

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ BUCUREȘTI

REPERE VIOLONISTICE ROMÂNEȘTI ÎN
REPERTORIUL DE SONATE BEETHOVENIENE

- REZUMAT -

Conducător științific:

Prof. Univ. Dr. VALENTINA SANDU-DEDIU

Doctorand:

SIMINA CROITORU-PĂUCĂ

2020

Contextul violonisticii românești în secolul XX, sub semnul lui George Enescu

George Enescu avea convingerea că, pentru ca un artist să își găsească propria viziune asupra muzicii, trebuie mai întâi să își cunoască limitele, apoi să muncească rațional și, nu în ultimul rând, să își dezvolte autocontrolul. Pornind de la aceste trei puncte, certitudinea lui era că munca, adusă la nivel de plăcere, psihologic vorbind, și nu ca o obligație, fie ea și morală, este elementul cheie care dă valoare existenței.

Iubirea lui față de muzica de cameră l-a făcut să formeze un stil de lucru care să servească interpretării, stil pe care l-a și predat. Era depăreră că esența relației dintre creație și interpretare trebuie să fie o combinație, extrem de bine definită și structurată de interpret, între spontaneitatea acestuia, în ceea ce privește frazarea, și construcția compoziției, ale cărei cerințe se bazează pe cunoașterea: 1. personalității compozitorului (familiarizarea cu epoca în care a trăit, precum și tendințele gândirii timpului), 2. intențiilor sale (biografia compozitorului, indicațiile de caracter sau arcuș) și, în fine, corelarea tuturor acestora în alcătuirea unui moment-lucrare. Soluțiile lui Enescu cu privire la acest stil de lucru sunt atât de natură estetică, cât și tehnică, și au reușit să lărgescă orizontul expresiv al violonisticii.

Impresia mea despre violonistul Enescu este că a căutat să pătrundă în tainele muzicii, înțelegând că percepția umană și implicit a lui, este o chestiune subiectivă și selectivă, așa încât nimeni înaintea lui nu și-a pus problema căutării adevărului unanim valabil.

Măreția de care au dat dovadă interpreții la care voi fi făcut referire în lucrarea de față nu se poate dobândi decât având o imagine de ansamblu, iar prin prezenta cercetare doresc a facilita exact privirea în această imagine de ansamblu prin conspectarea unei părți stilistice importante, consider, din repertoriul lor cameral.

O concluzie la care putem ajunge, în ceea ce privește personalitatea lui Enescu, ar fi că ea corespunde aceluia tip de artist de sinteză, trăsăturile sale stilistice cuprinzând

atât particularitățile tehnice și interpretarea propriu-zisă, cât și principiile sale ca pedagog, toate acestea neputând fi despărțite, ci luate ca un întreg al actului creator.

Materiale publicate de cei mai importanți profesori violoniști din România

Putem spune că școala românească de muzică a secolului trecut a pornit de la o bază construită cu grijă de George Enescu, bază peste care au clădit Ștefan Gheorghiu, colegii săi de generație și, mai apoi, discipolii lor. Fiecare dintre ei și-a adus contribuția mai întâi printr-o carieră solistică recunoscută atât în țară, cât și peste hotarele ei, apoi printr-o metodă pedagogică ce dăinuie și creează muzicieni de top și astăzi și, în cele din urmă, prin compoziții proprii, metode de studiu și capricii sau cadențe la diferite concerte pentru vioară și orchestră. De asemenea, cărțile de specialitate au fost un alt mijloc prin care unii violoniști și-au lăsat amprenta asupra școlii românești de vioară.

Diferențe de școli, diversitate în stilistica interpretării în România

Mergând pe ideea sonorităților, aș evidenția faptul că nu numai maniera de a cânta la instrument influențează ceea ce publicul percepe ca material sonor, ci și instrumentele utilizate care își pun amprenta asupra sunetului. Dintre lutierii români îmi amintesc pe Thomas Zach, cel care a pus bazele luteriei în România, Dumitru Cărbunescu, Gheorghe Bărbulescu, Dimitrie Știrbulescu, Roman Boianciuc (fondatorul școlii de luterie de la Reghin), Remus Macarie, Marek Maracek și Pavel Onoiaie.

Roman Boianciuc a creat în interiorul fabricii de instrumente *Hora* de la Reghin un atelier special – instrumentele nu erau de serie, ci construite manual - în care se creau doar instrumente făurite de cei nouă ucenici pe care îi instruia. O parte dintre aceștia, respectiv Vasile Mare, Ion Ciurba, Luca Ioan, Florea Precup, Nagy Pal au continuat tradiția începută de mentorul lor. În anul 2019 a avut loc prima ediție a concursului de vioară ce poartă numele celebrului lutier, permițând, astfel, generațiilor viitoare să rememoreze numele, cariera și realizările primului constructor de instrumente de coarde de la Reghin, prin intermediul premiului oferit câștigătorului concursului, și anume o vioară construită după standardele impuse.

Aparatura pe care o aveau încă de la înființare (1951) măsura vibrațiile acelor tăblii ale instrumentelor care trebuiau să rezoneze una cu cealaltă la un interval de terță. Procedeu presupunea susținerea pe rând a celor două tăblii deasupra emițătorului de vibrații, în așa fel încât, pentru a realiza împerecherea cuplului, diferența de intervale emise nu trebuia să depășească această terță, interval considerat a fi optim pentru realizarea acestui deziderat. a realiza împerecherea cuplului, diferența de intervale emise nu trebuia să depășească această terță, interval considerat a fi optim pentru realizarea acestui deziderat. Instrumentele făurite de acești ucenici, deveniți între timp maeștri, au trecut prin mâinile multor generații de interpreți de-a lungul celor mai bine de 60 de ani de existență.

Reflecții asupra prezentului muzical

Apariția cinematografului a fascinat publicul atât de mult, încât teatrul a fost nevoit să se „modernizeze” inventând, practic, noi metode de atragere a publicului. Nu doar actorii au fost nevoiți să se adapteze la noile cerințe, dar și muzicienii (compozitori și interpreți) au fost siliți să se alinieze noilor tendințe; la distanță de un secol, constatăm că muzicienii actuali sunt puși sub aceeași presiune, de reformare, prin apariția mediului online. Prezența noilor platforme, care pe de-o parte oferă posibilitatea tuturor de a viziona/asculta orice eveniment cultural de oricând, oriunde și, cel mai important, datat *de oricând*, pe de altă parte, privează publicul de trăirile resimțite într-o sală de concert sau de teatru, trăiri pentru care noi, artiștii le studiem pentru a le transmite, iar mediul virtual nu are nicidecum posibilitatea captării acestora. Constatăm așadar că, din nefericire, orice progres vine cu avantaje și dezavantaje.

Începutul de secol XX este marcat de schimbări majore care influențează viziunea estetică și mijloacele specifice de exprimare ale compozitorilor. Apar tendințe și curente muzicale diferite precum: postromantismul, verismul, impresionismul, expresionismul, serialismul, dodecafonismul, atonalismul. Unii compozitori îmbrățișează neoclasicismul, iar alții sunt adepți ai concepțiilor / limbajelor neoromantice. Armonia tonală pierde teren în fața cromatizării continue, a disonanțelor, a alternării dintre tonal și modal, a conglomeratelor sonore.

Curențele nou-apărute în muzică, sau pur și simplu introducerea unui nou suflu în dinamica interioară a discursului muzical creează o întreagă paletă de culori, stări disponibile atât compozitorului, cât și interpretului. Astfel, în această perioadă putem vorbi și despre ramificarea destinului muzicii. Ca să revenim în spațiul românesc, menționăm câteva nume de muzicieni care au adus un suflu nou: dacă ne referim la compozitorii români ai primei jumătăți de secol XX, ei au fost atinși de spiritul impresionist, neoclasic, iar unii au accentuat semnificația inspirației din folclorul românesc. Enescu se folosește de particularitățile muzicii populare românești creând un echilibru între influențele muzicii europene ale secolului al XX-lea și cele autohtone, prin intermediul unor noi procedee intonaționale violonistice (inclusiv netemperate); compozitorul readuce în prim-plan valorile tradiționale și oferă discursului muzical o mai mare libertate în desfășurarea lui.

Atitudinea violoniștilor români se distinge prin grade diferite de aspirații sociale, influențe filozofice, forme de protest față de normele impuse, canalizarea relației cu profesorul de instrument prin propriile experiențe sau elemente din occident împrumutate și ulterior dezvoltate, asimilate. Redeschiderea către Occident după 1990 permite fluxului uriaș de informații să modifice subiectivitatea artei interpretative, apărând astfel diferențe majore în tipul de abordare a unor violoniști ce și-au creat propriul parcurs muzical, pornind din aceleași împrejurări, dispoziții și condiții. Dorința de varietate, notorietate și recognoscibilitate a înlocuit treptat stereotipul „așa trebuie”, creând astfel mai multe generații de interpreți extrem de diverși.

Prin urmare, am observat, încă de la începutul cercetărilor mele, faptul că personalitatea fiecărui interpret se reflectă neîncetat în alegerea frazării, în înțelegerea sau asumarea mesajelor primite de la partenerul de muzică de cameră, dar și în preferința pentru un anumit stil de digitații sau gen de *vibrato*. Acest aspect este deseori neglijat de către tinerii interpreți, lucru ce îi împiedică să aibă capacitatea de a-și asuma anumite indicații primite sau de a le însuma în clădirea unei maniere personale sau a unui stil de studiu individual, creându-și astfel probleme în ceea ce privește transmiterea sensului sau emoției muzicale.

Plecând de la ideea identificării unui muzician doar după anumite trăsături specifice lui, putem spune că fuziunea dintre personalitate, estetica muzicală specifică zonei și timpului, influențele dar și stilul de lucru fac posibilă sau nu recunoașterea lui. Dacă acesta își pornește perspectiva studiului unei lucrări în același mod de fiecare dată, are toate șansele să găsească aceleași pasaje, structuri sau probleme tehnice și în altă parte, făcând astfel analogii muzicale

ce îl pot ajuta, ca muzician, să își formeze structuri, genuri de frazări, emisii sonore diferite, detalii formale ce țin de ideea de frazare și de modalitatea de modelare a sunetului sau, pur și simplu, la alegerea tempo-ului după criterii similare. Toate aceste detalii ajută și chiar fac mai ușoară recunoașterea sonoră a unui interpret anume de către public.

Violoniști români din generațiile influențate de Enescu (născuți înainte de 1970)

Pornind de la ideea de a crea o trecere în revistă mai mult sau mai puțin amănunțită, voi încerca să prezint un altfel de „arbore genealogic” al violonisticii românești, subliniind faptul că toate numele pe care le voi menționa, indiferent de locul nașterii sau deopotrivă locul în care și-au desfășurat activitatea, se află într-o strânsă legătură.

Analize ale Sonatelor pentru pian și vioară de Ludwig van Beethoven op.12 nr.1 și 2, op.23, op.24 și op.30 nr.3, op.47, op.96

Aceste de analize de formă se desfășoară pe parcursul a două capitole, structurate în funcție de opus, respectiv op.12 nr.1 și 2, op.23, op.24 și op.30 nr.3, op.47, op.96.

Cele zece sonate pentru pian și vioară de Beethoven reprezintă un model atât în ceea ce privește construcția, cât și în ceea ce privește varietatea expresivă. Ele stau în cumpăna celor două lumi, clasică și romantică, esențializând toate cuceririle clasice și prevestind noile dimensiuni ale romantismului. La granița dintre clasic și romantic, Beethoven depășește ușor aceste două alternative, ocolindu-le hotarele și definindu-se printr-o natură singulară ce se recrează și se modelează continuu, într-un limbaj propriu. Spre sfârșitul secolului al. XIX-lea, echilibrul dintre conținut-formă și expresie era asigurat prin conviețuirea perfectă, în cadrul sonatei, a unui înalt grad de virtuozitate instrumentală cu expresia contemplării reflexive. Fără Beethoven, este greu de imaginat evoluția tehnicii pianistice sau violonistice, a tehnicii instrumentale de cvartet de coarde sau de orchestră.

Originalitatea lui Beethoven nu constă doar în calitatea sau cantitatea muzicii însăși, ci mai degrabă în îmbinarea și alternanța neobișnuită a temelor, frazelor, secțiunilor și a părților.

Din punct de vedere stilistic, aprofundarea partiturilor beethoveniene cere interpreților maturitate, naturalețe, simplitate și libertate de expresie pentru a conduce frazele cât mai natural păstrând, însă, cerințele estetice ale vremii în care au fost compuse.

Ștefan Gheorghiu, unul dintre cei doi violoniști pe care se bazează analizele interpretative ale acestei cercetări, a înregistrat la Electrecord mai multe lucrări ale lui George Enescu și *Sonatele I, a II-a, a IV-a, a V-a, a VIII-a, a IX-a și a X-a* de Ludwig van Beethoven, alături de fratele său, Valentin Gheorghiu. Acesta este motivul principal pentru care, în analizele de interpretare din prezenta teză, m-am oprit asupra acestor șapte Sonate din totalul de zece.

Interpretări comparate ale Sonatelor analizate, bazate pe înregistrările duo-urilor Ștefan Gheorghiu - Valentin Gheorghiu și Silvia Marcovici - Valentin Gheorghiu

Deși sunt despărțite de câteva decenii (Ștefan Gheorghiu în 1965-1966 și Silvia Marcovici în 1979, respectiv 1984), în cele două imprimări alese nu se observă, în general, diferențe marcante în interpretarea pianistului, ci doar îmbunătățiri ale acelorași idei sau adaptarea lor în funcție de partener, excepție făcând, poate, unele părți a doua, în care ne este înfățișat un Valentin Gheorghiu ce prezintă un caracter melancolic al mișcării (pianul având prima expunere), caracter ce nu se modifică, în viziunea pianistului, indiferent de modul de preluare al violoniștilor.

Dacă tratăm cele două înregistrări în paralel, în ceea ce privește violoniștii avem foarte multe asemănări, de la romanțarea enunțului muzical prin *vibrato*, diferențe de nuanță bazate pe schimbări armonice, la diverse culori evidențiate prin alegerea unor digitații ce modifică starea generală.

În ceea ce privește alegerea digitațiilor, poate și datorită tempo-urilor diferite, avem de-a face, pe de-o parte, cu un violonist ce preferă pozițiile fixe, înlesnindu-i predispoziția către schimbări de caracter, fie prin scurtarea sau accentuarea notelor, fie prin ușoara

precipitare a lor (cu același scop) și, pe de altă parte, cu o violonistă ce nu schimbă coarda doar pentru o notă, preferând schimburile de poziție, procedeu prin care subliniază tempo-ul mai așezat, pregătirea fiecărei fraze printr-un mic *morendo*, căpătând astfel răgaz pentru a evidenția multiple lucruri.

Notabilă este adaptabilitatea pianistului la această mândrie reflectată de Marcovici în momentele sale solistice creând, astfel, un numitor comun între cele două personaje interpretative clar distincte.

În ceea ce privește *vibrato*-ul, este de asemenea corelat cu tempo-ul ales, astfel că în primul caz putem auzi un *vibrato* egal, pur, lăuntric, cu amplitudine mică, pe când în al doilea caz avem dezinvoltură și pasiune, un *vibrato* generos.

Relația de profesor - student ce îi leagă pe cei doi artiști o regăsim în alegerile de digitații și trăsături de arcuș, acestea fiind, într-o proporție foarte mare, identice.

Alte repere interpretative în repertoriul beethovenian. Studiu de caz: viziunea pianistului Valentin Gheorghiu

Sonata *Kreutzer* în viziunea violoniștilor Fritz Kreisler, Zino Francescatti, David Oistrach și Anne Sophie Mutter

Dacă facem o paralelă cu cei doi violoniști români pe care i-am analizat, la Mutter se disting diferențe foarte mari de caracter timbral, apropiindu-se de stilul Silviei Marcovici, cu exagerări multiple de nuanțe și efecte expresive, în timp ce Oistrach pare mai degrabă în armonie cu Ștefan Gheorghiu, căruia i-a fost și profesor la Moscova; ei ne oferă o interpretare mai echilibrată, și mai logică din punct de vedere al cursului melodic firesc.

Cel mai apreciat lucru la un instrumentist este continuitatea și atâta vreme cât acești interpreți au fost, sunt și cel mai probabil vor rămâne nu doar un ideal pentru mulți, ci și stâlpi de susținere ai profesioniștilor violonceliștilor, consider că, indiferent de alegerile tehnice și expresive pe care am încercat să le surprind în aceste rânduri, nu doar că ar trebui audiați de mai tinerii violoniști, ci comparați, raportați la propria persoană și, nu în ultimul rând, comentați din

perspectiva personală a fiecăruia, tocmai pentru a putea culege cât mai multe informații și de a le putea pune în practică.

Pianistul Valentin Gheorghiu alături de alți violoniști români, în perioada 1960-2010

Pentru început aș dori să menționez că numitorul comun al tuturor înregistrărilor românești audiate de mine este constituit de frații Gheorghiu: Ștefan Gheorghiu ca reper interpretativ și apoi ca profesor al celorlalți, Valentin Gheorghiu ca liant și inspirație. Mi se pare extrem de interesant cum, cu un caracter interpretativ pregnant, personalizat, pianistul reușește pe de-o parte să își cultive și să își modeleze personalitatea, de-a lungul anilor, și pe de altă parte, să îi influențeze pe mai tinerii săi colegi și discipoli (indirecți, deoarece, spre deosebire de Ștefan Gheorghiu, fratele său nu a activat la o catedră de pian a vreunei instituții academice).

Pornind de la cele spuse, se poate observa atât în abordarea lui Andrei Agoston, cât și în cea a lui Gabriel Croitoru influențele profesorilor lor. Fără a avea multe în comun din punctul de vedere al sunetului, ambii înclină balanța mai mult spre latura romantică a lui Beethoven decât spre cea clasică, frazările, tipul de sunet plin și susținut, precum și *vibrato*-ul, în cazul lui Croitoru chiar diversitatea acestuia, stau drept mărturie în acest sens. Desigur, acesta din urmă a colaborat mult mai mult cu pianistul Valentin Gheorghiu, în special la interpretarea sonatelor în cauză, iar preferințele personale s-au adaptat la cele ale mai marelui său coleg și profesor.

Analiza notațiilor lui George Enescu din partiturile aflate în patrimoniul lui Valentin Gheorghiu

Am avut privilegiul de a vedea și de a-mi fi explicate adnotările pe care Valentin Gheorghiu le-a trecut în partiturile sale ale sonatelor pentru pian și vioară de Beethoven – indicații scrise în timp ce erau dezvăluite de către George Enescu – în timp ce asista și participa la un masterclass de al acestuia, la Paris, în anul 1938.

Notațiile sunt extrem de vii, în adevăratul sens al cuvântului, aproape fiecăruia dintre cuvintele scrise alăturându-i-se o poveste, o imagine sau viziune extrem de clară asupra pasajului la care se referă.

Primul lucru pe care l-am observat a fost că, deși niciuna dintre indicații nu se referă la vreun detaliu de tehnică; însă, după ce vezi atribuit unui pasaj un cuvânt precum „Casals”, și această latură devine mult mai clară. Așadar, putem discuta despre un gen de pedagogie ce funcționează prin analogii, metodă ce stârnește curiozitatea sau creativitatea unui interpret.

Perspectiva personală asupra Sonatelor de Beethoven

Am încercat să aduc o percepție nouă, personală prin perspectivele din care am analizat interpretările. M-am referit la tipologii umane, la influențe comune ale violoniștilor pe care i-am selectat și nu în ultimul rând, la liantul dintre toate capitolele și anume pianistul - un numitor comun al selecției ascultate – care fără să își piardă din personalitatea proprie, reușește să se muleze pe dinamica propusă de partener sau, dimpotrivă, să îl determine să cânte în același stil. În mod clar această lucrare propune o perspectivă personală ce nu are loc decât din punct de vedere subiectiv, așa încât orice analiză, sens sau manieră văzută de mine, nu este decât o fațetă, poate, a unui întreg. În încercarea de a căuta cât mai multe referințe pentru a facilita un parcurs viitor de acest gen, mesajele pe care acești interpreți mi le-au transmis prin înregistrările audiate sunt regăsite și redade într-un limbaj, cred eu, cunoscut.

Pentru un tânăr violonist care nu are încă un stil bine format sau asumat, o astfel de alăturare a mai multor artiști de renume poate pune bazele unei construcții personale și consider că merge mână în mână cu privilegiul oferit de avansarea tehnologiei, prilej înlesnit de internet. Prin platforma virtuală generația noastră poate accesa orice informație, orice înregistrare și, astfel, orice variantă, toate acestea formând practic un soi de curs de măiestrie gratuit, lucru pe care, fără să vrem, nu îl folosim la maximum.

În încheiere, pe lângă faptul că înregistrările personale susținute pe parcursul cercetării doctorale au fost realizate împreună cu pianistul român Horia Mihail, pianist cu care am mai

colaborat cu succes și cu alte ocazii, aș dori să menționez și de orchestrarea lui Mircea Luculescu, prilej cu care am descoperit noi fațete/perspective în abordarea sonatei *Kreutzer* de Beethoven. Dacă în versiunea originală, cu pian, interpreții au acea libertate agogică și a nuanțelor pe care, în mod evident, muzica de cameră le-o facilitează, în varianta cu orchestră, deși este aceeași muzică – principiul ei fiind tot de comunicare între două personaje – violonistul se află în imposibilitatea de a reda cu fidelitate sau măcar cu aceleași idei proprii textul. În astfel de cazuri, la fel ca într-un concert solistic, este nevoie de adaptarea culorilor, tempo-urilor și a caracterului.