

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

TEZĂ DE DOCTORAT

**O PERSPECTIVĂ INTERPRETATIVĂ ASUPRA SONATELOR
SCHUBERTIENE PENTRU PIAN COMPUSE ÎN PERIOADA
1825-1826**

- REZUMAT -

DOCTORAND:

VASILE-DANIEL DASCĂLU

CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:

PROF. UNIV. DR. DANA BORȘAN

2021

Teza reprezintă un studiu asupra limbajului muzical schubertian reflectat în sonatele pentru pian compuse între anii 1825-1826, dintr-o perspectivă interpretativă, și este structurată conform anexei (pag. 13).

CAPITOLUL I propune o încadrare în context a repertoriului ales, respectiv sonatele schubertiene pentru pian compuse în perioada 1825-1826: *Sonata D 840 în do major „Reliquie”*, *Sonata D 845 în la minor*, *Sonata D 850 în re major* și *Sonata D 894 în sol major*. O periodizare a sonatelor pentru de pian de Schubert este dificil de realizat. Dacă la Beethoven evoluția stilistică pe parcursul celor trei perioade de creație, general acceptate, este relativ clară, cu privire la Schubert există anumite disensiuni referitoare la etapele stilistice. Aceasta și din cauza faptului că Schubert, care a trăit doar 31 de ani (1797-1828), a compus mult într-o perioadă relativ scurtă de timp. Totuși, o anumită diferențiere – din punctul de vedere al stilului schubertian – se poate observa între lucrările instrumentale și, în special, între sonatele pentru pian. Sonatele timpurii, în majoritate compuse între 1815-1819, prezintă influențe puternice ale Clasicismului vienez - reprezentat de Haydn și Mozart - și ale stilului galant, mai ales în ceea ce privește structura formei, scriitura pianistică și dimensiunea sonoră.

Anilor sonatelor timpurii le urmează o perioadă de aproximativ cinci ani, denumită de muzicologul Andreas Krause „anii crizei”. Krause identifică anii de criză între 1818 și 1823, numindu-i astfel din cauza faptului că, în această perioadă, sonatele începute de Schubert s-au oprit la stadiul de fragment sau schiță, doar două sonate fiind complete. În această perioadă, Schubert și-a concentrat eforturile creative spre alte două genuri muzicale: lied și operă.

Desăvârșirea stilului târziu, cel care face obiectul cercetării în această teză, este posibilă tocmai datorită perioadei de tranziție/criză, a căutărilor rareori fructuoase dar importante pentru evoluția stilului, influențat, în unicitatea lui, tocmai de concentrarea componistică pe valorificarea vocii umane. Din acest punct de vedere, evoluția stilistică schubertiană este unică. Noul concept pe care Schubert îl implementează în sonatele compuse între 1825-1826 aduce suflu proaspăt unui gen pe care Beethoven părea să-l fi epuizat și deschide noi drumuri pentru generația în formare a marilor compozitori romantici. Acest nou stil este, în opinia mea, influențat de două direcții creatoare principale, declarate explicit de compozitor: *construirea drumului către marea simfonie* și *sublimarea muzicii la înălțătatea idee a unui mare poem muzical*.

„*Construirea drumului către marea simfonie*” este sintagma prin care Schubert își definește propriile eforturi - probabil după modelul beethovenian, dar cu propriul său limbaj

muzical. Ea transpare în multe dintre lucrările instrumentale non-simfonice, în speță în creația camerală și cea pentru pian. Gândirea simfonică, adoptată de Schubert în compoziție, nu reprezintă transformarea compozițiilor în simple exerciții menite să deschidă calea către simfonie, ci înseamnă suflul grandios, amplitudinea structurală, diversitatea sonoră caracteristice genului simfonic, respectiv valorificarea acestora în genuri camerale.

Într-o scrisoare către Friedrich Rochlitz, Schubert vorbește despre impulsul creativ ca ideal al expresiei muzicale: „*este dorința mea cea mai arzătoare, să realizez o lucrare muzicală pură, fără alt ingredient în afară de înălțătatea idee a unui mare poem așezat în muzică.*” Intenția se materializează în *Wandererfantasie D 760*, care reprezintă, de fapt, esența conceptului de poem așezat într-o muzică pur instrumentală. La origine, *Wandererfantasie* este un comentariu monotematic asupra unui lied, *Der Wanderer D 489*, compus în anul 1816. În anul în care a apărut *Wandererfantasie*, Schubert s-a preocupat în special de genul liedului, gen care a înlocuit, pentru o perioadă, interesul său componistic pentru sonata pentru pian și, în general, pentru lucrările instrumentale. Se poate deduce că, în lied, Schubert găsește noua idee care-l inspiră în lucrările instrumentale ulterioare.

CAPITOLUL AL II-LEA reprezintă o sinteză a stilului muzical schubertian reflectat în sonatele compuse în perioada 1825-1826, și este structurat în două subcapitole principale. Primul, intitulat *Particularități ale limbajului muzical în sonatele compuse în perioada 1825-1826*, are ca obiect de studiu caracteristicile limbajului muzical schubertian, prin raportarea la structură și formă, tonalitate și limbaj armonic, la aspectele ritmico-melodice, la tempi și agogică, la dinamică și diversitate timbrală, păstrând întotdeauna o perspectivă interpretativă. Contribuția originală a tezei se regăsește în subcapitolul al doilea, intitulat *Transpunerea limbajului muzical în imagine interpretativă și în realizare pianistică*. Aici am trasat principalele coordonate ale realizării imaginii interpretative, prin raportarea la parametrii muzicali prezentați în subcapitolul anterior. În segmentul intitulat *Universul afectiv – fir narativ și tropi*, am pornit de la ipoteza existenței unui set de leitmotive recurente – tropi – pe care Schubert brodează structura firului narativ al muzicii în sonatele pentru pian de maturitate. Cei mai importanți tropi identificați în sonatele compuse în perioada 1825-1826 sunt: *Rătăcitorul, Contemplația, Premoniția, Vânătorul, Jocul de lumină și umbră*.

În continuare, în capitolele al III-lea și al IV-lea am realizat analiza a două dintre sonatele compuse în perioada 1825-1826, pe care le consider reprezentative pentru subiectul cercetării

doctorale. Trebuie precizat că prezenta cercetare realizează studiul structurilor formale ale discursului muzical, urmărind descifrarea limbajului muzical schubertian în vederea unei traduceri în interpretarea pianistică.

CAPITOLUL III. SONATA D 845 ÎN LA MINOR.

Sentimentul premonitoriu care străbate întreaga **parte întâi** atinge apogeul în ultima secțiune, în coda devenită climax dramatic și punct de maximă greutate expresivă. În ciuda numeroaselor momente de dinamică intensă – *forte și fortissimo* – discursul muzical își găsește finalitatea în ultima izbucnire, chiar în finalul mișcării. Deși procedeul creșterii dinamice înspre finalul unei prime părți de sonată, după o eventuală scădere aproape totală a dinamicii, este întâlnit deja în sonatele beethoveniene – partea întâi în *op. 10 nr. 3*, de pildă – scopul expresiv este diferit. Dacă la Beethoven, creșterea dinamică are rolul de a concluziona în forță partea întâi (în acea perioadă, partea cea mai consistentă a unei sonate), de a induce un sentiment de rezolvare, în cazul *Sonatei D 845*, creșterea dinamică aduce, într-un discurs narativ prin excelență romantic, o finalitate sub auspicii tragice. Indicația agogică *alla breve* previne interpretul cu privire la evitarea abordării unui tempo static.

Partea a doua ia forma unei teme cu cinci variațiuni, având o impresionantă diversitate a stărilor emoționale sugerate: de la seninătatea temei, la dramatismul variațiunii a treia și impetuoșitatea virtuoză a variațiunii a patra. Partea a doua a sonatei este „înrudită” la nivel de concept – și scrisă în aproximativ aceeași perioadă – cu *Variațiunile pe o temă din Die Schöne Müllerin D 802* pentru flaut și pian, o lucrare în care Schubert pornește de la o temă simplă, banală ca scriitură, din liedul *Trockne Blumen* și creează o piesă de mare virtuositate și expresie dramatică. În acest sens, deși mai redusă ca dimensiuni, partea a doua a *Sonatei D 845* poate trece ca piesă de sine stătătoare. Ea este construită pe o orbită în jurul tonalității do major: tema, primele două variațiuni și ultima variațiune sunt scrise în do major; variațiunea a treia (punctul culminant, dramatic al piesei, realizat în centrul acestei orbite) este scrisă în tonalitatea omonimă do minor; variațiunea a patra, o explozie de virtuositate în stilul unui impromptu, are ca tonică la bemol major, relativa omonimei do minor; a cincea și ultima variațiune încheie cercul, prin revenirea la do major, într-o sonoritate învăluită în sunări de corn. Elementele de fantezie, de improvizație, caracterizează întreaga mișcare.

Dintre toate mișcărilor *Sonatei D 845*, **a treia, Scherzo**, are vădit construcția cea mai simfonică, atât în arhitectură cât și în dimensiune sonoră. Forma este extinsă pentru a acomoda

expresia muzicală bogată. Astfel, fiecare secțiune constitutivă a structurii ternare caracteristice scherzoului este la rândul său formată din mai multe secțiuni, căpătând individualitate, diversitate. Traseul tonal parcurs de Schubert este extrem de aventuros, apropiindu-se mai degrabă de Bruckner și Romantismul târziu decât de Clasicism. În acest sens, Schubert deschide noi drumuri pentru muzica secolului al XIX-lea, Scherzoul fiind un curajos act de explorare tonală, care va da aripi generației următoare de compozitori. Stilul târziu beethovenian este plin de explorări tonale dintre cele mai novatoare, însă parcă niciodată modulațiile nu se petrec cu atâta viteză, atât de fără efort, ca la Schubert. Într-adevăr, una dintre diferențele principale între Beethoven și Schubert în ceea ce privește aspectul tonal, este rezultatul expresiv: dacă la Beethoven, fiecare modulație are o direcție – vine de undeva și se îndreaptă către o țintă, are un scop, o justificare, este controlată, dictată de forța compozitorului, la Schubert, schimbările armonice sunt mai degrabă observate, contemplate de către compozitorul însuși, asemenea unui peisaj sau unei secvențe onirice.

Caracterul general al Scherzoului, indicat prin *Allegro vivace*, este alert, activ, trimite cu gândul la muzica tropului *Vânătorului* din narativul ciclului de lieduri *Die Schöne Müllerin*. Un al doilea strat expresiv este dat de contrastele dinamice imense, realizate de cele mai multe ori fără niciun fel de pregătire prealabilă. Eferescența aproape continuă este întrepătrunsă uneori de un caracter nostalgic, ca în cazul secțiunii de maximă îndepărtare tonală, între măsurile 59-64. Forma Scherzoului este ternară, A-B-A.

Trioul aduce o rărire a tempoului (*Un poco più lento*) și încălzirea expresiei muzicale. Relația de terță, esențială componentă a limbajului tonal schubertian, stabilește fa major ca nouă tonică. Discursul muzical sugerează un cântec de leagăn, caracterizat prin blândețe, prin suavitate. Incisivului scherzo îi răspunde una din cele mai calde, luminoase și intime pagini din creația schubertiană dedicată pianului, comparabilă cu trioul din *Sonata D 894 în sol major*.

Partea finală își extinde sfera expresivă, caracterizată de agitație, de rătăcire anxioasă, într-o structură formală dificil de analizat, datorită iregularității și asimetriei. Discursul muzical este deseori neclar în structura prezentată, realizând un caleidoscop de structuri muzicale, în stilul unui muzici de tip refren-cuplet dar fără consecvența rondoului clasic. În locul unui tipic A-B-A-C-A-B-A etc., forma ultimei mișcări ar putea fi, în linii mari, identificată astfel: A-B-A-B-A-C-B-A-B-C. În această schemă deja amețitoare, există o variație continuă a secțiunilor, niciodată identice. O abordare simplificată a formei ar putea considera cele două înlănțuiri B-A-B ca reprezentând de fapt o singură secțiune. Astfel, forma se poate sintetiza într-un clasic tipar A-B-

A-C-B-A-coda, o formă de rondo eliptică de refren după secțiunea mediană C. În mod cert, construcția arhitecturală gravitează spre două culminații principale – măsurile 169-191 și 476-498.

CAPITOLUL IV. SONATA D 894 ÎN SOL MAJOR.

Sonata în sol major D 894, datată octombrie 1826, încheie prima din cele două triade de sonate în patru părți și reprezintă totodată ultima sonată pentru pian publicată în timpul vieții compozitorului. Tobias Haslinger a publicat lucrarea atribuindu-i subtitlul *Fantasie oder: Sonate*. Andras Schiff sugerează un alt titlu, acela de „sonată a dansului”.

Scrisă în aproximativ aceeași perioadă cu *Cvartetul de coarde nr. 18 în sol major*, în raport cu care prezintă asemănări la nivelul structurii dar și al expresiei, al universului sonor, sonata „trezește, prin ale sale aspre contraste dintre caractere meditative și caractere explozive, impresia unei fantazări libere.” (R. Wieland, *Schubert. Späte Klaviermusik*) Sugerarea caracterului improvizatoric care străbate întreaga lucrare este împletită cu pregnanța ritmică a diverselor muzici de dans; discursul muzical este caracterizat de sonorități senine, calde, umbrite uneori pentru scurt timp, pentru ca, în final, să se întoarcă în starea de serenitate. Acest discurs narativ al „perindării” este realizat prin tropul *Rătăcitorului*.

Partea întâi este structurată într-o formă de sonată tradițională. Secțiunea concluzivă are rol de rememorare (*Rückblick*) dar, spre deosebire de precedentele două sonate, nu are forța sau dimensiunile necesare pentru a se constitui într-o secțiune de sine stătătoare. Secțiunea temei întâi cuprinde o singură idee tematică iar secțiunea temei a doua este cea mai extinsă a Expoziției, cu două idei tematice.

Construcția părții întâi este bazată pe acumularea constantă de energie, pornind de la liniștea totală a debutului, crescând în elan înspre culminația temei întâi (prima indicație de *f*, m. 21), tranziția spre prima temă a grupului secund (m. 27ff) și metamorfozarea în vals, culminația Expoziției (m. 56, prima indicație de *ff[z]*), apoi, după un scurt moment de repaus (m. 61-64), punctul culminant al întregii mișcări, în Dezvoltare (prima indicație de *fff*, m. 73).

Există însă un sentiment de serenitate, de pace, aproape religios care străbate întreaga mișcare, consecință probabilă a faptului că, în aceeași perioadă, Schubert compunea *Deutsche Messe D 867*, terminată la scurt timp după această sonată (în vara anului 1827). Sentimentului de pace interioară i se suprapune o forță contrastantă, clădită pe același material tematic. Această juxtapunere de stări poate fi interpretată ca fiind evenimente diferite care au loc în discursul narativ al aceluiași personaj arhetipal, *Rătăcitorul*.

Partea lentă comportă cele mai puternice asemănări cu liedul, în cantabilitatea aproape omniprezentă în scriitură, în lirismul limbajului muzical și chiar în organizarea formală. Este structurată într-o formă pe care o regăsim în mișcările lente ale sonatelor schubertiene târzii, aceea de lied tripentapartit de forma A-B-A'-B'-A'', în tonalitatea re major. Fiecare reapariție a unei anumite secțiuni este variată. Măsura este ternară, la fel ca în toate mișcările lente din sonatele târzii în patru părți, cu unica excepție a celei în do minor D 958. Partea lentă este construită pe contrastul puternic între liniștea, noblețea A-ului și tumultul, agitația interioară caracteristică B-ului. Ambele secțiuni sunt bazate pe același interval incipient, de cvartă. Contrastul între pastoralul A-ului și tumultul interior, profund subiectiv, de mare intensitate și interiorizare emoțională, amintesc de principalul contrast din ciclul de lieduri *Die Schöne Müllerin*; este un conflict între concepție și realitate sau un *Bildungsroman* „eșuat”. O interpretare prin identificarea toposului și a tropilor, a metaforelor și procedeele poetice, caracteristice liedului, aplicabile și în muzica instrumentală a lui Schubert, în special cea scrisă pentru pian, ar putea fi una din cheile înțelegerii acestei muzici.

Sonata D 894 este singura dintre sonatele în patru părți care are ca **parte a treia** menuet și nu scherzo. Însă caracterul acestui menuet îl apropie mult de scherzo, prin incisivitate, amplitudine sonoră, complexitatea formei și, nu în ultimul rând, prin contrastele dinamice și de caracter, atât în interiorul său dar mai ales în relație cu trioul.

Din punctul de vedere al caracterului dansului, muzica se apropie mai degrabă de estetica *ländlerului* - un dans în metru ternar de asemenea, un precursor de sorginte rustică al valsului, mai greoi și mai apăsător decât acesta. Forma menuetului este monopartită, alcătuită din intonarea variată de trei ori a primei secțiuni: A – A' – A. Trebuie specificat că a treia secțiune nu constă într-o repetare exactă a celei dintâi, ci este modificată din punctul de vedere al parcursului tonal, probabil din motive practice: prima secțiune modulează la relativă, a doua trebuind să se întoarcă la tonică. Fiecare din cele trei secțiuni principale este, la rândul său, alcătuită din două sub-secțiuni, care reprezintă de fapt esența muzicală a menuetului. Ele creează în sine un contrast independent de Trio, intern menuetului, în plan principal regăsindu-se diferența de textură între acordurile compacte pe de o parte și polifonia transparentă, de cealaltă parte și, implicit, diferențele de caracter care reies din acest fapt.

Trioul este poate cel mai poetic moment al întregii sonate. După menuetul pregnant, în care dansul este prezentat în două ipostaze - una burlescă iar cealaltă naivă, copilărească, conflictul

săvârșindu-se prin metamorfozarea naivității joviale în tristețe nostalgică - o chemare ca de corn (enunțată de două ori, în m. 53-54), acea *interrogatio* pe sextă mică, face tranziția către o cu totul altă lume sonoră.

Aplicând o analiză la nivel macro a structurii tonale a sonatei, constatăm o arpeggiere pe scară largă a lui sol major în cele patru părți: sol major, partea întâi – re major, partea a doua – si minor, a treia – sol major, **ultima parte**. Tonalitatea este puternic stabilită și creează în același timp unitate la nivelul macro al formei, prin folosirea centrelor tonale ale dominantei și relativei minor, încadrate de cele două momente ale tonicii.

Partea a patra este descrisă de Andras Schiff ca fiind „o uriașă secvență de polci și ecoseze – un fel de scenă de dans, absolut irezistibilă.” Indicația agogică *Allegretto alla breve*, ritmul format aproape exclusiv din optimi și pătrimi, fără formule punctate, sugerează o notă de *Gemütlichkeit* acestei scene de dans. Este o reîntoarcere în pastoralul idilic al părții secunde. Abordarea unui tempo prea rapid ar putea avea efecte negative, ar putea face ca muzica să sune banal, implicit plictisitor. Dificultatea interpretării părții a patra constă în controlul scenei de dans, găsirea unui tempo care să valorizeze muzica, lăsând, pe de o parte, să emane energia dansului, iar pe de altă parte ținând-o în frâu, pentru a arăta multitudinea de caractere, stări, culori pe care muzica le surprinde.

CONCLUZII. Ultimul capitol prezintă concluziile cercetării, din perspectiva experienței personale dobândite ca urmare a includerii, în perioada studenției, în repertoriul meu interpretativ, a unor piese reprezentative pentru muzica schubertiană.

1. Influențele beethoveniene în definirea unicității limbajului muzical schubertian

Este binecunoscută admirația lui Schubert pentru geniul muzical beethovenian și, în consecință, am întâlnit în scrierile de specialitate pe care le-am parcurs în vederea elaborării acestei lucrări, o constantă raportare la opusurile beethoveniene. În demersul meu, axat pe analiza lucrărilor pentru pian, am realizat comparații cu lucrările beethoveniene și am observat numeroase influențe pe care acestea le aduc în construcția limbajului muzical al lui Schubert - fie că este vorba de procedee componistice, fie de citări directe. Cu toate acestea, Schubert nu a rămas un simplu epigon al lui Beethoven: cercetând îndeaproape similitudinile dintre cei doi compozitori, am constatat că ele sunt, în pofida evidenței lor sau tocmai din această cauză, mai degrabă superficiale. Noile direcții pe care Schubert își construiește stilul de maturitate, reflectat

în sonatele care reprezintă obiectul de studiu al prezentei teze, sunt manifestări nepereche ale măiestriei și spiritualității sale.

Cele două direcții formatoare ale stilului sonatelor de maturitate pot fi esențializate în două cuvinte-cheie: simfonism și poeticitate. Desigur, putem găsi exemple desăvârșite de simfonism în *Sonata op. 106 în si bemol major „Hammerklavier”*, sau de expresie poetică în mișcările de debut ale *Sonatelor op. 101 în la major* sau *op. 109 în mi major*. Sonatele schubertiene însă își construiesc unicitatea prin modul personal în care compozitorul tratează cele două concepte, prin modul în care le face să inter-relaționeze și, mai ales prin felul în care traduce, în muzică, inalienabila sa lume interioară.

2. Locul sonatelor schubertiene în repertoriul pianistic de astăzi

Popularitatea lucrărilor schubertiene în sălile de concert nu pare să arate integrarea lor în repertoriul „standard” al pianiștilor. Principalele motive ar putea fi căutate într-o anumită lipsă a spectaculozității pianistice, în caracterul adesea încifrat al muzicii, în repetitivitatea unor structuri muzicale – acele „lungimi divine” de care vorbea Robert Schumann caracterizând *Sonata D 894 în sol major*. În repertoriile de concurs, o sonată de Schubert figurează rareori, în general una din ultimele trei (*D 958 în do minor*, *D 959 în la major* sau *D 960 în si bemol major*), iar părerea generală este că alegerea făcută a fost una destul de riscantă. Totuși, mari pianiști precum Radu Lupu, Alfred Brendel, Artur Schnabel, Andras Schiff sau Grigory Sokolov au inclus lucrări schubertiene în repertoriul lor permanent, deschizând lumii muzicale noi dimensiuni de înțelegere a acestora, prin interpretările și, în cazul lui Brendel sau Schiff, prin scrierile lor.

3. Dificultăți în interpretarea pe scenă a sonatelor schubertiene

Identificarea unor dificultăți dar și posibile soluții pentru depășirea acestora au la bază experiența mea personală în interpretarea pe scenă a lucrărilor alese din creația schubertiană. În acest context, putem sintetiza:

- *Muzica lui Schubert este plină de iluzii, dar interpretul trebuie să-și mențină luciditatea.*

Diferențele dintre realitatea gândită de pianist în pregătirea pentru scenă a unei lucrări schubertiene și cea din momentul recitalului poate lua prin surprindere interpretul. Odată invocată, muzica lui Schubert își trăiește propria viață. De aceea, pe scenă, am resimțit adesea nevoia ireală de a „face ceva”, de a adăuga, mereu, un plus de intenție în creionarea unui anumit afect sau în redarea unui pasaj de virtuositate. Însă am constatat că, în fapt, dacă imaginea interpretativă, în

detaliu, este bine definită *a priori*, momentul concertului ar trebui să fie, chiar pentru interpret, un moment dedicat mai degrabă ascultării decât cântatului. Farmecul muzicii schubertiene poate fi alterat de o implicare exterioară prea intensă. Poate pentru că nu este genul de muzică șamanică, de etos lisztian și nici nu presupune un exercițiu puternic de voință, asemenea opusurilor beethoveniene. Atunci când frica de a face prea puțin dispare, detaliile textului schubertian ies la suprafață cu naturalețe, iar întreg edificiul sonor, eliberat de încordările intenției, poate fi construit.

- *Pregnanță ritmică versus flexibilitate vocală*

Ritmicitatea este un element esențial în redarea coeziunii discursului muzical. Ea conferă claritatea necesară pentru a contracara eventualele “pericole” în interpretarea structurilor ample și adesea repetitive ale sonatelor. De la sine înțeleasă este importanța ritmului în numeroasele secvențe de muzică cu caracter dansant. Însă atunci când muzica se desfășoară în sfera cantabilului, este nevoie de o anumită flexibilitate pentru a sugera acele inflexiuni ale muzicii vorbite, specifice liedului și așezate de Schubert, cu măiestrie, în vocea pianului. Deși nu există cuvinte într-o lucrare instrumentală, raportarea constantă la vocea umană este necesară în crearea unui *parlando rubato* natural.

- *Explorarea diversității timbrale în nuanțe mici.*

Plaja de afecte pe care Schubert o creionează în sfera nuanțelor de *piano* și *pianissimo* generează o satisfacție deosebită pentru pianist în studiul sonatelor schubertiene, satisfacție condiționată de răbdarea pe care acesta trebuie să o mențină la un nivel ridicat, într-o muncă de meticulozitatea unui bijutier. Partea optimistă pe care eu am identificat-o constă în faptul că fiecare nouă privire asupra unei sonate schubertiene va dezvălui, de-a lungul timpului, mereu alte lumi de explorat. Din acest punct de vedere, repertoriul sonatelor schubertiene odată abordat, va rămâne unul de lungă durată în cariera unui pianist.

- *Părțile finale sunt veritabile exerciții de concentrare.*

Nivelul de atenție cerut de interpretarea oricăruia dintre rondourile de încheiere, atât din sonatele compuse între 1825-1826, cât și din cele ale triadei finale, este aproape înspăimântător. Camuflată în scriituri cu tempi moderați, dificultatea iese la iveală sub presiunea psihologică din timpul recitalului. Fiecare notă este importantă în amănunțimea discursurilor de tip *perpetuum mobile*, presărate cu mici inconsecvențe de text în reiterările diferitelor secțiuni. Nici scriitura – uneori nepianistică – nu ajută la ameliorarea dificultăților. Controlul pianistic nu este suficient dacă nu

este susținut de o putere de concentrare excepțională, dat fiind mai ales faptul că părțile finale urmează după trei mișcări de o lungime considerabilă.

4. Universul afectiv schubertian - Fir narativ și tropi

În afara caracterelor și figurilor poetice esențiale în discursul muzical schubertian, firul narativ al sonatelor analizate în prezenta lucrare este conturat printr-un procedeu expresiv tipic schubertian: folosirea unor tropi recurenți, care apar ca leitmotive în creațiile sale instrumentale, derivate din universul literar aflat într-o relație inseparabilă cu liedul. Arhetipurile *Rătăcitorului* și *Vânătorului*, dar și *Contemplația* - ca ieșire din cursul obișnuit al timpului, *Premoniția* - ca element de intrigă a firului narativ, precum și *Jocul de lumină și umbră* devin puncte de susținere ale construcției arhitecturale și structurii expresive.

Schubert realizează în sonatele pentru pian, prin tropi, un compendiu impresionant de imagini, idei, afecte - asemenea unei antologii medievale. El aduce astfel în genul sonatei pentru pian un model revoluționar de gândire și o paradigmă expresivă unică, prin care se individualizează și prin care își definește stilul componistic de maturitate. Universul afectiv al sonatelor compuse în perioada 1825-1826, este caracterizat printr-un spectru larg de caractere și trăiri exprimate, iar expunerea muzicală este unică - un hibrid liric/epic, constituind una din ideile schubertiene deschizătoare de drumuri în muzică, cu o influență majoră asupra epocii romantice.

ANEXA – STRUCTURA TEZEI

CAPITOLUL I

SONATELE COMPUSE ÎN PERIOADA 1825-1826 : ORIGINI ȘI CONTEXT

I.1 Context socio-cultural în Viena începutului de secol 19

I.2 Stil timpuriu versus stil târziu în creația schubertiană

I.3 Noi direcții în sonatele târzii – influențe ale gândirii simfonice și vocal-camerale

I.4 Liedul în creația schubertiană

I.5 Sonatele pentru pian ale anilor 1825 și 1826: *D 840 în do major*, „*Reliquie*”, *D 845 în la minor*, *D 850 în re major*, *D 894 în sol major*

CAPITOLUL II

II.1 PARTICULARITĂȚI ALE LIMBAJULUI MUZICAL ÎN SONATELE COMPUSE ÎN PERIOADA 1825-1826

II.1.1 Structură și aspecte formale

II.1.2 Tonalități și limbaj armonic

II.1.3 Aspecte ritmico-melodice

II.1.4 Tempi și agogică

II.1.5 Dinamică și diversitate timbrală

II.2 TRANSPUNEREA LIMBAJULUI MUZICAL ÎN IMAGINE INTERPRETATIVĂ ȘI ÎN REALIZARE PIANISTICĂ

II.2.1 Viziune interpretativă și realizare pianistică

II.2.2 Universul afectiv – fir narativ și tropi

CAPITOLUL III

SONATA D 845 ÎN LA MINOR

III.1 PARTEA ÎNTÂI

Moderato (la minor, Alla breve)

III.2 PARTEA A DOUA

Andante, poco mosso (do major, 3/8)

III.3 PARTEA A TREIA

Scherzo - Allegro vivace (la minor, 3/4). Trio – Un poco più lento (fa major, 3/4)

III.4 PARTEA A PATRA

Rondo. Allegro vivace (la minor, 2/4)

CAPITOLUL IV

SONATA D 894 ÎN SOL MAJOR

IV.1 PARTEA ÎNTÂI

Molto moderato e cantabile (sol major, 12/8)

Error! Bookmark not defined.

IV.2 PARTEA A DOUA

Andante (re major, 3/8)

IV.3 PARTEA A TREIA

Menuetto. Allegro moderato (si minor, 3/4) – Trio (si major, 3/4)

IV.4 PARTEA A PATRA

Allegretto (sol major, Alla breve)

CONCLUZII