

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. VALENTINA SANDU-DEDIU

Doctorand:

DIANA-ELENA JIPA

BUCUREȘTI

2020

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

**VIOLONISTICA FRANCO-BELGIANĂ PRIN
PRISMA REPERTORIULUI DE SONATE PENTRU
VIOARĂ ȘI PIAN DE LA FINALUL SECOLULUI XIX
- ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX**

Conducător de doctorat:

Prof. univ. dr. VALENTINA SANDU-DEDIU

Doctorand:

DIANA-ELENA JIPA

BUCUREȘTI

2020

Rezumatul tezei de doctorat

Violonistica franco – belgiană prin prisma repertoriului de sonate pentru vioară și pian de la finalul secolului XIX-începutul secolului XX

Urmând firul istoriei artelor, cu cât ne apropiem de modernitate, mai precis de perioada definită de secolul al XX-lea, justificarea actului creației devine din ce în ce mai complexă, ține cont de tot mai mulți factori, societatea în sine generând stimuli și resurse pe care epocile anterioare nici nu le bănuiau. Chiar dacă, de pildă, o simfonie de Carl Philipp Emanuel Bach și una de Gustav Mahler sunt separate de nu mult mai mult de 100 de ani, ele par să aparțină – și chiar aparțin – unor lumi fundamentale diferite, deși universul spiritului și sensibilității umane este același de milenii, la fel de profund și de vast.

Arta viorii secolului al XIX-lea a fost dominată de către Niccoló Paganini care, prin inovațiile sale tehnico-interpretative (flageolete, execuție pe coarda *sol*, alternanța între *pizzicato* cu mâna stângă și mâna dreaptă, *ricochet*), a deschis drumul către romantismul virtuos pentru alți mari interpreți care au servit drept inspirație compozitorilor, întreaga evoluție instrumentală datorându-se simbiozei dintre aceștia.

Dacă marile inovații în tehnica mâinii stângi fuseseră aduse și explorate aproape exhaustiv de școala italiană, multe târâmuri timbrale au rămas în ceață în privința potențialului tehnicii de mână dreaptă.

Deși lucrările propuse analizei se încadrează într-o perioadă de apogeu a idiomului violonistic, aceasta nu înseamnă că explorările instrumentului s-au oprit aici. Iată că ulterior au apărut noi procedee din punctul de vedere al execuției sau din cel al încadrării acestora în muzica cultă. Astfel, deși marele violonist Eugène Ysaÿe le-a fost contemporan autorilor acestor sonate, ba mai mult, sursă de inspirație sau dedicatar, el însuși prins în mrejele compoziției, a abordat procedeul utilizării microtoniilor (în sonatele sale pentru vioară solo). Exemple de alte procedee sunt cele datorate melanjului cultural, cum ar fi cântatul în spatele călușului, - *chicharra*¹ - procedeu emblematic pentru Astor Piazzolla, ca de altfel și

¹ Întânit și sub denumirea de *lija*, se obține prin plasarea arcușului (după o utilizare generoasă a colofoniului pe părul acestuia) în spatele călușului pe zona cu matisaj a coadelor *re* sau *sol*, apăsând excesiv până la obținerea unui sunet asemănător cu cel emis de insecta *chicharra* (cicadă).

specialități de *glissando* – cel rapid *latigo*, cel lent *sirena* - sau specialități ale *pizzicato-ului*, iar aici avem *tambor*² (din nou din partea lui Piazzolla), dar și pe cel bartókian; utilizarea presiunii excesive în detrimentul vitezei pentru a obține o sonoritate scrâșnită, întâlnită uneori sub numele de *grillé* a căpătat noi valențe spre explorarea armonicilor inferioare în “*Departure: Devil’s Music*” din Cvartetul “*Black Angels*” al lui George Crumb. Firește, acestea reprezintă doar câteva exemple din universul creat de versatilitatea viorii în ceea ce privește muzica apărută după crearea sonatelor ce urmează a fi analizate aici.

Întorcându-ne însă la “zona de confort” a violonisticii prezentă în lucrările din această teză, ele au apărut într-un context socio-cultural-istoric în care “toate drumurile duceau influența austro-germană” în muzică: privind în jur, se întrezărea Bayreuth cu forța sa gravitațională irezistibilă pentru Guillaume Lekeu, dar care și-a pus amprenta și pe Gabriel Fauré, Cèsar Franck, Claude Debussy și Maurice Ravel, inspirându-i să o asimileze sau să o păstreze ca etalon pentru ce își doresc să evite. Pe de altă parte, privind în urmă, toți acești compozitori au avut capodoperele lui Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Liszt, Wagner ca “abecedar” pentru formarea lor profesională.

Astfel că Fauré, avându-l ca maestru pe Camille Saint-Saëns, a beneficiat de atitudinea dualistă a acestuia, care își manifesta sprijinul față de progres, dar își familiariza studenții atât cu Wagner și Liszt, cât și cu Bach și Mozart, factori care au făcut viabilă posibilitatea ca Fauré să primească astfel o educație muzicală mai bună la Niedermeyer decât dacă ar fi studiat la Conservator.

Prin prisma studierii lui Bach și a lui Händel, Franck și-a dezvoltat o înțelegere intrinsecă a scrierii contrapunctice din perioada Barocului german, tehnici vizibile în lucrările sale de maturitate. Ca rezultat al expunerii sale la capodopere austro-germane, acesta a devenit conștient de un concept pe care îl percepe ca sinonim cu această tradiție: unitatea structurală, prin folosirea a diverse procedee în scopul de a aduce unitate lucrărilor ce conțin mai multe mișcări (precum Beethoven). În plus, asimilând lucrări precum *Sonata în si minor* de Liszt, Franck își construiește propria abordare ciclică a formei, extinzând astfel procedurile de unificare.

Influența venită de la Bayreuth l-a făcut pe Lekeu să decidă să călătorească într-acolo în august 1889, pentru a vedea operele lui Wagner, fiind probabil influențat de *La Revue*

² De exemplu, cu plasarea mâinii stângi pe coarda *re* în poziția a treia pentru nota *sol#1* sau *la1*, dar cu o parte a respectivului deget care să atingă și coarda *sol*, se ciupește respectiva coardă cu putere astfel încât sunetul să își piardă individualitatea înălțimii, rămânând doar efectul unui instrument de percuție, așa cum indică și denumirea, traducerea acestuia fiind *tobă*.

wagnérienne, creație a simbolistului de origine poloneză Tédor de Wyzewa în colaborare cu Édouard Dujardin (1885). După întoarcerea sa, începe studiul contrapunctului și a fugii în particular cu César Franck, de la care primește încurajări în a continua compoziția și cu care devine prieten, influențându-l în plan componistic. De asemenea, Beethoven i-a furnizat inspirația pentru compunerea cvartetelor sale de coarde, iar operele lui Wagner la Bayreuth i-au influențat abordarea în privința melodicității (în special în *Trio*), cu toate acestea, stilul său personal fiind prezent încă din lucrările sale timpurii.

Debussy, cel care îl considera pe Lekeu la fel de talentat precum Franck, a fost format inițial în admirația pentru Wagner, dar ajunge, după 1890 să lupte împotriva formelor colosale și a complexității abundente din tradiția muzicii germane. Devine tot mai atras de școlile naționale, îl divinizează pe Musorgski, îi respinge pe Beethoven, Brahms și Ceaikovski (care, pe drept cuvânt, iese din ceea ce ar putea însemna școala rusă), căutând un stil nou, o formă de expresie pe care inițial nici nu o intuia, știind doar că muzica franceză are nevoie de altceva. Colegul său de generație și prietenul apropiat Erik Satie este cel care îi atrage atenția asupra posibilității de a exprima în muzică ceea ce afirmase atât de puternic și novator arta vizuală franceză prin impresionisti, lucru favorizat de rolul jucat de Fauré, acela de liant între Brahms și Debussy, devenind astfel un personaj cheie în evoluția muzicii franceze dinspre romantismul târziu către modernitatea secolului XX reprezentată de acesta din urmă și de Maurice Ravel.

Admirator al contemporanilor săi Satie, Chabrier, Debussy, Balakirev, Borodin și Rimsky-Korsakov, Ravel își începe studiile la Conservator sub îndrumarea lui Gabriel Fauré, căruia ajunge să îi dedice un cântec de leagăn pentru vioară și pian, intitulat *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* (în a cărei linie melodică de deschidere folosește literele care compun numele mentorului său). În 1900 se integrează unui grup numit *Les Apaches*, dar care se dizolvă o dată cu izbucnirea Primului Război Mondial. Tineri muzicieni, artiști, scriitori și critici ce făceau parte din acest grup se dedicau promovării și apărării artelor contemporane, dincolo de opinia publicului larg. Acest mediu progresist ajunge să îl modeleze pe Ravel ca atitudine, nu doar față de compoziție, ci ca percepție a vieții în general, păstrând multe dintre relațiile construite în acel grup de-a lungul întregii sale vieți.

Dincolo de acest magnet reprezentat de muzica germană s-au aflat și dorințele de afirmare a identității naționale franceze, luând astfel naștere *Société Nationale de Musique*, formată în 25 februarie 1871 sub conducerea lui Romain Bussine și Camille Saint-Saëns, în care Fauré a fost membru fondator, printre alți membri numărându-se Alexis de Castillon, Théodore Dubois, Henri Duparc, César Franck, Jules Garcin, Ernest Guiraud, Jules Massenet

și Paul Taffanel. Rolul societății era acela de a sprijini afirmarea identității franceze a muzicii în contrast cu influențele tradiției germane și de a face cunoscute lucrările compozitorilor francezi în viață. Ulterior, în 1909, un grup de tineri compozitori în frunte cu Ravel și Koechlin s-au detașat de aceasta în urma unor conflicte ideologice și au format *Société Nationale Indépendante*, oferind-i conducerea lui Fauré care a acceptat, dar a continuat să facă parte din cea dintâi grupare în relații cordiale cu d'Indy, cel care o prezida la acea vreme.

Sonata nr.1, op.13, în la major pentru vioară și pian (1875-1876) a lui Fauré este o lucrare cu precădere romantică care a marcat debutul în calitate de compozitor de muzică de cameră, rămânând până în zilele noastre cea mai cunoscută și mai des abordată lucrare a sa din genul cameral, ea având la bază dorința de menținere a echilibrului între spontaneitate și unitate formală.

. Acestei lucrări și faimoasei Sonate pentru vioară și pian a lui Franck (compusă aproape zece ani mai târziu) li se datorează începerea unei noi ere pentru rafinamentul genului cameral francez.

Nu există riscul de a ne obișnui cu tandrețea, suplețea, seninătatea care predomină discursul muzical, deoarece întreaga lucrare este condimentată cu momente mai mult sau mai puțin extinse de pasiune, neliniște, involburare. Deseori se cere un sunet clar, catifelat, obținut din viteză de arcuș, împreună cu un *vibrato* echilibrat cu amplitudine mică. Dar și cele mai dramatice și aprige secțiuni, care variaza tenta generală de seninătate, nu părăsesc eleganța acestei bijuterii.

Această descriere riscă să dea impresia unei lucrări în care predomină valorile lungi, în *legato*. Bineînțeles că nu este cazul, ea fiind foarte variată, și nu doar din punct de vedere tonal (cu mici inflexiuni modale), ci și în ceea ce privește dinamica și articulația. Sunt secțiuni statice din punct de vedere dinamic, dar și cu fluctuații dintre cele mai diverse, în care dinamica rămâne totuși în majoritate graduală, nu abruptă. Pentru articulație, există locuri în care abundă lanțurile de sincope, dar avem și o mișcare dedicată accentelor *per se* (partea a treia). În contextul existenței unor virtuozii ai viorii precum Eugène Ysaÿe, Martin Marsick sau Paul Viardot, Fauré și-a permis să insereze elemente de dificultate violonistică precum octavele în double-coarde sau frânte, întregi pasaje rapide în *spiccato* sau *sautillé*. Însă un procedeu tipic acestei sonate este cel al abordării registrului foarte acut al viorii în locuri extinse. Dar și partea de pian a beneficiat de această scriitură care lasă loc virtuozității (sau mai degrabă o cere), deoarece compozitorul însuși a fost un foarte bun pianist. Din acest punct de vedere, ambele instrumente erau tratate în mod egal, particularitate care venea în contrast

cu tendința sonatelor timpurii scrise sub egida *Société Nationale*, și în care pianul avea un rol predominant.

Spiritul romantic al epocii se regăsește din plin în *Sonata în la major pentru vioară și pian* (1886) a lui Franck, în pofida influențelor baroce care îi sunt asociate compozitorului. Astfel, aceasta este o lucrare a contrastelor dramatice, turbulente, dar și a contemplației sau a serenității. Are patru părți care urmează principiile structurale baroce ale unei *sonata da chiesa*. Primele trei mișcări din Sonata de Franck au în comun incertitudinea ritmică dată de slăbirea timpului tare. Pornind de la șablonul tradițional al ierarhiei timpilor (1- cel mai tare, 2 – relativ moale, 3 - relativ tare, 4 – cel mai moale), se poate observa natura interogativă a acestei lucrări, prin deplasarea importanței timpilor către 2 și 4. Astfel, în prima parte, după debutul întrebător al pianului, cu răspuns eliptic al timpului unu, rezultatul constă în slăbirea primei măsurii. În partea a doua, după introducerea pianului, vioara intră pe contratimp, deplasând accentul convenit către următoarea măsură, ceea ce aduce un plus caracterului turbulent. Partea a III-a are un debut ritmic asemănător primei, doar că rezolvarea ritmică survine în măsura a patra. Toate acestea ar părea să indice nevoia unei soluționări care mai poate veni doar din partea celei de-a patra mișcări. Așa că aici, pentru prima dată, linia melodică începe cu o anacruză către prima măsură, conferindu-i consistență și tihnă.

Deși se poate observa absența efectelor tehnice speciale, pentru a cânta această lucrare sunt necesare mai presus de orice: stăpânirea unor trăsături elementare de arcuș, cum este *detaché*, sau a unui *legato* uniform, precum și acuratețea intonațională în poziții înalte. În partea a doua apar duble-coarde, în timp ce părții a treia îi revin acorduri de patru sunete, în ambele mișcări făcându-și apariția procedeul de tril. Pentru o timbralitate uniformă, este nevoie să se cânte pe aceeași coardă pe o întindere destul de mare, prin utilizarea de digitații în poziții înalte. Tot în privința digitațiilor, caracterul romantic al acestei lucrări permite un „tertip” legat de acestea: mai ales la schimburile de poziție cu același deget, nu este necesară estomparea *glissando-ului* rezidual, creându-se astfel un efect echilibrat și natural. Pentru a susține un raport echilibrat cu pianul, este nevoie de o considerabilă varietate de modalități de susținere a sunetului, prin ajustarea continuă a dozajului dintre energie și rezistență. Cât despre microdinamica progresivă, ea poate urma conturul melodic, în raport cu tensionarea sau relaxarea armonică.

Încă o lucrare dedicată lui Ysaÿe este *Sonata în sol major pentru vioară și pian* (1892) a lui Guillaume Lekeu. Aici, registrul predominant acut determină necesitatea realizării pasajelor pe coarda *mi*, ceea ce vine ca o reverență pentru *La Chanterelle*, așa cum era denumită sonoritatea specifică a respectivei coarde în mâinile fabulosului violonist. De aceea,

va fi greu să trecem peste subiectivitatea pe care ne-o dă simpla privire a știmei pentru vioară, căutând și dorind să avem în auz interpretarea virtuozului, așa cum era ea descrisă la vremea sa. Astfel că, procedeele sale de interpretare precum *vibrato*-ul expresiv continuu (*vibrato* francez), *portamento*-ul său, obținut prin urcarea rapidă a unui deget către un sunet, începând de dedesubtul acestuia, sau *rubato*-ul său tipic, prin care recupera în cadrul măsurii orice libertate ritmică, pot servi ca inspirație în condimentarea expresivă a lucrării având în vedere romantismul acesteia. Însă remarcabila scriitură va face ca ambii instrumentiști să treacă prin stările cele mai diverse, din punct de vedere dinamic.

Abundența de armonii vagi, împreună cu schimbarea constantă a metrului vin în ajutorul plasării *Sonatei Posthuma în la minor pentru vioară și pian* (1897) a lui Maurice Ravel în cadrul stilului impresionist francez. Din punct de vedere tehnic, lucrarea reflectă competența lui Ravel de a scrie violonistic încă de pe atunci, deși nu într-un totuși idiomatice. Revenind la măsurile alternative eterogene, împreună cu prelungirile de valori dincolo de bara de măsură acestea pot da pe alocuri impresia unui recitativ măsurat. De foarte multe ori, pianul are *arpeggiato* sau apogiaturi multiple, ceea ce poate fi derutant pentru violonist dacă se limitează la a-și urma instinctul, fără a cunoaște în detaliu aceste situații din partitura pianului. Se pot regăsi elemente de virtuozitate tehnică folosite, precum înlănțuirile de octave, o moștenire din partea liniei Fauré – Saint-Saëns. Din păcate pentru repertoriul violonistic, e limpede totuși că Ravel a considerat că lucrarea avea prea multe lacune pentru a o continua, darămite pentru a fi publicată. Dacă altfel ar fi stat lucrurile, probabil că ar fi ocupat un loc mai de seamă în repertoriul violonistic.

Pe de altă parte, *Sonata nr.2 în sol major pentru vioară și pian* (1927) s-a bucurat de o mult mai mare popularitate, încă de la prima reprezentare, cu George Enescu la vioară și compozitorul la pian. Din punctul de vedere al fezabilității din punct de vedere tehnic al unor procedee, Ravel a fost îndrumat de către cea căreia i-a dedicat sonata, violonista Hélène Jourdan-Morhange aceasta sugerându-i și idei de digitații și arcușe. Abordarea camerală a acestui gen este una deosebită în cazul lucrării de față, astfel că Ravel nu a încercat să îmbine cele două instrumente implicate, ci a mizat pe „incompatibilitatea esențială a celor două instrumente. Departele de a le echilibra contrastele, sonata le pune în valoare incompatibilitățile”.³ Astfel că, deși ambele sunt instrumente cu coarde, modul de emisie a sunetului este fundamental diferit. Timbrul unui instrument cu coarde lovite, cum este pianul,

³ Maurice Ravel, "Une Esquisse autobiographique de Maurice Ravel," interviul luat de Roland Manuel, *La Revue musicale* (December 1938), pag. 17-23, citată în Orenstein, *A Ravel Reader*, pag. 32.

este sortit disipării după percutare. În timp ce vioara, instrument cu arcuș, nu numai că are posibilitatea de susținere a sunetului, dar și de creștere în intensitate a acestuia. De asemenea, vioara dispune de o versatilitate timbrală mai consistentă, inclusiv prin producerea de flageolete sau ciupirea coardelor, ca să nu mai vorbim de practica de *vibrato* continuu, care ajunsese în mare vogă la acea vreme, în antiteză cu sunetul static al pianului. Pe de altă parte, atributele armonice ale pianului nu pot fi abordate în același fel de vioară, care este un instrument melodic prin excelență. Toate aceste diferențe se voiau a fi exploatare de Ravel. Având trei mișcări pe tiparul *repede-lent-repede*, principiul ciclic al materialului tematic din *Sonata pentru vioară și pian* își are apogeul în partea a treia, care este un amalgam de teme preluate din părțile anterioare.

Acestor două lucrări ale lui Ravel le este interpusă din punct de vedere cronologic *Sonata în sol minor L140 pentru vioară și pian* (1917) a lui Debussy. Deși spectrul sonor este unul amplu, ambitusul pe care evoluează vioara întinzându-se pe exact trei octave și jumătate, de la *sol* din octava mică până la *re3*, iar tempo-urile celor trei părți sunt în cea mai mare parte alerte (sonata neavând o parte lentă), dificultățile tehnice pe care realizarea sonatei, în ansamblul său, le ridică, rămân totuși de nivel mediu, fiind mai mult destinate viorii, pianul având parte doar de câteva momente ceva mai virtuozice în final. Provocarea acestei partituri constă însă în principal din construirea sensurilor și conturarea unui scop central al muzicii. Din acest motiv, sonata ridică mai cu seamă anumite probleme de ansamblu, de colaborare între cei doi parteneri, având în vedere abundențele schimbări de *tempo*, de pulsație și de caracter, momente asupra cărora interpretii trebuie să convină cu precizie. În cea mai mare parte a discursului, un instrument nu îl acompaniază pe celălalt, ci mai degrabă conduce partea sa către o întâlnire cu tema celuilalt, transferându-i din energia sa, creând o evoluție cvasi-polifonică în multe dintre momente. În cele din urmă, deși ar părea că se provoacă reciproc, cei doi parteneri sfârșesc prin a-și uni forțele și a construi un final optimist, un consens în spatele căruia fiecare poate să își plaseze universul său de imagini și sensuri, cărora să le confere o încheiere pozitivă.

Aspectele fundamentale ale interpretării violonistice s-au schimbat de-a lungul timpului, lucru lesne de observat privind parametrii precum ritmul și *vibrato-ul*. În privința ritmului, având ca punct de pornire un tempo de bază, fluctuațiile acestuia se pot manifesta în mare în cadrul unei mișcări, ajungându-se până la relația amănunțită dintre note. Astfel, scrierile și înregistrările acelor vremuri de început de secol XX relevă trei tipuri de libertate ritmică implicată: folosirea de *accelerando* și de *rallentando*, cea de *tenuto* sau de accent agogic și independența melodiei față de acompaniamentul său (așa-zisul “*rubato* melodic”).

În practica interpretativă, aceste trei aspecte ale tempo-ului *rubato* apar rareori izolate unul față de celălalt, separarea respectivă a celor trei elemente survenind însă într-un mod favorabil în această privință. În cazul *vibrato-ului*, prin cei doi parametri principali ai săi, frecvența și amplitudinea, constatăm o legătură foarte strânsă cu trăsătura de arcuș, prin cele două aspecte ale acestuia din urmă, și anume presiunea și viteza. Un *vibrato* prea amplu ar suna mai degrabă înspre *tremolo* cu același deget, având în vedere că poate ajunge să influențeze dramatic intonația, iar extrema sa, frecvența excesivă, neavând nici ea un impact prea plăcut. De aceea, variațiile de *vibrato* se vor face prin combinarea și dozarea acestor doi parametri. Acestor procedee tehnico-interpretative li se adaugă cel al *portamento-ului* sau al *glissando-ului* care la începutul secolului XX, *portamento-ul* era folosit mult mai frecvent, deseori fiind o rutină în cazul schimburilor de poziție. Pe atunci nu existau restricții în această privință, astfel că utilizarea și efectul obținut erau la latitudinea interpretului, ajungând mai apoi prin 1930 să fie mai degrabă un ornament ce necesita un tratament mai delicat.

Dar să ne amintim care este de fapt rostul tuturor acestor procedee și anume acela al finalității actului artistic: cântatul în public. Astfel că totul se schimbă în cadrul actului artistic, în primul rând la nivel fiziologic: deseori uităm sau nu considerăm importantă dozarea respirației, care influențează circulația sangvină care trebuie asigurată dirijorului corpului uman care este creierul și care controază în mod direct randamentul cântatului pe scenă, de la problematica tracului de scenă, până la creșterea condiției fizice sau chiar a celei mentale. Alt aspect este acela al posturii, astfel că atitudinea rigidă poate ajunge să inhibe dozarea corespunzătoare a elementelor interpretative aplicate prin prisma tehnicii, de asemenea accelerând uzura fizică în cântatul pe scenă, lucru care intervine mai greu dacă lăsam frâu liber fluidității mișcărilor ca gestică instrumentală, atâta cât să fie furnizată susținere, și nu o grijă în plus.

Ca interpret violonist, orice act artistic, de la pregătire, până la prezentarea în public a lucrării citite, studiate, repetate și executate/cântate – presupune identificarea, implementarea și asimilarea rolului acestuia în lucrarea abordată - în cazul de față, violonist într-un gen cameral cum este sonata. De cele mai multe ori este necesar de avut în vedere jonglarea, în funcție de conjunctură a mai multor parametri: 1. orchestrație - rol solistic, secundar, integrat / manieră interpretativă conducătoare sau condusă; 2. armonic: rolul armonic desemnat; 3. articulație, tipul de sunet, dinamică și agogică adecvate. Am ținut să menționez identificarea ca parte importantă a acestui parcurs, deoarece, de multe ori, acești parametri „apar” instinctiv, ceea ce parțial poate deveni un deziderat, dacă ajungem să ni-i însușim. Obişnuința unei maniere interpretative de tip implicit poate atrofia conștientizarea acesteia, motiv pentru

care, de multe ori, teoretizarea intențiilor muzicale nu este foarte la îndemână. De aceea, până la urmă, interpretarea va fi rezultatul echilibrului dintre strictețea unei analize și instinct (în sensul de creativitate) deoarece, așa cum învățămintele trecutului joacă un rol vital în șlefuirea fiecărui individ, prezentul poate aduce o prețioasă ofrandă evoluției interpretative, ceea ce se poate înțelege atât la mod general, cât și particular, ca parcurs de-a lungul carierei individului, referindu-mă la nivelul de înțelegere al fiecărui instrumentist în parte, lucru ce va fi influențat și de fiecare revenire a acestuia asupra lucrării abordate.