

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

**REPERE STILISTICE  
ÎN CREAȚIA PENTRU CHITARĂ  
A COMPOZITORULUI MAURO GIULIANI**

**REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT**

**DOCTORAND:**

**TUDOR NICULESCU-MIZIL**

**CONDUCĂTOR ȘTIINȚIFIC:**

**PROF. UNIV. DR. ȘERBAN - DIMITRIE SOREANU**



## Capitolul IV. Sinteze

### IV. I. Rezumat

Chitara clasică, un instrument a cărui evoluție a surprins transformări și ameliorări majore de-a lungul a mai bine de cinci secole în vederea definirii caracteristicilor sale de construcție, pe de-o parte, și a valențelor sale expresive, pe de altă parte, se prezintă în contemporaneitate în plenitudinea capacităților sale de relevare semnificativă prin intermediul unei sonorități unice. Secolele XVIII-XIX au reprezentat un moment de puternică dezvoltare a chitarei atât ca instrument bine conturat cu un specific aparte, cât și în ceea ce privește opțiunea repertorială. Prezenta lucrare este axată asupra identificării unor *repere stilistice în creația pentru chitară a compozitorului Mauro Giuliani*, în ideea investigării aspectelor de particularitate a construcției discursurilor muzicale. Prin analiza amănunțită a operei creatorilor de școală chitaristică, de la începuturile ascensiunii chitarei ca instrument de concert se poate forma o imagine cuprinzătoare asupra parcursului său de-a lungul istoriei muzicii, raportul dintre estetica și tehnicile contemporane de tratare a sunetelor și moștenirea spirituală a epocilor trecute fiind unul de complementaritate.

Cercetarea aplicativă este împărțită în patru capitole: capitolul I – *Prolegomene*, capitolul II – *Configurația discursului muzical la Mauro Giuliani*, capitolul III – *Perspective sonore ale chitaristicii lui Mauro Giuliani* și capitolul IV – *Sinteze*.

Capitolul de *Prolegomene* are ca scop motivarea alegerii tematicii propuse – *I.1. Argument* - și poziționarea compozitorului în contextul cultural-artistic al epocii. În acest sens, dimensiunea universului muzical-ideologic al lui Mauro Giuliani a fost relaționată în permanență cu acumulările care au avut loc în perioada Clasicismului muzical privind dezvoltarea formelor și a genurilor, a stilului instrumental concertant, a calității construcției instrumentelor și a creării mijloacelor de propagare a informației. Influențele resimțite asupra creației sale sunt integrate unei viziuni în care elementele disparate ale diferitelor surse de inspirație sunt valorificate printr-o măiestrită abilitate de stabilire a funcției acestora în cadrul unui proces esențializat de comunicare artistică. Seva acestor determinante care se referă la utilizarea cu preponderență a anumitor structuri formale sau a unor elemente tematice sau de vocabular muzical va fi extrasă din tărâmul unui tezaur muzical al epocii, sintetizat prin decantare și va constitui izvorul de manifestare a *diademei* compozitorului – *I.2. Mauro Giuliani în contextul Clasicismului muzical*. Considerând aportul muzicianului ca parte componentă a unei mișcări culturale europene, în cadrul celui de-al doilea subcapitol din

*Prolegomene* au fost menționați și principalii exponenți formatori de școală chitaristică din perioada respectivă.

*Capitolul II - Configurația discursului muzical la Mauro Giuliani* – își propune să realizeze o analiză a componentelor distinctive ale discursului muzical, asemenea unei radiografii panoramice a creației compozitorului. Termenul *distinctiv* va presupune identificarea acelor elemente de limbaj muzical care se pot regăsi și în creația altor compozitori dar care capătă, prin frecvența utilizării și prin contextualizare, o semnificație aparte.

Evoluția chitarei ca particularități de construcție - de la începutul secolului al XVII-lea și până în prezent - a fost prezentată în subcapitolul *II.1* intitulat *Chitara romantică și chitara modernă*, evidențiându-se specificitatea fiecărui instrument în parte. Digației, ca modalitate de organizarea a mișcărilor și rolului degetelor în redarea textului muzical pe chitară, i-a fost dedicat subcapitolul *II. 2 – Principii de digitație*, în care sunt analizate câteva exemple din metoda *Studio per la chitarra, op. 1*. În urma studiului întreprins au fost stabilite repere în alegerea digitațiilor de către compozitor. În cadrul subcapitolului *II. 3 – Procedeele și elementele tehnice și de vocabular muzical specifice. Rolul lor în realizarea interpretării* – s-a reliefat relația indisolubilă care există între variatele aspecte ale tehnicii componistice și instrumentale și scopul expresiv al utilizării acestora. S-a făcut referire, astfel, la tehnica *legato*-ului – cu rol de fluidizare a muzicii, în articulație, în reliefaarea secvențelor muzicale, în conturarea dinamicii, în crearea efectului de *campanella* și în realizarea agogicii - a *glissando*-ului – care poate sugera spiritul ludic sau o interpretare într-un stil declamativ - la rolul muzical al pasajelor scalare, al arpegiilor – *trioletele de șaisprezecimi* ce reprezintă elemente de virtuozitate care dinamizează evoluțiile sonore producând efectul de *perpetuum mobile* - al suprapunerilor intervalice succesive – terțe și octave perfecte paralele - precum și al succesiunilor intervalice articulate desfășurate. *Ritmul trohaic punctat* a fost tratat tot în acest subcapitol ca element specific de vocabular ritmic prin care se pot exprima forța lăuntrică, determinarea sau o atitudine eroică, triumfătoare. Alte aspecte de particularitate au fost constituite de profilul ritmic izocron al *succesiunii de trei valori egale*, care în lucrările lui Mauro Giuliani denotă echilibru și eleganță și de o anumită tipologie cadențială în care se poate identifica o *structură cadențială specifică* în ceea ce privește profilul ritmic și disponerea vocilor. În expunerea considerentelor legate de semantica tonalităților utilizate s-au constatat două mari direcții de orientare: pe de-o parte, preponderența întrebuințării tonalităților majore și, pe de altă parte, nuanțarea semnificațiilor expresive ale tonalităților cu mod minor. Datorită forței inepuizabile de motricitate a muzicii lui Mauro Giuliani,

tonalitățile minore capătă o tentă dramatică, de exteriorizare a unui freamăt interior, însă într-un stil combativ asumat. Au fost consemnate, de asemenea, principalele tipuri de acompaniament regăsite în operele compozitorului: basul *Alberti*, pedala, pilonii armonici, figurația melodică, acompaniamentul acordic desfășurat și suprapunerile intervalice. Ca elemente specifice de realizare a *contrastului* – o trăsătură caracteriologică a muzicii sale – s-au evidențiat *surpriza* în cele trei ipostaze de manifestare – în plan dinamic, armonic și structural - și *motivul semnalului* – introdus printr-un puternic contrast de natură ritmică, armonică sau dinamică. Ornamentația și improvizația au fost analizate în lumina sesizării unei originalități creatoare. S-au identificat, astfel, câteva dintre valențele expresive ale unor ornamente precum: *apogiatura scurtă descendentă sau ascendentă*, *dubla apogiatură*, *grupetto-ul*, *trilul*, *mordentul* și *arpeggiato-ul*. Improvizația a fost clasificată în funcție de două aspecte: pasajele improvizatorice propriu-zise – cu cel mai mare grad de libertate interpretativă, în special agogică - și pasajele de tip improvizatoric – în care se poate depista cu ușurință spiritul improvizatoric, grafia rămânând una standard. S-a ridicat, totodată, problema provenienței temelor din piesele compozitorului, precum și a similitudinilor dintre anumite fragmente muzicale care aparțin unor piese diferite și care iau forma unor autocitări recurente.

Subcapitolul II. 4. are ca scop sesizarea *complexității categoriilor muzicale reliefate prin intermediul semanticii*. Sub raport dinamic s-a constatat cultivarea ideii de contrast prin variatele funcții pe care indicația de *sforzando* le deține. Prin constanța utilizării acesteia, în contexte muzicale diferite, Mauro Giuliani creează un îndrumar interpretativ clar bazat pe o viziune proprie bine definită. Agogica, timbralitatea și articulația, alături de dinamică au fost analizate într-o permanentă relaționare menită să contribuie la edificarea unui discurs muzical complex și conotativ.

Subcapitolul II. 5. – *Valențe pluritimbrale* - evidențiază raportarea sonorității chitarei față de ansamblul orchestral și multiplele sensuri evocatoare pe care chitara le poate transmite prin intermediul scriiturii și al conjugării mijloacelor sale expresive. Instrumentul poate face trimitere, astfel, către sonoritatea flautului și a vioarei, a violoncelor și a contrabașilor, a trompetei și a cornului, precum și către specificul instrumentelor de percuție – timpan, tobă mică. S-a reliefat, de asemenea, relația dintre efectele muzicale de *tutti* și *sol* și modul prin care acestea se oglindesc în partitură.

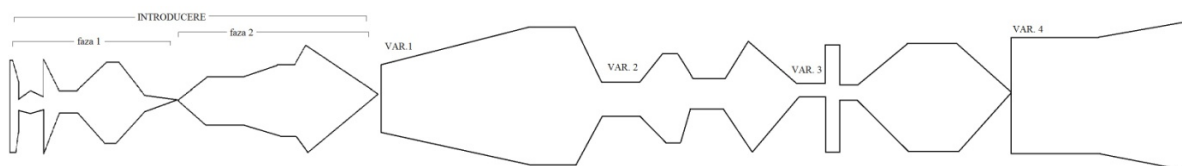
Argumentările din cadrul celui de-al doilea capitol au fost susținute prin acordarea de exemple muzicale cu rostul de a demonstra, întări și clarifica afirmațiile făcute.

*Capitolul III - Perspective sonore ale chitaristicii lui Mauro Giuliani – înglobează* analizele interpretative ale unor lucrări de referință din creația compozitorului pentru chitară solo - *Le Rossiniane per la chitarra, 1 parte, op. 119, Grande Ouverture, op 61, Gran Sonata Eroica per chitarra, op. 150, XII Monferrine per chitarra, op. 12, Trois Rondeaux pour guitarre, op. 17* – pentru chitară camerală - *Tre Polonesi concertanti per due chitarre, op. 137, Grand duo concertant pour flûte ou violon et guitarre, op. 85* - și pentru chitară concertantă - *Grand concerto pour la guitarre avec accompagnement de grand orchestre, op. 30*. Analiza aplicativă a vizat propunerea de soluții interpretative într-o întrepătrundere cât mai naturală a aspectelor care țin de morfologie, sintaxă, fenomenologie, hermeneutică și axiologie, urmărindu-se fluxul ideatic al expunerilor muzicale. În continuare, ca modalitate de sinteză, se vor realiza grafice tensionale și tabele cu forma pieselor supuse investigației muzicale.

Forma piesei *Le Rossiniane per la chitarra, 1 parte, op. 119* este una liberă, având în vedere specificul genului de *potpuriu* sau *fantezie*. Introducerea lucrării are o dimensiune considerabilă. Prima temă preluată din opera *Otello* de Gioachino Rossini va fi prelucrată în faza 2 a acestei secțiuni introductive.

INTRODUCERE	VAR. 1 Andante grazioso tema 2: Languir per una bella	VAR. 2 Maestoso tema 3: Al capricci della sorte	VAR. 3 Moderato tema 4: Pensa alla patria	VAR. 4 Allegro vivace Tema 5: Cara, per te <i>quest'anima</i>
măs. 1-123	măs. 124-172	măs. 173-218	măs. 219-286	măs. 287-398
mi minor	Do major	La major	Re major	Sol major
faza 1 – măs. 1-67 faza 2 – tema 1. <i>Assisa a pie d' un salice</i> - măs. 68- 123 – f2.1: expunerea temei –măs. 68-85; f2,2: prima prelucrare variațională – măs. 86-103; f.2.3 – a doua prelucrare variațională, măs. 104-122. pasaj de tranziție – măs. 123	var. 1.1: expunerea temei – măs. 124-140; var. 1.2: prima prelucrare variațională – măs. 141-155 var. 1.3: a doua prelucrare variațională măs. 156-171; pasaj de tranziție - măs. 171-172.	formă de lied tripartit: A – măs. 173- 183; B – măs. 184-202; C – măs. 203- 215. pasaj de tranziție – măs. 215- 218	pasaj de tranziție – măs. 282-286	

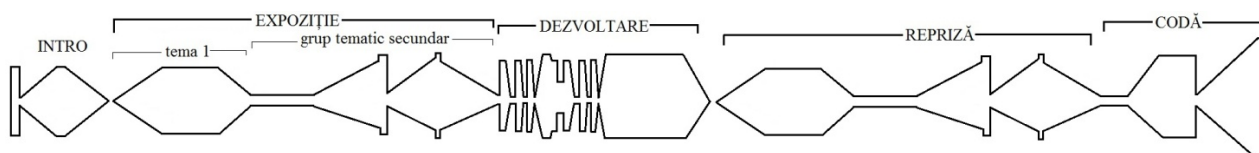
Ultima variațiune a *Rossiniane*, nr. 1 va reprezenta apogeul energetic al piesei, într-o continuă derulare de evenimente sonore.



*Grande Ouverture, op 61* este scrisă într-o formă de *sonată* care urmează modelul: introducere, expoziție, dezvoltare, repriză și codă. Lucrarea este concepută având la bază o viziune componistică în care sonoritatea chitarei se află într-o strânsă relaționare cu o imagistică de tip orchestral.

INTRODUCERE <i>Andante sostenuto</i>	EXPOZIȚIE <i>Allegro Maestoso</i>	DEZVOLTARE	REPRIZĂ	CODĂ
măs. 1-15	măs. 16-86	măs. 87-123	măs. 124-186	măs. 187-218
<i>la minor</i>	tema 1: <i>La major</i> – măs. 16-47 punte: măs. 47-51 grup tematic secundar - <i>Mi major</i> t2.1 - măs. 51-59 pasaj de tranziție - măs. 59-61 t2.2 - măs. 61-76 concluzia expoziției - măs. 77-86	<i>Do major</i> – măs. 87-104 <i>re minor</i> – măs. 105-110 <i>Do major</i> – măs. 111-113 <i>la minor</i> – măs. 113,114 <i>Mi major</i> – 115-123	tema 1: <i>La major</i> – măs. 124-146 punte: măs. 147-151 grup tematic secundar - <i>La major</i> t2.1 - măs. 151-159 pasaj de tranziție - măs. 159-161 t2.2 – măs. 161-176 concluzia reprizei - măs. 177-186	<i>La major</i> preluarea de idei tematice din celelalte secțiuni ale lucrării.

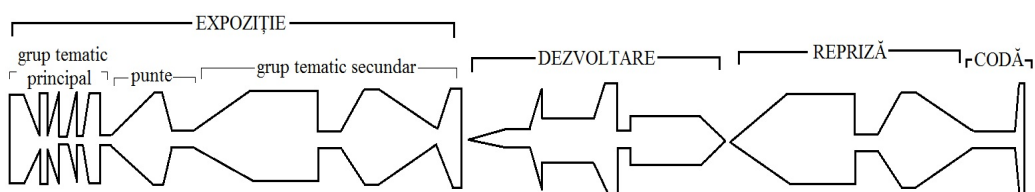
Piesa are un caracter de maiestruozitate, dinamica fiind una deosebit de variată în funcție de intenția de sugestie. În următorul grafic tensional, liniile orientate în sens ascendent sau descendent semnifică *crescendo*-urile și *decrescendo*-urile, iar liniile verticale drepte și paralele situate la o distanță mai mică sau mai mare unele față de celelalte simbolizează nivelul de intensitate al planurilor dinamice, precum și menținerea evoluțiilor muzicale în sfera unei concepții sonore unitare. Atunci când figurile geometrice sunt legate între ele, discursurile muzicale sunt de tip conjunct, iar atunci când există un mic spațiu între reprezentările grafice se face referire la o articulație disjunctă.



*Gran Sonata Eroica per chitarra, op. 150* are o formă de *sonată*, grupul tematic secundar din expoziție fiind reexpus aproape identic în repriză, care este eliptică de tema întâi. Bogăția ideilor tematice face ca piesa să ofere o deosebită diversitate a trăsăturilor caracteriologice.

EXPOZIȚIE	DEZVOLTARE	REPRIZĂ	CODĂ
măs. 1-114	măs. 115- 189	măs. 190-245	măs. 245- 263
<p>grup tematic principal</p> <p>tema 1.1: <i>La major</i> – măs. 1-14</p> <p>tema 1.2: <i>La major</i> – măs. 14-29</p> <p>punte: măs. 30-49</p> <p>grup tematic secundar – <i>Mi major</i>.</p> <p>t2.1 – măs. 50-67</p> <p>t2.2 – măs. 67- 74</p> <p>t2.3 – măs. 75 87</p> <p>t2.4 – măs. 87-95</p> <p>t2.5 – măs. 95- 105</p> <p>concluzia expoziției – măs. 105-114</p>	<p>D1: <i>Mi major</i> – măs. 115-132</p> <p>D2: <i>Sol major, Do major</i> - măs. 133-143</p> <p>D3: <i>Do major</i> – măs. 144- 169</p> <p>D4: <i>Do major</i> -măs. 169-175; <i>re minor</i> - măs. 176, 177; <i>Mi major</i>, <i>pedala pe dominantă</i> - măs. 178- 189</p>	<p><i>La major</i></p> <p>R1 – măs. 190-207</p> <p>R2 - măs. 207-214</p> <p>R3 – măs. 215- 227</p> <p>R4 – măs. 227-235</p> <p>R5 – măs. 235-245</p>	<p>c1 – măs. 245-254</p> <p>c2 – măs. 255-263</p>

În următorul grafic tensional al piesei s-au creionat principalele tendințe ale fluxului dinamic. Liniile verticale care apar într-un mod abrupt în cadrul exemplului și care sunt orientate către două linii orizontale paralele, apropiate una față de cealaltă sugerează raportul dintre planurile dinamice de *f* și *subito p*.



*Cele XII Monferrine pentru chitară op. 12* au o concepție unitară referitoare la organizarea structurală. Dansurile sunt niște miniaturi instrumentale și au formă de *lied tripentapartit*. Contrastul dintre secțiuni este sesizabil la nivel tematic, din punct de vedere tonal realizându-se, în cadrul secțiunilor de tip *B*, orientări către funcțiile dominantei – *Monferrinele* nr. 1, 2, 4, 5, 9 - sau modulații pasagere – *Monferrinele* nr. 3, 12. Dansurile nr. 6, 7, 8, 10, 11 prezintă o uniformizare a cadrului tonal, neexistând un contrast sub acest aspect. Având în vedere similaritatea de structură a dansurilor s-au ales spre exemplificare câteva mișcări în care se pot identifica diferențe în ceea ce privește criteriile expuse anterior.



*Monferrine, no. 1*

A	• B	A
măs. 1-8	măs. 8-12	12-16
<i>Mi major</i>	orientare către funcția dominantei	<i>Mi major</i>

*Monferrine, no. 3*

A	• B	A
măs. 1-8	măs. 8-12	măs. 12-16
<i>Re major</i>	Modulație spre <i>Fa# major</i>	<i>Re major</i>

*Monferrine, no. 6*

A	• B	A
măs. 1-8	măs. 8-12	măs. 12-16
<i>Fa major</i>	<i>Fa major</i> fără contrast tonal	<i>Fa major</i>

*Monferrine, no. 12*

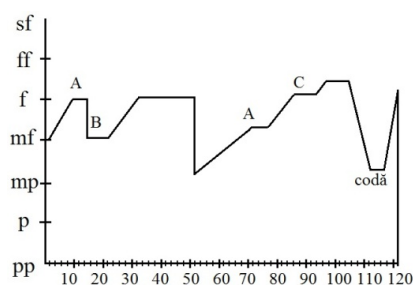
A	• B	A
măs. 1-8	măs. 8-12	măs. 12-16
<i>Do major</i>	Modulație spre <i>Mi major</i>	<i>Do major</i>

Cele trei *Rondo-uri op. 17* au formă de *rondo*, existând foarte mici diferențe de concepție între acestea din punct de vedere structural. Astfel, în cazul primului rondo, după cel de-al doilea cuplet – C – va apărea direct *coda*, fără revenirea refrenului. *Rondo-ul op. 17, no. 2* va avea modelul de tip: *A-B-A-C-A-codă*, iar *Rondo-ul op. 17, nr. 3* se va termina odată cu ultima apariție a refrenului.

*Rondo op. 17, no. 1*

A	B	A	C	CODĂ
măs. 1-24	măs. 24- 70	măs. 71-90	măs. 90-113	măs. 113-121
<i>La major</i>	<i>La major, Mi major, inflexiune modulatorie Si major</i>	<i>La major</i>	<i>La major, instabilitate tonală, inflexiune modulatorie spre si minor</i>	<i>La major</i>

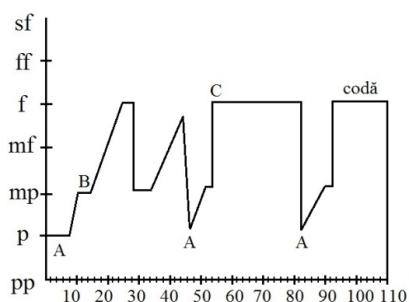
Graficul tensional al primului rondo este unul echilibrat, momentele de tensiune dramatică având loc în cadrul cupletelor *B* și *C*.



*Rondo op. 17, no. 2*

A	B	A	C	A	CODĂ
măs. 1-8	măs. 8-46	măs. 46-54	măs. 54-84	măs. 84-92	măs. 92-110
<i>Do major</i>	<i>Do major Re major Sol major</i>	<i>Do major</i>	<i>la minor</i>	<i>Do major</i>	<i>Do major</i>

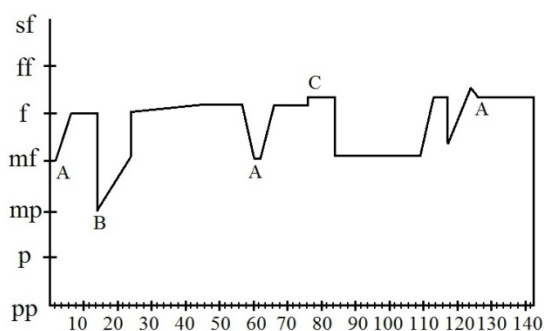
Cel de-al doilea rondo, op. 17 se desfășoară tot în virtutea unui echilibru desăvârșit al formei și al mijloacelor de expresie. Cuplet *C* va constitui suportul unei manifestări consecvente a energiei interpretative într-un plan dinamic susținut de *f*.



*Rondo op. 17, no. 3*

A	B	A	C	A
măs. 1-16	măs. 17-62	măs. 63-78	măs. 79-127	măs. 128-143
<i>Re major</i>	<i>Re major</i> – măs. 17-28 <i>La major</i> – măs. 29-62	<i>Re major</i>	<i>si minor</i> – măs. 79-81; 115-117 <i>Fa# major</i> – măs. 82-86; 118-125. <i>Re major</i> – măs. 87-114	<i>Re major</i>

Graficul tensional al celui de-al treilea rondo op. 17 ilustrează o mai mare concentrare a sonorităților în jurul planurilor dinamice de *mf* și *f*, vădindu-se în acest mod, specificul de vitalitate și optimism al muzicii.



Forma primei poloneze din calupul celor *Tre Polonesi concertanti per due chitarre, op. 137* este de *lied tripartit simplu*. Fiecare poloneză este urmată de câte un *Trio* cu aceeași structură formală, astfel că, gândite împreună vor alcătui *lieduri tripartite compuse*.

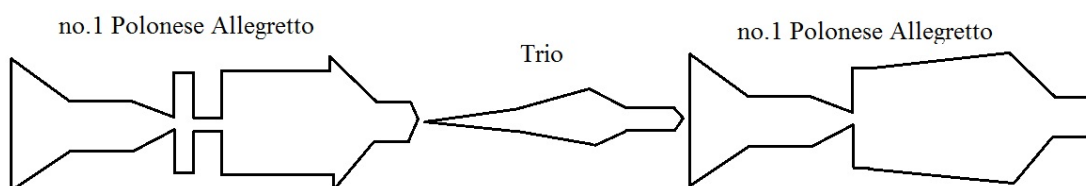
*No. 1 Polonese Allegretto*

<i>a</i>	<i>a</i> <sup>1</sup>	<i>a</i>
Măs. 1-8	Măs. 9-21	Măs. 22-29
<i>Re major</i>	<i>mi minor</i> <i>Re major</i> <i>Sib major</i> <i>La major</i>	<i>Re major</i>

*Trio - no. 1*

<i>b</i>	<i>b<sup>1</sup></i>	<i>b</i>
Măs. 1-8	Măs. 9-16	Măs. 17-24
<i>Sol major</i>	<i>Re major</i>	<i>Sol major</i>

Având în vedere că modalitatea de interpretare a celor trei poloneze și a trio-urilor care le corespund este în *attacca*, graficele tensionale au fost realizate vizând forma de ansamblu a acestora – ex: *no. 1 Polonese Allegretto* și *Trio-ul no. 1*.



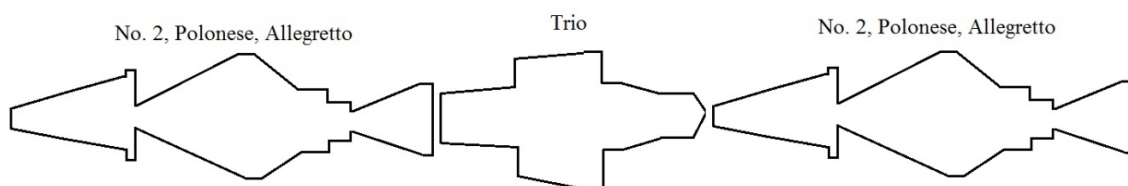
*No. 2 Polonese, Allegretto*

<i>a</i>	<i>a<sup>1</sup></i>	<i>a</i>
măs. 1-8	măs. 9-22	măs. 23-30
<i>La major</i>	<i>Mi major</i>	<i>La major</i>

Forma *Trio*-ului celei de-a doua poloneze:

<i>b</i>	<i>b<sup>1</sup></i>	<i>b</i>
măs. 1-8	măs. 9-19	măs. 20-27
<i>Re major</i>	<i>si minor</i>	<i>Re major</i>

În cadrul secțiunii *a<sup>1</sup>* a celei de-a doua poloneze se va realiza o creștere continuă a sonorității dinspre *mp* spre *ff*. *Trio*-ul va conține, de asemenea, momente de maximă intensitate tensională.



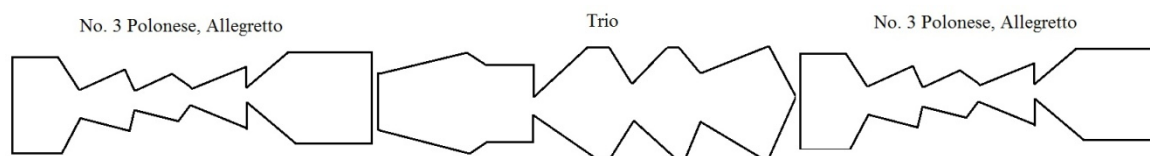
*No. 3 Polonese, Allegretto*

<i>a</i>	<i>a<sup>1</sup></i>	<i>a'</i>
măs. 1-10	măs. 11-20	măs. 21-25
<i>mi minor</i>	<i>Fa# major</i> <i>mi minor</i>	<i>mi minor</i>

Forma celui de-al treilea *Trio*:

<i>b</i>	<i>b<sup>1</sup></i>	<i>b</i>
măs. 1-16	măs. 17-24	măs. 25-32
<i>Mi major</i>	<i>Si major</i>	<i>Mi major</i>

O caracteristică a sonorității în cea de-a treia poloneză și în cadrul ultimului trio este proporționalitatea dinamică ce se formează prin abordarea secvențelor muzicale și a motivelor de tip *antecedent-consevcvent*.



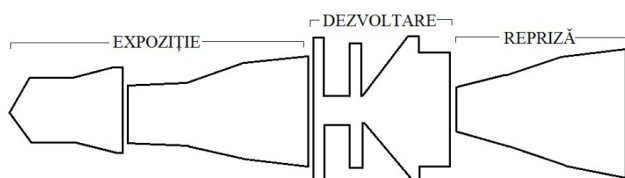
Forma de ansamblu a fiecărei poloneze alături de trio-ul aferent:

A	B	A
a a <sup>1</sup> a	b b <sup>1</sup> b	a a <sup>1</sup> a

Prima mișcare – *Allegro Maestoso* – din cadrul lucrării *Grand duo concertant pour flûte ou violon et guitarre, op. 85* are formă de *sonată*. În cazul t2.1, aceasta va fi expusă întâi la chitară și apoi la flaut, iar în ceea ce privește t2.2, chitara va deține un pasaj solistic de virtuozitate, realizând apoi acorduri repetitive cu rol de acompaniament, melodia fiind continuată de către flaut.

EXPOZIȚIE	DEZVOLTARE	REPRIZĂ
măs. 1- 69	măs. 70- 100	măs. 100-143
T1: <i>La major</i> - măs. 1-21 punte - măs. 22-25 grup tematic secundar – <i>Mi major</i> t2.1 – măs. 26-45 t2.2 - măs. 46-69	amplu proces modulatoriu: <i>fa# minor</i> - măs. 72-76 <i>mi minor</i> - măs. 81 <i>Do major</i> - măs. 82 <i>la minor</i> - măs. 83 <i>Mi major</i> - măs. 84 <i>Do major</i> - măs. 85-91 <i>re minor</i> – măs. 92-94 <i>la minor</i> -măs. 95 <i>Mi major</i> - măs. 98-100	eliptică de t1 T21: <i>La major</i> – măs. 100-119 T2.2: <i>La major</i> – măs. 120-143

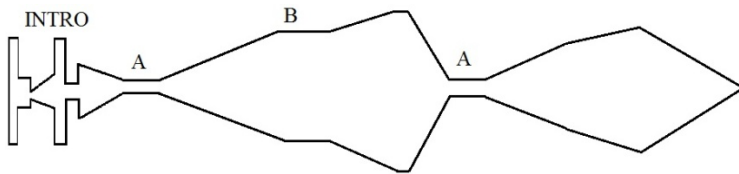
Graficul tensional al primei mișcări reliefează atât sonorități subite de *f* și *ff*, cât și o coerență a conducerii dinamicii discursului muzical într-un mod gradual în cadrul diferitelor secțiuni.



A doua mișcare – *Andante molto sostenuto* – are formă de *lied tripartit*, fiind precedată de o introducere efectuată numai de către chitară. La revenirea secțiunii *A*, formula de acompaniament de la chitară va fi modificată.

INTRODUCERE	A	B	A
măs. 1-8	măs. 8-26	măs. 26-41	măs. 42-64
secțiune alocată în exclusivitate chitarei: <i>Re major</i>	<i>Re major</i>	<i>re minor</i> – măs. 26-28 <i>Do major</i> – măs. 29 <i>Fa major</i> – măs. 32-34 <i>re minor</i> – măs. 35, 36 <i>La major</i> – măs. 38-41	<i>Re major</i>

Profilul dinamic al introducerii chitarei este unul foarte variat, contrastul fiind evidențiat, sub acest aspect, încă de la începutul piesei. Acumularea tensională se va realiza până în secțiunea *B*, unde va avea loc momentul de maximă descătușare a imboldului interpretativ.



A treia mișcare este compusă dintr-un *Scherzo* în tempo *Vivace* și un *Trio*. Forma ambelor piese este de *lied tripartit simplu*, iar împreună formează un *lied tripartit compus*.

#### Forma *Scherzo*-ului, *Vivace*

a	a <sup>1</sup>	a
măs. 1-16	măs. 16-34	măs. 34-50
<i>Re major</i>	<i>La major</i>	<i>Re major</i>

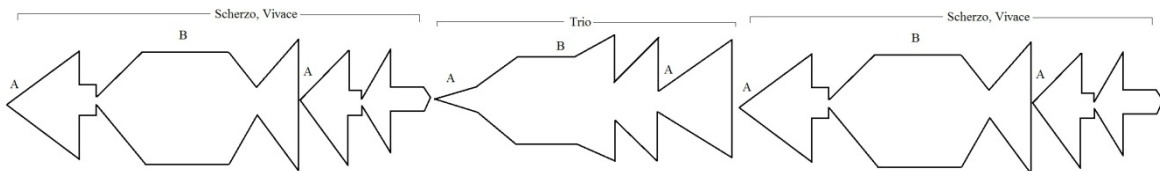
#### Forma *Trio*-ului

b	b <sup>1</sup>	b
măs. 1-16	măs. 17-30	măs. 31-51
<i>Re major</i>	<i>La major</i>	<i>Re major</i>

#### Forma *Scherzo*-ului și a *Trio*-ului:

A	B	A
a a <sup>1</sup> a	b b <sup>1</sup> b	a a <sup>1</sup> a

Caracterul *Scherzo*-ului și al *Trio*-ului este unul de virtuozitate în care creșterile dinamice se realizează brusc la nivelul motivelor muzicale.

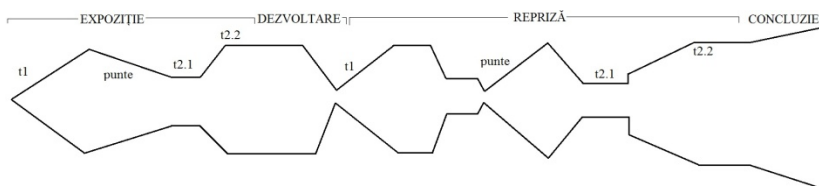


Forma celei de-a patra mișcări – *Allegretto espressivo* - a lucrării *Grand duo concertant pour flûte ou violon et guitarre, op. 85* este de *sonată*. În cadrul acestei ultime părți a duo-ului, scurta dezvoltare va fi realizată printr-o pedală pe dominantă. T1 și t2.2, atunci

când vor fi readuse în repriză, după expunerea lor similară în raport cu apariția din expoziție – aici t2.2 în tonalitatea de bază - ambele vor suporta prelucrări de ordin tematic.

EXPOZIȚIE	DEZVOLTARE	REPRIZĂ	CONCLUZIE
măs. 1-82	măs. 83-105	măs. 106-184	măs. 185-200
T1: <i>La major</i> – măs. 1-28 Punte- măs. 29-49 grupul tematic secundar: <i>Mi major</i> t2.1 - măs. 50-65 t2.2 – măs. 66-82	pedală pe dominantă <i>Mi major</i> – secțiune cu o dimensiune redusă	T1: <i>La major</i> – măs. 106-116 <i>Do major</i> – măs. 117-132 <i>la minor</i> – măs. 133-139 punte: <i>Fa major</i> – măs. 140-152 grupul tematic secundar t2.1: <i>La major</i> - măs. 153-168 t2.2: <i>La major</i> – măs. 169-184	<i>La major</i>

În cadrul graficului tensional al ultimei mișcări a duo-ului se poate observa cum apariția fiecărei teme reechilibrează discursul muzical, reprezentând, totodată, un nou punct de pornire a construcției dinamicii.

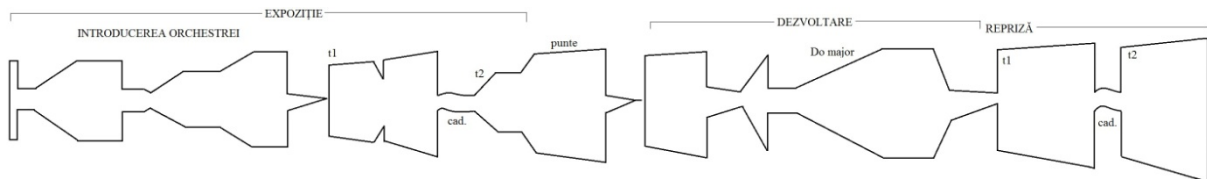


Prima parte a concertului nr. 1 de Mauro Giuliani intitulat *Grand concerto pour la guitarre avec accompagnement de grand orchestre, op. 30* are formă de *sonată*, indicația de caracter fiind *Maestoso*. În partitura pentru chitară și orchestră, chitara va deține întotdeauna rolul solistic principal, neexistând momente de subordonare a chitarei față de orchestră.



INTRODUCERE	EXPOZIȚIE	DEZVOLTARE	REPRIZĂ	CODĂ
măs. 1-105	măs. 106- 202	măs. 242-334	măs. 335-407	măs. 408-420
expoziția orchestrei	t1: <i>La major</i> – măs. 106-147 cadență – măs. 148, 149 punte: ansamblul orchestral - măs. 150-156, t2: <i>Mi major</i> – măs. 157-202 punte : ansamblul orchestral – măs. 203-241	proces modulatoriu <i>Mi major</i> – măs. 242-248 <i>fa# minor</i> - măs. 249-251 <i>do# minor</i> - măs. 261 <i>La major</i> - măs. 262, 263 <i>mi minor</i> - măs. 268-270 <i>Do major</i> - măs. 271-319 <i>la minor</i> - măs. 320-326	t1: <i>La major</i> – măs. 335-353 cadență – măs. 354 punte: ansamblul orchestral – măs. 355-361 t2: <i>La major</i> – măs. 362-407	secțiune finală interpretată de către orchestră

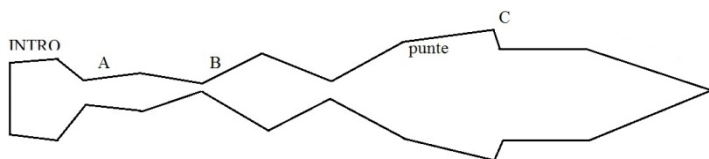
Liniile apropiate și unduitoare din cadrul expoziției și reprizei reprezintă cele două cadențe ale chitarei. În momentul apariției chitarei ca instrument solistic, întreg ansamblul se va retrage într-un plan dinamic de *p*. Având în vedere caracterul muzicii și sonoritățile puternice indicate pentru chitară, s-a redat ideea generală a dirijării dinamicii potrivit concepției de creație.



Partea a doua a concertului - *Andantino siciliano* – surprinde o deosebită inspirație în conturarea liniilor melodice, dublată de o sensibilitate profundă manifestată în sensul relevării de semnificații. Forma piesei este atipică – *introducere, A, B, C* – fiecare secțiune reprezentând un pas în plus spre recâștigarea unei percepții existențiale optimiste.

INTRODUCERE	A	B	C
măs. 1-10	măs. 11-25	măs. 26-64	Măs. 65-80
secțiune introductivă interpretată de către ansamblul orchestral	<i>mi minor</i> pasaj tranzitoriu – măs. 24, 25	<i>Sol major</i> punte – măs. 46-64, caracter modulatoriu: <i>la minor</i> – măs. 56 <i>Sol major</i> – măs. 58 <i>mi minor</i> – măs. 60	<i>Mi major</i>

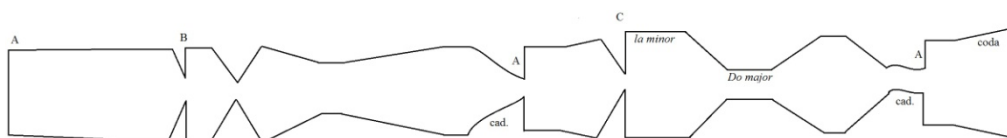
Din punct de vedere dinamic, a doua parte a concertului va valorifica sonoritățile intime, ambianța generală fiind aceea de *p* și *mp*. Punctul culminant va fi regăsit la sfârșitul punții dintre secțiunile *B* și *C*, când se modulează spre tonalitatea *Si major*.



Partea a treia a concertului - *Polonaise, Allegretto* – are formă de *rondo*.

A	B	A	C	A	CODĂ
măs. 1- 50	măs. 51-116	măs. 117-136	măs. 137-191	măs. 192-233	măs. 234-273
<i>La major</i> punte: ansamblul orchestral - măs. 39-50	<i>La major</i> - măs. 51-53 <i>si minor</i> – măs. 54 <i>Mi major</i> - măs. 61-62 <i>Si major</i> - măs. 67, 68 punte – măs. 109-116	<i>La major</i> punte: ansamblul orchestral – măs. 125-136	<i>la minor</i> – măs. 137-153 <i>Do major</i> – măs. 153-172 <i>La minor</i> – măs. 173-182 punte- măs. 182-191	<i>La major</i> Punte: ansamblul orchestral – măs. 222-233	<i>La major</i>

La fiecare revenire a refrenului se vor reafirma caracterul dinamic și forța de expresie ale discursului muzical.



*Capitolul IV – Sinteze* – conține atât o prezentare concisă a obiectivelor vizate în cadrul fiecărui capitol și subcapitol, precum și o dimensiune metodică aplicativă. Astfel, în *subcapitolul IV. 3. - Proiecții metodice* – s-au avut în vedere următoarele considerații:

- precizarea unor principii tehnice care stau la baza abordării interpretative,
- propunerea unor exerciții care să contribuie la dezvoltarea tehnicității interpretului: exerciții originale sau variante de studiu pentru exercițiile propuse de Mauro Giuliani în metoda sa *Studio per la chitarra, op. 1*,

- formularea unor principii de digitație cu aplicabilitate și în lucrările lui Mauro Giuliani,
- expunerea modului de predare a piesei *Trois Rondeaux pour guitarre, op. 17*, aleasă ca studiu de caz.

Teza *Repere stilistice în creația pentru chitară a compozitorului Mauro Giuliani* reflectă o viziune coerentă de cercetare aplicativă cu scopul exprimării unor soluții interpretative care să reprezinte variante optime de tratare a textelor muzicale întru evidențierea complexității ideatice a universului sonor al compozitorului.