

Ministerul Educației
Universitatea Națională de Muzică din București

**Rezumat în limba română al tezei de doctorat
cu titlul *Sunet și Culoare. Repere violonistice
în sonata romantică***

Doctorand: Theodora G. C. Ciurezu

Conducător științific: prof. univ. dr. Șerban Dimitrie Soreanu

2023

Creația camerală de sonate pentru vioară și pian are o tradiție îndelungată, reușind prin caracterul său maleabil să se adapteze fiecărei perioade stilistice până în contemporaneitate. Din dragostea pentru muzica de cameră și dorința de autoperfecționare pentru obținerea idealului sonor, am ales tematica tezei de doctorat, *Sonet și Culoare. Repere violonistice în sonata romantică*, în care am selectat spre analiză *Sonata în la major op. post. 162, D. 574* de Franz Schubert, *Sonata în sol major nr. 1, op. 78* de Johannes Brahms, *Sonata în re minor nr. 1, op. 75* de Camille Saint-Saëns și *Sonata în la major nr. 1, op. 13* de Gabriel Fauré. Fiecare sonată reprezintă un univers sonor creat în jurul personalității compozitorului, culturii locurilor în care a trăit sau a influenței societății vremii.

Teza este structurată în șase capitole, în care se urmărește cronologic evoluția sonatei romantice pentru vioară și pian, respectiv a elementelor tehnico-stilistice de interpretare în cadrul acestui ansamblu, începând cu perioada romantismului timpuriu și încheind cu cea a romantismului târziu care anticipă impresionismul. Analizele sunt însoțite de asocieri cu elemente din pictură sau poezie, care au scopul de a stimula imaginația creatoare a muzicianului, în vederea obținerii unei interpretări convingătoare.

Capitolul *Prolegomene* oferă o privire generală asupra celor trei centre culturale și geografice selectate - Austria, Germania și Franța, privire din care se desprind portrete stilistice ale compozitorilor cu accent pe creația de sonate. În Austria secolului XIX, romantismul muzical se clădește pe moștenirea lăsată de Ludwig van Beethoven, fiind pus în valoare în perioada timpurie de către Franz Schubert, în special prin creația sa de lieduri. În acest context, se remarcă stilul elegant și sincer al lui Schubert, care transpare prin simplitatea melodică cu o cantabilitate de tip vocal. Înlănțuirile armonice colorează textura prin pendulările între modul major și minor, reflectând îndeaproape sensibilitatea și lirismul subiectiv schubertian.

În creația de sonate, compozitorul aduce în prim plan expresia muzicală, în pofida virtuozității tehnice, fiind stimulată sugestia unor variate imagini și emoții contrastante. Forma tinde spre dimensiuni reduse, numărul părților variind de la 2, 3 și 4 mișcări.

În a doua jumătate a secolului XIX, Germania se află într-o perioadă de acumulare și dezvoltare a stilului romantic, afirmat până atunci de romanticii timpurii, cum ar fi: Carl Maria von Weber, Franz Schubert și Felix Mendelssohn-Bartholdy. Într-un moment în care compozitorii care au aderat la Noua Școală Germană susțineau că tradiția beethoveniană s-a încheiat definitiv, se afirmă Johannes Brahms printr-un stil în care realizează o simbioză între tradiție,

contemporaneitate și originalitate. Înfăptuiește această sinteză cu mare măiestrie, păstrând formele tradiționale clasice pe care le adaptează expresivității sale romantice. Tratarea melodică a temei, are tendința de acumulare și dezvoltare continuă, care reprezintă baza pe care își construiește discursul muzical. Stilul brahmsian se caracterizează prin sonorități susținute cu texturi dense, construcții ale textului care folosesc salturi mari și schimbări bruște de registru care au un rol dramaturgic. De asemenea, majoritatea temelor sale au un caracter anacruhic. Sonatele sale au o structură variabilă între trei și patru părți.

Romantismul muzical în Franța se afirmă începând cu puternica forță expresivă a *Simfoniei fantastice* (1830) compusă de Hector Berlioz. Noile schimbări apărute în sec. XIX se datorează în mare parte dorinței înflăcărate a compozitorilor de a se elibera de sub tutela diferiților patroni și de a se putea exprima independent atât în societate, cât și în muzică. Prin stilul său eclectic de compoziție, Camille Saint-Saëns s-a remarcat printre compozitorii care au contribuit la dezvoltarea stilisticii romantice franceze, creațiile sale fiind apreciate de compozitorii vremii, cum ar fi Hector Berlioz, Charles Gounod, Franz Liszt și Richard Wagner. Un element constitutiv în arta sa l-a reprezentat muzica programatică, pe care a analizat-o analizat îndelung în încercarea de a-i găsi rolul pe care ar putea să-l aibă în îmbunătățirea calității muzicii. Melodica sa contrastează între conturări suple, cursive și linii rigide, care au o metro-ritmică ce folosește structuri repetitive. Planul armonic imprimă farmec și un caracter imprevizibil muzicii prin înlănțuirile armonice. Sonatele sale au între trei și patru părți.

Gabriel Fauré reprezintă alături de Saint-Saëns și César Franck grupul de compozitori care au desăvârșit creația instrumentală în perioada romantismului francez târziu, din care amintim genul simfoniei, al concertului și al muzicii de cameră ce reunește lucrări pentru ansambluri mai mari sau sonate pentru duo. Fauré își creează un stil propriu aducând inovații pe plan melodic și armonic prin care anticipă impresionismul. Modulațiile se desfășoară rapid, peste acestea plindu-se linia melodică într-o manieră liberă, parcă plutind fără a pierde complet simțul tonalității. Generozitatea armonică și melodică se reflectă în tratări desfășurate pe porțiuni mari prin ample înlănțuiri de secvențări. Și la Fauré, sonatele au o structură care variază între trei și patru părți.

Capitolul al II-lea este dedicat analizei tehnico-interpretative a *Sonatei în la major op. post. 162, D. 574* pentru vioară și pian de Franz Schubert, cunoscută și sub denumirea de *Grand Duo (Marele duo)*. Franz Schubert este orientat spre forme de dimensiuni reduse, el având o personalitate modestă, lipsită de trufie și grandoare, cu o expresivitate sinceră și limpede. Fiind un

mare iubitor al liedului, cantabilitatea vocală se va reflecta și în structura anumitor teme ale sonatei. Totodată, mediul în care a crescut și asimilarea intonațiilor de dans ale diferitelor popoare se reflectă în energia părților rapide.

Din punct de vedere dinamic, predomină dinamici mici, iar la sonoritățile ample se apelează pentru a crea elemente surpriză sau de contrast. Punctul de greutate al sonatei consider că este reprezentat de partea finală, în care regăsesc acumulată o încărcătură emoțională puternică. Aici, imaginile ilustrate sunt mai variate, de la exuberanța inițială, eleganță, jovialitate la dramatism, interiorizare, incertitudine, căutare, revenind în final la seninătatea și vitalitatea care a caracterizat întreaga sonată. Din această perspectivă găsesc discursul muzical mai activ, concentrând aspecte emoționale întâlnite în celelalte părți ale sonatei. De asemenea, compozitorul creează lianți între teme sau părți prin folosirea unor elemente melodice sau ritmice comune. Înlănțuirile armonice sunt imprevizibile și surprind în special prin contrastele între modul major și minor. Un alt moment remarcabil îl reprezintă disonanțele puternice de secundă mică folosite în mod direct în partea a IV-a.

În ceea ce îi privește pe cei doi interpreți, această sonată le rafinează posibilitățile tehnice de exprimare a emoțiilor interioare, întrucât Schubert este foarte meticolos în indicarea dinamicii, nuanțelor, accentelor și articulațiilor, având uneori momente în care le notează în fiecare măsură. Deduc de aici faptul că a fost preocupat de modul în care se face trecerea de la o culoare sonoră la alta, aspect intuit și în tabloul lui Isac Levitan, intitulat *Toamnă aurie* (Anexe) care se bucură de o coloristică nuanțată, cu tranziții realizate prin pensulații mici. Totodată, starea liniștită și degajată a părții I are în același timp un spirit de blândețe reflectat în sonoritate, pe care mi-l imaginez reprezentat sugestiv în culori cărămizii și pământii așa cum sunt surprinse în pictură. Sonoritatea se caracterizează prin limpezime și claritate, trăsături care se vor reflecta în maniera de atac a articulațiilor la violonist și pianist.

Capitolul al III-lea urmărește estetica *Sonatei în sol major nr. 1, op. 78* de Johannes Brahms, intitulată și *Regensong* (*Sonata ploii*). Sonata are o structură ciclică cu o temă pe care o vom regăsi pe parcursul celor trei părți ale sonatei, lucru care conferă unitate întregii structuri formale. Tematica și simbolistica sonatei este inspirată din motivul tematic principal regăsit în liedurile lui Brahms: *Regenlied* (*Liedul ploii*) și *Nachklang* (*Ecou*). Utilizarea lucrărilor vocale în lucrările instrumentale romantice este un fenomen întâlnit frecvent în acea perioadă, reprezentând totodată și o schimbare stilistică majoră. Astfel, Brahms a colaborat cu mai mulți poeți, printre

care și Klaus Groth, care a scris textul celor două lieduri menționate anterior. Reușește să realizeze o întregire a muzicii folosind conceptul *knüpftechnik* (*tehnica înnrudirii*), așa cum îl denumea **Heinrich Schenker** (1868-1935). Această tehnică se referă la modalitatea de înrudire a temelor din punct de vedere melodic, ritmic sau armonic⁶⁹.

Totodată, Brahms reunește multiplele rezonanțe ale naturii, aducând în fața publicului un întreg proces de transformare sonoră a ploii, de la o ploaie senină, liniștită, la o dezlănțuire furtunoasă, ploi nostalgice, smerite sau pline de prospețime. În acest sens, am selectat expoziția părții I pentru a o analiza din punct de vedere semantic.

Tabel semantic nr. 1

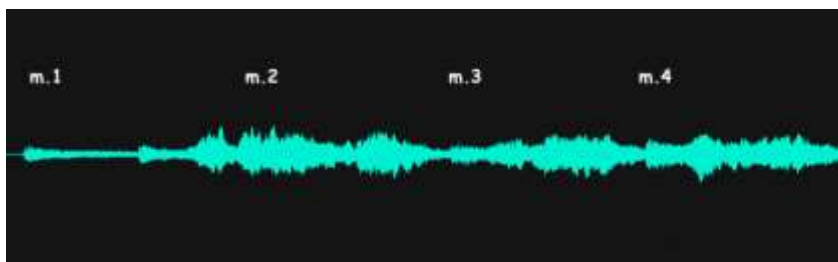
Expoziție							
	Tema I m.1-10	<i>sempre p e tranquillo</i> m.11-15	Culminație punte m.25-29	Tema a II-a m.36-44	Tema coral m.60-64	Tranziție m.64-69	<i>Grazioso e teneramente</i> m.70-73
	Sol major	Si major		Re major	Si major		La major
Pastoral							
Liric							
Senin							
Interiorizat							
Duios							
Solar							
Nobil							
Dramatic							
Vitalitate							
Prospețime							
Religios							
Sobru							
Simplitate							

Misterios							
Elegant							

Pe plan dinamic, se observă o predispoziție pentru nuanțele mici, dezvoltarea fiind centrul de interes din perspectiva consistenței sonore. Iată o reprezentare grafică a evoluției dinamice a temei I și a temei a II-a din partea I a *sonatei* în programul WavePad Audio Editor. Am analizat înregistrarea personală realizată împreună cu pianista lect.univ.dr. Clementina Ciucu-Ristea la Universitatea Națională de Muzică din București, Sala George Enescu.

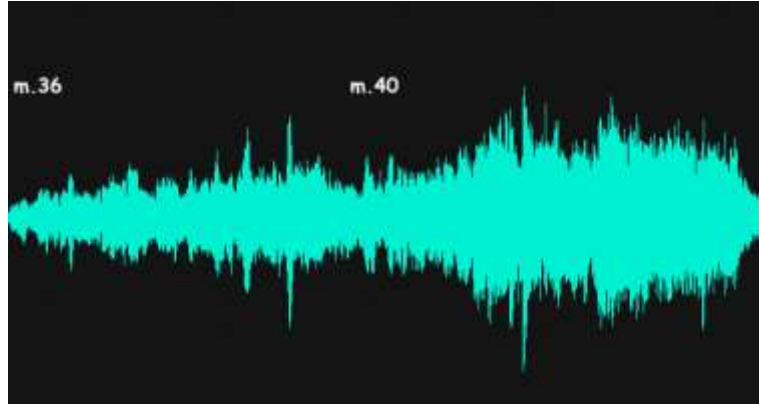
Caracterul liric și interiorizat al temei I se reflectă într-o paletă dinamică a nuanțelor mici. Cel mai slab semnal sonor este cel al *picăturilor de ploaie* ale pianului din măsura 1, care conturează un cadru intim al desfășurării muzicale. Începutul temei interpretat de vioară se prezintă drept cel mai pronunțat semnal sonor, evoluția temei în prima frază având diferențe dinamice subtile. Acest lucru confirmă caracterul interiorizat, *mezza voce*.

Graficul nr. 1: măsurile 1-4



Tema a II-a, deosebit de expresivă prin caracterul său avântat, *con anima*, dezvăluie o dinamică extinsă cu tendința de expansiune. Vârfurile semnalelor sonore aflate în *crescendo* reprezintă pilonii armonici ai pianului de la mâna dreaptă, în prima frază, și mâna stângă, în a doua frază. Culminația sonoră apare în măsura 40, timpul 4 evidențiat prin anticipație.

Graficul nr. 2: măsurile 36-43



Pe lângă dinamică, sonoritatea mai are proprietatea culorii și a texturii, ambele fiind extrem de importante pentru expresivitatea interpretării. Pornind de la principiul *sinesteziei*, am asociat culori și forme sonorităților descrise în analiză, raportându-mă la emoția transmisă, tonalitate, ritm, timbralitate, registrație, structura melodică și armonică. Scopul este acela de a întări mijloacele expresive prezentate. Partea a II-a a *sonatei* am vizionat-o plastic în culori calde, solemne și forme fluide. Tema principală este surprinsă în nuanțe de cărămiziu care sugerează un timbru plin și grav, iar intervențiile interiorizate ale viorii sunt sugerate prin nuanțe deschise de mov. Secțiunea B expune o temă sobră care are o structură de coral, fiind evidențiată prin forme dreptunghiulare care reprezintă agregatele armonice. De asemenea, culorile folosite, vișiniu și lila, semnifică tensiune, acestea intensificându-și nuanța pe măsură ce discursul capătă dramatism. Reaparițiile acestei teme păstrează figurile dreptunghiulare, adaptând culoarea la sonoritatea descrisă în analiză.

Punctul culminant este evidențiat prin culori vii ce ilustrează sonorități ample. Repriza aduce noutăți prin îmbogățirea scriiturii, iar acest aspect este marcat prin texturi consistente și forme ample. Coda prezintă sonorități misterioase, interiorizate pe care le-am surprins prin folosirea unor nuanțe deschise de albastru. Ultimele accente dramatice din lucrare sunt ilustrate prin culori intense de mov și portocaliu, urmând ca finalul să fie reprezentat de sonorități ce se pierd treptat. Acest lucru este redat prin degradeuri fine ale unor nuanțe pale de vișiniu și portocaliu. În Anexe sunt atașate reprezentări plastice ale celorlalte părți din sonată.

Figura nr. 1



În capitolul IV am urmărit posibilitățile tehnice și interpretative reflectate în *Sonata în re minor nr. 1, op. 75* pentru vioară și pian de Camille Saint-Saëns. A fost dedicată violonistului, compozitorului și profesorului belgian Martin Pierre Marsick, fiind structurată în patru părți cuprinse în două secțiuni.

Fiind un mare admirator al lui Liszt, Saint-Saëns continuă principiul creării unei muzici continue, principiu pe care compozitorul de origine maghiară l-a dezvoltat în *Sonata în si minor S. 178 pentru pian* (1854), întreaga sonată fiind reprezentată printr-o mișcare de mare întindere în care muzica se desfășoară neîntrerupt. Ideea continuității sonore a mai fost amintită anterior de Robert Schumann în *Concertul în la minor op. 54 pentru pian și orchestră*, unde ultimele două părți sunt legate. Sub aceste influențe, Saint-Saëns va grupa cele patru mișcări ale *sonatei* în două secțiuni care comunică între ele (ne reamintim faptul că în partea a IV-a compozitorul readuce în atenția ascultătorului tema a II-a din partea I). Temele au o curgere naturală cu o desfășurare amplă. Conceptul de melodie infinită a fost aprofundat de Richard Wagner și se poate să fi avut un rol în formarea anumitor principii de creație ale lui Saint-Saëns. Compozitorul francez a participat de altfel la punerea în scenă a operelor lui Wagner, rămânând plăcut impresionat⁷⁰. De asemenea, inspirat de Berlioz, în scherzo-ul elegant al părții a III-a aduce o idee fixă care se va repeta obsesiv.

În ceea ce privește ansamblul, și anume comunicarea și raportul dinamic, coloristic dintre cei doi parteneri, voi aminti câteva situații de referință date de sintaxa folosită. Există pe de o parte momentele de unison care deschid și finalizează *Sonata*. Unisonul poate fi considerat una dintre cele mai delicate sintaxe, întrucât cei doi muzicieni vor trebui să se apropie atât de mult unul de celălalt, din punct de vedere intonațional, al intențiilor dinamice, agogice, de articulație și de frazare, încât să devină, metaforic, o unică voce purtătoare a mesajului muzical.

Pe de altă parte, apar momentele imitative sub formă de dialog în care preluarea unui motiv de la un instrument la celălalt trebuie să fie insesizabilă, în același spirit al caracterului și cu aceleași articulații, astfel încât prin dialogul care se formează cei doi muzicieni să contureze un arc general al frazării. Remarcăm totodată secțiuni imitative în *stretto* care conferă densitate sonorității, tensionând discursul muzical.

Saint-Saëns propune o paletă bogată de culori pe care o redă printr-un spectru dinamic larg și o diversitate a articulațiilor folosite.

Tabelul nr. 2: Tabel dinamic al *sonatei*

	Partea I	Partea a II-a	Partea a III-a	Partea a IV-a
<i>pianissimo possibile</i>	6	1		
<i>pianissimo</i>	53	27	42	34
<i>pianissimo espressivo</i>				
<i>piano</i>	159	57	163	92
<i>piano cantabile</i>				
<i>piano marcato</i>				
<i>piano dolce espressivo</i>				
<i>piano espressivo</i>				
<i>piano tranquillo</i>				
<i>mezzo forte</i>	5	6	39	12
<i>forte</i>	113	4		16
<i>più forte</i>				
<i>forte appassionato</i>				
<i>fortissimo</i>	14			81
<i>più fortissimo</i>				
<i>fortissimo possibile</i>				4

În tabelul de mai sus am reprezentat numărul de măsuri în care se desfășoară fiecare plan dinamic și nuanțele acestora care se regăsesc în cele patru părți ale *Sonatei*. Putem constata faptul că la nivelul *sonatei* regăsim un dezechilibru în rândul dinamicilor folosite de Saint-Saëns, întrucât mai mult de jumătate din *sonată* este ilustrată în dinamica de *piano*: 50,86% - *piano*, 16,63% - *pianissimo*, 14,36% - *forte*, 10,25% - *fortissimo*, 6,69% - *mezzo forte*, 0,75% - *pianissimo possibile* și 0,43% - *fortissimo possibile*.

Paleta dinamică variată este însoțită de articulații și accente de expresie diverse, care vor fi adaptate fiecărei părți.

Tabelul nr. 3

<i>Legato-ul violonistului</i>			
Partea I	Partea a II-a	Partea a III-a	Partea a IV-a
<p>-fluent, aerisit cu o viteză fluctuantă a mâinii drepte pe expunerea temeii I;</p> <p>-sonor, cu o viteză mică/medie și o bună susținere a baghetei în momentele de acumulare, de culminație sau pe pasajele de șaisprezecimi. Viteza se adaptează legăturilor de arcuș întâlnite în diferite pasaje;</p> <p>-econom, cu o viteză mică și o presiune moderată a mâinii drepte în redarea varierii temeii a II-a, a fugato-ului sau a codei.</p>	<p>-interiorizat cu o viteză mică și presiune medie în prezentarea temeii;</p> <p>-diafan cu viteză medie și presiune mică în prezentarea temeii secțiunii mediane;</p> <p>-sonor cu viteză medie și presiune mare pe culminații.</p>	<p>-desfășurat pe o cantitate mică de arcuș în pasajele cu <i>trill</i>-uri. Pornirea <i>legato-ului</i> va avea un mic impuls de viteză al mâinii drepte care declanșează articularea <i>trill</i>-urilor;</p> <p>-sonor, cu viteză mică și o bună susținere a baghetei în expunerea temeii trio-ului;</p> <p>-cu multiple treceri de plan de coardă ce necesită o reacție rapidă și lină ca expresie a mâinii drepte.</p>	<p>-expresiv în expunerile tematice, folosind o cantitate generoasă de arcuș;</p> <p>-econom pe pasajele de șaisprezecimi. În secvențări, fiecare legătură va avea un mic impuls de viteză al mâinii drepte.</p>

Tabelul nr. 4

<i>Legato-ul</i> pianistului				
	Partea I	Partea a II-a	Partea a III-a	Partea a IV-a
-condus la nivelul clapei				
-cu o articulație energică				
-conferit prin folosirea pedalei de rezonanță				
-conferit prin folosirea pedalei de susținere				

Tabelul nr. 5

Alte articulații și evidențieri dinamice ale violonistului				
	Partea I	Partea a II-a	Partea a III-a	Partea a IV-a
<i>sforzando</i> : evidențiat prin viteza de deplasare a mâinii drepte și vibrato.	- se desfășoară pe o cantitate mai mică de arcuș, comparativ cu partea a III-a.			
<i>marcato</i> : energia atacului este mai puternică decât la <i>sforzando</i> .	- îl regăsim în mai mult ipostaze: cu atac incisiv pe începutul pasajelor de șaisprezecimi sau cu un atac mai rotund pe	- aduce căldură sonorității printr-o așezare a mâinii drepte și o subliniere expresivă a vibrato-ului. Comparativ cu		-imprimă vigurozitate și vitalitate temei în cadrul cupletului. Impulsul de viteză este mai energic decât în partea I și

	acorduri sau în dezvoltare.	partea I, atacul este mai moale.		folosește o cantitate generoasă de. -în pasajele de șaisprezecimi oferă stabilitate ritmică. -conferă un spirit hotărât acordurilor din finalul părții.
<i>marcatissimo</i>	-conturează masivitate în pedalele din finalul reprizei -presiunea folosită este mai mare decât la <i>marcato</i> ..		-oferă elan și eleganță desfășurării temei scherzo-ului. -atacul este mai moale decât cel întâlnit în partea I din punct de vedere al presiunii, dar mai agil din perspectiva vitezei folosită de mâna dreaptă.	-dramatizează tema cupletului. Comparativ cu cealaltă expunere a temei care folosea accentul dinamic de <i>marcato</i> , sonoritatea are mai multă consistență și sunetele sunt mai separate. Greutatea aplicată de mâna dreaptă este mai mare, la fel impulsul de viteză.

				-prezintă acordurile finale într-o imagine grandioasă
<i>marcatissimo</i> <i>staccato</i>	-apare într-un moment declamativ. Atacul fiecărui sunet este extrem de precis și pătrunzător, fiind mai scurt decât cel al <i>marcatissimo-</i> <i>ului</i>			
<i>marcatissimo</i> <i>sforzando</i>			-în scherzo, impulsul de atac al mâinii drepte este mai energic, fiind subliniat printr-o cantitate mai mare de arcuș și vibrato.	
<i>spiccato</i>				-imprimă un caracter jucăuș, fiind folosit într- o paletă dinamică mică.
<i>staccato</i> <i>volant</i>			-ilustrează fațeta elegantă și dansantă a temei	- conturează o atmosferă de frământare

			<p>scherzo-ului. Sonoritatea este una perlată.</p>	<p>interioară care contribuie la acumularea emoției în cadrul discursul.</p>
<i>staccato</i>		<p>-este desfășurat la coardă pe trăsături mai lungi, fiind adaptat caracterului liric al părții.</p>		
<i>ricochet</i>			<p>-întărește atmosfera dansantă a primei secțiuni.</p>	
<i>sautillé</i>	<p>-contribuie la clădirea treptată a punctului culminant. Are imaginea un murmur care poate semnifica o tensiune interioară.</p>			<p>-înfățișează caracterul energic al perpetuum mobilelui.</p>
<i>collé</i>	<p>-articulația sa incisivă pregătește punctul culminant. Porțiunea</p>			

	inferioară a arcușului oferă articulației o pronunție pregnantă.			
--	--	--	--	--

Tabelul nr. 6

Alte articulații și evidențieri dinamice ale pianistului				
	Partea I	Partea a II-a	Partea a III-a	Partea a IV-a
<i>-sforzando</i>	-atacul este subliniat din greutatea degetelor.			-atacul este adaptat caracterului părții, fiind mai puternic față de cel din partea I, subliniind pedala armonică. Tușeul folosește o greutate mai mare a brațului.
<i>-sforzando staccato</i>	-reacția degetelor este mai energică decât la <i>sforzando</i> , scurtând sunetul.			
<i>-marcato</i>	-accentul impulsionează declanșarea	-tușeul este cald, afectuos, fiind condus	-pregătește reluarea primei	-imprimă hotărâre și contribuie la conturarea

	<p>clară și articulată a șaisprezecimilor.</p> <p>Atacul este condus din încheietură.</p> <p>-în pasajele cu suprapuneri imitative scoate în evidență elementele contrapunctice.</p>	<p>din degete.</p> <p>Greutatea încheieturii este folosită în pasajele cu salturi de octavă.</p>	<p>secțiuni printr-o ușoară așezare.</p> <p>-subliniază ultimele două acorduri care preced partea a IV-a.</p> <p>Evidențierea dinamică este mai puțin pregnantă, întrucât trebuie să ne raportăm la atmosfera liniștită care încheie cea de-a treia parte. Va fi scos în evidență vârful acordului, unde avem mișcare <i>sol-sol#</i>.</p>	<p>caracterului pasional din cuplet.</p> <p>Se va folosi un tușeu cu o mai mare greutate a brațului.</p>
<p><i>-marcato</i></p> <p><i>staccato</i></p>	<p>-articulația are mai multă incisivitate, sunetul fiind scurtat. Energia transmisă este preluată de vioară în redarea pasajelor de șaisprezecimi.</p>		<p>-apare în linia basului în momentul în care pianistul prezintă material tematic și evidențiază primul timp al măsurii.</p>	

<i>-marcatissimo</i>			-imprimă cursivitatea și grația unei atmosfere dansante, în care se evidențiază greutatea primul timp al dansului (spre exemplu valsul). Atacul este condus din degete și încheietură.	-sonoritatea temei din cuplet capătă o culoare pătrunzătoare.
<i>-marcatissimo staccato</i>	-atacul este puternic și energic, folosind greutatea brațului.			
<i>-marcatissimo sforzando</i>			-atacul este mai puternic decât cel al <i>marcatissimo-ului</i> întâlnit în expunerea temei.	
<i>-staccato</i>	- în pasajele melodice este condus din degete, iar pe acorduri va fi implicată	-în secțiunea mediană este condus din degete, având un caracter grațios.	-punctările armonice ale pianistului impulsionează desfășurarea temei de către	-aduce un element de contrast față de tema pasională a cupletului printr-o atmosferă vioaie, zglobie. Pianistul

	încheietura și brațul în funcție de cât de scurte sau accentuate va dori pianistul să le execute.		violonist, având o articulație suplă, din vârful degetelor.	păstrează o articulație perlată.
--	---	--	---	----------------------------------

Tabelele prezentate ilustrează o imagine clară asupra articulațiilor și indicațiilor dinamice întâlnite în *sonată*, putând fi considerate un suport de studiu pentru muzicienii care aprofundează această lucrare.

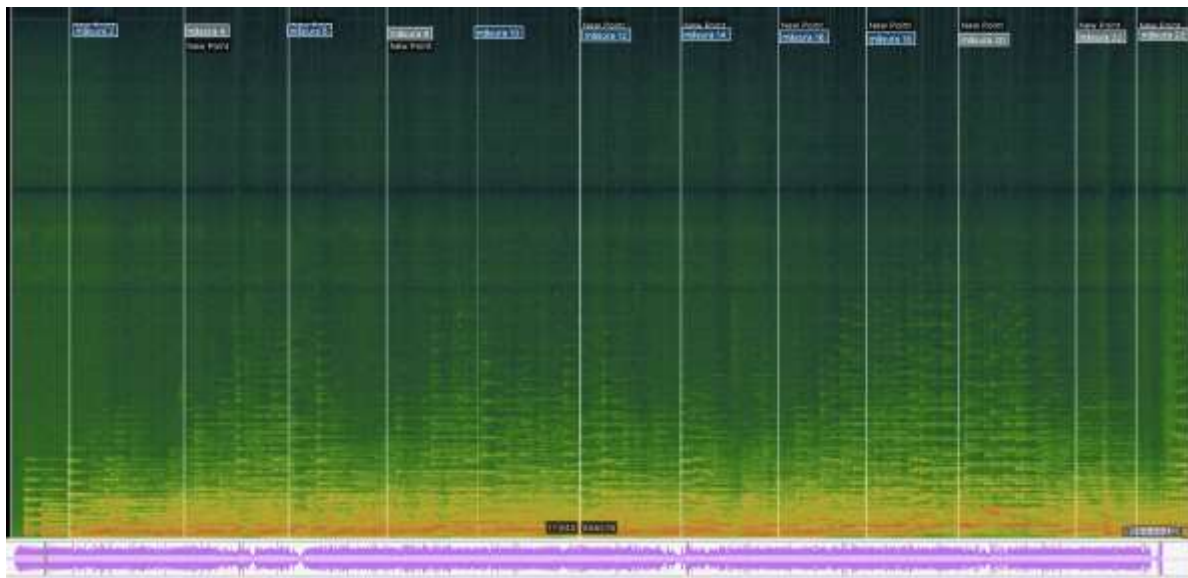
Capitolul V prezintă repere stilistice și interpretative ale *Sonatei în la major nr. 1, op. 13* de Gabriel Fauré, lucrare mai amplă în desfășurare, având o organizare cvadripartită. *Sonata în la major nr. 1, op. 13* a fost compusă între anii 1875-1876, într-o perioadă în care Fauré a lucrat și la alte două creații reprezentative pentru perioada de tinerețe: *Cvartetul cu pian nr. 1, op. 15* și *Balada op. 19 pentru pian și orchestră sau pian solo*. Este o sonată luminoasă care se apropie de atmosfera lucrărilor impresioniste. Fauré se remarcă prin diversitatea înlănțuirilor armonice care se succed des, menținând textura într-o permanentă mișcare, asemenea mișcărilor apei. Discursul este unul extrem de rafinat datorită detaliilor subtile de expresie și dinamică indicate de către compozitor. Astfel, la violonist este necesar un permanent joc de viteze și presiuni al mâinii drepte, poate chiar și de amplasare a arcușului între căluș și limbă sau de înclinații ale baghetei pentru a putea pune în valoare varietatea paletelor de culori sonore. În acest sens, și pianistul își va adapta tușul alegând dozarea ideală a presiunii sau a elementului de conducere a mișcării de atac (degete, încheietură, antebraț, braț). Toate aceste diferențieri se realizează pe porțiuni mici, fiind similare cu tehnica pensulațiilor mici și fine. Pentru a observa mai bine toate aceste detalii, am selectat câteva fragmente spre analiză utilizând reprezentarea de tip spectrogramă în programul Sonic Visualiser 4.5.2. Am folosit înregistrarea realizată împreună cu lect. univ. dr. Gina-Mihaela Pavel, din cadrul recitalului susținut la Filarmonica Brașov, Sala Patria - Sala muzicii de cameră.

În spectrogramă, axa orizontală ne arată frecvența sunetelor, iar axa verticală delimitarea lor în timp. Totodată, armonicile sunetelor sunt reprezentate prin linii orizontale, iar intensitatea dinamică prin diferitele nuanțe ale culorilor. Pornind de la armonicile joase ilustrate prin roșu, acestea urcă prin culori de galben și verde.

În expunerea teme I de către pianist, măsurile 1-23 timpul 1, se poate observa scriitura secvențială care arcuiește frazarea, dar și complexitatea scriiturii lui Fauré, care creează prin planurile suprapuse sonorități generoase. Observăm punctul de plecare al teme prin primul semnal sonor într-un *piano* cu o sonoritate visătoare și acumularea treptată până la culminația declamativă a teme în *fortissimo*, măsura 20, unde printr-un ușor *rubato* al liniei melodice frazarea se lărgeste, pregătind concluzia și tema violonistului.

Prin această reprezentare a vibrațiilor sunetelor, deducem mai ușor și varietatea atacurilor. Spre exemplu, țesătura inițială care redă senzația auditivă de mișcare a apei și din care se desprinde tema I se caracterizează printr-un *legato* cantabil, cu o rezonanță a vibrațiilor pe porțiuni mai mari, pe când începând cu acumularea tensională spre măsura 20, *legato*-ul capătă o articulație mai energică, în culminație având un caracter dramatic. Având această schimbare, se observă cum succesiunea vibrațiilor este mai deasă.

Graficul nr. 3: măsurile 1-23 timpul 1

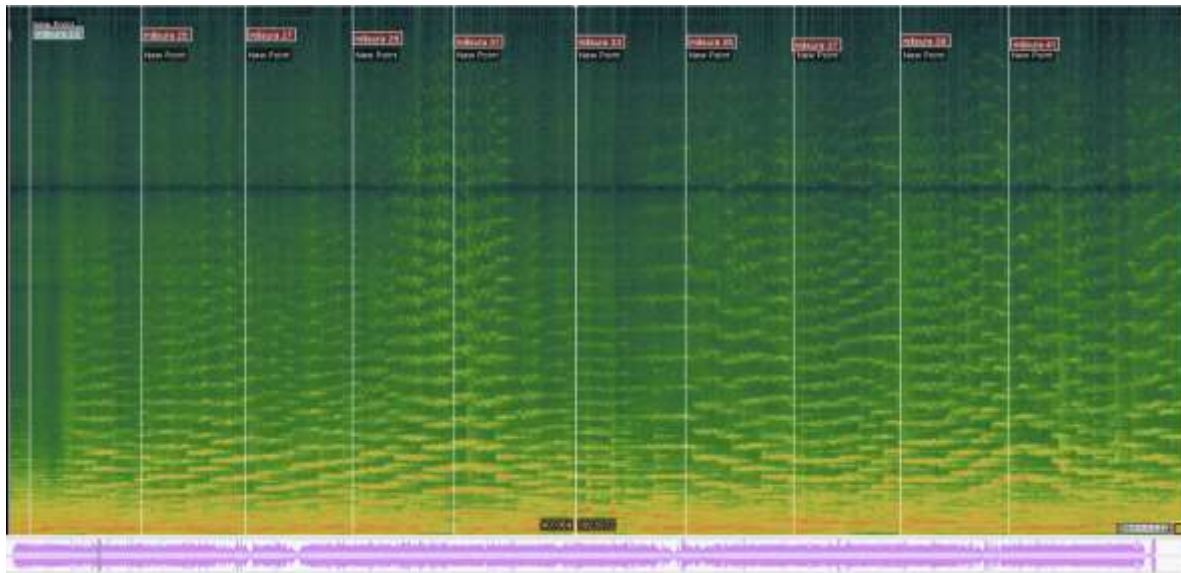


Tabloul muzical se luminează odată cu prezentarea teme I₂ de către violonist, în măsurile 24 cu auctact-41 timpul 1, într-o sonoritate caldă, în *piano*. Textura fluidă a sonorității necesită un permanent joc de viteze și presiuni al mâinii drepte. De asemenea, vibrato-ul completează culoarea

sonoră, fiind unul cu amplitudine medie care-și modifică frecvența în funcție de emoțiile transmise și momentele de tensionare ale frazei.

În prima frază, frecvența se mărește începând cu finalul măsurii 25, odată cu *crescendo*-ul care anticipă emoția îndoielnică a armoniei *la mărit* din măsura 27, după care frecvența și amplitudinea vibrato-ului se micșorează. Cea de-a doua frază reprezintă o insistență întrucât este o secvențare a primei fraze. În acest context, vom identifica din nou momente de acumulare a tensiunii prin diferențierea vibrato-ului: începând cu măsura 30, iar al doilea moment pornind din măsura 38. Micile momente de ardoare interioară se reflectă prin culori pline de viață, în care vibrato-ul, așa cum vom constatăm în grafic, își mărește și amplitudinea, nu doar frecvența.

Graficul nr. 4: măsurile 24 cu auctact-41 timpul 1



Capitolul VI, Sinteze concentrează principalele aspecte stilistice și tehnico-interpretative pe care le-am observat în analiza repertoriului selectat, având cuprinse o serie de grafice și tabele care au rolul de a ilustra analizele făcute. În cel de-al doilea subcapitol este rezumatul în limba engleză, iar la final, Proiecțiile metodice reunesc un studiu de caz al *Sonatei în la major op. post. 162, D. 574* de Franz Schubert, în care am cercetat impactul expresiv și emoțional al sonatei asupra elevilor din ciclul liceal, secția arte plastice în mediul on-line, și studii violonistice programatice pe care le-am creat pentru a aprofunda și îmbunătăți diferite probleme tehnice și expresive ale mâinii drepte și ale mâinii stângi.