adagio; Allegro</i>)	George Enescu	Paris, Editura Enoch, 1898; București, Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1956. Disc STM-ECE0949
1899	2-eme Sonate pour piano et violon, op.6, en fa mineur (<i>Assez mouvemente; Tranquillement; Vif</i>)	George Enescu	Paris, Editura Enoch, 1901; București, ESPLA, 1956. Disc ECD 61; ECE 0766; 0767; ST-ECE 01804.
1906-1908	Sonate en Mi bemol majeur pour piano et violon, op.2, no.1	Stan Golestan	Paris, Editura E. Gallet, 1919.
1914	Sonată pentru pian și vioară	Alfred Alessandrescu	-
1914	Sonata op.1, nr.2 pentru pian și vioară	Constantin Nottara	-
1915	Sonată pentru pian și vioară în Sol major	Lucian Teodossiu	-
1919	Sonata pentru vioara și pian in mi minor	Filip Lazăr	Timișoara, Editura Moravetz, 1925.

A2.1.2. Tabelul sinoptic al sonatelor violonistice din perioada interbelică

Anul	Compoziția	Autorul	Editură/Disc
1921	Sonată pentru vioară și pian	Constantin Georgescu	-
1921	Sonate fur Violine und Klavier in einem Satz (Sonată pentru vioară și pian)	Ionel Perlea	-
1923	Sonata în sol minor pentru vioara și pian	Dimitrie Cuclin	-

⁴³ Denumirile sonatelor editate la Paris sunt prezentate în tabelul de față, precum și în cele următoare, în original. Denumirile sonatelor, care încă nu au văzut lumina tiparului (ca sonatele de Ionel Perlea, Ștefan Neaga și altele) sunt prezentate în corespundere cu manuscrisele lucrărilor.

⁴⁴ Deși primele sonate ale lui George Enescu, compuse la sfârșitul secolului XIX, cronologic nu se încadrează în perioada investigată în teză, ele, servind drept reper edificator în procesul de evoluție al genului de sonată violonistică românească în prima jumătate a secolului XX, sunt caracterizate în lucrare în linii generale (după cum a fost menționat în textul lucrării), fiind incluse în tabelul respectiv, precum și în alte tabele prezentate în continuare, ca modele de referință. În același aspect comparativ va fi prezentată în tabele următoare (de ex., în Tabelul A2.2.4) și ce de a treia Sonată enesciană.

1926	Poem-sonată pentru vioara și pian	Ion Ghigamă	București, Editura Societatea Compozitorilor Români, 1945.
1926	Sonate pour piano et <i>violon dans la caracter populaire roumain</i> , op.25	George Enescu	Paris, Editura Enoch, 1926; București, ESPLA, 1956; Moscova, Muzghiz, 1968. Disc ECD 95; ECE 0766; 0767.
1928	Sonata pentru vioară și pian	Alexandru Zirra	-
1932	Sonata nr.1 pentru vioară și pian	Vasile Ijac	-
1933	Sonatină pentru violină și pian (<i>Allegro moderato, Andante, Allegro assai</i>)	Paul Constantinescu	București, Editura Fundațiilor pentru literatură și artă, 1935; București, Editura muzicală, 1963; București, Editura muzicală, 1966. Disc ECD 1054.
1933	Sonatină pentru vioară și pian (<i>Allegro moderato, Andantino, Allegro</i>)	Dinu Lipatti	București, Editura muzicală, 1970. Disc ECE 0628.
1934	Sonate pour violino et piano	Ștefan Neaga	-
1935	Sonată pentru vioară și pian în <i>Do major</i>	Paul Richte	-
1937	Sonată pentru vioară și pian, nr.1 (<i>Allegro, Andante, Vivace</i>)	Nicolae Julea	-
1938	Sonată pentru vioară și pian, nr.2 (<i>Allegro, Andante, Allegro</i>)	Nicolae Julea	-
1938	Sonata nr.1 pentru vioară și pian (<i>Allegro decosi, Andante, Allegro vivace</i>)	Mircea Popa	-
1939	Sonată pentru vioară și pian, op.18 (<i>Allegro non troppo, Largo, Introduzione</i>)	George Enacovici	-
1939	Sonată pentru pian și vioară (<i>Allegro, Andante, Allegro vivace</i>)	Gheorghe Dumitrescu	-
1939-1940 ⁴⁵	Sonata II, op.19, nr.3, pentru vioară și pian	Constantin Silvestri	București, ESPLA, 1957
1940-1941 ⁴⁶	2-eme Sonate pour violon et piano, op.45 (<i>Allegro molto appassionato; Larghetto cantabile; Molto vivace</i>)	Marcel Mihalovici	Paris, Editeur Heugel, 1954. Disc 138016.

⁴⁵ Localitatea și data finisării Sonatei de C. Silvestri sunt identificate de către autor la sfârșitul partiturii: „București, ianuarie 1940” [194, p.47].

⁴⁶ Perioada de lucru asupra Sonatei de M. Mihalovici și orașul, în care ea a fost compusă, sunt indicate la finele partiturii: „Cannes, Décembre 1940 – Avril 1941” [191, p.56]. Această creație, compusă la confluența deceniilor, având caracteristici ideatice-stilistice asemănătoare cu Sonata de C. Silvestri, precedentă cronologic (ca, aplicarea *motto*-ului romantic – muzical sau poetic, libera tratare a tonalității, etc.), se încadrează în aceeași perioadă evolutivă.

A2.1.3. Tabelul sinoptic al sonatelor violonistice din anii '40 – începutul anilor '50

1943	Sonata pentru vioara și pian, op.2 (<i>Moderato; Andante; Allegro</i>)	Nachmann Leib	-
1944	Sonata în Re major pentru vioară și pian, op.32 (<i>Allegro deciso; Allegretto; Vivo</i>)	Mihail Andricu	București, Edit. Societatea Compozitorilor Români, 1947. Disc ECE 0415.
1944	Sonata nr.2 pentru vioara și pian (<i>Allegro moderato, Andante, Allegro</i>)	Mircea Popa	-
1945	Sonata în mi minor pentru vioara și pian (<i>Allegro moderato; Andante con moto; Allegretto</i>)	Florin Eftimescu	-
1946	Sonată pentru pian și vioară, în mi minor, în stil rapsodic românesc (<i>Moderato; Andante lamentoso; Allegro vivace</i>)	Tudor Ciortea	București, Edit. Fundațiilor pentru literatură și artă, 1946.
1946	Sonata nr.1 pentru vioară și pian (<i>Largetto; Molto moderato; Allegro</i>)	Gabor Jodal	-
1946	Sonatină pentru vioară și pian (<i>Allegro Deciso; Andantino poco rubato; Vivo</i>)	Max Eisikovits	București, ESPLA, 1954.
1948	Sonata pentru vioară și pian, op.9, în Si bemol minor (<i>Allegro risoluto, Andante con moto, Allegro amabile</i>)	Bogdan Moroianu	București, ESPLA, 1957.
1949	Sonată pentru vioară și pian	Dumitru Capoianu	-
1949	Sonată pentru vioară și pian (<i>Allegro moderato; Andante epico; Allegro giocoso</i>)	Sabin V. Drăgoi	București, ESPLA, 1954. Disc STM-ECE 0737.
1949	Sonata nr.5, în La major, pentru vioară și pian	Theodor Fuchs	-
1949	Sonata în Re major pentru vioară și pian (pastorală)	Constantin Nottara	-
1949	Sonată pentru vioară și pian (<i>Moderato; Allegro deciso</i>)	Dorian Varga	-
1949	Sonată pentru vioară și pian (<i>Allegro moderato; Andante; Allegro</i>)	Nina Cassian	-
1952	Sonata nr.3 pentru vioara și pian (<i>Allegro moderato, Andante, Allegro</i>)	Mircea Popa	-
1952	Sonata nr.1 pentru vioara și pian, op.12	Eugen Radovici	-
1952	Sonatină pentru violină și pian	Tiberiu Olah	București, Edit. muzicală, 1965.
1953	Sonata pentru vioară și pian op.3, nr.3 (<i>Allegro; Scherzo; Intermezzo; Rondo</i>)	Doru Popovici	București, Litogr. Conservatorului, 1979.
1953	Sonata pentru vioară și pian în mi minor (<i>Un poco espressivo; Recitativo; Allegro giocoso</i>)	Sigismund Toduță	București, ESPLA, 1957; București, Edit. muzicală, 1966. În: Piese pentru violină și pian de compozitori români.

Tabele atașate la Capitolul 2

Tabelul A2.2.1. Traseul evolutiv al genului de sonată violonistică în creația marilor romantici europeni

Anul	Autorul	Compoziția
1816	Franz Schubert	Sonatina op.137, nr.1, <i>D-dur</i>
1816	Franz Schubert	Sonatina op.137, nr.2, <i>a-moll</i>
1816	Franz Schubert	Sonatina op.137, nr.3, <i>g-moll</i>
1817	Franz Schubert	Sonata op. 162, <i>A-dur</i>
1851	Robert Schumann	Sonata op. 105, <i>a-moll</i>
1851	Robert Schumann	Sonata op. 121, <i>d-moll</i>
1879	Johannes Brahms	Sonata op.78, nr.1, <i>G-dur</i>
1886	Johannes Brahms	Sonata op.100, nr.2, <i>A-dur</i>
1886	César Franck	Sonata <i>A-dur</i>
1888	Johannes Brahms	Sonata op.108, nr.3, <i>d-moll</i>

Tabelul A2.2.2. Periodizarea procesului evolutiv al genului de sonata romantică pentru vioară și pian

1	Romantismul timpuriu	Sonatele din anii 1816-17	F. Schubert
2	Romantismul de maturitate	Sonatele din anul 1851	R. Schumann
3	Romantismul tardiv	Sonatele din anii 1879-88	J. Brahms, C. Franck

Tabelul A2.2.3. Arhitectonica ciclică și planul tonal al sonatelor violonistice romantice

Anul	Autorul	Compoziția	Ciclul	Planul tonal
1816	F. Schubert	Sonatina op.137, nr.1, <i>D-dur</i>	Tripartit	<i>D – A – D</i>
1816	F. Schubert	Sonatina op.137, nr.2, <i>a-moll</i>	Patrupartit	<i>a – F – d – a</i>
1816	F. Schubert	Sonatina op.137, nr.3, <i>g-moll</i>	Patrupartit	<i>g – Es – B – g</i>
1817	F. Schubert	Sonata op. 162, <i>A-dur</i>	Patrupartit	<i>A – E – C – A</i>
1851	R. Schumann	Sonata op. 105, <i>a-moll</i>	Tripartit	<i>a – F – a</i>
1851	R. Schumann	Sonata op. 121, <i>d-moll</i>	Patrupartit	<i>d – h – G – d</i>
1879	J. Brahms	Sonata op.78, nr.1, <i>G-dur</i>	Tripartit	<i>G - Es – g/G</i>
1886	J. Brahms	Sonata op.100, nr.2, <i>A-dur</i>	Tripartit	<i>A – F – A</i>
1886	C. Franck	Sonata <i>A-dur</i>	Patrupartit	<i>A – d – d /fis – A</i>
1888	J. Brahms	Sonata op.108, nr.3, <i>d-moll</i>	Patrupartit	<i>d – D – fis – d</i>

Tabelul A2.2.4. Tabelul sonatelor violonistice românești investigate în teză




Anul	Autorul	Sonata	Ciclul de sonată	Planul tonal
1897	George Enescu	Sonate pour piano et violon, op.2, no.1 „À Monsier J.Hellmesberger”	<u>Tripartit</u> <i>Allegro vivo</i> <i>Quasi adagio;</i> <i>Allegro</i>	<i>D – cis – D</i>
1899	George Enescu	2 ^{ème} Sonate pour piano et violon, op.6 „À Joseph et à Jacques Thibaud”	<u>Tripartit</u> <i>Assez mouvemente</i> <i>Tranquillement</i> <i>Vif</i>	<i>f – f/a – C/F</i>
1906-1908	Stan Golestan	Sonate en Mi bemol majeur pour piano et violon, op.2, no.1 „À mon maître Vincent d’Indy”	<u>Tripartit</u> <i>Introduction, Allegro energico</i> <i>Andante sostenuto</i> <i>Allegro animato</i>	<i>Es – c – Es</i>
1926	George Enescu	Sonate pour piano et violon dans la caractere populaire roumain, op.25, „À la memoire de Franz Kneisel”	<u>Tripartit</u> <i>Moderato malinconico</i> <i>Andante sostenuto e misterioso</i> <i>Allegro con brio, ma non troppo mosso</i>	<i>a – d – a</i>
1934	Ștefan Neaga	Sonate pour violino et piano	<u>Cvadripartit</u> <i>Allegro non troppo</i> <i>Tempo di Mazurka</i> <i>Largo</i> <i>Allegretto</i>	<i>h – G – E– h</i>
1939 - I.1940	Constantin Silvestri	Sonata II, op.19, nr.3, pentru violină și pian	<u>Tripartit</u> P.I – $\text{♩} = 138-144$ P.II – $\text{♩} = 66$ P.III – $\text{♩} = 56$ $\text{♩} = 132-138$ (<i>con brio</i>)	<i>[fis]-[A]-[fis]</i>
XII.1940 -IV.1941	Marcel Mihalovici	2 ^{ème} Sonate pour violon et piano, op.45 „À Boguslav Martinů” <i>Motto: „Je sais pourquoi là bas le volcan s’est rouvert...”</i>	<u>Tripartit</u> <i>Allegro molto appassionato</i> <i>Larghetto cantabile</i> <i>Molto vivace</i>	<i>[f/F]-[As]-[f/F]</i>
1948	Bogdan Moroianu	Sonata pentru violină și pian, op.9 „Profesorului Mircea Bârsan”	<u>Tripartit</u> <i>Allegro risoluto</i> <i>Notturmo</i> (<i>Andante con moto</i>) <i>Allegro amabile</i>	<i>b – a – B</i>
1949	Sabin Drăgoi	Sonată pentru vioară și pian	<u>Tripartit</u> <i>Allegro moderato</i> <i>Andante epico</i> <i>Allegro giocoso</i>	<i>a – a – a /A</i>
1953	Sigismund Toduță	Sonata pentru violină și pian „Lui Mihai Constantinescu”	<u>Tripartit</u> „Sonata ...” (<i>Un poco espress.</i>) „Recitativo ...” (<i>Senza misura</i>) „Rondo ...” (<i>Allegro giocoso</i>)	<i>e – e/D – e/E</i>

Tabele atașate la Capitolul 3

Tabelul A2.3.01. Tematismul cu geneză intonativ-verbală în Sonata de S. Golestan

p.I, m.1	 <p>Allegro energico <i>sff</i></p>
p.II, m.1	 <p>Andante sostenuto <i>p</i></p>
p.III: m.5, m.9, m.16	 <p>con fantasia animato quasi recitativo <i>fuoco</i></p>

Tabelul A2.3.02. Tematismul cu geneză intonativ-verbală în Sonata de C. Silvestri

p.I, m.131	 <p><i>d = 138 ma calma</i> <i>PP (mormorando)</i> <i>pochissimo</i></p>
p.II, m.3	 <p><i>d = 66</i> <i>mf mp pensieroso bp pp</i></p>
p.III, m.264	 <p>Tranquillo <i>d = 96</i> <i>pppp pp espr.</i></p>

Tabelul A2.3.03. Tematismul cu geneză intonativ-verbală în Sonata de M. Mihalovici

p.I, m.131	
p.III, m.107	

Tabelul A2.3.04. Tematismul cu geneză intonativ-verbală în Sonata de S. Toduță

p.I, m.58	
p.I, m.60	
p.I, m.64	
p.I, m.66	

Tabelul A2.3.05. Intonații generatoare în mișcarea „Recitativo...” din Sonata de S. Toduță

<p>„Recitativo...” p.II, m.1 (intonția-I)</p>	
---	--

Tabelul A2.3.07. Continuarea tradiției romantice de articulare cvadripartită: Sonata de Ș. Neaga

F. Schubert, Sonatina op.137, nr.2	<i>Allegro moderato</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>
F. Schubert, Sonatina op.137, nr.3	<i>Allegro giusto</i>	<i>Andante</i>	<i>Menuet</i>	<i>Allegro moderato</i>
F. Schubert, Sonata op. 162	<i>Allegro moderato</i>	<i>Scherzo</i>	<i>Andantino</i>	<i>Allegro vivace</i>
R. Schumann, Sonata op. 121	<i>Ziemlich langsam</i>	<i>Sehr lebhaft</i>	<i>Leise einfach</i>	<i>Bewegt</i>
J. Brahms, Sonata op.108, nr.3	<i>Allegro</i>	<i>Adagio</i>	<i>Un poco presto e con sentimento</i>	<i>Presto agitato</i>
C. Franck, Sonata	<i>Allegretto ben moderato</i>	<i>Allegro</i>	<i>Recitativo Fantasia</i>	<i>Allegretto poco mosso</i>
Ș. Neaga, Sonata	<i>Allegro non troppo</i>	<i>Tempo di Mazurka</i>	<i>Largo</i>	<i>Allegretto</i>

Tabelul A2.3.08. Aplicarea planului tonal caracteristic pentru sonata romantică cvadripartită în Sonata de Ș. Neaga

F. Schubert, Sonatina op.137, nr.2	I <i>a-moll</i>	VI <i>F-dur</i>	IV <i>d-moll</i>	I <i>a-moll</i>
R. Schumann, Sonata op. 121,	I <i>d-moll</i>	VI <i>h-moll</i>	IV <i>G-dur</i>	I <i>d-moll</i>
C. Franck, Sonata	I <i>A-dur</i>	IV <i>d-moll</i>	IV - <i>d-moll</i> VI – <i>fis-moll</i>	I <i>A-dur</i>
Ș. Neaga, Sonata	I <i>h-moll</i>	VI <i>G-dur</i>	IV <i>E-dur</i>	I <i>h- moll</i>

Tabelul A2.3.09. Aplicarea tradiției romantice de reducere a *tempo*-ului în mișcările extreme ale ciclului în Sonata de Ș. Neaga

C. Franck, Sonata	<u>Mișcarea I:</u> <i>Allegretto ben moderato</i>	<u>Mișcarea finală:</u> <i>Allegretto poco mosso</i>
J. Brahms, Sonata op.100, nr. 2, A-dur	Mișcarea I: <i>Allegro amabile;</i>	Mișcarea finală: <i>Allegretto grazioso (quasi Andante)</i>
Ș. Neaga, Sonata	Mișcarea I: <i>Allegro non troppo</i>	Mișcarea finală: <i>Allegretto</i>

Tabelul A2.3.10. Schemele arhitectonice ale ciclurilor de sonată

<u>Sonata de S. Golestan</u> (1906-1908)	<u>Introduction,</u> <u>Allegro energico</u> Formă de sonată	<u>Andante sostenuto</u> interferența formei de variațiuni libere cu trăsături de formă tripartită		<u>Allegro animato</u> Formă de sonată cu episod în tratare
<u>Sonata de S. Neaga</u> (1934)	<u>Allegro non troppo</u> Formă de sonată cu repriză incompletă	<u>Tempo di Mazurka</u> Formă tripartită mare	<u>Largo</u> Formă tripartită simplă	<u>Allegretto</u> Formă de rondo-sonată cu episod
<u>Sonata de C.Silvestri</u> (1939-I.1940)	$\text{♩} = 138 - 144$ Formă de sonată cu episod în tratare	$\text{♩} = 66$ Formă liberă cu trăsături de formă dublu tripartită		$\text{♩} = 56$ (introducerea) $\text{♩} = 132 - 138$ (<i>con brio</i>) Formă rondo
<u>Sonata de M. Mihalovici</u> (XII.40-IV.41)	<u>Allegro molto appassionato</u> Formă de sonată	<u>Larghetto cantabile</u> Formă de variațiuni cu elemente rondale		<u>Molto vivace</u> Formă de sonată
<u>Sonata de B. Moroianu</u> (1948)	<u>Allegro risoluto</u> Formă de sonată	<u>Notturmo,</u> <u>Andante con moto</u> Formă tripartită mare cu secțiuni dezvoltatoare în părțile extreme, cu episod central dezvoltator (cu reminiscența TP din p.I)		<u>Allegro amabile</u> Rondo-sonată cu episod dezvoltator: TP din p. I
<u>Sonata de S. Drăgoi</u> (1949)	<u>Allegro moderato</u> Formă de sonată, cu episod <i>Meno mosso, rustico</i>	<u>Andante epico</u> Interferența între formele rondo și tripartită mare		<u>Allegro giocoso</u> Forma de rondo-sonată cu elemente de suită
<u>Sonata de S. Toduță</u> (1953)	„ <u>Sonata...</u> ”, <i>Un poco espressivo</i> $\text{♩} = 134$ Formă de sonată cu monolog de vioară înainte de tratare	„ <u>Recitativo...</u> ” <i>Senza misura</i> Formă liber-parcursivă articulată după principiul alternării secțiunilor: pian (<i>solo</i>) – ansamblu		„ <u>Rondo...</u> ” <i>Allegro giocoso</i> Formă rondo cu elemente dezvoltatoare, recapitulative

Tabelul A2.3.11. Structura ciclică a Sonatei de S. Golestan

Sonata de S. Golestan	p.I – 381 m.	p.II – 143 m.	p.III – 282 m.
	intr. – 33 m., coda – 61m.	intr. – 4 m., coda – 50 m.	intr. – 21 m., coda – 22m.

Tabelul A2.3.12: Structura ciclică a Sonatei de C. Silvestri

Sonata de C. Silvestri	p.I – 412 m.	p.II – 210 m.	p.III – 349 m.
	intr. – 4 m., coda – 53 m.	intr. – 60 m., coda – 18m.	intr. – 20 m., coda – 21m.

Tabelul A2.3.13. Structura ciclică a Sonatei de M. Mihalovici

Sonata de M.Mihalovici	p.I – 396 m.	p.II – 94 m.	p.III – 437m.
	coda – 47 m.	coda – 13 m.	coda – 70m.

Tabelul A2.3.14. Structura ciclică a Sonatei de B. Moroianu

Sonata de B. Moroianu	p.I – 387 m.	p.II – 79 m.	p.III – 198 m.
	coda – 18 m.	coda – 12 m.	coda – 6 m.

Tabelul A2.3.15. Structura ciclică a Sonatei de S. Drăgoi

Sonata de S. Drăgoi	p.I – 225 m.	p.II – 199 m.	p.III – 358 m.
	coda – 19 m.	introd. – 10m.; coda – 11m.	coda – 41 m.

Tabelul A2.3.16. Structura ciclică a Sonatei de S. Toduță

Sonata de S. Toduță	p.I – 162 m.	p.II – 113 m.	p.III – 252 m.
	coda – 6 m.	intr. – 10m.; coda – 16m.	coda – 21 m.

Tabelul A2.3.17. Planul tonal în cadrul ciclurilor de sonată⁴⁷

Sonata de St. Golestan (1906-1908)	<i>Es – c – Es</i>
Sonata de Șt. Neaga (1934)	<i>h – G – E – h /H</i>
Sonata de C.Silvestri (1939-I.1940)	<i>(fis) – (A) – (fis)</i>
Sonata de M.Mihalovici (XII.1940-IV.1941)	<i>(f/F) – (As) – (f/F)</i>
Sonata de B. Moroianu (1948)	<i>b – a – B</i>
Sonata de S. Drăgoi (1949)	<i>a – C – a /A</i>

⁴⁷ În Sonata de C. Silvestri, precum și în cea de M. Mihalovici, în care se manifestă o concepere lărgită a tonalității (ambele partituri fiind notate fără semne la cheie), identificarea acesteia este foarte vagă și, din motivul respectiv, ea se indică între paranteze.

Sonata de S. Toduță (1953)	$e - e/D - e/E$
----------------------------	-----------------

Tabelul A2.3.18. Fluxul tonal omonim minoro-major în cadrul mișcărilor extreme ale ciclurilor de sonată

Sonata de B. Moroianu (1948)	$b - B$
Sonata de S. Drăgoi (1949)	$a - A$
Sonata de S. Toduță (1953)	$e - e/E$

Tabelul A2.3.19. Fluctuația tonală paralelă minoro-majoră în ciclul Sonatei de S. Drăgoi

Sonata de S. Drăgoi (1949)	$\underline{a - C} - a/A$
----------------------------	---------------------------

Tabelul A2.3.20. Fluctuația în tonalitatea treptei a VII (la interval de secundă mică sau mare) în cadrul ciclurilor de sonată

Sonata de B. Moroianu (1948)	$\underline{b - a} - B$
Sonata de S. Toduță (1953)	$\underline{e - e/D} - e/E$

Tabelul A2.3.21. Entitățile tematice înrudite cu tema *Andantino* din *Introduction* a Sonatei de S. Golestan

p.I, m.9	
p.I, m.77	
p.I, m.109	
p.II, m.109	
p.III, m.62	

Tabelul A2.3.22. Reinterpretarea temeii *Adagio* din *Introduction* a Sonatei de S. Golestan

p.I, m.23	
-----------	--

p.II, m.1	
-----------	--

Tabelul A2.3.23. Reminiscente tematice în cadrul mișcării secunde a Sonatei de S. Golestan

p.II, m.5	
p.II, m. 115	

Tabelul A2.3.24. Reminiscente tematice a TP din mișcarea întâi în cadrul finalului Sonatei de S. Golestan

p.I, m.34	
p.III, m.264	

Tabelul A2.3.25. Reminiscente a TP din p. III la finele Sonatei de S. Golestan

p.III, m.22	
p.III, m.280	

Tabelul A2.3.26. Înrudirea intonativă a temelor principale (m.2) din mișcările extreme a Sonatei de Ș. Neaga

p.I, m.1-2	
p.IV, m.1-2	





Tabelul A2.3.27. Înrudirea intonativă a tematismului liric în cadrul Sonatei de Ș. Neaga

p.I, m.38	
p.II, m.44	
p.IV, m.139	

Tabelul A2.3.28. Migrarea temeii a treia din episodul părții I a Sonatei de C. Silvestri

p.I, m. 203	
p.II, m.159	

Tabelul A2.3.29. Migrarea concluziei din p.I în cadrul ciclului Sonatei de C. Silvestri

p.I, m. 101	
p.I, m.209,	
p.I, m.399	
p.III, m.342	

Tabelul A2.3.30. Diversitatea genuistică a melosului folcloric în Sonata de S. Drăgoi

<u>Ritual-calendaristic</u> <i>colindul I și II</i>	<u>Epic</u> <i>balada dobrogeană</i>	<u>Liric</u> <i>Cântecul Trei fete surori</i>	<u>Coregrafic</u> <i>Melodii de joc</i>
p.I, II, III	p.II	p.II	p. III

Tabelul A2.3.31. Funcția arhitectonică prioritară a *colindului* în Sonata de S. Drăgoi

p. I	p. II	p. III
<i>colind I</i> (m.89)	<i>colind II</i> (m.48), <i>colind I</i> (m.90)	<i>colind II</i> (m. 61)
<i>colind I</i> (m.89)-----	----- (m.90)	
	<i>colind II</i> (m.48)-----	----- (m. 61)

Tabelul A2.3.32. Migrarea temeii-*colind I* în cadrul ciclului Sonatei de S. Drăgoi

p.I, m.89	
p.II, m.90	

Tabelul A2.3.33. Migrarea temeii-*colind II* în cadrul ciclului Sonatei de S. Drăgoi

p.II, m.48	
p.III, m.61	

Tabelul A2.3.34. Migrarea *intonației-tesis* din p. II – în finalul Sonatei de S. Toduță

p.II, m.1	
p.III, m. 126	

Tabelul A2.3.35. Intonația tricordică infiltrată în tematismul principal (p.I, p.III) și de debut (p.II) al Sonatei de S. Toduță

p.I, m.3	
p.II, m.1	
p.III, m. 1	

Tabelul A2.3.36. Infiltrarea intonațiilor emblematice în tematismul Sonatei de S. Toduță

p.I, m.58	
p.II, m.1	
p.III, m.174	

Tabelul A2.3.37. Confruntarea tematismului de reper în cadrul tratării din mișcarea părții I

p.I, m.70	<i>Tempo I</i>	TP (pian) 6/4	<i>poco ff, molto legato</i>	TS ₁ (vioară) 6/4	<i>assai f, ma un poco agitato</i>
p.I, m.74	<i>And^{no} mosso</i>	TP (pian) 6/4	<i>mf subito e cantabile</i>	TS ₁ (vioară) 4/4	<i>poco f</i>
p.I, m.76	<i>Allegro</i>	TP (pian) 6/4	<i>ff, assai cantabile ed expressivo</i>	TS ₁ (pian) 6/4	<i>ff, molto marcato il tema</i>
p.I, m.82	<i>And^{no} mosso</i>	TP (pian) 6/4	<i>mf subito</i>	TS ₁ (vioară) 4/4	<i>F</i>
p.I, m.84	4/4 – 6/4	TP (pian)	<i>mf</i>	TS ₁ (pian)	<i>più f, ff de più, fff, marcatissimo</i>

ANEXA 3

Exemple muzicale din sonatele românești

Exemple muzicale atașate la Capitolul 2

Ex. A3.2.1. Sonata de S. Golestan, *Introduction*, m.1-4.

A mon Maître VINCENT d'INDY
SONATE
EN MI \flat MAJEUR
I
INTRODUCTION

pour Piano et Violon STAN GOLESTAN

Allegro energico *fff* (longue)

Ex. A3.2.2. Sonata de S. Golestan, p.I, m.9-12.

Andantino *p espress.* *rall.*

Ex. A3.2.3. Sonata de S. Golestan, p.I, m.23-28.

Adagio *molto espress.* *rall.* *cresc.* *p rall.*

Adagio *p* *rall.* *p*

Ex. A3.2.4. Sonata de S. Golestan, p.I, m.34-40.

Allegro risoluto

f *cresc.* *sf* *cresc.*

Allegro risoluto

sf *p*

This musical score is for the first movement of the Sonata de S. Golestan, p.I, measures 34-40. It is in 2/4 time and features a key signature of two flats. The tempo is marked 'Allegro risoluto'. The score consists of two systems of staves. The upper system has a treble clef and contains melodic lines with dynamics *f*, *cresc.*, *sf*, and *cresc.*. The lower system has a bass clef and contains accompaniment with dynamics *sf* and *p*.

Ex. A3.2.5. Sonata de S. Golestan, p.I, m.47- 49; m.63-66.

Ex. A3.2.6. Sonata de S. Golestan, p.I, m.77-82.

Allegretto non troppo
espress. dolciss.

p

This musical score is for the first movement of the Sonata de S. Golestan, p.I, measures 77-82. It is in 2/4 time and features a key signature of one sharp. The tempo is marked 'Allegretto non troppo' with the instruction 'espress. dolciss.'. The score consists of two systems of staves. The upper system has a treble clef and contains a melodic line with a dynamic of *p*. The lower system has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment with a dynamic of *p*.

Ex. A3.2.7. Sonata de S. Golestan, p.I, m.109-114.

animato

ff passione

ff passione *mf* *dimin.*

marquante

This musical score is for the first movement of the Sonata de S. Golestan, p.I, measures 109-114. It is in 2/4 time and features a key signature of one sharp. The tempo is marked 'animato'. The score consists of two systems of staves. The upper system has a treble clef and contains melodic lines with dynamics *ff passione*, *mf*, and *dimin.*. The lower system has a bass clef and contains accompaniment with a dynamic of *ff passione* and the instruction 'marquante'.

Ex. A3.2.8. Sonata de S. Golestan, p.I, m.137-143.

4^a Corde

sf

una Corda

This musical score is for the first movement of the Sonata de S. Golestan, p.I, measures 137-143. It is in 3/8 time and features a key signature of one sharp. The score consists of two systems of staves. The upper system has a treble clef and contains a melodic line with a dynamic of *sf*. The lower system has a bass clef and contains accompaniment with the instruction 'una Corda'.

Ex. A3.2.9. Sonata de S. Golestan, p.I, m.168-173.

Allegretto molto moderato

dolce e tranquillo *sf poco rall.*

p

Violin I and Violin II parts are shown with various ornaments and slurs. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

Ex. A3.2.10. Sonata de S. Golestan, p.I, m.176-180.

pp *espres. molto dolce*

rall. *f*

m.g.

The score shows a transition from a piano (*pp*) to a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.

Ex. A3.2.11. Sonata de S. Golestan, p.I, m. 182-186.

poco animato *cresc. e passione*

animato *animato*

The score is marked with *poco animato* and *animato*. It features a prominent melodic line in the right hand with a crescendo leading to a passionate section. The left hand has a rhythmic accompaniment.

Ex. A3.2.12. Sonata de S. Golestan, p.I, m. 203-206.

m.g. *cresc.* *poco* *a* *poco* *cresc*

This section features a complex rhythmic pattern in the right hand, possibly a sixteenth-note figure, with a crescendo. The left hand has a steady accompaniment with chords and moving lines.

Ex. A3.2.13. Sonata de S. Golestan, p.I, m. 207-213.

Allegro risoluto
a tempo all^o risoluto
ff
Ped

This musical score is for the first movement of the Sonata de S. Golestan, measures 207-213. It is in 4/4 time and features a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro risoluto' and 'a tempo all^o risoluto'. The dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). A pedal point is indicated at the bottom of the bass staff.

Ex. A3.2.14. Sonata de S. Golestan, p.I, m. 249-254.

All^o non troppo
p espress. dolciss.
p

This musical score is for the first movement of the Sonata de S. Golestan, measures 249-254. It is in 4/4 time and features a treble and bass clef. The tempo is marked 'All^o non troppo'. The dynamics range from piano (p) to piano espressivo dolcissimo (p espress. dolciss.).

Ex. A3.2.15. Sonata de S. Golestan, p.I, m. 281-287.

animato ff passione dim.
ff passione m.g.
f m.g.

This musical score is for the first movement of the Sonata de S. Golestan, measures 281-287. It is in 4/4 time and features a treble and bass clef. The tempo is marked 'animato'. The dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). The marking 'm.g.' (mezzo-giochiato) is used in the bass staff.

Ex. A3.2.16. Sonata de S. Golestan, p.I, m. 320-324.

And^{no} quasi all^o molto
pp
ppp una corda

This musical score is for the first movement of the Sonata de S. Golestan, measures 320-324. It is in 4/4 time and features a treble and bass clef. The tempo is marked 'And^{no} quasi all^o molto'. The dynamics range from pianissimo (pp) to pianississimo (ppp). The marking 'una corda' is used in the bass staff.

Ex. A3.2.17. Sonata de S. Golestan, p.I, m. 350-356.

Musical score for Ex. A3.2.17, Sonata de S. Golestan, p.I, m. 350-356. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The tempo is marked *Allegro animato* with dynamics *ff*, *presto*, and *animato*. The bass line includes the instruction *subito presto*.

Ex. A3.2.18. Sonata de S. Golestan, p.I, m. 366-371.

Musical score for Ex. A3.2.18, Sonata de S. Golestan, p.I, m. 366-371. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The tempo is marked *presto* and *animato*. The bass line includes the instructions *m.g. sempre*, *e grandioso*, *cresc.*, *presto*, and *animato*.

Ex. A3.2.19. Sonata de S. Golestan, p.II, m.1-4.

Musical score for Ex. A3.2.19, Sonata de S. Golestan, p.II, m.1-4. The score is in 4/4 time and features a treble and bass clef. The tempo is marked *Andante sostenuto*. The dynamics are marked *p*.

Ex. A3.2.20. Sonata de S. Golestan, p.II, m.5-9.

Musical score for Ex. A3.2.20, Sonata de S. Golestan, p.II, m.5-9. The score is in 4/4 time and features a treble and bass clef. The tempo is marked *molto espressivo*. The bass line includes the instruction *4^a Corda*.

Ex. A3.2.21. Sonata de S. Golestan, p.II, m.17-22.

Musical score for Ex. A3.2.21, Sonata de S. Golestan, p.II, m.17-22. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system has a treble clef staff with the tempo marking *poco animato* and a dynamic marking *crec.* (crescendo). The second system has a grand staff (treble and bass clefs). The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass.

Ex. A3.2.22. Sonata de S. Golestan, p.II, m. 30-33.

Musical score for Ex. A3.2.22, Sonata de S. Golestan, p.II, m. 30-33. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system has a treble clef staff with the tempo marking *dolce* and a dynamic marking *pp* (pianissimo). The second system has a grand staff (treble and bass clefs). The music features a melodic line in the treble with triplets and a rhythmic accompaniment in the bass.

Ex. A3.2.23. Sonata de S. Golestan, p.II, m. 44-49.

Musical score for Ex. A3.2.23, Sonata de S. Golestan, p.II, m. 44-49. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system has a treble clef staff with the tempo marking *Andantino* and a dynamic marking *p* (piano). The second system has a grand staff (treble and bass clefs) with a *Ped* (pedal) marking. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Ex. A3.2.24. Sonata de S. Golestan, p.II, m. 52-55.

Musical score for Ex. A3.2.24, Sonata de S. Golestan, p.II, m. 52-55. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a dynamic marking *f* (forte). The second system has a grand staff (treble and bass clefs). The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Ex. A3.2.25. Sonata de S. Golestan, p.II, m. 65-68.

Musical score for Ex. A3.2.25, Sonata de S. Golestan, p.II, m. 65-68. The score is in G-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a piano (pp) dynamic. The tempo/mood is marked "Tranquillo e quasi and^{no}". The right hand has a melodic line with a slur and a fermata over the final measure. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Ex. A3.2.26. Sonata de S. Golestan, p.II, m.73-75.

Musical score for Ex. A3.2.26, Sonata de S. Golestan, p.II, m.73-75. The score is in G-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The tempo/mood is marked "Tranquillo e quasi and^{no}". The right hand has a melodic line with a slur and a fermata over the final measure. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Ex. A3.2.27. Sonata de S. Golestan, p.II, m.83-86.

Musical score for Ex. A3.2.27, Sonata de S. Golestan, p.II, m.83-86. The score is in G-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The tempo/mood is marked "Tranquillo e quasi and^{no}". The right hand has a melodic line with a slur and a fermata over the final measure. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Ex. A3.2.28. Sonata de S. Golestan, p.II, m.87-89.

Musical score for Ex. A3.2.28, Sonata de S. Golestan, p.II, m.87-89. The score is in G-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The tempo/mood is marked "Tranquillo e quasi and^{no}". The right hand has a melodic line with a slur and a fermata over the final measure. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Ex. A3.2.29. Sonata de S. Golestan, p.II, m.93-96.

Musical score for Ex. A3.2.29, Sonata de S. Golestan, p.II, m.93-96. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a first staff with a melody marked *ff con passione* and a piano accompaniment in the second staff marked *ff*. The piano part consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first staff has a melodic line with slurs and accents, showing a strong emotional character.

Ex. A3.2.30. Sonata de S. Golestan, p.II, m.109-111.

Musical score for Ex. A3.2.30, Sonata de S. Golestan, p.II, m.109-111. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a first staff with a melody marked *con sordine* and *molto espress. e delicato*. The piano accompaniment in the second staff is marked *p* and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The first staff has a melodic line with slurs and accents, showing a delicate and expressive character.

Ex. A3.2.31. Sonata de S. Golestan, p.II, m.115-119.

Musical score for Ex. A3.2.31, Sonata de S. Golestan, p.II, m.115-119. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a first staff with a melody marked *più forte e con colore* and a piano accompaniment in the second staff marked *p*. The piano part consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first staff has a melodic line with slurs and accents, showing a strong and colorful character.

Ex. A3.2.32. Sonata de S. Golestan, p.II, m.122-123.

Musical score for Ex. A3.2.32, Sonata de S. Golestan, p.II, m.122-123. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a first staff with a melody marked *tr* and a piano accompaniment in the second staff marked *p*. The piano part consists of a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first staff has a melodic line with slurs and accents, showing a delicate and expressive character.

Ex. A3.2.33. Sonata de S. Golestan, p.II, m.124-126.

Musical score for Ex. A3.2.33, Sonata de S. Golestan, p.II, m.124-126. The score is in G-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a piano part with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The tempo is marked "Largamente" and the dynamics are "pp". A "rall." marking is present at the end of the excerpt.

Ex. A3.2.34. Sonata de S. Golestan, p.II, m.135-143.

Musical score for Ex. A3.2.34, Sonata de S. Golestan, p.II, m.135-143. The score is in G-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a piano part with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The tempo is marked "tempo 1° adagio". The dynamics are "p", "dim.", "fff", "pp", and "ppp". A "diminu - en - do" marking is present in the piano part.

Ex. A3.2.35. Sonata de S. Golestan, p.III, m.1-8.

Musical score for Ex. A3.2.35, Sonata de S. Golestan, p.III, m.1-8. The score is in G-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a piano part with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The tempo is marked "Allegro animato". The dynamics are "con fantasia ff". A "con fantasia animato quasi recitativo" marking is present in the right hand.

Ex. A3.2.36. Sonata de S. Golestan, p.III, m.13-15.

Musical score for Ex. A3.2.36, Sonata de S. Golestan, p.III, m.13-15. The score is in G-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a piano part with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The tempo is marked "Adagio espress." and "a tempo all°". The dynamics are "p". A "rall." marking is present at the end of the excerpt.

Ex. A3.2.37. Sonata de S. Golestan, p.III, m.15-19.

Musical score for Ex. A3.2.37, Sonata de S. Golestan, p.III, m.15-19. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The tempo is marked "a tempo all^o". The piece includes dynamic markings such as *fuoco* and *molto fuoco*. The notation includes a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand, with various musical notations including notes, rests, and slurs.

Ex. A3.2.38. Sonata de S. Golestan, p.III, m.22-26.

Musical score for Ex. A3.2.38, Sonata de S. Golestan, p.III, m.22-26. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The tempo is marked "Allegro giocoso". The piece includes a dynamic marking of *p*. The notation includes a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand, with various musical notations including notes, rests, and slurs.

Ex. A3.2.39. Sonata de S. Golestan, p.III, m.30-34.

Musical score for Ex. A3.2.39, Sonata de S. Golestan, p.III, m.30-34. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The piece includes a dynamic marking of *fortissimo*. The notation includes a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand, with various musical notations including notes, rests, and slurs.

Ex. A3.2.40. Sonata de S. Golestan, p.III, m.62-67.

Musical score for Ex. A3.2.40, Sonata de S. Golestan, p.III, m.62-67. The score is in 3/4 time and features a key signature of two sharps. The tempo is marked "Più moderato e dolci^{ss}.". The piece includes dynamic markings such as *molto espress. e dolci^{ss}.* and *pp*. The notation includes a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand, with various musical notations including notes, rests, and slurs.

Ex. A3.2.41. Sonata de S. Golestan, p.III, m.86-91.

Musical score for Ex. A3.2.41, Sonata de S. Golestan, p.III, m.86-91. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *marquante*. The piece consists of several measures of music, including a prominent sixteenth-note arpeggiated pattern in the bass line.

Ex. A3.2.42. Sonata de S. Golestan, p.III, m.103-108.

Musical score for Ex. A3.2.42, Sonata de S. Golestan, p.III, m.103-108. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *con passione e molto espressivo*. The piece consists of several measures of music, including a prominent sixteenth-note arpeggiated pattern in the bass line.

Ex. A3.2.43. Sonata de S. Golestan, p.III, m.151-154

Musical score for Ex. A3.2.43, Sonata de S. Golestan, p.III, m.151-154. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *con passione e molto espressivo*. The piece consists of several measures of music, including a prominent sixteenth-note arpeggiated pattern in the bass line.

Ex. A3.2.44. Sonata de S. Golestan, p.III, m.155-162.

Musical score for Ex. A3.2.44, Sonata de S. Golestan, p.III, m.155-162. The score is in 3/4 time and features a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is marked with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *Allegro con fuoco*. The piece consists of several measures of music, including a prominent sixteenth-note arpeggiated pattern in the bass line.

Ex. A3.2.45. Sonata de S. Golestan, p.III, m.256-259.

Musical score for Ex. A3.2.45, Sonata de S. Golestan, p.III, m.256-259. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The lyrics are: ani - ma - to for - tis - si - mo. The music includes a forte (*f*) dynamic marking and a fermata over the final measure.

Ex. A3.2.46. Sonata de S. Golestan, p.III, m.260-261.

Musical score for Ex. A3.2.46, Sonata de S. Golestan, p.III, m.260-261. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo/mood marking is *Meno mosso e ben marcante*. The music includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking and a *Ped* (pedal) marking. The score ends with a fermata.

Ex. A3.2.47. Sonata de S. Golestan, p.III, m. 280-281.

Musical score for Ex. A3.2.47, Sonata de S. Golestan, p.III, m. 280-281. The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo marking is *Largo*. The music includes a fortississimo (*fff*) dynamic marking. The score ends with a fermata. A copyright notice is visible: (Paris, 1904-1908).

Ex. A3.2.48. Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.1-4 (se reproduce după manuscris).

Менццуня I
9/XII - 1937
la Concursul M. Enescu
de compozitie

SONATE

pour
Violino et PIANO

Sx Neaga

Allegro non troppo

Ex. A3.2.49. Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.13-18.

Ex. A3.2.50. Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.23-26.

Musical score for Ex. A3.2.50, Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.23-26. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (mp) section with a pizzicato (pizz.) instruction. The right hand has a melodic line with triplets and a fermata. The left hand has a bass line with triplets and a fermata. The key signature has one sharp (F#).

Ex. A3.2.51. Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.38-42.

Musical score for Ex. A3.2.51, Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.38-42. The score is in G major and 3/4 time. It features a mezzo-forte (mf) section. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a bass line with a rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#).

Ex. A3.2.52. Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.48-50.

Musical score for Ex. A3.2.52, Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.48-50. The score is in G major and 3/4 time. It features a mezzo-forte (mf) section with a tempo marking of *a tempo*. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a bass line with a rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#).

Ex. A3.2.53. Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.59-62.

Musical score for Ex. A3.2.53, Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.59-62. The score is in G major and 3/4 time. It features an *arco* section. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a bass line with a rhythmic pattern. The key signature has one sharp (F#).

Ex. A3.2.54. Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.70-77.

Musical score for Ex. A3.2.54, Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.70-77. The score is in 4/4 time and D major. It features a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte).

Ex. A3.2.55. Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.86-93.

Musical score for Ex. A3.2.55, Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.86-93. The score is in 4/4 time and D major. It features a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The dynamic markings are *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The tempo marking is *a tempo*.

Ex. A3.2.56. Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.123-126.

Musical score for Ex. A3.2.56, Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.123-126. The score is in 4/4 time and D major. It features a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The dynamic marking is *ff* (fortissimo).

Ex. A3.2.57. Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.140-143.

Musical score for Ex. A3.2.57, Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.140-143. The score is in 4/4 time and D major. It features a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The dynamic marking is *poco a poco stringendo* (poco a poco stringendo) and *cresc.* (crescendo). The score includes triplets and slurs.

Ex. A3.2.58. Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.150-156.

Musical score for Ex. A3.2.58, Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.150-156. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines.

Ex. A3.2.59. Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.159-167.

Musical score for Ex. A3.2.59, Sonata de Ş. Neaga, p.I, m.159-167. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. The score includes markings for *culando*, *rit.*, *pp*, and *ppp*.

Ex. A3.2.60. Sonata de Ş. Neaga, p.II, m.1-9.

Musical score for Ex. A3.2.60, Sonata de Ş. Neaga, p.II, m.1-9. The score is in G major and 3/4 time, marked *Tempo di Mazurka*. It features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. The score includes markings for *sf* and *cresc.*.

Ex. A3.2.61. Sonata de Ş. Neaga, p.II, m.11-17.

Musical score for Ex. A3.2.61, Sonata de Ş. Neaga, p.II, m.11-17. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines.

Ex. A3.2.62. Sonata de Ş. Neaga, p.II, m.44-48.

Musical score for Ex. A3.2.62, Sonata de Ş. Neaga, p.II, m.44-48. The score is in 2/4 time and consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a dynamic marking of *f p*. The second and third staves also begin with *f p*. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

Ex. A3.2.63. Sonata de Ş. Neaga, p.II, m.92-99.

Musical score for Ex. A3.2.63, Sonata de Ş. Neaga, p.II, m.92-99. The score is in 2/4 time and consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff is marked *Trio poco meno mosso* and *mp*. The second and third staves are marked *mf*. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

Ex. A3.2.64. Sonata de Ş. Neaga, p.III, m.1-8.

Musical score for Ex. A3.2.64, Sonata de Ş. Neaga, p.III, m.1-8. The score is in 2/4 time and consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff is marked *Largo*. The second and third staves are marked *p*. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

Ex. A3.2.65. Sonata de Ş. Neaga, p.III, m.13-19.

Musical score for Ex. A3.2.65, Sonata de Ş. Neaga, p.III, m.13-19. The score is in 2/4 time and consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first staff is marked *p*. The second and third staves are marked *p leggiero*. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staves, with triplets indicated by a '3' over the notes.

Ex. A3.2.66. Sonata de Ş. Neaga, p.III, m.25-30.

Un poco più mosso

p *crescendo* *f*

p *crescendo* *f*

This musical score is for the third movement, measures 25-30 of the Sonata by Ş. Neaga. It is written for piano and consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The tempo is marked 'Un poco più mosso'. The dynamics start at piano (*p*) and increase through a crescendo to forte (*f*). The notation includes various note values, rests, and slurs.

Ex. A3.2.67. Sonata de Ş. Neaga, p.III, m.65-71.

f *dim.*

dim.

This musical score is for the third movement, measures 65-71 of the Sonata by Ş. Neaga. It is written for piano and consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The tempo is not explicitly marked but is implied by the context. The dynamics start at forte (*f*) and decrease through a decrescendo (*dim.*) to piano. The notation includes triplets and slurs.

Ex. A3.2.68. Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.1-6.

Allegretto

mf *mf* *dim.*

This musical score is for the fourth movement, measures 1-6 of the Sonata by Ş. Neaga. It is written for piano and consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The dynamics start at mezzo-forte (*mf*) and decrease through a decrescendo (*dim.*) to piano. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Ex. A3.2.69. Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.13-19.

f *mf* *mp*

mp

This musical score is for the fourth movement, measures 13-19 of the Sonata by Ş. Neaga. It is written for piano and consists of two systems of staves. The top system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The dynamics start at forte (*f*), decrease to mezzo-forte (*mf*), and then to mezzo-piano (*mp*). The notation includes various note values, rests, and slurs.

Ex. A3.2.70. Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.25-30.

Musical score for Ex. A3.2.70, Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.25-30. The score is in G major and 2/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Ex. A3.2.71. Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.39-41.

Musical score for Ex. A3.2.71, Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.39-41. The score is in G major and 2/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The music is marked with a piano (*p*) dynamic and the tempo marking *un poco meno mosso*. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Ex. A3.2.72. Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.69-71.

Musical score for Ex. A3.2.72, Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.69-71. The score is in G major and 2/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The music is marked with a piano (*p*) dynamic and the tempo marking *poco a poco cresc.*. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Ex. A3.2.73. Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.122-126.

Musical score for Ex. A3.2.73, Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.122-126. The score is in G major and 2/4 time. It features a treble clef and a bass clef. The music is marked with a piano (*pp*) dynamic and the tempo marking *a tempo*. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

Ex. A3.2.74. Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.136-141.

Musical score for Ex. A3.2.74, Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.136-141. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff begins with a whole rest, followed by a melodic line starting on G4. The grand staff begins with a piano (*mf*) dynamic. The right hand of the grand staff plays a series of chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Performance markings include *mf*, *poco a poco cresc.*, and *cresc.*.

Ex. A3.2.75a. Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.148-151; Ex. A3.2.75b. p.IV, m.158-161.

Ex. A3.2.76. Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.165-167-----m.180.

Musical score for Ex. A3.2.76, Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.165-167-----m.180. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The grand staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes in both hands. A dynamic marking of *f* is present in the right hand of the grand staff. A first ending bracket is shown on the right side of the score, spanning the top and right-hand staves.

Ex. A3.2.77. Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.181-183.

Musical score for Ex. A3.2.77, Sonata de Ş. Neaga, p.IV, m.181-183. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff features a melodic line with long, sweeping slurs. The grand staff features a complex accompaniment with many beamed notes and slurs. A dynamic marking of *pp* is present in both the top and right-hand staves of the grand staff.

Ex. A3.2.78. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.1-6.

SONATA II
PENTRU VIOLINĂ ȘI PIAN
I

C. SILVESTRI
op. 19 nr. 3

♩ = 138-144

Ex. A3.2.79. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.28-31.

più dolce come prima

Ex. A3.2.80. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.53-58.

mf con virtuosità

Ex. A3.2.81. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.62-65; - - - - - m.78-80.

arco

Ex. A3.2.82. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.87-91.

Musical score for Ex. A3.2.82, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.87-91. The score is in G major and 3/4 time. It features a single melodic line in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The dynamics range from *mp* to *mf*, with a *p* marking at the end. The tempo is *cantando*. The left hand has markings for *poco*, *u*, *poco*, *mp*, and *mf pochissimo*.

Ex. A3.2.83. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.99-102; ----- m.105-106.

Musical score for Ex. A3.2.83, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.99-102; ----- m.105-106. The score is in G major and 3/4 time. It features a single melodic line in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The dynamics range from *pp* to *f*. The tempo is *cresc. molto* and *d = 144*. The left hand has markings for *pp*, *con tenerezza*, and *f (mare.)*. The right hand has a marking for *f*.

Ex. A3.2.84. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.118-119.

Musical score for Ex. A3.2.84, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.118-119. The score is in G major and 3/4 time. It features a single melodic line in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The dynamics range from *pp* to *f*.

Ex. A3.2.85. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.129-137.

Musical score for Ex. A3.2.85, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.129-137. The score is in G major and 3/4 time. It features a single melodic line in the right hand and a complex accompaniment in the left hand. The dynamics range from *pp* to *pochissimo*. The tempo is *d = 138 ma calmo*. The left hand has markings for *pp*, *(mormorando)*, *espr.*, and *pochissimo*.

Ex. A3.2.86. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.140-148.

Musical score for Ex. A3.2.86, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.140-148. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamics range from *p dolce* to *con poesia*. The tempo is marked *mp*. The score includes a *pp* dynamic in the left hand.

Ex. A3.2.87. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.173-178.

Musical score for Ex. A3.2.87, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.173-178. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamics range from *f espr.* to *mp*. The tempo is marked *mp*. The score includes a *cresc.* dynamic in the right hand and a *mf* dynamic in the left hand. The score includes a *(cantando molto e non ritmico)* instruction.

Ex. A3.2.88. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.203-209.

Musical score for Ex. A3.2.88, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.203-209. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamics range from *p* to *f*. The tempo is marked *mp*. The score includes a *cresc.* dynamic in the right hand and a *pp* dynamic in the left hand. The score includes a *(con ritmo)* instruction.

Ex. A3.2.89. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.212-216.

Musical score for Ex. A3.2.89, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.212-216. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The dynamics range from *p* to *mf*. The tempo is marked *mp*. The score includes a *cresc.* dynamic in the right hand and a *pp* dynamic in the left hand.

Ex. A3.2.90. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.224-229.

Musical score for Ex. A3.2.90, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.224-229. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (p) melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The right hand starts with a melodic line and includes the instruction "molto p leggero ma con ritmo". The left hand provides harmonic support with chords and moving lines, marked with dynamics such as *f*, *p*, *f*, *f*, and *pp* (*secco*). The piece concludes with the instruction "senza Ped."

Ex. A3.2.91. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.255-259.

Musical score for Ex. A3.2.91, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.255-259. The score is in G major and 3/4 time. It is marked "Pesante" and "con entusiasmo". The right hand features a melodic line with dynamics *f* (*con entusiasmo*), *stringendo al*, and *mp sub. cresc.*. The left hand provides a rhythmic accompaniment with dynamics *f*, *con entusiasmo*, and *mp sub. cresc.*.

Ex. A3.2.92. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.276-283.

Musical score for Ex. A3.2.92, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.276-283. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (pp) melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The right hand includes the instruction "pp (*grazioso*)". The left hand provides harmonic support with chords and moving lines, marked with dynamics *f*, *pp*, and *ppp*.

Ex. A3.2.93. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.312-315.

Musical score for Ex. A3.2.93, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.312-315. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano (sf) melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The right hand includes the instruction "con passione". The left hand provides harmonic support with chords and moving lines, marked with dynamics *sf*, *con passione*, and *bf*.

Ex. A3.2.94. Sonata de C. Silvestri, p.I,m.319- 321;- - m.323-326.

Musical score for Ex. A3.2.94, showing two systems of piano and violin parts. The first system (measures 319-321) features piano dynamics (mp) and a 'cantando' marking. The second system (measures 323-326) features a dynamic range from forte (f) to pianissimo (pp), with markings for 'molto espressivo' and 'calando pochiss.'.

Ex. A3.2.95. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.328-331.

Musical score for Ex. A3.2.95, showing a single system of piano and violin parts. The tempo is marked as quarter note = 144 (♩ = 144) and the mood is 'con tenerezza'. The dynamics include 'cresc. molto'.

Ex. A3.2.96. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.345-346; m.358-361.

Musical score for Ex. A3.2.96, showing two systems of piano and violin parts. The first system (measures 345-346) features piano dynamics (pp) and a 'cresc.' marking. The second system (measures 358-361) features piano dynamics (pp) and a 'cresc.' marking.

Ex. A3.2.97. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.392-394;- - - - - m.399-400.

Musical score for Ex. A3.2.97, showing two systems of piano and violin parts. The first system (measures 392-394) is marked 'Con brio' and features fortissimo (ff) dynamics. The second system (measures 399-400) features fortissimo (f) and mezzo-forte (mf) dynamics.

Ex. A3.2.98. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.408-412.

Musical score for Ex. A3.2.98, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.408-412. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *sf* and a slur over the first two measures. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *sf* and a slur over the first two measures. The tempo marking is *sempre in tempo*.

Ex. A3.2.99. Sonata de C. Silvestri, p.II, m.1-9.

Musical score for Ex. A3.2.99, Sonata de C. Silvestri, p.II, m.1-9. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two measures. The tempo marking is *d = 66*. The dynamic markings are *mf*, *mp (pensieroso)*, *bp*, and *pp*.

Ex. A3.2.100. Sonata de C. Silvestri, p.II, m.55-60.

Musical score for Ex. A3.2.100, Sonata de C. Silvestri, p.II, m.55-60. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *bp* and a slur over the first two measures. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *bp* and a slur over the first two measures. The tempo marking is *poco (tranquillo)*. The dynamic markings are *bp*, *poco (tranquillo)*, and *rall e dim. molto*.

Ex. A3.2.101. Sonata de C. Silvestri, p.II, m.61-67.

Musical score for Ex. A3.2.101, Sonata de C. Silvestri, p.II, m.61-67. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *pp* and a slur over the first two measures. The left hand has a bass line with a dynamic marking of *pp* and a slur over the first two measures. The tempo marking is *d = 54-56*. The dynamic markings are *pp*, *cresc.*, and *mf*. The tempo marking is *molto espr. la melodia*.

Ex. A3.2.102. Sonata de C. Silvestri, p.II, m.79-92.

Musical score for Ex. A3.2.102, Sonata de C. Silvestri, p.II, m.79-92. The score is written for piano and includes the following markings and dynamics:

- First system: *bp* (piano), *poco* (piano).
- Second system: *(dolcissimo)* (pianissimo), *pp* (pianissimo), *(bp)* (piano), *Sul IV* (Sul tasto), *agitato* (agitato), *motta cresc. agitato* (molto crescendo agitato), *cresc.* (crescendo), *molto* (molto), *una corda* (una corda).

Ex. A3.2.103. Sonata de C. Silvestri, p.II, m.125-133.

Musical score for Ex. A3.2.103, Sonata de C. Silvestri, p.II, m.125-133. The score is written for piano and includes the following markings and dynamics:

- First system: *pp* (pianissimo), *p* (piano), *molto p* (molto piano), *pp* (pianissimo).
- Second system: *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo).

Ex. A3.2.104. Sonata de C. Silvestri, p.II, m. 159-167.

Musical score for Ex. A3.2.104, Sonata de C. Silvestri, p.II, m. 159-167. The score is written for piano and includes the following markings and dynamics:

- First system: *pp* (pianissimo).
- Second system: *ff* (fortissimo).

Ex. A3.2.105. Sonata de C. Silvestri, p.II, m. 172-178.

Musical score for Ex. A3.2.105, Sonata de C. Silvestri, p.II, m. 172-178. The score is in 2/4 time with a tempo marking of $d = 52$. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a *molto espr.* marking and a *p* dynamic, followed by a *cresc.* marking. The bass staff begins with a *bp* dynamic and a *molto espr.* marking, followed by a *cresc.* marking and a *sub p* marking. The music consists of a melodic line in the treble and a more rhythmic, chordal line in the bass.

Ex. A3.2.106. Sonata de C. Silvestri, p.II, m. 202-209.

Musical score for Ex. A3.2.106, Sonata de C. Silvestri, p.II, m. 202-209. The score is in 2/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a *dim.* marking and a *p* dynamic, followed by a *bp* dynamic and a *ppppp* dynamic. The bass staff begins with a *p* dynamic, followed by a *bp* dynamic and a *pp* dynamic. The music consists of a melodic line in the treble and a more rhythmic, chordal line in the bass. There are *lunga* markings above the treble staff and *lunga* markings above the bass staff.

Ex. A3.2.107. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 1-6.

Musical score for Ex. A3.2.107, Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 1-6. The score is in 2/4 time with a tempo marking of $d = 56$. It features a treble and bass staff. The treble staff is mostly empty, with a *molto p* marking. The bass staff begins with a *molto p* marking and a *una corda* marking. The music consists of a melodic line in the treble and a more rhythmic, chordal line in the bass.

Ex. A3.2.108. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 11-16.

Musical score for Ex. A3.2.108, Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 11-16. The score is in 2/4 time. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a *ppp* dynamic, followed by a *poco* marking and a *f* dynamic. The bass staff begins with a *ppp* dynamic, followed by a *(sensibile)* marking and a *bp* dynamic. The music consists of a melodic line in the treble and a more rhythmic, chordal line in the bass. There is a *(mosso)* marking above the treble staff and a *Rf* marking above the bass staff.

Ex. A3.2.109. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 18-23.

Ex. A3.2.109. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 18-23. The score is for a Rondo section. The tempo is marked $\text{♩} = 100$ (meno mosso) and the mood is *più dolce*. The music is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) begins with a *mp* dynamic and features a melodic line with a *bpp* (basso piano) dynamic marking. The lower staff (bass clef) starts with a *p* dynamic and includes *rall.* (rallentando) and *bpp* markings. The section concludes with a *cresc.* (crescendo) and a *trall.* (trill) marking.

Ex. A3.2.110. Sonata de C. Silvestri, p.III, m.31-35.

Ex. A3.2.110. Sonata de C. Silvestri, p.III, m.31-35. This excerpt shows a passage with a *f* (forte) dynamic. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff (bass clef) features a rhythmic accompaniment with *f* dynamics and accents (*>*) on the notes.

Ex. A3.2.111. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 43-47.

Ex. A3.2.111. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 43-47. The score shows a passage with dynamics ranging from *mp* to *f*. The upper staff (treble clef) has a melodic line with *mp*, *mf*, and *f* markings, ending with the instruction *(sciolte)*. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a *p dolce* (piano dolce) dynamic.

Ex. A3.2.112. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 70-75.

Ex. A3.2.112. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 70-75. This passage features a dynamic range from *mp* to *quasi f*. The upper staff (treble clef) begins with *mp* and *mf* dynamics, followed by *cresc.* and *quasi f*. The lower staff (bass clef) starts with *mp* and *mf*, then *f*, *p*, and *cresc.* markings.

Ex. A3.2.113. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 86-90.

Musical score for measures 86-90. The score is in treble and bass clefs. The right hand (treble clef) starts with a melodic line marked *dolce* and *dim.*. The left hand (bass clef) has a bass line marked *pp*. The middle staff (piano) is marked *(dolce e cantando)* and *bp*.

Ex. A3.2.114. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 145-150.

Musical score for measures 145-150. The score is in treble and bass clefs. The right hand (treble clef) starts with a melodic line marked *f* and *mp*. The left hand (bass clef) has a bass line marked *pp*. The middle staff (piano) is marked *una corda* and *pp*. There is a fermata over the first measure of the right hand.

Ex. A3.2.115. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 155-159.

Musical score for measures 155-159. The score is in treble and bass clefs. The right hand (treble clef) starts with a melodic line marked *vibr. (sulla tastiera)* and *pp*. The left hand (bass clef) has a bass line marked *pp*. The middle staff (piano) is marked *dolce* and *pp (3 corde)*. There is a fermata over the first measure of the right hand.

Ex. A3.2.116. Sonata de C. Silvestri, p.III, m.183-190.

Musical score for measures 183-190. The score is in treble and bass clefs. The right hand (treble clef) starts with a melodic line marked *pp*, *cresc.*, *mp*, and *p*. The left hand (bass clef) has a bass line marked *espr.* and *molto p*. The middle staff (piano) is marked *pp* and *(una corda)*. There is a fermata over the first measure of the right hand.

Ex. A3.2.117. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 195-198.

Musical score for measures 195-198. The score is in treble and bass clefs. The right hand (treble clef) starts with a melodic line. The left hand (bass clef) has a bass line. The middle staff (piano) is marked *pp*.

Ex. A3.2.118. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 263-271.

Tranquillo $\text{♩} = 96$

pp *espr.*

Ex. A3.2.119. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 297-301.

Più mosso

sf *sempre*

bf

Ex. A3.2.120. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 313-319.

ff

ff

8

Ex. A3.2.121. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 329-333; - - - - -m.337-341.

Tranquillo $\text{♩} = 112-108$

espr. (c.l. maniera) *espr.*

mp *mf*

dolce

pp *mp*

Mosso $\text{♩} = 176$

mp *f*

(secco)

pp *f*

(secco)

Ex. A3.2.122. Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 342-350.

Musical score for Ex. A3.2.122, Sonata de C. Silvestri, p.III, m. 342-350. The score is in G major and 3/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The violin part begins with a *mf* dynamic and a long melodic line that ends with a *ppp* dynamic. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics ranging from *pp* to *ppp*. A tempo marking *(sempre in tpo.)* is present. The score concludes with a double bar line and the text "BUCURESTI Januaria 1940".

Ex. A3.2.123. Sonata de M. Mihalovici, p.I, m. 1-5.

Musical score for Ex. A3.2.123, Sonata de M. Mihalovici, p.I, m. 1-5. The score is in G major and 3/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The violin part begins with a *p* dynamic and a melodic line that includes the lyrics "Je sais pourquoi là-bas le volcan s'est rouvert...". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics ranging from *p* to *mp*. The score includes the title "à Bohuslav Martinů", "2^{ème} SONATE", "pour Violon et Piano I", and "Marcel MIHALOVICI Op.45". The tempo marking is "Allegro molto appassionato" and the time signature is "T^o I^o (♩. = 138)".

Ex. A3.2.124. Sonata de M. Mihalovici, p.I, m. 22-26.

Musical score for Ex. A3.2.124, Sonata de M. Mihalovici, p.I, m. 22-26. The score is in G major and 3/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The violin part includes the lyrics "cre - - - scen - do - - - molto". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics ranging from *p* to *mp*. The tempo marking is "Allegro molto appassionato".

Ex. A3.2.125. Sonata de M. Mihalovici, p. I, m.54-57.

Musical score for Ex. A3.2.125, Sonata de M. Mihalovici, p. I, m.54-57. The score is in G major and 3/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The violin part includes the lyrics "cre - - - scen - do - - - molto". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics ranging from *p* to *mp*. The tempo marking is "Allegro molto appassionato".

Ex. A3.2.126. Sonata de M. Mihalovici. p. I, m.61-64; ----- m.71.

Più tranquillo (Tº 2º) ♩ = 100
p - espr.
rall.
p(fluido)
espress.
Tº 1º
f

Ex. A3.2.127. Sonata de M. Mihalovici. p. I, m.104-107.

pp(fluido)
Tº 2º ♩ = 100
P
molto
mf
molto espr., in rilievo

Ex. A3.2.128. Sonata de M. Mihalovici. p. I, m.131-136.

aTº (molto tranquillo)
mf molto espressivo de - - cre - - scen - -
p espr.
mf molto espressivo

Ex. A3.2.129. Sonata de M. Mihalovici. p. I, m.142-147.

Tº 1º
pp
pp
pp

Ex. A3.2.130. Sonata de M. Mihalovici. p. I, m.170-173; ----- p. I, m.185.

Ex. A3.2.131. Sonata de M. Mihalovici. p. I, m.189-193.

Ex. A3.2.132. Sonata de M. Mihalovici. p. I, m.206-211.

Ex. A3.2.133. Sonata de M. Mihalovici. p. I, m.220-225.

Ex. A3.2.134. Sonata de M. Mihalovici. p. I, m.250-254.

Musical score for Ex. A3.2.134, measures 250-254. The score is in 2/4 time and features a piano (p) dynamic. The tempo is marked "Tempo 1°". The right hand part begins with a piano (p) dynamic and a melodic line that moves from a lower register to a higher one. The left hand part starts with a piano (p) dynamic and a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *mf legato*.

Ex. A3.2.135. Sonata de M. Mihalovici. p. I, m.349-353.

Musical score for Ex. A3.2.135, measures 349-353. The score is in 2/4 time and features a piano (p) dynamic. The tempo is marked "Agitato". The right hand part begins with a piano (p) dynamic and a melodic line that moves from a lower register to a higher one. The left hand part starts with a fortissimo (ff) dynamic and a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p*, *ff*, and *cresc. sempre*.

Ex. A3.2.136. Sonata de M. Mihalovici. p. I, m.380-384.

Musical score for Ex. A3.2.136, measures 380-384. The score is in 2/4 time and features a piano (p) dynamic. The tempo is marked "Doppio piu lento". The right hand part begins with a mezzo-piano (mp) dynamic and a melodic line that moves from a lower register to a higher one. The left hand part starts with a piano (p) dynamic and a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mp sost. molto espr.*, *p*, and *Rit. ||*.

Ex. A3.2.137. Sonata de M. Mihalovici. p. I, m.388-391; ----- m.394-395.

Musical score for Ex. A3.2.137, measures 388-391 and 394-395. The score is in 2/4 time and features a piano (p) dynamic. The tempo is marked "poco a poco allargando e calando". The right hand part begins with a piano (p) dynamic and a melodic line that moves from a lower register to a higher one. The left hand part starts with a piano (p) dynamic and a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mp sost. molto espr.*, *p*, *pp*, *pppp*, and *dim.*.

Ex. A3.2.138. Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.1-3.

Larghetto cantabile $\text{♩} = 84$

il tema ben marc.

mp espr. e sost.

Ex. A3.2.139. Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.19-20.

Un poco più animato

mp sotto voce

cresc. *poco* *a* *poco*

Ex. A3.2.140. Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.26-27.

Agitato

mp *ff* *quasi trillo* *Pochiss rit. II* *estando* *p*

mp espr. *ff* *Pochiss rit. ... II*

Ex. A3.2.141. Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.32-33.

Tranquillo, un poco meno mosso

p dolce espr. *Pochiss rit.* *T* *p dolce espr.* *P sempre*

Ex. A3.2.142. Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.41-42.

Musical score for Ex. A3.2.142, Sonata de M. Mihalovici, p. II, m.41-42. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The upper staff (treble clef) begins with the instruction *espressivo* and a dynamic marking of *mp*. The lower staff (bass clef) begins with *p(agitato)* and *mf*. Both staves include *cresc.* markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Ex. A3.2.143. Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.46-47.

Musical score for Ex. A3.2.143, Sonata de M. Mihalovici, p. II, m.46-47. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The upper staff (treble clef) begins with *Rit. . . . || T^o I^o* and *espr.*. The lower staff (bass clef) begins with *Rit. . . . pp sost.*. Both staves include *cresc.* markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Ex. A3.2.144. Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.53-54.

Musical score for Ex. A3.2.144, Sonata de M. Mihalovici, p. II, m.53-54. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The upper staff (treble clef) begins with *T^o tranq.* and *pp sub.*. The lower staff (bass clef) begins with *pp sub.*. Both staves include *ppp* markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Ex. A3.2.145. Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.55-56.

Musical score for Ex. A3.2.145, Sonata de M. Mihalovici, p. II, m.55-56. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The upper staff (treble clef) begins with *Mosso* and *Sul tasto*. The lower staff (bass clef) begins with *pp sempre e misterioso*. Both staves include *pp sempre e misterioso* markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Ex. A3.2.146. Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.62.

Musical score for Ex. A3.2.146, Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.62. The score is in 3/4 time and features a piano part with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The piano part includes a trill in the right hand and a triplet in the left hand. The dynamic marking is 'ff'.

Ex. A3.2.147. Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.68-69.

Musical score for Ex. A3.2.147, Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.68-69. The score is in 3/4 time and features a piano part with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The piano part includes a trill in the right hand and a triplet in the left hand. The dynamic marking is 'pp espr. (non vibr.)'.

Ex. A3.2.148. Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.81-82.

Musical score for Ex. A3.2.148, Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.81-82. The score is in 3/4 time and features a piano part with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The piano part includes a trill in the right hand and a triplet in the left hand. The dynamic marking is 'pp delicatamente e fluido'.

Ex. A3.2.149. Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.93-94.

Musical score for Ex. A3.2.149, Sonata de M. Mihalovici. p. II, m.93-94. The score is in 3/4 time and features a piano part with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The piano part includes a trill in the right hand and a triplet in the left hand. The dynamic marking is 'Lentissimo'.

Ex. A3.2.150. Sonata de M. Mihalovici. p. III, m.1-5.

Musical score for Ex. A3.2.150, Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.1-5. The score is in 3/4 time and features a tempo marking of *Molto vivace* with a metronome marking of $\text{♩} = 180$. The key signature has one flat. The first staff (treble clef) begins with a *ritardando* marking and a *ff* dynamic. The second staff (bass clef) also begins with a *ritardando* marking and a *ff* dynamic. The music consists of a few measures of rapid, rhythmic figures.

Ex. A3.2.151. Sonata de M. Mihalovici. p. III, m.6-10.

Musical score for Ex. A3.2.151, Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.6-10. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The first staff (treble clef) contains several trills, each marked with a *tr* and a slur. The second staff (bass clef) contains a series of chords and arpeggiated figures. The music is characterized by its rhythmic complexity and dynamic intensity.

Ex. A3.2.152. Sonata de M. Mihalovici. p. III, m.26-35.

Musical score for Ex. A3.2.152, Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.26-35. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The first staff (treble clef) is marked *arco* and begins with a *mf* dynamic, followed by a *f* dynamic. The second staff (bass clef) begins with a *ff* dynamic and features a series of chords and arpeggiated figures. The music is characterized by its rhythmic complexity and dynamic intensity.

Ex. A3.2.153. Sonata de M. Mihalovici. p. III, m.45-50.

Musical score for Ex. A3.2.153, Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.45-50. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The first staff (treble clef) begins with a *f* dynamic and features a series of chords and arpeggiated figures. The second staff (bass clef) begins with a *ff* dynamic and features a series of chords and arpeggiated figures. The music is characterized by its rhythmic complexity and dynamic intensity. The score concludes with the instruction *Senza Ped.*

Ex. A3.2.154. Sonata de M. Mihalovici. p. III, m.67-73.

Tranquillo ma in Tempo (♩ = 60-66)

Pochiss. rit. *p espr.*
p sub. *molto* *p* *espr.*

Ex. A3.2.155. Sonata de M. Mihalovici. p. III, m.95-111.

p *cresc.* *f*
p *cresc.*
f *non stentando* *Pochiss. rit.*

Ex. A3.2.156. Sonata de M. Mihalovici. p. III, m.112-116.

T^o I^o (♩ = 180)

p *molto* *sfz* *ffp* *cresc.* *ffp*
8^a *secco* *secco* *secco* *secco*

Ex. A3.2.157. Sonata de M. Mihalovici. p. III, m.137-142.

Musical score for Ex. A3.2.157, Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.137-142. The score is written for piano and features a complex, multi-measure rest in the right hand. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*.

Ex. A3.2.158. Sonata de M. Mihalovici. p. III, m.164-169.

Musical score for Ex. A3.2.158, Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.164-169. The score is written for piano and features a complex, multi-measure rest in the right hand. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *fp*, *cresc.*, and *molto*. Performance instructions include *senza ped.* and *9^a tr^a*.

Ex. A3.2.159. Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.175-181.

Musical score for Ex. A3.2.159, Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.175-181. The score is written for piano and features a complex, multi-measure rest in the right hand. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp sost. ed espr.*, *pp sost. ed espr.*, and *Rit.*. Performance instructions include *non slentando (♩ = 60-66)*.

Ex. A3.2.160. Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.220-229.

Musical score for Ex. A3.2.160, Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.220-229. The score is written for piano and features a complex, multi-measure rest in the right hand. The left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff rúvido* and *rúvido*.

Ex. A3.2.161. Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.341-347.

Musical score for Ex. A3.2.161, Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.341-347. The score is in 3/4 time and features a piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamic range. The upper staff is marked with *pp espr.* and *Rit.*, and includes a *T''* marking. The lower staff is marked with *p sost.* and *Rit.*, and includes a *T''* marking. The piece concludes with a *p* dynamic marking.

Ex. A3.2.162. Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.353-359.

Musical score for Ex. A3.2.162, Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.353-359. The score is in 3/4 time and features a piano (p) and forte (f) dynamic range. The upper staff is marked with *pp sub.*, *cresc.*, *mf cresc.*, and *f cresc.*. The lower staff is marked with *p sub.*, *cresc.*, *mf cresc.*, *sfz*, and *f cresc.*. The piece concludes with a *f* dynamic marking.

Ex. A3.2.163. Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.367-374.

Musical score for Ex. A3.2.163, Sonata de M. Mihalovici, p. III, m.367-374. The score is in 3/4 time and features a piano (p) and forte (f) dynamic range. The upper staff is marked with *ppsub. espr.*, *Animando poco a poco*, and *cresc. sempre*. The lower staff is marked with *espr.*, *pp sub.*, and *cresc. sempre*. The piece concludes with a *f* dynamic marking.

Ex. A3.2.164. Sonata de M. Mihalovici, p.III, m.401-403; ----- m.423-425.

Musical score for Ex. A3.2.164, Sonata de M. Mihalovici, p.III, m.401-403; ----- m.423-425. The score is in 3/4 time and features a forte (f) and fortissimo (ff) dynamic range. The upper staff is marked with *fp* and *sub*. The lower staff is marked with *fp sub.* and *ff*. The piece concludes with a *ff* dynamic marking. The score includes a *senza ped.* instruction and a *8^a* marking.

Ex. A3.2.165. Sonata de M. Mihalovici, p.III, m.433-437

Tempo feroce

ff

Ex. A3.2.166. Sonata de B. Moroianu, p.I, m.1-10.

Profesorului Mircea Bicsau

SONATA

PENTRU VIOLINĂ ȘI PIAN

I

BOGDAN MOROIANU

op. 9

Allegro risoluto
sul IV

Ex. A3.2.167. Sonata de B. Moroianu, p.I, m.11-14.

Ex. A3.2.168. Sonata de B. Moroianu, p.I, m.16-18.

Musical score for Ex. A3.2.168, Sonata de B. Moroianu, p.I, m.16-18. The score is in 3/4 time and features a complex, chromatic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The right hand begins with a half note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The left hand consists of chords and single notes. Dynamics include *f legato*, *sf*, and *f*.

Ex. A3.2.169-a. Sonata de B. Moroianu, p.I, m.25-30.

Musical score for Ex. A3.2.169-a, Sonata de B. Moroianu, p.I, m.25-30. The score is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked *f deciso*. The left hand provides harmonic support with chords and single notes, marked *f* and *sf*.

Ex. A3.2.169-b. Sonata de B. Moroianu, p.I, m.39-45.

Musical score for Ex. A3.2.169-b, Sonata de B. Moroianu, p.I, m.39-45. The score is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked *senza rit.*. The left hand consists of chords and single notes, marked *dim.*.

Ex. A3.2.170. Sonata de B. Moroianu, p.I, m.50-56.

Musical score for Ex. A3.2.170, Sonata de B. Moroianu, p.I, m.50-56. The score is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked *Più mosso* and $\text{♩} = 152$. The left hand consists of chords and single notes, marked *p dolce*, *p*, and *sf*.

Ex. A3.2.171. Sonata de B. Moroianu, p.I, m.57-63.

Musical score for Ex. A3.2.171, Sonata de B. Moroianu, p.I, m.57-63. The score is in 3/4 time and features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with a *p dolcissimo* marking, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Ex. A3.2.172. Sonata de B. Moroianu, p.I, m.73-81.

Musical score for Ex. A3.2.172, Sonata de B. Moroianu, p.I, m.73-81. The score is in 3/4 time and features a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a melodic line with a *f* marking, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Ex. A3.2.173. Sonata de B. Moroianu, p.I, m.92-101.

Musical score for Ex. A3.2.173, Sonata de B. Moroianu, p.I, m.92-101. The score is in 3/4 time and features a tempo marking of *Tempo I* with a quarter note equal to 112. The right hand plays a melodic line with a *f* marking and a *cresc.* marking. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines, featuring dynamics of *f*, *sf*, *ff*, and *f*.

Ex. A3.2.174. Sonata de B. Moroianu, p.I, m.203-205; - - p.I, m. 208-211.

Two systems of musical notation for piano. The first system (measures 203-205) features a melody in the right hand starting with a half note, followed by quarter notes, and a bass line with eighth notes. Dynamics include *p dolce* and *sf*. The second system (measures 208-211) shows a more complex texture with chords and moving lines in both hands, with dynamics ranging from *mf* to *sf* and *p*.

Ex. A3.2.175. Sonata de B. Moroianu, p.I, m.238-245.

Musical notation for piano, titled "Più mosso". It shows a single system of piano music with a melody in the right hand and a bass line. Dynamics include *f* and *sf*.

Ex. A3.2.176. Sonata de B. Moroianu, p.I, m.257-262.

Musical notation for piano, titled "a tempo". It shows a single system of piano music with a melody in the right hand and a bass line. Dynamics include *pp espress.*, *cresc.*, *sf*, and *sf cresc.*

Ex. A3.2.177. Sonata de B. Moroianu, p.I, m.377-386.

Musical notation for piano. It shows a single system of piano music with a melody in the right hand and a bass line. Dynamics include *f cresc.*, *ff*, and *sf*.

Ex. A3.2.178. Sonata de B. Moroianu, p.II, m.1-6.

Notturmo Andante con moto

Ex. A3.2.179. Sonata de B. Moroianu, p.II, m.10-12.

Ex. A3.2.180. Sonata de B. Moroianu, p.II, m.24-28.

p misterioso

Ex. A3.2.181. Sonata de B. Moroianu, p.II, m.29-33.

f marcato *ff con sarcasmo*
quasi campane

Ex. A3.2.182. Sonata de B. Moroianu, p.III, m.1-7.

Allegro amabile ♩ = 132

p dolce *mf*

Ex. A3.2.183. Sonata de B. Moroianu, p.III, m.28-34.

Meno mosso ♩ = 93

p *cresc.* *espressivo* *p*

rit. a tempo *mf*

Ex. A3.2.184. Sonata de B. Moroianu, p.III, m.33-39.

a tempo *mf* *pp* *sf*

Ex. A3.2.185. Sonata de B. Moroianu, p.III, m.54-55; - - - p.III, m.60-62.

Tempo I ♩ = 132

p dolce *p*

f con suono *piu f*

Ex. A3.2.186. Sonata de B. Moroianu, p.III, m.87-89; - - - - - m.91-93.

The image shows two systems of musical notation. The first system is marked 'sostenuto' and features a piano part with a fortissimo (*ff*) dynamic and a violin part with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system is marked 'Allegro' with a tempo of quarter note = 112, featuring a piano part with a piano (*p*) dynamic and a violin part with alternating fortissimo (*f*) and piano (*p*) dynamics.

Ex. A3.2.187. Sonata de B. Moroianu, p.III, m.106-109; - - - - - p.III, m.120-121

The image shows two systems of musical notation. The first system is marked 'Tempo I' with a tempo of quarter note = 102, featuring a piano part with a piano (*p*) dynamic and a violin part with a pianissimo (*pp*) dynamic. The second system features a piano part with a pianissimo (*pp*) dynamic and a violin part with a fortissimo (*f*) dynamic.

Ex. A3.2.188. Sonata de B. Moroianu, p.III, m.135-140.

The image shows two systems of musical notation. The first system is marked 'Meno mosso' with a tempo of quarter note = 92, featuring a piano part with a piano (*p*) dynamic and a violin part with a pianissimo (*pp*) dynamic. The second system features a piano part with a pianissimo (*pp*) dynamic and a violin part with a pianissimo (*pp*) dynamic.

Ex. A3.2.189. Sonata de B. Moroianu, p.III, m.150-156.

The image shows two systems of musical notation. The first system features a piano part with a fortissimo (*f*) dynamic and a violin part with a piano (*p*) dynamic. The second system features a piano part with a piano (*p*) dynamic and a violin part with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a 'rit. . . . a tempo' marking.

Ex. A3.2.190. Ex.316. p.III, m.171-172; - - - m.177-178; - - - - - m.183-185.

Tempo I

p scherzando

p

f

più f

This musical score consists of three systems of piano music. The first system is marked 'Tempo I' and 'p scherzando'. The second system is marked 'p' and 'f'. The third system is marked 'più f'. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with block chords and moving bass lines in the left hand.

Ex. A3.2.191. Sonata de B.Moroianu, p.III, m.189-191; - - - m.195-198.

ff con entusiasmo

f

This musical score consists of two systems of piano music. The first system is marked 'ff con entusiasmo'. The second system is marked 'f'. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with block chords and moving bass lines in the left hand.

Ex. A3.2.192. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.1-4.

SONATA
PENTRU VIOARĂ ȘI PIAN

LUCRARE DISTINSĂ CU PREMIUL DE STAT PE ANUL 1953

I

Allegro moderato (♩ = 100)

SABIN V. DRĂGOI

f

mf

f

mf

This musical score is for the first movement of a sonata. It is marked 'Allegro moderato (♩ = 100)'. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand, with block chords and moving bass lines in the left hand. The score includes dynamic markings of *f* and *mf*.

Ex. A3.2.193. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.18-23;----- m.28.

Score for Ex. A3.2.193, Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.18-23;----- m.28. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the piano part (left) and violin part (right). The piano part is marked *il canto ben marcato* and *P legatissimo*. The violin part is marked *f*. The second system shows the continuation of the piano part, which is marked *f*.

Ex. A3.2.194. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.41-44.

Score for Ex. A3.2.194, Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.41-44. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the piano part (left) and violin part (right). The piano part is marked *a tempo* and *f*. The violin part is marked *mf*. The second system shows the continuation of the piano part, which is marked *mf*.

Ex. A3.2.195. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.50-51; - - p.I, m.55-57.

Score for Ex. A3.2.195, Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.50-51; - - p.I, m.55-57. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the piano part (left) and violin part (right). The piano part is marked *a tempo* and *f*. The violin part is marked *mf*. The second system shows the continuation of the piano part, which is marked *a tempo* and *f*. The violin part is marked *poco rit.* and *a tempo*. The piano part is marked *P legato ed espress.*

Ex. A3.2.196. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.57-61.

Score for Ex. A3.2.196, Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.57-61. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the piano part (left) and violin part (right). The piano part is marked *a tempo* and *P legato ed espress.*. The violin part is marked *f*. The second system shows the continuation of the piano part, which is marked *mf*.

Ex. A3.2.197. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.65-67.

musical score for Ex. A3.2.197, Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.65-67. The score is in 3/4 time and D major. The tempo is *molto cantabile ed espressivo*. The first staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a long slur. The second staff (piano) has a piano (*p*) dynamic and consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Ex. A3.2.198. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.83-85.

musical score for Ex. A3.2.198, Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.83-85. The score is in 3/4 time and D major. The first staff (treble clef) has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a melodic line with a long slur. The second staff (piano) has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Ex. A3.2.199. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.89-91.

musical score for Ex. A3.2.199, Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.89-91. The score is in 3/4 time and D major. The tempo is *Meno mosso* and the character is *rustico*. The first staff (treble clef) has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a melodic line with a long slur. The second staff (piano) has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings *m.s.* and *fp*, and a *rustico* character marking at the end.

Ex. A3.2.200. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.93-95.

musical score for Ex. A3.2.200, Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.93-95. The score is in 3/4 time and D major. The first staff (treble clef) has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a melodic line with a long slur. The second staff (piano) has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and consists of a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes the instruction *il canto* in both staves.

Ex. A3.2.201. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.101-103.

Ancora meno mosso
p semplice ed innocente

Ex. A3.2.202. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.106-108.

mf il canto ben marcato

Ex. A3.2.203. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.127-130.

mf *allarg.* *a tempo* *f*

Ex. A3.2.204. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.173-177.

mf *poco rit.* *a tempo* *p* *espress.* *crec.* *p molto legato*

Ex. A3.2.205. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.207-210.

Musical score for Ex. A3.2.205, Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.207-210. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the right hand with a *p* dynamic and a *p rustico* marking. The second system shows the left hand with a *p* dynamic and the right hand with an *espress. molto* marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Ex. A3.2.206. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.211-215.

Musical score for Ex. A3.2.206, Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.211-215. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the right hand with a *p* dynamic and a *passionato* marking. The second system shows the left hand with a *p* dynamic and the right hand with a *mf* dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Ex. A3.2.207. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.219-225.

Musical score for Ex. A3.2.207, Sonata de S. Drăgoi, p.I, m.219-225. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the right hand with a *p* dynamic and the left hand with a *p* dynamic. The second system shows the right hand with a *p* dynamic and the left hand with a *p* dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations.

Ex. A3.2.208. Sonata de S. Drăgoi, p.II, m.1-8.

Musical score for Ex. A3.2.208, Sonata de S. Drăgoi, p.II, m.1-8. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system shows the right hand with a *mf* dynamic and the left hand with a *mf* dynamic. The second system shows the right hand with a *mf* dynamic and the left hand with a *mf* dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations. The tempo is marked *Andante epico* (♩=80) and the instruction *quasi parlando sempre sulla IV^a corda* is present.

Ex. A3.2.209. Sonata de S. Drăgoi, p.II, m.17-21.

Musical score for Ex. A3.2.209, Sonata de S. Drăgoi, p.II, m.17-21. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff is for the violin, starting with a *p pizz.* (pizzicato) marking and a *mf arco* (mezzo-forte arco) marking. The lower staff is for the piano, starting with a *p semplice* (piano semplice) marking and a *mf* (mezzo-forte) marking. The music features a melodic line in the violin and a rhythmic accompaniment in the piano.

Ex. A3.2.210. Sonata de S. Drăgoi, p.II, m.48-56.

Musical score for Ex. A3.2.210, Sonata de S. Drăgoi, p.II, m.48-56. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff is for the violin, starting with a *fp* (fortissimo piano) marking and a *mf* (mezzo-forte) marking. The lower staff is for the piano, starting with a *fp* (fortissimo piano) marking and a *mf* (mezzo-forte) marking. The tempo is marked *L'istesso tempo*. The music features a melodic line in the violin and a rhythmic accompaniment in the piano.

Ex. A3.2.211. Sonata de S. Drăgoi, p.II, m.65-69.

Musical score for Ex. A3.2.211, Sonata de S. Drăgoi, p.II, m.65-69. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff is for the violin, starting with a *fp* (fortissimo piano) marking. The lower staff is for the piano, starting with a *fp* (fortissimo piano) marking. The music features a melodic line in the violin and a rhythmic accompaniment in the piano.

Ex. A3.2.212. Sonata de S. Drăgoi, p.II, m.90-98.

Musical score for Ex. A3.2.212, Sonata de S. Drăgoi, p.II, m.90-98. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff is for the violin, starting with a *p* (piano) marking and a *mf* (mezzo-forte) marking. The lower staff is for the piano, starting with a *p* (piano) marking and a *f* (fortissimo) marking. The music features a melodic line in the violin and a rhythmic accompaniment in the piano.

Ex. A3.2.213. Sonata de S. Drăgoi, p.II, m.159-163.

L'istesso tempo (♩=♩)

Ex. A3.2. 214. Sonata de S. Drăgoi, p.II, m.189-192.

Ex. A3.2.215. Sonata de S. Drăgoi, p.II, m.197-199.

p poco meno *ritard. e dimin.* *pp*

p ben marcato *ritard. e dimin.* *pp*

Ex. A3.2.216. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m.1-4; ----- m.25-27.

Allegro giocoso (♩=132)

Ex. A3.2.217. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 61-66.

Musical score for Ex. A3.2.217, Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 61-66. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a forte (f) dynamic in the left hand and a piano (p) dynamic in the right hand. The right hand plays a melodic line with grace notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Ex. A3.2.218. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 77-82.

Musical score for Ex. A3.2.218, Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 77-82. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a mezzo-forte (mf) dynamic in the left hand and a forte (f) dynamic in the right hand. The right hand plays a melodic line with grace notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Ex. A3.2.219. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 123-127.

Musical score for Ex. A3.2.219, Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 123-127. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a mezzo-forte (mf) dynamic in the left hand and a piano (p) dynamic in the right hand. The right hand plays a melodic line with grace notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The tempo is marked *Meno* (♩ = 116) and the style is *cantabile ed espress.*

Ex. A3.2.220. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 155-159.

Musical score for Ex. A3.2.220, Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 155-159. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a mezzo-forte (mf) dynamic in the left hand and a piano (p) dynamic in the right hand. The right hand plays a melodic line with grace notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

Ex. A3.2.221. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 165-170.

Musical score for Ex. A3.2.221, Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 165-170. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes a treble clef staff with a *cresc.* marking and a *mf* dynamic, and a grand staff (treble and bass clefs) with a *mf* dynamic. The second system includes a treble clef staff with a *p* dynamic and a grand staff with a *p* dynamic. The music features flowing eighth-note passages in the right hand and accompaniment in the left hand.

Ex. A3.2.222. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 201-208.

Musical score for Ex. A3.2.222, Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 201-208. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes a treble clef staff with a *Tempo primo* marking and a *p* dynamic, and a grand staff with a *p* dynamic. The second system includes a treble clef staff with a *mf* dynamic and a grand staff with a *mf* dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand and accompaniment in the left hand.

Ex. A3.2.223. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 273-279.

Musical score for Ex. A3.2.223, Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 273-279. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes a treble clef staff with a *mf* dynamic and a grand staff with a *mf* dynamic. The second system includes a treble clef staff with a *p* dynamic and a grand staff with a *p* dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand and accompaniment in the left hand.

Ex. A3.2.224. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 297-304.

Musical score for Ex. A3.2.224, Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 297-304. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system includes a treble clef staff with a *mf* dynamic and a grand staff with a *mf* dynamic. The second system includes a treble clef staff with a *p* dynamic and a grand staff with a *p* dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the right hand and accompaniment in the left hand.

Ex. A3.2.225. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 309-316.

Musical score for Ex. A3.2.225, Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 309-316. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with various dynamics including *p*, *mf*, and *p*. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines, also marked with *p* and *mf*.

Ex. A3.2.226. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 317-324.

Musical score for Ex. A3.2.226, Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 317-324. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with dynamics *mf* and *f*. The bass staff features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines, marked with *mf* and *f*.

Ex. A3.2.227. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m.325-326; - - - m.329-330; - - - - - m.333-337.

Musical score for Ex. A3.2.227, Sonata de S. Drăgoi, p.III, m.325-326; - - - m.329-330; - - - - - m.333-337. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff has a melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *f*. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines, marked with *p* and *mf*.

Ex. A3.2.228. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 351-356.

Musical score for Ex. A3.2.228, Sonata de S. Drăgoi, p.III, m. 351-356. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features a melodic line with dynamics *mf* and *ff*. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines, marked with *ff*. The instruction *poco a poco accelerando e crescendo* is written above the treble staff.

Ex. A3.2.229. Sonata de S. Toduță, p.I, m. 1-6.

Lui Mihai Constantinescu
SONATA
PENTRU VIOLINĂ ȘI PIAN

Sonata ... I SIGISMUND TODUȚĂ
Un poco espressivo ♩ = 124

p

Ex. A3.2.230. Sonata de S. Toduță, p.I, m. 30-34.

p

ritenuto poco a poco

Ex. A3.2.231. Sonata de S. Toduță, p.I, m. 35-39.

Andantino mosso ♩ = 69-72

p tranquillo e poco dolce

mp un poco cantabile

molto legato

precipit. calmando poco rit. a tempo

p

mp

molto legato

precipit. calmando poco rit. a tempo

Ex. A3.2.232. Sonata de S. Toduță, p.I, m. 47-48.

un poco più mosso \downarrow 88-92

mf

mf cantabile

This musical score shows two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It begins with a tempo marking 'un poco più mosso' and a metronome marking of 88-92. The dynamics are marked 'mf'. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It is marked 'mf cantabile' and features a series of chords and arpeggiated figures.

Ex. A3.2.233. Sonata de S. Toduță, p.I, m. 50-52.

a tempo

f molto espress.

mf

This musical score shows two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It starts with a tempo marking 'a tempo' and a dynamic marking 'f' with the instruction 'molto espress.'. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, marked with a dynamic of 'mf'. The music consists of chords and arpeggiated patterns.

Ex. A3.2.234. Sonata de S. Toduță, p.I, m. 58-64.

quasi largo

molto p

p

pp

poco

p

poco

rall.

a tempo

mf

mf espress. e legatissimo

This musical score is divided into two systems. The first system shows two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It is marked 'quasi largo' and has dynamics 'molto p' and 'p'. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, marked 'pp' and 'poco'. The second system also shows two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature, marked 'rall.' and 'a tempo', with dynamics 'mf'. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, marked 'mf' and 'espress. e legatissimo'. The music features complex chordal textures and arpeggiated figures.

Ex. A3.2.235. Sonata de S. Toduță, p.I, m. 70-72.

Tempo I $\text{♩} = 138$ ma un poco agitato
assai f
poco, ff *molto legato*

Ex. A3.2.236. Sonata de S. Toduță, p.I, m. 74-75.

Andantino mosso $\text{♩} = 72$ *poco, f* *mf subito e cantabile* *accelerando*

Ex. A3.2.237. Sonata de S. Toduță, p.I, m. 76-78.

Allegro *molto marcato il tema* *ff* *assai cantabile ed espressivo*

Ex. A3.2.238. Sonata de S. Toduță, p.I, m. 82-84; ----- m.89.

Andantino mosso $\text{♩} = 72$ *f* *mf sub.* *accel. molto* *Allegro* *ff marcatisimo*

Ex. A3.2.239. Sonata de S. Toduță, p.I, m.104-106.

tratten. molto
p
rall.
pp
Tempo I. Allegro molto moderato $\text{♩} = 132$
p
m.s.
ppp
(una corda)

This musical score is for the first movement of the Sonata by S. Toduță, measures 104-106. It is written for piano and features a 4/4 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *tratten. molto* (trattenuto molto). The melody in the right hand consists of a series of eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. The tempo then changes to *rall.* (rallentando), and the dynamics drop to *pp* (pianissimo). The tempo returns to *Tempo I. Allegro molto moderato* with a metronome marking of $\text{♩} = 132$. The dynamics are *p* in the right hand and *ppp* (pianississimo) in the left hand. A *m.s.* (mezza sordina) instruction is present. The piece concludes with a *(una corda)* instruction.

Ex. A3.2.240. Sonata de S. Toduță, p.I, m.134-136.

Andantino mosso $\text{♩} = 69-72$
f cantabile
f molto legato

This musical score is for the first movement of the Sonata by S. Toduță, measures 134-136. It is written for piano and features a 4/4 time signature. The tempo is marked *Andantino mosso* with a metronome marking of $\text{♩} = 69-72$. The right hand plays a melody with a *f cantabile* (forte cantabile) dynamic, while the left hand provides a harmonic accompaniment with a *f molto legato* (forte molto legato) dynamic.

Ex. A3.2.241. Sonata de S. Toduță, p.I, m.146-148.

un poco più mosso $\text{♩} = 88-92$
quasi f e molto espressivo
quasi f ed ampio

This musical score is for the first movement of the Sonata by S. Toduță, measures 146-148. It is written for piano and features a 4/4 time signature. The tempo is marked *un poco più mosso* with a metronome marking of $\text{♩} = 88-92$. The right hand plays a melody with a *quasi f e molto espressivo* (quasi forte e molto espressivo) dynamic, while the left hand provides a harmonic accompaniment with a *quasi f ed ampio* (quasi forte ed ampio) dynamic.

Ex. A3.2.242. Sonata de S. Toduță, p.I, m.151-154.

a tempo
f espress.
ff

This musical score is for the first movement of the Sonata by S. Toduță, measures 151-154. It is written for piano and features a 4/4 time signature. The tempo is marked *a tempo*. The right hand plays a melody with a *f espress.* (forte espressivo) dynamic, while the left hand provides a harmonic accompaniment with a *ff* (fortissimo) dynamic.

Ex. A3.2.247. Sonata de S. Toduță, p.II, m.33-35.

subito, *ff* con patetico slancio

assai *ff*

Ex. A3.2.248. Sonata de S. Toduță, p.II, m.43-45.

a Tempo I

f

mf assai, poi sempre più tranquillo

Ex. A3.2.249. Sonata de S. Toduță, p.II, m.64-65; ----- m.68-69.

assai *ff* e molto ampio

assai *ff*

poco a poco rit. -----

Ex. A3.2. 250. Sonata de S. Toduță, p.II, m.70-73.

a tempo

mf un poco stanco

pp e molto tranquillo

Ex. A3.2.251. Sonata de S. Toduță, p.II, m.91-92; - - - - m.95-96.

Musical score for Ex. A3.2.251, showing piano and violin parts. The piano part features a melodic line with dynamics including *cresc*, *ff assai*, and *fff*. The violin part has a rhythmic accompaniment. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 91-92 and the second system covering measures 95-96.

Ex. A3.2.252. Sonata de S. Toduță, p.II, m.104-106; - - -m.108-110; - - - - - m.113.

Musical score for Ex. A3.2.252, showing piano and violin parts. The piano part includes tempo markings *Tempo I*, *ritando*, and *a tempo (giusto)*, along with dynamics *p* and *mf*. The violin part has a melodic line. The score is divided into three systems, with the first system covering measures 104-106, the second system covering measures 108-110, and the third system covering measure 113.

Ex. A3.2.253. Sonata de S. Toduță, p.III, m.1-4; - - - - - p.III, m.9-10.

Musical score for Ex. A3.2.253, showing piano and violin parts. The piano part includes tempo markings *Rondo...* and *Allegro giocoso*, along with dynamics *mf*, *quasi f*, and *mf molto ritmico*. The violin part has a melodic line. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 1-4 and the second system covering measures 9-10.

Ex. A3.2.254. Sonata de S. Toduță, p.III, m.47-50.

Musical score for Ex. A3.2.254, showing piano and violin parts. The piano part includes the tempo marking *Molto giocoso* and dynamics *ff* and *f*. The violin part has a melodic line. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 47-50.

Ex. A3.2.255. Sonata de S. Toduță, p.III, m.90-92.

Tempo I. Allegro giocoso $\text{♩} = 108$

p

ppp

scherzando e molto leggiero

This musical score shows two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a pianissimo (*ppp*) dynamic and playing a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The tempo is marked 'Tempo I. Allegro giocoso' with a metronome marking of 108 quarter notes per minute. The mood is 'scherzando e molto leggiero'.

Ex. A3.2.256. Sonata de S. Toduță, p.III, m.107-111; ----- m.113.

ff

ff

mf subito

ff

This musical score consists of two parts. The first part shows measures 107-111 in two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also starting with *ff*. The second part shows measure 113 in a single staff, continuing the melodic line from the first part, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The dynamic *mf subito* is indicated in the first part of the score.

Ex. A3.2.257. Sonata de S.Toduță, p.III, m.126-131.

mf

ff

p

poco f

p

This musical score shows two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, playing a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The dynamics change throughout the passage: *mf*, *ff*, *p*, *poco f*, and *p*.

Ex. A3.2.258. Sonata de S.Toduță, p.III, m.144-148.

Andante cantabile $\text{♩} = 116$

p molto espress.

mf espress.

p

This musical score shows two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a melodic line with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, playing a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The tempo is marked 'Andante cantabile' with a metronome marking of 116 quarter notes per minute. The dynamics are *p molto espress.*, *mf espress.*, and *p*.

Ex. A3.2.259: a) p.I, m.1-2;

b) p.III, m.1;

c) p.III, m.8.



Ex. A3.2.260. Sonata de S.Toduță, p.III, m.156-158.



Ex. A3.2.261: a) Sonata de S.Toduță, p.I, m.1;

b) p.III, m.1;

c) p.III, m.144.



Ex. A3.2.262. Sonata de S.Toduță, p.III, m.164-167.



Ex. A3.2.263. Sonata de S.Toduță, p.III, m.168-170.

Musical score for Ex. A3.2.263, Sonata de S.Toduță, p.III, m.168-170. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The upper staff (treble clef) begins with the tempo marking *calmo* and the dynamic *mf un poco dolente*. The lower staff (bass clef) starts with *mp* and includes *cantabile* markings. The piece concludes with a dynamic of *f* and the marking *assai mf*. The music consists of a single melodic line in the upper staff and a complex accompaniment in the lower staff, featuring numerous triplets and slurs.

Ex. A3.2.264. Sonata de S.Toduță, p.III, m.172-174.

Musical score for Ex. A3.2.264, Sonata de S.Toduță, p.III, m.172-174. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The upper staff (treble clef) begins with a dynamic of *p* and includes the tempo marking *tranquillo*. The lower staff (bass clef) starts with *mp* and includes *f subito* markings. The piece concludes with a dynamic of *p*. The music consists of a single melodic line in the upper staff and a complex accompaniment in the lower staff, featuring numerous triplets and slurs.

Ex. A3.2.265. Sonata de S.Toduță, p.III, m.243-252.

Musical score for Ex. A3.2.265, Sonata de S.Toduță, p.III, m.243-252. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The upper staff (treble clef) begins with a dynamic of *fff* and the tempo marking *ancora più animato*. The lower staff (bass clef) starts with *fff* and includes the marking *fff marcatissimo*. The piece concludes with a dynamic of *fff*. The music consists of a single melodic line in the upper staff and a complex accompaniment in the lower staff, featuring numerous triplets and slurs.

Exemple muzicale atașate la Capitolul 3

Ex. A3.3.1. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.228-231.



Musical score for Ex. A3.3.1, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.228-231. The score is in 2/4 time and consists of three staves. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The tempo/mood is marked *molto p leggiero ma con ritmo*. The dynamics are *pp (secco)* and *senza Ped.*

Ex. A3.3.2. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m.37-41.



Musical score for Ex. A3.3.2, Sonata de S. Drăgoi, p.III, m.37-41. The score is in 2/4 time and consists of three staves. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The dynamics are marked *p*.

Ex. A3.3.3. Sonata de S. Drăgoi, p.II, m. 65-73.



Musical score for Ex. A3.3.3, Sonata de S. Drăgoi, p.II, m. 65-73. The score is in 2/4 time and consists of three staves. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The dynamics are marked *fp* and *mf*.

Ex. A3.3.4. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.237-240.



Musical score for Ex. A3.3.4, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.237-240. The score is in 2/4 time and consists of three staves. The top staff is the right hand, and the bottom two staves are the left hand. The dynamics are marked *p sempre*, *mf*, and *molto pp*. The instruction *(con Ped. e sordino)* is written at the bottom.

Ex. A3.3.5. Sonata de C. Silvestri, p.III, m.258-262.

Musical score for Ex. A3.3.5, Sonata de C. Silvestri, p.III, m.258-262. The score is in treble and bass clefs. The tempo is marked *(tranquillo)*. The dynamics are *pp* (pianissimo) and *pppp* (pianississimo). The first staff is marked *8. pp* and the second staff is marked *molto pp (appena toccato)*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a long, sweeping melodic line in the upper register.

Ex. A3.3.6. Sonata de C. Silvestri, p.III, m.174-178.

Musical score for Ex. A3.3.6, Sonata de C. Silvestri, p.III, m.174-178. The score is in treble and bass clefs. The tempo is marked *(flautando)*. The dynamics are *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). The first staff is marked *mf* and the second staff is marked *pp*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a long, sweeping melodic line in the upper register.

Ex. A3.3.7. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m.250-254.

Musical score for Ex. A3.3.7, Sonata de S. Drăgoi, p.III, m.250-254. The score is in treble and bass clefs. The dynamics are *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The first staff is marked *mf* and the second staff is marked *p*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a long, sweeping melodic line in the upper register.

Ex. A3.3.8. Sonata de S. Drăgoi, p.I, m. 217-218.

Musical score for Ex. A3.3.8, Sonata de S. Drăgoi, p.I, m. 217-218. The score is in treble and bass clefs. The dynamics are *mf* (mezzo-forte). The first staff is marked *mf* and the second staff is marked *mf*. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and a long, sweeping melodic line in the upper register.

Ex. A3.3.9. Sonata de S. Toduță, p.III, m.13-16.

Musical score for Ex. A3.3.9, Sonata de S. Toduță, p.III, m.13-16. The score is in 12/8 time and G major. The upper staff (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and the instruction *sotto voce*. The lower staff (bass clef) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece features a series of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics in the lower staff change to *p subito*, *f subito*, and *p subito* again.

Ex. A3.3.10. Sonata de S. Toduță, p.III, m.221-222.

Musical score for Ex. A3.3.10, Sonata de S. Toduță, p.III, m.221-222. The score is in 12/8 time and G major. The upper staff (treble clef) is marked *più allegro* and *f*. The lower staff (bass clef) is marked *mf* and *staccato secco*. The piece features a fast, rhythmic melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand. Dynamics in the upper staff change to *f* and *più*.

Ex. A3.3.11. Sonata de C. Silvestri, p.I, m. 392.

Musical score for Ex. A3.3.11, Sonata de C. Silvestri, p.I, m. 392. The score is in 12/8 time and G major. The upper staff (treble clef) is marked *Con brio* and *ff*. The lower staff (bass clef) is marked *ff*. The piece features a series of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Ex. A3.3.12. Sonata de Șt. Neaga, p.IV, m.25.

Musical score for Ex. A3.3.12, Sonata de Șt. Neaga, p.IV, m.25. The score is in 12/8 time and G major. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The lower staff (bass clef) features a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The piece features a series of chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Ex. A3.3.13. Sonata de S. Toduță, p.III, m.203-205.

Musical score for Ex. A3.3.13, Sonata de S. Toduță, p.III, m.203-205. The score is in G major and 2/4 time. The upper staff (treble clef) features a melodic line with dynamics *meno f*, *mf*, and *f*. The lower staff (bass clef) features a bass line with dynamics *mf subito*, *p subito*, and *mf subito*.

Ex. A3.3.14. Sonata de S. Drăgoi, p.III, m.115.

Musical score for Ex. A3.3.14, Sonata de S. Drăgoi, p.III, m.115. The score is in G major and 2/4 time. The upper staff (treble clef) features a melodic line with dynamics *p* and *mf*, and articulation markings *pizz.* and *arco*. The lower staff (bass clef) features a bass line with dynamics *p* and *mf*.

Ex. A3.3.15. Sonata de C. Silvestri, p.I, m.190-196.

Musical score for Ex. A3.3.15, Sonata de C. Silvestri, p.I, m.190-196. The score is in G major and 2/4 time. The upper staff (treble clef) features a melodic line with dynamics *f* and *mf*, and the instruction *con calore*. The lower staff (bass clef) features a bass line with dynamics *sub p* and *mf*.

Ex. A3.3.16. Sonata de S. Drăgoi, p.II, m.183-187.

Musical score for Ex. A3.3.16, Sonata de S. Drăgoi, p.II, m.183-187. The score is in G major and 2/4 time. The upper staff (treble clef) features a melodic line with dynamics *mf* and *f*. The lower staff (bass clef) features a bass line with dynamics *mf* and *f*.

Ex. A3.3.17. Sonata de Șt. Neaga, p.IV, m.71-74

Musical score for Ex. A3.3.17, Sonata de Șt. Neaga, p.IV, m.71-74. The score is in G major and 2/4 time. The upper staff (treble clef) features a melodic line with dynamics *mf* and *f*, and articulation markings *pizz.* and *arco*. The lower staff (bass clef) features a bass line with dynamics *mf* and *f*, and the instruction *poco a poco cresc.*

ANEXA 4

Scheme arhitectonice ale mișcărilor structurate în formă de sonată

Schema A4.3.1. Sonata de S. Golestan, schema arhitectonică a primei mișcări

<u>Introducerea</u>	<u>Expoziția</u>			<u>Tratarea</u>	<u>Repriza</u>			<u>Coda</u>
	<u>TP</u>	<u>TS</u>	<u>/ TS</u>		<u>TP</u>	<u>TS</u>	<u>/ TS</u>	
m.1	m.34	m.77	/ m.109	m.137	m.207	m.249	/ m.281	m.320
<i>Es-dur</i>	<i>Es-dur G-dur / a-moll</i>				<i>Es-dur B-dur / c-moll</i>			<i>F-dur/Es-dur</i>

Schema A4.3.2. Sonata de Ș. Neaga, schema arhitectonică a primei mișcări

<u>Expoziția</u>				<u>Tratarea</u>	<u>Repriza</u>		<u>coda</u>
<u>TP</u>	<u>puntea</u>	<u>TS</u>	<u>concl.</u>		<u>TS</u>	<u>puntea</u>	
m.1	m.23	m.38	m.59	m.70	m.123	m.140	m.150
<i>h-moll</i>		<i>D-dur D-dur</i>			<i>H-dur</i>		<i>h-moll/ H-dur</i>

Schema A4.3.3. Sonata de C. Silvestri, schema arhitectonică a primei mișcări

<u>Expoziția</u>					<u>Episod</u>			<u>Tratare</u>	<u>Repriza</u>				<u>coda</u>
<u>I-T</u>	<u>TP</u>	<u>pnt.</u>	<u>TS</u>	<u>cncl.</u>	<u>T/I</u>	<u>T/II</u>	<u>T/III</u>		<u>I-T</u>	<u>TP</u>	<u>TS</u>	<u>cncl.</u>	
m.1	m.4	m.28	m.62	m.101	m.131	m.173	m.203	m. 209	m.276	m.282	m.312	m.328	m.359

Schema A4.3.4. Sonata de M. Mihalovici, schema arhitectonică a primei mișcări

<u>Expoziția</u>				<u>Tratarea</u>	<u>Repriza</u>		<u>coda</u>
<u>TP(T°I°)</u>	<u>puntea</u>	<u>TS (T°II°)</u>	<u>T/episod (T°)</u>		<u>TP(T°I°)</u>	<u>TS (T°II°)</u>	
m.1	m.54	m.61	m.131	m.142	m.250	m.312	m.349

Schema A4.3.5. Sonata de B. Moroianu, schema arhitectonică a primei mișcări

<u>Expoziția</u>				<u>Tratare</u>	<u>Repriza</u>			<u>coda</u>	
<u>TP</u>	<u>TS</u>	<u>concl.</u>		<u>TP</u>	<u>TS</u>	<u>concl.</u>			
m.1	m.50	/ m.73	m.92	m.203	m. 269	m.313	/ m.336	m.357	m.368
<i>b-moll</i>		<i>es-moll / D-dur</i>			<i>b-moll f-moll / E-dur</i>		<i>G-dur</i>	<i>b-moll</i>	

Schema A4.3.6. Sonata de S. Dragoi, schema arhitectonică a primei mișcări

Expoziția				Episod	Repriza				coda
TP	puntea	TS	concl.		TP	puntea	TS	concl.	
m.1	m.41	m.57	m.83	m.89	m.129	m.150	m.175	m.201	m.207
<i>a-moll</i>	<i>a-moll</i>	<i>E-dur</i>	<i>cis-moll</i>		<i>a-moll</i>	<i>C-dur</i>	<i>D-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>a-moll</i>

Schema A4.3.7. Sonata de S. Toduță, schema arhitectonică a primei mișcări

Expoziția				Monolog	Tratarea	Repriza				coda
TP	TS ₁	TS ₂	concl.	violonistic		TP	TS ₁	TS ₂	concl.	
m.1	m.34	m.46	m.50	m.58	m.70	m.105	m.134	m.146	m.150	m.157
<i>e-moll</i>	<i>a-moll</i>	<i>h-moll</i>	<i>a-moll</i>			<i>e-moll</i>	<i>a-moll</i>	<i>e-moll</i>	<i>d-moll</i>	<i>e-moll/E-dur</i>

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata Florea Augustina, 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.

Numele de familie, prenumele:

Florea Augustina

Semnătura

Data

CV-ul AUTORULUI

Numele de familie și prenumele: FLOREA AUGUSTINA

Data și locul nașterii: 27 august 1987, mun. Chișinău

Cetățenia: Republica Moldova



Educație și formare:

- 1994-2006 – Liceul Ciprian Porumbescu:
Specialitatea Vioară (clasa prof. G. Buinovschi).
Atestat de studii medii, Diplomă de bacalaureat.
- 2006-2011 – Institutul de Stat Muzical-Pedagogic M. M. Ippolitov-Ivanov din Moscova,
Specialitatea Vioară (clasa prof. univ. S. I. Kravcenko),
Diplomă de studii superioare: artist solist, artist ansamblu cameral, profesor.
- 2011-2012 – Conservatorul de Stat P. I. Ceaicovschi din Moscova:
Stagiere postuniversitară,
Specialitatea Vioară (clasa prof. univ. S. I. Kravcenko).
- 2014-2018 – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice:
doctorat științific, specialitatea 653.01 – Muzicologie
(coordonator științific dr., prof. univ. V. Melnic).
- 2016, februarie – Universitatea Națională de Arte George Enescu Iași, România,
2016, iunie – Facultatea de Interpretare, Compoziție și Studii Muzicale Teoretice,
Stagiu de mobilitate academică în cadrul
programului doctoral de formare și cercetare *Erasmus*
(coordonator științific dr., prof. univ. B. Prelipcean)

Activitate profesională:

2013 - p/p Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

Domenii de interes științific:

Istoria muzicii naționale și universale, Istoria artei interpretative.

Participări la foruri științifice cu comunicări referitoare la tema tezei:

în total 14 foruri științifice, dintre care 6 naționale și 8 internaționale.

Lucrări științifice publicate la tema tezei:

în total 25 lucrări științifice în limbile română, engleză, rusă, dintre care,
2 articole – în reviste științifice din străinătate,
4 articole – în reviste din Registrul Național al revistelor de profil,
11 articole și 8 rezumate în culegeri ale conferințelor științifice internaționale.

Activitate interpretativă:

evoluare în recitaluri (Sala cu Orgă – 2009, 2010, 2013, 2014) cu programe alcătuite din sonate pentru vioară și pian din creația celebrii compozitori romantici (în ansamblu cu pianistul Dmitrii Șatalov, Moscova, Rusia).

Burse, premii, mențiuni, distincții:

Bursa de Excelență a Guvernului RM pentru anul 2017.
Premiul Municipal al Tineretului în domeniul artei (2010).
Diploma Ministerului Culturii (2000).
Diplomă la Festivalul internațional al fundației *Vladimir Spivacov* (2005).
4 diplome (gr. I și II) la concursuri internaționale de interpretare violonistică (1997-2000).
Burse de merit acordate de Primăria Mun. Chișinău (2001, 2002).
Burse de merit acordate de Ministerul Culturii (2003, 2004, 2005).

Alte activități:

membru al Uniunii Muzicienilor din Moldova,
evoluarea în concerte de caritate pentru copiii în dificultate din Mun. Chișinău cu genericul *Eterna Primăvară* (2010, 2013, 2014), desfășurate în parteneriat cu:
Primăria Mun. Chișinău, Direcția Generală Educație, Tineret și Sport, Direcția Municipală pentru Protecția Drepturilor Copilului, Ministerul Sănătății, Ambasada Italiei în RM, Centrul Rus de Știință și Cultură în RM, Compania Teleradio-Moldova, agenți economici.

Cunoașterea limbilor: română – limbă maternă; engleză – fluent; rusă – fluent;

franceză – comunicativ; germană – cu dicționar.

Date de contact: Republica Moldova, Chișinău, bul. Moscova, nr. 12, ap. 99

GSM: 079581193; e-mail: a.f.1987@hotmail.com