

**MINISTERUL EDUCAȚIEI  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI**

**REZUMAT ÎN LIMBA ROMÂNĂ**

**Doctorand: Sara Stroici**

**Conducător de doctorat:  
prof. univ. dr. Șerban – Dimitrie Soreanu**

**2023**

Teza de Doctorat *Vioara în creații ale compozitorilor George Enescu, Eugène Ysaÿe, Serghei Prokofiev* este structurată în cinci capitole, Note, Anexe și Bibliografie. În capitolul I, *Prolegomene*, am cercetat evoluția violonistică din Baroc până în secolul al XX-lea. Am urmărit apariția diverselor mijloace tehnice în repertoriul pentru vioară din creația compozitorilor – violoniști: Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli, Tomaso Vitali, care stimulează virtuozitatea violonistică prin introducerea salturilor, problematicilor intonaționale și de susținere, Antonio Vivaldi, care dezvoltă viteza și introduce cadențele de virtuozitate, culminând cu inovațiile timbrale aduse de Johann Sebastian Bach în *Sonatele și Partitele pentru vioară solo*. În creația lui Joseph Haydn, vioara cunoaște noi ipostaze camerale, cu diverse culori timbrale. Wolfgang Amadeus Mozart aduce în muzica sa pentru vioară personaje, narațiuni, contraste, oglindind preocuparea sa principală: opera. Toate aceste ipostaze necesită dezvoltarea unor tehnici noi de emisie. Ludwig van Beethoven provoacă timbralitatea violinei pentru o susținere mai amplă și un sunet mai profund. Odată cu apariția inovațiilor aduse de Niccolò Paganini, se deschide un nou orizont în lumea timbralității violonistice. Tehnica de mână stângă cunoaște noi posibilități: triluri duble, *decime*, *octave cifrate*, salturi, *flageolete*, duble *flageolete*, *glissando*. Tehnica mâinii drepte, de asemenea, este dezvoltată prin inovații: *staccato*, *spiccato*, tehnica acordurilor, *pizzicato* (Ex. nr. 1). Compozitorii care îl urmează continuă să exploreze posibilitățile timbrale ale violinei prin tehnici novatoare: Heinrich Ernst – în *Concerto pathétique* opus 23 (Ex. nr. 2) utilizează *octave* simple și *octave* cifrate, scări și arpegii, duble-coarde, salturi mari, mers ascendent în decime și intonarea unor pasaje dificile tehnic în exclusivitate pe coarda *sol*. Henrik Wieniawski, Joseph Joachim, Felix Mendelssohn Barhtoldy, Albert Dietrich, Antonin Dvořák, Camille Saint – Saëns, Karl Goldmark oferă noi posibilități expresive violinei, cu ajutorul noilor elemente tehnice.

Secolul al XX-lea oferă o nouă concepție asupra virtuozității violonistice prin elementele tehnice regăsite în *Concertele pentru vioară* de Arnold Schönberg și Alban Berg. În privința Școlilor Naționale, Dmitri Șostakovici, în *Concertul nr. 1* pentru vioară și orchestră, opus 77 aduce monumentalitatea prin relevarea caracterului dramatic, tragic, cu încărcătură psihologică. Acest concept este obținut cu ajutorul tehnicilor specifice secolului al XX-lea (Ex. nr. 3).

Mijloacele tehnice sunt realizate de către marii violoniști ai secolului al XX-lea care au devenit puncte de referință în violonistica actuală: David Oistrach, Leonid Kogan, Louis Krasner, Alfred Dubois. Am analizat interpretări de referință, pentru a observa modalitățile prin care au utilizat procedeele tehnico – interpretative în favoarea timbralității și stilisticii.

George Enescu, discipol al celor mai importante centre artistice europene ale vremii: Viena și Paris, provine din România și păstrează în permanență legătura cu Instituțiile Culturale ale vremii. Am cercetat constituentele tehnico – interpretative utilizate în *Suita „Impresii din copilărie”* opus 28 pentru vioară și pian și în *Sonata a III-a „în caracter popular românesc”, în la minor*, opus 25 pentru pian și vioară. Minuțiozitatea notațiilor din partitură, specific enesciană, este regăsită și în *Suita* opus 28, având și o primă pagină dedicată explicațiilor semiografiei utilizate, cu o legendă. Efectele dorite de compozitor sunt atât de ordin tehnic cât și de finețe interpretativă (Ex. nr. 4).

Eugène Ysaÿe, născut în Belgia, este remarcabil atât în ipostaza de violonist virtuoz cât și în calitate de compozitor prin evidențierea puterii de expresivitate a violinei. Am cercetat parcursul violonistic în școala de vioară franco – belgiană începând cu mentorul Giovanni Battista Viotti, până la Eugène Ysaÿe. Sensibilitatea sa pentru *frumos* este regăsită și în fotografiile în care sunt surprinse ipostaze din diverse serate muzicale la care a participat (Anexa 1) sau pe care le-a organizat. Mobilier de lemn masiv prelucrat cu măiestrie până la cele mai mici detalii, numeroase tablouri expresive, ținute elegante, un ambient elegant îmbinat cu posturi familiare ale participanților. Toate aceste detalii arată o atmosferă deschisă, rafinată, în care cei prezenți savurează muzica și discuțiile pe baza ei. În acest context ne referim la *muzica de salon* din creația lui Eugène Ysaÿe

Am observat stările contrastante din cele două *Mazurci de Salon* opus 10 pentru vioară și pian. În *Mazurka nr. 3 în si minor, „Lointain Passé”* („*Trecutul îndepărtat*”), opus 11, Ysaÿe relevă o permanentă căutare, cu predominarea motivelor de suspin din linia melodică a viorii. Elementele tehnice urmăresc evidențierea potențialului timbral – expresiv al violinei. De asemenea, am cercetat elementele tehnice evidențiate în expresivitatea din *Les Neiges d'antan (Zăpezile de altădată)* opus 23 pentru vioară și orchestră, *Divertiment* opus 24 pentru vioară și orchestră.

Muzicienii, odată cu ieșirea din saloanele aristocratice, verifică impactul muzicii cu publicul, cercetează timbralitatea și efectele sale. Astfel, repertoriul este îmbogățit și inovat în favoarea muzicii de scenă, care evidențiază calitățile tehnico – interpretative ale violoniștilor și explorează întregul tablou timbral al violinei.

În această ipostază creată de contextul socio – cultural al vremii, Eugène Ysaÿe scrie cinci poeme pentru vioară și pian sau orchestră și un poem pentru două viori și orchestră simfonică – *Amitié, opus 26*, în care predomină dialogurile dintre cele două instrumente soliste prin polifonii

imitative libere. Armonia pornește de la un *unison*, apoi se dezvoltă predominant prin *cvinte* perfecte. Culminațiile sunt construite în *octave* ascendente (Ex. nr. 11). *Poemul pentru vioară, violoncel și orchestră – Poème nocturne, opus 29* amintește de preferința timbrală a compozitorului asupra violoncelului. Ysaÿe scrie un ciclu de șase *Sonate pentru vioară solo, opus 27*, o *Fantezie, opus 32*, pentru vioară și orchestră, *10 Preludii pentru vioară solo, opus 35* și o serie de lucrări fără număr de opus: *Andante* pentru vioară și orchestră, *Berceuse (Cântec de leagăn)* pentru vioară și pian, *Studiu pentru vioară solo*, *Studii – poeme* pentru vioară și pian, *Exerciții și game* pentru vioară, *Mazurka* pentru vioară și pian, două *Poloneze* pentru vioară și pian, *Sonata în la minor* pentru două viori. *Variațiunile pe o temă de Paganini* pentru vioară, pe tema *Capriciului nr. 24* de Niccolò Paganini, pot fi considerate o piatră de încercare în repertoriul violonistic actual prin trăsături de *ricochet*, bariolaje, *spiccato*, efecte dinamice contrastante, triluri neîntrerupte, apogiaturi, scări și arpegii, salturi, explorând și exploatând posibilitățile tehnice și timbrale ale viorii. Ysaÿe scrie și opt *Concerte* pentru vioară, care oglindesc influența pe care a avut-o asupra stilului său *Vieuxtemps*, prin elemente tehnice îmbinate cu o profundă expresivitate.

Serghei Prokofiev, născut în Ucraina și decedat la Moscova, este un reprezentant al Școlii Naționale Ruse. Violonistica rusă a oferit puncte de referință prin Leopold Auer, Jascha Heifetz, David Oistrach, Leonid Kogan, Igor Oistrach, Viktor Tetriakov, Gidon Kremer, Ilya Kaler, Vadim Repin, sau Maxim Vengerov. Am urmărit un excurs cultural – istoric al apariției compozitorului Serghei Prokofiev și am cercetat influențele pe care le-a primit de la mentorii săi, atât direct cât și prin intermediul discipolilor acestora sau a cercetărilor sale în creațiile lor.

Am analizat aspectele tehnico – interpretative din *Sonata nr. 1 în fa minor, opus 80*, pentru vioară și pian, care oferă un cadru expresiv de manifestare a stărilor introvertite, uneori sumbre (Ex. nr. 12). Contrastele dintre lirismul părții întâi și duritatea specifică armatelor rusești din debutul părții a doua sunt specifice acestei lucrări muzicale. Expresivitatea părții a treia datorată unisonului dintre pian și vioară și melodicității pregătește oglindirea frumuseții folclorului rusesc din debutul părții a IV-a (ex. nr. 13). Tehnica mâinii drepte conduce spre realizarea efectelor dorite de compozitor prin acorduri, precizie și control al brațului drept cu ajutorul prizei palmei pe arcuș, cu cotul ridicat și impulsul sunetului transmis din umăr. Sonata concluzionează cu ideea primei părți, tema *vântului din cimitir*.

În ceea ce privește ipostazele concertante din creația pentru vioară a lui Serghei Prokofiev, am urmărit în *Concertul nr. 1 în Re major, opus 19* repere ale violonisticii actuale. Prima parte

explorează diferite culori atât prin dialoguri timbrale, cât și prin construirea tablourilor afective într-o perfectă simbioză între instrumentul solist și orchestră.

Serghei Prokofiev, în creația sa pentru vioară oferă o varietate de culori atât prin timbralitate, ritm și efecte tehnice, cât și prin construcția de dialog armonic, polifonic sau ritmic pentru realizarea stărilor contrastante. În ipostazele camerale sau concertante, virtuozitatea violonistică din lucrările prokofievene pune în valoare profunzimea gândirii muzicale a interpretului și explorează multiple resurse timbrale violonistice.

În capitolul al II-lea, „Dinamica fondului apercceptiv al violonisticii enesciene” am analizat *Sonata în la minor* „Torso” pentru pian și vioară și *Pastorală, Menuet trist și Nocturnă* pentru vioară și pian la patru mâini de George Enescu.

Scrisă în anul 1911, Cracalia, *Sonata în la minor* pentru pian și vioară a fost apreciată de către muzicologi și interpreți ca având aspect de *poem*, datorită caracterului epic desfășurat și prin indicații riguroase notate minuțios de către compozitor în partitură. Sunt sesizabile anumite influențe din Opera *Oedip*, dar și elemente stilistice care prefigurează apariția *Sonatei a treia* „în caracter popular românesc”. Cu un an înainte, Enescu finalizează prima schiță a operei *Oedip*, de unde preia elemente tematice. Lucrare inedită, primește numele de *Torso* în anul 1975.

Sonata este scrisă în tonalitatea *la minor*, în 4/4 cu indicația de tempo *Moderato*, având o pulsație a metronomului plauzibilă  $\downarrow = 75$ . Arhitectura este de sonată. Prima temă debutează în măs. 1 – 4. Tema a doua apare între măsurile 47 – 53. Dezvoltarea este împărțită în două episoade. Primul este între măsurile 94 - 132, iar cel de al doilea, între măsurile 133 - 161. Repriza variată apare în măsura 162. Sonata concluzionează cu o Codă amplă – măsurile 234 – 274.

Tema debutează la vioară, cu un suport armonic la pian construit pe *la* – 6/4, *Si* – 6/4, *re*, *la*, *mi* și concluzionează surprinzător pe *Sol major*. Indicația de caracter *lusingando delicatamente* la pian, subliniată de treapta dinamică *pp*, sugestia pentru mâna stângă: *ben legato* și de indicațiile de pedalizare pe schimbările armonice, construiesc un freamăt permanent viu care își găsește o primă culminație în măsura a treia. Peste acest cadru creat de pian este expusă tema violinei pe treapta dinamică *mp*, cu indicația *dolcissimo, espressivo*. (Ex. nr. 15)

În pregătirea culminației la vioară sunt incluse strategic două pauze – una de optime din triolet și următoarea de șaisprezecime. Prima pauză are rolul unei fracturări bruște a mersului ascendent în favoarea dramatismului. Cea de a doua, cu rol ajutător în reluarea arcușului și pregătirea atacului la coardă pentru realizarea efectului *sff*. Ulterior, vioara preia motivul tematic

de la pian și îl variază ritmic. Sunt sesizabile stări câmpenești, cu efect de bucium, procedee amplificate prin dialogul dintre cele două instrumente, cu replici melodico – ritmice repetate. Cu o stare dramatică, agitată, tema întâi concluzionează prin preluarea motivului de la pian realizat inițial în *staccato*, de data aceasta cu sunet mare – *con suono*, expresiv, exclusiv pe coarda *re* (Ex. nr. 20).

Tema a doua, cu o sonoritate amplă, plină de expresivitate, are o introducere construită pe umbre ale ideilor din tema I, cu o culminație în măsura 48, pe o mixtură tono-modală alcătuită din suprapuneri ale intervalelor de *7m*, *3M* și *6m* pe fundamentala *si*, care va fi subliniată prin pedală la pian, prin intensificarea amplitudinii și frecvenței *vibrato*-ului la vioară, precum și prin presiunea și viteza trăsăturii de arcuș. Acest acord reprezintă finalul temei I, stingerea tensiunii cumulate. Tema a doua va utiliza aceleași mijloace tehnice în realizarea culminației de pe acordul de *la minor* în răsturnarea I cu brodarea inferioară a tonicii în desfășurarea melodică a viorii. Gândirea anacruzică este dezvoltată în fiecare propoziție prezentată în grupul tematic secundar. Conducerea expresivă a temei violinei este susținută prin intervenții discrete, dar sigure la pian, cu sublinierea ritmică din bas și amplificarea armonică în momentele tensionate.

*Coda* suprapune expunerea celor două teme, îmbinate pentru a crea o stare agitată (Ex. nr. 39). Mersul dinamic al viorii diferă de cel al pianului, fiecare subliniază culminația din motivele evocate. Prin acest procedeu este realizat un tumult expresiv interiorizat. În măsura 238, pianul amintește printr-un suspin preluat de vioară, introducerea temei a doua, *diminuendo* realizat în valuri, cu sublinierea vârfului din motiv. Intrarea cu anacruză a pianului pe *La major* urmat de structura *bi-tonală re/mi* (măs. 240) oferă senzația unei raze de speranță, urmată de o umbrire (Ex. nr. 40). Vioara preia doar lumina - *La major*, cu un mers ascendent expresiv, realizat în jumătatea superioară a arcușului. Sunetul lung va avea tot arcușul, în timp ce șaisprezecimile în *crescendo* vor fi cântate cu trăsătură mică, la coardă. Umbra de melancolie se așează și peste culorile așternute de vioară, prin mersuri cromatice contrare ale pianului spre tonalitatea *Fa major 6/5* măs. 243 (măs. 242 – 243), urmate de joc între *mi b/mi becar – do* și de un mers suitor în *terțe mici* în *unison* la pian (măs. 244 cu *aufтакт*). Cu un efect de clopoței cu sunet hipnotic, pianul susține în sextolete - pe structura *bi-tonală Fa/la* (măs. 246) motivul principal al temei I, augmentat ritmic și variat melodic (Ex. nr. 41).

Pianul preia din măsura 249 cu *aufтакт* tema violinei, în timp ce vioara va continua cu sunete de bucium din depărtări (măs. 250 – 254), finalurile fiind preluate variat de pian. În măsura

256 cu auftakt, vioara împreună cu pianul realizează un mers melodic descendent, *piagendo* - vioara, în exclusivitate pe coarda *sol* cu *vibrato* cu amplitudine mare și frecvență mare, considerând anacruză optimea cu punct urmată de șaisprezecime, ca o respirație pentru pătrime, care va fi subliniată prin presiune și *vibrato*. Acest bocet va fi încheiat pe hăulit de bucium început pe coarda *sol*, urmând o deschidere timbrală prin schimbarea coardei. Din măsura 260, urmează o amintire a motivului tematic principal, variat, în *pianissimo*, cu efect timbral *flautato, sulla tastiera*. Arcușul va fi tras cât mai aproape de tastieră, iar degetele mâinii stângi vor articula superficial sunetele. Și din punct de vedere agogic va exista o schimbare – *pochissimo animato*. Trăsătura va fi lejeră, în jumătatea superioară a arcușului, *vibrato*-ul va fi insesizabil, imitând emisia lăutărească. Linia melodică a viorii are un mers ascendent invers proporțional cu mersul dinamic, în ultimii doi timpi din măsura 262. Culminația - *la* este în *pp*, pe ultimul timp primind un *crescendo* care conduce pe *glissando* spre *subito fortissimo*, cu atac pe coarda *sol* (Ex. nr. 42). Pianul susține dramatismul prin izaritmie – pătrime, optime cu punct urmată de șaisprezecime, în *octave*, în registrul grav, *marcatissimo e pesante*. Cu un sunet dramatic, vioara, pe coarda *sol* izbucnește pe un septolet despărțit în trăsături puternice de arcuș, pe *crescendo*, care conduc spre intrarea augmentată din măsura următoare, pe *sff, molto meno mosso*. Pianul amplifică dramatismul puternic prin atacul structura *bi-tonală la/si b* (măs. 265). Tensiunea crește și mai mult prin preluarea trioletelor de la pian de către vioară și răbufnirea pe acordul *la minor* cu 6 adăugată în răsturnarea a III a (măs. 267). În măsura 269, vioara are o anacruză prin reamintirea motivului principal al temei I, iar pianul susține atacul de *sforzando* al viorii prin structura *bi-tonală la/re* întârziere 7-8 (măs. 269), și se liniștește prin structura *bi-tono-modală la/mi b-fa-la-re b* 2M, 3M, 4-, în răsturnarea a III a (măs. 270) (Ex. nr. 43).

Pianul preia motivul buciumului, în *pp*. Ultimele trei măsuri sunt ultimele zvâcniri de viață, la unison, în *pp, ppp*, apoi un strigăt pe primul timp al ultimei măsuri, nedespărțit ca emisie – primește legato spre pauză – de ultimul timp, care pornește din *mp*, crește spre *forte*, apoi descrește până la *ppp*, pe sunet lung, spre infinit, ilustrând ideea morții eterne.

*Pastorală, Menuet trist și Nocturnă* pentru vioară și pian la patru mâini - Scris în anul 1900 și dedicat familiei Veniel, ciclul de trei lucrări muzicale enesciene explorează o perspectivă timbrală neobișnuită. În atmosfera muzicii de salon, Enescu oferă prin melodicitate o eleganță specific pariziană (*Menuet trist*) colorată discret cu sugestii românești (în *Pastorală*). În ultima

lucrare din acest ciclu, *Nocturnă*, se creează o stare atemporală, de visare, sugerată de timbralitate și îmbinarea melodiei cu țesătura armonică.

*Pastorală*, scrisă în *Sol major* cu o pulsație a metronomului plauzibilă ♩= 118, are o arhitectură construită astfel: *Expoziție* A (măs. 1 – 16) A1 (măs. 17 – 41) – *Dezvoltare* (măs. 43 cu auftakt – 74) – *Repriză variată* (măs. 75 – măs. 82) – *Coda* (măs. 83 cu auftakt – 92). Debutează cu expunerea tematică în exclusivitate la vioară, cu indicația de tempo și caracter *doucement balance* (legănat ușor), în măsura de 6/8 (Ex. nr. 44). Primii doi timpi din prima măsură sunt reprezentați de pauze – liniștea *vie*, ca o densitate a unei ființe fiind astfel încadrată în interiorul tabloului – o liniște numărată de pulsațiile optimilor și care sugerează deja starea care urmează a fi interpretată de indicația compozitorului *à mi-voix, très doux* (cu o voce foarte blândă).

Odată cu concluzia ultimei propoziții din *expoziție* redată de pian în *crescendo*, vioara preia melodia și conduce în *forte dezvoltarea* – A11 (măs. 43 cu auftakt), care reprezintă și punctul culminant (Ex. nr. 46). Cu trăsătura în jos, sunetele *re* și *la* vor primi tot arcușul, cu viteză mare și presiune. Pentru realizarea ultimei optimi din arcuș, respirația notată în partitură de compozitor va fi realizată prin reluarea arcușului pe coardă, fără a-l ridica, cu efectul fără presiune obținut prin hiperextensia cotului drept. Mobilitatea palmei va conduce arcușul în sensul semnelui ∞. Pianul II susține prin arpegii izoritmice, în timp ce pianul I subliniază capetele tematice ale viorii cu acorduri. Un moment cu iz câmpenesc, asemănător sunetului de buciom este sesizabil în măsurile 48 și 49, unde pianul I urmărește mersul melodic al viorii, vioara oferind culoare și cu ajutorul apogiaturilor (Ex. nr. 47).

*Coda* (măs. 83 cu auftakt), asemeni ultimei raze de soare înainte de apus, aduce din nou putere sonoră, prin apariția temeii la pianul I, cu indicația *sonore et expresif*, pe treapta dinamică *mf*, cu susținerea pianului al doilea în arpegii, aici fiind înlocuită indicația de pedalizare cu accente pe fiecare pătrime cu punct (Ex. nr. 48). Tema se dezvoltă prin apariția în octave la pianul I, urmând să se stingă treptat, până la *pppp*. Vioara intră în măsura 90, pentru a sugera ultima apariție a razelor de lumină și liniștirea apusului pe un acord de *Mi major*.

*Menuet trist*, scris în tonalitatea relativă a primei lucrări din acest ciclu, *mi minor*, în măsura de ¾, cu o pulsație a metronomului plauzibilă ♩= 60, *Menuet trist* are arhitectura construită pe structura: A (măs. 1 – 57) – A1 (măs. 58 – 83) – A (măs. 84 – 99) A1 variat (măs. 100 – 105) – *Coda* (măs. 117 cu auftakt – măs. 129).



Tema principală debutează la vioară și pian I, pianul II subliniază ritmico – armonic mersul liniei melodice. Indicația *porté*, în cazul violinei, oferă și o sugestie de trăsătură de arcuș pentru a oferi un suflu specific al cursului melodic. Fiecare sunet este *purtat* de mâna dreaptă spre următorul sunet, cu impuls din umăr și condus cu tot brațul. Indicația *à mi-voix* (cu jumătate de voce) este realizată din presiune și viteză. Trăsătura cu viteză mare, fără presiune va oferi senzația de *sufly*. Ultimul timp din măsură va sublinia pasul de dans printr-o creștere și o descreștere la vocile conducătoare (Ex. nr. 49). În măsura 100 (*a v*), dintr-un *subito piano* la toate vocile, urmează un *crescendo* puternic pentru susținerea melodiei viorii care va avea un punct culminant în măsura 102, cu indicația *passioné*, în *forte*, în timp ce pianele sunt în *mezzoforte* (Ex. nr. 55). Vioara utilizează tot arcușul în favoarea unui sunet puternic și expresiv. Este indicată o digitație prin extensii și mers cromatic, pentru evitarea schimburilor de poziție în timpul *crescendo*-ului. Pe primii timpi din măsurile 104, 105 și 106, atât vioara cât și pianele vor oferi un *sforzando* urmat de *decrescendo* care va continua până la *pianissimo*. Coda (măs. 117 cu auftakt) oferă pianului al doilea tema muzicală inițială, în timp ce vioara și pianul I primesc variațiuni ale unor idei tematice din A și A1 (Ex. nr. 56). Finalul este în *ppp*, cu flageolet la vioară și arpegii ascendente la pian, concluzionate de un acord de *Mi major* - iată ilustrarea certitudinii împlinirii unei *speranțe*.

*Menuetul*, un dans nobil cu gesturi reverențiale, oferă inițial apropierea unui cuplu care deschide scena, urmând ca alte perechi să se alăture mișcărilor șarmante. Un dans *nedansat* vreodată poate fi sensul *tristeții* din Menuet. Finalul conduce spre starea de visare oglindită în *Nocturnă*. Astfel, lumina speranței din încheiere este parte din visarea care a început deja.

*Nocturnă* - ultima lucrare muzicală din acest ciclu concluzionează într-un stil diferit față de primele trei, într-o atmosferă impresionistă. Scrisă în măsura de 4/4, în tonalitatea *Sol major*, cu indicația de tempo și caracter *Très lent et rêveur* (foarte lent și visător), are o pulsație metronomică plauzibilă  $\text{♩} = 52$ . Arhitectura este structurată pe modelul Introducere (măs. 1-2), Expoziție A (măs. 3 – 30) – Dezvoltare (măs. 31 – 42) – Repriză - A (măs. 43 – 52) – Coda amplă (măs. 54 cu auftakt – 67).

*Nocturna* debutează cu o introducere de două măsuri la pianul al doilea, în treapta dinamică *ppp*, cu indicația *très lié et harmonieux* (foarte legat și armonios). Este sugerată o atmosferă visătoare prin desfășurarea agogică și dinamică și prin emisia extrem de legată și de calmă. Deasupra țesăturii armonico – ritmice de la pian, este expusă linia melodică la vioară, cu surdină, în favoarea unei timbralități introvertite. Indicația *extrêmement doux* (*extrem de moale*) este

subliniată și de treapta dinamică *pianissimo* la vioară și va fi obținută din viteză mare fără presiune, utilizând o cantitate mare de arcuș (Ex. nr. 57).

Starea de visare melancolică, liniștită este brusc schimbată prin apariția unui episod agitat, în *mi minor*, ca o încercare de evadare din vis. Vioara se relevă cu timbralitatea schimbată – fără surdină și în forță. În favoarea echilibrului agogic, trăsătura *portato* de pe timpul al doilea la vioară va fi subliniată și încadrată împreună cu celelalte voci (Ex. nr. 60).

Apariția Codei (măs. 55 cu auftakt) aduce o ultimă încercare de împotrivire a omului față de destin, prin indicația *un peu plus animé*, vioara și pianul al doilea în *mf*, în timp ce mersul izoritm al pianului I rămâne în *piano*. Mișcarea agogică progresivă, cu sublinieri de suspine cu ajutorul dinamicii, conduce spre realizarea unui *crescendo* la o intensitate mai mică decât în *al`*, dar concentrat expresiv. Ultima rază este reflectată în sublinierea dinamică din măsura 65, primii doi timpi. Este șoptit ecoul din ultimii doi timp în *ppp*, urmat de stingerea treptată pe sunet lung la vioară și arpegii la pian în *ppp*, cu efect de picuri reci de ploaie realizați de pian, prin atacarea fiecărui sunet în favoarea reliefării față de celelalte sunete, cu pedale pe câte o măsură întreagă. Se urmărește scăderea intensității sonore de la *mf* la *ppp* la pianul II și de la *ppp* la *pppp* la pianul I, până la finalul oricărei rezonanțe armonice.

În capitolul al III-lea, *Rafinement și mister în creația violonistică a lui Eugène Ysaÿe*, am cercetat mijloacele stilistice, tehnico-interpretative violonistice utilizate în „*Poème élégiaque*” în *re minor opus 12*, pentru vioară și pian și în *Sonata opus 27 nr. 3 „Balada*” pentru vioară solo.

Eugène Ysaÿe dedică primul său poem pentru violină, *Poème élégiaque*, compozitorului Gabriel Fauré. Starea de elegie conturată cu rafinement în tonalitatea *re minor* este reliefată cu ajutorul timbralității – Ysaÿe utilizează scordatura pentru a obține o culoare sonoră specific violei, cu timbru grav. Scena – tablou notată de către compozitor *Scène Funèbre*, scrisă exclusiv pe coarda *sol* cu scordatură, oferă chintesența expresivă a poemului. De la calmul meditației la izbucnirile durerii, fiecare tablou deține un farmec expresiv unic în realizarea căruia contribuie modalitatea specifică lui Ysaÿe de exploatare a resurselor tehnice ale violinei.

Compozitorul oferă libertate imaginației interpretului oferind doar câteva repere pentru conturarea ideii narative a poemului prin indicațiile de stare – *calme* sau *con furia*, de acțiune – *caressant / mângâind*, sau chiar de cadru – *Scène Funèbre / Scena funebră*. Prin prisma acestor indicații, putem schița tablourile care încadrează scena funebră construind un fir narativ – muzical. Scena se deschide cu momente de introspecție și de întoarcere în trecut, de retrăire a amintirilor

frumoase. Starea de agonie a unuia dintre personaje conduce spre o permanentă luptă între prezent și amintire.

Eugène Ysaÿe pune în valoare toate posibilitățile tehnico-expressive ale viorii în poemele sale și inaugurează acest gen prin prisma violonistică. Termenul de *poem* este preluat din literatură și păstrează același contur liric. Încadrat în formă liberă sau de sonată, inspirat de obicei din literatură sau poezie, poemul exprimă stări sufletești prin teme specifice care descriu o anumită acțiune sau un personaj.

*Poemul elegiac* debutează în tonalitatea *re minor*, cu indicația agogică *Très modéré* – cu o pulsație a metronomului plauzibilă  $\text{♩} = 80$ , în măsura 4/4. Eugène Ysaÿe și-a construit propria arhitectură sonoră, cu o formă atipică, mare, ciclică, pe schema  $A A_1 B B_1 A_V A_1$ . *A* (măs. 1 – 33) este scris în tonalitatea de bază, *B* (măs. 59 – 111) în *Si b*, cu indicația *Grave et Lent*, măsura 2/1, doimea = 50. *B*-ul revine variat între măsurile 112 – 119, în *B<sub>1</sub>* cu indicația *Largement*, în octave la vioară, în *fff* și este urmat de *tranziție 4* (măsurile 120 – 128), cu indicația de tempo *Poco adagio*. Revenirea *A*-ului este între măsurile 129 – 164, urmată de *A<sub>1</sub>* (măsurile 165 – 174), ca o repriză inversată. Poemul concluzionează cu o *CODĂ* mare (măsurile 175 – 194), cu indicația de caracter *dolce tranquillo*, scrisă în două etape (etapa I – măsurile 175 – 181, etapa a II – a – măsurile 184 – 194) legate printr-o *tranziție* (182 – 183).

Punctul culminant al tensiunii se află la începutul secțiunii *A<sub>1</sub>*, izbucnirea precedată de *octavele* ascendente ale viorii, lărgirea tempoului și întârzierea atacului poate sugera, în cadrul tabloului inițial al poemului, o ultimă îmbrățișare care oprește pe loc trecerea prin timp, urmată de scena funebră: momentul morții (*B*). După liniștea sugerată de introducerea pianului în acorduri, urmează momente de plâns și furie, de neacceptare. Durerea cea mai profundă – *B<sub>1</sub>* – este oglindită în scena funebră interpretată de data aceasta în *octave* la vioară, dezvoltând o stare tragică. Finalul poemului este reprezentarea momentului în care se deschid ochii din visare – confruntarea cu realitatea, totul stingându-se treptat, în tonalitatea inițială.

Indicația de caracter oferită violinei, *soutenu et calme* creionează o atmosferă diafană în monodia acompaniată din debutul poemului. Prin trăsătura în sus, începută de la mijlocul arcușului, pe coardă liberă, este creat un efect timbral de contopire cu pianul, în *non-vibrato*. Sunetul *fa* va fi primul vibrat, după un ușor *crecendo* realizat din viteză de arcuș direct proporțională cu mersul schimbului de poziție al mâinii stângi, ca o conducere a sunetului *si b* către *fa*. Conturul tabloului este oferit de pian, bazat pe izaritmia din acorduri și pedala din bas în

octave. O surpriză este oferită de *re minor* în succesiune cu *Si b major*. Peste freamătul din acompaniament, desenul melodic al viorii subliniază cadrul meditativ – introspectiv al introducerii prin intervalele ascendente de secundă mică și cvintă perfectă, care duc spre o deschidere, asemeni unei încercări de exteriorizare subliniată prin schimb de poziție 1-3, dar imediat sunt urmate de intervalele descendente de *cvintă perfectă* și *terță micșorată* rezolvată la dominantă (Ex. nr. 63).

În *dolcissimo* – măsura 184, se face trecerea spre etapa a II-a codei, în măsura de 2/1, cu indicația *Trés lent*. Pianul, în *ppp* crează un cadru diafan pentru desenul melodic al viorii. În *re minor, dolcissimo*, vioara începe prin preluarea mersului descendent din cadență, de data aceasta într-un tril neîntrerupt, din registrul acut până în registrul grav, unde primește indicația de digitație în exclusivitate pe coarda a patra. Mișcarea armonică este desfășurată în jurul acordurilor de *re minor, Si b major, mi b minor*. Printr-un acord de *La major* cu *septimă mică* în bas, în răsturnarea a III-a, cu o apogiatură enarmonică în octave atât descendentă - *mi b* cât și ascendentă - *re#*, care conduc spre *cvinta mi*, în octave la mâna dreaptă a pianului, se face trecerea spre finalul poemului, cu *re minor* în stare directă. Măsura va fi schimbată în 4/4, pulsația rămâne aceeași. Acest pasaj este precedat de un moment de bitonalism: *re minor* suprapus cu *Si b major* și un acord micșorat. Tot acest context armonic, asemeni unei căutări, oglindește dorința de revenire la tonalitatea de bază, de liniștire (Ex. nr. 83).

Eugène Ysaÿe, prin ciclul de *6 sonate opus 27 pentru vioară solo* scrise în vara anului 1923 (publicate în 1924), demonstrează practic sinteza dintre originalitatea sa componistică și preluarea elementelor muzicale specifice ale violoniștilor cărora le sunt dedicate. Prima sonată este dedicată lui Joseph Szigeti, cea de a doua lui Jacques Thibaud, cea de a treia lui George Enescu, a patra lui Fritz Kreisler, a cincea lui Mathieu Crickboom și a șasea lui Manuel Quiroga. Asemenea ciclului de *Sonate și partite pentru vioară solo* de Johann Sebastian Bach, sonatele lui Ysaÿe demonstrează forța tehnico-expresivă a violinei în ipostaza *solo* prin deschiderea ambitusului instrumental și prin expresia sonorității.

*Sonata nr. 3, „Balada” opus 27* este concepută într-o singură parte, modelul formei de *sonată* este păstrat și sintetizat cu o formă monopartită, în tonalitatea *re minor*. Este alcătuită din *introducere* (măsurile 1-11), *expoziție* (măsurile 12-52), *dezvoltare* (măsurile 56-91), *reexpoziție* (măsurile 96-106) și *coda* (măsurile 107-127). Introducerea este construită din două episoade și o semicadență cu rol de tranziție spre expoziția formată din trei episoade. *Dezvoltarea* are patru episoade și o *codă* și este urmată de *reexpoziție*. *Coda* este formată din patru episoade.

Sunt notabile schimbările metrice: începutul în metru binar (patru pătrimi), al doilea episod al introducerii în măsură compusă (5/4), iar expoziția este în metru ternar (3/8). Legătura dintre aceste schimbări este pulsația, care rămâne aceeași indiferent de schimbările metrice. Ulterior, pătrimea din măsura de 5/4 este transformată în trioletul din Expoziție, tactarea fiind pe optime.

Primul episod al introducerii, *Lento molto sostenuto*, cu indicația de 4/4 este scris liber, *In modo di recitativo*, fără bare de măsură, amintind de caracterul specific baladei românești și stilului instrumental adoptat de George Enescu. Întreaga construcție a primei fraze se bazează pe sunetele *la - do diez - fa- sol – si*, împletite într-o scriitură polifonică ce înaintează secvențial în registre din ce în ce mai acute până în octava a treia (Ex. nr. 84).

Fundamentală *re* deschide primul episod al expoziției cu tema alcătuită pe principiul înșiruirii de reapariții alternative (prin diminuția duratelor la șaisprezecimi, treizecișidoimi), în care se îmbină contrastele cu secvențeleuitoare (în antecedent) și coborâtoare (în consecvent), cu cadență pe *la*. Cea de a doua apariție a motivului tematic primește o variație ritmico-melodică ce subliniază nevoia de augmentare motivică, prin separarea arcușului care va avea o viteză mare, cu fermitate la coardă (Ex. nr. 91). Cel de al doilea episod al expoziției (măsurile 28 – 33) utilizează aceleași tehnici componistice, cu începutul și sfârșitul pe fundamentală *la*. Dispare pentru moment formula ritmică specifică debutului expoziției și este înlocuită de șaisprezecimi. Caracterul acestui episod este contrastant, atât prin indicația *expressivo*, o treaptă dinamică inferioară, *mf*, dar și prin trăsătura de arcuș diferită. Prin trăsătura *legato* a câte trei șaisprezecimi, observăm amprenta formulei inițiale. Și timbralitatea are un caracter contrastant, având ca variantă de realizare a acestui pasaj o tehnică *non vibrato*, sau *quasi non vibrato*. Sunetele vor fi legate atât cu ajutorul tehnicii mâinii drepte, dar și cu aportul mâinii stângi, degetele fiind mereu aproape de tastieră, pregătite pentru extensii și evitarea schimburilor de poziție. Trecerile de la o coardă la alta și acordurile vor fi realizate cu ajutorul palmei mâinii drepte, în special prin balansul degetelor 1-4. Este creată o stare atemporală, de liniște în mijlocul unei furtuni.

*Grupul tematic secundar* (măsurile 44-53), alcătuit din trei episoade este total contrastant din punct de vedere al caracterului și dinamicii. Prin indicațiile *dolce*, *calmato*, prin permanenta trăsătură *legato* și prin desfășurări consecvente de terțe mici urmate de cvarte în mers descendent, caracterul tabloului capătă o nuanță misterioasă, asemănătoare unor valuri. Degetele mâinii stângi, în permanență apropiate de tastieră, vor fi extrem de precise în intonație și articulație, degetul 1 fiind „deget conducător” atât în pasajul descendent, cât și în cel ascendent. Menționăm apariția

sfertului de ton care contribuie la crearea unei stări de incertitudine, tulburare și amintește de scriitura lui George Enescu (Ex. nr. 94).

*Repriza* este alcătuită din trei episoade. În primul episod este prezentată tema conducătoare din expoziție, ulterior variată pornind de la *re minor*, cu inflexiuni modulatorii interioare spre relativa majoră (*Fa major*), și revenire la dominantă (*La major*) în antecedent, apoi relevarea cadenței plagale (IV-I) în consecvent. Noutatea acestei secțiuni constă în apariția motivului inițial la omonimă. Un rol important în vederea creării condițiilor prielnice apariției acestei secțiuni l-au avut formulele izoritmice anterioare, care au provocat acumularea tensiunii, precum și apoi exteriorizarea ei. Omonima oferă o altă perspectivă tabloului, aduce lumină și încredere într-o exteriorizare a unei noi stări (Ex. nr. 106). Scena luminoasă este imediat absorbită de trecerea spre *coda finală*, care este realizată de motivul tranzitoriu, semicadența utilizată la trecerea de la *introducere* spre *expoziție* și, ulterior la trecerea spre *grupul tematic secundar*.

*Coda* alcătuită din 4 episoade cu un nivel ridicat de virtuozitate, debutează cu prezentarea în toate registrele a jocului de intervale specific sonatei: *secundă* mică descendentă, *primă* mărită descendentă, *primă* mărită ascendentă și *secundă* mică ascendentă, cu ajutorul polifoniei latente, având ca pedală sunetele *re* și *la* (Ex. nr. 107).

Finalul codei este reprezentat de un trison în poziție largă, eliptic de *cvintă*, pe tonică, urmat de fundamentala *re*, la unison. Prin trăsătura permanent reluată de la talon, acordurile vor fi foarte bine marcate, primind un caracter riguros, strălucitor (Ex. nr. 109). După douăsprezece trăsături reluate în jos, la talon, ca o perfecțiune numerologică, cel de al treisprezecilea va fi în sus, iar ultimul nu mai primește nicio indicație de trăsătură, fiind lăsat la libertatea dorinței interpretului. Libertatea oferită interpretului, în acest context, reprezintă concluzia compozitorului în arhitectura stilistică a *Baladei*.

În capitolul IV am cercetat constituentele stilistico – interpretative ale violonisticii lui Serghei Prokofiev din lucrările *Sonata în Re major nr. 2* opus 94a pentru vioară și pian și *Cinci melodii* opus 35 bis pentru vioară și pian. Creația pentru vioară a lui Serghei Prokofiev este captivantă prin melodicitatea temelor, provocările tehnice și contrastele ritmico – armonice.

*Sonata în Re major nr. 2, opus 94a* pentru vioară și pian este scrisă în patru părți contrastante: *Moderato*, *Scherzo*, *Andante*, *Allegro con brio*. Partea I este sinteza contrastelor oglindite pe parcursul întregii sonate și oferă tablouri lirice întrerupte de imagini energice, milităroase care dezvoltă un caracter dramatic. Cea de a doua parte are un caracter preponderent

sarcastic, uneori caustic, iar partea mediană de *Trio* oferă un contrast prin cantabilitate. Partea a treia, plină de expresivitate, este tulburătoare prin permanentul freamăt melodic – armonic, oferind o stare diafană, celestă. Ultima parte reprezintă explozia de energie cumulată pe parcursul întregii sonate, oferind diferite stări de umor, de la bucuria simplă, până la sarcasm și ironie.

Prima parte debutează în tonalitatea *Re major*. Moderato este o sugestie expresivă a tempoului, iar Prokofiev a oferit și o pulsație de metronom orientativă  $J = 80$ , în măsura de 4/4. Arhitectura este de sonată pe schema: A B A. Primul tablou este deschis prin tonalitatea de bază, *Re major*, care reflectă o imagine luminoasă. O stare de incertitudine va apărea surprinzător prin jocul armonic realizat la pian între *Re major*, *do minor* în răsturnarea a doua și *Si b major*. Sub auspiciul acestor căutări armonice, linia melodică a viorii se desfășoară contrastant, cantabil.

Debutul viorii creează necesitatea adaptării vitezelor de arcuș, pătrimea *re* primind o accelerare a vitezei, fără presiune. Mâna stângă a pianului susține ritmic schimbările armonice, iar mâna dreaptă primește formule de acompaniament ostinate, de întregire melodic-armonică. Primul sunet din debutul primei propoziții și a secvenței ei, *la*, respectiv *sol*, sunt singurele care primesc și presiune de arcuș, doar spre finalul lor, pentru realizarea unui ușor *crescendo* spre *cvarta* perfectă ascendentă (Ex. nr. 110).

*Dezvoltarea* (măs. 42 – 75) este alcătuită din șase episoade și debutează cu o expunere tematică la vioară solo, în mixtură tonal – modală: tonalitatea *La major* și concluzionează expunerea solistică pe o mixtură pentatonică cromatică descendentă pe un mod *lidico – ionian*, care sugerează un caracter cu aplomb (Ex. nr. 121, 122). În *forte*, contrastantă timbral, prelucrează elemente din tema a doua cu o emisie sonoră puternică realizată la talon, cu presiune puternică și o cantitate mică de arcuș. Va rezulta un sunet asemănător unui bubuit. Un caracter puternic, specific rusesc este construit atât prin emisia sonoră datorată trăsăturii de arcuș, cât și prin formulele ritmice repetitive de trei optimi urmate de un triolet pe șaisprezecimi, realizate cu precizie și claritate. Începutul *Dezvoltării* este realizat pe coarda *sol*, pentru o timbralitate gravă, puternică (Ex. nr. 123).

Partea I a sonatei se încheie cu o *CODĂ* amplă, cu elemente tematice dezvoltătoare din *coda* expoziției relevate la pian și preluate variat melodic în octave la vioară.

Partea a II – a a Sonatei primește indicația agogică *Presto*, cu o pulsație a metronomului plauzibilă 75 pentru doimea cu punct. *Scherzo* este caracterizat de contraste dinamice, de stare. Predomină sarcasmul specific lui Serghei Prokofiev, realizat în principal cu ajutorul ritmului. Este

concepută perspectiva unei alergări continue - un dialog caustic între pian și vioară, care primește un moment de respiro în secțiunea mediană, cu iz folcloric rusesc. Alergarea continuă până la finalul acestei părți, când cele două instrumente încheie pe rând, asemenea unei bufnituri.

Prokofiev și-a construit arhitectura sonoră a acestui *Scherzo* după structura clasică *scherzo – trio – scherzo*. Introducerea pianului (măs. 1 – 6) schițează caracterul sarcastic prin debutul cu o triplă apogiatură scurtă, reprezentată printr-o tretatonie cromatică ascendentă, cu al doilea sunet alterat suitor. Structura este încadrată într-o mixtură *ionico – doriană*, al cărei tetracord superior este prezentat cu treapta a șaptea alterată suitor, eliptic de sextă. Aceste mijloace armonice slujesc construirii unei imagini de joc copilăresc, cu anumite momente de zbucium și revenire la umorul infantil.

Printr-un joc ritmico - armonic, cu indicația de emisie sonoră *staccato*, în *piano*, Prokofiev deschide o dispoziție sarcastică, specific burlescă. Mersul ritmic este legat de cel armonic, prin oprirea pe *terța* tonicii, subdominantă reprezentată prin *terța* mare *do1-mi1* - la mâna dreaptă a pianului, anacruză dominantă – tonică pentru *si b minor* (*fa* timpul 3 măs. 1 – *si b* timpul 1 măs. 2) urmat de apogiatură scurtă a sensibilei *la* din octava mică pentru *terța* mare *re b 1-fa 1* la mâna dreaptă a pianului, care se încheie cu fundamentală *si b*, astfel conturându-se tonalitatea *si b minor*, începând cu măsura 2. În acest fel este sugerată oscilația între caracterul caustic și umorul senin. Predomină formulele ostinate și armonii în care elementele obișnuite ale acordurilor sunt îmbinate cu sunete străine de acord (Ex. nr. 133).

Tema a doua, A<sup>1</sup> (măs. 82 – 122) debutează cu anacruză, în ritm iambic. Tonalitatea *La major* oferă o strălucire și o deschidere specifică unui caracter zglobiu, în deplină concordanță cu mersul ritmic. Emisia sonoră debordantă este înfăptuită prin trăsătura energetică de arcuș, cu presiune și viteză accelerate și sublinierea accentelor de pe timpii I prin *vibrato* și cantitate mare de arcuș (Ex. nr. 139). Umorul este relevat prin tricordia cromatico – diatonică relevată în contrast de registru și melodic. Acest motiv va fi dezvoltat în mers ascendent și variat, cu treapta a VI – a mobilă, într-un caracter jovial.

*CODA* amplă este formată din patru episoade și debutează în măsura 348 cu anacruză, la vioară în ritm iambic, în *La major*, cu elemente suprapuse din tema I și tema a II – a ale *Scherzo*-ului, printr-un canon dublu. Caracterul exploziv reprezintă momentul de expansiune al tensiunii cumulate în tranziția precedentă. Ultimul episod al *Codei* (măs. 367 – 370) dezvoltă un dramatism prin pentacordul *eolian* de la vioară, susținut armonic de treapta a V-a urmată de treptele IV- VI



urcate și încheie surprinzător, în contrast de stare, umoristic, pe un acord de *la minor* armonic, cu apogiatură scurtă pe *sol #* și *la* (Ex. nr. 150).

Caracterizat preponderent prin umor, *Scherzo* conduce uneori spre limitele acestuia, către o ironie malițioasă care primește un moment de contrast cantabil în *Trio*. Stilul caustic revine odată cu reapariția *Scherzo-ului*. Pentru a evidenția umorul, compozitorul utilizează o concluzie pe primul timp în acordul de *la minor armonic* cu septimă mare, răsturnarea a II- a (4/3) și încheie pe timpul al doilea, cu acordul viorii, de *la minor armonic* eliptic de terță, în *pizzicato*, simulând ironic o greșeală de sincronizare între cele două instrumente.

Cea de a treia parte, *Andante*, în *Fa major*, cu indicația de metronom  $\text{♩}=69$  este construită pe arhitectura de lied tripartit cu codă. Iubitor al contrastelor, Prokofiev utilizează cantabilitatea și expresivitatea în această parte a sonatei. Vioara deschide primul tablou al frazei *a* (măs. 1-9) într-un plan dinamic *mp* pe treapta a V-a din *Fa major*, ce sugerează o culoare deschisă condusă printr-o trăsătură în sus începută de la mijlocul arcușului, în favoarea unei distribuii adecvate a vitezei ulterioare a arcușului. Asemeni unei respirații pregătitoare motivului care se va așeza pe treapta I odată cu intervenția mâinii drepte a pianului, cele două trăsături vor sugera un întreg. Planurile dinamice sunt distribuite în intensități mici, cu indicație de articulație *legato*. Apariția așteptată a basului mâinii stângi din măsura a treia oferă tușa timbrală de siguranță, necesară expunerii cantabile a liniei melodice (Ex. nr. 151).

Perioada *A variat*, cu tema desfășurată la pian, în *octave* perfecte, pornește în timpul incertitudinii oferite de mersul melodic – armonic al viorii, oferind o oază de siguranță și liniște. Vioara va sublinia punctele importante prin schimbarea de registru și *vibrato*, planul dinamic fiind în permanență *piano*. Printr-un mers contrar la pian și în *sexta* la vioară se va cumula tensiune în măsura 71, pregătind modulația spre *sol minor*, odată cu dezvoltarea planului dinamic spre *mf*.

În *Coda* (măs. 82 – 94), desenul melodic al viorii este diafan, iar în susținerea armonică dispare permanentul freamăt specific. Din împletirea viorii cu mâna dreaptă a pianului iau naștere acorduri majore/minore, pe dubla – pedală a tonicii. Planul dinamic *pianissimo*, împreună cu mersul melodic al viorii, însoțit de mâna dreaptă a pianului, creează o atmosferă contrastantă, limpede, cu ușoare umbre înfiorătoare. Țesătura acordică realizează o întunecare progresivă a întregii imagini muzicale (Ex. nr.163)

Imaginea valurilor mării în diferitele ipostaze ale vântului apare într-o paletă largă de culori specifice răsăritului, concluzionând cu stingerea din apus. Articulația precisă a mâinii stângi va

veni în contrast cu rafinamentul trăsăturii mâinii drepte. Trăsătura de arcuș este explorată în ipostaze diferite de viteză pentru realizarea culorilor și diferențelor de stare. Caracterul *lidian*, oarecum specific acestei părți, va oferi contrastele de culoare prin urcarea treptelor a II-a și a VI-a din modul *lidian* de pe *la b*, cu fundamentala mobilă. Toată bogăția amonico – melodică se va stinge dinamic în *piano*, în tonalitatea de bază, *Fa major*, într-o culoare luminoasă, sugerând o acceptare a realității, cu speranță și optimism.

Ultima parte a sonatei reprezintă o explozie de energie cumulată pe parcursul mișcărilor anterioare. Primește o indicație de caracter cu sugestie agogică *Allegro con brio*, iar tonalitatea *Re major* evidențiază strălucirea care îmbracă forma de *rondo* amplu după schema: A B A C A B A, unde C-ul este axa de simetrie a arhitecturii sonore. O pulsație metronomică orientativă este  $J=100$ .

Debutază cu un entuziasm strălucitor pe un grupet pe anacruză, sugerând un avânt care deschide o atmosferă veselă, pe o mixtură tonal – modală *ionico – lidică*, cu treapta a doua urcată. Melodica viorii oferă o alură sarcastică prin surpriza lui *mi#* - enarmonica lui *re minor*, din culminația arpegiului de *Re major*.

Tema B (măs. 31 – 54) este relevată la pian, cu un motiv expus de trei ori, insistent, variat și lărgit, pornit printr-un pentacord *ionian* care se extinde până la *fa#*, apoi apare și *sol #* urmând să fie secvențat cromatic ascendent. Fraza este gândită pe un arc amplu, cu o culminație disonantă, care oferă incertitudine și creează o stare de tensiune. Printr-un mers paralel de *sexte* și *terțe* descendente ajunge din nou în starea de echilibru și lumină - *La major*. Indicația de caracter și agogică *Poco meno mosso* conturează un tablou nou sugerând un stil mai cantabil și expresiv, cu o pulsație a metronomului orientativă  $J=82$  (Ex. nr. 170).

*Coda* (măs. 162 – 175) este formată din două episoade. În primul episod, vioara propune tema inițială iar pianul preia motivul într-un canon liber. Măsura 162 este în  $2/2$ , iar în măsura 163 revine  $4/4$ . Tema viorii este îmbogățită cu duble – coarde, iar celula ritmico – melodică din debut este repetată obsesiv pentru a accelera cumulara tensiunii. Planul dinamic *fortissimo*, va dezvălui un caracter strălucitor, debordant, obținut printr-o trăsătură fermă a mâinii drepte cu palma apropiată de baghetă, însoțită de un *vibrato* cu amplitudine mică și frecvență mică, în momentele de *legato* și lejeritate controlată a arcușului în trăsăturile punctate, asemănătoare unui joc zglobiu (Ex. nr. 180). Specificul ultimei părți a sonatei constă în multitudinea de căi explorate pentru a reveni la tema I și, astfel, descoperirea frumuseții caracteristice fiecărui drum spre *acasă*.

Cele *Cinci melodii opus 35bis* pentru vioară și pian au fost inițial scrise pentru voce și pian cu titlul *Cântece fără cuvinte*. Timbralitatea cuplului cameral vioară – pian este explorată prin cantabilitatea temelor principale, prin preluări și îmbinări sonore. Întregul parcurs muzical este dominat de un suflu care conduce buna înțelegere interpretativă. Putem vorbi chiar despre o respirație propriu-zisă pe care sunt construite frazele principale. Astfel, arcușul viorii pe trăsătura în sus va oferi inspirația, iar pe trăsătura în jos, expirația. Pe această gândire urmăresc și construiesc frazările.

În prima *Melodie – Andante*, expresivitatea este concepută prin îmbinarea texturii discrete pianistice cu dramatismul viorii din secțiunea de aur. Cea de a doua *Melodie – Lento, ma non troppo*, conduce către o stare mai agitată în secțiunea B, dar și cu vagi culori orientale. Cea de a treia *Melodie - Animato, ma non Allegro* oferă o atmosferă expansivă, cu sunet puternic, uneori dramatic. Lirismul specific se ivește, însă, asemeni unui final de furtună. În cea de a patra *Melodie, Allegretto leggiero e scherzando*, Prokofiev creează un caracter sarcastic atât cu ajutorul ritmicității, cât și al dinamicii și al trăsăturii de arcuș. Ultima *Melodie - Andante non troppo*, concluzionează într-o atmosferă calmă aducând în prim-plan idei tematice din prima *Melodie* expuse variat.

Prima *Melodie* este scrisă în măsura de 12/8, cu indicația de tempo *Andante*, cu o pulsație metronomică plauzibilă  $\text{♩} = 54$ . Are o arhitectură *A B* cu mică repriză, în care predomină gândirea modală cu inserări tonale. Motivul din debut asemeni unui semnal de clopot oferit de pian, preluat și prelucrat de vioară pe modul *frigian* este gândit pe suflul de inspirație, pe trăsătura în sus, cu viteză mare, fără presiune. Răspunsul este pe un acord minor desfășurat și este urmat de un pentacord *ionian*. Prima propoziție este realizată pe o gândire de suflu continuu, care se încheie cu o replică la prima celulă, pe *mi minor* (Ex. nr. 183). Tema *B* (măs. 9) primește o sonoritate mai deschisă prin înlăturarea surdinei la vioară și prin pulsația ritmică a pianului, pe *ostinato*-ul mâinii stângi (Ex. nr. 184).

Cea de a doua *Melodie* este scrisă în măsura de 2/4, *Lento, ma non troppo*, cu o pulsație a metronomului plauzibilă:  $\text{♩} = 63$ . Este construită pe o arhitectură bipartită compusă cu mică repriză variată. Introducerea (măs. 1 – 8) este expusă la pian, în modul *eolian* cu un caracter animat, omogen, asemeni unei țesături și creează conturul unui tablou misterios. Vioara, cu acorduri în *pizzicato* subliniază mersul mâinii stângi, oferind o culoare mai vioaie prin mixtura de *sextă* mare și *cvartă* perfectă care alterează cu *secundă* mare și *cvintă* perfectă – formulă *ostinato*.

Amplitudinea mișcării mâinii drepte pe efectul de *pizzicato* va fi realizată gradual, pe *crescendo*, oferind la început un efect de ecou, pentru o creștere ulterioară mai puternică (Ex. nr. 187). *B*-ul primește indicația de tempo *Poco piu mosso*, cu o pulsație metronomică plauzibilă  $\text{♩} = 80$  și treapta dinamică *pp*. Melodia viorii este bazată pe un hexacord *dorian* și este așezată pe un suport armonic în ostinato. *Concluzia* (măs. 63) conduce spre liniștire, ieșirea din starea de transă și confruntarea cu realitatea calmă. Printr-o *tranziție* realizată de pian prin secvențare, revine prima temă (măs. 71) în registrul acut al viorii (*A`variat*). Odată cu revenirea în timpul inițial după un *B* halucinant, tema I, cu lirism și calmitate oferă o stingere treptată, atât cu ajutorul melodicii, cât și agogicii și dinamicii. Printr-o variațiune intonată la vioară și preluată de pian pe o treaptă dinamică superioară (măs. 79 – 80), are loc un ultim suspin înainte de liniștirea finală, printr-un mers de la terța tonicii la treapta a doua spre bas (Ex. nr. 190).

*Melodia* nr. 3 debutează în măsura de 4/4, cu o indicație de tempo *Animato, ma non allegro*, cu o pulsație metronomică plauzibilă  $\text{♩} = 108$ , pe modul *dorian* pe *mi b*. Are o arhitectură tripartită cu codă: *A B A* – codă. Acompaniamentul pianului cu pedală de *Si b* cu *La b* major cu *septimă* mică și *nonă* mare în răsturnarea a doua, peste care se suprapune structura *La b major* în 4/3 și 6/5 cu *9M*, în formulă *ostinato* - susține sunetele viorii care sunt emise șocant în registrul acut, alergate și accentuate, cu viteză mare și cantitate mare de arcuș, în *ff*, cu indicația de caracter *passionato*, subliniată și printr-un *vibrato* puternic pe fiecare sunet (Ex. nr. 191). În măsurile 20 (cu auftakt) – 21, Prokofiev își construiește linia melodică printr-un mod prin tonuri, care denotă o întrebare urmată de un răspuns pe modul *eolian* pe *sol* în măsurile 21 – 24. *B*-ul are o introducere la pian (măs. 28-30), cu indicația de tempo *Meno mosso*, cu o pulsație a metronomului plauzibilă  $\text{♩} = 100$  (Ex. nr. 193). Coda (măsura 64 cu auftakt) calmează agitația temei I prin diminuarea dinamico – agogică (*piano, ritardando*), cu ușoare inflexiuni dinamice în sublinierea suspinelor din motivele tematice din *A* și *B* (măs. 64, 65) și prin oscilațiile dintre *Dominantă* și *Tonică* bazate pe mersuri cromatice. Finalul este oferit pe *Dominantă* cu oscilație *frigică* (Ex. nr. 194). Cu stări contrastante, tablourile dramatice preced o introspecție ce va conduce spre amintirea cu melancolie a stării de la început. În contrast cu debutul *Melodiei*, finalul exprimă liniștirea treptată urmată de un suspin și calmul final.

*Melodia* a patra explorează umorul specific prokofievean. Cu indicația de tempo și caracter *Allegretto leggero e scherzando*, cu o pulsație a metronomului plauzibilă  $\text{♩} = 84$ , în măsura de 3/4, are o arhitectură bipartită compusă cu codă. Debutează cu o introducere la pian în *pp*, cu acorduri

de *La major* în răsturnarea a doua (4/3) cu *sexță* mare adăugată și *nonă* mare în oscilație cu fundamentala acordului, care sugerează o sonoritate de clopot, susținută și de pedală. Această sonoritate este suportul timbral pentru debutul violinei cu surdină care, prin trăsătura de arcuș, cu cantitate mică și atac la coardă oferă un sunet jucăuș, discret (Ex. nr. 195). În măsura 12, tema I revine sub forma *A a variat*, în tonalitatea inițială. Jocul tonal este desfășurat din nou, în măsura 18 revenind *Do major* de data aceasta cu *la minor* pe pedala *Re*. Variațiunea din *a` variat* (măsura 22) explorează registrul acut și supra – acut al violinei în trepte dinamice mici, cu trăsătură mixtă – *legato* și un *staccato* lejer. Coda (măs. 30) are elemente din măsura 10 și din coda *Melodiei* nr.3, concluzionând în *flageolette* în *pp*. Linia melodică a viorii este predominant tonală (Ex. nr. 196).

Odată cu schimbarea măsurii chiar la finalul lucrării (4/4 – măs. 32, 3/4, în măsura 33), este necesară urmărirea vocilor de la pian de către vioară pentru echilibrarea pulsației. Sincronizarea dintre vioară și pian va fi realizată cu ajutorul respirației pe intrarea viorii cu anacruză pe șaisprezecimi și urmărirea vocii mediane de la pian. Alergarea, de această dată este ușoară și gingașă asemenea unei retrageri în ascunzătoare din finalul unui joc copilăresc.

Cea de a cincea *Melodie* sintetizează ideile tematice ale melodiilor precedente. Este în tonalitatea *si minor*, cu indicația de tempo *Andante non troppo*, cu o pulsație metronomică plauzibilă ♩= 66. Arhitectura este tripartită cu codă: *A B A* – codă. Începutul este asemănător celei dintâi *Melodii* din punct de vedere al caracterului și atmosferei. Vioara este fără surdină, iar pianul are indicația *legato*. Introducerea este realizată printr-un acompaniament ostinat, cu pedală pe *si*. Este notabilă prezența *nonei* mari la mâna dreaptă, care se lărgiște până la *decimă* în măsura a cincea și revine la *nonă*. Introducerea pianistică oferă un ambient misterios (Ex. nr. 197). *B*-ul (măs. 19) începe cu *Do major* eliptic de terță, mers în *octave* și *cvinte* perfecte, susținute de o pedală pe *sol*. Joaca între *Do major* și *do minor* oferă un caracter ambiguu. Indicația de tempo *Pochissimo più animato*, cu o pulsație a metronomului plauzibilă ♩=100, oferă o stare mai agitată în contextul ritmico – armonic oferit de pian (Ex. nr. 199). Tema viorii este sarcastică, primind accente și trăsături de arcuș cu punct, apogiaturi, contraste dinamice și de registru. În *b`* (măs. 28), ironia este amplificată dinamic, ritmic și melodic prin scara prin tonuri (măs. 29) care, în *crescendo* conduce spre o culminație. În *A` variat* este construită *secțiunea de aur*, între măsurile 39 – 42, unde tema principală este la pian, iar vioara, în *octave* cu tril, în *ff* suspină sfâșietor (Ex. nr. 200). Între măsurile 46 – 48 este o tranziție cu elemente din tema întâi și tema a doua, succedate de *Coda* (măs. 49 cu *auftakt*), unde tema viorii este redată în *flageolette*, ca depănarea unei amintiri care se

stinge treptat (Ex. nr. 201). Ultima lucrare din acest ciclu amintește ideile tematice sau culorile specifice, fiind o sinteză a *Melodiilor* anterioare. Îmbrăcate în contraste de stare, ideile sunt țesute într-un întreg armonios și expresiv. Prokofiev cercetează și evidențiază posibilitățile lirico – expresive ale cuplului cameral vioară – pian cu ajutorul efectelor – *pizzicato*, *flageolete* și timbralității.

Capitolul V, Sinteze, cuprinde o serie de scheme, grafice de stare și tabele în primul subcapitol, în care am explorat firul roșu al violonisticii Școlilor de vioară cercetate în această Teză. În cel de al doilea subcapitol este Rezumatul în limba engleză. În ultimul subcapitol, Proiecții medotice, am expus metoda mea de lucru în căutarea unui ideal sonor, prin exemplificare și oferirea de cazuri concrete în cele trei ipostaze artistice: sală de clasă, scenă și înregistrări. Am cercetat importanța accesoriilor violonistice în cele trei cazuri, poziționarea pe scenă și alegerea unui anumit tip de arcuș. Am expus propriile mele exerciții tehnice pe care le-am compus pentru rezolvarea pasajelor problematice din cadrul lucrărilor muzicale abordate în prezenta cercetare. Exercițiile sunt de mână dreaptă și de mână stângă, având ca obiectiv atingerea idealului sonor.