

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

ȘCOALA DOCTORALĂ *ARTE ȘI STUDII CULTURALE*

Vladimir Andrieș

**Stilistica interpretării sonatelor pentru
vioară solo de la Baroc la contemporaneitate**

Suport de curs

Chișinău, 2026

CZU 780.614.332.082.3:78.034.7/.036(075.8)

Redactor științific:

Victoria MELNIC, prof. univ., dr., Maestru în Artă

Recenzenți:

Olga VLAICU, conf. univ., dr., Maestru în Artă

Alexandru URECHE, lector univ., dr., Maestru în Artă

Lucrarea este recomandată spre publicare de Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice (proces-verbal nr. 8 din 30.04.2026)

DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII DIN REPUBLICA MOLDOVA

Andrieș, Vladimir.

Stilistica interpretării sonatelor pentru vioară solo de la Baroc la contemporaneitate : Suport de curs / Vladimir Andrieș ; redactor științific: Victoria Melnic ; Ministerul Educației și Cercetării al Republicii Moldova, Ministerul Culturii al Republicii Moldova, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Școala Doctorală "Arte și Studii Culturale". – Chișinău : AMTAP, 2026. – 68 p. : tab., n. muz.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Bibliogr.: p. 67-68 (26 tit.).

ISBN 978-9975-176-23-1 (PDF).

Text : electronic.

780.614.332.082.3:78.034.7/.036(075.8)

A 54

© Vladimir Andrieș

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CUPRINS

Adnotare - - - - -	4
Introducere - - - - -	5
Capitolul I. Fundamentele stilisticii interpretative: repere teoretice, estetice și metodologice - - - - -	6
1.1. Conceptul de stil în interpretarea muzicală - - - - -	6
1.2. Factorii determinanți ai stilisticii interpretative - - - - -	6
1.3. Dialectica interpretării: între rigoarea codului grafic și libertatea creatoare	7
1.4. Parametrii analitici ai stilisticii interpretative - - - - -	8
1.5. Metodologia abordării unei lucrări noi (ghid practic) - - - - -	9
Capitolul II: Specificul stilisticii interpretative pe epoci - - - - -	11
2.1. Barocul (cca. 1600–1750) - - - - -	11
2.2. Clasicismul (cca. 1750–1820) - - - - -	12
2.3. Romantismul (cca.1820-1900) - - - - -	14
2.4. Secolul XX (și contemporaneitatea) - - - - -	16
Capitolul III. Evoluția repertoriului pentru vioară solo – repere istorice și estetice	18
3.1. Începuturile virtuozității violonistice în epoca Barocului - - - - -	18
3.2. Echilibrul formei și claritatea expresiei în repertoriul clasic - - - - -	24
3.3. Lirismul și dramatismul violonistic al secolului romantic - - - - -	26
3.4. Pluralismul stilistic în sonata pentru vioară solo din secolul XX - - - - -	28
Capitolul IV. Sonata pentru vioară solo în repertoriul național - - - - -	42
Capitolul V. Studiu de caz : Sonata pentru vioară solo de Vasile Zagorschi -	56
Încheiere - - - - -	66
Bibliografie - - - - -	67

Adnotare

Lucrarea *Stilistica interpretării sonatelor pentru vioară solo de la Baroc la contemporaneitate* reprezintă un ghid metodologic destinat studenților anului I din cadrul doctoratului profesional la specialitatea 653.01 Arta muzicală, fiind concepută ca un suport de curs la disciplina *Stilistica interpretării muzicale*. Ea abordează, într-o manieră sistematică și comparativă, fundamentele teoretice și metodologice ale interpretării, precum și specificul stilistic al repertoriului violonistic de-a lungul epocilor. Lucrarea oferă doctoranzilor un cadru coerent pentru înțelegerea stilisticii interpretării muzicale, punând accent pe relația dintre textul muzical și libertatea creatoare a interpretului. Prin analiza comparativă a epocilor – de la baroc la contemporaneitate – se evidențiază transformările de limbaj, tehnică și expresivitate în repertoriul pentru vioară solo.

Un element de originalitate îl constituie includerea repertoriului național și studiul de caz dedicat Sonatei pentru vioară solo de Vasile Zagorschi, care ilustrează modul în care tradiția și modernitatea se întâlnesc în creația românească.

Lucrarea este un instrument didactic valoros, oferind atât repere teoretice, cât și sugestii practice pentru abordarea interpretativă. Ea sprijină formarea unei gândiri critice și a unei sensibilități stilistice necesare doctoranzilor în muzicologie și interpretare muzicală.

Cuvinte-cheie: epoci stilistice, repertoriu național, repertoriul violoniști, stilistica interpretării muzicale, sonata pentru vioară solo, Vasile Zagorschi.

Annotation

The work *Stylistics of Interpreting Sonatas for Solo Violin from the Baroque to Contemporary* represents a methodological guide intended for first-year students enrolled in the professional doctoral program, specialization 653.01 Musical Art. It is conceived as a course support for the discipline *Stylistics of Musical Interpretation*. The book systematically and comparatively addresses the theoretical and methodological foundations of interpretation, as well as the stylistic specifics of the violin repertoire across different epochs.

It provides doctoral students with a coherent framework for understanding the stylistics of musical interpretation, emphasizing the relationship between the musical text and the performer's creative freedom. Through comparative analysis of the epochs—from Baroque to contemporary—the transformations of language, technique, and expressivity in the solo violin repertoire are highlighted.

An element of originality is the inclusion of the national repertoire and the case study dedicated to the Sonata for Solo Violin by Vasile Zagorschi, which illustrates the encounter between tradition and modernity in Romanian creation.

This work is a valuable didactic tool, offering both theoretical references and practical suggestions for interpretative approaches. It supports the development of critical thinking and stylistic sensitivity necessary for doctoral students in musicology and musical performance.

Keywords: stylistic epochs, national repertoire, violin repertoire, stylistics of musical interpretation, sonata for solo violin, Vasile Zagorschi.

Introducere

Prezenta lucrare își propune să exploreze traiectoria istorică a unui gen care reprezintă, în literatura muzicală, chintesența virtuozității și a introspecției artistice. Alegerea acestei teme este motivată, în primul rând, de dorința de a înțelege mecanismele prin care un singur instrument devine autosuficient și poate genera universuri sonore complexe prin resurse aparent limitate.

Motivația alegerii temei rezidă în necesitatea unei abordări integrate a actului interpretativ. În practica muzicologică și instrumentală actuală, se observă adesea o delimitare între analiza teoretică și execuția tehnică. Ne-am propus, așadar, să demonstrăm că o interpretare valoroasă nu poate exista în absența unei conștiințe stilistice profunde, capabile să ghideze artistul de la rigoarea arhitecturală a barocului bachian până la libertatea densă și exploratorie a muzicii contemporane, exemplificată în această lucrare prin creația compozitorului Vasile Zagorschi.

Importanța vioarei solo, ca mediu de maximă expresivitate, constă în capacitatea sa unică de a expune interpretul unei vulnerabilități totale. Lipsită de suportul armonic al pianului sau de masa sonoră a orchestrei, vioara solo devine un laborator al gândirii polifone și al culorii timbrale. Aceasta reprezintă, fără îndoială, una dintre cele mai înalte provocări tehnice, solicitând nu doar o dexteritate digitală impecabilă, ci și o gestionare fină a resurselor de emisie sonoră, a intonației și a dinamicii. De la bariolage-urile baroce la tehnicile extinse ale secolului XXI, sonata pentru vioară solo a rămas un etalon al evoluției limbajului muzical.

Prin **structura propusă**, lucrarea parcurge drumul de la principiile generale ale stilisticii interpretative către analiza aplicată, culminând cu explorarea Sonatei lui Vasile Zagorschi. Acest demers nu urmărește doar o cronologie istorică, ci mai ales identificarea acelor constante estetice care definesc „adevărul” interpretativ, indiferent de epoca în care a fost zămislită opera.

În structura lucrării se observă recurența unor parametri ai stilisticii interpretative (tempo, agogică, articulație, dinamică), reluați sistematic în cadrul fiecărei schițe analitice. Această reluare nu este întâmplătoare și nu derivă dintr-o redundanță involuntară a discursului, ci reprezintă o opțiune metodologică deliberată, specifică unui demers didactic.

Reiterarea acestor coordonate urmărește configurarea unui model de gândire analitică aplicabil, capabil să susțină, la nivel doctoral, constituirea unui cadru cognitiv stabil și transferabil. Acesta permite identificarea și compararea sistematică a particularităților stilistice ale diferitelor epoci și creații, facilitând internalizarea unor criterii coerente de analiză interpretativă.

Astfel, fiecare revenire asupra aceluiași parametri se realizează într-un context stilistic diferit, generând nu redundanță, ci nuanțare și aprofundare semantică. În acest sens, repetiția nu funcționează ca simplă reluare de conținut, ci ca mecanism de consolidare epistemică, specific proceselor de învățare de nivel superior, în care acumularea cunoașterii este de natură spiralată, nu liniară. Prin urmare, structura recurentă a observațiilor stilistice trebuie înțeleasă ca un instrument metodologic orientat spre formarea unei competențe analitico-interpretative integrate, în care cunoașterea teoretică, reflecția critică și practica artistică converg într-un model coerent de abordare a repertoriului pentru vioară solo.

Capitolul I. Fundamentele stilisticii interpretative: repere teoretice, estetice și metodologice

1.1. Conceptul de stil în interpretarea muzicală

Stilistica interpretării nu este o simplă anexă a istoriei muzicii, ci o disciplină vie care studiază modalitățile de realizare sonoră a ideii compoziționale. În centrul acestei discipline stă conceptul de stil, definit ca un ansamblu de trăsături distinctive care permit identificarea apartenenței unei opere la o anumită epocă, școală sau personalitate creatoare.

Pentru interpretul contemporan, stilistica impune o etică a lecturii. Aceasta presupune depășirea simplei execuții mecanice în favoarea unei „traduceri” a semnelor grafice în substanță sonoră, păstrând ceea ce numim unitatea stilistică. Această unitate nu este o constrângere, ci garanția coerenței discursului muzical; ea ne împiedică să aplicăm mecanisme expresive eterogene (de exemplu, un rubato chopinian într-o fugă de Bach), care ar altera identitatea ontologică a lucrării.

Stilistica interpretării muzicale reprezintă ansamblul principiilor, normelor și particularităților care ghidează realizarea sonoră a unei lucrări, în funcție de epocă, gen, limbaj componistic și personalitatea interpretului.

În acest sens, interpretarea nu este o simplă reproducere a textului muzical, ci un act de recreare artistică, situat la intersecția dintre:

- intenția compozitorului,
- convențiile stilistice ale epocii,
- sensibilitatea și cultura interpretului.

Conceptul de stil implică atât dimensiuni **istorice**, cât și **estetice** și **tehnice**.

1.2. Factorii determinanți ai stilisticii interpretative

a) Epoca și stilul istoric

Interpretarea este profund influențată de contextul stilistic:

- muzica barocă presupune claritate polifonică, articulare precisă, ornamentică stilizată;
- clasicismul valorifică echilibrul, transparența și proporția;
- romantismul privilegiază expresivitatea, flexibilitatea agogică și cantabilitatea;
- muzica secolului XX aduce diversitate stilistică și noi tehnici de interpretare.

b) Genul și forma muzicală

Stilistica interpretării diferă în funcție de gen:

- sonata → discurs logic, arhitectural;
- liedul → relație strânsă cu textul poetic;
- concertul → dimensiune de virtuozitate și dialog;
- muzica de cameră → echilibru și interacțiune între parteneri.

c) Limbajul componistic

Interpretarea trebuie să reflecte specificul limbajului:

- tonal vs. atonal,
- diatonic vs. cromatic,
- omofonic vs. polifonic,

- tradițional vs. experimental.

d) Factorii tehnico-expresivi

Stilistica se concretizează prin mijloace precum:

- **tempo și agogică;**
- **dinamică;**
- **articulație;**
- **frazologie;**
- **timbru și culoare sonoră.**

Aceste elemente constituie „gramatica” interpretării.

e) Rolul tradiției interpretative

Tradiția joacă un rol esențial în transmiterea stilului:

- școli interpretative (pianistică, violonistică etc.);
- înregistrări istorice;
- pedagogia muzicală.

Totodată, în secolul XX s-a dezvoltat curentul interpretării istorice informate (*Historically Informed Performance*) cunoscute și sub denumirea de *autenticism*, care urmărește reconstituirea practicilor autentice ale epocii.

f) Individualitatea interpretului

Deși stilul impune limite și norme, interpretarea rămâne un act profund personal.

Un mare interpret:

- respectă stilul epocii,
- dar îl **transfigurează prin propria sensibilitate.**

Astfel, stilistica interpretării este un echilibru între:

- obiectiv (norme, text, tradiție)
- și subiectiv (expresie, viziune artistică).

Concluzionând, menționăm că stilistica interpretării muzicale reprezintă un domeniu complex, care implică:

- cunoaștere istorică,
- analiză teoretică,
- competență tehnică,
- maturitate artistică.

Interpretarea autentică nu constă doar în corectitudine, ci în capacitatea de a reda sensul profund al muzicii, integrând tradiția și creativitatea într-un discurs coerent și expresiv.

1.3. Dialectica interpretării: între rigoarea codului grafic și libertatea creatoare

Relația dintre textul muzical și realizarea sa sonoră constituie una dintre cele mai profunde problematice ale muzicologiei contemporane. Partitura nu trebuie înțeleasă ca un produs finit, ci ca o **potențialitate**, un sistem de semne convenționale care încearcă să fixeze un fenomen esențialmente fluid: sunetul. În acest context, actul interpretativ devine o formă de mediere între „gândirea încremenită” a compozitorului și experiența vie, temporală, a ascultătorului.

A. Dimensiunea obiectivă: partitura ca sistem de repere fundamentale

Orice demers interpretativ pornește de la analiza riguroasă a codului grafic, care oferă parametri imuabili ai discursului: înălțimile sonore, duratele ritmice, accentele și structura formală. Totuși, rigoarea notației este adesea dublată de o anumită **relativitate semantică**.

Indicațiile de tempo sau de caracter (cum ar fi *Moderato assai*, *Inquieto* sau *Maestoso*) nu sunt constante matematice, ci „vectori de stare”. Ele necesită o calibrare stilistică permanentă în funcție de epoca în care a fost zămisliată opera, de organologia specifică timpului respectiv și de contextul cultural. De pildă, un *Adagio* baroc presupune o pulsație internă diferită de un *Adagio* romantic sau de unul modern, interpretul având datoria de a descifra „intenția latentă” a autorului prin filtrul cunoașterii istorice și al analizei morfologice.

B. Dimensiunea subiectivă: interpretul în ipostaza de co-creator

Muzica se împlinește ontologic doar în momentul interpretării. Din acest motiv, instrumentistul nu este un simplu „traducător” al semnelor în sunet, ci un participant activ care aduce în actul artistic propria sa sensibilitate, cultură și experiență de viață. O execuție care s-ar limita strict la redarea corectă a parametrilor acustici, fără o implicare subiectivă asumată, ar rămâne o simplă ”curiozitate tehnică”, lipsită de forța de a transmite un mesaj spiritual.

Această libertate subiectivă atinge punctul de maximă incandescență în pasajele marcate *Ad libitum* sau în formele deschise ale muzicii moderne. În aceste zone de **libertate controlată**, compozitorul delegă interpretului gestiunea timpului muzical și a tensiunii dramatice, transformându-l într-un partener de creație. Aici ”gestul muzical” devine la fel de important ca nota scrisă, iar capacitatea interpretului de a gestiona tăcerea (pauza), *fermata* sau *rubato*-ul devine proba supremă a maturității sale artistice.

Astfel, stilistica interpretativă modernă este definită de echilibrul fragil dintre **fidelitatea față de textul notat în partitură** (rigoarea analitică) și **intuiția creatoare** (libertatea subiectivă). Interpretul trebuie să posede ”rigoarea exemplară” a cercetătorului pentru a nu denatura textul, dar și ”curajul vizionar” al artistului pentru a-i insufla viață. Iar actul interpretativ se transformă astfel dintr-o simplă repetiție într-un veritabil itinerar spiritual. Prin fiecare decizie agogică sau timbrală, interpretul re-actualizează opera, oferindu-i o nouă existență sonoră și demonstrând că marea muzică nu se epuizează niciodată prin simpla citire a partiturii, ci continuă să vibreze în spațiul infinit dintre scris și auzit.

1.4. Parametrii analitici ai stilisticii interpretative

Pentru a construi o interpretare validă, studentul trebuie să opereze cu o serie de parametri tehnico-expresivi, analizați prin prisma evoluției lor istorice:

A. Calitatea sunetului și estetica timbrală

Vioara, prin natura sa, este instrumentul care se apropie cel mai mult de vocea umană (*canto*). Totuși, „sunetul frumos” este o noțiune relativă din punct de vedere stilistic:

- În **Baroc**, se caută o transparență a sunetului, o emisie care să favorizeze claritatea liniilor contrapunctice.
- În **Romantism**, densitatea sonoră și căldura timbrală devin prioritare.
- În **muzica contemporană**, sunetul poate fi deconstruit sau expandat prin tehnici speciale, devenind un vehicul de tensiune dramatică pură.

B. Intonația ca element expresiv

Dincolo de acuratețea frecvențelor, intonația în stilistica interpretativă are un rol **funcțional**. În funcție de sistemul de acordaj (temperat sau netemperat) și de contextul armonic, anumite intervale pot fi „tensionate” pentru a sublinia direcția frazei muzicale, un aspect crucial în repertoriul pentru vioară solo unde lipsa acompaniamentului face ca fiecare nuanță intonațională să fie expusă.

C. Arta articulării și a frazării

Frazarea reprezintă logică discursului muzical. Ea presupune:

1. **Ierarhizarea accentelor:** Identificarea punctelor de sprijin și a „respirațiilor” firești.
2. **Articulația (*Legato, Staccato, Detaché*):** Dacă în Baroc articulația servește retoricii și clarității, în muzica modernă ea devine adesea un element de percutivitate și ritmică obsesivă.

D. Agogica și dinamica

Gestionarea timpului muzical (*tempo, rubato, accelerando*) și a volumului sonor (*piano, forte*) nu trebuie să fie arbitrară. Ele sunt dictate de structura arhitectonică a piesei. O unitate stilistică presupune că variațiile de tempo și dinamică sunt integrate organic în fluxul muzical, evitând fragmentarea discursului.

1.5 Metodologia abordării unei lucrări noi (ghid practic)

Stilistica interpretării impune o succesiune logică a etapelor de lucru:

1. **Etapa informativă:** Studiul contextului istoric, al biografiei compozitorului și al curentului estetic.

Această etapă vizează ancorarea lucrării în spațiul și timpul care au generat-o. Interpretul trebuie să acționeze ca un istoric al stilului:

- **Studiul surselor (Urtext vs. ediții și redacții):** Identificarea manuscrisului sau a edițiilor critice pentru a elimina eventualele erori de transcriere și pentru a înțelege „voința primară” a compozitorului.
- **Contextul estetic și biografic:** Analiza locului ocupat de lucrare în catalogul autorului (ex: lucrare de tinerețe, de maturitate sau cu caracter „testamentară”). Se urmărește corelarea muzicii cu curentele filozofice, literare sau cu artele plastice contemporane compoziției.
- **Tradiția interpretativă:** Ascultarea comparată a unor versiuni de referință (documente sonore) nu pentru imitație, ci pentru înțelegerea evoluției stilistice a lecturii operei.

2. **Etapa analitică:** Identificarea formei (sonată, temă cu variațiuni, fugă) și a elementelor de limbaj (tonalitate, modalism, ritm).

În această fază, interpretul deconstruiește arhitectura lucrării pentru a-i înțelege logica internă:

- **Analiza structurală:** Identificarea macro-formei (sonată, variațiuni, structură tip mozaic ș.a.) și a micro-celulelor tematice. Înțelegerea modului în care un motiv generator se transformă oferă cheia gradării tensiunii.
- **Sintaxa și limbajul sonor:** Stabilirea sistemului de organizare a înălțimilor (tonalitate, modalism, serialism) și a particularităților ritmice (poliritmie, asimetrii).

• **Descifrarea simbolică (hermeneutica):** Identificarea elementelor cu încărcătură simbolică — de exemplu, rolul unei note suspendate, semnificația unui interval disonant sau utilizarea pauzelor ca element de articulare a timpului muzical.

3. **Etapa tehnică:** Alegerea digitațiilor și a trăsăturilor de arcuș care să servească viziunea stilistică, nu doar comoditatea fizică.

Tehnica instrumentală nu trebuie să fie un scop în sine, ci un instrument de transpunere a viziunii stilistice:

• **Digităția și trăsăturile de arcuș ca elemente de retorică:** Alegerea soluțiilor tehnice se face în funcție de frazare. O digitație anumită poate fi preferată pentru a evita un *portamento* nedorit într-un context neoclasic sau, dimpotrivă, pentru a favoriza o anumită culoare timbrală (ex: utilizarea corzilor grave în registre acute). De asemenea, există o legătură indispensabilă între alegerea digitației și trăsăturilor de arcuș și modul de delimitare și conducere a vocilor în lucrările polifonice. Exemple: voci diferite – corzi diferite; voci diferite – arcușe diferite etc.

• **Explorarea timbrală:** Experimentarea cu diverse nuanțe de *vibrato* (de la *senza vibrato* la *vibrato intens*), procedee de emisie sonoră (*sul ponticello*, *flautando*) sau atacuri, pentru a găsi ”materia sonoră” adecvată caracterului piesei.

• **Automatizarea conștientă:** Obținerea controlului motor care să permită minții să se elibereze de efortul fizic în favoarea fluxului creativ.

4. **Etapa sintetică:** Cristalizarea unei viziuni interpretative proprii, care să echilibreze rigoarea stilului cu emoția artistică.

Este etapa finală, în care toate informațiile acumulate sunt topite într-o interpretare unitară, marcată de amprenta personală:

• **Arhitectura emoțională:** Trasarea marilor linii de tensiune și relaxare (punctele de maximă incandescență și momentele de destindere).

• **Gestionarea timpului psihologic:** Decizia asupra tempoului și a gradului de libertate (*rubato*), asigurând echilibrul între rigoarea metronomului și necesitatea ”respirației” organice a discursului.

• **Asumarea actului re-creativ:** În momentul execuției, interpretul trebuie să aibă curajul de a ”uita” analiza rece pentru a lăsa intuiția să guverneze, transformând nota scrisă într-o experiență metafizică vie, capabilă să rezoneze în conștiința auditoriului mult timp după instalarea tăcerii finale.

Înțelegerea acestor principii generale este esențială înainte de a aborda evoluția concretă a genului. Interpretul nu trebuie să uite că în repertoriul solo, el este și solist, și acompaniator, și dirijor al propriului discurs, ceea ce multiplică responsabilitatea stilistică față de operă.

Capitolul II: Specificul stilisticii interpretative pe epoci

2.1. Barocul (cca. 1600–1750)

Caracter general

- Muzica este guvernată de **doctrina afectelor** (o stare emoțională dominantă per mișcare).
- Predomină **gândirea polifonică** și lineară.
- Notarea este adesea **incompletă**, lăsând loc intervenției interpretului.

Specific interpretativ

- **Tempo**: relativ stabil, dar nu mecanic; derivat din caracterul afectiv.
- **Agogică**: discretă, fără fluctuații romantice.
- **Articulație**: clară, diferențiată (*non-legato* predominant).
- **Ornamentație**: esențială; interpretul adaugă ornamente (triluri, mordente).
- **Dinamică**: în trepte (terasată), nu graduală.
- **Frazeologie**: bazată pe retorică muzicală (asemănare cu discursul verbal).
- **Bas continuu**: necesită realizare creativă.

Principiu-cheie: Interpretarea ca retorică muzicală (discurs, articulare, elocvență).

2.1.1. Muzica ca oratorie (*Affektenlehre*)

În Baroc, muzica nu este doar sunet, ci un discurs retoric. Interpretul nu ”cântă” pur și simplu, ci ”convinge” auditoriul, folosind figuri retorice sonore.

- **Teoria afectelor**: Fiecare piesă sau secțiune trebuie să transmită o singură stare emoțională dominantă (un *afect*). Interpretul trebuie să identifice acest afect și să-l susțină cu o rigoare exemplară.
- **Articularea și pronunția**: Similar unui actor, muzicianul baroc trebuie să ”pronunțe” intervalele. Nu există un *legato* infinit; muzica ”respiră” prin mici pauze între motive, concept care anticipează fragmentarea pe care o regăsim ulterior în estetica modernă.

2.1.2. „Incompletitudinea” scrisului muzical

Spre deosebire de manuscrisele moderne extrem de detaliate, unde compozitorul notează fiecare nuanță de *sotto voce* sau *agitandosi*, partitura barocă este un ”schelet”.

- **Basso Continuo**: Această practică presupune ca interpretul la instrumente de claviatură să improvizeze acompaniamentul pe baza unei linii de bas cifrate. Este o probă de creativitate și cultură armonică.
- **Notes inégales**: În stilul francez, notele scrise egal sunt adesea interpretate inegal (lung-scurt), o convenție stilistică ce nu apare în text, dar care face parte din ”spiritul epocii” ce trebuie recuperat prin cercetare.
- **Improvizația**. În Baroc, interpretul era și un mic compozitor (ornamentarea părților lente, de exemplu). Aceasta face o punte frumoasă cu **aleatorismul** din secolul XX, unde interpretul redevine co-autor.

2.1.3. Ornamentica: între cod și improvizație

Dacă în secolul XX un tril sau o apogiatură sunt notate cu precizie, în Baroc acestea sunt lăsate adesea la latitudinea bunului gust (*le bon goût*) al interpretului.

- **Funcția structurală**: Ornamentele nu sunt doar decorative; ele accentuează disonanțele și ajută la menținerea fluxului sonor (mai ales la clavecin).

- **Cadenza:** Precursorul ”cadenței-dialog” din modernism, cadența barocă era momentul de libertate absolută, unde interpretul își demonstra virtuozitatea în afara rigorii metrului.

2.1.4. Instrumentele de epocă și timbralitatea

Stilistica interpretării este indisolubil legată de organologia vremii.

- Utilizarea instrumentelor cu corzi din maț, a arcușului convex sau a clavecinului impune o anumită dinamică ”în terase” (tregeri bruște de la tare la încet), fără *crescendo*-urile ample de mai târziu.

- Această rigoare timbrală oferă o perspectivă diacronică asupra evoluției sunetului, de la puritatea barocă la disoluția timbrală de tip *sul ponticello* din lucrările testamentare moderne.

În Baroc, interpretul este un arhitect care construiește pe un fundament dat, în timp ce în secolul XX, el devine un exeget care descifrează o stare psihologică complexă. Totuși, în ambele cazuri, **documentul sonor** rămâne martorul unei unități de viziune artistică.

2.1.5. Baroc – claritate, retorică, articulare

Cum se interpretează:

- **Arcuș:** mânăuirea arcușului ușor, fără presiune excesivă; preferință pentru arcușe scurte, articulate
- **Articulație:** *non-legato*, cu separații fine între note
- **Vibrato:** rar, ca ornament, nu constant
- **Tempo:** stabil, determinat de caracterul muzicii
- **Ornamente:** adăugate stilistic (triluri, apogiaturi)
- **Acorduri:** desfășurate (arpeggiate)

Ce trebuie evitat:

- *vibrato* continuu,
- *legato* romantic,
- dinamici exagerat graduale.

Idee-cheie: vioara ”vorbește” ca într-un discurs retoric.

Tranziția de la Baroc la Clasicism (aprox. 1750–1820) marchează una dintre cele mai profunde schimbări în stilistica interpretării: trecerea de la „muzica în ipostază de discurs retoric” la „muzica în ipostază de arhitectură sonoră”. Dacă în Baroc interpretul era un orator, în Clasicism el devine un garant al echilibrului și al proporțiilor.

2.2. Clasicismul (cca. 1750–1820)

Caracter general

- Echilibru, claritate, simetrie.
- Domină **forma și logica discursului**.
- Textul devine mai precis notat.

Specific interpretativ

- **Tempo:** bine definit, fără extreme.
- **Agogică:** moderată, funcțională (susține fraza).
- **Articulație:** variată, dar elegantă și controlată.
- **Dinamică:** mai nuanțată decât în baroc (*crescendo/decrecendo*).
- **Frazare:** periodică (antecedent–consecvent).
- **Ornamentație:** mai redusă, integrată în text.

Principiu-cheie : Interpretarea ca echilibru și proporție.

Iată principalele coordonate stilistice ale acestei epoci, privite în contrast cu rigoarea manuscriselor moderne pe care le-am analizat:

2.2.1. Idealul de *claritate și balanță* (*Clarity și Balance = echilibrul formei*)

În Clasicism, complexitatea polifonică barocă lasă locul unei texturi clare: **melodia acompaniată**.

- **Frazarea „întrebare-răspuns”:** Stilistica interpretativă se bazează pe simetrie. Interpretul trebuie să evidențieze perioada muzicală (de regulă formată din 4+4 măsuri), oferind acea senzație de ordine și logică.

- **Rigoarea Tempoului:** Spre deosebire de libertatea *ad libitum* din modernism, Clasicismul impune un tempo stabil (*tempo giusto*). Orice abatere (precum un *rubato*) trebuie să fie extrem de discretă, fără a altera structura de bază.

2.2.2. Revoluția dinamicii: de la dinamica ”terasată” la gradări expresive

Cea mai mare schimbare stilistică este apariția **pianoforte-ului**, care permite, pentru prima dată, controlul volumului prin atingere directă.

- **Crescendo și decrescendo:** Dacă în Baroc dinamica era ”în terase” (bruscă), în Clasicism (mai ales prin școala de la Mannheim) apare gradarea fină a sunetului.

- **Contrastul controlat:** În Clasicism contraste există (mai ales la Beethoven), dar ele sunt mereu integrate într-o logică a formei, nu sunt ”strigăte” izolate, ci puncte de articulare a discursului.

2.2.3. Articulația: *Non-legato* ca normă

O greșeală frecventă în interpretarea modernă a clasicilor este folosirea unui *legato* excesiv, de tip romantic.

- **Detășarea sunetelor:** Pentru W.A. Mozart sau J. Haydn, articulația standard era un *non-legato* perlat. Sunetul trebuia să fie ”scânteietor”, cu mici pauze de aer între note, oferind acea transparență specifică.

- **Acuratețea ornamentelor:** Dacă în Baroc interpretul improviza, în Clasicism ornamentele (triluri, apogiaturi) încep să fie scrise tot mai precis, integrându-se organic în linia melodică.

2.2.4. Interpretul ca „Servitor al textului”

În această perioadă, compozitorul începe să preia controlul total asupra partiturii.

- **Indicațiile de caracter:** Apar tot mai des termeni precum *con brio*, *maestoso* sau *dolce*. Totuși, interpretul nu are încă permisiunea de a ”subiectiviza” excesiv piesa.

- **Contrastul cu modernismul:** În partiturile contemporane observăm o densitate incredibilă de indicații: *agitandosi*, *feroce*, *sul ponticello* ș.a. În Clasicism, textul este mult mai aerisit, lăsând interpretului sarcina de a găsi eleganța în simplitate, nu în densitatea informației.

2.2.5. Clasicismul – echilibru și eleganță

Cum se interpretează:

- **Arcuș:** controlat, elastic, cu distribuție echilibrată
- **Articulație:** clară, dar mai legată decât în Baroc
- **Vibrato:** moderat, discret
- **Frazare:** periodică (întrebare-răspuns)
- **Dinamică:** naturală, fără exagerări

- **Ornamente/cadențe:** stilizate, elegante

Ce trebuie evitat:

- exces de *rubato*,
- dramatism romantic,
- accentuări dure.

Idee-cheie: eleganță, proporție, naturalețe.

Pe măsură ce ne apropiem de Beethoven, ”ordinea” clasică începe să fie fisurată de o tensiune interioară tot mai mare.

- Beethoven este cel care face tranziția: el păstrează formele clasice (Scherzo, Sonată), dar le încarcă cu o energie psihologică ce prefigurează expresionismul secolului XX.

- Tipologia scherzo-ului beethovenian este exact acest punct de legătură: o formă clasică umplută cu o ”motorică” și o asprime ce depășesc idealul de frumos al secolului XVIII.

Dacă în Clasicism interpretul era ”păzitorul formei”, în Romantism (aprox. 1820–1910) el devine un erou al sensibilității. Muzica nu mai este doar o structură echilibrată, ci o confesiune directă, un jurnal al trăirilor subiective care forțează barierele tehnice și formale.

2.3. Romantismul (cca. 1820–1900)

Caracter general

- Accent pe **subiectivitate și expresie individuală.**
- Extinderea limbajului armonic și a formei.
- Muzica devine profund confesivă.

Specific interpretativ

- **Tempo:** flexibil (*rubato*).
- **Agogică:** liberă, expresivă.
- **Articulație:** subordonată expresiei (*legato cantabil*).
- **Dinamică:** foarte amplă și graduală.
- **Frazeologie:** liberă, uneori neregulată.
- **Timbru:** nuanțat, rafinat, personalizat.

Principii-cheie: Interpretarea ca confesiune expresivă.

Iată pilonii stilistici ai interpretării romantice, care pregătesc terenul pentru densitatea expresivă din lucrările contemporane:

2.3.1. Subiectivismul și cultul personalității

În această epocă, interpretul (N. Paganini la vioară, F. Liszt la pian) încetează să mai fie un simplu executant. El devine un mediator între divin și public, iar personalitatea sa poate modifica textul pentru a spori efectul emoțional.

- **Libertatea individuală:** Spre deosebire de rigoarea academică a secolului anterior, interpretul romantic are datoria de a ”simți” muzica¹, ceea ce duce la o varietate imensă de versiuni interpretative pentru aceeași lucrare.

¹ Este cunoscută fraza atribuită lui N. Paganini – „Bisogna forte sentire per far sentire” („Trebuie să simți intens pentru a-i face pe alții să simtă”), consemnată în literatura de specialitate ca expresie a esteticii sale interpretative. Citat după: https://www.centropaganini.it/wp-content/uploads/2021/11/Quaderno-degli-Istituti-di-Studi-Paganiniani-n.-12-Ottobre-2000.pdf?utm_source=chatgpt.com, p.17.

• **Vocația pedagogică:** Marii interpreți devin mentori, transmițând nu doar tehnici, ci și o întreagă filozofie a sunetului, proces care amintește de modul în care figurile emblematice ale epocii au format generații de discipoli.

2.3.2. *Tempo Rubato*: sufletul romantismului

Termenul înseamnă „timp furat” și reprezintă libertatea de a grăbi sau încetini discursul muzical fără a distruge pulsația de bază.

• **Flexibilitatea agogică:** Dacă în Clasicism tempoul era un metronom, în Romantism el devine un organism viu. Această elasticitate a timpului este precursora indicațiilor moderne de tip *ritardando* sau *accelerando* pe care le vedem în manuscrisele analizate.

• **Tensiunea și relaxarea:** Interpretul folosește timpul pentru a construi puncte de maximă intensitate, urmate de momente de ”respirație” cvasi-extatice.

2.3.3. Expansiunea dinamicii și a timbrului

Instrumentele evoluează (pianul capătă cadru metalic, vioara folosește corzi cu tensiune mai mare), permițând o paletă sonoră de la șoaptă la tunet.

• **Căutarea extremelor:** Apar nuanțele de tip *pppp* și *ffff*. Vedem în partiturile moderne această moștenire romantică a contrastului violent, unde o secțiune *ff* poate fi urmată imediat de un *sotto voce* misterios.

• **Pedala ca ”suflet” al pianului:** Folosirea pedalei de rezonanță permite crearea unor atmosfere cețoase, onirice, transformând pianul dintr-un instrument percutant într-unul liric, capabil de un *ben legato* cvasi-vocal.

2.3.4. Virtuozitatea ca mijloc de expresie

Tehnica nu mai este un scop în sine, ci un instrument al ”transcendenței”.

• **Gestul muzical:** Pasajele de mare dificultate (arpegii disonante, salturi mari) sunt folosite pentru a descrie stări de agitație extremă sau de triumf.

• **Elementul programatic:** Muzica încearcă adesea să descrie o imagine sau o poveste. Această tendință duce la folosirea indicațiilor de caracter tot mai specifice, precum *feroce* sau *espressivo*, care ghidează interpretul spre o anumită stare psihologică.

2.3.5. Romantismul – expresie și libertate

Cum se interpretează:

- **Arcuș:** bogat, cu presiune variabilă pentru intensitate
- **Vibrato:** continuu, expresiv, variabil ca viteză și amplitudine
- **Tempo:** flexibil (*rubato* controlat)
- **Frazare:** amplă, ”respirată”
- **Dinamică:** foarte largă (de la *pianissimo* la *fortissimo* intens)
- **Portamento:** permis, dar stilizat

Ce trebuie evitat:

- rigiditate ritmică,
- neutralitate expresivă.

Idee-cheie: vioara ”cântă” ca o voce umană, intens emoțională.

Romantismul a lăsat moștenire ideea că muzica este o proiecție a sufletului. Totuși, spre sfârșitul secolului al XIX-lea, această supra-expunere a sentimentelor începe să fie filtrată prin noi grile:

• **Impresionismul** (C. Debussy) va păstra rafinamentul timbral, dar va înlocui pasiunea violentă cu sugestia și nuanța.

- **Expresionismul** (A. Schönberg) va duce tensiunea romantică la extrem, transformând ”frumosul” în ”strigăt” și ”neliniște” (*Inquieto*).

Putem observa cum această evoluție a stilisticii nu este doar o înșiruire de epoci, ci o ”edificare a unei istorii extinse” a spiritului uman, reflectată în rigoarea documentului sonor.

Dacă până acum interpretul era un ”orator” sau un ”erou”, în secolul XX el devine, rând pe rând, un executant riguros, un explorator sonor și, în final, un co-autor.

2.4. Secolul XX și contemporaneitatea

Caracter general

- Pluralism stilistic (nu există un singur model).
- Ruptura sau reinterpretarea tradiției.
- Explorarea timbrului, ritmului, structurii.

Specific interpretativ

- **Tempo**: adesea strict (mai ales la I. Stravinsky).
- **Ritm**: complex, precis, uneori mecanic.
- **Articulație**: extrem de variată, adesea specificată exact.
- **Dinamică**: foarte detaliată, contrastantă.
- **Timbru**: devine element structural.
- **Tehnici extinse**: noi moduri de producere a sunetului.
- **Rolul interpretului**:
 - fie foarte controlat (serialism),
 - fie liber (aleatorism).

Principiu-cheie: Interpretarea ca realizare fidelă a unui limbaj nou sau co-creație (în unele cazuri).

2.4.1. Obiectivismul și ”interpretul-executor”

Ca reacție la excesele sentimentale ale Romantismului, prima jumătate a secolului XX (condusă de figuri precum Stravinski) a impus o rigoare aproape matematică.

• **Fidelitatea literală**: Compozitorul devine autoritar. I. Stravinski spunea că muzica sa nu trebuie ”interpretată”, ci ”executată”.

• **Anti-rubato**: Se caută un tempo stabil, motoric, lipsit de fluctuațiile emoționale ale secolului trecut. Această rigoare o regăsim în acele „ceasornice ale destinului” din muzica modernă, unde pianul menține o pulsație implacabilă.

2.4.2. Expresionismul: ”strigătul” și disoluția formei

La polul opus, Noua Școală de la Viena (A. Schönberg, A. Berg, A. Webern) a împins tensiunea romantică dincolo de limitele tonalității.

• **Adevărul deasupra frumosului**: Interpretul nu mai caută un sunet plăcut, ci unul care să exprime angoasa, frica sau extazul extrem.

• **Tehnici extinse**: Apar indicații care forțază limitele instrumentului. *Sul ponticello* (sunet metalic, sticlos), *col legno* (lovirea corzilor cu lemnul arcușului) sau *Sprechgesang* (vocea între vorbire și cântat). Acestea nu sunt simple efecte, ci **categoriile stilistice** ale unei noi realități psihologice.

2.4.3. Recuperarea subiectivității: aleatorismul și formele deschise

În a doua jumătate a secolului, compozitorii (precum W. Lutosławski sau J. Cage) au realizat că rigoarea totală poate ”ucide” spiritul muzicii.

• **Ad libitum controlat:** Se oferă interpretului libertatea de a alege ordinea fragmentelor sau durata unor sunete, dar într-un cadru strict definit. Acest lucru transformă stilistica într-un exercițiu de **intuiție colectivă**.

• **Revenirea la "gest":** Muzica devine un "spectacol al sunetului", unde gestul fizic al interpretului (atacul violent, suspendarea lungă a unei note pe fermată) are o greutate egală cu nota scrisă.

2.4.4. Secolul XX: De la "dictatura" partiturii la libertatea controlată

Cum se interpretează:

a) Debussy (impresionism)

- **Arcuș:** foarte fin, flotant
- **Vibrato:** variabil, coloristic
- **Timbru:** esențial (sunet "aerian")
- **Tempo:** flexibil, dar subtil

accent pe **culoare sonoră**

b) Stravinsky (neoclasicism)

- **Ritm:** extrem de precis
- **Articulație:** clară, uneori seacă
- **Vibrato:** redus
- **Tempo:** strict

accent pe **structură și ritm**

c) Bartók (modernism/neofolclorism)

- **Tehnici:** *pizzicato* Bartók, *col legno*, efecte percutante
- **Ritm:** asimetric
- **Articulație:** dură, energetică
- **Timbru:** uneori "brut", intenționat

accent pe **energie și arhetip folcloric**

În muzica pentru vioară, stilistica interpretativă se reflectă în primul rând prin:

- **calitatea sunetului (timbru)**
- **tipul de arcuș**
- **utilizarea vibrato-ului**
- **atenția față de ritm și tempo**

Instrumentul devine astfel un indicator foarte sensibil al epocii și stilului.

Pentru a vizualiza cum s-a schimbat rolul interpretului de-a lungul secolelor, putem structura observațiile astfel:

Epoca	Rolul Interpretului	Conceptul Cheie	Relația cu Textul
Baroc	Orator / Arhitect	<i>Elocvența</i>	Textul este un schelet ce trebuie "ornat".
Clasicism	Garant al echilibrului	<i>Proporția</i>	Textul este o lege a clarității.
Romantism	Erou / Vizionar	<i>Sentimentul</i>	Textul este o platformă pentru confesiune.
Secolul XX	Executor / Co-autor	<i>Adevărul Expresiv</i>	Textul este un cod precis sau o hartă deschisă.

Marea provocare a interpretului contemporan: Astăzi, un muzician trebuie să fie un "cameleon stilistic". El trebuie să știe să cânte Bach cu rigoare barocă dimineața și o lucrare contemporană cu tehnici extinse seara. Stilistica a devenit, astfel, o formă de arheologie și filozofie

aplicată. Această evoluție ne arată că muzica nu este niciodată fixă. Ea se transformă la fiecare contact cu sensibilitatea unei noi epoci.

Capitolul III. Evoluția repertoriului pentru vioară solo – repere istorice și estetice

Genul sonatei ocupă un loc deosebit în literatura muzicală, reprezentând una dintre cele mai complexe și exigente forme de expresie instrumentală. Evoluția acestui gen reflectă atât transformările limbajului muzical de-a lungul diferitelor epoci, cât și dezvoltarea tehnicii violonistice și a concepției interpretative. În cadrul acestui parcurs, lucrările pentru vioară solo constituie un teren privilegiat pentru explorarea posibilităților polifonice, timbrale și expresive ale instrumentului.

3.1. Începuturile virtuozității violonistice în epoca Barocului

3.1.1. Genul sonatei pentru vioară solo își trage începuturile din epoca Barocului.

Johann Paul von Westhoff² a fost primul compozitor care pe bună dreptate poate fi considerat pionier absolut în domeniul muzicii pentru vioară solo fără acompaniament. Dacă alți contemporani utilizau vioara solo în contexte programatice sau experimentale (ca de exemplu, H.I.F. Biber în ciclul său de *Sonate ale Rosariului*³), J.P. Westhoff este cel care „emancipează” complet vioara, oferindu-i autonomie structurală și polifonică. Suita sa în La major pentru vioară solo compusă în anul 1682 și publicată în revista franceză *Le Mercure Galant* este prima lucrare de anvergură scrisă special pentru vioară fără *basso continuo* care a supraviețuit până astăzi. Ulterior, în 1696, el a publicat la Dresda ciclul *Sei Partite à violino senza basso accompagnato* (Șase Partite pentru vioară fără acompaniament de bas)⁴. Aceste lucrări marchează o etapă fundamentală în afirmarea viorii ca instrument polivalent, depășind barierele scriiturii eminent melodice prin introducerea unor structuri polifonice complexe. Westhoff propune o textură densă – bazată pe utilizarea frecventă a vocilor multiple, a acordurilor și a unei tehnici avansate a pozițiilor – demonstrând capacitatea instrumentului de a susține de unul singur un discurs de anvergură.

Din perspectivă stilistică, interpretul are sarcina de a găsi echilibrul optim între ”iluzia polifonică” și fluența melodică. Abordarea acestor partituri solicită o atenție deosebită pentru

² **Johann Paul von Westhoff (1656–1705)** violonist și compozitor german din barocul târziu, figură centrală a școlii de vioară din Dresda, membru al Hofkapelle din Dresda și mai târziu activ la Weimar; apreciat ca virtuoz în Europa. Cele șase partite / șase suite pentru vioară solo editate în 1696 reprezintă una dintre primele colecții pentru vioară solo publicate. Sunt exemple tipice de suite baroce și cuprind dansuri de epocă (*allemande, courante, sarabande, gigue*). Dacă Bach este „muntele” repertoriului pentru vioară solo, J.P. Westhoff este „fundăția”. Există dovezi că J.S. Bach și J.P. Westhoff au fost colegi în orchestra din Weimar în 1703, ceea ce sugerează că Bach a cunoscut direct aceste lucrări și a fost influențat de ele în compunerea propriilor Sonate și Partite (1720).

³ **Rosary (Mystery) Sonatas** – ciclul din 15 sonate programatice pentru vioară și *basso continuo* care ilustrează scenele biblice ale Rozariului catolic. Ciclul este faimos pentru utilizarea scordaturii (acordaj alternativ al corzilor viorii) în 14 dintre cele 15 sonate, cu scopul de a crea culori tonale unice și de a permite execuția unor acorduri complexe. Finalul ciclului este urmat de *Passacaglia* pentru vioară solo (c.1676) – piesă emblematică, adesea programată ca lucrare interpretată la bis.

⁴ În perioada Barocului, distincția dintre „Sonată” și „Partită/Suită” era adesea formală, nu de substanță tehnică. Termenul *Sonata da camera* era, în esență, o suită de dansuri (partită). Incluziunea suitelor/partitelor lui Westhoff reflectă realitatea istorică în care ambele forme au contribuit în mod egal la cristalizarea repertoriului pentru vioară solo. textul acestui curs, *Sonata pentru vioară solo* este tratată ca o metaforă a autonomiei instrumentale. Partitele lui Westhoff reprezintă momentul în care vioara își asumă rolul de autosuficiență deplină, un concept fundamental care stă la baza întregii literaturi violonistice solo până în prezent.

claritatea liniilor independente, chiar și atunci când acestea sunt doar sugerate prin tehnici violonistice precum notele duble sau arpegiile. Interpretarea trebuie să evite rigiditatea mecanică, urmărind coerența unei arhitecturi sonore în care polifonia și elocvența melodică coexistă organic.

Sonata pentru vioară solo de **J. G. Pisendel**⁵ reprezintă un pas înainte, printr-o prezentare polifonică mai completă și o textură densă. Interpretarea trebuie să pună accent pe retorica barocă: fiecare voce are un rol expresiv distinct, iar articularea și dinamica trebuie să sugereze dialogul intern. În plus, Pisendel cere o gestionare atentă a timbrului și a arcușului, pentru a diferenția vocile și a reda caracterul polifonic.

Elemente stilistice de interpretare în lucrările lui J.P. Westhoff și J.G. Pisendel

- **Articulația:** clară și variată, pentru a diferenția vocile și a reda caracterul retoric.
- **Tempo și agogică:** stabilitate în secțiunile polifonice, dar flexibilitate în pasajele solistice sau ornamentale.
- **Ornamentația:** integrată organic, nu ca adaos exterior; trebuie să sprijine expresia afectivă.
- **Vibrato:** utilizat moderat, cu prudență, ca mijloc expresiv punctual, nu ca ornament permanent.
- **Arcușul:** controlat pentru a reda simultaneitatea vocilor și pentru a sugera densitatea polifonică.

Cei doi compozitori demonstrează cum vioara solo devine un instrument capabil să sugereze polifonie și complexitate structurală, nu doar virtuozitate. Stilistica interpretării acestor lucrări cere o conștiință istorică (retorica barocă, afectele) și o tehnică rafinată care să transforme iluzia polifonică într-un discurs coerent și expresiv.

3.1.2. Creația lui A. Corelli⁶ reflectă evoluția tehnicii și a abilității interpretative, punând accent pe claritatea discursului muzical și pe echilibrul formal.

Observații generale

- **Claritatea discursului muzical:** A. Corelli este considerat un maestru al echilibrului formal și al construcției clare. Interpretarea trebuie să pună accent pe transparența frazelor, evitând excesul de ornamentație care ar putea estompa arhitectura muzicală.
- **Echilibrul formal:** lucrările lui A. Corelli se bazează pe proporții bine definite și pe o logică internă riguroasă. Stilistica interpretării cere respectarea acestor proporții printr-un tempo stabil și o dinamică controlată.
- **Retorica barocă:** chiar dacă discursul este clar și echilibrat, interpretul trebuie să recupereze dimensiunea retorică a epocii – fiecare frază exprimă un afect distinct, iar articularea și agogica trebuie să susțină acest caracter.

⁵ **Johann Georg Pisendel (1688–1755)** violonist și compozitor german, activ în prima jumătate a secolului XVIII, concertmaistru al Orchestrei Curții din Dresda, considerată una dintre cele mai rafinate ansambluri instrumentale ale vremii. A fost un model pentru violoniști contemporani; a primit dedicații și propuneri de colaborare de la compozitori importanți (Vivaldi, Telemann etc.), iar activitatea sa a influențat stilul interpretativ și repertoriul de orchestră și cameră. Lucrările sale reflectă legătura între virtuozitatea solo și practica orchestrală.

⁶ **Arcangelo Corelli (1653–1713)** compozitor și violonist italian care a stabilit modele pentru sonata și concerto grosso, contribuind la cristalizarea tonalității funcționale în Barocul mijlociu. Ciclurile sale (în special Op. 5 — sonate pentru vioară și Op. 6 — *Concerti grossi*) au devenit repere pedagogice și de repertoriu; stilul său a influențat generații de compozitori și interpreți.

• **Ornamentația:** în cazul lui A. Corelli, ornamentația trebuie să fie discretă și integrată organic, nu ostentativă. Ea sprijină expresia, dar nu devine scop în sine.

• **Tehnica violonistică:** Corelli contribuie la consolidarea unei tehnici violonistice standardizate, accesibile și elegante. Interpretarea trebuie să reflecte această sobrietate tehnică, punând accent pe frumusețea liniei melodice și pe echilibrul timbral.

În stilistica interpretării, lucrările lui A. Corelli cer o abordare sobră, echilibrată și retorică, în care claritatea discursului și proporțiile formale sunt prioritare. Interpretul trebuie să evite excesul de virtuozitate și să privilegieze transparența, eleganța și expresivitatea controlată, transformând fiecare frază într-un act de comunicare muzicală limpede și convingătoare.

3.1.4. Discipolul lui A. Corelli, **F. Geminiani**⁷, prin sonatele sale, dar mai ales prin tratatul *Arta de a cânta la vioară* (1751), aduce contribuții esențiale la fundamentarea principiilor interpretative, introducând inovații tehnice și expresive care au influențat generațiile următoare.

Observații generale

• **Definitivarea principiilor interpretative:** F. Geminiani este printre primii care sistematizează regulile de interpretare violonistică, transformând practica muzicală într-un corpus teoretic. Interpretul contemporan trebuie să înțeleagă aceste reguli ca repere istorice, dar și ca puncte de plecare pentru o abordare critică.

• **Inovații tehnice:** tratatul introduce detalii despre folosirea arcușului, despre controlul dinamicii și despre aplicarea ornamentației. Stilistica interpretării cere o atenție deosebită la gestul arcușului, care devine un instrument expresiv central.

• **Dimensiunea expresivă:** F. Geminiani accentuează importanța expresivității și a comunicării afective. Interpretul trebuie să respecte această dimensiune, evitând rigiditatea și punând accent pe retorica muzicală.

• **Influența asupra generațiilor următoare:** principiile lui F. Geminiani au fost preluate și adaptate de școala clasică și romantică. În stilistica interpretării, acest lucru înseamnă că abordarea lui F. Geminiani poate fi privită ca o verigă de tranziție între sobrietatea barocă și libertatea expresivă ulterioară.

• **Ornamentația și improvizatia:** tratatul subliniază rolul ornamentației ca parte integrantă a discursului muzical. Interpretul trebuie să o aplice cu discernământ, respectând caracterul afectiv al fiecărei fraze.

În stilistica interpretării, F. Geminiani marchează trecerea de la practica empirică la aplicarea conștientă a principiilor violonistice. Pentru interpretul de astăzi, lucrările și tratatul său oferă un cadru de referință pentru înțelegerea gestului expresiv, a ornamentației și a rolului arcușului în construcția discursului muzical.

3.1.5. Apogeul Barocului violonistic este reprezentat de ciclul de Sonate și Partite pentru vioară solo (1720) de **Johann Sebastian Bach** (1685-1750). Lucrarea, intitulată în manuscrisul autograf

⁷ **Francesco Geminiani** (1687–1762) violonist, compozitor și teoretician italian, format în tradiția lui A. Corelli, activ în Italia și apoi în Anglia și Irlanda. Recunoscut pentru *Concerti Grossi* (cele mai cunoscute: Opus 2, 1732, Opus 3, 1733 și Opus 7, 1746, per total 42 de concerte în care introduce viola ca solist în grupul concertistic, transformându-le practic în concerte pentru cvartetul de coarde), sonate și pentru tratatul său despre interpretare (*Arta de a cânta la vioară*, publicată la Londra în 1751 considerat cea mai amplă și cea mai reprezentativă sinteză a tehnicii italiene de interpretare la vioară din secolul XVIII); reputația sa de virtuoz și pedagog a făcut din el o figură centrală a vieții muzicale londoneze din prima jumătate a secolului XVIII.

Sei solo à Violino senza Basso accompagnato (Șase solo pentru vioară fără acompaniament de bas), constituie piatra de temelie a tehnicii violonistice și totodată o exprimare concentrată a esteticii baroce. Celebrul violonist Henryk Szeryng în prefața la propria redacție a Sonatelor și Partitelor bachiene apărută la editura Schot în anul 1979 nota următoarele: „Sonatele și Partitele pentru vioară solo de Johann Sebastian Bach aparțin incontestabil acelor capodopere ale literaturii violonistice pe care fiecare violonist are datoria să le studieze și să le analizeze în profunzime”⁸. Această datorie nu este doar una tehnică, ci și una de ordin spiritual și intelectual, Bach ridicând vioara la un nivel de complexitate conceptuală neegalat până atunci. În aceste lucrări, polifonia instrumentală și arhitectura formală se îmbină într-un model canonic care consacră sonata pentru vioară solo ca gen independent, semnificativ și profund conceptual. Evoluția genului atinge aici o maturitate deplină: „Predecesorii au deschis calea, iar Bach a sintetizat și a dezvoltat cele mai importante realizări ale lor” [23, p.8] Dacă Westhoff sau Pisendel exploraseră posibilitățile acordice, Bach tratează vioara ca pe un instrument capabil să susțină o textură polifonică absolută, integrând fuga și contrapunctul riguros într-o scriitură care forțează limitele fizice ale instrumentului prin acorduri complexe și coarde duble. Un element esențial în abordarea acestui repertoriu este înțelegerea modului în care Bach „ascunde” mai multe voci într-o singură linie melodică. Cercetătorul Laurent Matthys notează că pentru o interpretare convingătoare este crucială înțelegerea structurii armonice și a polifoniei implicite (latente), iar colaborarea dintre o abordare muzicologico-analitică și una interpretativă va ajuta la descoperirea „tapiseriei contrapunctice” ascunse în textul muzical⁹. Interpretul nu trebuie doar să execute notele, ci să scoată în evidență pentru ascultător dialogul dintre vocile sugerate, transformând o linie monodică într-un spațiu sonor tridimensional. Observații similare au fost expuse și de H. Szeryng în prefața citată mai sus subliniind rigoarea necesară în descifrarea mesajului bachian. Sonatele și Partitele au stabilit un model de referință universal, îmbinând principiile polifoniei baroce germane cu eleganța dansurilor de curte și resursele tehnice inovatoare ale vremii. Importanța acestor cicluri constă nu doar în valoarea lor artistică intrinsecă, ci și în influența profundă exercitată asupra dezvoltării ulterioare a repertoriului solo, de la Paganini la Ysaÿe și până în contemporaneitate.

Fiecare sonată (structurată pe modelul *da chiesa* cu succesiunea de tempo: lent-repede-lent-repede) și fiecare partită (suită de dansuri baroce) are o construcție riguroasă, cu proporții clare și bine definite. În spiritul teoriei afectelor, fiecare mișcare exprimă o stare emoțională distinctă, susținută printr-o articulare precisă și o dinamică în trepte, adaptată acusticii instrumentului. Totodată, ciclul are și o profundă semnificație spirituală și conceptuală (adesea asociată cu teme teologice, cum ar fi suferința, moartea și învierea), virtuozitatea fiind permanent subordonată acestui mesaj ideatic superior.

Elemente stilistice de interpretare

1. Tempo și agogica: În viziunea bachiană, tempo-ul constituie pilonul de stabilitate al întregii arhitecturi formale. Stilistica interpretării impune un puls constant, care să asigure claritatea polifoniei sugerate. Agogica nu trebuie să fragmenteze unitatea discursului, ci să funcționeze ca un instrument subtil de reliefare a punctelor de articulație structurală. O flexibilitate temporală discretă

⁸ Citat după: <https://www.scribd.com/document/619788946/Sonatas-and-Partitas-Szeryng>. Această prefață, precum și considerațiile generale la această ediție semnate de violonistul și profesorul german Gunter Kehr, constituie o sursă prețioasă de informații asupra stilisticii interpretării Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo de J.S. Bach

⁹<https://www.thestrads.com/playing-hub/a-new-light-on-the-polyphonic-nature-of-bachs-cello-suites-sonatas-and-partitas-for-solo-violin/18295.article>

(*rubato* controlat) este permisă doar pentru a sublinia momentele de tensiune maximă sau cadențele, fără a altera proporțiile riguroase ale fiecărei mișcări.

2. Arcușul: Mănuirea abilă a arcușului devine principalul mijloc de redare a retoricii baroce, având funcția de a "pronunța" clar celulele tematice. Interpretul trebuie să evite presiunea constantă de tip romantic, optând pentru un atac elastic și o articulare "aerată", care să permită instrumentului să rezoneze natural. În gestionarea acordurilor și a coardelor duble, tehnica de arcuș va prioritiza ierarhizarea vocilor, astfel încât linia de bas și vocile intermediare să fie sugerate clar, menținând în același timp fluiditatea direcției melodice. În acest context, alegerea digitației joacă un rol esențial: ea nu doar facilitează frazarea, ci și delimitează vocile în polifonie (de exemplu, voci diferite – corzi diferite). Totodată, *non-legato*-ul devine un mijloc expresiv de separare a vocilor, evitând suprapunerea excesivă și conferind claritate arhitecturii polifonice. Alegerea trăsăturilor de arcuș – *legato*, *detaché*, *non-legato* – trebuie să fie subordonată aceluiași scop: evidențierea vocilor distincte și a retoricii discursului muzical.

3. Vibrato și intonația: Dimensiunea conceptuală a acestui ciclu impune o estetică a sunetului bazată pe puritate și transparență timbrală. Vibrato-ul este tratat exclusiv ca un ornament punctual (*agrément*), fiind utilizat cu parcimonie pentru a colora anumite momente expresive, și nu ca o constantă sonoră. Această asceză a mâinii stângi favorizează o intonație de o precizie matematică, capabilă să evidențieze relațiile armonice complexe și polifonia latentă, oferind sunetului o claritate cvasi-organistică.

4. Ornamentația bachiană nu reprezintă un adaos exterior, ci este parte integrantă a discursului spiritual și melodic. Interpretul trebuie să integreze ornamentele (triluri, apogiaturi) într-un mod fluid și organic, respectând rigoarea practicii baroce, dar păstrând caracterul de spontaneitate. Această abordare demonstrează maturitatea stilistică a interpretului, care reușește să transforme elementele de ornamentație în veritabile accente de elocvență retorică.

În stilistica interpretării, *Sonatele și Partitele* lui J.S. Bach cer o abordare integrată și conștientă: tehnică impecabilă, claritate polifonică, respect pentru arhitectura formală și transmiterea dimensiunii spirituale. Ele reprezintă apogeul barocului violonistic și un reper canonic pentru orice interpret, fiind în același timp un test de maturitate artistică și un act de meditație muzicală.

3.1.6. Prin cele *Douăsprezece Fantezii* (1735) pentru vioară solo contemporanul lui Bach, **Georg Philipp Telemann** (1681-1767) explorează o libertate discursivă și o diversitate stilistică care oferă o alternativă mai flexibilă la rigorile bachiene, păstrând totodată elementele polifonice esențiale: voci "ascunse", dezvoltări elaborate ale tehnicii de note duble și acorduri. Din punct de vedere tematic și tehnic, aceste fantezii se apropie mai mult de practica concertistică a mijlocului sec. XVIII decât de modelul strict al sonatelor și partitelor bachiene.

Spre deosebire de rigorile arhitecturale ale lui J.S. Bach, G.Ph. Telemann cultivă o libertate mai mare în construcția Fanteziilor sale, imprimând discursului fluiditate și caracter improvizatoric. Fanteziile lui G.Ph. Telemann explorează o paletă variată de afecte și caractere, de la lirism la virtuozitate. Chiar dacă textura nu este la fel de densă ca la J.S. Bach, G.Ph. Telemann sugerează voci multiple prin acorduri, note duble și arpegii. Fanteziile se apropie mai mult de practica concertistică a mijlocului sec. XVIII, ceea ce implică o abordare mai spectaculoasă, cu accent pe virtuozitate și pe comunicarea directă cu publicul.

Elemente stilistice de interpretare

1. **Tempo și agogica:** Spre deosebire de rigoarea arhitecturală bachiană, stilistica lui G.Ph. Telemann se apropie de idealul „gustului mixt”, oferind interpretului o mai mare flexibilitate temporală. Tempo-ul trebuie să fie maleabil, permițând o libertate agogică ce subliniază caracterul improvizatoric al fanteziilor. Această relaxare a pulsului nu trebuie însă să pericliteze coerența generală a discursului; agogica funcționează aici ca un mijloc de respirație retorică, punctând tranzițiile între diversele secțiuni contrastante ale lucrărilor.

2. **Arcușul:** Mânuirea arcușului în muzica lui Telemann vizează o paletă largă de stări, de la lirismul melancolic la virtuozitatea exuberantă. Articulația trebuie să fie extrem de variată pentru a compensa absența unei polifonii explicite, având rolul de a diferenția clar vocile sugerate și de a conferi texturii o transparentă cvasi-vocală. Gestionarea dinamicii prin intermediul arcușului se bazează pe contraste clare, menite să evidențieze diversitatea afectelor și să confere discursului o vitalitate teatrală, specifică stilului galant.

3. **Vibrato și intonația:** În estetica lui Telemann, sunetul capătă o dimensiune mai caldă și mai comunicativă. Vibrato-ul poate fi utilizat ceva mai liber decât în repertoriul bachian, însă aplicarea sa rămâne subordonată discernământului stilistic; el nu este o stare permanentă, ci un instrument de intensificare a expresivității în pasajele lirice. Intonația urmărește o puritate a liniilor melodice, facilitând o coloristică timbrală diversă care să susțină schimbările rapide de caracter specifice fiecărei fantezii.

4. **Ornamentația:** Specificul creației lui Telemann rezidă în spațiul generos lăsat pentru ornamentația liberă și improvizată. Aceasta solicită din partea interpretului o creativitate controlată, unde ornamentele nu sunt simple decorațiuni, ci elemente de elocvență care completează textul muzical. Integrarea lor trebuie să fie organică, demonstrând o înțelegere profundă a stilului timpului, astfel încât adaosurile improvizatorice să pară o extensie firească a discursului compozițional.

În stilistica interpretării, *Fanteziile* lui G.Ph. Telemann cer o abordare mai liberă și mai diversă decât Sonatele și Partitele lui J.S. Bach. Interpretul trebuie să îmbine claritatea polifonică cu spontaneitatea concertistică, să valorifice caracterul improvizatoric și să transmită varietatea stilistică a fiecărei fantezii.

Cele 12 *Fantezii* pentru vioară solo de Georg Philipp Telemann constituie un **model alternativ** la rigurile arhitecturale ale sonatelor și partitelor bachiene. Ele se prezintă ca o „fantezie cu trăsături de sonată și partită”, în care libertatea discursivă și diversitatea stilistică se îmbină cu elemente polifonice esențiale (voci ascunse, note duble, acorduri).

De la Westhoff la Telemann, evoluția sonatei pentru vioară solo reflectă o diversitate de direcții stilistice și interpretative. Westhoff și Pisendel au consolidat polifonia instrumentală, sugerând vocile multiple prin texturi dense și contrapunctice, ceea ce a impus interpretului o atenție sporită la claritatea liniilor. Corelli a adus echilibrul formal și claritatea discursului, punând bazele unei estetici sobrie și transparente, în timp ce discipolul său Geminiani a codificat principiile interpretative, accentuând rolul expresivității și al gestului arcușului. Bach a sintetizat aceste realizări într-un model de referință, în care polifonia și arhitectura formală se îmbină într-un discurs de profunzime spirituală și conceptuală. Telemann, contemporanul său, a oferit o alternativă mai liberă și mai diversă modelului bachian, explorând spontaneitatea și caracterul concertistic, dar păstrând elementele polifonice esențiale. Astfel, stilistica interpretării acestui repertoriu cere o

conștiință istorică și o adaptare subtilă: de la sobrietatea retorică a Barocului timpuriu, la monumentalitatea bachiană și libertatea discursivă telemanniană, interpretul trebuie să găsească echilibrul între fidelitatea stilistică și expresivitatea personală.

Tabel comparativ – Westhoff, Pisendel, Corelli, Geminiani, Bach, Telemann

Compozitor	Contribuții stilistice	Cerințe interpretative
J. P. Westhoff	Primele lucrări tipărite pentru vioară solo; debutul polifoniei violonistice	Claritatea liniilor polifonice; echilibru între iluzia polifonică și fluiditatea discursului melodic
J. G. Pisendel	Maturitatea scriiturii baroce; textură polifonică densă	Gestionarea vocilor implicite; diferențiere timbrală; arcuș controlat pentru claritate contrapunctică
A. Corelli	Echilibru formal; claritatea discursului; sobrietate estetică	Fraze transparente; tempo stabil; ornamentație discretă; accent pe proporții și eleganță
F. Geminiani	Codificarea principiilor interpretative (<i>Arta de a cânta la vioară</i>); accent pe expresivitate și gestul arcușului	Controlul dinamicii; arcuș expresiv; ornamentație integrată; comunicare afectivă
J. S. Bach	Sinteza barocului violonistic; polifonie instrumentală complexă; arhitectură formală monumentală	Claritate polifonică; tempo stabil cu agogică subtilă; ornamentație organică; transmiterea dimensiunii spirituale
G. Ph. Telemann	Libertate discursivă; diversitate stilistică; caracter concertistic	Fluiditate improvizatorică; dinamici contrastante; tempo flexibil; accent pe spontaneitate și varietate afectivă

Acest parcurs comparativ arată cum fiecare compozitor a contribuit la definirea sonatei pentru vioară solo: de la inovațiile tehnice ale lui Westhoff, la codificarea teoretică a lui Geminiani, caracterul monumental bachian și libertatea discursivă telemanniană. Pentru interpret, stilistica acestor lucrări cere o bună cunoaștere a istoriei muzicale și o adaptare subtilă la specificul epocii, dar și la stilul fiecărui compozitor, precum și capacitatea de a integra propria expresivitate într-un cadru stilistic coerent și unitar.

Generalizînd cele expuse vom menționa specificul interpretativ al muzicii baroce:

- **Polifonie sugerată (latentă):** evidențierea vocilor prin diferențiere de arcuș și intensitate ;
- **Arcuș:** flexibil, cu separații clare; acorduri desfășurate (nu simultane);
- **Vibrato:** rar, expresiv, controlat;
- **Tempo:** stabil, derivat din caracter;
- **Articulație:** retorică (ca un discurs);
- **Ornamentație:** parte integrantă a discursului.

Provocare majoră: redarea simultană a orizontalei (melodia) și verticalei (armonie, polifonie).

3.2. Echilibrul formei și claritatea expresiei în repertoriul clasic

În perioada următoare, sonata pentru vioară solo se dezvoltă în creația violonistului și compozitorului **Ivan Khandoshkin**¹⁰. Sonatele sale pentru vioară solo se disting prin libertatea structurală: nu respectă un tipar ciclic fix, ci îmbină liber mișcări de sonată, suite clasice, sonate bisericești, partite baroce și variațiuni.

Cele trei sonate pentru vioară solo, Op. 3 (publicate în 1807), formează un ciclu coerent, legat prin conexiuni tematice și motivice între prima și a treia, iar variațiunile conțin frecvent modele ornamentale clasice. Ele respectă, în esență, modelul stilului clasic timpuriu: o primă mișcare lentă, o mișcare mediană de tip menuet cu trio sau sonată allegro și un final rapid, de caracter dansant. Fiecare sonată este o mică capodoperă de construcție și culoare:

- Sonata în sol minor, Op. 3 Nr. 1 — *Marcia: Maestoso; Allegro assai; Andante con variazioni*. Combina solemnitatea cu virtuozitatea variațiunilor.
- Sonata în mi bemol major, Op. 3 Nr. 2 — *Andante; Tempo di minuetto; Rondo* final cu elan. Echilibrează lirismul cu grația galantă.
- Sonata în re major, Op. 3 Nr. 3 — *Andante maestoso; Minuetto grazioso; Allegro vivace*. Încheie ciclul cu un final vivace, plin de energie ritmică.

Tehnica violinistică a lui I. Khandoshkin derivă în principal din tradițiile lui W.A. Mozart și G. Tartini, sintetizând influențe baroce și clasiciste. Sonatele sale sunt, în esență, omofonice; polifonia apare rar și cu măsură. În aceste lucrări, el recurge la o gamă largă de resurse — ornamentație, bariolaje, pasaje de virtuozitate — pe care le încorporează într-un discurs unitar, axat pe expresivitate și nuanțare timbrală mai degrabă decât pe contrapunct dens.

Sonatele lui I. Khandoshkin ocupă un loc de legătură între tradițiile baroc-clasice și dezvoltările violonistice care vor culmina în secolul al XIX-lea și mai departe. Ele pot fi privite ca o punte între J.S. Bach și E. Ysaye: păstrează claritatea formei și meșteșugul contrapunctic la nivel de referință, dar anticipează preocuparea pentru timbru, registru și efecte tehnice care vor defini repertoriul romantic și modern al vioarei. Deși multe lucrări i-au fost atribuite eronat în epoci ulterioare, sonatele Op. 3 rămân mărturia directă a unei voci originale în muzica rusă timpurie.

Elemente de stilistică interpretativă

1. **Tempo și agogica** : În muzica lui I. Khandoshkin, tempo-ul se situează între rigoarea formală clasică și o flexibilitate de tip improvizatoric. Ritmul se conturează pe o bază metrică clară, în care apar însă libertăți agogice punctuale: micro-retardări la sfârșitul frazelor, accelerări subtile spre culminații și ușoare relaxări la reveniri, toate menite să accentueze caracterul discursiv și retoric al frazei. Agogica funcționează ca o respirație expresivă, subliniind tranzițiile între secțiuni contrastante și evidențiind alternanța dintre registrul grav, melancolic, și pasajele de virtuozitate. Libertatea temporală rămâne proporționată cu necesitatea coerenței formale, astfel încât variațiile de tempo să nu compromită arhitectura sonatelor.

¹⁰ **Ivan Evstaf'evich Khandoshkin** (1747-1808) se conturează ca o figură singulară în peisajul muzical al Rusiei secolului al XVIII-lea: violonist virtuoz, compozitor prolific și mediator între tradiții. Născut în satul ucrainean Perevoz, într-o familie de muzicieni, el îmbină rădăcinile populare ucrainene-cazace cu o educație europeană primită sub influența măștrilor italieni de la curtea imperială din Sankt Petersburg. Unele surse indică că el a fost discipolul lui G. Tartini, altele îi atribuie rolul de mentor al lui I. Khandoshkin violonistului italian Tito Porta stabilit la Sankt Petersburg. Cariera sa la curte — profesor la Academia Imperială de Arte din adolescență, prim-vioară, solist de curte și kapellmeister pentru balet — îi oferă cadrul în care își dezvoltă un limbaj muzical aparte, apreciat în epocă, dar uitat în mare parte de publicul modern. Muzica lui I. Khandoshkin nu se încadrează strict într-un singur model stilistic: nu este doar contrapunct german, nici doar bel canto italian, nici pur folclorism slav. Ea rezultă dintr-un amestec distinct în care elemente contrapunctice, virtuozitate italiană și motive populare ruse se contopesc într-o sonoritate nouă, pe atunci nefamiliară. Ca violonist, I. Khandoshkin favorizează registrul grav, melancolic, exploataându-l cu o expresivitate rară.

2. **Arcușul** : Paleta de trăsături de arcuș la I. Khandoshkin acoperă un spectru vast: de la *legato* larg la atacuri incisive, servind atât lirismul, cât și virtuozitatea. Articulația arcușului contribuie la clarificarea texturii omofonice și la sugerarea vocilor implicite, prin alternanța între arcuș scurt, energic, în pasaje bariolante, și arcuș lung, fluid, în fraze cantabile. Gestionarea dinamicii prin variații de presiune și viteză a arcușului produce contraste timbrale care amplifică efectul teatral și galant al discursului. În registrul grav, contactul mai ferm și arcușul mai apropiat de tastieră favorizează densitatea sonoră; în registrele superioare, deplasarea arcușului spre vârf și reducerea presiunii accentuează transparența timbrală.

3. **Vibrato și intonația** : Vibrato-ul are rol expresiv selectiv, nu caracter de uniformizare permanentă. În notele lungi și în pasajele lirice din registrul grav, vibrato-ul mai larg și mai lent amplifică nuanța melancolică; în pasaje rapide și în dubluri, vibrato-ul se restrânge pentru a păstra claritatea și precizia intonațională. Intonația urmărește puritatea liniei melodice, cu ajustări microtonale subtile care pot evidenția coloristica modală a temelor populare rusești. Stabilitatea intonației rămâne esențială în pasajele de virtuozitate, unde fluctuațiile neintenționate ar diminua efectul tehnic și expresiv.

4. **Ornamentația** se integrează organic în discurs, funcționând ca mijloc de dezvoltare motivică și nu doar ca decor. *Grupetto*, mordentele și figurările ornamentale au rolul de a sublinia caracterul popular sau galant al temelor și de a crea legături tematice între secțiuni; execuția lor păstrează claritatea ritmică și ritmul intern al frazei. În variațiuni, ornamentația tinde să se extindă progresiv, adăugând straturi de virtuozitate fără a compromite coerența motivică. În ansamblu, ornamentele contribuie la expresivitate și la nuanțarea timbrală, fiind tratate ca extensii naturale ale materialului compozițional.

Dialogul de stiluri propus de I. Khandoshkin anticipează, în mod vizionar, direcții pe care le vor urma mai târziu compozitorii precum E. Ysaÿe, M. Reger și P. Hindemith. Sonatele lui I. Khandoshkin stabilesc un al treilea model de sonată pentru vioară solo, complementar celor elaborate de J.S. Bach și G.Ph. Telemann, fapt semnalat de muzicologul rus E. Nesterov. Astfel, în stilistica interpretării, G.Ph. Telemann și I. Khandoshkin oferă două alternative la modelul bachian: unul bazat pe libertatea discursivă și diversitatea afectivă, celălalt pe fuziunea stilurilor și pe experimentul structural. Ambele deschid drumuri noi pentru repertoriul violonistic solo.

În opinia lui S. Nesterov, în secolele XVII–XVIII pot fi identificate trei modele distincte ale sonatei pentru vioară solo [23, p.9-10]:

- **J.S. Bach** – stabilește un concept amplu, aproape filosofic, al metaciclului, consacrand sonata ca gen autonom și profund polifonic.

- **G.Ph. Telemann** – contestă acest model, reconfigurând liniile directe bachiene într-o cheie mai laică și mai flexibilă, generând tipul fantezist al sonatei sau partitei.

- **I. Khandoshkin** – propune o versiune sintetică, care îmbină elemente baroce și clasiciste într-o fuziune originală.

Împreună, aceste trei modele marchează direcțiile principale ale evoluției genului și conturează tranziția stilistică de la barocul înalt spre tendințele preclasice și clasice.

Tabel comparativ – Bach, Telemann, Khandoshkin

Compozitor	Model stilistic	Trăsături formale	Cerințe interpretative
J. S. Bach	Model canonic, riguros	<i>Sonate</i> și <i>Partite</i> (1720); arhitectură formală strictă; polifonie complexă; proporții bine definite	Claritate polifonică; tempo stabil cu agogică subtilă; ornamentație integrată; transmiterea dimensiunii spirituale
G. Ph. Telemann	Model alternativ, flexibil	<i>Douăsprezece fantezii</i> ; libertate discursivă; diversitate stilistică; elemente preclasice; caracter concertistic	Fluiditate improvizatorică; dinamici contrastante; tempo flexibil; accent pe spontaneitate și varietate afectivă
I. Khandoshkin	Model vizionar, sinteză	Sonate pentru vioară solo; libertate structurală; metaciclu cu conexiuni tematice; fuziune între sonată, suită, partită și variațiuni; influențe Mozart/Tartini	Gestionarea libertății formale; diferențiere timbrală; virtuozitate clasică; integrarea ornamentației clasice; echilibru între baroc și clasic

După cum notează cercetătorul A. Daszkiewicz mai mulți compozitori din epoca Clasicismului „au încercat să se refere la vechile tradiții ale sonatei sau să le transfere pe terenul unui nou stil – printre alții au fost Johann Friedrich Reichardt (6 Sonate pentru vioară solo, 1778), Isidore Bertheaume (*Sonate dans le style de Lolli*, 1786) sau Pietro Nardini (*Sonate enigmatique*, 1803). Aceste compoziții, însă, nu au rezistat complet testului timpului” [6, p. 37], rămânând astăzi în afara repertoriului activ practicat de violoniști¹¹.

3.3. Lirismul și dramatismul violonistic al secolului romantic

3.3.1. În secolul al XIX-lea, dezvoltarea artei interpretative este dominată de figura virtuozului-compozitor, **Niccolò Paganini** (1782-1840) ocupând un loc central în desăvârșirea tehnicii violonistice. Sonata sa pentru vioară solo MS 83 (compusă în tinerețe, cca. 1796–1800) reprezintă una dintre primele sale încercări sistematice de a extinde posibilitățile tehnice și expresive ale instrumentului: scriitura este marcată de virtuozitate, abundă în efecte timbrale experimentale și conține indicații neobișnuite (*organetto*¹², *flagioletto*¹³) care vor deveni emblematice pentru stilul paganinian. Lucrarea funcționează ca un veritabil laborator artistic în care N. Paganini testează registrele grave și acute, polifonia sugerată prin coarde duble și acorduri, precum și noi procedee de coloratură instrumentală transformând vioara într-un instrument al spectaculosului. Sonata MS 83 se înscrie în continuitatea tradiției polifonice pentru vioară solo, dar

¹¹ A. Daszkiewicz menționează un alt compozitor din epoca Clasicismului – F.W. Rust (1739-1796) care a compus două sonate pentru vioară solo - nr. 1 în tonalitatea Re minor (succesiunea părților: *Grave - Fuga - Gigue - Ciaconne - Current*) și nr. 2 în Si bemol major (*Largo - Fuga - Aria - Dublu I, II, III, IV - Aria - Bourrée - Cuplă - Gigue*). Ambele piese constituie un fel de legătură între stilistica barocului și cea a clasicismului - pe de o parte, ele se inspiră din forma barocă a partitei, expunând idiomul dansului”[6, p.34]. Organizarea ciclului în ambele sonate denotă similitudini cu Partitele bachiene, încadrându-se mai curând în genul de suită decât în cel de sonată.

¹² *Organetto* — indicație timbrală care sugerează sonoritatea unui mic organ portativ; în contextul sonatei pentru vioară solo aceasta nu cere un alt instrument, ci obținerea unei culori susținute, „organice”, prin acorduri, duble coarde și o susținere caldă a arcului, eventual cu reglaje de presiune și poziție pentru a crea impresia unui fond armonic.

¹³ *Flagioletto* (flageolet) — indică utilizarea sunetelor flageolet (armonice), naturale sau artificiale; efectul produce un timbru subțire, strălucitor, asemănător flautului, obținut prin plasarea ușoară a degetului pe coardă sau prin tehnici specifice de arc; în interpretare, claritatea și stabilitatea armonicelor sunt esențiale pentru a reda caracterul „flageolet” dorit de compozitor

o remodelează printr-un limbaj orientat spre virtuozitate și inovație tehnică, anticipând revoluția interpretativă pe care o va impune în secolul XIX.

Elemente stilistice de interpretare

1. **Tempo și agogica:** În creația lui N. Paganini, tempo-ul încetează să mai fie un simplu cadru riguros, devenind un element maleabil care susține dramatismul și spectaculosul scenic. Stilistica interpretării impune un tempo flexibil, capabil să se adapteze pasajelor de mare densitate tehnică fără a fragmenta discursul. Agogica trebuie utilizată pentru a integra momentele de virtuozitate extremă într-un flux muzical logic, evitând transformarea lucrării într-o succesiune de exerciții tehnice și asigurând o coerență narativă ce anticipează energia teatrală a romantismului.

2. **Arcușul:** Mănuirea arcușului reprezintă cheia „laboratorului artistic” paganinian, constituind mijlocul principal pentru experimentul timbral și pentru explorarea unor noi dimensiuni sonore. Interpretul trebuie să stăpânească o varietate de tehnici specifice, precum *spiccato* și *ricochet*, utilizate ca mijloace de spectacol violonistic pentru a conferi discursului strălucire și vivacitate. Dincolo de latura de virtuozitate, arcușul trebuie să servească esteticii *belcanto*-ului, asigurând o conducere a sunetului capabilă să imită cu fidelitate calitățile vocale ale operei italiene. Gestionarea dinamicii și a punctului de contact trebuie să asigure atât claritatea polifoniei sugerate în acorduri, cât și redarea efectelor experimentale (precum *organetto*), fără a compromite fluiditatea liniei melodice.

3. **Vibrato și intonația:** Estetica paganiniană cere o abordare care să pună în valoare contrastele timbrale și registrele extreme ale instrumentului. Vibrato-ul capătă o funcție pur expresivă, fiind utilizat ca mijloc de intensificare a culorii sonore și de susținere a lirismului de factură operistică. Intonația trebuie să fie impecabilă, în special în zonele de risc tehnic ridicat, servind drept fundament pentru claritatea discursului. Alegerea pozițiilor și a digitațiilor vizează valorificarea întregii palete de armonice, transformând fiecare barieră tehnică într-o oportunitate de explorare a noilor valențe ale sunetului violonistic.

4. **Ornamentația** la N. Paganini nu mai reprezintă un adaos exterior, ci devine parte integrantă și esențială a limbajului compozițional. Elementele de ornamentație și tehnicile speciale (*pizzicato* variat, triluri complexe) sunt subordonate unui mesaj ideatic orientat spre inovație. Interpretul trebuie să abordeze aceste elemente cu o „creativitate controlată”, demonstrând o maturitate artistică prin care se realizează trecerea de la tradiția barocă spre revoluția interpretativă a secolului al XIX-lea, unde spectaculosul și profunzimea muzicală coexistă armonios.

În stilistica interpretării, Sonata MS 83 de N. Paganini cere o abordare spectaculoasă și experimentală, în care dexteritatea tehnică se îmbină cu explorarea timbrală și cu păstrarea unei coerențe muzicale. Ea marchează revoluția romantică cu afirmarea pleneră și definitivă a virtuozității, devenind un reper pentru modul în care vioara solo poate fi transformată într-un instrument al inovației și al teatralității.

3.4. Pluralismul stilistic în sonata pentru vioară solo din secolul XX

3.4.1. Compozitorul german **Max Reger**¹⁴ reia și transformă tradiția polifonică bachiană într-un limbaj dens, cromatic și intens expresiv. Numeroasele sale lucrări pentru vioară solo funcționează ca un laborator de sinteză stilistică: ele preiau gândirea contrapunctică a lui J.S. Bach, arhitectonica ciclică moștenită de la Mozart, dialogul între formele baroce, clasice și romantice caracteristic lui J. Brahms, precum și impulsurile melodico-armonice și dinamice ale lui R. Wagner. M. Reger nu se limitează la citarea acestor modele; el le reinterpretează, comprimându-le într-un discurs compact, în care fluiditatea tematică și densitatea contrapunctică devin mijloace de expresie modernă. Sonatele sale pentru vioară solo ilustrează această abordare: principiile polifonice sunt păstrate, dar armonia devine mai cromatică, textura mai compactă, iar exigența tehnică a partiturii solicită interpretului o stăpânire a tuturor resurselor instrumentale. În același timp, M. Reger recurge și la modele istorice mai puțin evidente integrându-le într-un limbaj care anticipează preocupările secolului XX pentru continuitate istorică și reinventare formală. Muzicologul Georg Predota notează pe bună dreptate că „deși muzica lui Max Reger privește simultan înapoi, către J.S. Bach și Brahms, ea privește simultan și înainte, către Berg și Schoenberg. De fapt, Reger îmbrățișează cu mândrie atât tradiția, cât și inovația”¹⁵. Acest lucru i-a permis cercetătorului Walter Frisch să aprecieze stilul lui Reger ca modernism istoric sau modernism conservativ¹⁶

Cele patru sonate op. 42 (1900) și șapte sonate din op. 91 (1905)¹⁷ formează două metacicluri demonstrând o logică internă de dezvoltare, un sistem de arcuri și conexiuni tematice, prezența unor legături ideatice și semantice. S. Nesterov menționează că „la nivel conceptual apare un dialog cu ideile lui Bach. În ambele cicluri, Reger se inspiră din motive retorice cunoscute precum „crucea”, favoarea divină (*catabasis*), haosul sau coborârea în iad (*passus duriusculus*), *lamento*, simbolurile cercului, bucuriei și luminii, monograma BACH și altele” [23, p. 12]. Ciclul op. 91 compus din 7 sonate în opinia lui S. Nesterov face trimitere la lucrarea *Cele șapte cuvinte ale Mîntuitorului pe cruce* de J. Haydn. Ambele opusuri se finalizează cu ciacone.

În sonatele op.42 compozitorul recurge, după cum relevă în teza sa de doctorat Hayoung Cho, la utilizarea unor procedee tehnice spectaculoase și variate, caracteristice virtuozității romantice din secolul al XIX-lea. „Lucrarea solicită tehnici avansate ale mâinii stîngi și include chiar pasaje în care aceeași notă este executată continuu pe corzi diferite” [4, p. 26], dar și „diverse tehnici de arcuș, cum ar fi *ricochet*-ul care folosește elasticitatea arcușului pentru a interpreta mai multe note cu o singură lovitură, și *staccato*-ul cu legături de notă, care necesită interpretarea unei serii de note cu lovituri scurte și detașate de arcuș. Aceste tehnici demonstrează

¹⁴ **Max Reger** (1873–1916) — compozitor, pianist și organist german, remarcabil pentru îmbinarea tradițiilor contrapunctice baroce cu armonia cromatică cu modulații frecvente și texturi compacte caracteristică romantismului târziu, generând un limbaj expresiv, intens și frecvent concentrat pe dezvoltarea tematică. Creațiile sale includ frecvent compartimente polifonice și variaționale extinse (fugă, passacaglia, cioacona) reinterpretate în registru modern, solicitând claritate contrapunctică din partea interpretului. Lucrări reprezentative pentru vioară: 10 sonate pentru vioară și pian, Concert pentru vioară și orchestră A-dir, Op. 101 (1908), numeroase piese pentru vioară și pian, 11 Sonate pentru vioară solo, 15 Preludii și fugi pentru vioară solo.

¹⁵ <https://interlude.hk/max-reger-music-owe-everything-j-s-bach/>

¹⁶ Citat după [4, p.9].

¹⁷ După cum aflăm din teza de doctorat a lui A. Daszkiewicz aproape toate sonatele din ambele opusuri sunt dedicate muzicienilor apropiați autorului. Printre destinatari au fost: Henri Marteau (profesor de vioară la conservatoarele din Berlin și Geneva), William Ackroyd (virtuoz englez, dirijor al unui cvartet al cărui repertoriu includea muzica de cameră a lui Reger), Gustaw Havemann (student al lui Joseph Joachim însuși, a ocupat funcția de profesor la Conservatorul din Leipzig), Carl Wendling (un alt student de top al lui Joachim, mai târziu director al Conservatorului din Stuttgart), menționatul Adolf Busch (concertmaestru al actualei Wiener Symfoniker, unul dintre mentorii lui Yehudi Menuhin) și profesorul său, Willy Hess (profesor la Hochschule für Musik din Berlin) [6, p.39].

explorarea de către Reger a potențialului expresiv al vioarei și dorința sa de a împinge limitele interpretării tradiționale la vioară” [4, p.27]. Compozitorul și-a dorit ca din punct de vedere structural aceste sonate să fie o reconstituire a lucrărilor baroce și, în același timp, să reproducă o formă populară de piesă de virtuozi pentru vioară, asemănătoare studiului. Aceste sonate sunt „remarcabile pentru limbajul lor armonic, care îmbină cromatismul epocii romantice târzii cu tehnicile contrapunctice baroce” [4, p. 27].

Sonatele pentru vioară solo din Op. 91 constituie „o replică evidentă la ciclul analog de Sonate și Partite de Johann Sebastian Bach, în special în ceea ce privește utilizarea polifoniei extinse” [6, p. 39]. Urmând exemplul predecesorului său, Reger a compus inițial șase sonate, dar la scurt timp a decis să suplimenteze opusul cu o a șaptea lucrare care, în opinia cercetătorului polonez A. Daszkiewicz „încoronează întregul ciclu, atingând punctul culminant în Ciacona finală, de aproape cincisprezece minute... una dintre cele mai mature piese de acest tip după Bach, scrisă de un artist matur și conștient” [6, p.39]. Totodată, deși, după cum relevă în recenzia sa M. Andersen, „există ingeniozitate contrapunctică din abundență aici – nu în ultimul rând în glorioasa Ciaconă care încheie Sonata a șaptea – melodia, melodia înălțătoare, fără greutate, este principala semnătură distinctivă a acestor lucrări, în special nr. 2 și nr. 4”¹⁸.

Sonatele pentru vioară solo de M. Reger nu doar continuă tradiția, ci o extind: ele transformă genul într-un spațiu de experimentare contrapunctică și expresivă, pregătind terenul pentru abordările moderne ale lui E. Ysaÿe și P. Hindemith, M. Reger fiind în același timp un punct de legătură între trecutul istoric și viitoarea avangardă. Lucrările sale funcționează ca un spațiu de confluență, integrând elemente stilistice eterogene: genuri baroce precum preludiu, fugă, ciacona cu arhitectura ciclică proprie clasicismului, expresivitatea și cromatismul caracteristic romantismului târziu. Reger nu citează modelele istorice, ci le comprimă într-un flux tematic dens. Interpretul trebuie să gestioneze această continuitate intensă, evitând fragmentarea și menținând coerența expresivă.

Elemente stilistice de interpretare

1. **Tempo și agogica:** În universul sonor al sonatelor lui M. Reger, tempo-ul trebuie să asigure în primul rând lizibilitatea unor structuri formale extrem de dense. Stilistica interpretării impune un tempo stabil, care să permită urechii să urmărească dezvoltările tematice complexe și succesiunile armonice rapide. Agogica intervine ca un instrument subtil de reliefare a proceselor de modulație și a micro-structurilor tematice, însă fără a altera pulsul fundamental, care rămâne garantul coerenței într-un discurs muzical adesea saturat informațional.

2. **Arcușul:** Gestiunea densității prin mânguirea arcușului solicită o rezistență fizică și un control tehnic deosebit, fiind necesară redarea unei texturi contrapunctice masive fără a sacrifica flexibilitatea expresivă. Interpretul trebuie să sugereze clar vocile implicite într-un discurs compact, utilizând o dinamică intensă, dar extrem de nuanțată. Arcușul are rolul de a ierarhiza planurile sonore în pasajele cu multiple coarde duble și acorduri, sprijinind arhitectura internă prin contraste care să lumineze „tapiseria” polifonică regeriană.

3. **Vibrato și intonația:** Estetica sonatelor lui M. Reger este marcată de un cromatism exacerbant, care cere o abordare specifică a sunetului. Vibrato-ul devine un factor de intensificare a tensiunii armonice, fiind utilizat pentru a sublinia densitatea culorilor sonore și pentru a susține frazarea largă, de tip post-romantic. Intonația joacă un rol crucial, trebuind să fie extrem de precisă

¹⁸ <https://www.classical.net/music/recs/reviews/d/drn90175a.php>

pentru a face inteligibil limbajul cromatic complex; ea funcționează ca un liant între rigoarea matematică a structurii și încărcătura emoțională a discursului.

4. Ornamentația și stăpânirea resurselor instrumentale: La M. Reger, elementele de ornamentație și figurile de virtuozitate sunt integrate organic în substanța polifonică, încetând să mai fie accesorii. Interpretul trebuie să posede o stăpânire completă a resurselor instrumentale pentru a transforma dificultățile tehnice în gesturi de o mare forță expresivă. Capacitatea de a reda cromatismul expresiv și claritatea polifoniei în aceste lucrări (Op. 42 și Op. 91) reprezintă testul suprem de maturitate artistică, unde tehnica este pusă integral în serviciul unei arhitecturi sonore monumentale.

În plan stilistic-interpretativ, lucrările pentru vioară solo ale lui Max Reger solicită o abordare deosebit de complexă, bazată pe integrarea mai multor dimensiuni: claritatea discursului polifonic în condițiile unei densități cromatice accentuate, raportare stilistică multiplă și o stăpânire tehnică desăvârșită. Aceste creații nu se limitează la continuarea tradiției inaugurate de Johann Sebastian Bach, ci o reconfigurează într-un cadru estetic modern, deschis experimentului și expansiunii limbajului muzical. În acest sens, ele anticipează direcțiile dezvoltate ulterior de Eugène Ysaÿe și Paul Hindemith. Astfel, M. Reger se afirmă ca o verigă esențială între tradiția contrapunctică barocă și sensibilitatea modernă a secolului XX, impunând interpretului o sinteză subtilă între rigoarea structurală și intensitatea expresivă specifică limbajului contemporan.

3.4.2. Un pas important în evoluția sonatei pentru vioară solo îl reprezintă cele șase sonate ale violonistului și compozitorului belgian **Eugène Ysaÿe**¹⁹. Ciclul Op. 27 (1923) este, în esență, o culegere de portrete muzicale: fiecare sonată este dedicată unui violonist contemporan și transcrie, cu finețe psihologică, preferințele tehnice și nuanțele stilistice ale fiecărui destinatar²⁰. E. Ysaÿe pornește de la modelul contrapunctic al lui J.S. Bach, dar îl supune unei transformări personale – nu ca simplă imitație, ci ca punct de plecare pentru o expresivitate modernă, adesea dramatică și foarte colorată. În plan tehnic, sonatele reunesc o paletă extinsă de resurse: acorduri dense, bariolaje în poziții extreme, armonice naturale și artificiale, combinații poziționale care valorifică corzile

¹⁹ **Eugène Ysaÿe** (1858-1931) a fost un violonist și dirijor belgian, considerat unul dintre cei mai mari virtuozii ai epocii sale. Supranumit „regele violii”, a impresionat prin sonoritatea amplă și expresivitatea liberă, iar ca profesor și compozitor a influențat profund școala violonistică europeană. Stilul său se caracteriza printr-un *vibrato* intens (pe care l-a modernizat), un *rubato* extrem de liber și o sonoritate monumentală. Mari compozitori ai epocii sale au fost atât de fascinați de cântatul lui, încât i-au dedicat capodopere. Printre aceștia se numără: César Franck cu celebra *Sonată în la major* oferită în calitate cadou de nuntă; Claude Debussy i-a dedicat unicul său *Cvartet de coarde*; Ernest Chausson a scris pentru el renumitul *Poème*.

²⁰ nr.1 - **Joseph Szigeti** (1892-1973), violonist maghiar, cunoscut pentru interpretările sale intelectuale și profunde, cu un repertoriu vast ce include Bach, Mozart, Beethoven și muzica modernă. A fost un promotor al muzicii contemporane și un apropiat al lui Bartók, apreciat de Yehudi Menuhin ca cel mai cultivat violonist după G. Enescu;

nr.2 - **Jacques Thibaud** (1880-1953), violonist francez, celebru pentru eleganța și rafinamentul stilului său. A cântat multă muzică de cameră și a fost membru al celebrului Trio Cortot-Casals-Thibaud. A murit tragic într-un accident aviatic.

nr.3 - **George Enescu** (1881-1955), compozitor, violonist, dirijor și pedagog român, considerat unul dintre marii muzicieni ai secolului XX.

nr. 4 - **Fritz Kreisler** (1875-1912), violonist și compozitor austro-american, renumit pentru sunetul său cald și expresiv. A compus numeroase piese pentru vioară, unele prezentate ca „transcripții” din stiluri vechi, dar de fapt originale.

nr.5 - **Mathieu Crickboom** (1871-1947), violonist belgian, discipol și colaborator apropiat al lui Eugène Ysaÿe, unul din membrii fondatori ai Cvartetului Ysaÿe.

nr. 6 - **Manuel Quiroga Losada** (1892-1959), violonist spaniol, considerat succesorul lui Sarasate. A impresionat prin virtuozitate și intensitate expresivă, dar cariera sa a fost întreruptă de un accident rutier care i-a afectat grav mobilitatea.

deschise ca "basuri" rezonante. Aceste procedee nu sunt doar spectaculoase; ele servesc construcției expresive: timbrul devine personaj, iar efectele instrumentale devin mijloace de caracterizare. Ritmul și armonia reflectă libertatea începutului de secol XX: alternanțe între pasaje recitative, episoade lirice intime și pagini pline de virtuozitate, adesea cu o libertate metrică ce sugerează discursul vorbit.

Un aspect inovator este faptul că Ysaÿe este, probabil, primul compozitor care folosește acorduri de mai mult de patru sunete la vioară: întâlnim acorduri de cinci sau șase sunete desfăcute în două sau trei trepte, ceea ce amplifică densitatea polifonică și expresivitatea timbrală. Totodată, organizarea materialului este deseori mai mult intervalică decât armonică: pasaje construite pe clișee de intervale (sextă–cvartă–sextă, în Sonata nr. 3), secvențe exclusiv din cvinte (Sonata nr. 5), sau game de tonuri întregi (Sonata nr. 3). Aceste procedee conferă muzicii un caracter modern, explorând structuri sonore mai apropiate de limbajul secolului XX decât de tradiția tonală clasicoromantică. Fiecare sonată funcționează ca o micro-dramă — un dialog între trecut și prezent.

Din punct de vedere structural, E. Ysaÿe nu respectă un tipar uniform: unele sonate sunt ciclice, altele monopartite; toate însă păstrează o logică internă clară, construită pe repetiții tematice, transformări timbrale și relații motivice care leagă portretul interpretului căruia îi este dedicată sonata respectivă de propria voce a compozitorului. Violonistul român Radu Ropotan menționează că „în cadrul op. 27 distingem 3 grupe de lucrări. Avem, așadar, prima grupă, cu Sonatele nr. 1 și 4, inspirate de perioada barocului, cu *Grave*, *Fugato*, *Allemanda* și *Sarabanda* etc., a doua grupă, cu Sonatele nr. 2 și 5, alcătuită din titluri programatice, precum *Obsession*, *Malinconia*, *Danse des ombres*, *Les furies*, *L'Aurore*, *Danse rustique* și a treia grupă, formată din Sonatele nr. 3 și 6, într-o singură mișcare cu caracter rapsodic” [13, p.23]. Astfel, întreg ciclul op. 27 rămâne o enciclopedie a stilurilor interpretative, fiecare dedicată unui violonist celebru, un proiect în care trăsăturile caracteristice ale celui "portretizat", dialogul cu moștenirea bachiană și inovația tehnico-timbrală se contopesc, oferind violoniștilor un repertoriu pe cât de exigent, pe atât și de profund personal. După observația judicioasă a lui S.Nesterov, „fiecare sonată este un fel de portret triplu: o privire asupra sinelui „din exterior”, asupra artei interpretative a prietenilor și o privire din secolul XX spre secolul al XVIII-lea – asupra moștenirii lui Bach. Toate acestea fac ca conceptul lui Ysaÿe să fie unic în practica tuturor epocilor” [23, p.15-16].

Scriitura Sonatelor abundă în pasaje complexe, polifonie sugerată, coarde duble, acorduri, *pizzicato*, armonice, dar integrate într-un discurs muzical coerent. E. Ysaÿe îmbină elemente baroce (fugă, sarabandă), romantice (lirism intens), impresioniste (cromatism și culori timbrale) și moderne (libertate formală). Sonatele lui nu sunt doar exerciții tehnice, ci adevărate confesiuni muzicale în care interpretul devine un adevărat co-autor al compozitorului punând în valoare latura poetică și expresivă a discursului.

Elemente stilistice de interpretare

1. **Tempo și agogica:** Spre deosebire de stabilitatea regeriană, E. Ysaÿe impune un concept de *rubato* mult mai complex, moștenit din tradiția franco-belgiană, dar adaptat modernismului. Agogica trebuie să fie elastică, servind la reliefaarea caracterului improvizatoric și a nuanțelor impresioniste, însă păstrând mereu o „busolă” a pulsului interior care să asigure unitatea formei.

2. **Arcușul** la E. Ysaÿe trebuie să gestioneze o paletă de culori extrem de bogată, de la sonorități eterice, cvasi-impresioniste (*flautato*), la atacuri de o forță cvas-orchestrală. Interpretul trebuie să utilizeze întregul potențial al punctului de contact pentru a diferenția planurile polifonice și pentru a reda densitatea texturii, marcată adesea de acorduri masive și scriitură pe mai multe voci.

3. **Vibrato și intonația:** E. Ysaÿe explorează limitele intonației tradiționale, introducând adesea sferturi de ton sau inflexiuni micro-intervalice cu rol expresiv. Vibrato-ul devine un instrument de o complexitate extremă, variind constant în viteză și amplitudine pentru a sugera diferite stări afective, de la tensiunea dramatică la reveria vaporosă.

4. **Ornamentația** la E. Ysaÿe se contopește cu inovația tehnică (*pizzicato* de mână stângă în timp ce se cântă cu arcușul, armonice complexe). Aceste elemente nu sunt accesorii, ci fac parte din însăși substanța poetică a lucrării, cerând interpretului o agilitate care să servească exclusiv expresivitatea, nu doar demonstrația tehnică.

În stilistica interpretării, sonatele Op. 27 de E. Ysaÿe cer o abordare sintetică și personală: respect pentru tradiția bachiană, dar și libertatea de a explora expresivitatea modernă. Ele reprezintă un punct de întâlnire între baroc, romantism și modernitate, iar interpretul trebuie să îmbine virtuozitatea tehnică cu o viziune poetică, transformând fiecare sonată într-un portret stilistic unic și într-o meditație asupra posibilităților expresive ale vioii solo.

3.4.3. Cunoscutul compozitor german **Paul Hindemith** (1895-1963) a compus trei sonate pentru vioară solo care reprezintă un punct de cotitură în literatura violonistică a secolului XX, marcând tranziția către estetica *Noii Obiectivități* (*Neue Sachlichkeit*). Prima dintre acestea, op. 11 nr. 6, a fost compusă în perioada 1917–1918, când tânărul Paul Hindemith își finaliza studiile și își începea cariera componistică. Lucrarea reprezintă prima sa încercare în domeniul sonatelor pentru instrumente cu coarde solo. Sonata este alcătuită din trei părți contrastante: *Mäßig schnell* (moderat de repede), *Siciliana. Mäßig bewegt* (moderat mișcat) și *Finale. Lebhaft* (vioi). Această succesiune de tempo-uri reflectă o dramaturgie quasi-tradițională: o primă parte moderat rapidă, care stabilește caracterul energic și claritatea formală, funcționând ca o expoziție a ideilor principale; o parte mediană cu caracter contemplativ-dansant, care introduce discursul într-o zonă lirică; și un final rapid, ce aduce vitalitate și elan, încheind ciclul printr-o afirmare plină de energie. Astfel, compozitorul construiește o dramaturgie coerentă, în care contrastul și complementaritatea tempourilor și caracterelor conferă unitate și sens întregului.

Limbajul *Sonatei* nu este încă pe deplin configurat în stilul matur hindemithian. Tonalitatea sol minor se menține relativ evident în toate cele trei părți, contribuind la unitatea ciclului. De asemenea, lucrarea evocă în mod vizibil, uneori chiar la nivel intonativ (în special în prima parte), scriitura sonatelor bachiene. Muzica relevă astfel o structură de inspirație barocă, reinterpretată într-un limbaj modern, dar păstrând rădăcini clare în dramaturgia barocă: claritate polifonică, expresivitate lirică și o culminație finală energică.

Din punct de vedere al scriiturii, prima parte se remarcă printr-o linie melodică fluentă, ornamentată și expresivă, cu elemente de virtuozitate și o anumită flexibilitate ritmică, concepută pentru a evidenția atât tehnica, cât și sensibilitatea interpretului. *Siciliana* se caracterizează printr-o scriitură polifonică mai densă, care combină acorduri, duble coarde și pasaje cromatice, generând un discurs expresiv și tensionat; aici devine evident echilibrul dintre dimensiunea melodică și cea armonică. Finalul prezintă o scriitură mult mai energică și constructivă decât părțile anterioare: polifonică, motorică și arhitecturală, bazată pe modele repetitive, acorduri și un contrapunct implicit. Textura finalului sugerează existența mai multor voci prin alternanța registrelor și a intervalelor, creând impresia unei polifonii extinse în cadrul unui singur instrument. Ritmul regulat, de tip *perpetuum mobile*, generează o senzație de propulsie continuă, specifică părților finale. În ansamblu, scriitura evoluează de la o concepție melodică și lirică, spre o densitate polifonică

expresivă, culminând cu o scriitură motorică și arhitecturală, proprie limbajului modern, în care energia ritmică și organizarea structurală devin dominante.

Cele două Sonate op. 31 (1924) continuă linia dialogurilor dintre trecut și prezent adăugând însă ca puncte de referință pe lângă muzica barocă și clasicismul vienez. În Sonata nr.1 compozitorul reia tradiția bachiană, denumind părțile ciclului cu titluri ce fac trimiteri mai curând la *Partite* decât la *Sonate*: 1. *Sehr lebhaft Achtel (Optimi foarte vii)*; 2. *Sehr langsame Vierte (Pătrimi foarte lente)*; 3. *Sehr lebhaft Viertel (Pătrimi foarte vii)*; 4. *Intermezzo, Lied*; 5. *Prestissimo*. Primele două părți, în opinia lui S. Nesterov, evocă dimensiunea ”cerescului”, iar a treia se îndreaptă spre ”umilul” pământesc, în spiritul baroc. Prima parte funcționează ca preludiu, a doua – lentă, cu citat imnic din partea secundă din Sonata nr.2 de J.S. Bach – are un rol conceptual central în tot ciclul, iar a treia trezește asociații directe cu courantele și menuetele baroce. A patra, ”ușoară și tandră”, aduce intonații cantabile și ritmuri de gavotă, iar finalul, în stil de mișcare perpetuă, introduce un accent oriental prin imitația tobei turcești care trezește aluzii directe cu opera *Răpirea din Serai* de W.A. Mozart. Întregul ciclu, după cum sugerează același S. Nesterov, se conturează ca un portret muzical al lui Licco Amar²¹.

A doua sonată, Op. 31, nr. 2, se situează la intersecția mai multor tradiții stilistice și a resurselor virtuozității interpretative; în multe privințe ea anticipează polistilistica din a doua jumătate a sec. XX. P. Hindemith adună într-un singur discurs o colecție de procedee tehnice și articulații provenite din epoci diferite, folosind aluzii programatice și citate muzicale: intonațiile tematice evocă concertele violonistice mozartiene, reproduc aproape fidel și tema sonatei op. 24 (*Primăvara*) de L.van Beethoven, și un fragment din tema principală din partea a doua (*Scena de lângă pârâu*) din Simfonia a VI-a, și chiar pasaje care amintesc celebra arie *Blute nur, du liebes Herz* din *Patimile bachiene (St. Matthew Passion)*. Mișcarea finală reprezintă un ciclu de variațiuni pe tema cântecului mozartian *Schöne Mai Mond (Frumoasa lună mai)*. Întregul proces compozițional este pătruns de formule baroce, de prelucrări ale motivului BACH, fiind prezente și monogramele personale ale lui P. Hindemith și W. Caspar²². Deși, aparent, P. Hindemith reproduce un anumit model istoric în sonatele sale pentru vioară solo, el îl reintegrează într-un limbaj contemporan, bazat pe tonalitate cromatică și pe o logică structurală riguroasă.

În opinia lui S. Nesterov, P. Hindemith folosește și modelul de sinteză elaborat de I. Khandoshkin, realizând o fuziune între tradițiile baroce și mozartiene [23, p.14]. Însă, spre deosebire de agogica elastică a epocilor anterioare, P. Hindemith impune interpretului o atitudine sobră, axată pe „motorică” ritmică și pe claritatea arhitecturală. Sonatele sale devin un spațiu de confluență polistilistică, unde citatele din J.S. Bach, W.A. Mozart sau L. van Beethoven nu sunt simple omagii, ci elemente structurale reintegrate într-un limbaj cromatic contemporan.

Elemente stilistice de interpretare

1. Tempo și agogica: În universul sonor al lui P. Hindemith, tempo-ul trebuie să funcționeze ca un pilon de stabilitate, susținând caracterul de mișcare perpetuă al multor secțiuni. Stilistica interpretării impune un tempo stabil, aproape mecanic în pasajele motorice, evitând efuziunile sentimentale. Agogica rămâne extrem de subtilă, fiind utilizată exclusiv ca instrument de

²¹ **Licco Amar** (1891–1959) a fost un violonist maghiar, concertmaistru al Filarmonicii din Berlin și fondator al celebrului *Amar Quartet*, în care a cântat și Paul Hindemith. Amar a fost un admirator fervent al creației lui J.S.Bach.

²² **Walter Caspar** (1921–1933) a interpretat partida viorii secunde în cvartetul *Amar*. A fost un mare admirator al lui Mozart și Beethoven.

evidențiere a citatelor muzicale și a variațiunilor tematice, fără a altera pulsul fundamental care garantează coerența discursului modern.

2. **Arcușul:** Mănuirea arcușului trebuie să fie riguros controlată pentru a reda atât densitatea contrapunctică a fugatelor, cât și cromatismul expresiv al pasajelor lente. Interpretul trebuie să asigure o claritate absolută a texturii, evidențiind vocile implicite chiar și în condițiile unui limbaj cromatic dens. Dinamica rezultată este una intensă, dar sever structurată; contrastele nu vizează spectacolul scenic, ci au rolul funcțional de a sprijini arhitectura formală și de a delimita planurile sonore.

3. **Vibrato și intonația:** În spiritul sobrietății specifice compozitorului, vibrato-ul este utilizat cu discernământ, fiind integrat într-un discurs care refuză excesul romantic. Acesta funcționează ca un factor de colorare discretă, subordonat mereu clarității ideatice. Intonația joacă un rol crucial în inteligibilitatea discursului polistilistic, necesitând o precizie matematică pentru a face inteligibile relațiile armonice complexe și pentru a conferi sunetului acea puritate obiectivă cerută de estetica timpului.

4. **Ornamentația** tradițională în sonatele lui P. Hindemith este absorbită de un sistem complex de aluzii și dezvoltări tematice fundamentate pe criptograme sonore (precum motivul BACH sau monogramele personale). Aceste elemente nu sunt accesorii, ci constituie însăși substanța construcției. Interpretul trebuie să integreze aceste formule baroce și variațiuni într-o logică structurală contemporană, transformând virtuozitatea tehnică într-un instrument de clarificare a mesajului intelectual al lucrării.

În stilistica interpretării, sonatele pentru vioară solo ale lui Paul Hindemith cer o abordare sintetică și riguroasă: claritate polifonică, recunoașterea și referințelor citatelor istorice, integrarea diversității stilistice într-un limbaj modern. Ele nu doar reproduc modele baroce sau clasice, ci le reintegrează într-o logică structurală contemporană, devenind un reper pentru diversitatea stilistică a secolului XX.

3.4.3. Sonata pentru vioară solo (1940) de Arthur Honegger (1892-1955) reflectă sensibilitatea compozitorului: scriitura este centrată pe expresivitatea individuală și pe construcția ciclică a discursului. Lucrarea funcționează ca un prototip pentru anumite trăsături ale simfoniilor sale ulterioare — în special a doua, a treia și a cincea — prin aceea că pune în prim-plan teme cu încărcătură filosofică și socială. Muzica lui A. Honegger ridică întrebări despre conflictul dintre o societate agresivă și rolul artistului-creator, iar Sonata captează această tensiune prin contraste dramatice, motive recurente și o arhitectură sonoră care amintește de „simfoniile de război” și de oratoriul *Dans des morts (Dansul morților)*. În ansamblu, *Sonata* este atât un portret intim al vocii personale a compozitorului, cât și o prefigurare a preocupărilor sale orchestrale și programatice.

Elemente stilistice de interpretare

1. **Tempo și agogica:** În muzica lui A. Honegger, tempo-ul trebuie să susțină o arhitectură bazată pe reluarea și transformarea motivelor. Stilistica interpretării impune un tempo riguros în secțiunile polifonice, pentru a evidenția construcția logică, dar extrem de flexibil în episoadele lirice, unde intensitatea expresivă a frazei primează. Agogica servește la reliefarea conexiunilor tematice dintre părți, asigurând un flux coerent care să sugereze amploarea unei structuri simfonice într-un discurs pentru un singur instrument.

2. **Arcușul:** Mănuirea arcușului solicită o capacitate deosebită de a genera o sonoritate plină, „simfonică”, capabilă să sugereze densitatea motivică a lucrărilor sale orchestrale (Simfoniile nr. 2, 3 sau 5). Interpretul trebuie să navigheze între atacuri incisive, aproape agresive, și nuanțe timbrale

de o mare delicatețe introspectivă. Dinamica este una puternic contrastantă, reflectând conflictul social și existențial al epocii; arcușul are rolul de a ierarhiza vocile în scriitura polifonică, menținând în același timp tensiunea dramatică a fiecărui accent.

3. **Vibrato și intonația:** Estetica *Sonatei* cere un vibrato utilizat ca instrument de profundă individualizare a vocii personale a interpretului. Acesta trebuie să varieze de la o intensitate febrilă în momentele de tensiune maximă, până la o absență aproape totală în pasajele ce evocă dezolarea sau „dansul morților”. Intonația joacă un rol crucial în clarificarea limbajului armonic honeggerian, situat la granița dintre tonalitate și atonalitate liberă; ea trebuie să fie de o precizie ascuțită pentru a sublinia încărcătura simbolică a temelor recurente și rigoarea construcției contrapunctice.

4. **Ornamentația** și figurile de agilitate sunt absorbite integral în substanța dramatică a lucrării, funcționând ca accente retorice. Acestea nu sunt simple decorațiuni, ci semne ale unui „limbaj al suferinței și rezistenței”. Interpretul trebuie să abordeze aceste detalii cu o lectură profundă, narativă, punând în valoare rolul artistului ca martor al timpului său. Fiecare element tehnic este subordonat transmiterii dimensiunii filosofice, transformând sonata dintr-un exercițiu de virtuozitate într-o mărturisire umană zguduitoare.

În stilistica interpretării, *Sonata pentru vioară solo* de A. Honegger cere o abordare dramatică și reflexivă, în care expresivitatea individuală se îmbină cu o arhitectură ciclică riguroasă. Interpretul trebuie să transmită atât dimensiunea intimă, cât și tensiunea filosofică și socială, transformând lucrarea într-un portret sonor al artistului confruntat cu epoca sa.

3.4.4. Sonata pentru vioară solo de Béla Bartók (1881-1945) reprezintă o sinteză puternică între tradiția polifonică barocă și un limbaj modern, dens și tensionat. În opinia cercetătoarei Mary Baker Findley „Sonata pentru vioară solo a lui Bartók se înscrie ca unul dintre punctele culminante ale îndelungatei tradiții a lucrărilor camerale neacompaniate pentru vioară și reprezintă, poate, apogeul compozițiilor dedicate acestui gen, început odată cu primele creații pentru instrument ale lui Westhoff și Biber” [7]. Compusă la comanda celebrului violonist Yehudi Menuhin în anul 1944²³, lucrarea combină resurse timbrale și tehnice neconvenționale — pasaje de virtuozitate, *glissandi*, *pizzicato*-uri expresive și utilizări extinse ale armonicelor — cu un discurs melodic și ritmic inspirat din muzica populară central-europeană. Rezultatul este o partitură în care vioara devine simultan solist, ansamblu și personaj dramatic. Din punct de vedere structural, *Sonata* reflectă preocuparea lui B. Bartók pentru formele istorice: elemente de preludiu, ciaconă, fugă și variațiuni sunt reinterpretate prin prisma unei estetici moderne. În același timp, se face simțită activitatea de pianist a compozitorului — scriitura adesea percutantă și densă amintește de limbajul pianistic, astfel încât lucrarea capătă, în anumite momente, caracterul unui concert pentru vioară solo. Această fuziune între tehnica pianistică și posibilitățile violonistice extinde orizontul expresiv al instrumentului. Un aspect distinctiv al stilului târziu al lui Bartók, prezent și în această sonată, este preocuparea pentru proporții și puncte culminante: compozitorul folosește structuri numerice (inclusiv referințe la șirul Fibonacci și

²³ Iată cum descrie Y. Menuhin acest episod: „Știam că are greutăți financiare, că era prea mândru să accepte daruri și că era cel mai mare compozitor în viață [...] L-am întrebat [...] dacă ar accepta să-i comand o lucrare. Nu trebuie să fie ceva de mare anvergură, am stăruit eu; nu mă gândeam la un al treilea concert, ci la o lucrare pentru vioară solo. Nici prin minte nu-mi trecea că avea să-mi scrie una din capodoperile oricărei epoci. Dar trebuie să mărturisesc că am fost profund impresionat la lectura manuscrisului, în martie 1944. Mi se păru aproape imposibil de executat. Această primă impresie a fost pripită și greșită. Sonata pentru vioară solo nu este greu de cântat, fiind minunat compusă pentru acest instrument; una dintre operele cele mai dramatice și mai desăvârșite – cea mai importantă pentru vioară solo de la Bach încoace”. Citat după: Menuhin Y. Călătorie neterminată. Vol. 1, București: Editura muzicală, 1999, p. 200.

la secțiunea de aur) pentru a poziționa momentele de maximă intensitate și pentru a organiza arhitectura internă a mișcărilor. Astfel, punctele de tensiune și rezoluție par adesea plasate după o logică proporțională care conferă lucrării o coerență organică, aproape arhitecturală. În ansamblu, *Sonata* lui B. Bartók rămâne o capodoperă a repertoriului violonistic modern: ea pune în dialog tradiția contrapunctică și formele clasice cu inovația ritmică, armonică și timbrală a secolului XX, oferind interpretului provocări tehnice majore și posibilități expresive de o intensitate rar întâlnită.

Sonata lui B. Bartók se caracterizează printr-o textură polifonică complexă, alături de alte trăsături definitorii ale limbajului său muzical. Lucrarea concentrează în sine ani de căutări și experimente componistice ale autorului, devenind o sinteză a explorărilor sale. Ea anticipează direcțiile de cercetare ale compozitorilor din a doua jumătate a secolului XX, transformând vioara într-un veritabil ”instrument al viitorului”²⁴.

Elemente stilistice de interpretare

1. **Tempo și agogica:** Viziunea sonoră bartókiană tratează tempo-ul cu o funcționalitate dublă: el trebuie să asigure precizia matematică a structurii, dar să totodată posedă și acea flexibilitate organică specifică muzicii de inspirație populară. Stilistica interpretării impune un tempo riguros, esențial pentru claritatea structurilor polifonice complexe, dar capabil de o flexibilitate controlată în momentele de maximă intensitate expresivă. Agogica servește la construcția atentă a tensiunilor, respectând logica proporțiilor numerice (seria Fibonacci) care organizează discursul muzical.

2. **Arcușul:** Tehnica arcușului solicită un control ferm și o varietate imensă de atacuri, capabile să transpună pe vioară limbajul percutant specific pianismului bartókian. Interpretul trebuie să navigheze între pasaje dense, marcate de acorduri agresive, și o explorare timbrală extinsă (*glissandi*, *pizzicato Bartók*, armonice). Dinamica este extrem de contrastantă, trecând brutal de la accente dramatice la nuanțe fine, eterice. Arcușul are rolul de a ierarhiza vocile în polifonia densă a Fugii, asigurând o claritate texturală absolută chiar și în condițiile unui limbaj cromatic saturat.

3. **Vibrato și intonația:** Estetica *Sonatei* cere un vibrato utilizat selectiv, care să nu uniformizeze discursul, ci să intensifice selectiv momentele lirice sau pe cele de maximă tensiune armonică. În secțiunile de tip „nocturnă”, vibrato-ul poate deveni aproape imperceptibil pentru a permite timbrului pur să emane o atmosferă misterioasă. Intonația este pilonul central al lucrării; ea trebuie să fie de o precizie ascuțită, capabilă să redea corect sferturile de ton și inflexiunile micro-intervalice inspirate din folclorul autentic, asigurând în același timp coerența structurilor armonice moderne.

4. **Ornamentația** și și efectele neconvenționale încetează să mai fie elemente pur decorative, fiind integrate organic în substanța melodică și ritmică a lucrării. Figurile de agilitate, *glissando*-urile și *pizzicato*-ul percutant funcționează ca accente retorice ce sugerează energia dansului popular într-un cadru academic rafinat. Interpretul trebuie să abordeze aceste elemente cu o autenticitate ce depășește simpla imitație, transformând fiecare detaliu tehnic într-un gest de o mare forță dramatică și expresivă.

În stilistica interpretării, *Sonata* pentru vioară solo de B. Bartók cere o abordare totală: tehnică impecabilă, sensibilitate timbrală, conștiință structurală și intensitate expresivă. Ea este o capodoperă a secolului XX, un dialog între tradiția istorică și inovația modernă, care transformă vioara într-un instrument al arhitecturii sonore și al dramaturgiei expresive.

²⁴ https://www.belcanto.ru/bartok_violin_solo.html

3.4.5. Serghei Prokofiev (1891-1953) aduce în *Sonata pentru vioară solo* (1947) o dimensiune armonică și teatrală puternic inovatoare. Utilizarea poliacordurilor și a sonorităților dense creează un teatru instrumental în care vioara devine actor și narator. *Sonata* dezvăluie originalitatea dramatică a compozitorului: teme clare, contraste timbrale pregnante, alternanțe între lumină și umbră și o imagistică sonoră adesea inspirată din muzica populară rusă. S. Prokofiev combină virtuozitatea cu o calitate tematică vie — în special în paginile lente, unde melodia lirică, cu inflexiuni folclorice, este supusă unor variațiuni inventive. Vioara imită timbrurile instrumentelor populare, iar dialogul dintre linii și procedee tehnice este tratat ca un montaj sonor: fragmente contrastante se succed și se suprapun, construind o dramaturgie internă. În același timp, există paralele cu W.A. Mozart în abordarea teatrală a discursului instrumental: amândoi tratează forma ca pe o scenă, unde motivele se transformă în personaje. *Sonata* lui Prokofiev rămâne astfel o lucrare destinată atât tinerilor muzicieni, prin prospețimea și energia sa, cât și interpreților maturi, prin profunzimea și complexitatea resurselor moderne integrate în limbajul violonistic.

Elemente stilistice de interpretare

1. **Tempo și agogica:** În muzica lui S. Prokofiev, tempo-ul funcționează ca un motor al acțiunii dramatice. Stilistica interpretării impune un tempo flexibil, adaptat schimbărilor rapide de caracter, dar care să păstreze totodată precizia ritmică necesară secțiunilor motorice. Agogica trebuie utilizată pentru a gestiona tranzițiile între episoadele lirice intime și paginile de virtuozitate exuberantă, asigurând coerența acestui montaj sonor unde fiecare variațiune de viteză contribuie la definirea profilului psihologic al ”personajelor” muzicale.

2. **Arcușul:** Mănuirea arcușului solicită o mare versatilitate, fiind capabilă să redea atât lirismul cald, cât și asprimea percutantă a poliacordurilor. Interpretul trebuie să utilizeze un control rafinat al punctului de contact pentru a diferenția planurile sonore și pentru a reda densitatea sonorităților inovatoare fără a sacrifica transparența. Dinamica este una puternic contrastantă, bogată în accente dramatice și ironice, menită să evidențieze caracterul ludic sau grotesc. Arcușul are rolul de a imita timbrurile instrumentelor populare rusești, necesitând o articulație elastică ce poate trece instantaneu de la o lumină lirică la umbre dramatice.

3. **Vibrato și intonația:** Estetica *Sonatei* lui S. Prokofiev cere un vibrato extrem de nuanțat, utilizat ca principal instrument de diferențiere a afectelor: larg și cald pentru melodiile de inspirație populară, sau strâns și nervos pentru a sublinia caracterul ironic sau tensionat. Intonația joacă un rol crucial în echilibrul timbral al poliacordurilor; ea trebuie să fie impecabilă pentru a evidenția tensiunea dramatică a suprapunerilor armonice îndrăznețe, asigurând în același timp claritatea necesară redării ”vociilor” contrastante în momentele de maximă densitate.

4. **Ornamentația** și detaliile de agilitate sunt absorbite în procesul de caracterizare tematică, încetând să mai fie simple decorațiuni. Acestea devin gesturi sonore cu rol scenic, contribuind la construcția identității fiecărei teme. Interpretul trebuie să trateze figurile tehnice ca pe elemente de retorică vizuală, punând în valoare inventivitatea variațiunilor și capacitatea viorii de a sugera un dialog între tradiția rusă și modernitatea neoclasică.

În stilistica interpretării, *Sonata pentru vioară solo* de S. Prokofiev cere o abordare dramatică și teatrală, în care virtuozitatea tehnică se îmbină cu expresivitatea scenică. Interpretul trebuie să devină un actor sonor, capabil să redea ironia, lirismul și tensiunea conflictuală, transformând lucrarea într-o veritabilă dramaturgie instrumentală.

3.4.6. Sonatele pentru vioară solo ale Grażynei Bacewicz²⁵ sunt repere ale repertoriului violonistic modern, fiecare purtând amprenta unei personalități creatoare puternice, care a reușit să îmbine tradiția cu modernitatea într-un limbaj propriu, plin de vitalitate și rigoare. Aceste sonate reprezintă o verigă esențială în evoluția genului, situându-se la intersecția dintre tradiția franceză (E. Ysaÿe), rigoarea germană (P. Hindemith) și vitalitatea bartókiană. *Sonata nr. 1* (1941) a fost compusă în plin război și prezentată în premieră chiar de autoare, într-un adăpost antiaerian din Varșovia. Atmosfera tensionată a epocii se reflectă în scriitura muzicală, în energia necruțătoare și în curajul de a ignora tiparele clasice. Alcătuită din patru mișcări, *Sonata* evocă polifonia lui J.S. Bach, dar într-un limbaj contemporan, care înfruntă realitatea insuportabilă a ocupației. Este o lucrare incandescentă, în care vioara devine vocea rezistenței interioare, un act de afirmare artistică într-un timp de restriște. *Sonata nr. 2* (1958), mult mai cunoscută, ilustrează maturitatea stilistică a compozitoarei. Aici se simte apropierea de neoclasicismul francez interbelic, dar cu o vitalitate și claritate sporite, îmbogățite de delicatețea și rigoarea individuală a autoarei. Cele patru mișcări, cu variațiuni în final, transformă modelele tradiționale într-o expresie modernă, intensă și filosofică, amintind de studiile de filosofie ale compozitoarei la Universitatea din Varșovia. Conform unor surse²⁶ există și o sonată timpurie (1929), rămasă fără număr de ordine, care arată preocuparea precoce a G. Bacewicz pentru acest gen. Însă adevăratul limbaj violonistic se cristalizează în cele două sonate de maturitate, care au intrat în repertoriul internațional. Prin aceste lucrări, G. Bacewicz se înscrie în linia marilor compozitori ai secolului XX care au reinventat genul – E. Ysaÿe, P. Hindemith, B. Bartók, — dar o face cu o voce proprie, feminină, puternică și originală.

Elemente stilistice de interpretare

1. **Tempo și agogica:** În paradigma estetică a G. Bacewicz, tempo-ul funcționează ca un garant al clarității formale. Stilistica interpretării impune un tempo riguros, necesar pentru a face inteligibilă complexitatea ritmică și arhitectura de tip neoclasic. Totuși, libertatea agogică intervine ca un instrument necesar pentru a evidenția tensiunile interne și momentele de introspecție filosofică. Interpretul trebuie să gestioneze timpul muzical astfel încât să sugereze rezistența interioară, menținând un echilibru fin între pulsația motorică și expansiunea lirică.

2. **Arcușul:** Gestiunea arcușului solicită o forță dramatică deosebită, capabilă să redea energia explozivă a primei sonate, dar și o flexibilitate rafinată pentru nuanțele celei de-a doua. Interpretul trebuie să asigure o claritate contrapunctică absolută în pasajele de polifonie reinterpretată, unde vocile bachiene transpare printr-un limbaj contemporan. Dinamica este una contrastantă, bogată în accente dramatice, cerând un control ferm al punctului de contact pentru a păstra fluiditatea în pasajele de virtuozitate fără a pierde densitatea sonoră.

3. **Vibrato și intonația:** Estetica lucrărilor semnate de G. Bacewicz cere un vibrato utilizat cu discernământ, adaptat caracterului fiecărei mișcări: intens și dens pentru a intensifica momentele de

²⁵ **Grażyna Bacewicz** (1909–1969)— compozitoare și violonistă poloneză, recunoscută pentru sinteza dintre tradiția melodică slavă și tehnicile componistice moderne ale mijlocului de secol XX; considerată una dintre cele mai importante compozitoare poloneze ale secolului XX, a scris cu o înțelegere profundă a viorii, iar lucrările sale pentru acest instrument reflectă virtuozitate tehnică, expresivitate și o paletă timbrală variată. Limbajul ei combină melosul cantabil est-european cu elemente neoclasiche și moderniste, punând accent pe claritate formală, ritm energic și culoare orchestrală. Creația sa include muzică simfonică (patru simfonii), lucrări concertante (printre care șapte concerte pentru vioară), trei baletе, muzică pentru teatru și film, numeroase lucrări camerale și piese pentru pian; pentru vioară sunt reprezentative sonatele pentru vioară și pian, două sonate pentru vioară solo, piese și miniaturi tehnice, toate frecvent incluse în programe de conservator și concursuri, contribuind decisiv la repertoriul modern al instrumentului.

²⁶ The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

conflict, sau discret și transparent pentru pasajele lirice de o delicatețe fragilă. Intonația joacă un rol crucial în definirea originalității sale stilistice; ea trebuie să fie de o precizie ascuțită, capabilă să clarifice structurile armonice moderne și să pună în valoare profunzimea discursului, transformând execuția tehnică într-o lectură reflexivă, de o mare forță intelectuală.

4. **Ornamentația** și figurile de agilitate nu sunt simple demonstrații de tehnică violonistică, ci sunt absorbite organic în substanța dramatică. Acestea funcționează ca accente de o elocvență aparte, subliniind caracterul exuberant sau, dimpotrivă, pe cel meditativ al lucrărilor. Interpretul trebuie să trateze fiecare pasaj de virtuozitate ca pe o extensie a discursului poetic, integrând perfect dificultățile tehnice în fluxul coerent al arhitecturii muzicale, oferind astfel o interpretare ce îmbină forța masculină a structurii cu o sensibilitate poetică profundă.

În stilistica interpretării, sonatele pentru vioară solo ale Grażynei Bacewicz cer o abordare intensă și personală. Ele sunt lucrări de rezistență artistică și de maturitate creatoare, care solicită interpretului atât forță dramatică, cât și sensibilitate poetică, confirmând locul G. Bacewicz în galeria compozitorilor importanți ai secolului XX.

3.4.7. Cele trei sonate pentru vioară solo ale lui **Mieczysław Weinberg**²⁷ formează un ciclu coerent și singular în repertoriul secolului XX, în care vioara devine purtătoarea unei confesiuni dramatice și tulburătoare. Ciclul urmărește o evoluție a gândirii compozitorului: de la reverența față de polifonia tradițională, prin experimentul caracteristic perioadei de mijloc, până la sinteza matură a limbajului său personal. Prima sonată, Op. 82 (dedicată lui M. Fichtengoltz, 1964), are o arhitectură amplă și polifonică: evocă spiritul bachian, dar filtrat printr-un limbaj modern, dens și cromatic. Cele cinci părți sunt tratate cu o logică ciclică, iar scriitura violonistică denotă atât claritate contrapunctică, cât și forță expresivă. A doua sonată, Op. 95 (1967, de asemenea dedicată lui M. Fichtengoltz), este fragmentară și experimentală: alcătuită din șapte mișcări scurte, aproape aforistice, ea seamănă cu un jurnal sonor. Titlurile părților – *Monody, Pauses, Intervals, Remarks, Accompaniment, Invocation, Syncopes* – sunt foarte sugestive și indică o explorare a gesturilor fundamentale ale viorii, într-un registru introspectiv și adesea tăios. A treia sonată, Op. 126 (1979)²⁸, reprezintă culminația ciclului: o lucrare conceptuală amplă (cca 27 minute), în care lirismul și dramatismul se împletesc într-un limbaj modern, aparent dificil, dar profund uman. Polifonia devine aici densă, cromatismul intens, iar construcția monopartită impune interpretului o rezistență și o concentrare excepționale. Împreună, cele trei sonate conturează o traiectorie artistică clară: de la o gândire structurată la una fragmentară, de la experiment la sinteză. Interpreți de prim rang au remarcat dificultatea și profunzimea acestor lucrări. Gidon Kremer le-a comparat cu *Sonata pentru vioară solo* de B. Bartók, plasându-le pe același plan de complexitate și valoare artistică. Sonatele lui M. Weinberg nu sunt doar probe de

²⁷ **Mieczysław (Moisei) Weinberg** (1919–1996) — compozitor polonez-sovietic a cărui muzică, tonal-modernă și profund expresivă, îmbină cromatismul și densitatea contrapunctică cu inserții folclorice evreiești, poloneze și est-europene; creația sa cuprinde simfonii, muzică de cameră, lucrări concertante și numeroase piese în care vioara are rol solistic sau dialogic. Născut la Varșovia, dar stabilit în URSS din anii 1940, M. Weinberg a dezvoltat un limbaj clar în structură, dar încărcat emoțional, alternând lirismul cu accente dramatice și momente de virtuozitate, iar relația artistică cu Dmitri Șostakovici i-a marcat atât destinul creativ, cât și recepția. A lăsat în urmă 26 de simfonii, 7 concerte, 17 cvartete de coarde, 19 sonate, cel puțin 150 de cântece, 7 opere și 2 balet. De asemenea, a compus 65 de coloane sonore pentru filme și animație, precum și pentru emisiuni de teatru și radio. Printre lucrările reprezentative pentru vioară se numără șase sonate pentru vioară și pian, *Papsodia moldovenească* pentru vioară și orchestră/pian, Concertul pentru vioară și orchestră și cele trei sonate pentru vioară solo.

²⁸ Sonata este dedicată memoriei lui Shmil Weinberg, tatăl lui Mieczysław, care fusese compozitor și dirijor la Teatrul evreiesc.

virtuozitate, ci mărturii emoționale ale unei epoci, în care singurătatea instrumentului reflectă singurătatea omului în fața istoriei și a frământărilor sec. XX.

Elemente stilistice de interpretare

1. **Tempo și agogica:** În universul sonor al lui M. Weinberg, tempo-ul funcționează ca un suport pentru dialogul interior. Stilistica interpretării impune un puls intern stabil, esențial pentru a menține arhitectura amplă a sonatelor (în special a celei de-a treia), dar care permite o flexibilitate organică. Accelerările și momentele de ritenuto nu sunt simple variații de viteză, ci capătă valoare de gest retoric, fiind utilizate pentru a evidenția punctele de maximă tensiune dramatică sau pentru a sublinia caracterul aforistic, aproape tăios, al *Sonatei* nr. 2.

2. **Arcușul:** Gestiunea arcușului solicită o paletă coloristică extrem de diversă, menită să recreeze senzația unui ansamblu vocal sau a unei orchestre de cameră. Interpretul trebuie să modifice constant punctul de contact și presiunea pentru a obține contraste între intimitatea fragilă a pasajelor sul tasto și asprimea percutantă a efectelor sul ponticello. Dinamica trebuie tratată organic, micro-nuanțele și succesiunile de crescendo/diminuendo servind la clarificarea texturii polifonice, unde linia melodică principală primește prioritate, în timp ce vocile ascunse sunt aduse la suprafață prin culoare și atac.

3. **Vibrato și intonația** sunt marcate de coloristică afectivă și rigoare cromatică. Estetica sonatelor lui M. Weinberg cere un vibrato adaptabil, utilizat ca principal instrument de nuanțare a trăirii: larg și cald pentru a susține lirismul dens, sau restrâns și nervos pentru a accentua pasajele incisive și dramatice. Intonația joacă un rol crucial, mai ales în contextul unui cromatism intens și al intervalelor aforistice; ea trebuie să fie de o precizie ascuțită pentru a sublinia tensiunea armonică și pentru a conferi discursului acea puritate tăioasă, necesară redării sentimentului de singurătate și introspecție.

4. **Ornamentația** și elocvența gestului fundamental sunt absorbite în procesul de „mărturisire emoțională”. Bariolajele, acordurile multiple și jocurile de intervale nu sunt probe de virtuozitate, ci gesturi fundamentale ale viorii care explorează limitele expresive ale instrumentului. Interpretul trebuie să integreze aceste elemente într-o logică narativă, transformând virtuozitatea într-un instrument de explorare a sensului muzical profund, evocând adesea inserții folclorice evreiești sau poloneze ca simboluri ale identității și memoriei.

Stilistica interpretării sonatelor pentru vioară solo de M. Weinberg este guvernată de o tensiune psihologică constantă, unde singurătatea instrumentului devine o oglindă a destinului individual în fața istoriei. Interpretul trebuie să gestioneze o dramaturgie vastă, pendulând între claritatea contrapunctică de tip bachian și izbucnirile dramatice de o intensitate copleșitoare.

3.4.8. Sonata-Monolog pentru vioară solo (1975) de **Aram Khachaturian** (1903-1978) reprezintă o lucrare emblematică, destinată violoniștilor avansați, în care instrumentul devine vocea unui bard armean modern asociat cu așugul – bardul armean tradițional. Compusă pentru violonistul rus Viktor Pikaizen, *Sonata-monolog*, într-o singură mișcare, alternează secvențe lirice și pasaje percutante, folosind ritmuri caracteristice și efecte timbrale specifice viorii. A. Khachaturian îmbină elemente folclorice armenesti cu tehnici contemporane — pasaje de virtuozitate, schimbări de registru și coloristică expresivă — pentru a crea un discurs narativ centrat pe caracter și emoție mai degrabă decât pe formă clasică. Tema solistică evocă figura ashug-ului: un povestitor singuratic și nostalgic, al cărui monolog dramatic se încheie într-o codă deschisă, sugerând continuitatea și melancolia. Lucrarea se înscrie într-un metaciclu de sonate pentru instrumente solo (violoncel, vioară, violă) prin care A. Khachaturian reinterpretează tradițiile folclorice într-un limbaj constructiv, adesea atonal,

sintetizând elemente improvizationale, simfonice și combinatorica de tipul montajului cinematografic. După observația pertinentă a muzicologului S. Nesterov, în metaciclul sonatelor solo, A. Khachaturian caută noi abordări ale genului tradițional: *Sonata-fantezie* pentru violoncel (1974), *Sonata-monolog* pentru vioară (1975), *Sonata-cântec* pentru violă (1976) creând un sistem complex de reminiscențe constructive, tematice și intonaționale care disting aceste lucrări, încadrându-le în planul contextual al esteticii muzicale postmoderne din a doua jumătate a secolului XX. *Sonata-monolog* este literalmente impregnată de intonațiile și ritmurile melodiilor armenе, răspândind o aromă distinctă "khachaturiană" prin asociațiile timbro-texturale și rezumând cele mai importante caracteristici ale stilului compozitorului armean [23, p.144].

Elemente stilistice de interpretare

1. **Tempo și agogica:** În viziunea sonoră a lui A. Hacheurian, tempo-ul nu este o unitate mecanică, ci un suport pentru elocvența discursului. Stilistica interpretării impune un puls intern stabil, capabil însă de o mare flexibilitate în momentele de maximă tensiune. *Rubato*-ul și *ritenuto*-ul nu sunt simple variații de viteză, ci capătă valoare de accente retorice, fiind esențiale în marcarea punctelor culminante și în pregătirea trecerilor între diferitele stări emoționale ale monologului.

2. **Arcușul:** Gestiunea arcușului solicită o adaptabilitate extremă a presiunii și vitezei pentru a obține o sonoritate elastică, capabilă să redea atât densitatea acordurilor multiple, cât și transparența pasajelor intime. Interpretul trebuie să utilizeze contraste timbrale pregnante, orientând punctul de contact spre tastieră (*sul tasto*) pentru frazele confesionale și spre cordar (*sul ponticello*) pentru a obține acele culori aspre, percutante, specifice dramatismului caucazian. Dinamica se construiește organic, micro-nuanțele servind la ierarhizarea vocilor în polifonia implicită și la menținerea unei tensiuni interne coerente.

3. **Vibrato și intonația:** Coloristică lucrării cere un vibrato adaptabil, care funcționează ca principal mijloc de modelare a "vocii" violonistice: larg și cald în pasajele cantabile (evocând sonorități vocale), sau restrâns și incisiv în momentele de agitație. Intonația trebuie să fie de o precizie ascuțită, fiind esențială pentru a reda corect intervalele și inflexiunile specifice melosului armean, asigurând în același timp claritatea necesară în pasajele de virtuozitate unde tehnica trebuie să rămână mereu subordonată intenției dramatice.

4. **Ornamentația** și simbolistica efectelor timbrale precum bariolajele sau armonicile nu sunt simple decorațiuni, devenind componente ale unei "iluzii de acompaniament". Acestea contribuie la bogăția texturii fără a fragmenta discursul narativ. Interpretul trebuie să trateze pasajele rapide și acordurile nu ca pe probe de agilitate, ci ca pe accente retorice care subliniază direcția narativă a frazei, transformând virtuozitatea într-un instrument de comunicare a unui mesaj uman profund.

Sonata-monolog de A. Khacheurian aduce o notă de exotism rafinat și de o forță retorică aparte. Această lucrare, fiind una dintre ultimele creații ale compozitorului, cere interpretului o capacitate de a "vorbi" prin intermediul vioarei, transformând fiecare gest tehnic într-o replică de teatru interior.

Astfel, pluralismul stilistic în sonata pentru vioară solo a secolului XX reflectă o sinteză remarcabilă între rigoarea moștenirii istorice (să ne amintim de cele trei modele: J.S. Bach, G.Ph. Telemann și I. Khandoshkin) și explorările radicale ale avangardei, transformând instrumentul într-un spațiu de manifestare a unei libertăți expresive absolute. Astfel, sonata pentru vioară solo devine un veritabil laborator de experimentare, unde diversitatea limbajelor muzicale demonstrează capacitatea vioarei de a unifica cele mai contrastante estetici ale modernității, solicitând interpretului nu

doar o stăpânire desăvârșită a tehnicii instrumentale, ci și o capacitate superioară de decodificare a unor mesaje artistice profunde și o adaptare continuă la noi paradigme sonore.

Capitolul IV. Sonata pentru vioară solo în repertoriul național

Genul sonatei pentru vioară solo din spațiul românesc și moldovenesc s-a cristalizat de-a lungul deceniilor printr-o serie de opusuri ce reflectă o evoluție stilistică complexă, de la rigoarea neoclasică la explorări modale și spectrale încadrate în estetica postmodernismului.

4.1. Unul din primele exemple îl constituie *Partita pentru vioară solo* de **Alfred Mendelsohn**²⁹ (1959), lucrare de suflu neoclasic cu nuanțe baroce, dedicată lui David Oistrach³⁰, care prefigurează tendința de recontextualizare a formelor preclasice. Ciclul constă din trei părți: *Preludiu*, *Sarabanda* și *Fuga*, toate bazate pe motivul BACH. Discursul pendulează între libertatea quasi-improvizatorică a *Preludiului* și rigoarea constructivă a *Fugii* care denotă totodată și inventivitate intonativă și ritmică caracteristică, de fapt, întregului ciclu, compozitorul reușind să exploateze la maxim potențialul monogramei bachiene.

Elemente stilistice de interpretare

1. Tempo și agogica: Stilistica interpretării cere o diferențiere clară a timpului muzical între cele trei părți. În *Preludiu*, tempo-ul trebuie să fie flexibil, susținând o scriitură liberă, improvizatorică, unde agogica subliniază caracterul explorator al motivului BACH. În schimb, *Fuga* impune un puls riguros și stabil, necesar pentru a evidenția rigoarea contrapunctică. *Sarabanda* necesită un tempo așezat, unde fiecare unitate de timp poartă o greutate specifică, evitând totodată fragmentarea liniei melodice.

2. Arcușul: Gestiunea arcușului trebuie să reflecte dedicația care face trimitere la unul dintre violoniștii cei mai versatili ai secolului trecut – David Oistrach, printr-o sonoritate plină, nobilă și precisă. În *Preludiu*, prin gestiunea arcușului se obține o paletă variată de culori, evocând caracterul improvizatoric, iar în *Fugă* se cere o articulare precisă și fermă. Interpretul trebuie să utilizeze un *detaché* precis și atacuri bine definite pentru a pune în valoare inventivitatea ritmică a temei. Dinamica servește la reliefa intrărilor tematice (motivul BACH), asigurând transparența texturii chiar și în momentele de densitate polifonică.

3. Vibrato și intonația: Estetica lucrării cere un vibrato controlat, de o factură academică, menit să îmbogățească timbrul fără a ascunde claritatea liniilor. Acesta devine mai dens în *Sarabandă*, pentru a susține nuanțele de tip baroc, și mai discret în *Fugă*, pentru a nu perturba

²⁹ **Alfred Mendelsohn** (1910–1966) a fost un compozitor, dirijor și pedagog român de origine evreiască, cu o formație solidă la Viena și București, care a marcat viața muzicală românească prin lucrări simfonice, camerale și prin activitatea sa în calitate de dirijor la Opera din București și profesor la Conservator. Este considerat un reper al muzicii românești din secolul XX, prin îmbinarea tradiției academice cu preocupările pentru repertoriul național și prin rolul său de formator. A scris simfonii, concerte, muzică de cameră, lucrări corale și operă. Stilul său se caracterizează prin formație clasică academică, dar cu deschidere spre marile genuri muzicale; lucrările sale se înscriu în tradiția școlii românești, cu influențe vieneze și elemente modern.

³⁰ David Oistrach aprecia foarte înalt această lucrare, notând următoarele: „Am avut bucuria de a cânta aceasta minunată lucrare în Statele Unite, la Londra, Paris, în Tarile Scandinave, la Roma, și peste tot ea s-a bucurat de mare succes, atât din partea publicului, cât și a presei”. Cotat după : https://www.academia.edu/6811611/ALFRED_MENDELSON_1910_1966_

puritatea intervalică. Intonația este esențială în explorarea potențialului monogramei; ea trebuie să fie impecabilă, subliniind tensiunile cromatice ale temei BACH și asigurând coerența între tradiția academică și limbajul modern al lui Mendelsohn.

4. **Ornamentația** și pasajele de agilitate sunt absorbite în structura tematică. Figurile rapide și jocurile ritmice nu sunt simple decorațiuni, ci fac parte din procesul de dezvoltare a motivului central. Interpretul trebuie să trateze aceste elemente cu o elocvență sobră, evidențiind modul în care compozitorul exploatează la maxim potențialul monogramei. Fiecare detaliu tehnic trebuie să clarifice arhitectura, transformând virtuozitatea într-un instrument de „recontextualizare” a spiritului preclasic.

4.2. Direcția pornită de A. Mendelsohn este consolidată de *Sonata pentru vioară solo* op. 24 (1964) de **Wilhelm Georg Berger**³¹ distinsă cu Premiul Prințului Rainer III de Monaco – o lucrare emblematică a repertoriului românesc de mijloc de secol XX, caracterizată printr-un discurs dramatic, alternanțe timbrale și o combinație între lirism și virtuozitate. După cum se menționează pe coperta discului cu imprimarea *Sonatei* editat de Electrecord „*Sonata pentru vioară solo* solicită un tip de angajament față de instrumentul neacompaniat care se înscrie în tradiția deschisă de *Sonata pentru vioară solo* de Bartók și de cele șase sonate ale lui Ysaÿe – o rigoare tehnică și o paletă expresivă ce trebuie negociate fără sprijinul acompaniamentului, vioara generându-și propria arhitectură armonică și ritmică”³². Berger propune o lucrare narativă, construită ca un parcurs dramatic în patru etape: de la tonul epic din *Ballata*, la explozia de virtuozitate din *Toccata*, lirismul confesiv din *Improvisazione* și polifonia riguroasă a *Fugii* finale, care reia tradiția bachiană într-un limbaj modern.

Elemente stilistice de interpretare

1. **Tempo și agogica:** În universul sonor al lui W.G. Berger, tempo-ul funcționează ca un pilon structural. Stilistica interpretării impune un puls intern stabil, esențial mai ales în *Toccata* și *Fuga*, unde fermitatea ritmică susține logica construcției. Cu toate acestea, interpretul trebuie să apeleze la o flexibilitate expresivă în rubati, în special în momentele de tranziție și în secțiunile meditative, unde timpul muzical trebuie să respire pentru a pregăti noile acumulări de tensiune.

2. **Arcușul:** Gestiunea arcușului solicită o mare versatilitate, oscilând între un *legato cantabile* generos în *Ballata* și atacuri incisive în *Toccata*. Interpretul trebuie să exercite un control fin al presiunii și al punctului de contact pentru a asigura claritatea vocilor implicite în *Fuga* finală. Dinamica este construită pe contraste puternice, dar și pe micro-nuanțări subtile, menite să sublinieze dialogul constant între epicul tematic și momentele de maximă intimitate.

3. **Vibrato și intonația:** Estetica sonatei lui W.G. Berger cere un vibrato utilizat selectiv, care să nu încarce inutil textura polifonică. Acesta trebuie să fie mai cald și mai amplu în frazele lirice, pentru a susține melosul baladesc, și mult mai restrâns sau chiar absent în pasajele de agilitate,

³¹ **Wilhelm Georg Berger** (1922–1993) a fost una dintre cele mai complexe și prolifiche personalități ale culturii muzicale din România secolului XX. De origine sașă, Berger s-a impus ca un veritabil „om-orchestra” al muzicologiei și compoziției, fiind simultan compozitor, muzicolog, violist și dirijor. A fost unul dintre cei mai prolifici compozitori români având în palmares 24 de simfonii, 21 de cvartete. Muzica sa caută echilibrul între tradiție (polifonia barocă) și tehnicile moderne de organizare a materialului sonor. A lăsat și o vastă moștenire muzicologică, sistematizând istoria genurilor muzicale în serii de volume monumentale dedicate sonatei, cvartetului, simfoniei, muzicii de cameră. Înainte de a se dedica total compoziției și teoriei, a fost un violist în Orchestra Filarmonicii *G. Enescu* din București și în Cvartetul de coarde al Uniunii Compozitorilor. Această experiență practică i-a oferit o cunoaștere „din interior” a instrumentelor de coarde, vizibilă în dificultatea și precizia scriiturii sale.

³² <https://www.soundohm.com/product/sonata-pentru-vioara-solo>

pentru a nu altera claritatea liniilor contrapunctice. Intonația trebuie să fie foarte precisă, fiind instrumentul care asigură claritatea structurilor armonice și a intervalelor care definesc arhitectura internă a lucrării.

4. **Ornamentația** și elementele de tehnică superioară – bariolajele, acordurile multiple și pasajele rapide – încetează să fie simple demonstrații de virtuozitate, devenind componente ale construcției contrapunctice. Interpretul trebuie să trateze aceste elemente cu o conștiință polifonică, asigurându-se că virtuozitatea rămâne mereu în slujba conținutului muzical. Fiecare figură de agilitate funcționează ca un gest retoric ce clarifică textura și pune în valoare diversitatea sonoră a viorii, transformată aici într-un veritabil instrument polifonic.

Stilistica interpretării este guvernată de o dramaturgie internă riguroasă, în care interpretul are misiunea de a construi o linie coerentă care reunește părțile contrastante într-un tot întreg.

4.3. Sonata pentru vioară solo (1981) de Zeno Vancea³³ se conturează printr-o arhitectură dramatică construită pe contrastul dintre lirismul introspectiv și pasajele energetice, percutante. Lucrarea reflectă o maturitate stilistică în care, după cum notează Marta Popovici, „cromatismul utilizat în perioada interbelică a cedat unui diatonism pentru ca apoi să revină la un cromatism mai evoluat și mai personal”³⁴. Această sinteză pune în dialog modelele baroce cu o expresie modernă, pendulând constant între stabilitate și neliniște.

Structura se desfășoară ca un arc narativ: debutul meditativ (*Lento, poco sostenuto e poco rubato*) propune un discurs profund introspectiv; urmează un *Allegro moderato* cu impuls activ, unde motivele ostinate și ritmurile repetitive generează un motor intern; apoi un *Adagio* nuanțat alternează fragmente intime cu izbucniri emoționale, iar finalul — un *Allegro* energic — reia și recontextualizează materialul anterior într-un limbaj dansant stilizat. Cromatismul ”evoluat” semnalat de M. Popovici funcționează ca motor expresiv: creează ambiguitate armonică, sugerează voci multiple și amplifică tensiunea frazelor.

Din punct de vedere timbral și tehnic, partitura exploatează întreaga paletă a viorii — de la sunet înăbușit la proiecții strălucitoare — iar tehnica (bariolaje, acorduri multiple, schimbări de coardă) devine mijloc expresiv, nu simplă demonstrație de virtuozitate. Libertatea limbajului este explicată chiar de compozitor: „În lărgirea mijloacelor de expresie, am ajuns la structura melodică dodecafonică, alcătuită din folosirea, în cadrul aceleiași teme, a celor 12 semitonuri ale gamei cromatice. Dar nu am acceptat rigorile de construcție ale lui Schönberg și ale școlii sale”³⁵.

³³ **Zeno Octavian Vancea** (1900- 1990) a fost un compozitor, muzicolog, critic muzical, dirijor de cor, pianist și profesor universitar român. Format la Lugoj și Cluj, apoi la *Neues Wiener Konservatorium* din Viena, unde a studiat contrapunctul și compoziția cu Ernst Kanitz, Vancea a îmbinat în creația sa elemente ale tradiției muzicale românești cu procedee moderne europene, păstrând totodată o preocupare constantă pentru educație muzicală și critică. Activ în conservatoare și în viața muzicală românească, a fost recunoscut internațional, primind Premiul Herder în 1974; creația sa include lucrări orchestrale, vocal-simfonice, corale și de cameră care reflectă această fuziune stilistică. Lucrările lui Z. Vancea se remarcă prin îmbinarea folclorului și a specificului regional cu tehnici moderne europene, inclusiv influențe selectate din atonalismul vienez, fără a renunța la o structură melodic-tematică recognoscibilă. Această sinteză face lucrările sale potrivite atât pentru programe care pun în valoare identitatea națională, cât și pentru concerte axate pe dialogul dintre tradiție și modernitate. A fost și un reputat muzicolog, semnând numeroase articole și studii consacrate cercetării creației muzicale românești.

³⁴ POPOVICI M. Convorbiri cu Zeno Vancea, Editura Muzicală, București, 1985, p.23.

³⁵ Citat după: TUFAN Stan C. Zeno Vancea 25 de ani de la trecerea în eternitate. Revista MUZICA Nr. 1 / 2016 p. 87 <https://biblioteca-digitala.ro/reviste/revista-muzica/Revista-Muzica-1-2016-5-CTufan-Zeno-Vancea.pdf>

În ansamblu, *Sonata* lui Z. Vancea este o poveste sonoră coerentă și intensă, care solicită interpretului un echilibru fin între rigoare și libertate expresivă, între claritatea construcției și forța emoțională a monologului instrumental.

Elemente stilistice de interpretare

1. **Tempo și agogica:** În viziunea sonoră a lui Z. Vancea, tempo-ul trebuie să asigure coerența arhitecturii interne. Stilistica interpretării impune un puls intern stabil, esențial pentru secțiunile cu un „motor” ritmic pronunțat, unde fermitatea este crucială. Totuși, acest puls trebuie să rămână flexibil, permițând rubati expresivi care să evidențieze nuanțele cromatice și momentele de ambiguitate armonică. Agogica nu funcționează doar ca un marcator de secțiune, ci are un rol motivant, asigurând o continuitate organică între introspecție și energia debordantă.

2. **Arcușul:** Gestiunea arcușului solicită o mare capacitate de diferențiere a atacului, oscilând între un *legato cantabile* fluid în secțiunile lirice și atacuri incisive, de tip *spiccato*, în pasajele percutante. Interpretul trebuie să controleze cu precizie punctul de contact și presiunea pentru a clarifica vocile implicite în pasajele polifonice. Dinamica se dezvoltă organic prin micro-nuanțe și succesiuni de crescendo/diminuendo, menite să sublinieze dialogul dintre epica tematică și momentele de maximă intimitate, fără a fragmenta unitatea discursului.

3. **Vibrato și intonația:** Estetica lucrării presupune un vibrato extrem de nuanțat, adaptat caracterului fiecărei fraze: larg și cald pentru a susține secțiunile lirice, și restrâns, aproape tăios, în pasajele de agilitate sau în momentele de tensiune maximă. Intonația joacă un rol structural esențial, fiind instrumentul care clarifică cromatismul dens; ea trebuie să fie de o precizie ascuțită pentru a pune în valoare culorile armonice și pentru a intensifica tensiunea frazelor fără a pierde din puritatea timbrală necesară monologului.

4. **Ornamentația** și elementele de virtuositate sunt absorbite în procesul de construcție a densității sonore. Acestea nu sunt simple decorațiuni, ci elemente care contribuie la iluzia unui ansamblu, fără a fragmenta însă continuitatea narativă. Interpretul trebuie să trateze figurile de agilitate ca pe gesturi dramatice care susțin intenția muzicală, asigurându-se că fiecare detaliu tehnic contribuie la claritatea arhitecturii interne și la fluența acestui monolog instrumental.

Interpretul are misiunea de a echilibra rigoarea polifonică cu introspecția lirică, dar și să reflecte ambiguitatea armonică caracteristică compozitorului, asigurându-se că virtuositatea tehnică rămâne mereu subordonată expresivității, servind la clarificarea ideii narrative întrucipate în partitura *Sonatei* de Z. Vancea.

4.4. Sonata pentru vioară solo de Adrian Rațiu³⁶ (1985) reflectă maturitatea unui compozitor care, conform propriei estetici, „tinde către un limbaj modal natural” bazat pe structuri pentatonice și hexatonice complexe. Așa cum relevă muzicologul A. Sârbu, lucrarea realizează o „simbioză între diferite tehnici și forme componistice”³⁷, unde elementele modal-arhaice, atât autohtone, cât și universale, coexistă cu sonorități de factură barocă sau impresionistă. Partea I

³⁶ **Adrian Rațiu (1928–2005)** a fost un compozitor, muzicolog și pedagog român, considerat una dintre figurile cele mai respectate și mai rafinate ale modernismului muzical din România. Creația sa se distinge printr-un stil caracterizat de o mare rigoare intelectuală și o construcție arhitecturală impecabilă. A fost un promotor al dodecafonișmului și al serialismului, însă a abordat aceste tehnici într-un mod personal, reușind să evite ariditatea pur matematică în favoarea unei expresivități controlate. A compus două simfonii, *Concertino per la „Musica nova”*, concerte pentru diverse instrumente (oboi, pian) și numeroase lucrări camerale. A fost mentorul multor generații de compozitori importanți, fiind renumit pentru erudiția sa și pentru modul în care analiza structurile armonice complexe, de la cele clasice la cele contemporane. A elaborat mai multe studii despre armonia secolului XX și despre limbajul muzical contemporan.

(*Moderato*) se impune ca un discurs incisiv și tehnic solicitant. Linia melodică fragmentată și intervalele mari creează un caracter nervos, în timp ce inflexiunile cromatice și suprapunerile de figuri sugerează o polifonie latentă. Deși aspră, scriitura își trage substanța din acele structuri modale complexe, refuzând lirismul facil. Partea II (*Andante*) este o veritabilă meditație timbrală, definită prin rafinamentul notației dinamice și utilizarea sferturilor de ton. Aceste elemente, alături de alternanțele *sul ponticello* / *sul tasto*, dezvăluie evidente afinități cu universul violonistic enescian. Virtuozitatea se mută în planul culorii sonore, unde fiecare detaliu micro-dinamic devine purtător de sens într-o atmosferă intimă și fragilă. Partea III (*Vivace*) încheie ciclul cu un episod de o mare energie ritmică, unde celulele tematice scurte se dezvoltă prin repetiție și variație. Sincopel și accentele mobile conferă frazelor o calitate coregrafică, cerând un control riguros al arcului pentru a evidenția contrastele dinamice extreme, de la delicatețea *subito pp* la forța unui *ff*. Prin echilibrul dintre rigoarea formală și libertatea expresivă a micro-tonalității, *Sonata* lui Adrian Rațiu rămâne o lucrare de referință, în care tradiția barocă și inovația contemporană se întâlnesc într-o poveste sonoră cu o puternică personalitate.

Lucrarea se înscrie într-un registru modal natural, unde structurile pentatonice și hexatonice determină materialul melodic și armonic. Utilizarea sferturilor de ton îmbogățește acest univers modal.

Elemente stilistice de interpretare

1. **Tempo și agogica:** În viziunea sonoră a lui A. Rațiu, tempo-ul funcționează ca un cadru de stabilitate pentru acumulările de energie. Stilistica interpretării impune un puls intern ferm în secțiunile ritmice (precum *Vivace*), unde sincopel și accentele mobile necesită o precizie matematică. În schimb, în pasajele lente (*Andante*), se solicită o flexibilitate expresivă și un *rubato* fin, esențiale pentru a lăsa sferturile de ton să rezoneze și pentru a amplifica tensiunea generată de intervalele largi și liniile fragmentate.

2. **Arcușul:** Gestiunea arcușului solicită o mare versatilitate, alternând între atacuri incisive, scurte, și tracțiuni delicate, aproape imateriale, în secțiunile meditative. Interpretul trebuie să exercite un control riguros asupra presiunii și a punctului de contact pentru a diferenția culorile timbrale și pentru a clarifica vocile implicate în polifonia latentă. Dinamica joacă un rol structural, cu salturi bruște de la *subito piano* la *fortissimo*, menite să marcheze gesturile coregrafice și să sublinieze energia nervoasă a lucrării.

3. **Vibrato și intonația:** Limbajul *Sonatei* lui A. Rațiu cere un vibrato utilizat ca instrument de culoare, nu ca uniformizator sonor. Acesta trebuie să fie restrâns și tăios în pasajele incisive, devenind mai cald și mai amplu în zonele lirice pentru a susține melosul modal. Intonația reprezintă pilonul de rezistență al acestei lucrări; ea trebuie să fie de o precizie ascuțită, capabilă să redea cu acuratețe sferturile de ton și structurile pentatonice, garantând astfel rafinamentul timbral care definește acest univers sonor.

4. **Ornamentația** și elementele de tehnică violonistică sunt integrate organic în densitatea sonoră a discursului. Acestea nu sunt simple demonstrații de agilitate, ci funcționează ca accente retorice ce clarifică textura polifonică implicită. Interpretul trebuie să trateze aceste figuri cu o conștiință a unității discursului, asigurându-se că fiecare schimbare de coardă sau acord multiplu contribuie la bogăția timbrală fără a fragmenta linia narativă a monologului.

³⁷ SÂRBU C. A. Adrian Rațiu - portret cameral. In: Muzica, Nr. 1, 2006. [online]. https://biblioteca-digitala.ro/reviste/revista-muzica/Revista_Muzica_ianuarie-martie_2006_nr_1-4-37.pdf (vizitat 14.03.2026).

Modelul interpretativ trebuie să pună în valoare utilizarea sferturilor de ton și a structurilor modale, elemente care apropie această lucrare de universul complex al ultimei perioade enesciene.

4.5. Sonata pentru vioară solo de Dan Dediu³⁸, deși compusă la vârsta de doar 19 ani, reușește să mențină o tensiune captivantă prin contrastele pregnante dintre cele două mișcări: o primă parte explozivă, dominată de energie motorică și gest teatral, urmată de o pagină a tăcerii și a nuanțelor timbrale, care transformă instrumentul într-un spațiu de introspecție. Această alternanță între "strigăt" și "șoaptă" conturează un itinerar spiritual în care notația modernă devine mijlocul prin care se captează nuanțe inefabile ale trăirii. Lucrarea surprinde prin numeroasele sale "răsturnări de situație" la nivelul discursului muzical, fiind marcată de o virtuozitate ludică și de o rigoare constructivistă ce prefigurează maturitatea stilistică a autorului.

Partea I izbucnește cu un *Allegro con forza* ce impune o densitate energetică și o tensiune permanentă. Textura este fragmentată, ritmică, bazată pe grupări neregulate (septolete, cvintolete, sextolete) și salturi largi, iar dinamica alternează brusc între extreme (*ff* ↔ *ppp*). Rezultatul este un discurs expresionist, aproape teatral, în care fiecare celulă motivică are o intenție retorică clară. Interpretul trebuie să combine agilitatea tehnică cu o viziune motivică riguroasă, astfel încât forța imediată să nu compromită coerența internă.

Partea a II-a contrastează radical: un *Andante rubato* cu *con sordina* și nuanțe foarte reduse (*ppp...pppp*) deschide un univers sonor rarefiat. Aici ritmul pare suspendat, iar alternanțele timbrale (*sul tasto* ↔ *sul ponticello*) și tehnicile extinse (*col legno*, *ricochet*) creează o paletă de culori "murdare" și instabile, apropiate de preocupările muzicii spectrale. Indicația *lontano* de la final accentuează senzația de distanțare psihologică: sunetul pare să vină dintr-o memorie estompată. Interpretarea cere o stăpânire fină a arcușului, o economie a gestului și o capacitate de a transforma fiecare micro-sunet într-un eveniment semnificativ.

Din perspectivă analitică, sonata se înscrie în zona muzicii de textură: melodia tradițională cedează locul "stărilor sonore", iar forma devine un parcurs interior. D. Dediu folosește notația modernă nu pentru efect gratuit, ci pentru a sculpta spațiul sonor al introspecției. Provocarea pentru interpret este de a păstra unitatea discursului în ciuda fragmentării grafice: fiecare șoaptă trebuie să rămână parte a unei imagini poetice coerente.

Observații stilistice și recomandări interpretative

1. Micro-ritmică și timp fractal: În universul lui Dan Dediu, timpul este dens și fragmentat. Stilistica interpretării impune o subdiviziune internă de o precizie matematică pentru a gestiona septoletele, nonoletele și restul structurilor complexe. Libertatea interpretativă nu provine dintr-un rubato romantic, ci dintr-o stăpânire atât de perfectă a ritmului, încât acesta devine organic. Tăcerea ca structură (fermatele, pauzele lungi) funcționează ca un element activ, un spațiu de rezonanță în care fragmentele se asimilează, transformând "întreruperile" în punți dramaturgice.

2. Arcușul ca generator de straturi: Gestiunea arcușului este coloana vertebrală a acestei sonate. Interpretul trebuie să controleze o paletă extremă de presiuni: de la atacuri violente, con forza, care testează rezistența corzii, până la susținerea imaterială a sunetului în *pppp*. Utilizarea

³⁸ Dan Dediu (n. 1967) este unul dintre cei mai originali și autentici reprezentanți ai culturii muzicale românești de la confluența secolelor XX-XXI: pianist, compozitor, muzicolog, manager, președinte al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România, auator de emisiuni radio și TV. S-a manifestat practic în toate genurile muzicale: de la miniaturi pentru pian și alte instrumente, până la creații ample, inclusiv operă, cantată, muzică simfonică și concertantă. În majoritatea lucrărilor sale D. Dediu apare ca un continuator al tradiției și, totodată, ca adept al modernității. Muzica sa degajă energie, claritate de exprimare, siguranță melodico-armonică, bazându-se pe un simț versatil al formei și al culorilor instrumentale, precum și pe o pendulare estetică între ludic și tragic.

tehnicilor extinse precum *col legno* sau *ricochet* trebuie motivată expresiv, nu tratată ca un efect gratuit. Dinamica funcționează ca un element de relief dramatic, unde trecerile bruște *ff* ↔ *pppp* trebuie planificate ca puncte de cotitură narativă, nu doar ca simple variații de volum.

3. **Timbralitate și vibrato:** Estetica lucrării exploatează contrastul timbral pentru a crea spații psihologice distincte. Utilizarea tehnicilor *sul tasto* și *sul ponticello* trebuie să fie clar delimitată, oferind texturii o calitate plastică. Vibrato-ul este strict selectiv; el încetează să fie o stare permanentă, devenind un ornament expresiv utilizat pentru a „colora” anumite celule motivice. În secțiunile de o fragilitate maximă, abordarea *senza vibrato* este esențială pentru a obține puritatea și răceala necesară discursului postmodern.

4. **Unitatea prin fragmentare:** La Dan Dediu, provocarea majoră este menținerea continuității într-un peisaj sonor aparent atomizat. Interpretul trebuie să acționeze ca un detectiv al formei, identificând și scoțând în evidență celulele motivice recurente care traversează lucrarea. Această coerență „subterană” asigură unitatea narativă, permițând salturilor între diferite tehnici și registre să apară ca părți ale aceluiași organism sonor. Finalul, adesea tratat în registrul *lontano*, cere o concentrare maximă pentru a menține tensiunea până la stingerea completă a ultimei vibrații.

Sonata lui Dan Dediu este, în esență, o călătorie între forță și tăcere, între teatralitate și introspecție. Stilistica interpretării este guvernată de o micro-ritmică riguroasă și de o explorare exhaustivă a resurselor timbrale, unde fiecare tehnică (*col legno*, *ricochet*, *sul ponticello*) devine un strat sonor purtător de sens. Lucrarea solicită o inteligență interpretativă capabilă să găsească unitatea în fragmentare, legând celulele motivice recurente într-un parcurs narativ ce pendulează între asprimea *con forza* și fragilitatea extremă a spațiilor *lontano*.

4.6. O viziune distinctă asupra organizării materialului sonor este propusă de **Cornel Țăranu**³⁹ în Sonatele solo pentru instrumente cu coarde compuse în perioada anilor 1988-1992. Lucrarea pentru vioară solo din acest ciclu solicită din partea interpretului un act de înaltă inteligență și virtuozitate, fiind construită pe principiul variației continue a unei celule de bază. Compozitorul utilizează mijloace de elaborare de tip repetitiv — transpoziție, recurență, inversare sau variație ritmică — realizând o veritabilă spațializare de tip geometric a materialului. Scrise fără bare de măsură, dar cu valori ritmice precis determinate, sonatele lui C. Țăranu, după cum menționează D. Cojocar, reprezintă un exemplu remarcabil de instrumentație a unui material în funcție de posibilitățile tehnice ale instrumentului respectiv⁴⁰. Această abordare ilustrează o capacitate deosebită de adecvare a discursului la configurația constructivă și la potențialul expresiv al instrumentelor, inclusive și al vioarei,

³⁹ Personalitate polivalentă a culturii române (compozitor, dirijor, muzicolog, profesor și academician), **Cornel Țăranu** (1934-2023) este figura centrală a Școlii de la Cluj, definind estetica muzicii contemporane prin câteva direcții majore. A fost un compositor prolific. Stilul său realizează o fuziune rară între rigoarea avangardei europene (asimiliată la Darmstadt cu Stockhausen și Ligeti) și spiritul enescian. A evoluat de la neoclasicism spre un limbaj bazat pe conceptul de „stări”, caracterizat prin densitate timbrală și o gestualitate dramatică profundă. Creația sa include de la opere de amploare (*Cortes*, *Secretul lui Don Giovanni*) la muzică de cameră și lieduri pe versuri de N. Stănescu, toate purtând amprenta unei inteligențe artistice enciclopedice. A fost un promotor neobosit al muzicii noi. În 1968 fondează la Cluj ansamblul *Ars Nova*, pe care l-a dirijat timp de decenii. Prin acest ansamblu, a racordat muzica românească la circulația valorilor occidentale, devenind un mentor al noilor generații de compozitori. C. Țăranu este considerat cel mai important exeget și „restaurator” al manuscriselor enesciene. Munca sa de descifrare și finalizare a unor lucrări monumentale rămase neterminate (precum poemul simfonic *Strigoi*, *Simfonia nr. 4* și *Simfonia nr. 5*) este fundamentală pentru patrimoniul național. A fost *Doctor Honoris Causa* al AMTAP.

⁴⁰ COJOCARU, Dora, Cornel Țăranu și obsesia variației, In: *Muzica*, nr.1 (ianuarie-martie), 1995, p. 7 [online]. <https://biblioteca-digitala.ro/?volum=9500-muzica--serie-noua-anul-vi-nr-1-21> (vizitat 24.03.2026).

Observații stilistice și recomandări interpretative

1. **Organizarea timpului:** În absența barelor de măsură, interpretul trebuie să interiorizeze un puls organizat matematic, unde frazarea se bazează strict pe proporțiile interne și pe recurența celulei-sursă. Stilistica interpretării refuză rubato-ul romantic în favoarea unei flexibilități calculate, unde fiecare transformare ritmică a celulei trebuie să fie inteligibilă. Tensiunea stilistică rezultă tocmai din acest echilibru între libertatea vizuală a partiturii și construcția strictă a logicii variaționale.

2. **Arcușul, articularea și dinamica:** Gestiunea arcușului are un rol funcțional în demarcarea spațiului geometric. Articularea se profilează prin atacuri de o precizie ascuțită în figurile repetitive, folosind schimbări subtile de presiune pentru a delimita variantele celulei (transpoziție, inversare, recurență). Dinamica nu are un rol melodic-liric, ci unul structural: salturile dinamice bruște și micro-nuanțările servesc la "iluminarea" diferitelor fațete ale geometriei sonore, conturând formele prin contraste timbrale bine definite.

3. **Vibrato și coloristică:** Estetica lui C. Țăranu impune un vibrato restrâns, utilizat aproape exclusiv ca element de relief timbral. Acesta încetează să fie un uniformizator al sunetului, apărând doar în zonele care necesită o intensificare expresivă calculată. Intonația trebuie să fie impecabilă și neutră, asigurând claritatea procesului de transformare a celulei, fără a fi alterată de o încărcătură afectivă străină de rigoarea constructivistă a partiturii.

4. **Textura și spațializarea:** La C. Țăranu, elementele de tehnică superioară funcționează ca instrumente de spațializare sonoră. Acestea creează o polifonie latentă rezultată din suprapunerile și inversările celulei de bază. Interpretul trebuie să trateze aceste texturi complexe nu ca pe momente de virtuozitate, ci ca pe suprapuneri de planuri geometrice, menținând o unitate a discursului care să lase la vedere mecanismul intelectual și economia motivică a lucrării.

Sonata pentru vioară solo de Cornel Țăranu reprezintă o incursiune în estetica modulară, unde materialul sonor se naște și se transformă dintr-o singură celulă generatorie. Stilistica interpretării nu se mai bazează pe arcuri narrative tradiționale, ci pe o inteligență analitică capabilă să evidențieze arhitectura geometrică a lucrării. Absența barelor de măsură nu oferă o libertate improvizatorică, ci propune o rigoare internă a valorilor ritmice precise, unde tehnica violonistică devine un instrument de configurare a spațiului sonor.

4.7. O redimensionare profundă a sacrului este propusă de **Theodor Grigoriu**⁴¹ în *Sonata pentru vioară solo op. 125*, denumită sugestiv *În marea trecere* (1994). Lucrarea reprezintă o sinteză spirituală bazată pe regândirea melosului bizantin, aducând în același timp un omagiu maestrului său prin partea secundă, intitulată *Invocazione ad Enescu*. Această simbioză între arhaic și modern este surprinsă cu acuratețe de muzicologul Irina Hasnaș, care observă că în acest opus „dualitatea – substanță bizantină și arhitectură vest-europeană – este generatoarea discursului

⁴¹ **Theodor Grigoriu (1926–2014)** a fost un compozitor, muzicolog și scriitor român, considerat unul dintre cei mai rafinați și culti creatori de muzică ai secolului XX. Personalitatea sa se distinge printr-o eleganță spirituală rară, opera sa fiind o punte între tradiția bizantină, folclorul arhaic și modernismul european echilibrat. Format la București și Moscova (cu A. Khaceaturean) a ales calea unei modernități atașate de valori estetice perene. A fost fascinat de muzica de tradiție bizantină, pe care a integrat-o în lucrările sale nu ca citat, ci ca esență spirituală. Este considerat unul dintre cei mai mari maeștri ai orchestrației din România. Partiturile sale sunt remarcabile prin transparență, culori subtile și o utilizare ingenioasă a timbrurilor instrumentale. Creația sa acoperă o gamă largă de genuri: muzică simfonică, vocal-sinfonică, camerală, corală, uică de teatru și film. A scris volume de eseuri și muzicologie care sunt adevărate lecții de filosofie a culturii.

muzical⁴², subliniind astfel echilibrul dintre rigoarea formei și libertatea melismatică a răsăritului. Grigoriu nu doar compune, ci „oficiază” un ritual sonor unde vioara devine un instrument de invocare, făcând puntea între melosul bizantin și rigoarea formelor occidentale.

Observații stilistice și recomandări interpretative

1. **Organizarea timpului:** În universul sonor al lui Th. Grigoriu, timpul este dual. Stilistica interpretării impune o elasticitate ritmică fluidă în secțiunile de inspirație bizantină, unde tempo-ul trebuie să respecte respirația naturală a melismei și retorica invocației. În contrast, segmentele construite pe procedee arhitecturale occidentale solicită o stabilitate metrică fermă, necesară pentru a susține rigoarea formală. Agogica nu este o simplă variație de viteză, ci un instrument de respirație spirituală, pregătind momentele de climax solemn.

2. **Arcușul:** Gestiunea arcușului are misiunea de a conferi vioarei o calitate vocală. Frazele melismatice cer un *legato* flexibil și continuu, care să „deseneze” broderiile bizantine fără fragmentări mecanice. În momentele de invocare, se solicită o proiecție caldă a sunetului, în timp ce accentele de tip ritualic se bazează pe atacuri clare, susținute, care să confere greutate solemnă discursului. Dinamica explorează un registru larg, de la pianouri contemplative, aproape șoptite, până la sonorități de o forță copleșitoare, menite să sublinieze caracterul sacru al operei.

3. **Vibrato și intonația:** Estetica lui Th. Grigoriu cere un vibrato extrem de expresiv, variabil în intensitate, utilizat pentru a sublinia caracterul vocal al melosului. Acesta trebuie să devină mai dens în pasajele de invocare și mai discret în momentele de reculegere meditativă. Intonația joacă un rol crucial în redarea „aromei” bizantine; ea trebuie să fie de o finețe aparte, capabilă să redea micile inflexiuni și sferturi de ton care apropie lucrarea de universul enescian, garantând în același timp claritatea structurilor armonice vestice.

4. **Textura și simbolistica** polifoniei implicite prin acordurile multiple și suprapunerile de linii funcționează ca instrumente de densitate spirituală. Polifonia latentă rezultă din dialogul dintre melisma principală și contururile armonice care o susțin, creând iluzia unei spațialități de catedrală. Interpretul trebuie să trateze aceste texturi nu ca pe simple dificultăți de execuție, ci ca pe o multiplicare a vocilor unei comunități rugătoare, asigurând un echilibru perfect între claritatea liniei monodice și bogăția timbrală a ansamblului simbolic.

Sonata pentru vioară solo (cu accent pe partea secundă, *Invocazione ad Enescu*) de Theodor Grigoriu reprezintă o sinteză unică între monodia arhaică de tip răsăritean și structurile contrapunctice vest-europene. Stilistica interpretării este guvernată de o dimensiune ritualică, unde fraza muzicală capătă valoare de rugăciune sau reflecție spirituală. Interpretul trebuie să gestioneze această dualitate structurală, transformând execuția într-o „călătorie sonoră” care pleacă de la introspecția profundă enesciană spre momente de o intensitate solemnă, menținând în permanență o coerență tematică și sacrală.

⁴² HASNAȘ I. Ideea de ethos în creația lui Theodor Grigoriu . In: Hasnaș I. Întâlniri magice. Interviu, confesiuni, evocări. București, Editura ICR, 2007, p. 239-240. [online]. <https://irinahasnas.net/wp-content/uploads/2022/12/intalniri-magice.pdf> (vizitat 24.03.2026).

4.8. Sonata pentru vioară solo de Valentin Timaru⁴³ (2007) reprezintă o mostră elocventă a gândirii componistice contemporane românești, în care rigoarea construcției formale se împletește cu o sensibilitate lirică profundă și cu resurse tehnice moderne. În paginile sale, forma devine instrument dramaturgic: alternanțele, revenirile transformate și contrastul timbral nu sunt doar procedee stilistice, ci mijloace prin care compozitorul modelează timpul psihologic al ascultătorului. Lucrarea cere interpretului nu doar virtuozitate, ci o viziune arhitecturală — capacitatea de a menține firul narativ în timp ce explorează nuanțe expresive foarte diferite.

Partea I (*Andante / Allegro*) funcționează ca un mic univers dramatic în sine. Structurată pe o schemă pentapartită (A–B–A₁–B₁–A₂), această mișcare pune în evidență alternanța a două tipuri de material muzical: unul contemplativ, expansiv, și un altul motoric, jucăuș. Secțiunile A reprezintă ”starea de veghe”, nucleul meditativ și stabil: linii ample, *legato*, bicordii care sugerează o polifonie latentă și o stare de introspecție. Secțiunile B rupe această stare prin energie cinetică, diviziuni scurte și accente subite, introducând o dinamică de contrast care pune în valoare revenirile A transformate. Prin această alternanță Timaru gestionează dilatarea și contractarea timpului muzical, iar fiecare revenire A poartă amprenta episodului precedent, consolidând unitatea discursului.

Partea a II-a (*Adagio, con sord.*) este o pagină de fragilitate și introspecție, un spațiu sonor în care timbrul devine mesaj. Indicația cu surdină și utilizarea vibrato-ului selectiv cer o emisie extrem de pură; fraza se desfășoară ca o doină modernă, cu o ”respirație” elastică generată de subdiviziuni rapide în interiorul unui tempo lent. Aici timpul pare să se dilate până la o stare de transă, iar pauzele, fermatele și nuanțele dinamice devin elemente active ale discursului. Interpretarea solicită o stăpânire fină a arcușului și o sensibilitate hermeneutică: fiecare nuanță timbrală și fiecare mică inflexiune de *vibrato* au valoare semnificativă.

Partea a III-a (Fuga, *Larghetto poco maestoso*) reunește rigoarea contrapunctică a tradiției cu limbajul armonic contemporan, transformând vioara într-o mini-orgă polifonică. Subiectul fugii, monumental și static în aparență, se dezvoltă prin procedee clasice reinterpretate: imitație, contrasubiecte, augmentări și stretto-uri, toate adaptate la posibilitățile instrumentului solo. Densitatea intervalică și utilizarea bicordiilor creează iluzia mai multor voci; interpretul trebuie să ierarhizeze planurile sonore, să ”illumineze” vocile interioare și să mențină o pulsare solemnă care să nu compromită claritatea arhitecturală a discursului.

În ansamblu, sonata lui V. Timaru cere o abordare dublă: aceea a arhitectului, care păstrează vizibilă structura mare și relațiile motivice, și aceea a rapsodului, care dă viață gesticii și profunzimii spirituale. Trecerea de la densitatea acordică la agilitatea monofonică, de la timbrul voalat al *Adagio*-ului la monumentalitatea fugii, obligă interpretul la flexibilitate motorie, la o gestionare atentă a respirației și la o hermeneutică a tăcerii. Rezultatul este o lucrare în care forma devine conținut: fiecare revenire, fiecare salt stilistic contribuie la edificarea unui mesaj muzical coerent, profund și memorabil.

⁴³ **Valentin Timaru** (n. 1941) este o personalitate proeminentă a muzicii românești contemporane, fiind un reputat compozitor, muzicolog și profesor. Muzica sa este caracterizată de o puternică amprentă modală, extrasă din ethosul folcloric și bizantin, dar prelucrată prin tehnici moderne de compoziție. Creația sa cuprinde o vastă panoramă de genuri de la lucrări camerale și corale, inspirate din folclor și din lirica românească, până la simfonii, oratori și cantata de mare amploare. Opera și baleturile sale transpun teme literare în discurs muzical dramatic, iar concertele pentru vioară, violă sau ansambluri neobișnuite (contrabas și percuție) demonstrează o predilecție pentru explorarea timbrului și a expresivității. Simfoniile, de la *Moment elegiac – in memoriam Enescu* până la *Sinfonia da requiem*, sunt exemple ale unei gândiri simfonice profunde, în care se regăsesc atât influența enesciană, cât și deschiderea spre modernitate. Este autorul unui număr impresionant de studii muzicologice dedicate cercetării formelor și genurilor musicale și creației enesciene.

1. **Timpul psihologic:** În viziunea lui V. Timaru, tempo-ul excedează metronomul, devenind un instrument de control al timpului perceput. Stilistica interpretării cere o elasticitate ritmică superioară în secțiunile de tip *Adagio*, unde tensiunea trebuie menținută fără a fragmenta pulsul interior. Un aspect inedit este gestionarea fermatelor și a pauzelor; acestea nu sunt simple pauze, ci elemente dramaturgice active, ”spații de respirație” în care ideea anterioară este procesată înainte de următoarea secvență. În *Fugă*, menținerea pulsului constant este esențială pentru a servi drept ancoră în densitatea contrapunctică.

2. **Arcușul ca instrument de iluminare:** Gestiunea arcușului solicită o flexibilitate motorică extremă, necesară pentru a naviga rapid între densitatea acordică și agilitatea monofonică. Interpretul trebuie să utilizeze o arpeggiere inteligentă a bicordiilor și a acordurilor multiple, acționând ca un regizor de lumini care ”iluminează” vocile interioare și ierarhizează planurile polifonice. Arcușul variază între un *legato* extins, de factură rapsodică, și atacuri scurte, de tip *detaché*, menite să clarifice ”salturile” dramaturgice dintre secțiunile contrastante (A→B) și să asigure continuitatea narativă.

3. **Vibrato și timbralitate:** Estetica lucrării pune un accent deosebit pe timbralitatea semnificativă. Utilizarea vibrato-ului selectiv funcționează ca un ornament expresiv, fiind rezervat momentelor de maximă intensitate lirică, în timp ce zonele ”albe”, fără vibrato, subliniază caracterul introspectiv. Alternanțele *con sordino / senza sordino* nu sunt simple indicații de culoare, ci instrumente care semnaleză schimbarea de perspectivă psihologică. Dinamica trebuie să respecte cu rigoare indicațiile de *subito f / subito p*, creând un relief sonor care să pună în evidență arhitectura de tip oglindă a formei.

4. **Arhitectura revenirilor:** interpretul trebuie să abordeze revenirile secțiunilor (A₁, A₂) nu ca pe simple repetiții, ci ca pe reflecții transformate prin experiența secțiunilor B. Aceasta solicită o lectură nuanțată, unde nuanțele timbrale și accentele retorice trebuie să sugereze o evoluție a materialului sonor. Această ”arhitectură a memoriei” cere o planificare atentă a punctelor culminante, astfel încât finalul să apară ca o sinteză logică a întregului parcurs psihologic, transformând dificultatea tehnică într-o experiență umană profundă și coerentă.

Spre deosebire de exemplele anterioare, *Sonata* lui V. Timaru se concentrează pe modul în care interpretul gestionează memoria auditorului prin transformarea temelor și pe controlul tăcerii. Interpretul devine aici un „psiholog al formei”, care trebuie să facă vizibile mecanismele de dilatare și contractare a timpului.

4.9. În Republica Moldova, o figură importantă în proces de redefinire a genului de sonată pentru vioară solo este **Ion Macovei**⁴⁴ (1947-2011), cele două mostre ale căruia (*Sonata* din 1975, *Sonatina* din 1989) se disting, după cum notează Parascovia Rotaru, prin „îndrăzneala și noutatea concepției și tehnicii componistice”⁴⁵. Macovei reînvie tradiția solo prin factura liniară, utilizând un model structural tripartit ce evită tradiționalul *Allegro de sonată* în favoarea unei confruntări

⁴⁴ **Ion Macovei** a fost un compozitor basarabean cu o creație puternic ancorată în folclorul românesc și în spiritualitatea națională, afirmându-se ca o voce autentică încă din 1968, prin refuzul compromisurilor ideologice. Format la Chișinău și Moscova, a activat ca pedagog și consultant la Uniunea Compozitorilor. În anii '70-'80 a scris muzică simfonică, vocal-simfonică, de cameră, corală și pentru copii, valorificând folclorul arhaic prin tehnici polifonice renaștentiste și baroce. Printre lucrările reprezentative se numără Oratoriul *Miorița* (Premiul de Stat, 1989), Simfonia *A fost război*, suitele orchestrale (*Plaiuri simfonice*, *Eterofonii rustice*, *Plaiuri moldave*), sonatele solo pentru vioară, pian, violoncel, care reînvie tradiția bachiană a sonatelor solo, precum și creații corale și dedicate copiilor (*Cinci cânturi mioritice*, *Trandafir moldovenesc*, *Abecedarul muzical*, *Anotimpurile anului*).

⁴⁵ ROTARU P. Destin scris cu note muzicale: compozitorul Ion Macovei. Chișinău: Bons offices, 2019, p.52.

tematice de tip variațional și imitativ. Părțile secunde, sub formă de variațiuni polifonice, și finalurile cu caracter de dans popular, încheiate prin secțiuni de sinteză, definesc originalitatea sa structurală⁴⁶.

Acestui parcurs i se alătură *Sonata pentru vioară solo* de **Boris Dubosarschi**⁴⁷ – una dintre cele mai reprezentative și solicitante lucrări din repertoriul violonistic contemporan al Republicii Moldova. Fiind el însuși un violonist experimentat, B. Dubosarschi a construit acest opus nu ca pe o simplă demonstrație de virtuozitate, ci ca pe un discurs, unde instrumentul devine o prelungire a vocii umane. Sonata se impune ca un monolog rapsodic în care rigoarea academică conviețuiește cu un spirit improvizatoric. Narativul *Sonatei* poate fi citit ca un mono-spectacol dramatic în cinci acte, desfășurate fără întreruperi majore (adesea marcate *attacca*). Lucrarea alternează momente de libertate declamatorie, blocuri de virtuozitate motorică și pasaje de introspecție timbrală, construind un arc dramatic care pornește din recitativ, trece prin furie virtuoză și se stinge în imaterialitate. Compozitorul, fiind un experimentat interpret și profesor de vioară, scrie foarte violonistic: frazele sunt gândite ergonomic, dar solicită o tehnică avansată și o viziune narativă clară.

Elemente de stilistică interpretativă

1. **Organizarea timpului:** în muzica lui B. Dubosarschi, timpul este adesea definit prin ceea ce nu se aude. Stilistica interpretării acordă o importanță capitală gestiunii fermatelor și a „găurilor” sonore, care trebuie încărcate cu o intenție dramatică activă. Tăcerea funcționează ca un spațiu de acumulare a tensiunii între secțiuni. În momentele de agilitate extremă, interpretul trebuie să mențină o direcție narativă clară, evitând bravura gratuită în favoarea unei pulsații organice care să conducă organic spre tranzițiile de tip *attacca*.

2. **Arcușul:** Gestiunea arcușului solicită un control milimetric al vitezei și presiunii, necesar pentru a susține pedalele lungi pe coarda Sol și pentru a ierarhiza planurile sonore în pasajele dense. Interpretul trebuie să acționeze ca un regizor de sunet, „iluminând” vocea conducătoare în acorduri și asigurând o articulare declamatorie, incisivă în momentele de conflict. Salturile dinamice extreme (de la *fortissimo* la *pianississimo*) sunt puncte de sens ce marchează prăbușiri sau iluminări subite, cerând o planificare riguroasă a punctului de contact.

3. **Timbralitatea ca spațiu psihologic:** Estetica lucrării transformă timbrul în element de structură. Utilizarea expresivă a culorilor — asprimea de pe *sul ponticello*, căldura introspectivă de pe *sul tasto* sau profunzimea corzii Sol — creează spații psihologice distincte. Vibrato-ul joacă un rol de nuanțare a „rostirii”, fiind absent sau restrâns în momentele incisive și devenind cald în frazele lungi, „cântate”. Finalul lucrării cere o abordare de o finețe rară, unde armonicile trebuie să se subțieze organic, sugerând o dispariție în eter.

⁴⁶ Spre regret, partiturile acestor lucrări nu ne-au fost accesibile pentru o analiză detaliată și pentru formularea unor recomandări interpretativ-stilistice.

⁴⁷ **Boris Dubosarschi** (1947-2017) s-a afirmat ca o personalitate marcantă a muzicii academice din Republica Moldova, activând ca interpret, pedagog și compozitor. Format la Institutul „Gavriil Musicescu” din Chișinău și discipol al lui Vasile Zagorschi, a fost instrumentist în orchestrele Radiodifuziunii și Filarmonicii Naționale, violist în Cvartetul Radioteleviziunii și dirijor al teatrului muzical-dramatic evreiesc. Între 1989–2007 a condus *ansamblul Violonistele Moldovei*. Ca profesor la AMTAP a format generații de muzicieni și a fost membru al Uniunii Compozitorilor din 1975, primind titlul de Maestru în Arte (2007). Creația sa cuprinde muzică simfonică, vocal-sinfonică, concertantă, cameră și pentru teatru. Lucrări reprezentative: Poemul simfonic *În memoria lui Mihai Eminescu*, Uvertură pentru orchestră, Cantata lirică *Dorul*, romanțe pe versuri de Eminescu, precum și concertele pentru vioară (1972), saxofon (1981) și pian (1983). Definitoriu pentru stilul său este dialogul dintre tradiția academică occidentală și sensibilitatea timbrală românească, prin integrarea instrumentelor tradiționale (nai, țambal) în arhitecturi formale moderne. Această sinteză organică a consolidat o estetică componistică matură și personală, contribuind semnificativ la îmbogățirea repertoriului național.

4. **Alternanța și integrarea gestului tehnic:** La B. Dubosarschi, relația dintre *arco* și *pizzicato* trebuie tratată ca un dialog între două ipostaze ale aceluiași personaj. Schimburile trebuie să fie clare, integrând *pizzicato*-ul ca pe un răspuns interior, nu ca pe o inserție decorativă. Această economie a gestului presupune ca nicio mișcare să nu fie de prisos, virtuozitatea fiind asumată ca o necesitate a parcursului psihologic. Finalul imaterial, realizat prin controlul extrem al densității sonore, încununează lucrarea, lăsând rezonanța ultimelor armonice să se confunde cu liniștea sălii de concert.

Sonata lui B. Dubosarschi cere un violonist-povestitor: tehnica trebuie să servească dramaturgia. Interpretarea ideală echilibrează forța și fragilitatea, arhitectura și spontaneitatea, transformând fiecare contrast într-un pas al unui itinerar interior care se încheie prin stingere și întrebare. Stilistica interpretării impune o motivație dramaturgică a fiecărui gest tehnic, unde alternanțele timbrale (*arco/pizzicato*) și efectele (*sul ponticello/sul tasto*) nu sunt artificii estetice gratuite, ci stări psihologice asumate și trăite. Arhitectura lucrării este una organică, atingând cote maxime în segmentele *Furioso*, pentru ca în final să se resoarbă într-o stingere imaterială, transformând sunetul în tăcere pură.

Toate aceste opusuri transformă solitudinea instrumentului într-un ”monospectacol” sonor de o profundă rezonanță intelectuală, în care densitatea straturilor și complexitatea metroritmă solicită atât măiestria interpretativă, cât și o profunzime intelectuală a actului componistic, confirmând viabilitatea genului ca spațiu al confesiunii lirico-dramatice.

Tabel generalizator: Strategii de interpretare în Sonata pentru vioară solo (sec. XX)

Strategia Interpretativă	Compozitori Reprezentativi	Obiectivul Principal al Interpretului	Elemente Tehnice Dominante
Symbolistă & poetică	E. Ysaÿe	Redarea „portretului psihologic” al dedicatarului; sinteza între virtuozitate și poezie.	Rubato generos; dublele corzi enunțiate poetic; vibrato-ul ca nuanță de culoare.
Neo-barocă & densă	M. Reger	Explorarea limitelor armonice și polifonice; revenirea la rigoarea bachiană prin cromatism.	Acorduri masive (3-4 note); claritate în textură densă; controlul intonației în cromatism extrem.
Arhitecturală & polifonică	W.G. Berger, A. Mendelsohn, P. Hindemith	Construcția unei bolte formale riguroase; clarificarea „vociilor ascunse”.	Ierarhizarea planurilor în acorduri; atacuri incisive în fugi; puls intern stabil.
Dramaturgică & psihologică	M. Weinberg, V. Timaru, B. Dubosarschi	Gestionarea memoriei auditorului și a tensiunii emoționale prin contrast.	Gestiunea pauzelor/fermatelor; salturi dinamice extreme (<i>ppp</i> ↔ <i>fff</i>); vibrato psihologic.
Narativă & rapsodică	A. Haceaturian, S. Prokofiev	Rolul de „povestitor” (Ashug); elocvența discursului și comunicarea directă.	Elasticitate ritmică (<i>rubato</i>); inflexiuni vocale; alternanță lirism-percutant.
Ritualică & sacră	Th. Grigoriu, Z. Vancea, A. Rațiu	Crearea unei stări de meditație/invocație; explorarea melosului arhaic/bizantin.	Legato flexibil (melismatic); microtonalitate (sferturi de ton); rezonanță de „spațiu sacru”.
Structuralistă & geometrică	C. Țăranu, D. Dediu, B. Bartók	Analiza și redarea mecanismelor celulare; configurarea spațiului sonor „fractal”.	Micro-ritmică precisă; timbralitate extinsă (<i>sul pont.</i> , <i>ricochet</i>); rigoare modulară.
Energică & de rezistență	G. Bacewicz, A. Honegger	Exprimarea vitalismului și a forței de nestăvilat prin rigoare neoclasică.	Motorism ritmic; atacuri de arcuș <i>con forza</i> ; sunet dens și proiectat.

Capitolul V. Studiu de caz : Sonata pentru vioară solo de Vasile Zagorschi

În contextul evoluției istorice a repertoriului pentru vioară solo, *Sonata per violino solo* de V. Zagorschi se înscrie ca o continuare modernă a tradiției inaugurate de Johann Sebastian Bach și dezvoltată de compozitorii secolelor XIX și XX. Lucrarea valorifică experiența acumulată în gen, integrând polifonia instrumentală, complexitatea tehnică și libertatea expresivă, dar propune totodată o viziune artistică originală, caracterizată prin limbaj sonor distinct, contraste dramatice și exploatarea amplă a resurselor timbrale ale instrumentului. Analiza acestei sonate evidențiază modul în care tradiția și inovația se află într-un dialog permanent, oferind o perspectivă contemporană asupra sonatei pentru vioară solo.

Compusă în perioada târzie a creației compozitorului, *Sonata per violino solo* (1993) se înscrie printre acele lucrări de o profundă expresivitate artistică și complexitate interpretativă, care solicită din partea interpretului o înțelegere analitică și o percepere subtilă a conținutului muzical. Discursul sonor al lucrării este impregnat de o evidentă dimensiune filozofică și meditativă, orientând încă din primele măsuri atenția spre o zonă de introspecție și reflecție asupra sensurilor interioare ale expresiei muzicale.

Specificul acestei sonate este determinat, în mare măsură, de libertatea interpretativă acordată de compozitor. Alegerea genului – sonata pentru vioară solo – presupune deja o concentrare maximă a materialului muzical și o responsabilitate sporită a interpretului în construirea discursului artistic. În același timp, indicațiile expresive din partitură, precum *a piacere* (ad libitum) sau, în anumite secțiuni, *senza metrum*, accentuează caracterul liber și improvizatoric al desfășurării muzicale, oferind interpretului posibilitatea unei modelări flexibile a fluxului temporal și expresiv.

Totuși, această libertate nu trebuie înțeleasă ca o abandonare a controlului stilistic, ci dimpotrivă, ca o invitație la o interpretare profund argumentată și conștientă. Valorificarea acestui spațiu expresiv presupune din partea interpretului o măiestrie interpretativă complexă, care să îmbine rigoarea analitică, sensibilitatea artistică și un control tehnic deosebit, capabile să confere discursului muzical coerență structurală și profunzime expresivă.

Deși aparent monopartită, sonata este structurată în trei compartimente distincte, fiecare caracterizat printr-o identitate expresivă proprie :

I — *Moderato assai*

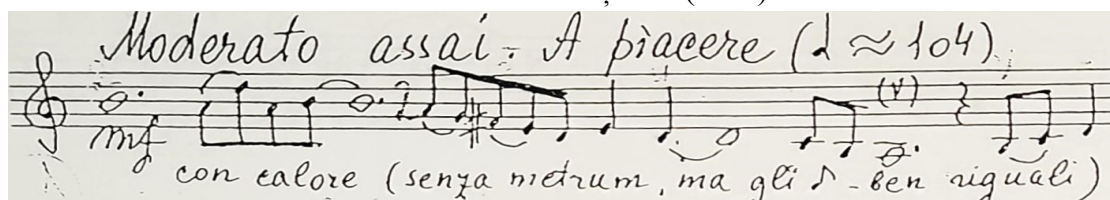
II — *Allegro moderato. Scherzando*

III — *Andantino. Ardente e doloroso*

După cum relevă Elena Mironenco „cele trei secțiuni, ca trei părți convenționale ale ciclului sonatal, succedându-se attacca, reprezintă o mărturisire cutremurătoare a artistului-intelectual contemporan, care a traversat o situație psihologică dificilă la începutul anilor '90 ai secolului trecut, când părea că a rămas singur în fața prăbușirii valorilor morale” [20, p.245].

Primul compartiment, *Moderato assai*, se remarcă printr-un caracter amplu și profund meditativ. Din punct de vedere expresiv, discursul muzical evocă intonațiile lamentative ale doinei de jale, apropiindu-se de ethosul acestei forme tradiționale printr-o melodicitate introspectivă și printr-o libertate pronunțată a desfășurării frazelor. Asemenea doinei, structura muzicală este una flexibilă și relativ liberă, prezentând uneori trăsături improvizatorice. Materialul tematic este concentrat în jurul unei singure idei melodice, care se dezvoltă continuu pe parcursul mișcării, fără o revenire propriu-zisă la forma inițială a temei.

Încă de la primul sunet — nota *si* — interpretul este introdus într-un univers sonor cu o încărcătură expresivă deosebită, aproape transcendentă. Această notă inaugurală are rolul de a stabili atmosfera generală a discursului muzical și, prin urmare, trebuie realizată cu un timbru interiorizat, ușor închis, care să sugereze o dimensiune contemplativă a expresiei. Prima apariție a notei *si*, marcată adesea prin *piano* și un timbru interiorizat, sugerează o stare de solitudine. În contextul viorii, *si*-ul de pe coarda *A* sau *E* are o strălucire naturală, însă compozitorul pare să ceară o "îmblânzire" a acestuia. Este punctul din care se naște discursul: o singură celulă sonoră care conține în ea toată tensiunea ce urmează să fie desfășurată (ex. 1)⁴⁸.

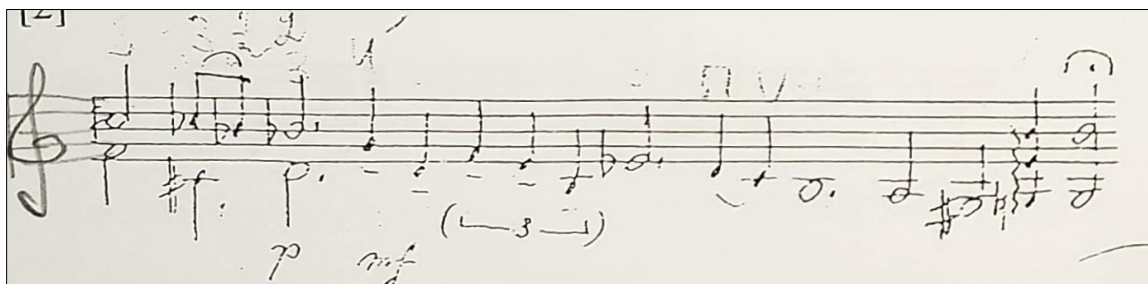


Indicația expresivă a compozitorului *con calore* conferă fiecărei note o importanță deosebită în conturarea fluxului muzical. Totodată, aceasta impune menținerea unui caracter unitar al frazării, astfel încât discursul sonor să creeze impresia unei continuități organice. Tema trebuie interpretată într-un *legato* amplu și fluent, fără fragmentări perceptibile, ca și cum întregul pasaj ar fi realizat într-un singur arc sonor.

Din punct de vedere tehnic, realizarea acestui efect presupune o conducere extrem de controlată a arcușului de către mâna dreaptă, într-o mișcare calmă și uniformă, care să evite accentuarea schimbărilor de coarde. În același timp, dinamica trebuie să rămână expresivă și bine conturată, contribuind la intensitatea emoțională a discursului muzical fără a perturba caracterul meditativ al mișcării.

Întreg compartimentul poate fi conceput din punct de vedere interpretativ ca o desfășurare continuă, realizată "pe o singură respirație", situație în care violonistul se apropie de modalitatea expresivă a unui vocalist. Discursul melodic trebuie să curgă organic, fără fragmentări perceptibile, păstrând impresia unei ample arce expresive. Cu toate acestea, din punct de vedere structural, observăm două secțiuni distincte, fiecare având propria culminație expresivă.

În prima secțiune, punctul culminant este marcat prin apariția notelor duble și printr-o intensificare progresivă a dinamicii, realizată printr-un *crescendo* ce conduce către un *forte* expresiv. După acest moment de tensiune maximă, discursul muzical se destinde treptat prin secvențe descendente de note duble, care atenuează tensiunea și readuc dinamica la nivelul *piano*. Această relaxare expresivă este urmată de apariția unui acord susținut cu o *fermată lungă*, care creează impresia unei suspendări temporale și marchează o delimitare clară între cele două segmente ale mișcării (ex. 2).



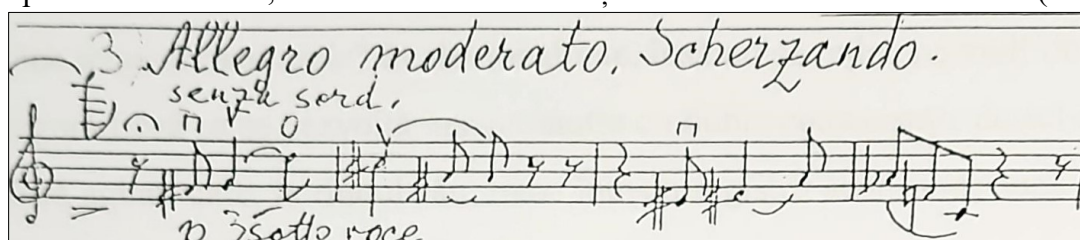
⁴⁸ Sonata nu a fost editată.

În secțiunea secundă a compartimentului *Moderato assai* apar modificări importante de ordin timbral și dinamic. Introducerea surdinei determină o transformare a culorii sonore, conferind discursului muzical un caracter mai interiorizat și mai misterios. În același timp, dinamica este redusă considerabil, majoritatea pasajelor fiind realizate în *pianissimo*, ceea ce intensifică atmosfera de introspecție. Această stare de tensiune latentă este însă întreruptă de un *crescendo* brusc, care conduce către un *forte* în registrul acut al instrumentului. În acest moment, tema capătă o sonoritate aproape stridentă, modificându-și caracterul inițial și accentuând contrastul dramatic al discursului muzical.

Indicația *attacca* marchează trecerea directă către partea următoare, fără pauză, asigurând continuitatea dramaturgică a întregii lucrări.

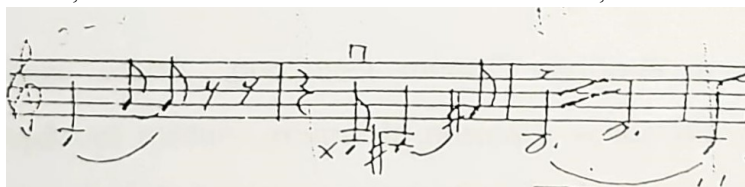
Debutul celui de-al doilea compartiment al *Sonatei* aduce o schimbare evidentă de caracter, de timbru și chiar de organizare metrică. Dacă prima parte se caracteriza printr-o libertate ritmică pronunțată, aici apare pentru prima dată o măsură clar definită, *6/8*, care conferă discursului muzical o mobilitate ritmică specifică caracterului de *scherzo*.

Tema principală se distinge printr-un contur clar și printr-un caracter incisiv, aproape ironic, propriu genului *scherzando*. Din punct de vedere timbral, sonoritatea devine mai luminoasă și mai transparentă, deși începutul frazei este marcat de indicația *piano, sotto voce*. Motivul tematic este construit într-o manieră sugestivă: el începe pe bătaia slabă a măsurii, iar pauzele care îl preced au un rol expresiv semnificativ, contribuind la tensiunea și mobilitatea discursului muzical (ex. 3).



Caracterul particular al acestei teme evocă o atmosferă ludică, asemănătoare unui joc de „de-a v-ați ascunselea”, însă nu în sensul unui joc infantil, ci mai degrabă ca o metaforă a unui joc subtil, plin de ironie și tensiune, specific universului artistic matur.

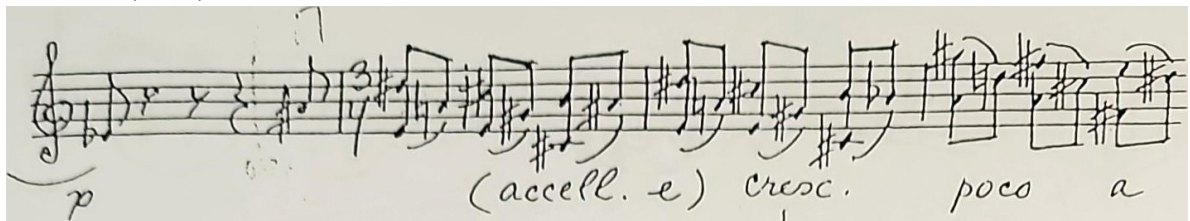
La sfârșitul frazei apare brusc un *tremolo* accentuat, realizat cu o intensitate sonoră comparabilă cu o „înțepătură” sonoră, care se stinge aproape imediat printr-un *diminuendo* rapid. După prezentarea celor două fraze principale, structura metrică se modifică, trecând în măsura *3/4*. În acest context apar note duble, mai precis intervale de septimă mare, care introduc o sonoritate tensionată și disonantă, accentuând caracterul neliniștit al discursului muzical (ex.4).



Realizarea acestui caracter necesită utilizarea unui *spiccato* controlat, executat în nuanță de *piano*, în zona de echilibru a arcușului (aproape de mijloc). Această tehnică permite cordelor să vibreze scurt și elastic, oferind acea tentă de detașare ludică și malițioasă specifică scherzoului modern. Alternanța rapidă dintre momentele de *pizzicato* și cele *arco* trebuie marcată printr-un atac de tip *martelé* scurt pe notele accentuate, pentru a sublinia unghiularitatea și asprimea ironică a

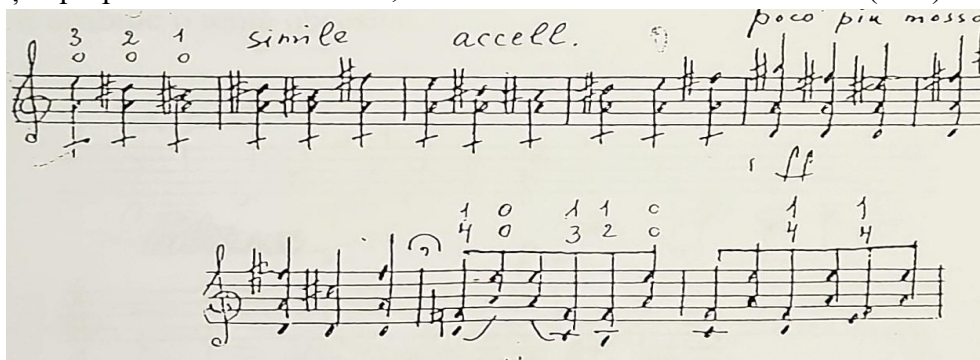
discursului. Menținerea arcușului la o distanță medie față de căluș va preveni transformarea ironiei în agresivitate, păstrând claritatea articulației fără a "strivi" sunetul în nuanțele mici

Tema continuă în același tempo inițial, însă evoluția ei presupune o accelerare graduală a fluxului muzical, însoțită de o intensificare dinamică și de o ascensiune progresivă către registrul foarte acut al instrumentului. Această mișcare ascendentă poate fi comparată metaforic cu o liană cățărătoare, care se înalță treptat, acumulând tensiune expresivă. Ulterior, discursul muzical începe să coboare gradat, transformându-se în pasaje de triolete și intervale de sextă, care atenuază tensiunea acumulată și conduc treptat către o sonoritate mai calmă, stabilizată pe corzile *D* și *G* ale instrumentului (ex. 5).



După intervenția unei pauze, discursul muzical creează impresia depășirii unui moment dramatic de mare intensitate. Tensiunea acumulată anterior pare să fi trecut cu o forță expresivă considerabilă, lăsând în urmă o rezonanță emoțională profundă, capabilă să atingă sensibilitatea interioară a ascultătorului.

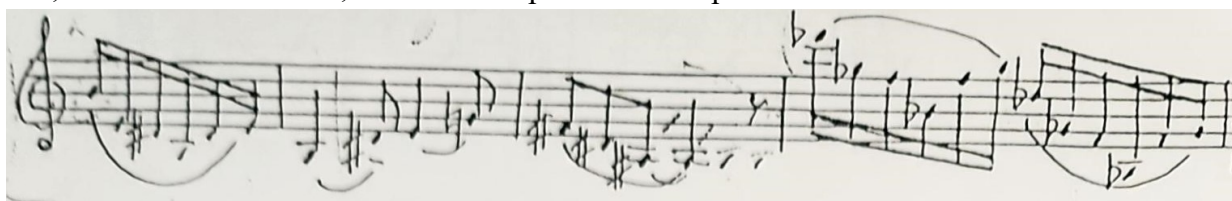
Tema cu caracter *scherzando* revine ulterior într-o altă tonalitate, însă apariția ei este de scurtă durată. După prezentarea unei singure fraze, aceasta se transformă într-un motiv alcătuit din duble consonanțe, cu un caracter relativ cantabil, dar în același timp agitat. Dezvoltarea acestui motiv conduce treptat către registrul acut al instrumentului, unde linia melodică capătă conturul unei intonații apropiate de ethosul doinei, însă într-o formă stilistic modificată (ex.6).



Apar apoi acorduri marcate *poco più mosso*, realizate în *fortissimo*, care amplifică tensiunea dramatică a discursului muzical. Această acumulare de energie sonoră este însă întreruptă brusc, creând un contrast pregnant. După o scurtă pauză, presiunea expresivă reia cursul dramatic anterior, dar, după aproximativ opt măsuri, discursul începe să se detensioneze treptat. Dinamica scade pe o serie de arpeggieri ale unor septacorduri diatonice, care conferă pasajului un caracter mai fluid și mai transparent.

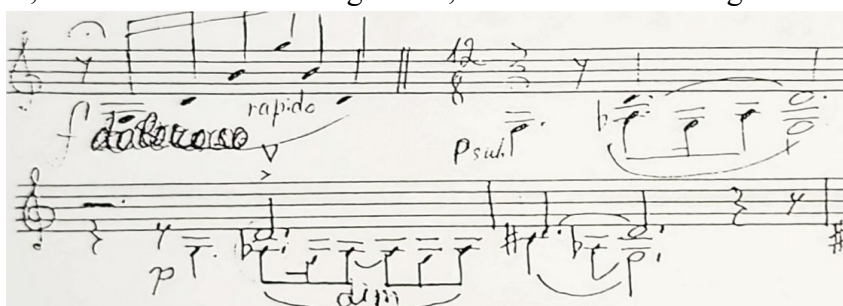
În mod neașteptat, tema *scherzando* reapare în *forte*, însă de această dată dezvoltarea ei capătă un caracter diferit. Din punct de vedere structural, măsurile sunt organizate după formula simetrică **2+2**. Primele două măsuri prezintă tema cu indicația *con vigore*, iar acestea alternează contrastant cu alte două măsuri formate din șaisprezecimi legato, care creează impresia unor arpeggii misterioase și solicită un control tehnic considerabil din partea interpretului. Aceste figurații se succed printr-un

proces de modulație progresivă, ultima secvență transformându-se din nou într-un *tremolo* accentuat, cu un caracter incisiv, care se estompează ulterior printr-un *diminuendo*.



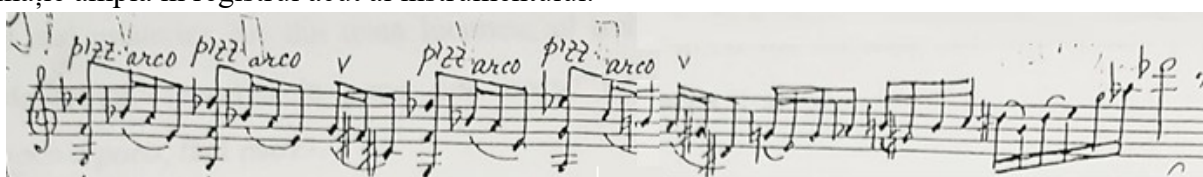
Urmează o serie de acorduri de *pizzicato*, executate cu precizie ritmică, dar cu o sonoritate amplă și strălucitoare. Acestea sunt urmate de indicațiile *accelerando* și *crescendo*, care conduc către o culminație bruscă și energică. După o pauză marcată prin *fermată*, începe partea a treia a sonatei — *Andantino. Ardente e doloroso*.

Debutul acestei mișcări este caracterizat de trei măsuri realizate în *piano*, impregnate de intonații de tip *lamento*. Prezența intervalelor mărite și micșorate, precum și repetarea ostinato a notei *re*, creează o atmosferă enigmatică, conferind acestui fragment o aură de mister și introspecție.

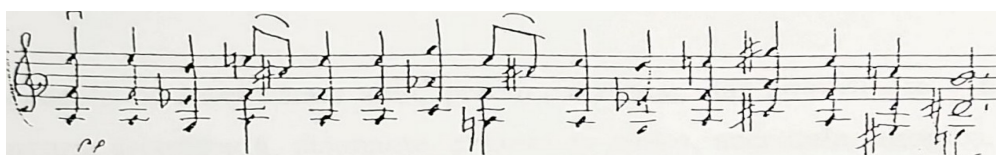


Tema care urmează, prezentată în *forte*, corespunde întru totul indicațiilor expresive *ardente* și *feroce*. Linia melodică se caracterizează printr-un mers tensionat și aspru, iar repetarea insistentă a anumitor sunete — uneori coborâte, alteori ridicate — conferă discursului muzical o tentă obsesivă. După apariția unui motiv sincopat, tema continuă să se dezvolte într-o manieră agitată, marcată de noi disonanțe și de ritmuri abrupte.

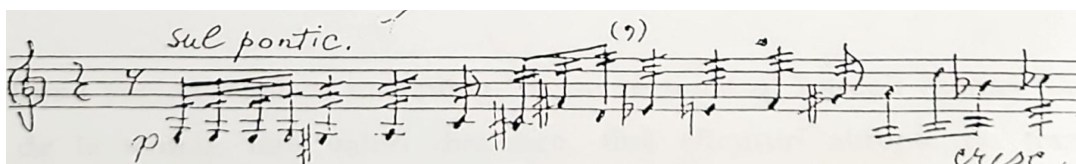
Urmează o succesiune de acorduri în *forte*, care includ intervale de septimă mare și creează o sonoritate tensionată, cu un caracter aproape ostentativ. Discursul se transformă apoi într-o subtemă indicată *senza metrum*, caracterizată printr-un ritm fragmentat, apropiat de un dans straniu și neliniștit. Această secțiune acumulează treptat tempo și intensitate dinamică, conducând către o culminație amplă în registrul acut al instrumentului.



După acest moment de maximă tensiune, apar din nou acorduri disonante în *fortissimo*, urmate de o pauză care creează impresia unei delimitări dramatice a întregului material sonor precedent.

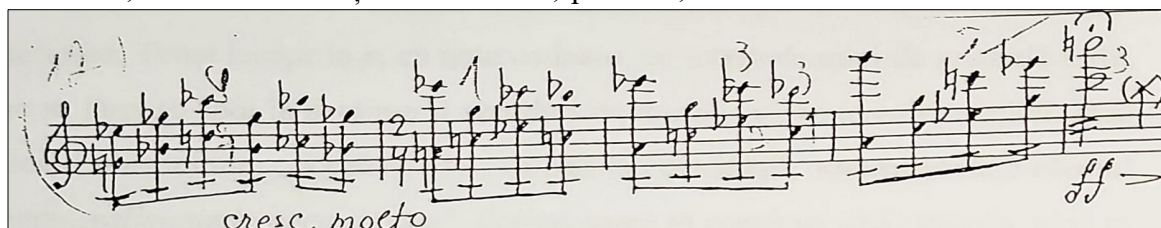


În continuare, arcușul abia atinge coarda *G*, iar din această sonoritate aproape imperceptibilă se naște o temă șoptită în *tremolo*, realizată *sul ponticello*.

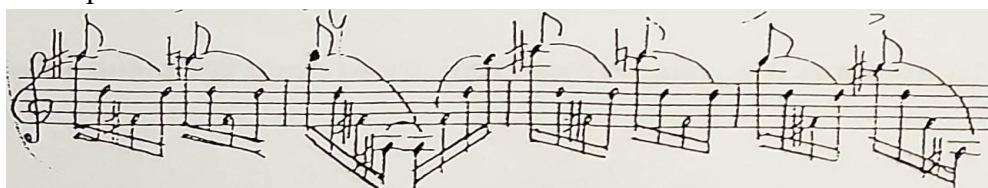


Acesta reprezintă, probabil, unul dintre cele mai enigmatice și sugestive momente ale întregii lucrări, solicitând din partea interpretului o sensibilitate timbrală deosebită.

Trecerea către secțiunea *poco più mosso* se realizează gradual, printr-un *accelerando poco a poco*, fără întreruperea fluxului muzical. În ansamblul sonatei pot fi identificate mai multe puncte culminante, însă această secțiune constituie, probabil, momentul de maximă intensitate expresivă.

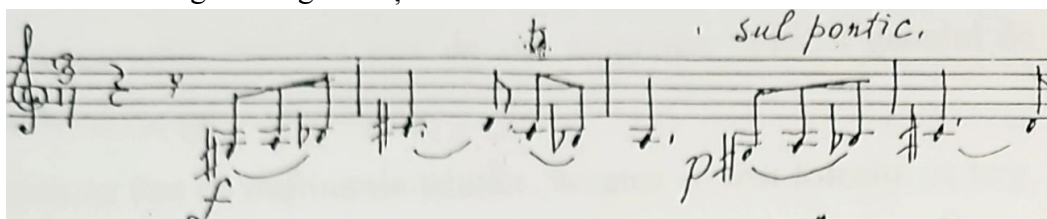


Caracterul ei este mult mai incandescent și mai tumultuos — conform indicației autorului *tumultuoso* — decât culminația din partea a doua. Pentru a evita "strivirea" sunetului în acordurile disonante executate în *fortissimo*, este esențial ca interpretul să prioritizeze viteza arcușului în detrimentul presiunii verticale excesive.



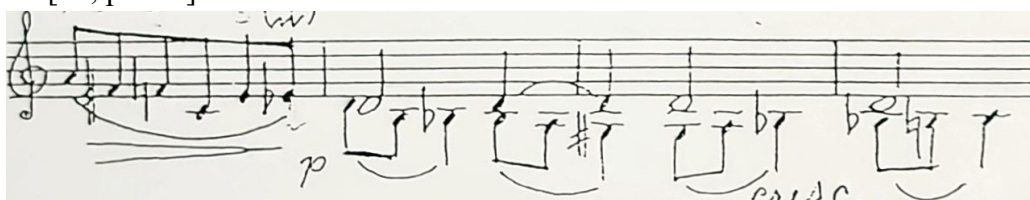
Procedeele interpretative utilizate aici sunt, în esență, similare celor întâlnite anterior, însă amplificate considerabil: apar frecvent note duble, structuri melodice ascendente, disonanțe accentuate, *crescendo molto*, accente puternice și variații agogice semnificative. Toate aceste elemente contribuie la crearea unei tensiuni dramatice intense, care se detensionează treptat spre finalul compartimentului, conducând discursul muzical către o diminuare progresivă a presiunii expresive.

Ultima pagină a lucrării capătă semnificația unui veritabil epilog, funcționând ca o sinteză expresivă a întregului parcurs dramaturgic al sonatei. Discursul muzical își pierde treptat tensiunile dramatice acumulate anterior, adoptând o desfășurare calmă și echilibrată. În această secțiune finală dispar fluctuațiile agogice accentuate, valurile dinamice ample și finalurile abrupte ale frazelor, elemente care caracterizaseră momentele precedente ale lucrării. Atmosfera generală pare să compenseze, prin liniștea și stabilitatea sa, intensitatea emoțională și frământările dramatice manifestate de-a lungul întregii creații.

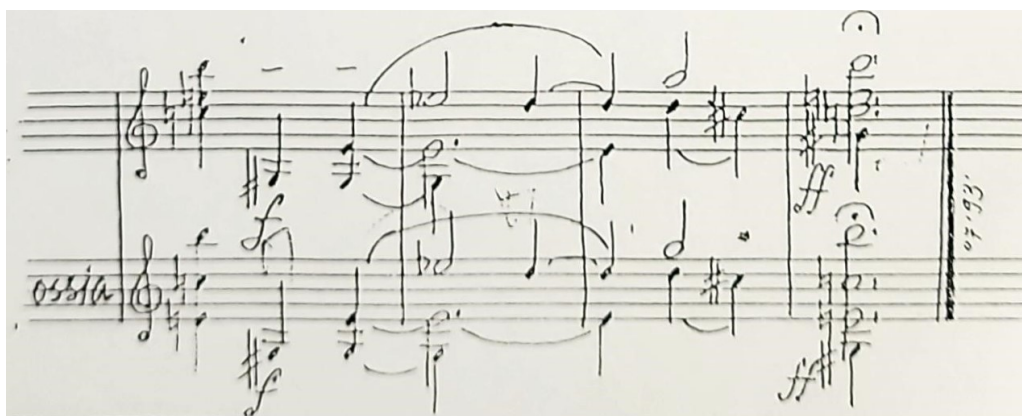


Doar ultimele paisprezece măsuri păstrează principiul dezvoltării tematice întâlnit anterior. Tema debutează în *piano*, fiind construită pe un ostinato discret, bazat inițial pe intervale restrânse

de secundă și terță. Treptat, aceste intervale se lărgesc către septime și acorduri, concomitent cu o creștere graduală a intensității dinamice. Interesant este faptul că, în locul procedurii tradiționale de intensificare a tensiunii prin *accelerando*, frecvent utilizat în momentele culminante, compozitorul optează aici pentru efectul invers — *rallentando poco a poco*. Prin această soluție, fluxul melodic pare să se dilate temporal, sugerând dorința de a prelungi discursul muzical într-o continuitate aproape infinită. E.Mironenco compară această ultimă secțiune a Sonatei cu un monolog funerar desfășurat, cu dezvoltare continuă, în care bogata semantică a tristeții se dezvăluie profund, sincer, confesiv [20, p. 248].



Acordul final, realizat în *fortissimo*, reia în mod simbolic nota inaugurală *si*, integrând-o de această dată într-un septacord mărit (în varianta de terțcvartacord). Din punct de vedere expresiv, combinația dintre primă (*do*), cvintă mărită (*sol diez*) și septimă (*si*) generează o fricțiune pronunțată: cvinta mărită destabilizează centrul tonal, iar septima majoră creează o tensiune ”între două înălțimi” (*si* față de *do*). Această densitate armonică explică impresia unei încheieri intenționat nerezolvate. Se recomandă un atac energetic, dar ”elastic”, în care arcușul să parcurgă o porțiune mai mare de păr, permițând astfel fiecărei note din structura acordului să ”respire”. De asemenea, o ușoară orientare a punctului de contact spre tastieră (*sul tasto*) în momentul atacului masiv poate ajuta la obținerea unei sonorități mai ample și mai rotunde, care să pună în valoare ”bătaia” acustică a intervalului *si-do* fără a compromite puritatea timbrală a instrumentului



Dacă la începutul sonatei, primul *si* solitar evoca o interogație fragilă și introspectivă, prezența sa în acordul final, asediată de tensiunea notei *do*, proiectează dilema inițială într-o dimensiune monumentală. Astfel, lucrarea se încheie nu printr-o rezoluție liniștitoare, ci printr-o întrebare deschisă, încărcată de semnificații existențiale, în care suprapunerea sunetelor evocă dualitatea eternă a existenței — „a fi sau a nu fi”. Dacă la început *si*-ul era o întrebare subiectivă, în final, prin adăugarea armoniei disonante a terțcvartacordului mărit, întrebarea devine una universală, monumentală. Nota *si* acționează ca un martor care parcurge întreaga lucrare, rămânând neschimbat ca înălțime, dar transformându-și radical contextul — de la ”timbru interiorizat” la ”concluzie încărcată de semnificații existențiale”. Ea nu constituie doar un început convențional, ci reprezintă însăși amprenta genetică a lucrării. Apărând inițial ca un punct solitar de o maximă

fragilitate, ea definește coordonatele unei introspecții profunde. Evoluția sa pe parcursul sonatei — de la monodia de tip *lamento* până la integrarea sa în calitate de septimă în terțcvartacordul mărit — reflectă transformarea interogației subiective într-o concluzie existențială monumentală.

Deși, după cum observă E. Mironenco, niciuna dintre cele trei secțiuni ale *Sonatei* nu respectă forma de sonată cu cele două grupuri tematice obligatorii — principal și secundar, totuși, conflictualitatea internă a sferelor antagoniste, în special din partea centrală, *Allegro moderato*, permite încadrarea lucrării în tipul sonatei a-clasice [20, p. 245].

În ansamblu, *Sonata per violino solo* de V. Zagorschi depășește limitele tradiționale ale genului de sonată pentru instrument solo. Prin intensitatea expresivă a discursului muzical, prin forța sa de sugestie artistică și prin amploarea procedeele tehnice utilizate — apropiate uneori de dimensiunea virtuoizistică a genului concertant — lucrarea se desprinde de tiparul clasic al sonatei, extinzând considerabil posibilitățile expresive ale acestui gen.

Observații generale despre stilistica interpretării

Sonata pentru vioară solo de V. Zagorschi se impune ca un discurs de mare densitate expresivă, în care libertatea interpretativă este oferită cu generozitate, dar condiționată de o rigoare internă. Lucrarea cere violonistului nu doar virtuozitate tehnică, ci și o capacitate hermeneutică: deciziile de agogică, digitație și timbru determină sensul fiecărui pasaj. Caracterul aparent monopartit ascunde, de fapt, trei compartimente cu identități clare — *Moderato assai*, *Allegro moderato*, *Scherzando*, *Andantino*, *Ardente e doloroso* — care construiesc un arc dramaturgic ce pornește din contemplație, trece prin joc și ironiile *scherzando*-ului și culmină într-un dramatism incandescent.

- **Libertate controlată:** indicațiile precum *a piacere* sau *senza metrum* oferă spațiu improvizatoric; însă această libertate trebuie argumentată structural — nu este un pretext pentru arbitrar.

- **Vocalitate și continuitate:** frazele din primul compartiment cer o abordare aproape vocală, cu legato amplu și senzația unei ”respirații unice”. Nota inaugurală funcționează ca ax interpretativ și trebuie tratată cu timbru interiorizat.

- **Dramaturgie dinamică:** succesiunile *crescendo* → *fermată* → *relaxare* sunt elemente de construcție; fiecare culminație trebuie pregătită agogic și motivic.

- **Timbrul ca sintaxă:** schimbările de culoare (surdină, sul tasto, sul pont., armonici) nu sunt ornamentale, ci segmentează spații psihologice diferite.

- **Rolul interpretului ca co-creator:** digitația, alegerea vibrato-ului, economia arcului și deciziile privind senza vibrato sunt elemente care modelează sensul lucrării.

Elemente stilistice de interpretare

I. Principii generale de abordare

1. Secțiunea *Moderato assai* trebuie tratată ca un arc lung; frazele mari vor fi exersate în tempo foarte lent pentru a uniformiza mișcarea arcușului.
2. Nota inaugurală trebuie realizată cu timbru interiorizat, ușor închis; ea stabilește paleta sonoră a întregii mișcări.
3. Pentru bicordii și pedale pe coarda *Sol* este necesar de a menține presiune constantă și viteză stabilă a arcușului; de a evita ”tăieturile” sonore.
4. *Vibrato* va fi folosit ca ornament expresiv; în pasaje contemplative, senza vibrato sporește puritatea și intimitatea.

5. Fermatele și pauzele trebuie să ”vibreze” în mintea ascultătorului, să fie niște momente de ”tăcere încărcată” constituind de rând cu sunetele elemente active ale discursului.
6. În cazul notelor duble și al intonației, variantele de digitație sunt explorate, iar studiul lent fixează acuratețea în registrul acut.
7. Pasajele de tip *perpetuum mobile* sau *furioso* se abordează pe segmente scurte, cu metronom, pentru ca ulterior să fie reunite într-un flux coerent.
8. Armonicele finale se pregătesc prin exerciții de presiune minimă și atac delicat, astfel încât *pianississimo*-ul să rămână organic.

II. Recomandări pentru interpretarea fiecărui compartiment

Moderato assai

- Fraza se desfășoară într-un flux continuu, ca și cum ar fi cântată „dintr-o singură respirație”; legato-ul în poziții înalte contribuie la păstrarea liniei.
- Culminările se pregătesc prin micro-agogică, iar notele duble din climax capătă sonoritatea unei izbucniri inevitabile.
- Introducerea surdinei transformă timbrul, ceea ce reclamă o adaptare a presiunii și vitezei arcușului pentru menținerea expresivității.

Allegro moderato Scherzando

- Claritatea ritmică se obține prin subdiviziuni precise, cu accente intenționate, nu mecanice.
- Gestul păstrează o ușurință ironică, chiar și în pasajele agitate; *tremolo*-urile scurte și ”înțepăturile” sonore rămân expresive.
- La tranzițiile între 6/8 și 3/4, pulsul intern se menține, iar micro-*rubato* subliniază frazele retorice.

Andantino. Ardente e doloroso

- Compartimentul *senza metrum* capătă caracter ritualic, repetările ostinato devenind tot mai încărcate de sens.
- *Tremolo sul ponticello* produce o sonoritate spectrală, controlată, în care metalicitatea nu devine vulgară, ci sugestivă.
- Culminările tumultuoase păstrează direcția narativă, iar virtuozitatea tehnică se subordonează tensiunii dramatice.

III. Plan de repetiție recomandat

1. **Exersări lente:** 40–60% din timp în tempo foarte lent pentru fraze lungi și bicordii.
2. **Control dinamic:** exerciții dedicate pentru salturile *ff*→*ppp* și fermatele lungi.
3. **Digitație:** testare sistematică a variantelor pentru pasaje cu note duble.
4. **Timbru:** sesiuni concentrate pe *sul tasto* / *sul pont.* și armonice.
5. **Simulări de concert:** cântă mișcări complete pentru a verifica continuitatea narativă și rezistența fizică.

Sonata lui V. Zagorschi valorifică o paletă tehnică extrem de variată — acorduri dense, salturi, intervale mărite/micșorate, disonanțe și pasaje cu note duble — și impune, în primul rând, o intonație impecabilă. Realizarea acesteia necesită digitație optimă (stabilizată prin explorarea variantelor) și un studiu sistematic în tempo lent pentru consolidarea siguranței tehnice și a preciziei sonore. În plan interpretativ, lucrarea cere o fuziune între arhitect și povestitor: menținerea unei viziuni structurale clare în paralel cu transformarea fiecărui detaliu tehnic într-un semn expresiv.

Echilibrul între rigoarea analitică și libertatea poetică (inclusiv *a piacere* argumentată) face ca fiecare final — fie *fortissimo*, fie *pianississimo* — să sune ca o concluzie inevitabilă, iar nu ca o simplă încheiere. *Sonata* reprezintă astfel atât o demonstrație de virtuozitate, cât și un model de interpretare scenică, oferind violonistului spațiul de a-și valorifica măiestria tehnică, sensibilitatea expresivă și creativitatea interpretativă.

Analiza *Sonatei pentru vioară solo* de V. Zagorschi evidențiază complexitatea și profunzimea discursului muzical, precum și originalitatea concepției componistice. Lucrarea se distinge printr-o structură dramaturgică amplă, în care cele trei părți formează un parcurs expresiv coerent, caracterizat prin alternanța momentelor de introspecție meditativă și a episoadelor de tensiune dramatică intensă.

Prima parte, *Moderato assai*, se remarcă prin caracterul său contemplativ și prin libertatea structurală apropiată de ethosul doinei, sugerând o dimensiune lirică și filozofică a discursului muzical. Partea a doua, *Allegro moderato. Scherzando*, introduce contraste pronunțate de caracter, timbru și organizare ritmică, conferind lucrării o dinamică dramaturgică accentuată și o expresivitate ludic-ironică, uneori tensionată. Partea a treia, *Andantino. Ardente e doloroso*, reprezintă punctul culminant al întregii sonate, reunind elemente de dramatism, lirism intens și mister sonor, pentru a conduce treptat discursul către un epilog de mare forță sugestivă.

Împărtășim opinia Elenei Mironenco, care consideră că această sonată are un caracter autobiografic și reprezintă o mărturisire cutremurătoare a unui artist-intelectual aflat într-o situație psihologică dificilă la începutul anilor '90, când părea că rămăsese singur în fața prăbușirii valorilor morale. Din acest motiv, încercările „eroului” de a se opune proceselor negative s-au dovedit, din păcate, zadarnice; partea finală se încheie cu un strigăt de protest al eroului, care, totuși, nu-și pierde speranța [20, p. 245] deși exprimată paradoxal printr-un acord final ce intensifică tensiunea, lăsând rezoluția deliberat nerezolvată.

Din punct de vedere interpretativ, lucrarea solicită un nivel înalt de maturitate artistică și tehnică. Complexitatea limbajului muzical, diversitatea procedeele instrumentale și libertatea agogică și timbrală oferită interpretului presupun nu doar o stăpânire sigură a tehnicii instrumentale, ci și o profundă înțelegere a sensurilor expresive ale discursului muzical. În acest context, interpretul devine un veritabil co-creator al operei, responsabil de realizarea echilibrului dintre rigoarea structurală și libertatea expresivă sugerată de partitură.

Prin bogăția mijloacelor tehnice și prin amploarea concepției artistice, *Sonata pentru vioară solo* depășește limitele tradiționale ale genului, apropiindu-se uneori de dimensiunea virtuoistică și dramaturgică a genului concertant. Astfel, lucrarea se afirmă nu doar ca o piesă de mare valoare repertorială pentru vioară solo, ci și ca o contribuție semnificativă la dezvoltarea literaturii muzicale contemporane dedicate acestui instrument.

În ansamblu, *Sonata* reprezintă un exemplu elocvent al sintezei dintre expresivitatea profundă, libertatea interpretativă și complexitatea tehnică, constituind un material valoros atât pentru cercetarea muzicologică, cât și pentru practica interpretativă a violoniștilor contemporani.

Încheiere

Parcurea universului stilistic al sonatei pentru vioară solo, de la originile sale baroce până în zorii contemporaneității, ne revelează nu doar o evoluție a tehnicii instrumentale, ci o transformare profundă a însăși condiției artistului. Studiul de față a demonstrat că vioara solo nu este doar un instrument polifonic latent, ci un veritabil laborator de idei, unde compozitorii și-au depozitat cele mai intime și mai îndrăznețe gânduri.

Sinteza acestui demers didactic ne conduce către câteva repere esențiale:

1. **Unitatea în diversitate:** Deși limbajele muzicale s-au schimbat radical – de la retorica și doctrina afectelor lui Westhoff și Bach, prin virtuozitatea transcendentală a lui Paganini și Ysaÿe, până la disperarea metafizică a lui Zagorschi – marea provocare a interpretului rămâne constantă: identificarea ”adevărului” din spatele codului grafic.

2. **Interpretul ca hermeneut și co-creator:** Așa cum am observat în analiza Sonatei de Vasile Zagorschi, partitura modernă nu mai este un simplu set de instrucțiuni, ci o hartă a unei stări psihologice complexe. Studentul-interpret trebuie să devină un cercetător capabil să descifreze contextul sociopolitic și autobiografic al operei, asumându-și responsabilitatea de a ”finaliza” opera prin actul interpretativ.

3. **Sinteza între rigoare și libertate:** Evoluția genului ne învață că libertatea creatoare nu este arbitrară. Ea se bazează pe o cunoaștere profundă a stilului: înțelegerea modului în care un atac de arcuș baroc se distinge de asprimea unui *martelé* bartókian sau cum *vibrato*-ul încetează să mai fie un ornament pentru a deveni un vehicul de tensiune dramatică pură.

În concluzie, stilistica interpretării sonatelor pentru vioară solo este o disciplină a echilibrului. Ea cere violonistului contemporan să fie un ”cameleon stilistic”, capabil să navigheze cu onestitate intelectuală între epoci. Dincolo de perfecțiunea tehnică, menirea acestui curs a fost de a sublinia că interpretarea autentică se naște la intersecția dintre erudiția muzicologică și curajul de a rosti, prin intermediul celor patru corzi, un mesaj uman profund.

Finalul *Sonatei* lui Zagorschi, cu acel acord care „lasă în aer o rezoluție deliberat nerezolvată”, este poate cea mai potrivită metaforă pentru studiul stilisticii: o căutare perpetuă, o întrebare deschisă pe care fiecare nouă generație de interpreți are privilegiul și datoria de a o relua.

Bibliografie

1. ANDRIEȘ, V., MELNIC, V. „Autenticismul” în interpretarea muzicală: Pro sau contra? In: *Învățământul artistic – dimensiuni culturale*, 15 aprilie 2022, Chișinău. Chișinău, Republica Moldova: "Notograf Prim" SRL, 2022, pp. 7-12.
2. ANDRIEȘ, V., MELNIC, V. Analiza interpretativă: încercare de definiție. In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2021, nr. 4(41), pp. 7-13.
3. CHI L.F.W. The solo violin works of Bach and Telemann: a comparison of formal and stylistic models and fugal writing for solo violin. A thesis submitted for the degree of Master of Philosophy at The University of Queensland School of Music in 2015. [online]. <https://scispace.com/pdf/the-solo-violin-works-of-bach-and-telemann-a-comparison-of-3ght5hv1ot.pdf> (vizitat 14.03.2026).
4. CHO, H. A Study of Max Reger's Four Sonatas for Solo Violin, Op. 42, No. 1: Analyzing Musical Structure and Exploring Performance Approaches (2023). LSU Doctoral Dissertations. 6103. [online]. https://repository.lsu.edu/gradschool_dissertations/6103 (vizitat 14.04.2026).
5. COOKSON, M. Birth of the Violin. [online]. https://www.musicweb-international.com/classrev/2011/Aug11/Birth_violin_SM151.htm (vizitat 14.03.2026).
6. DASZKIEWICZ, A. The idea of the Baroque Sonata for violin solo in the first half of the XX century. Description of doctoral dissertation for awarding a doctorate degree in the arts of music. Krakow, 2021.
7. FINDLEY, M. B. Bartók's Sonata for Solo Violin: Analysis and perspective. University of Cincinnati ProQuest Dissertations & Theses, 1974. [online]. <https://www.proquest.com/openview/3e2272ab1f1963f1d4379e21df3bd562/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y> (vizitat 17.03.2026).
8. GEERTZ, L. K. Telemann's fantasias for solo violin as precursors to the solo sonatas and partitas of J.S. Bach. Thesis presented to the School of Music and Dance of the University of Oregon in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts in violin performance and pedagogy June 2014. [online]. <https://scholarsbank.uoregon.edu/server/api/core/bitstreams/913c60b0-0b9d-4c25-a070-e128ce76637b/content> (vizitat 14.03.2026).
9. GINELL, R. Three Mieczysław Weinberg Solo Violin Sonatas From One of His Champions. [online]. <https://www.sfcv.org/articles/review/three-mieczyslaw-weinberg-solo-violin-sonatas-one-his-champions> (vizitat 17.03.2026).
10. ITTZÉS, T. German baroque solo violin literature from Biber to Bach: relationships in instrumental technique and composition. Theses of the doctoral dissertation. Ferenc Liszt University of Music. Doctoral College (7.6 Music), 2008. [online]. https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/ittzes_tamas/tezis_en.pdf (vizitat 14.03.2026).
11. Mieczyslaw Weinberg sonatas for solo violin from Linus Roth. [online]. <https://www.planethugill.com/2016/07/mieczyslaw-weinberg-sonatas-for-solo.html> (vizitat 17.03.2026).
12. OLTEANU, P. Suita și sonata neoclasică pentru violă solo. Max Reger – Paul Hindemith. Corelații stilistico-interpretative între tradiție și modernitate: rezumatul tezei de doctorat. Iași, 2018. 55 p. [online]. <https://www.arteiasi.ro/wp-content/uploads/2018/03/TEZA-DE-DOCTORAT-REZUMAT-ABSTRACT.pdf> (vizitat 15.03.2026).
13. ROPOTAN, R. M. Șase sonate pentru vioară solo, op. 27, de Eugène Ysaÿe. confluențe stilistice și repere interpretative. Rezumatul tezei de doctorat. Univ. Transilvania din Brașov, 2021. [online]. <https://www.unitbv.ro/documente/cercetare/doctorat-postdoctorat/sustinere->

- teza/2021/radu_mihai_ropotan/ROPOTAN_R.-Rezumat_Teza_de_doctorat.pdf (vizitat 15.03.2026)
14. ROSEN, J. Grażyna Bacewicz: Her Life and Works. [online]. <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol5no1/grazyna-bacewicz-life-and-works/> (vizitat 10.03.2026).
 15. SHEPPARD SKAERVED P. Westhoff – Suites for violin alone, an exploration. [online]. <https://www.peter-sheppard-skaerved.com/2021/04/westhoff-suites-for-violin-alone-an-exploration/> (vizitat 04.03.2026).
 16. SMITH D. Weinberg solo violin sonatas from Gidon Kremer. [online]. <https://www.prestomusic.com/classical/articles/4546--recording-of-the-week-weinberg-solo-violin-sonatas-from-gidon-kremer> (vizitat 17.03.2026).
 17. STEINHAUSER, J. A historical analysis and performer's guide to Sergei Prokofiev's Sonata for Solo or Unison Violins, Op.115. (2009). LSU Major Papers. [online]. https://repository.lsu.edu/gradschool_majorpapers/42 (vizitat 10.03.2026).
 18. STOWEL, R. The Early Violin and Viola: A Practical Guide. CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 2001. [online]. <https://dokumen.pub/the-early-violin-and-viol-a-practical-guide-0521623804-9780521623803-9780511019159.html> (vizitat 04.03.2026).
 19. АЛИЕВА, З. Особенности исполнения сонат для скрипки соло И. Хандошкина. Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. [online]. <http://www.nauteh-journal.ru/files/b98199d0-ca7e-4126-bd33-df4a6d15d87c> (vizitat 04.03.2026).
 20. МИРОНЕНКО, Е. Соната для скрипки соло Василия Загорского как пример рефлексивного композиторского мышления. Мироненко Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков. Chişinău, Primex-Com, 2014.
 21. МНАЦАКАНЯН, Г. Шесть сонат для скрипки соло Э. Изай в контексте эволюции скрипичного исполнительства XX века. АВТОРЕФЕРАТ диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство Ростов-на-Дону – 2017. [online]. https://rostcons.ru/assets/refdisser/2017/mnatsakanyan_ref.pdf (vizitat 14.03.2026).
 22. НЕСТЕРОВ, С. Концепция и проблема художественной целостности метацикла сонат и партит И. С. Баха для скрипки соло. In: Культурная жизнь Юга России, no. 4, 2017, pp. 144-150. [online]. <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-i-problema-hudozhestvennoy-tselostnosti-metatsikla-sonat-i-partit-i-s-baha-dlya-skripki-solo> (vizitat 04.03.2026).
 23. НЕСТЕРОВ, С. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 - Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2009. [online]. <https://www.dissercat.com/content/puti-razvitiya-sonaty-dlya-skripki-solo-v-kontekste-stilevykh-zhanrovyykh-i-ispolnitelskikh-i> (vizitat 04.03.2026).
 24. Нестеров, С. Соната Б. Бартока: кульминация развития жанра сонаты для скрипки соло в первой половине XX века. In: Манускрипт, № 2018. № 9(95) С. 137-141. Тамбов: Грамота, 2018. [online]. www.gramota.net/materials/9/2018/9/30.html
 25. НЕСТЕРОВ, С. Соната-Монолог А. Хачатуряна для скрипки соло. к вопросу жанра и концепции. [online]. In: Манускрипт, № 7(93) С. 143-147. Тамбов: Грамота, 2018. www.gramota.net/materials/9/2018/7/29.html (vizitat 14.03.2026).
 26. УСТЮГОВА, А. В. Аутентичная интерпретация сонат и партит для скрипки соло И. С. Баха в скрипичном исполнительстве XX-XXI вв. [online]. In: Культурный код. 2025. №2. <https://cyberleninka.ru/article/n/autentichnaya-interpretatsiya-sonat-i-partit-dlya-skripki-solo-i-s-baha-v-skripichnom-ispolnitelstve-xx-hhi-vv> (vizitat: 07.04.2026).