

**ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ**

**Facultatea de Muzică**

**Drd. Mihaela M. ITIGAN**

**CERCETĂRI PRIVIND PARTICULARITĂŢILE STILISTICO-  
INTERPRETATIVE ALE LIMBAJULUI BEETHOVENIAN REFLECTATE ÎN  
INTEGRALA SONATELOR PENTRU PIAN ŞI VIOARĂ**

**RESEARCH REGARDING THE STYLISTIC-INTERPRETATIVE  
PARTICULARITIES OF BEETHOVEN'S LANGUAGE AS REFLECTED IN  
THE INTEGRAL OF HIS SONATAS FOR PIANO AND VIOLIN**

**REZUMAT / ABSTRACT**

**Conducător ştiinţific**

**Prof.dr. Stela Doina Drăgulin**

**BRAŞOV, 2020**

D-lui (D-nei) .....

## COMPONENTA

Comisiei de doctorat

Numită prin ordinul Rectorului Universităţii Transilvania din Braşov

Nr. .... din .....

PREŞEDINTE:

Prof. dr. Mădălina Dana RUCSANDA, Universitatea Transilvania din Braşov

CONDUCĂTOR ŞTIINŢIFIC:

Prof. dr. Stela Doina DRĂGULIN, Universitatea Transilvania din Braşov

REFERENŢI:

Prof.dr. Petruţa-Maria COROIU, Universitatea Transilvania din Braşov

Prof.dr. Nelida NEDELUŢ, Academia de Muzică Gheorghe Dima din Cluj-Napoca

Prof.dr. Emil Lucian ROŞCA, Universitatea de Vest din Timişoara

Data, ora şi locul susţinerii publice a tezei de doctorat: ....., ora ....., sala .....

Eventualele aprecieri sau observaţii asupra conţinutului lucrării vor fi transmise electronic, în timp util, pe adresa: [mihaela.itigan@unitbv.ro](mailto:mihaela.itigan@unitbv.ro)

Totodată, vă invităm să luaţi parte la şedinţa publică de susţinere a tezei de doctorat.

Vă mulţumim.

## CUPRINS

Pg. teză/Pg. rezumat

INTRODUCERE.....	11/11
<b>CAPITOLUL 1 DUO-ul BEETHOVENIAN PIAN-VIOARĂ ÎN CONTEXTUL ISTORIC-CULTURAL AL EPOCHII.....</b>	<b>16/12</b>
1.1 CUVÂNT INTRODUCATIV .....	16//12
1.2 CONTEXTUL ISTORIC AL SFÂRŞITULUI DE SECOL XVIII ŞI ÎNCEPUTULUI DE SECOL XIX.....	17/12
1.2.1 Background-ul socio-politic al anilor 1800 .....	17/12
1.2.2 Artele vizuale în pragul epocii moderne.....	19/13
1.2.3 Dimensiuni filologice la confluenţa secolelor XVIII-XIX .....	22/13
1.3 REPERE ISTORICE ALE SONATELOR BEETHOVENIENE PENTRU PIAN ŞI VIOARĂ COMPUSE ÎN PRIMA PERIOADĂ DE CREAŢIE .....	24/14
1.3.1 Fazele timpurii şi clasice ale primei perioade de creaţie beethoveniene .....	24/14
1.3.2 Perspective etimologice ale sonatei camerale.....	26/15
1.3.3 Sonatele op.12, sub influenţa <i>fermecătoarei facturi mozartiene</i> .....	27/15
1.3.4 Impulsurile dramatice şi eleganţa expresivă a sonatelor op.23 şi op.24.....	34/15
1.3.5 Sonatele op.30 şi frământările genului .....	40/16
1.4 MATURIZAREA GENULUI CAMERAL BEETHOVENIAN DIN PERSPECTIVA SONATEI PENTRU PIAN ŞI VIOARĂ COMPUSĂ ÎN A DOUA PERIOADĂ DE CREAŢIE.....	47/17
1.4.1 De la convecţie la originalitatea perioadei a doua de creaţie beethoveniene .....	47/17
1.4.2 Echilibrul şi virtuozitatea sonatei op.47 .....	51/17
1.5 SONATA PENTRU PIAN ŞI VIOARĂ ÎN APOGEUL ULTIMEI PERIOADE DE CREAŢIE BEETHOVENIENE .....	55/18
1.5.1 Seninătatea şi sinteza creatoare a ultimei perioade de creaţie beethoveniene .....	55/18
1.5.2 Sonata op.96, album de imagini pastorale .....	60/18
CONCLUZII .....	62/18
<b>CAPITOLUL 2 PARTICULARITĂŢI STILISTICE ALE LIMBAJULUI BEETHOVENIAN PERCEPUTE DIN PRISMA SONATELOR DEDICATE CUPLULUI PIAN-VIOARĂ.....</b>	<b>64/19</b>
2.1 ASPECTE PRELIMINARE .....	65/19
2.2 DINAMICA BEETHOVENIANĂ ŞI IPOSTAZELE EI INEDITE .....	67/20
2.2.1 <i>Dynamikos</i> - o abordare beethoveniană .....	68/20
2.2.2 Variaţiile de intensitate elaborate în sintaxele lucrărilor beethoveniene .....	69/20
2.3 CONSTANTE ŞI VARIABLE AGOGICE ALE LIMBAJULUI BEETHOVENIAN .....	76/21
2.3.1 Tempo-ul beethovenian între echilibru şi flexibilitate.....	77/21
2.3.2 Configurări ale mişcării sonatei camerale beethoveniene .....	77/22
2.4 SINTAGME BEETHOVENIENE DE TIP RITMIC.....	81/22

2.4.1 Breviar introductiv.....	81/22
2.4.2 Fondul ritmic al contrastului tematic.....	82/22
2.4.3 Forme prozodice ale ritmurilor beethoveniene prezente în sonatele pentru pian și vioară...	86/23
2.4.4 Influența diviziunilor excepționale în conturarea desenelor motivice.....	96/24
2.4.5 Puterea expresivă a pauzelor în conducerea discursului muzical.....	98/24
2.5 PERSPECTIVE BEETHOVENIENE ALE DIMENSIUNILOR TONALE .....	99/24
2.5.1 Arta ethos-ului tonal beethovenian.....	99/24
2.5.2 Tipologii tonale și procese modulatorii ale formei de sonată pentru pian și vioară .....	103/25
2.6 VALENȚELE ORNAMENTALE ALE LIMBAJULUI BEETHOVENIAN.....	117/26
2.6.1 Melodia și veșmintele ei anexe.....	118/26
2.6.2 Profilul ornamental al sonatei beethoveniene pentru pian și vioară .....	119/27
CONCLUZII .....	156/29

**CAPITOLUL 3 ASPECTE SCHENKERIENE ALE CREAȚIEI CAMERALE BEETHOVENIENE DEDICATĂ CUPLULUI PIAN-VIOARĂ..... 158/29**

3.1 PERSPECTIVĂ GENERALĂ.....	158/29
3.2 REPERE TEORETICE ALE ABORDĂRII ANALITICE DE TIP SCHENKERIAN .....	159/30
3.2.1 Dimensiuni conceptuale schenkeriene.....	160/30
3.2.2 Parametrii constitutivi ai analizei schenkeriene.....	161/30
3.2.3 Paradigme fundamentale ale reconstrucției formei de sonată clasică.....	165/31
3.3 TIPARE STRUCTURALE ALE SONATEI BEETHOVENIENE OP.12 .....	167/32-34
3.3.1 Structuri fundamentale ale formei de sonată op.12, nr.1 .....	167/32-34
3.3.2 Particularități ale temei cu variațiuni, partea a II-a a sonatei op.12, nr.1 .....	204/32-34
3.3.3 Atribute particulare ale rondo-ului op.12, nr.1 .....	214/32-34
3.3.4 Elemente particulare ale sonatelor op.12, nr.2 și op.12, nr.3.....	220/32-34
3.4 STRUCTURI FUNDAMENTALE ALE SONATEI BEETHOVENIENE OP.23 .....	221/32-34
3.4.1 Direcții schenkeriene ale formei de sonată op.23 .....	221/32-34
3.4.2 Componente structurale ale Andante-ului scherzoso op.23.....	233/32-34
3.4.3 Tipare arhitecturale ale părții a treia din sonata op.23.....	237/32-34
3.5 ASPECTE SCHENKERIENE ALE SONATEI BEETHOVENIENE OP.24.....	240/32-34
3.5.1 Forma de sonată op.24 văzută din perspectivă schenkeriană .....	240/32-34
3.5.2 Elemente particulare ale Adagio-ului molto espressivo op.24 .....	246/32-34
3.5.3 Indici analitici ai Scherzo-ului op.24.....	249/32-34
3.5.4 Organizarea sonoră a rondo-ului op.24 .....	270/32-34
3.6 CONFIGURAȚII DE TIP SCHENKERIAN REFLECTATE ÎN SONATELE BEETHOVENIENE OP.30 .....	274/32-34
3.6.1 Profilul fundamental al primei articulații op.30, nr.2 .....	274/32-34
3.6.2 Linii fundamentale ale Adagio-ului cantabile op.30, nr.2 .....	289/32-34

373.6.3	Constituente schenkeriene ale Scherzo-ului op.30, nr.2 .....	293/32-34
3.6.4	Forma de sonată reflectată în rondo-ul sonatei op.30, nr.2.....	295/32-34
3.6.5	Expresii distincte ale sonatelor op.30, nr.1 și 2 .....	296/32-34
3.7	CADRUL STRUCTURAL AL SONATEI BEETHOVENIENE OP.47 .....	298/32-34
3.7.1	Fundamental și structural în debutul sonatei op.47 .....	298/32-34
3.7.2	Structuri specifice temei cu variațiuni op.47 .....	311/32-34
3.7.3	Particularități ale Presto-ului sonatei op.47 .....	314/32-34
3.8	PERSPECTIVA SCHENKERIANĂ A SONATEI OP.96 .....	316/32-34
3.8.1	Unități structurale ale pastoralei mișcări op.96 .....	316/32-34
3.8.2	Expresivitate și emoție în Adagio-ul sonatei op.96 .....	326/32-34
3.8.3	Atribute tonale ale Scherzo-ului op.96 .....	329/32-34
3.8.4	Tema cu variațiuni beethoveniană într-o nouă direcție .....	330/32-34
	CONCLUZII .....	335/35

#### **CAPITOLUL 4 DIVERSITATEA TIMBRALĂ BEETHOVENIANĂ, REFLECTATĂ ÎN PROMOTOARELE MOTIVE TEMATICE ALE SONATELOR PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ**

	.....	337/35
4.1	EXPUNERE INTRODUCATIVĂ .....	338/35
4.2	PREZUMTIVE ASPECTE ALE ESTETICII TIMBRALE BEETHOVENIENE .....	339/36
4.2.1	Efecte timbrale ale sonatelor op.12 în configurația trio-ului de coarde.....	340/36-37
4.2.2	Ipostaze ale lucrărilor op.23, 24, 30 văzute din perspectiva cvartetului de coarde .....	353/36-37
4.2.3	Timbralitatea volatilă a sonatei op.96.....	369/36-37
4.2.4	Fonia monumentală a sonatei-simfonie “Kreutzer”.....	373/36-37
	CONCLUZII .....	389/37

#### **CAPITOLUL 5 DIMENSIUNI EMOȚIONAL RAȚIONALE ALE LUCRĂRILOR BEETHOVENIENE PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ.....**

	.....	391/38
5.1	PRELUDARE PE MARGINEA CONCEPTELOR ESTETICE BEETHOVENIENE .....	392/38
5.2	DO MINOR-UL BEETHOVENIAN ȘI ANGOASELE CONFLICTULUI INTERIOR .....	393/38
5.2.1	Do minor centru tonal cu ecouri patetice.....	393/39
5.2.2	Sonata op.30, nr.2 și interferențele semantico-estetice ale do minorului beethovenian .....	394/39
5.3	STILUL EROIC BEETHOVENIAN ȘI PUTEREA VINDECĂTOARE A MUZICII.....	400/41
5.3.1	Supradiscursul artistic al unei viziuni schimbate.....	401/41
5.3.2	Sonata op.47- lucrarea <i>manifest</i> a perioadei secunde de creație beethoveniene.....	402/41
5.4	CĂLĂTORIE ÎN SPAȚIUL REVERBERAȚIILOR BUCOLICE .....	409/43
5.4.1	Imagini romantice ce străbat clasicismul.....	409/44
5.4.2	Orizonturi pastorale ale sonatei op.96 .....	411/44
5.5	CLIMATUL UNEI INTERPRETĂRI BEETHOVENIENE AUTENTICE PERCEPUTE DIN PRISMA ANSAMBLULUI INSTRUMENTAL PIAN-VIOARĂ .....	417/45

5.5.1 “Motto-ul meu este fie cânt la un instrument bun sau deloc” .....	418/46
5.5.2 De la pianoforte la grand piano .....	422/47
5.5.3 Tehnica violonistică a epocii dintr-o perspectivă beethoveniană .....	428/47
5.5.4 Duet-ul beethovenian pian-vioară sub egida parteneriatului instrumental .....	430/48
5.5.5 Configurarea actului interpretativ sub aspect dinamic, agogic și ritmic.....	432/49
CONCLUZII .....	439/49
<b>CONCLUZII FINALE, CONTRIBUȚII PERSONALE ȘI ORIGINALITATE .....</b>	<b>441/50</b>
BIBLIOGRAFIE.....	445/53
WEBOGRAFIE .....	458/-
Anexa nr. 1-Listă exemple și tabele .....	460/-
Anexa nr.2-Lista lucrărilor beethoveniene organizate pe perioade de creație.....	463/-
Anexa nr.3-Rezumat .....	468/61
Anexa nr.4-Abstract.....	469/62
Declarație de autenticitate .....	470/-

## CONTENT

INTRODUCTION.....	11
<b>CHAPTER 1 BEETHOVEN’S PIANO-VIOLIN DUO IN THE EPOCH’S HISTORICAL-CULTURAL CONTEXT.....</b>	<b>16</b>
1.1 WORD OF INTRODUCTION .....	16
1.2 THE HISTORICAL CONTEXT AT THE END OF THE XVIII CENTURY AND BEGINNING OF THE XIX CENTURY .....	17
1.2.1 The social-political background of the 1800s.....	17
1.2.2 Visual arts on the eve of modernism .....	19
1.2.3 Philological dimensions at the turn of the XVIII-XIX centuries.....	22
1.3 HISTORICAL HIGHLIGHTS OF BEETHOVEN’S SONATAS FOR PIANO AND VIOLIN COMPOSED IN THE FIRST PERIOD OF CREATION.....	24
1.3.1 The early and classical stages of Beethoven’s first period creation .....	24
1.3.2 Etymological perspectives on the chamber sonata .....	26
1.3.3 The sonatas op.12 under the influence of Mozart’s character .....	27
1.3.4 The dramatic impulses and the expressive elegance of the sonatas op.23 and op.24.....	34
1.3.5 The sonatas op.30 and the convulsion of the genre .....	40
1.4 THE MATURATION OF BEETHOVEN’S CHAMBER GENRE FROM THE PERSPECTIVE OF THE SONATA FOR PIANO AND VIOLIN COMPOSED IN THE SECOND PERIOD OF CREATION .....	47
1.4.1 From convention to the originality of Beethoven’s second period of creation.....	47
1.4.2 The balance and virtuosity of the sonata op.47 .....	51
1.5 THE SONATA FOR PIANO AND VIOLIN AT THE HEIGHT OF BEETHOVEN’S LAST PERIOD OF CREATION .....	55
1.5.1 The serenity and creative synthesis of Beethoven’s last period creation.....	55
1.5.2 The sonata op.96, an album of pastoral images.....	60
CONCLUSIONS.....	62
<b>CHAPTER 2 STYLISTIC PARTICULARITIES OF BEETHOVEN’S LANGUAGE PERCEIVED IN TERMS OF THE SONATAS FOR PIANO AND VIOLIN .....</b>	<b>64</b>
2.1 PRELIMINARY ASPECTS.....	65
2.2 BEETHOVEN’S DYNAMICS AND ITS NOVEL STATES.....	67
2.2.1 Dynamikos- a Beethovenian approach .....	68
2.2.2 The elaborated intensity variations in the syntaxes of Beethoven’s woks.....	69
2.3 AGOGIC CONSTANTS AND VARIABLES IN BEETHOVEN’S LANGUAGE .....	76
2.3.1 Beethoven’s tempo between balance and flexibility .....	77
2.3.2 Movement configurations of Beethoven’s chamber sonata.....	77
2.4 BEETHOVEN’S RHYTHMIC PHRASES.....	81
2.4.1 Introductory briefing.....	81

2.4.2 The rhythmic background of the thematic contrast .....	82
2.4.3 Prosodic forms of Beethoven's rhythm present in the sonatas for piano and violin .....	86
2.4.4 The influence of exceptional divisions in the outlining of motivic drawings.....	96
2.4.5 The expressive power of breaks in the leading of musical discourse.....	98
2.5 BEETHOVEN'S PERSPECTIVES ON TONAL DIMENSIONS .....	99
2.5.1 The art of Beethoven's tonal ethos .....	99
2.5.2 Tonal typologies and modulation processes of the piano and violin sonata form .....	103
2.6 THE ORNAMENTAL CHARACTERISTICS OF BEETHOVEN'S LANGUAGE.....	117
2.6.1 The melody and its ornaments.....	118
2.6.2 The ornamental profile of Beethoven's sonata for piano and violin .....	119
CONCLUSIONS.....	156

**CHAPTER 3 SCHENKERIAN ASPECTS OF BEETHOVEN'S CHAMBER CREATION  
DEDICATED TO THE PIANO-VIOLIN DUO .....158**

3.1 GENERAL PERSPECTIVE.....	158
3.2 THEORETICAL REFERENCE POINTS OF THE SCHENKERIAN-TYPE ANALYTICAL APPROACH .....	159
3.2.1 Schenkerian conceptual dimensions .....	160
3.2.2 Analytical constitutive parameters .....	161
3.2.3 Fundamental paradigms of the classical sonata form reconstruction .....	165
3.3 STRUCTURAL PATTERNS OF BEETHOVEN'S SONATA OP.12.....	167
3.3.1 Fundamental structures of the sonata form op.12, no.1.....	167
3.3.2 Particularities of the variation theme op.12, no.1 .....	204
3.3.3 Particular attributes of the Rondo op.12, no.1 .....	214
3.3.4 Particular elements of the sonatas op.12, no.2 and op.12, no.3 .....	220
3.4 FUNDAMENTAL STRUCTURES OF BEETHOVEN'S SONATA OP.23 .....	221
3.4.1 Schenkerian directions of the sonata op.23 form.....	221
3.4.2 Structural components of the Andante scherzoso op.23.....	233
3.4.3 Architectural patterns of the third part of the sonata op.23 .....	237
3.5 SCHENKERIAN ASPECTS OF BEETHOVEN'S SONATA OP.24.....	240
3.5.1 The sonata op.24 form seen from a Schenkerian perspective.....	240
3.5.2 Particular elements of the Adagio molto espressivo op.24.....	246
3.5.3 Analytical indices of the Scherzo op.24 .....	249
3.5.4 The sonorous structure of the Rondo op.24.....	270
3.6 SCHENKERIAN TYPE CONFIGURATIONS REFLECTED IN BEETHOVEN'S SONATAS OP.30 .....	274
3.6.1 The fundamental profile of the first articulation op.30, no.2.....	274
3.6.2 Fundamental aspects of the Adagio cantabile op.30, no.2.....	289
3.6.3 Schenkerian constituent elements of the Scherzo op.30, no.2.....	293



3.6.4 The sonata form reflected in the Rondo of the sonata op.30, no.2 .....	295
3.6.5 Distinct expressions of the sonatas op.30, no.1 and 2 .....	296
3.7 THE STRUCTURAL FRAMEWORK OF BEETHOVEN'S SONATA OP.47.....	298
3.7.1 Essence and structure at the beginning of the sonata op.47.....	298
3.7.2 Structures typical of the variation theme op.47 .....	311
3.7.3 Particularities of the Presto of the sonata op.47.....	314
3.8 THE SCHENKERIAN PERSPECTIVE ON THE SONATA OP.96.....	316
3.8.1 Structural units of the pastoral movement op.96 .....	316
3.8.2 Expressiveness and emotion in the Adagio of the sonata op.96.....	326
3.8.3 Tonal attributes of the Scherzo op.96 .....	329
3.8.4 Beethoven's variation theme towards a new direction .....	330
CONCLUSIONS.....	335
<b>CHAPTER 4 TIMBRAL DIVERSITY REFLECTED IN THE PROMOTING THEMATIC MOTIVES OF THE SONATAS FOR PIANO AND VIOLIN.....</b>	<b>337</b>
4.1 INTRODUCTORY OVERVIEW .....	338
4.2 PRESUMPTIVE ASPECTS OF BEETHOVEN'S TIMBRAL AESTHETICS.....	339
4.2.1 Timbral effects of the sonatas op.12 in the string trio configuration.....	340
4.2.2 States of the op.23, 24 and 30 works seen in terms of the string quartet.....	353
4.2.3 The volatile timbre of the sonata op.96 .....	369
4.2.4 The monumental sonority of the "Kreutzer" sonata-symphony .....	373
CONCLUSIONS.....	389
<b>CHAPTER 5 EMOTIONAL RATIONAL DIMENSIONS OF BEETHOVEN'S WORKS FOR PIANO AND VIOLIN.....</b>	<b>391</b>
5.1 PRELIMINARY TO BEETHOVEN'S AESTHETIC CONCEPTS .....	392
5.2 BEETHOVEN'S C MINOR AND THE ANXIETY OF THE INNER CONFLICT .....	393
5.2.1 C minor- a tonal center with pathetic echoes.....	393
5.2.2 The sonata op.30, no.2 and the semantic-aesthetic interferences of Beethoven's C minor.....	394
5.3 BEETHOVEN'S HEROIC STYLE AND THE HEALING POWER OF MUSIC .....	400
5.3.1 The artistic supra-discourse of a changed vision .....	401
5.3.2 The sonata op.47- a <i>manifesto</i> work of Beethoven's chamber genre .....	402
5.4 A JOURNEY IN THE AREA OF PASTORAL REVERBERATIONS .....	409
5.4.1 Romantic images pervading classicism .....	409
5.4.2 Pastoral horizons of the sonata op.96 .....	411
5.5 THE FEELING OF AN AUTHENTIC BEETHOVENIAN INTERPRETATION PERCEIVED IN TERMS OF THE PIANO-VIOLIN INSTRUMENTAL ASSEMBLY .....	417
5.5.1 "My motto is either to play on a good instrument or not at all" .....	418
5.5.2 From <i>pianoforte</i> to <i>grand piano</i> .....	422

5.5.3 The epoch's violin technique from a Beethovenian perspective .....	428
5.5.4 Beethoven's piano-violin duet under the aegis of the instrumental partnership.....	430
5.5.5 The configuration of the interpretative act from a dynamic, agogic, rhythmic point of view ..	432
CONCLUSIONS.....	439
<b>FINAL CONCLUSIONS, PERSONAL CONTRIBUTION AND AUTHENTICITY .....</b>	<b>441</b>
BIBLIOGRAPHY .....	445
WEBOGRAPHY .....	458/-
Appendices no.1- List of examples and tables .....	460/-
Appendices no.2- List of Beethoven's works organized according to periods of creation .....	463/-
Appendices no.3-Summary in Romanian.....	468
Appendices no.4-Summary in English .....	469
Declaration of authenticity .....	470/-

## INTRODUCERE

Ilustră figură a muzicii culte, Ludwig van Beethoven rămâne memorabil în istoria muzicii prin impozanta concepție creatoare, ce aduce în proximitate ideologiile contrare a două curente stilistice juxtapuse, cărora le prezidează antagonismul relațional în ciuda repetatelor poziții antinomice ale mentalităților conservatoare.

Să pătrunzi tainele complexității convingerilor beethoveniene, să-i deslușești creatorului profilul ideologiei compoziționale, să-i descifrezi și să-i interpretezi particularitățile ce-i dau creației unicitate stilistică, reprezintă *argumentul* care stă la baza prezentei cercetării doctorale. Întruchipând unul dintre cele mai provocatoare moduri specifice de exprimare a muzicii sfârșitului de secol XVIII, limbajul beethovenian reprezintă subiectul cercetării, investigarea lui fiind abordată din perspectiva creației camerale a compozitorului, dedicată cuplului pian-vioară. Concepute în genul sonatei, lucrările în integralitate vor servi cercetării drept material de studiu, elaborarea lor pe parcursul celor trei perioade de creație beethoveniene conturând evolutivei viziuni compoziționale o imagine completă de la origini la maturitate.

Abordarea analitică a elementelor constituente limbajului beethovenian structurează baza *obiectivului general* al cercetării, a cărui finalitate reprezintă identificarea, interpretarea și proiectarea particularităților stilistice autentice, integrate viziunii interpretative beethoveniene. Definirea scopului general reflectă prioritizarea cercetării etapizat, în funcție de emiterea *obiectivelor specifice*, formularea lor oferind totodată fundamentul diviziunii pe capitole a prezentei cercetări. Prin urmare, ierarhizând conținutul lucrării, obiectivele specifice ale studiului științific se identifică cu: abordarea sonatelor beethoveniene pentru pian și vioară din perspectiva contextului istoric, cultural, politic al epocii precum și din prisma experiențelor personale trăite de compozitor; evidențierea trăsăturilor dominante, cu accentul pus pe autenticitatea elementelor de limbaj beethovenian, studiate din perspectivă dinamică, agogică, ritmică, tonală și ornamentală reprezentativă sonatelor pentru pian și vioară; interpretarea analitică a sonatelor pentru pian și vioară din punct de vedere al structurii formale și structurale de tip schenkerian; configurarea profilului timbral al temelor principale reprezentative formelor de sonate, ca reflexie a complexității limbajului beethovenian de natură orchestrală precum și explorarea dimensiunii estetice, semantice și literare a limbajului beethovenian din perspectiva lucrărilor reprezentative celor trei perioade de creație. Epilogul tezei reliefează aspecte distincte a unei interpretări autentice, corelate adaptabilității sonorităților specifice epocii la particularitățile instrumentelor contemporane precum și viziunea beethoveniană asupra tipului de discurs muzical aflat sub egida parteneriatului instrumental, ca rezultat al valorificării complexității armonice a pianului și a expresivității corzilor.

# CAPITOLUL 1: DUO-ul BEETHOVENIAN PIAN-VIOARĂ ÎN CONTEXTUL ISTORIC-CULTURAL AL EPOCII

## 1.1 CUVÂNT INTRODUCATIV

Tabloul complet al artei beethoveniene este întregit de universalitatea contextuală a epocii, în care ansamblul trăsăturilor dominante ale diferitelor domenii îşi găsesc ecourile în variate substitute cu specific muzical. Ne aflăm la răspîntia a două secole extrem de importante pentru istoria omenirii, în care evoluţia ei este marcată de evenimente socio-politice reprezentative, ce aduc radicale schimbări tuturor formelor artistice de exprimare existente.

## 1.2 CONTEXTUL ISTORIC AL SFÂRŞITULUI DE SECOL XVIII ŞI ÎNCEPUTULUI DE SECOL XIX

Privind contextul epocii dintr-o perspectivă globală, cu facilitate remarcăm influenţa pe care evenimentele socio-politice şi-au exercitat-o asupra artelor, revoluţia franceză zguduind ideologic un întreg continent marcat de doctrine absolutiste, devizele ei progresiste insuflând acestora nevoia unei libertăţi de limbaj din ce în ce mai acutizate, promotorii lor militând pentru eliberarea de orice constrângeri a actului de creaţie. Ea nu a fost un simplu eveniment politic ci o revoltă care a “răsturnat complet un întreg sistem de guvernământ, împreună cu fundaţiile sale sociale, economice şi culturale.” (Davies, 2015, p.58)

### 1.2.1 Background-ul socio-politic al anilor 1800

Revoluţia franceză cât şi evenimentele ulterioare acesteia au avut asupra lui Beethoven o mare influenţă, ecourile ei fiind uşor sesizabile în variatele particularităţi stilistice ale lucrărilor muzicale. Surprinzătoarele efecte dinamice, ritmurile energice, provocatorul aspect agogic şi caracterul eroic, stau mărturie adoptării spiritului revoluţionar al cărui slogan “Libertate, Egalitate, Fraternitate” a fost îmbrăţişat de Beethoven cu multă admiraţie. Parafrazând-o pe Valentina Sandu-Dediu “el a surprins ineditul în muzică, comparativ cu ceilalţi doi mari clasici vienezi Mozart şi Haydn, tradus prin tensiuni sonore şi dramatice nemaintâlnite, ca rezultat al conştientizării schimbărilor pe care Revoluţia franceză a adus-o societăţii”. (Sandu-Dediu, 2008, p.30) Eroismul, mânat de suflul patriotic, este abordat ca şi ideologie de Beethoven şi totodată oglindit în lucrările “idealului simfonic”, în “opera salvării” precum şi în genul sonatei instrumentale sau în cadrul altor lucrări reprezentative perioadei secunde de creaţie.

### 1.2.2 Artele vizuale în pragul epocii moderne

Artiştii plastici ai epocii nu au manifestat indiferență față de schimbările secolului XIX, viziunea lor lăsându-și amprenta pe frontispiciul epocii moderne. Comparativ cu evoluția muzicii culte, Romantismul în pictură se impune mult mai repede, el dezvoltându-se în a doua jumătate a secolului XVIII, mai exact începând cu anii 1780, ca “reație la raționalitatea idealizată a neoclasicismului.” (Buchholz, Buhler, Hille, Kaeppele, Stotland, 2007, p.320) Rezonând cu ideologiile epocii, dramatismul rezidă din toate cadrele specifice curentului romantic, emoția fiind transmisă conlucrând cu intensificarea paletelor de culori.

Pe plan architectural, trecerea de la secolul XVIII la XIX este predominată de o tematică ce reînvie grandioarea unui măreț imperiu, cel roman, din dorința de a exprima dimensiunea istorică a expansiunii napoleoniene. În umbra acestui stil, denumit cât se poate de sugestiv “Empire” în care masivele forme de o rigidă simetrie urmăresc să dezvolte predilecția către monumental, sculptorii epocii dezvoltă o viziune diferită. Ei abordează idei desprinse din antichitatea greacă, lucrările lui Michelangelo, Rafael, Correggio sau Mantegna generându-le sursele noului stil. Definit și afirmat la Roma, oraș cosmopolit, ce găzduia în acea perioadă mulți artiști francezi, admiratori ai revoluției, noul curent adoptă vechea formă din motive raționale. Ideea de bază urmărea realizarea unei arte empatice care să se adreseze sufletului nu numai ochilor, artă conectată autorității gândirii.

### 1.2.3 Dimensiuni filologice la confluența secolelor XVIII-XIX

Literatura existentă în Europa în perioada conceperii sonatelor beethoveniene pentru pian și vioară afirmă, prin trăsăturile marcante ale creației sale, începutul unui nou curent ce-și manifestă cu îndrăzneală și avânt opoziția față de normele rigide și conservatoare ale neoclasicismului, ce promovau o natură umană cu inteligență și sensibilitate uniformă. Cunoscut sub titulatura de “romantism”, acest curent care se va impune în istorie printr-o uriașă evoluție, se va extinde rapid în aproape toată Europa la sfârșitul secolului XVIII, Anglia fiind prima țară care-l va adopta, ei urmându-i Germania și Franța. Romantismul își va dedica studiul explorării umane, pe care-l va aborda în primul rând din perspectiva complexității lui afective și a existenței omenești tratate meditativ. Noua configurație ce vizează sensibilitatea umană, cu stări emotive înclinate mai mult către sentimentalism și melancolie este completată de contemplarea naturii tradusă prin elogiul adus ruralului și peisagisticii pitorești. Actele grandioase își fac și ele simțită prezența, ecourile evenimentelor revoluționare oferindu-le climatul ideologic propice. Moartea și viața intră în vârtejul romantismului, actele eroice și jertfa pentru un mare ideal fiind exprimate printr-un intens arsenal de stări afective. Întâlnim reflectată figura eroului romantic a cărei esență umană pendulează între faptă și vis, fantezia autorilor concretizându-i portretul.

Poezia este forma preferată de exprimare, calităţile ei estetice şi evocative traduse printr-un limbaj afectiv, dând expresivităţii contextul adecvat.

Influenţa conceptelor filologice asupra viziunii beethoveniene este considerabilă, creaţia compozitorului reflectând atât tematica afectivă cât şi cea a abordării existenţei umane şi nu în ultimul rând a evocării rurale şi pitoreşti. Pasaje de o deosebită expresivitate încastate în liricele părţi mediene denotă o sensibilitate muzicală ce numai cu melancolia şi epicul romanticilor poate fi substituită. Energicele ritmuri caracteristice vulcanicelor pasaje tehnice, se avântă cu eroism în multele lucrări de maturitate în care atingerea unui ideal devine o tematică preferată. Totodată profundele meditaţii asupra existenţei umane par a fi reflectate în intimele discursuri muzicale ale ultimei perioade de creaţie, acestora alăturându-se contemplarea naturii ce cu măiestrie este evocată în lucrările instrumentale cu caracter pastoral.

### 1.3 REPERE ISTORICE ALE SONATELOR BEETHOVENIENE PENTRU PIAN ŞI VIOARĂ COMPUSE ÎN PRIMA PERIOADĂ DE CREAŢIE

“ I cannot compose anything that is not obligato, seeing that, as a matter of fact, I came into the world with an obligato accompaniment.” [Nu pot compune nimic care nu este obligato, având în vedere că, am venit pe lumea asta cu un acompaniament obligato.]

(Beethoven fragment din scrisoarea adresată editorului Franz, decembrie 1800)

#### 1.3.1 Fazele timpurii şi clasice ale primei perioade de creaţie beethoveniene

Având limitele clar demarcate de către muzicologi (1782-1802), această primă etapă reflectă influenţa predecesorilor, a căror dominante stilistice se contopesc cu particularităţile lui Carl Phillip Emmanuel Bach, se împletesc cu noutăţile de limbaj ale Şcolii de la Mannheim şi culminează cu esenţa exprimării creatoare a lui Haydn şi Mozart. Majoritatea creaţiei reprezentativă primei etape, va reflecta o tehnică componistică dominată de claritatea melodico-armonică a ideilor muzicale, afirmate într-o structură arhitecturală bine încheată şi echilibrată, dar şi cu accente personale, traduse muzical printr-un limbaj autentic în care se întrevăd particularităţile stilistice definitorii ale creaţiei beethoveniene. Lucrările reprezentative ale acestei prime perioade de creaţie denotă plurivalenţa gândirii creatoare beethoveniene, identificată prin abordarea diversă a genurilor muzicale constituate în care sonata, privită dintr-o perspectivă arhitecturală, reprezintă numitorul comun al întregii creaţii. Genul sonatei îl întâlnim dedicat atât pianoforte-ului, faţă de care Beethoven s-a impus ca virtuos încă din anii copilăriei, cât şi cu acompaniament *obligato* compus pentru diferite duo-uri instrumentale precum pian-vioară, pian-violoncel.

### 1.3.2 Perspective etimologice ale sonatei camerale

Literatura genului percepută din prisma creației camerale dedicată duet-ului pian-vioară, reflectă traseul sonatei debutând în perioada barocă, din forma lucrărilor solo cu *bas continuu*, adevăratele unui monolog instrumental ca discurs muzical, ce tinde în clasicism spre “un discurs dimensionat și articulat pe legile dialogului, factor decisiv de orientare a vocilor participante la acțiunea sonoră, egală ca importanță, pregnant individualizat timbral, apt de a conferi sens muzical artistic unui întreg unitar ca formă și omogen în conținut.” (Gavrișiu, 2006, p.10) Comparativ cu Haydn a căror sonate pentru pian și vioară cu excepția celei în sol major fiind “cu acompaniament de vioară ad libitum, iar trei fiind doar simple transpoziții de cvartete de coarde” (Ștefănescu, 1996, vol. II, p.75) Mozart a clasicizat genul, punând bazele unui parteneriat instrumental. Urmând calea predecesorului său, Beethoven va desăvârși genul sonatei camerale perfecționând parteneriatul instrumental atât tehnic cât și interpretativ printr-un discurs complex și profund bazat pe un dialog desăvârșit.

Pentru pian și vioară Beethoven a compus un număr de zece lucrări, dintre care primele opt într-o perioadă relativ scurtă de timp, ce a decurs între anii 1797-1802. Încadrate în prima perioadă de creație beethoveniană aceste opt sonate sunt organizate pe opusuri, ele fiind cunoscute ca op.12, nr.1, nr.2, nr.3; op.23, op.24 și op.30, nr.1, nr.2, nr.3.

### 1.3.3 Sonatele op.12, sub influența *fermecătoarei facturi mozartiene*

Aparținând primei etape stilistice beethoveniene, sonatele op.12 completează pleiada lucrărilor reprezentative acestei perioade marcate de primele 20 de sonate pentru pian, sonatelor pentru violoncel op.5, trio-ului pentru pian op.1, celor două cantate cât și primelor trei concerte pentru pian și orchestra, primelor două simfonii sau primelor șase cvartete op.18. Compuse pe parcursul anilor 1797-1798, lucrările beethoveniene op.12 denotă o puternică influență a esteticii mozartiene, echilibrul structural, fluiditatea discursului muzical și caracterul elegiac al părților mediene fiind remarcate și în textura sonatele beethoveniene, mergând chiar până la asemănarea izbitoră a temelor principale din op.12, nr.3 și k.304. Deși influența mozartiană este considerabilă, personalitatea pregnantă a vizionarului compozitor își pune amprenta acestor lucrări, transformând sonatele op.12, așa cum spunea istoricul muzical Ioana Ștefănescu, într-o creație de tranziție între „fermecătoarea factură mozartiană și noul beethovenian.” (Ștefănescu, 1996, p.315)

### 1.3.4 Impulsurile dramatice și eleganța expresivă a sonatelor op.23 și op.24

Începutul de secol XIX aduce odată cu el o extindere a literaturii muzicale dedicate cuplului pian-vioară, Beethoven sporindu-i acesteia volumul cu două noi sonate „pour le

pianoforte avec un violon”. Diversificând și îmbogățind genul, cele două lucrări, concepute în anul 1800, sunt cunoscute ca op.23 și op.24. Rămânând în arealul instrumental al ansamblurilor camerale, Beethoven se concentrează în vara aceluiași an pe finalizarea cvartetelor op.18 precum și pe sonata op.22 care, alături de variațiunile WoO 77 compuse pe o temă originală și al treilea concert pentru pian, publicat câțiva ani mai târziu, încheie lista compozițiilor anului 1800.

Compusă în atmosfera câmpenească a micului sătuc Döbbling, sonata op.23 este prima lucrare scrisă pentru pian și vioară în care stilul galant al epocii este părăsit, ea reflectând semnele viziunii beethoveniene tensionate și dramatice. Utilizând o tonalitate minoră Beethoven reușește să redea în tonuri cenușii, neliniștea stării sale de spirit, marcată de propriile problemele existențiale psiho-fizice. Fondul acestei frământări este tradus printr-o îmbogățire a limbajului muzical, care părăsește mijloacele stilistice ornamentale, în favoarea imitațiilor contrapunctice și a tendințelor variaționale.

Începută la fel ca op.23 în vara anului 1800, sonata op.24 este prima lucrare de acest gen care-și desfășoară discursul muzical pe întinderea a patru părți, noutatea constând în apariția unui Scherzo cu caracter bărbătesc ca penultimă parte. Părăsind aria tragică a opus-ului precedent, lucrarea, incontestabilă dovadă a expresivității beethoveniene, va primi titulatura de „Sonata Primăverii”, ca rezonanță a tematicii pe care Beethoven o dedică omagierii frumuseții peisagisticii rurale.

### 1.3.5 Sonatele op.30 și frământările genului

La scurt timp după conceperea sonatelor op.23 și op.24, Beethoven se dedică următoarelor lucrări de acest gen, anul 1802 marcând finalizarea acestora, sub cunoscutul op.30.. An de mari frământări politice, care-și exercitau influența și în Viena cât și de zbucium interior culminat în octombrie pe plan personal cu testamentul de la Heiligenstadt, 1802 este puntea de legătură între cele două perioade de creație beethoveniene. Întâlnim un compozitor schimbat, conștient de starea incurabilă a propriei infirmități care aparent învins de un destin crud, găsește puterea să se ridice, să-și accepte ingrata condiție și să meargă mai departe.

Pe fondul acestor evenimente care au schimbat radical concepția de viață a compozitorului, apar sonatele op.30 oglindind suferința și descurajarea, tragedii lăuntrice care combinate cu orgoliul și voința, se regăsesc și în alte opere premergătoare lor cum ar fi: sonata cu marș funebru op.26, sonata quasi una fantezia și sonata lunii op.27. Este sezonul de vârf al perioadei de tranziție care pune fiecare lucrare la încercare, op.30, nr.2 fiind cea mai supusă la transformări. Structura în patru părți, „*recitativele dramatice ce seamănă cu un grandios și trist monolog*” (Rolland, 2015, p.30), prezența insistentă a ritmurilor de marș și luptă, „*spiritul*



*tragic, sumbru și energic și un spirit al forței, al deciziei, al îndrăzneții*” (Sandu-Dediu, 2008, p.29), subliniază particularitățile noului stil muzical beethovenian.

#### 1.4 MATURIZAREA GENULUI CAMERAL BEETHOVENIAN DIN PERSPECTIVA SONATEI PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ COMPUSĂ ÎN A DOUA PERIOADĂ DE CREAȚIE

„Nu sunt deloc mulțumit de ce am scris până acum: de aici încolo, vreau să o iau pe un drum nou” (Beethoven, fragment din conversația purtată cu Wenzel Krumpholz către sfârșitul anului 1802)

##### 1.4.1 De la conveție la originalitatea perioadei a doua de creație beethoveniene

Încadrată de muzicologi între sfârșitul anului 1802 și 1812, a doua perioadă de creație beethoveniană pavează, așa cum însăși compozitorul o mărturisea apropiatului Wenzel Krumpholz, un nou drum, în care muzica cunoaște o evoluție fabuloasă pe care numai simfonismul lui Brahms o mai poate egala. Stilul galant cu linii rococo ce conturează estetica echilibratului curent clasic este umbrit de intensa expresivitate a unui limbaj muzical ce reflectă sâmburii romantici ai curentului ulterior. Noutatea apare în primul rând în limbaj, compozitorul abordând o diversă paletă dinamică menită să reflecte complexitatea trăirilor sufletești cu elemente autentice ce mențin interesul ascultătorului viu pe tot parcursul fragmentelor muzicale. La rândul ei agogica cunoaște o evoluție ce poate pune în dificultate chiar și pe cei mai experimentați soliști, tempo-urile extreme cât și alternanța lor diferențiată făcând din pasaje instrumentale adevărate provocări interpretative. Tonal, frecvența modulațiilor ce poartă melodia pe tărâmurii îndepărtate, reprezintă un original proiect explorat timid de ceilalți clasici. Exploatarea tehnică și expresivă a instrumentelor avântă melodia pe culmi timbrale particulare, în ritmuri energice ce concetreează sonoritățile pianului adesea în registrul grav, evocă sarcasticul joc pizzicato al corzilor și individualizează solistic instrumentele de suflat într-o orchestră clasică lărgită. Arhitectura formelor, la fel ca limbajul muzical, se va bucura de o mai mare libertate structurală, acestei perioade de creație fiindu-i reprezentative grandioasele lucrări beethoveniene.

##### 1.4.2 Echilibrul și virtuozitatea sonatei op.47

„*Vreau să o iau pe un drum nou*” a fost deviza ce l-a călăuzit în elaborarea *Eroicii*, operei *Fidelio*, *Aurorei*, *Appassionatei* și sonatei *Kreutzer* care întocmai unui vârf muntos măreț se ridică semeață de-asupra a tot ce compozitorul scrisese pentru pian și vioară în perioada de creație precedentă. Din punct de vedere stilistic, lucrarea deschide o nouă etapă în creația beethoveniană, aducând textului o „maturizare și individualizare a conținutului muzical cu

eventuale nuanţe de tragism, de eroic, de patetic, de meloncolie dar şi de seninătate şi speranţa.” (Sandu-Dediu, 2008 p.37). Este etapa care prin monumentalismul manifestat pe diferite planuri ale gândirii– în construcţie, în expresivitate, în sonoritate reflectă maturizarea genului, structura estetică particulară, adepta unui debut într-un sfâşiiitor recitativ, venind în copleşire. Imaginea este întregită de natura concertantă a două instrumente fără acompaniament orchestral, aspect autentic ce-i asigură lucrării unicitatea în muzică.

## 1.5 SONATA PENTRU PIAN ŞI VIOARĂ ÎN APOGEUL ULTIMEI PERIOADE DE CREAŢIE BEETHOVENIENE

*„The imagination wishes also to assert its privileges, and today a new and really poetic element must be introduced into the old traditional form”. [Imaginaţia doreşte, de asemenea, să-şi declare privilegiile şi astăzi un element nou şi cu adevărat poetic trebuie introdus în vechea formă tradiţională.] (Beethoven, fragment-conversaţie cu Karl Holz, 1817)*

### 1.5.1 Seninătatea şi sinteza creatoare a ultimei perioade de creaţie beethoveniene

Încadrată de muzicologi între anii 1813-1827, ultima perioada de creaţie beethoveniană, denotă o prodigioasă viziune componistică în care muzica capătă noi direcţii estetice şi stilistice. Întâlnim profunde şi intime discursuri muzicale ce caută ecourile fragile ale unui limbaj liric de înaltă expresivitate, acesta fiind completat de tehnici contrapunctice menite să învie tradiţii ale Barocului ce experimentează structuri polifonice de înaltă dificultate. Remarcăm cum forma de fugă devine pentru compozitor, aşa cum pe bună dreptate Hans von Bulow afirma „*nu un scop în sine ci ultimul, supremul mijloc în gradaţia expresivă.*” Întâlnim autentice structuri arhitecturale în care Beethoven experimentează lărgirea articulaţiilor precum cele din sonata „Hammerklavier”, Simfonia a IX-a şi „Grosse Fugue”, dar şi concentrarea lor formală existente în anumite părţi ale ultimelor cvartete de coarde şi în preţioasele Bagatelle op.33, 119 şi 126. Muzica capătă sensuri poetice, pe alocuri sugerate de titluri sau motto-uri originale cu aspect programatic idem celor din sonata op.110 care-şi „pierde puterile şi geme” sau „revine încetul cu încetul la viaţă” şi calităţi transcendente, frânturile filozofiei idealiste a lui Kant fiind contopite în Arietta opusului 111 ale cărei armonii par să facă parte dintr-o altă lume.

### 1.5.2 Sonata op.96, album de imagini pastorale

Deşi cronologic vorbind, sonata în Sol major pentru pian şi vioară op.96 aparţine perioadei secunde de creaţie beethoveniene, fragilitatea interiorizatului limbaj o încadrează în a treia perioadă de creaţie, ea fiind compusă în 1812 dar revizuită şi finalizată în 1815. Văzut de

unii critici ca un compozitor non-melodic, Beethoven reuşeşte prin caracterul liric exacerbant imprimat lucrării, să ofere melodiei mai multă integritate expresivă, rolul ei dominant, fiind remarcat şi mai târziu în ultimele sonate pentru pian precum şi în lucrările dedicate cvartetelor de coarde. Compusă la o distanţă de aproape zece ani faţă de restul de nouă lucrări, sonata op.96 încheie seria într-o atmosferă de linişte şi seninătate totală. Nici-o sonată pentru pian şi vioară nu este atât de abstractă ca sonata op.96 a cărei calitate psihologică caracterizează ultima perioadă de creaţie beethoveniană. Întâlnim profunde discursuri muzicale ce caută ecourile unui limbaj de înaltă expresivitate şi calitate în care abordarea unei limitate palete dinamice cu o intensitate preponderent discretă şi a unei retorici cu caracter intim, hrăneşte noua viziune a compozitorului care încheie „şirul sonatelor pentru pian şi vioară într-o nuanţă poetică, ce nu se depărtează însă de obiectivitatea structurală clasică”. (Sandu-Dediu, 2008, p.79)

## CONCLUZII

Abordarea contextuală a epocii reflectă libertatea de exprimare, adoptată de reprezentanţii domeniilor artistico-cultural, care în ton cu eroicele evenimente va clătina stabila psihologie a neoclasicismului literal, printr-o paletă coloristică intensificată va da emoţiei autoritate în faţa raţiunii, iar graţiosului şi echilibratului curent clasic îi va replica prin forţa şi îndrăzneala specifică muzicii beethoveniene.

## **CAPITOLUL 2: PARTICULARITĂŢI STILISTICE ALE LIMBAJULUI BEETHOVENIAN PERCEPUTE DIN PRISMA SONATELOR DEDICATE CUPLULUI PIAN-VIOARĂ**

### 2.1 ASPECTE PRELIMINARE

Măreţia unei opere constă în capacitatea ei de a crea ascultătorului o experienţă unică de o profundă intensitate emoţională. Creionată printr-un limbaj specific ea are puterea să transmită o paletă diversă de sentimente şi stări sufleteşti ce pot transpune audienţa în mijlocul dramaturgiei muzicale. Prin particularitatea elementelor de limbaj mesajele prind viaţă, autenticitatea lor definindu-i creatorului propriul stil.

Din rândul compozitorilor clasici Beethoven se remarcă prin complexitatea limbajului muzical, a cărei profunzime pavează drumul către noi coordonate stilistice ce ridică arta pe culmi semeţe. Este compozitorul care dă tonul mişcării în care formalismul şi echilibrul clasicismului se clatină în faţa noilor principii romantice ce permit o mai mare libertate de exprimare.

## 2.2 DINAMICA BEETHOVENIANĂ ŞI IPOSTAZELE EI INEDITE

Culminând prin complexitatea şi autenticitatea elementelor componente, dinamica conferă limbajului beethovenian măreţie şi greutate pe măsura profunzimii discursului său muzical. Varietatea şi versatilitatea ei conturează dimensiunile semantice ale mesajelor muzicale într-un generos areal de intensităţi sonore ce-şi desfăşoară întinderea între atingerea suavă a misteriosului *ppp* şi cutremurătorul *fff*.

### 2.2.1 Dynamikos- o abordare beethoveniană

Conştientizându-i forţa dramatică şi pătrunzătoarea tărie expresivă, Beethoven a acordat dinamicii o deosebită atenţie, preocuparea lui pentru perfecţionarea acestei laturi stăpânindu-l, precum afirma muzicologul Angus Watson, pe tot parcursul vieţii. “Beethoven had experienced the expressive and dramatic effectiveness of varied dynamics, and this remained for him a vital concern throughout his life.” [*Beethoven a experimentat efectul expresiv şi dramatic al varietăţii dinamice, acesta rămânând pentru el un aspect vital pe tot parcursul vieţii.*] (Watson, 2010, p.14)

Importanţa dinamicii atât în conturarea cât şi în transmiterea mesajului muzical, precum şi în efectul sonor de mare impact asupra audienţei, vor reprezenta permanent pentru Beethoven aspecte primordiale ce nu-i va cenzura atitudinile refractare manifestate la adresa instrumentiştilor responsabili cu personalizarea după bunul plac a acestei trăsături.

### 2.2.2 Variaţiile de intensitate elaborate în sintaxele lucrărilor beethoveniene

Particularităţile dinamice ale sonatelor beethoveniene pentru pian şi vioară reflectă o abundenţă a nuanţelor ce sporeşte în varietate şi intensitate odată cu maturizarea creatoare, apogeul fiind atins în a doua perioadă de creaţie, când “scandalos de neinteligibila” sonată Kreutzer îşi face debutul marcând cu succes tărâmul eroic al creaţiei beethoveniene.

Încă de la primele sonate limbajul folosit conturează câteva caracteristici specifice modului de exprimare beethovenian, particularităţile dinamice evidenţiate în cadrul lucrărilor muzicale, subliniind în mod deosebit aspectele de natură retorică ale discursului muzical. Este vorba de acele notaţii specifice pe care le întâlnim reprezentate grafic sub forma *sforzando-urilor* (*sf*), *fortepiano-urilor* (*fp*) şi *rinforzando-urilor* (*rinf*). Gândite ca elemente dinamice cu rol de evidenţiere sau subliniere a anumitor particularităţi, Beethoven le atribuie interpretări diferenţiate, conectate la caracterul şi expresivitatea lucrării respective precum şi la nuanţa generală a fragmentului în care acestea apar. Interpretarea diferenţiată constă în variaţia volumului ca şi intensitate a accentului. În acest sens un ton intens, recitativ cu ecouri profunde precum cele din sonata op.47 este nepotrivit într-un cadru senin al op.24 a cărui delicate armonii conturează un tablou pastelat sau cel tonic în care eferveşcenţa muzicii vieneze a op.12 răsună cu voiciune, comparativ cu op.96 în care căldura şi liniştea sufletească radiază din întreaga textură.

Să nu uităm părțile lente cu precădere cele care încununează cu expresivitate Adagio-urile op.12, nr.3, op.24, op.30, nr.1 în care lirismul și ecourile pastelate ale suavelor nuanțe obligă o ponderată dozare a greutății în atac, asigurând astfel succesul acustic al intervenției dinamice. Efectele dinamice variate întâlnite pe parcursul sonatelor beethoveniene evidențiază contrastul tematic, aspect mult mai pronunțat decât la ceilalți clasici. Instabilitatea tonică nu este nici ea ignorată, pasajele modulatorii fiind aproape mereu însoțite de *crescendo*-uri care măresc tensiunea. Să nu uităm aspectul armonic al lucrărilor unde înlănțuirile mai mult sau mai puțin complexe aduc în prim plan treptele secundare, intervale micșorate, secunde coborâte sau septime tensionate scoase în evidență printr-o paletă dinamică adecvată caracterului încordat. Mai mult decât contrastul tematic și tensiunea modulatorie Beethoven definește muzical surpriza, șocul, întorsăturile bruște ale discursului muzical prin autentică utilizare a *piano*-ului la finalul unui *crescendo*. Echilibrând balanța, *decrescendo*-ul coboară intensitatea până la *pianissimo* încheind în liniște discursurile muzicale sau scufundându-le în mister.

### 2.3 CONSTANTE ȘI VARIABLE AGOGICE ALE LIMBAJULUI BEETHOVENIAN

Agogica creației beethoveniene nu excelează în reprezentare grafică, exactitatea numărului de bătăi pe minut precum și a termenilor agogici de expresie care particularizează discursurile muzicale, neconstituind pentru marele compozitor un detaliu la fel de important ca cel dinamic. Este motivul care poate genera o abordare confuză a acestui element de limbaj și implicit veșnice controverse în rândul instrumentiștilor, părerile acestora fiind împărțite între respectarea echilibrului de natură clasică și libertatea de mișcare cu tendință *rubato* reprezentativă romantismului.

#### 2.3.1 Tempo-ul beethovenian între echilibru și flexibilitate

În interpretarea creației beethoveniene nu trebuie scăpat din vedere aspectul, că deși este încadrat istoric în perioada clasicismului, Beethoven este de departe compozitorul care a rupt barierele acestui disciplinat curent. Plasticitatea fragmentelor muzicale reflectă prin lirism și tensiune sonoră un substrat psihologic complex, ce rezidă pe lângă dinamică și în particularitatea agogică a frazelor muzicale, pe care compozitorului în postura de interpret le manipula cu o inegalabilă măiestrie. Prin personalizarea universului agogic Beethoven accentuează contrastul tematic, totodată conturând semnificația fiecărui element structural ca mijloc de expresie al propriului “haos de emoții”. La nivel macrostructural, se remarcă funcționalitatea tempo-ului cu privire la conturarea unei imagini integrale, agogice complexe, bazată pe alternanța mișcărilor componente, diferențiate din prisma vitezei de execuție.

### 2.3.2 Configurații ale mișcării sonatei camerale beethoveniene

O parcurgere integrală a celor zece sonate dedicate cuplului pian-vioară găsește un număr dezamăgitor de indicații agogice oferite de compozitor, semiotica elaborată fiind destul de săracă în această privință. În afara ultimelor două sonate, care reflectă o cristalizare a viziunii beethoveniene din punct de vedere semiotic, nu întâlnim decât sporadic detalii cu privire la aceste mijloacele de expresie, în ciuda necesității acestora în interpretare și a declarațiilor existente pe marginea varietății lor. Pe întinderea primelor opt lucrări întâlnim doar trei indicații de asemenea natură precum: un *ritardando* în partea întâi, măsura 242 a sonatei op.23, urmat de un *adagio* în măsurile 32-33 a variațiunii V din Allegretto-ul con Variazioni op.30, nr.1 și un *presto* pe ultimele 47 de măsuri ale Allegro-ului vivace op.30, nr.2. Nici în privința tempo-ului general al lucrărilor nu găsim detalii de natură metronomică, acesta materializându-se în viziunea beethoveniană printr-o mișcare reprezentativă unei simțiri conectate percepției și trăirii interioare a momentului reprezentației artistice în ton cu spiritul compoziției.

### 2.4 SINTAGME BEETHOVENIENE DE TIP RITMIC

Cum era de așteptat viziunea ritmică beethoveniană este în aceeași măsură de provocatoare precum cea dinamică și agogică. Ca și în cazul celorlalte elemente de limbaj scopul suprem este atingerea unei expresivități de o înaltă calitate, întâlnită cu preponderență în cantabilele părți mediene, precum și evidențierea unei cavalcade de combinații valorice ce-și pun amprenta pe energicele și furtunoasele mișcări arhitecturale limitrofe.

#### 2.4.1 Breviar introductiv

Ritmul beethovenian nu răspunde doar nevoilor valorice ale evenimentelor sonore, scopul său servind ideologii superioare încadrate pe axele definite de calitățile fiziologice ale sunetului. Duratei, ce rămâne prioritară în organizarea ritmică a unei formule, i se adaugă funcții ce explorează veleitățile ritmice ale evenimentelor sonore din perspective ce țin de intensitate, înălțime chiar și timbru. Totodată, diverse entități beethoveniene de natură ritmică pot genera tipare cu conotație motivică, matrice cu aspect morfologic ce-și personalizează *ictus-urile* în formule specifice unor sintagme de tip ritmic.

#### 2.4.2 Fondul ritmic al contrastului tematic

Ritmul sonatelor dezvoltă diferite formule ce vin în completarea particularităților melodice a motivelor cu precădere de apartenență tematică. Se remarcă personalizarea discursului muzical din perspective caracteriale ce țin de structurarea unor modele atitudinale contrastante. Patentând accentuarea contrastului tematic ca element stilistic, Beethoven folosește

calitățile ritmice ale evenimentelor sonore cu scopul întregirii imaginii de ansamblu al acestuia. Întâlnim astfel, chiar de la prima sonată, elemente ritmice contrastante ce fac subiectul discursurilor tematice ale formei de sonată, apogeul fiind atins de sonata Kreutzer, ce oferă prin

Sonata	Ritmuri bisilabice	Ritmuri trisilabice	Ritmuri compuse	Ritmuri elementare și compuse
Opus 12, nr.1	Partea I: <i>spondaic, piric</i>	-----	Partea I: <i>piric dublu</i>	Partea I: <i>iambic+dactil</i> Partea II: <i>piric +dactil, piric+trohaic</i> Partea III: <i>iamb+tribrah+trohaic</i>
Opus 12, nr.2	Partea II,III: <i>trohaic</i>	Partea I: <i>tribrah</i>	-----	-----
Opus 12, nr.3	Partea I, II: <i>trohaic</i>	Partea III: <i>anapest</i>	Partea III: <i>piric dublu</i>	Partea III: <i>dactil+piric</i>
Opus 23	Partea I: <i>trohaic</i> Partea II: <i>piric</i>	-----	Partea I: <i>peon cuaternal</i>	Partea I: <i>peon+trohaic</i> Partea II: <i>piric+dactil</i>
Opus 24	-----	-----	Partea I: <i>piric dublu</i>	Partea I: <i>trohaic+piric, dactil+piric+trohaic, amfibrah+spondeu</i> Partea III: <i>anapest+iamb</i>
Opus 30, nr.1	Partea II: <i>trohaic</i> Partea III: <i>iambic</i>	-----	-----	-----
Opus 30, nr.2	-----	Partea I: <i>dactil modificat, cretic</i>	Partea I: <i>peon cuaternal</i>	Partea III: <i>cretic+anapest, cretic+epitrit, cretic+spondaic+molos+dactil</i>
Opus 30, nr.3	Partea I: <i>iamb, trohaic</i>	Partea I: <i>tribrah</i>	-----	Partea I: <i>tribrah+dactil</i>
Opus 47	Partea I: <i>iamb</i> Partea III: <i>trohaic</i>	Partea III: <i>tribrah</i>	Partea III: <i>peon cuaternal</i>	Partea II: <i>amfibrah+piric+iamb, amfibrah+anapest+dactil</i>
Opus 96	Partea II: <i>trohaic</i>	Partea I: <i>cretic, tribrah</i> Partea III: <i>anapest</i> Partea IV: <i>anapest, amfibrah</i>	Partea I: <i>trohaic+iamb</i>	Partea I: <i>cretic+tribrah</i> Partea IV: <i>piric+tribrah, trohaic+piric</i>

scriitura acordică a temei secundare, configurată majoritar de valorile notelor întregi, o poziție antinomică dinamiceii teme principale. Seria celor zece sonate se încheie din punct de vedere ritmic fără excese, în ton cu caracterul liniștit al lucrării ce denotă o organizare echilibrată și simetrică a motivului tematic principal. Ea prezintă mai mult interes la nivel ritmic în cadrul temei secundare care prin aspectul fin punctat, acompaniat de trioletii creează un delicat contrast molcomului ritm al temei principale.

#### 2.4.3 Forme prozodice ale ritmurilor beethoveniene prezente în sonatele pentru pian și vioară

Aspectul ritmic este tratat în continuare dintr-o perspectivă prozodică ce are ca apartenență ritmica poetică a antichității greco-latine, vestitele poeme ale lui Homer, reprezentând cu siguranță o sursă de inspirație pentru marele compozitor, fascinația sa față de opera “Odisea” determinându-l să-i studieze neconținut pe tot parcursul vieții puterea retorică și dramatică a versurilor. Analiza ritmică a sonatelor beethoveniene reflectă preferința compozitorului atât pentru ritmurile simple și compuse, cât și pentru combinațiile acestora, utilizarea frecventă a celor din urmă, precum reiese și din tabelul de mai jos, fiind evidentă cu excepția sonatelor op.12, nr. 2 și op.30, nr.1 care rămân adepții ritmurilor simple.

#### 2.4.4 Influenţa diviziunilor excepţionale în conturarea desenelor motivice

Diversitatea ritmică este completată de prezenţa formulelor ce conţin diviziuni excepţionale care aduc varietate atât ritmului binar cât şi ternar. Remarcăm pe parcursul celor zece sonate o abundenţă a acestor diviziuni, diversitatea, combinaţiile lor şi insistenţa cu care apar, transformându-le într-un element caracteristic ritmicii beethoveniene. limbajului ritmic beethovenian. Experimentând aproape toate dimensiunile valorice ale trioletului, Beethoven aduce în scenă atât trioletul pe sfert de timp a cărei prezenţă face subiectul Adagio-ului *espressivo* a op.96, cât şi a celui format din pătrimi reprezentativ sonatei op.23. În completarea trioletului, ca şi formule ritmice ce conţin diviziuni excepţionale recunoaştem, cvintolet-ul, sextolet-ul, septolet-ul, chiar şi undecimolet-ul în sonata op.12, nr.3. doua a sonatei op.30, nr.3 care-şi diversifică discursul muzical prin intermediul cvintolet-ului pe jumătate de timp. Cu excepţia op.12, nr.3 şi a op.24, formulele ritmice excepţionale beneficiază de o generoasă agogică, care le permite interpretarea detaliată în ton cu expresivitatea părţilor mediene.

#### 2.4.5 Puterea expresivă a pauzelor în conducerea discursului muzical

Personalizarea unui ritm constă şi în particularităţile momentelor de linişte, a pauzelor muzicale, interpretarea şi nu doar executarea lor făcând diferenţa între reprezentaţiile de elită şi restul. În privinţa sonatelor pentru pian şi vioară Bethoven a accentuat importanţa pauzelor folosind ritmul contratimpat. La fel de frecvent ca şi contratimpul este ritmul punctat, care prin diferite combinaţii valorice domină cele zece sonate beethoveniene prin prezenţa lui simplă sau complexă. Ne atrage atenţia în mod deosebit Scherzo-ul op.24, căruia Beethoven prin utilizarea frecventă a pauzei de optime cu punct, îi imprimă ritmului punctat umorul său specific. Este unul din momentele care necesită o atenţie deosebită în interpretare, instrumentistul având obligaţia să respecte cu stricteţe respiraţiile generate de pauzele existente, respiraţii fără de care spiritul hilar pe care fragmentul îl degajă ar fi aproape imposibil de realizat.

## 2.5 PERSPECTIVE BEETHOVENIENE ALE DIMENSIUNILOR TONALE

*“Să-l înţelegi pe Beethoven, înseamnă să înţelegi tonalitatea”* afirmă Adorno într-o cugetare filosofică referitoare la muzica marelui compozitor.(Adorno 2005, p.49) Într-adevăr arta folosirii ethos-ului tonalităţilor reprezintă un aspect deosebit al creaţiei beethoveniene, lor fiind conectate forţa, puterea dramatică, expresivitatea şi lirismul discursurilor muzicale.

#### 2.5.1 Arta ethos-ului tonal beethovenian

Utilizarea tonalităţilor capătă o semnificaţie aparte în muzica lui Beethoven, atmosfera creată prin ethos-ul lor specific, interferând cu spiritul eroic, aspectul pastoral, pateticul cu



accente dramatice sau lirismul poetic al discursurilor muzicale. Do minor, specifică dramaturgiei beethoveniene, este tonalitatea acceptată ca patetică la sfârşitul secolului XVIII, ea devenind rapid o emblemă personală pentru compozitor prin analogie cu conţinutul emoţional extrem şi volumul dramatic al creaţiilor. Tonalitate a „sentimentului naturii”, aşa cum i-au oferit muzicologii titlatura, Fa major este un alt centru căruia Beethoven i-a accentuat armoniile în contextul creaţiei sale. Particularitatea tonalităţii, aşa cum făcea referire Angus Watson constă în inspiraţia spirituală a naturii, a cărei tradiţie începe încă de la Messiah –ul lui Handel. Stilul “eroic” beethovenian, introdus ca termen recent de biografi, este definit de compozitor prin armoniile tonalităţii Mi bemol major. Nu este întâmplătoare predilecţia lui Beethoven către acest centru tonal, alegerea lui ca ethos cu caracter “eroic” având ca posibilă sursă ideologia teoreticianului italian Francesco Galeazzi. În jurul anilor 1796 acesta a caracterizat tonalitatea Mi bemol major în scrierile lui ca fiind “o tonalitate eroică, extrem de maiestooasă, gravă şi serioasă.” (Guerrieri, 2012, p.13)

Cele zece sonate compuse de Beethoven pentru cuplul pian-vioară sunt concepute în tonalităţi diverse, unele dintre ele surprinzând trăsăturile stilistice ce-i definesc compozitorului particulara manieră de exprimare. Sonatele debutează în nobila tonalitate Re major a cărei energică atmosferă acaparează întregul opus, primele semne ale pateticului şi dramaticului spirit fiind parţial reflectate în tonalitatea la minor a op.23. Se remarcă o schimbare totală de atitudine cu sonata op.24, aceasta fiind prima lucrare care-şi conformează caracterul, semnificaţiei tonalităţii, aspectul pastoral fiind remarcabil exprimat în Fa major. Grupul celor trei sonate op.30 este echilibrat conceput, seninătatea tonalităţilor majore contrabalansând apariţia pateticului do minor, a cărei semnificaţie nu face câtuşi de puţin notă discordantă cu caracterul lucrării. Aruncând într-o încheştată luptă ambele moduri major-minor ale centrului tonal La, Beethoven face simţită prezenţa spiritul “eroic”, în magnificul duel instrumental ce rămâne ancorat într-o atmosferă tensionată cu accente dramatice. Şirul sonatelor se încheie cu op.96, lucrare pe care Beethoven alege să o conceapă într-o tonalitate cu un singur diez, Sol major, simplitatea acesteia fiind potrivită liniştii şi seninătăţii pe care caracterul ei o degajă. Este tonalitatea care, aşa cum făcea referire compozitorul austriac Ernst Pauer, exprimă o credinţă sinceră, calmă meditaţie sau sentimentul intim al iubirii pure.

#### 2.5.2 Tipologii tonale şi procese modulatorii ale formei de sonată pentru pian şi vioară

Un alt aspect important referitor la tonalitate şi felul în care Beethoven operează cu elementele ei este modul în care ea interacţionează cu alte centre tonale. Felul în care aceste tonalităţi relaţionează reflectă viziunea beethoveniană în scheme tonale particulare, care prin îndrăzneţele modulaţiei deschid noi orizonturi stilistice. Sunt remarcate încercările compozitorului

de a da limbajului complexitate și diversitate prin frecvența mărită și accelerată de schimbări tonale la centre mai mult sau mai puțin îndepărtate. El avântă melodia în discursuri tematice surprinzătoare și variate tonal, amplificându-i forma într-o structură ce depășește timidele bariere ale curentului clasic.

Analiza celor zece sonate dedicate cuplului pian vioară dezvăluie particularități deosebite ale limbajului tonal beethovenian, în care îndrăznețele încercări tonale și modale sunt experimentate progresiv odată cu evoluția genului. Dacă în primele lucrări modulațiile se concentrează mai mult în jurul tonalităților apropiate, pe măsură ce lucrările evoluează abordarea centrelor tonale îndepărtate este din ce în ce mai preferată de compozitor, lor alăturându-se ambiguitatea modală în care majorul și minorul se luptă pentru supremație. Cercetarea planurilor tonale ale formelor de sonată identifică predilecția compozitorului pentru mișcarea tonală în terțe, modulațiile explorând destul de des centre tonale aflate intervalic la această distanță. Mixturile modale sunt procedee des întâlnite în creația beethoveniană, unitățile tematice ale formei de sonată, dorindu-și un design particularizat de antiteza semantico-emoțională a modului major-minor afiliată aceluiași centru tonal.

## 2.6 VALENȚELE ORNAMENTALE ALE LIMBAJULUI BEETHOVENIAN

Abordând aspectul ornamentației beethoveniene, prezentul subcapitol va supune atenției identificarea elementelor dominante precum și maniera de realizare a acestora. Problematika ornamentației va fi studiată din prisma celor zece sonate concepute pentru pian și vioară, materialul cercetat fiind cu predominanță dedicat pianului. Conținutul lucrării este centrat pe identificarea și detalierea componentelor ornamentale existente, cât și pe tratarea acestora din punct de vedere interpretativ, accentul fiind pus pe autenticitatea reprezentației artistice.

### 2.6.1 Melodia și veșmintele ei anexe

Aparent un detaliu minor, comparativ cu dinamica, agogica sau interpretarea expresivă a discursului muzical, ornamentația melodică poate aduce prejudicii însemnate aspectului stilistic al lucrării muzicale sau poate chiar afecta, precum Frederick Neumann afirma, “the true spirit and character of a composition.”[*adevăratul spirit și caracter al compoziției.*] (Neumann, 1983, p.6) Rolul ornamentelor în contextul melodiei nu se rezumă doar la intensificarea notelor principale, aspectul liniar ca rezultat al unificării mai multor elemente ornamentale contribuind la înfrumusețarea frazelor muzicale, trăsătură care le încadrează în categoria ornamentelor melodice. Inclusiv proprietățile armonice ale melodiei pot fi influențate de anumite aspecte ornamentale, privită din perspectiva verticalității ei sonore ornamentația putând fi în anumite situații responsabilă cu particularizarea disonantă a discursului muzical. Evoluția instrumentelor,

odată cu ele și a viziunii compoziționale, va oferi ornamentației posibilitatea experimentării de noi ipostaze ce-i conturează funcții familiarizate cu structuralitatea melodiei. Ea tinde să ocupe un loc bine precizat în constituența melodică a lucrărilor, devenind parte integrantă a cugetărilor muzicale, adoptate de măreți creatori ai secolului XIX, precum Chopin și Liszt.

#### 2.6.2 Profilul ornamental al sonatei beethoveniene pentru pian și vioară

Limbajul beethovenian identifică din punct de vedere ornamental, elemente dominante precum *apogiatura și trilul*, frecvent utilizate în creațiile muzicale studiate. Lista poate fi completată cu *grupetul și mordentul* precum și *fioritura* element adoptat din ornamentația italiană, a cărei valoare semantică depășește granițele unui simplu ornament, ea devenind element dominant atât pentru retorica cât și pentru expresivitatea discursurilor muzicale reprezentative ultimelor două perioade de creație.

Reprezentate grafic prin note miniaturale poziționate înaintea tonurilor principale, apogiaturile sunt ornamente care precum Neumann afirmă “serves to set off the structural elements to greater aesthetic advantage, most typically by imparting to them more grace, elegance, smoothness or variety.” [*servește elementelor structurale în vederea obținerii unui avantaj estetic, de cele mai multe ori pentru a le oferi grație, eleganță, finețe sau varietate.*] (Neumann, 1983, p.1) O analiză grafică a sonatelor beethoveniene identifică preferința compozitorului pentru elaborarea apogiaturilor, cu precădere scurte și duble în discursurile muzicale ale primelor cinci lucrări. Lista este completată de apariția sporadică a celor triple și multiple, precum și de existența unui singur element încadrat în rândul apogiaturilor lungi. Odată cu sonatele op.30 viziunea ornamentală a compozitorului este centrată și mai mult pe apogiatura scurtă prezența ei fiind simțită în aproape toate mișcărilor sonatelor. Sunt și excepții, precum forma de sonată a ultimelor două lucrări care nu găsesc nimic în comun cu tipul acesta de ornament, sprintenele apogiaturi fiind neagreate de patosul sonatei op.47, precum și de profunzimea echilibrului și a liniștii opusului 96. Nici partea finală a opusului 96 nu este familiară cu apogiatura scurtă, expresivitatea ei fiind particularizată ornamental prin elemente mai potrivite sensului semantic al discursului, precum trilurile. Cu privire la apogiaturile lungi, se remarcă utilizarea sporadică a acestor elemente comparativ cu Mozart, apartenența lor cu ecouri baroce, ponderate și echilibrate nerezonând viziunii tumultuoase a compozitorului. Atunci când o elaborează îi speculează deficiența consonantă, punând accent exact pe disonanța ei caracteristică, fiind pe deplin conștient de efectul deranjant armonic creat.

În încheierea subcapitolului este adus în discuție grupetul care denotă o apartenență la discursurile lirice reprezentative părților secunde, precum și a trilului prezentat atât în ipostază scurtă- Schneller precum Carl Phillip Emanuel Bach îl intitula, idem Mordentului cu estetica ascendentă a notelor componente. Dintre toate elementele ornamentale abordate de Beethoven

de-a lungul creaţiei sale, trilurile se număra printre preferatele compozitorului. Simple sau duble, scurte sau prelungi, cadenţiale sau integrate liniilor melodice, trilurile completează viziunea ornamentală beethoveniană şi totodată cu vivacitatea specifică înfrumuseţează designul anumitor discursuri muzicale. În privinţa interpretării trilurilor beethoveniene, din perspectivă autentică, sunt opinii pendulante între iniţierea disonantă a ornamentului cu nota alăturată superioară ca promotor în execuţie, întocmai modelului bachian sau al tratatelor panistice din acea epocă şi debutul preponderent pe nota principală a trilului, rareori contrar consonanţei fireşti din punct de vedere armonic. Cu toate influenţele şcolii bachiene, a cărei viziune ornamentală i-a fost discipol, Beethoven se pare că a fost atras exact de excepţia regulilor, alegând în marea majoritate a situaţiilor, realizarea trilurilor începând cu nota principală.

O analiză amănunţită a trilurilor prezente pe parcursul celor zece sonate atrage atenţia asupra abordării multiple a respectivului element odată cu evoluţia genului. Preferinţa compozitorului este vizibil amplificată începând cu sonata op.30, nr.2 frecvenţa cu care ornamentul este abordat fiind substanţial crescut comparativ cu primele lucrări. Prin urmare, numărul ornamentelor ultimelor lucrări este aproape dublat faţă de cel al sonatelor precedente op.23, 24, 30, nr.1, în privinţa celor aparţinătoare opusului 12 discrepanţa fiind considerabil de mare. Apogeul este înregistrat odată cu sonata op.30, nr.3, ritmicitatea şi caracterul dansant al lucrării găsind în elementele de limbaj ornamental o cale de exprimare a mesajului muzical.

Element dominant al limbajului beethovenian ornamental, trilul, majoritar cadenţial, se identifică ca dimensiune în funcţie de importanţa armoniilor înlănţuite, dominanta fiind una dintre cele mai preferate trepte, structura formală fiind în concordanţă cu gradul de intensitate şi susţinere a ei. Prin urmare se remarcă sublinierea prin intermediul trilurilor lungi a dominantei ce precede finalizarea unei secţiuni formale mai mari, unităţile frazeologice fiind particularizate cadenţial majoritar cu triluri de mici dimensiuni. Evoluţia este înregistrată odată cu maturizarea perioadelor de creaţie, ultimele sonate excelând în susţinerea oramentală de mari dimensiuni valorice a diferitelor momente contextuale. Tiparele ornamentale cadenţiale sunt completate de triluri ce au ca obiectiv accentuarea contrastului tematic, particularizarea de regulă a motivelor tematice secunde oferindu-le o imagine ornamentală contrastantă configuraţiei decorative a temei întâi şi totodată mai multă expresivitate. Explorându-le puterea expresivă Beethoven organizează trilurile sub forma lanţurilor cromatice sau diatonice pe care le plasează cu măiestrie în structura părţilor expresive, în ultima lucrare experimentându-le inclusiv în forma de sonată. Abordarea evolutivă a trilurilor le conferă calităţi semantice, forţa lor retorică fiind remarcată în discursurile instrumentale ale do minor-ului op.30, în timp ce plasticitatea imaginilor pitoreşti a op.96 parcă ar grăi prin intermediul trilurilor prezente. Particularităţi ritmice de factură dansantă reprezintă un alt aspect pe care trilurile le completează imaginea, precum galantul Menuet al

op.30, nr.3 sau Rondo-ul cu ecouri folclorice ale aceleiaşi sonate. Particularizarea accentului metric al anumitor măsuri prin evidenţierea timpilor slabi din măsură reprezintă o altă latură marcantă a ornamentaţiei specifice trilului, lista fiind completată de accentuarea diferenţelor de registru sau de cele timbrale.

## CONCLUZII

Culegând muzica predecesorilor în forma ei măreaţă şi expresivă, modelând-o, personalizând-o într-o stilistică proprie şi adăugându-i elemente autentice, Beethoven a făurit un limbaj muzical complex a căror dominante concretizează un stil original, marcat de înclinaţia către melodie şi expresie, de alternanţa între tristeţe şi bucurie, de patetism şi de un spirit al forţei, deciziei şi cutezanţei. Elementele dinamice şi agogice reprezintă pentru limbajul beethovenian o verigă esenţială, care prin diversitatea şi originalitatea manierei de abordare interpretative, fac legătura între gândirea creatoare a compozitorului şi mesajul muzical transmis ascultătorilor. Acest cod al intensităţii efectelor sonore pus în mişcare de agogică traduce cât se poate de clar multitudinea stărilor sufleteşti pe care Beethoven le-a experimentat de-a lungul anilor. În acelaşi timp suportul ritmic pe care monumentalele discursuri melodice sunt construite, le conturează prin particularităţile existente, forma şi totodată caracterul. Nu în ultimul rând, variatele înlănţuiri tonale prin diversitatea şi îndrăzneala lor dau forţă şi greutate liniilor pe care dialogul instrumental este clădit în timp ce ipostazele ornamentaţiei melodice înregistrează în muzica lui Beethoven o strânsă legătură cu contextul respectiv, considerentele de natură armonică, ritmică sau semantică primând în faţa trăsăturii decorative.

## **CAPITOLUL 3: ASPECTE SCHENKERIENE ALE CREAŢIEI CAMERALE BEETHOVENIENE DEDICATĂ CUPLULUI PIAN-VIOARĂ**

### 3.1 PERSPECTIVĂ GENERALĂ

Înţelegerea funcţionalităţii tonale a sunetelor în context cât şi relaţiile care se nasc între acestea pot desluşi atât de râvnitul mister al muzicii beethoveniene cât şi universul semantic al acestuia. Cu alte cuvinte ies la lumină particularităţile motivice ale muzicii, care prin tehnici componistice variate iau diverse înfăţişări, în unele cazuri aproape nebănuite. Practic în asta constă frumuseţea şi individualitatea muzicii beethoveniene, “în scânteia răpită infinitului” pe care compozitorul o tratează organic, ca pe un organism viu angrenat parcă într-o paradă a felurilor veşminte timbrale de natură orchestrală. În vederea evitării unei abordări neconcludente, interpretarea analitică a creaţiei beethoveniene trebuie să fie pe măsura

complexităţii acesteia, profunzimea lui fiind mai potrivit cântărită cu unităţi de măsură de tip schenkerian.

### 3.2 REPERE TEORETICE ALE ABORDĂRII ANALITICE DE TIP SCHENKERIAN

Numărându-se printre cele mai eficiente metode de studiu, analiza schenkeriană, prin complexitatea ei, oferă baza teoretică pe care instrumentiştii îşi pot construi o prestaţie artistică de înaltă ţinută. Aşa cum Allen Cadwallader şi David Gagne afirmă în cartea “Analysis of tonal music”, ei îşi pot dezvolta abilităţile necesare recunoaşterii structurale a textului muzical încă de la primul contact cu partitura, devenind astfel mai conştienţi de natura şi interdependenţa unităţilor componente.

#### 3.2.1 Dimensiuni conceptuale schenkeriene

Teoretizarea analizei schenkeriene oferă muzicologilor cadrul oportun explicării principiilor ce stau la baza funcţionalităţii acesteia. Întâlnim definirea metodei analitice prezentată din perspectiva mai multor muzicologi, printre care se numără şi Steve Porter, care după părerea mea surprinde esenţialul analizei, el punând accentul pe importanţa sunetului în contextul muzical nu dintr-o perspectivă individuală ci a relaţiilor pe care el le dezvoltă cu sunetele alăturate. *„Înţelegerea fiecărei sonorităţi are puţină relevanţă dacă nu este înţeleasă relaţia sunetului cu cel de dinainte sau de după el. Ca să înţelegem care este relevanţa lui în întreaga compoziţie , trebuie să vedem cum se potriveşte el în cadrul mişcărilor tonale ale compoziţiei. Si exact asta ne permite analiza schenkeriană să realizăm.”* (Porter 2002, p.9)

#### 3.2.2 Parametrii constitutivi ai analizei schenkeriene

*Urlinie-* Înlăturând diminuţiile de natură contrapunctică, salturile consonante sau progresele cu caracter secundar, descoperim în esenţa melodiei o structură de tip liniar care-şi croieşte drum printr-o descendenţă treptată către centrul tonal al fragmentului sau bucăţii muzicale supuse analizei schenkeriene. Cunoscută sub denumirea de *Urlinie* ea exprimă dimensiunea melodică a muzicii tonale, precum muzicologii Allen Cadwallader şi David Gagne afirmă. “The Urlinie thus abstractly represents the melodic dimension of tonal music [...] the Urlinie is the highest- level linear progression of an entire piece or movement.” [*Urlinia reprezintă dimensiunea melodică a muzicii tonale [...] Urlinia este progresia liniară a întregii lucrări sau mişcării, văzută la cel mai înalt nivel structural.*] (Cadwallader, Gagne 1998, p.118)

*Bassbrechung-* Însotind permanent *Urlinia*, basul dezvoltă înlanţuiri armonice particulare modurilor major sau minor. Cunoscut sub denumirea de *Bassbrechung* el face subiectul mişcării tonale, Schenker integrându-l în componenţa structurii fundamentale. *Bassbrechung*, în traducere arpeggierea basului, ocupă în muzica tonală progresia armonică primară I-V-I, înlanţuire a cărei

importanță constă în interpretarea ei ca linearizare a acordului de tonică sub forma unui arpeggiu eliptic de terță. “The primary harmonic pregression in tonal music is I-V-I; the bass linearizes the tonic triad through a disjunct arpeggiation, by moving from the root to the upper fifth and back again. Schenker referred to this motion as the bass arpeggiation (Bassbrechung).” [*Progresia armonică principală în muzica tonală este I-V-I; basul liniarizează acordul tonicii prin arpeggiu disjunct, mișcându-se de la bază la cvinta superioară și înapoi. Schenker denumea această mișcare arpeggierea basului.*] (Cadwallader, Gagne 1998, p.118)

*Urszat*- Dând posibilitatea muzicienilor să înțeleagă principiile generale ale tonalității din punct de vedere analitic, *Urszat*-ul simbolizează componentele melodice și armonice esențiale ale compoziției tonale. Cu alte cuvinte el cuprinde elementele liniei fundamentale și a basului arpeggiat, ce reprezintă expresia orizontală, atât treptată cu note de pasaj cât și arpeggiată, a armoniei tonale.

Interpretarea lucrărilor muzicale din perspectivă schenkeriană conturează un important substrat analitic al cumului de particularități melodico-armonice reprezentative textului cercetat. Sugestivă și chiar concretă în anumite situații analiza trebuie abordată echilibrat, luând în calcul și calitatea ei, de a exprima interpretarea unei idei. Precum Steven Porter menționa în lucrarea “Schenker made simple” rezultatul ei trebuie să realizeze conexiuni logice între informațiile furnizate, explicațiile abordate să aibe caracter sugestiv și nicidecum dogmatic.

### 3.2.3 Paradigme fundamentale ale reconstrucției formei de sonată clasică

Viziunea schenkeriană privitoare la forma de sonată identifică existența unei structuri binare, aspect ce intră în contradicție forma sa tripartită, explicația constând în faptul că, a doua articulație a formei de sonată, conform principiilor schenkeriene, este subordonată structural primeia, dezvoltarea prolongând aria tonalității secunde, afirmate în expoziție odată cu tema a doua. Privită din această perspectivă, structura tonală a părții întâi de sonată se aseamănă cu forma binară rotunjită, formă caracterizată prin prelungirea, în funcție de caz, a dominantei sau relativei în fragmentul secund, până în momentul cadențării acesteia pe tonica centrului de bază. Structura fundamentală a formei de sonată dezvoltă pe fondul modelului tonal existent, care definește juxtapunerea a două tonalități, tipul structurii întrerupte. Conform principiilor schenkeriene, a doua articulație a formei este subordonată structural primeia, armonia ei fiind de natură contrapunctică cu rol de prolongație a celei precedente. Dezvoltarea extinde aria dominantei anunțată la finalul expoziției, susținând prin armonia ei a doua notă structurală a *Urliniei*. Datorită acestor particularități, dezvoltarea este interpretată ca punct de maximă tensiune a formei de sonată, tensiune ce-și găsește rezolvarea odată cu reinstalarea tonalității de bază în textul muzical al mișcării.

### 3.3-3.8 TIPARE STRUCTURALE ALE SONATEI BEETHOVENIENE

Abordată de cele mai multe ori la nivel de frază muzicală dar și din prisma unei subsecțiuni, secțiuni sau din perspectiva unei articulații întregi, analiza identifică considerabile procedee specifice de elaborare a textului muzical, cercetarea dimensiunilor melodice reflectând preferința compozitorului pentru elaborarea variată și extinsă a liniilor fundamentale, sonoritățile structurale ale acestora fiind subliniate sau prolongate în context printr-o diversitate de elemente ce fac subiectul *notele alăturate*, abordate din mai multe perspective- incomplete, complete, simple inferioare, superioare sau duble, cele simple fiind de cele mai multe ori reprezentate grafic sub forma unor optimi. Notelor vecine li se alătură cele *de pasaj*, care în general fac legătura între două elemente consonante, apariția lor putând fi singulară sau parte a unei progresii liniare. Atenția compozitorului se îndreaptă și către *salturile consonante*, preferința lui pentru acest tip de prolongație melodică stând la baza elaborării melodice a multor fragmente. Progresiile liniare completează lista elementelor melodice ce servesc elaborării textelor muzicale, valorificarea lor în context constând în variatele forme pe care acestea le pot adopta. Le întâlnim atât sub forme simple sau duble, de mici sau mari dimensiuni, generând o mișcare ornamentală, diatonice sau cromatice. *Ascensiunea inițială* este o altă modalitate de elaborare melodică a textului muzical, ea producând o întârziere a liniei fundamentale din dorința extinderii structurii fundamentale. Ea poate fi liniară sau arpeggiată de mici sau mari dimensiuni, precum și diatonica ori cromatică. Abordarea diversă a registrelor scării generale sonore reprezintă o tehnică de elaborare sau transformare a melodiei comună multor fragmente muzicale, Beethoven apelând din plin la această metodă, deosebi în partitura rezervată pianului, instrument al cărui ambitus larg îi permite o generoasă explorare a octavelor componente. Prin urmare, este frecvent întâlnită mișcarea liniei fundamentale la octavă superioară sau inferioară, elaborarea ei cunoscând astfel mai multă varietate în contextul muzical și totodată posibilitatea unei extinderi largite. Schimbul de registru poate implica mișcarea liniei melodice fundamentale de la o voce superioară la una inferioară sau invers, acest lucru fiind posibil în situațiile în care o melodie poate incorpora în conținutul ei două sau mai multe voci. Totodată schimbul de registru poate oferi unei voci inferioare, o poziție superioară în țesătura textului muzical, față de linia superioară. Lista se încheie cu *substituția*, tehnică aplicabilă liniei fundamentale care, precum reiese și din titlatură, substituie nota structurală secundă cu sensibila tonalității de bază.

Concomitent cu cercetarea cadrului melodic, analiza schenkeriană a studiat și tipologia mișcărilor tonale reprezentative textului muzical, ea stabilind limitele desfășurării pe orizontală a unei armonii tonale, sensul mișcării tonale, obiectivele și modul în care acestea sunt atinse. Tipul mișcărilor desfășurate pe parcursul celor 10 sonate beethoveniene confirmă complexitatea



viziunii copozitorului referitoare la abordarea planului tonal, variatele și surprinzătoarele modulații făcând subiectul majoritar al acestora. Prin urmare, mișcările tonale cu caracter structural al sonatelor se identifică în cazul lucrărilor concepute în tonalități majore prin înlănțuirea tonicii cu dominantă, aceasta putând fi extinsă prin intermediul armoniilor intermediare, precum cea a subdominantei sau a contradominantei, în timp ce în cazul lucrărilor concepute în tonalități minore este identificată înlănțuirea tonicii cu medianta și dominantă. Prolongarea armoniilor structurale, precum și legătura creată între acestea, evidențiază o serie de mișcări secundare ca importanță în context, mișcări care totodată abordate la un nivel structural intermediar pot prelungi și aria unei tonalități secundare.

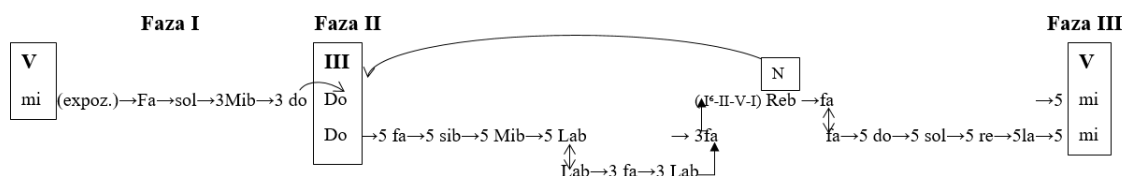
Cunoscută pentru monumentalitatea și complexitatea ei, viziunea beethoveniană va autentifica ideile muzicale ale sonatelor pe baza unui suport tonal divers, evolutiv permanent, odată cu maturitatea creatoare. Combinații variate ale mișcărilor componente își dau concursul în tipologii modulatorii îndrăznețe, curajos avântate pe tărâmurii îndepărtate și aproape deloc explorate de contemporanii săi. Mișcările secundare reprezentative sonatelor beethoveniene se identifică cu cea de pasaj, acesteia alăturându-se mișcarea în terțe sau cvinte. Lista este completată de mișcarea alăturată cu rol de subliniere a tonalității structurale sau cu o importanță sporită în context, precum și cu mișcarea ornamentală care implică o distanță mai mare de secundă între tonalități și impune obligativitatea revenirii la tonalitatea inițială, lista continuând cu mixturile modale care includ schimbările modale ale aceleiași tonalități precum și transformarea modală a unei armonii prin intermediul elementelor cromatice.

Dintre toate planurile tonale aparținătoare sonatelor, cea a dezvoltării opusului 47 depășește toate barierele ideologice ale conservatorismului clasic, viziunea compozitorului făcând prin inedita țesătură tonală, dovada monumentalismului și complexității nemărginite a gândirii sale creatoare. Reprezentând prin tensiunea specifică unității formale, cadrul perfect pentru varietatea mișcărilor tonale ce stau la baza autenticului design modulatoriu. Prin urmare, analiza tonală a dezvoltării identifică din perspectiva unui nivel structural final o mișcare de prolongație a dominantei, așa cum îi plăcea compozitorului în mod deosebit, de terță cu caracter ornamental materializată prin afirmarea relativei majore la finalul primei faze formale a secțiunii și revenirea la dominantă odată cu ultima fază a dezvoltării, însușită armonic sub forma unei pedale. Precum reiese și din exemplul de mai jos, planul primei faze dezvoltă pe fondul materialului muzical împrumutat din tematica motivelor concluzive, pentru început o mișcare progresivă de pasaj care-l intermediază pe Fa major ca legătură între mi și sol minor. Odată cu sol minor debutează o mișcare tot de pasaj dar în terțe descendente care afirmă în contextul dezvoltării armonia lui Do major nu înainte de ai experimenta valențele minore prin mixtura modală cu care ne-am familiarizat încă de la începutul sonatei. Până în acest moment materialul

secţiunii şi-a expus motivele concluzive integral, extinzând dimensiunile celui din urmă prin complementarea cadenţială realizată pe fondul mixturii modale. Odată cu măsura 235 dezvoltarea sonatei începe un intens travaliu motivic şi tonal suprapus unei dezvoltări formale prin eliminare a motivului concluziv. Se poate afirma faptul că s-a dat startul etapei secunde, planul tonal structuralizând o mişcare în cvinte descendente ce afirmă la un moment dat armonia tonalităţii Reb major în toată splendoarea reluării motivului.

Materialul tematic îi conferă tonalităţii o importanţă însemnată în contextul secţiunii, importanţă care poate fi interpretată drept armonie alăturată a relativei majore afirmate la finalul primei faze. Poziţia alăturată îi conferă statutul de armonie destinată prolongării relativei majore din perspectiva unui nivel structural superior celui juxtapus mişcării contrapunctice de pasaj în cvinte, tot cu rol de prolongare a relativei majore. Se remarcă înlănţuirea tonalităţilor Do-fa-sib-Mib-Lab, finalizarea mişcării pe Reb fiind precedată de înlănţuirea I<sup>6</sup>- II-V-I, a cărei protagoniste sunt tonalităţile Reb-mib-Lab-Reb. Este înregistrată mişcarea ornamentală Lab-fa-Lab pe întinderea măsurilor 242-250 urmată de pasaj Lab-fa, măsurile 250-254 către Reb-I<sup>6</sup>. Micul ocol creează suspans discursului muzical care-i va spori expresivitatea armoniei alăturate Reb major prin întârzierea înregistrată de La b major.

Planul tonal al dezvoltării sonatei op.47



Importanţa pe care Lab o capătă în context se concretizează odată cu măsura 257, prin funcţia de dominantă îndeplinită pentru Reb major. Tonalitatea alăturată Reb major, pare să restarteze faza secundă a dezvoltării, expunerea lui fiind urmată de un nou motiv tematic, materialul unei “teme episod” care iniţiază o mişcare tonală în cvinte ascendente de la fa minor către pedala pe dominantă a ultimei faze. Astfel, se face remarcată înlănţuirea tonală fa-do-sol-re-la-mi pe parcursul măsurilor 270-300. Pedala pe dominantă surprinde prin cadenţarea pe omonima majoră şi nu pe tonalitatea de bază, raţionamentul fiind legat de falsa repriză ce-i urmează începând cu măsura 325. Abordată din această perspectivă, cadenţarea pe omonima majoră devine plauzibilă, acordul îndeplinind funcţia treptei V a re minor-ului armonic.

## CONCLUZII

Abordarea lucrărilor beethoveniene din perspectiva analizelor schenkeriene reflectă măiestria compozițională cu care armoniile structurale sunt extinse, îndrăzneala cu care planul tonal este tratat și frumusețea tehnicilor prin care melodia este înveșmântată, o cercetare aprofundată ale acestora identificând rolul sonorităților componente în context, atribuindu-le după caz importanța cuvenită. Formelor de sonată le-au fost identificate structurile fundamentale și înlanțuirile armonice primare reprezentative atât modurilor majore cât și minore. Totodată se remarcă predilecția beethoveniană pentru structura întreruptă, în mod deosebit la nivelul microstructural al articulațiilor examinate, perechea antecedent-consecvent reprezentând baza construcției discursului muzical.

### **CAPITOLUL 4: DIVERSITATEA TIMBRALĂ BEETHOVENIANĂ, REFLECTATĂ ÎN PROMOTOARELE MOTIVE TEMATICE ALE SONATELOR PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ**

#### 4.1 EXPUNERE INTRODUCȚIVĂ

Când abordăm subiectul creației beethoveniene este aproape imposibil să nu-l tratăm și din prisma evidentei timbralități caracteristice, trăsătură ce se impune cu îndârjire, indiferent de genul instrumental experimentat, varietatea viziunii timbrale fiind justificată de acel *acompaniament obligatto*, care indispensabil îi particularizează compozitorului ideea creatoare, ea izvorând dintr-o complexitate orchestrală, hrănită cu generozitate de amalgamul timbrelor instrumentale. Reiterarea ideii muzicale în diferite ipostaze structurale, ca dialog, secvență, imitație sau simplă repetiție, are ca background cu siguranță un fond de culori fonice care-i individualizează într-o singură sintaxă, variatele profile drept entități timbrale ale unui ansamblu veșnic viu *în fața ochilor*, precum însuși compozitorul afirma într-una din propriile cugetări muzicale. “Îndeobște atunci când compun, chiar dacă e vorba de muzică instrumentală, am totdeauna ansamblul în fața ochilor.” (Rolland, 2015, p.112)

Fiind nucleul conceptului timbral, pianul lui Beethoven pare să fie gazda unei partide de instrumente sau chiar a unei întregi orchestre, ce-și etalează continuu variatele culori, spre deliciul ascultătorilor. Privit din această perspectivă, instrumentul lui Beethoven, precum Mark Kroll afirmă, poate fi considerat drept promotor al *pianului orchestral*, concept idealizat simfonic de pianiștii curentului ulterior, prin explozia progresistă a tehnicii, pe care pianistica a înregistrat-o în a doua și a treia decadă a secolului XIX.

## 4.2 PREZUMTIVE ASPECTE ALE ESTETICII TIMBRALE BEETHOVENIENE

Deşi elaborate bipolar, sonatele concepute de Beethoven pentru pian şi vioară nu sunt limitate timbralităţii instrumentelor partenere, provocatoarea experienţă pianistică trăită pe parcursul celor zece lucrări depăşind graniţele timbrale ale unui duo instrumental. Orchestrând temele principale ale celor zece sonate pentru pian şi vioară se face o scurtă incursiune în această perspectivă timbrală, concentrându-ne atenţia asupra diversităţii şi complexităţii viziunii. Îndrumându-ne după principiile de orchestraţie ale lui Rimski-Korsakov, vom realiza diverse aranjamente ale temelor în cauză căutând totodată o individualizare a acestora în funcţie de particularităţile orchestrale ale literaturii beethoveniene de specialitate reprezentative perioadei premergătoare sau similare concepţiei sonatelor. Reperete stilistice invocate au ca premisă conceptele muzicologilor, conform cărora liantul organic ce unifică creaţia beethoveniană face ca ideea muzicală şi tehnicile compoziţionale să-şi exercite principiile generatoare în lucrările compuse simultan sau la intervale periodice reduse. Prezentelor studii li se alătură o aprofundată analiză a teoriei instrumentelor orchestrale şi experienţa mai multor instrumentişti profesionişti care şi-au adus contribuţia cu privire la reprezentarea pur tehnică a textului muzical în vederea confirmării unei facile execuţii a textelor muzicale. Elaborarea timbrală a motivelor tematice din punct de vedere a complexităţii ţesăturii instrumentale, s-a realizat urmând un traseu evolutiv în ton cu direcţiile progresiste ale creaţiei beethoveniene, astfel că temele op.12 au fost configurate pentru trio-ul de coarde, acestuia alăturându-se încă un instrument, odată cu op.23, 24, 30, urmând orchestra de coarde odată cu op.96, alegerea fiind motivată în acest caz de volatila dinamica reprezentativă temei principale, apogeul fiind atins odată cu op.47, temă elaborată din perspectiva orchestrei simfonice.

### 4.2.1- 4.2.4 Efecte timbrale ale sonatelor

Principiile generale care stau la baza elaborării timbrale a temelor principale au urmărit adaptarea instrumentelor la particularităţile expresive ale materialului tematic, în acest sens ţinându-se cont de compatibilitatea timbrală a instrumentelor cu semantica discursurilor muzicale. S-a avut în vedere utilizarea registrelor adecvate, cu preponderenţă a celor medii care oferă instrumentelor o putere de expresie mai mare şi un timbru mai cald. Exclusivitatea registrului mediu este detronată de cel acut, acesta fiind folosit pentru sonorităţile strălucitoare, cu preponderenţă ale instrumentelor de suflat, precum şi de cel grav, care oferă mai multă greutate pilonilor armonici, interpretaţi majoritar de violoncel şi contrabas. Maleabilitate tehnică şi dinamică a reprezentat un important element în elaborare, viorile ocupând prima poziţie în acest caz, ele fiind capabile să realizeze cu mai multă uşurinţă tot felul de pasaje rapide, atât diatonice cât şi cromatice, o diversitate de nuanţe precum şi sunete prelungi sau acorduri.

Totodată, în elaborarea temelor, o sursă veritabilă de inspirație a avut ca origine combinațiile timbrale beethoveniene reprezentative lucrărilor concepute în perioada similară sonatelor. Acestea au oferit ca model sonatei op.12, nr.1, desfășurarea discursului muzical imitativ între vioară și vioală cu suportul armonic al violoncelului, model ce-și are proveniența în aranjamentul cameral al trio-ului op.3 sau tehnica zig-zag a expunerii tematice din perspectiva timbrală a viorii urmate de violă reluată din nou de vioară și finalizată la violoncel, adoptată de tema principală a sonatei op.12, nr.2. Totodată, principiul diminuării ritmice a figurației armonice reprezentative trio-ului op.9, nr.3, servește drept model suportului armonic al temei op.12, nr.2.

În completarea șirului principiilor de orchestrație care stau la baza elaborării timbrale a temelor principale reprezentative celor zece sonate, vin cele de proveniență korsakoviană, afirmarea lor urmărind aspecte ce țin de: respectarea ordinii firești a instrumentelor în cadrul țesăturii orchestrale în așa fel încât *sonoritatea generală să nu devină afectată*; trecerea pasajelor de la un instrument la altul prin dublarea notelor de legătură *spre a lega mai bine fragmentele cântate de diverse instrumente*; trecerea aceluiași acord de la un grup orchestral la altul realizând într-un moment cadențial *o mai mare densitate a fondului armonic*; utilizarea cornului ca instrument de tranziție între grupurile alămurilor și lemnelor; realizarea interferențelor naturale ale coardelor cu alămurile /lemnele; mersul în terțe realizat în cadrul unor perechi de instrumente egale precum și succesiunea sextelor abordată în ordinea firească a țesăturii orchestrale *evitând astfel obținerea unei sonorități stranii și afectate*.

## CONCLUZII

Timbralitatea viziunii beethoveniene va rămâne întotdeauna un subiect deschis analizei și cercetării, dovada complexității sale fiind autenticată în mod deosebit de lucrările instrumentale comprimate ca și număr de interpreți. Centrată mai mult pe posibilitățile tehnice și expresive ale pianului, ideologia timbrală a compozitorului rodește în fertilul teren al lucrărilor dedicate acestui instrument, sonatele beethoveniene concepute pentru ansamblul instrumental pian-vioară oferindu-ne o generoasă paletă timbrală a textului muzical, densitatea melodico-armonică a materialului component putând fi interpretat din perspectiva unui număr divers de instrumente. În consecință, pășind pe tărâmul viziunii beethoveniene timbrale, gustăm odată cu sonatele pentru pian și vioară, roadele acesteia cu bucurie și nesaț, uimiți la fiecare pas de complexitatea și evoluția traseului său ideologic maturizat pe parcursul celor trei perioade de creație.

## CAPITOLUL 5: DIMENSIUNI EMOȚIONAL RAȚIONALE ALE LUCRĂRILOR BEETHOVENIENE PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ

### 5.1 PRELUDARE PE MARGINEA CONCEPTELOR ESTETICE BEETHOVENIENE

Din punct de vedere estetic Beethoven nu și-a arătat interesul în mod specific spre definirea artistică a acestei categorii, semantica discursului său muzical fiind interpretat mai mult abstract din perspectiva spicuită a cugetărilor sale ce fac subiectul valoroaselor scrisori și caiete de conversații. Meditațiile fac să se întrevadă influența ideologiilor epocii, a mișcărilor sociale promotoare a libertății, concepte abordate inclusiv din perspectiva gândirii kantiene și a dramei schileriene precum și a percepțelor iluminismului austriac îmbrățișate de împăratul Joseph al II-lea. Fără a nutri un interes pentru a patenta o artă de sine stătătoare el a combinat ideile estetice într-o manieră proprie, liberă de constrângerile și rigorile curentului clasic, subliniind în mod deosebit valențele altruiste ale artei. Și-a dorit în primul rând pentru omenire o artă a salvării, care să erudeze gustul pus în slujba moralității și a ordinii sociale. Astfel, el își descria propriile obiective ca fiind “educarea gustului public și crearea condițiilor pentru ca geniul să atingă înalțimi din ce în ce mai mari, până la perfecțiune” (Beethoven, scrisoare 4 decembrie 1807), sperând că va veni o vreme când “arta mea va fi folosită doar în beneficiul celor săraci” (Beethoven, scrisoare 29 iunie 1801), și mărturisind că “de când eram copil, cea mai mare bucurie a mea era să pot să fac ceva pentru alții.” (Beethoven, scrisoare, 9 septembrie 1824) Abordate unitar, conceptele estetice beethoveniene îi dezvoltă compozitorului ideologia, parcursul lor evolutiv având același traseu cu ideile progresiste care apar în scenă pe fundalul iluminismului Habsburgic, al revoluției franceze, al erei napoleonice și în contextul anilor ulteriori Congresului de la Viena, coincidând totodată cu apariția tendințelor romantice literare ale sfârșitului de secol XVIII. Împărțită ternar pe perioade de creație opera beethoveniană va urma drumul progresului artistic, care-l va purta pe compozitor în arealul epocii moderne unde, cu măiestrie își va exprima viziunea într-o manieră demnă de un limbaj muzical autentic și elevat.

### 5.2 DO MINOR-UL BEETHOVENIAN ȘI ANGOASELE CONFLICTULUI INTERIOR

Rezonând cu cele mai tenebroase entități ale planului afectiv beethovenian, tonalitatea do minor are calitatea de a surprinde muzicii caracterul simbolic reprezentativ analogiilor create între sonoritățile proprii și diferitele stări psihologice dominant febrile. Este impresionant cum o tonalitate capătă proporțiile unui concept, ea oferind cadrul tonal propice dimensiunii expresive ale tristeții, suferinței, durerii, tragismului dar și a curajului, tăriei, triumfalului.

### 5.2.1 Do minor centru tonal cu ecouri patetice

Fără a atinge dimensiuni redundante multiplele conotații au dat naștere printr-un proces sincretic unei ideologii artistico-muzicale ce-i explorează componența dintr-o perspectivă duală. Întâlnim ethos-ul do minor-ului ca nucleu al două perspective afective, antagonice la o primă vedere, el asigurând fondul tonal atât al discursului tragic cât și al celui triumfal. Tragismul începe să prindă formă pe măsura conștientizării necruțătorului destin, în timp ce figura biruitorului se conturează odată cu lupta eliberatoare a acestuia. Declanșând o ramificație de conflicte dramatice aspectele vor oferi tonalității o imagine patetică, titulatură patentată la confluența celor două secole, odată cu conceperea sonatei pentru pian opus 13. Oferind găzduire temelor principale, do minor-ul va da glas inclusiv personajelor colective, pentru drepturile cărora Beethoven va milita prin discursurile sale muzicale. Completându-se uneori reciproc și totodată afirmându-se individual, cele două principii devin doctrinele tematice ale unui număr considerabil de lucrări, Beethoven experimentându-le identitatea în aproape toate genurile elaborate de-a lungul creației.

### 5.2.2 Sonata op.30, nr.2 și interferențele semantico-estetice ale do minorului beethovenian

Dintre cele trei lucrări ale opus-ului, do minor-ul este oglinda înflăcăratului temperament beethovenian care, parafrazându-l pe Watson, imprimă discursului muzical deprimare și furie în mod deosebit pe parcursul mișcărilor limitrofe ale lucrării secunde. Analogia evenimentelor biografice cu febrilitatea sentimentelor trăite este ușor de realizat, natura fondului afectiv fiind corelată infirmității fiziologice care-i va marca întreaga existență. Dramatismul trăirilor este justificat, acceptarea cu resemnare a destinului potrivit nefiind familiar puternicei sale personalități, profilului său caracterial dând dovadă de multă tărie. Firea rebelă îl va impulsiona la început, îngrozit de ideea pierderii auzului, să se răscoale, depresia și frustrarea survenite ulterior, afectându-i mult stima de sine. Umiliința este resimțită la fiecare pas, imaginea compozitorului lipsit de auz fiind de neconceput pentru Beethoven în acea perioadă. Nu este nici un dubiu că profunzimea sentimentelor beethoveniene și-au găsit pe parcursul sonatei op.30, nr.2, mediul propice de afirmare, tumultul lor fiind evocat începând cu forma de sonată, al cărui prim contact este simțit odată cu prima temă.

Descriind o formă tripartită complexă, cu o extensie posterioară reflectată în conformația unei code extinse chiar până la dimesiunile unui *postludiu* (titulatură aparținând profesorului Livia Teodorescu Ciocănea, 2014, p.124), articulația secundă a sonatei redundă în discursul său elegiac, concentrat pentru început numai în partida pianului. Discursul muzical al primei secțiuni expune tema adagio-ului imitativ, instrumentele partenere asigurându-se de cantabilitatea și expresivitatea liniei melodice. Ele nu dialoghează, nu intră în polemici nu-și dezvoltă propriile

direcții ci se susțin reciproc într-o armonie perfectă, dualitatea timbrală fiind singur element variat. Hrănită din concepțiile estetice ale frumosului, melodia primului fragment cochetează doar cu armoniile tonicii și dominantei, descriind pe parcursul celor 32 de măsuri componente o structură periodică construită pe relația armonică antecedent-consecvent.

Aducând contrast discursului muzical, secțiunea secundă urcă vioara pe pedestalul solistic al textului muzical. În atmosfera cavatinică a omonimei minore, violina conturează dimensiunile unei îndurerate imagini, în care intervalul dominant de sextă evocă o profundă trăire spirituală, o rugăciune inițiată în adorație de mersul semitonal al liniei melodice. Acompaniamentul figurativ completează arpeggiat suferința liniei melodice, imitată odată cu măsura 41 de dreapta pianistului în demersul său de a reitera discursul muzical al primului fragment. Articulația secundă a sonatei op.30, nr.2 se remarcă printr-o neobișnuită codă, care atrage atenția în mod deosebit asupra intervenției furtunoase a lui Do major. În constituența progresiilor liniare ascendente Do majorul se impune providențial, ethos-ul tonalității evocând divinitatea, precum Angus Watson afirma în volumul “Beethoven’s Chamber Music in context”, odată cu ea și speranța unui deznodământ încrezător, întregit de renașterea motivului tematic în arealul pastoral al Fa major-ului.

Lirismul și cantabilitatea Adagio-ului este părăsit odată cu partea a treia a sonatei, Beethoven găsind puterea să exploreze latura comică a categoriilor estetice ce-și găsește prin varietatea expresiilor umoristice o modalitatea de realizare. Umorul Scherzo-ului este alternat cu pedanteria Trio-ului, care cu siguranța specifică stilului fugat reflectă dimensiunile unui galant canon, rigoarea lui fiind destrămată de viziunea poliritmică ce afirmă intervenția trioletelor suprapuși unui ritm binar.

Se pare că sumbra atmosferă a formei de sonată nu a părăsit total firul poveștii, partea finală a sonatei hrănindu-și din plin angoasele viziunii beethoveniene. Reiterarea fondului emoțional creează, precum Max Rostal afirmă, o imagine unitară întregii lucrări, tumultoasa formă de sonată renăscând în armoniile rondo-ului final. Pendulând între tonalitatea de bază do minor și perechea relativă majoră- omonima, rondo-ul reflectă o variată incursiune tonală ce întreține o continuă stare tulburată de neliniștea fondului emoțional. Modulațiile împing melodia către sfera romantică a discursului muzical, experimentarea unui spectru larg de armonii fiind apanajul ei. Cu toată seninătatea modului major, al cărui ethos îl invocă pe parcursul primelor două episoade, antagonicul mod minor reiterat de fiecare dată cu ocazia refrenului menține vie intensitatea trăirilor sufletești ce-și prezintă incursiunea evolutiv spre finalul lucrării, atingând culminația dramatică a paroxisticului presto.



### 5.3 STILUL EROIC BEETHOVENIAN ŞI PUTEREA VINDECĂTOARE A MUZICII

Pe fondul crizei personale, a unei vieţi politice zdruncinate de reacţiile omenirii şi a înflăcăratelor viziunile preromantice ale mişcării Sturm und Drang, stilul eroic beethovenian începe să prindă contur, ideologiile epocii guvernate de devize precum “ *libertate, fraternitate, egalitate*” fiind motoarele progresiste. Libertatea este primordială, ea făcând scut în jurul personajului-erou, figura lui adânc înrădăcinată în ideologie, fiind centrată pe conceptul salvării. Percepută din prisma mai multor niveluri psihologice, ideea salvării are în viziunea beethoveniană valenţe individuale şi totodată colective, e-ul biografic al compozitorului fuzionând cu valorile istorice colective. Condiţia umană reprezintă una dintre coordonate, ea idealizând figura erou-lui ce militează pentru drepturile omului, în timp ce pe plan personal atenţia este concentrată asupra condiţiei artistului, salvat din pragul sinuciderii de propria artă.

#### 5.3.1 Supradiscursul artistic al unei viziuni schimbate

Adept al ideologiei progresiste Beethoven îmbrăţişează idealul social al Revoluţiei franceze, pe care din postura de compozitor îl susţine printr-un limbaj cu trăsături inedite, reinventat, în speranţa că , parafrazând-o pe Rodica Ilie, prin arta sa oferă lumii şansa dezrobirii omului de către om. “ Revoluţia face concretizabil un ideal, că limbajul poate fi reinventat, că lumea are şansa unei salvări, prin artă.” (Ilie, 2008, p.14) Ieşind cu forţe proprii din întunericul surd, alege luminii, impozanta cale a simfoniei pe care o metamorfozează în sintaxele muzicale ale “Eroicii”, lucrare cu conotaţii estetice tragice ce evidenţiază un dramatic conflict. Continuă determinat lupta cu şi mai multă forţă, oferind anului 1803 sonata “Waldstein” şi oratoriul “Isus pe muntele măslinilor”, unele dintre cele mai puternice lucrări beethoveniene dar şi sonata op.47 din genul creaţiilor pentru pian şi vioară. Este anul dedublării, al omului Beethoven şi al compozitorului- artist Beethoven care se identifică cu profilul eroului ce luptă pentru propria supravieţuire şi totodată pentru “impulsul dat oamenilor- spre o existenţă descătuşată de orice constrângere.” ( Bălan, 1973, p.89)

#### 5.3.2 Sonata op.47- lucrarea *manifest* a perioadei secunde de creaţie beethoveniene

Dintre cele zece lucrări concepute în genul sonatei pentru pian şi vioară, Kreutzer-ul se impune prin intensitatea şi retorica discursului său muzical, prin forţa şi determinarea ideilor expuse precum şi prin complexitatea încărcăturii emoţionale pe care mesajul muzical o întruchipează. Fără a extrapola din arealul artistic muzical, lucrării i se poate zugrăvi o imagine de creaţie-*manifest*, similitudinile dintre sonată şi genul literar fiind izbitoare. Avându-şi geneza la un secol distanţă, în aria literară, textul-*manifest* reflectă asemănări estetice ale celor două identităţi artistice, direcţiile lor conceptuale având ca numitor comun “un discurs *diferit* de cel

tradiţional, reprezentând noutatea, ruptura de trecut, intuind şi reţinând necunoscutul, ineditul sau contrarul.” (Ilie, 2008, p.16)

Noutatea limbajului este retoric evidenţiată, frecvenţa utilizării declamaţiei, convertind-o din element component în particularitate stilistică, ce reflectă în privinţa sonatei op.47 conotaţiile stilului “eroic” al discursului muzical beethovenian. Totodată tensiunea şi dinamica internă a discursului muzical îi reflectă autentica viziune, propulsată parcă într-o dimensiune temporală ulterioară, ce încadrează lucrarea în categoria generală de opere deschizătoare de noi drumuri. Precum Paul Ricoeur afirma, “o operă nu reflectă numai timpul său, ci deschide o lume pe care o poartă în sine însăşi.” (Ricoeur, 1999, p.184) Dezvelind o categorie sintactică muzicală evolutivă la început de secol XIX, lucrarea opus 47 valorifică viziunea beethoveniană într-un gen cu aliură hibridă, care idem *manifestului* literal caută “o nouă formulă de exprimare, o nouă sensibilitate, întreţinând experimentarea unor coduri care până atunci au fost nefrecventate.” (Ilie, 2008, p. 11) Stăpân al unei conştiinţe tensionate, avidă de orientări moderne, Beethoven încorporează în forma unei sonate aspectul conceptual al unui concert, indentitatea lucrării tinzând către o ţesătură contextuală mai mult orchestrală decât camerală.

Reiterând forma sonatei da chiesa, Beethoven alege în debutul sonatei Kreutzer o cutremurătoare introducere ce pare să identifice limitele structurale ale unui dramatic conflict întreţinut de alternanţa modurilor major-minor. Explorând dimensiunile categoriei estetice tragice, conflictul poate fi identificat pe plan psihologic beethovenian cu dramatica confruntare între realitatea fatalistă şi idealul artistului desăvârşit, ideal condiţionat de împlinirea fiziologică a acestuia. Resursele conceptului prefigurează o ideologie cu trăsături aparţinătoare curentului ulterior, abordarea din această perspectivă a fenomenului artistic fiind o preocupare des întâlnită la romantici. Polisemia Adagio-ului sostenuto, explorează dimensiunile semantice ale discursului muzical, din perspectiva lor simbolică reflectată, conform ideologiei lui R. Frances, în natura afectivă a muzicii. Împletirea celor două moduri major-minor, creează fragmentului un fond febril complex, rezultatul analogiilor semantice dintre sonorităţile contextuale şi controversatele stări psihologice, sursa primordială a conflictului emoţional fiind însăşi natura cu tentă cantradicatorie a ethos-ului dualităţii modale. Conflictul capătă noi dimensiuni odată cu desfăşurarea formei de sonată, modelarea temei principale sub forma unei perioade asimetrică cu un grup antecedent modulănt reafirmând angoasele interioare. Semnalul discursului care tinde spre romantism este dat, Beethoven abordând un debut acordic subliniat de o dinamică pe măsura determinării lui. Elementele de agogică sunt corelate expresiei, presto-ul impus de compozitor conferind lucrării un aspect agitat, întocmai afectului său măcinat de deznodământuri providente. Contrastând cu eroicul caracter al primei părţi, Andantele con variazioni reflectă

imaginea idealizată a vieţii în care sublimul este prezent la fiecare pas condus fără nici-o îndoială de armonia perfectă a lumii.

Uimirea vine odată cu minimalista elaborare a liniei melodice, care surprinde prin liniştea progresiilor liniare tacticos afirmate de o perseverentă formulă ritmică amfibrahă. Atât înlănţuirile armonice cât şi forma periodică simetrică ce afirmă o articulaţie frazeologică pereche, antecedentă şi consecventă, asigură planului afectiv o emotivitate unitară şi pe deplin meritată după neliniştea şi angoasa emoţională trăită pe tot parcursul formei de sonată. Cele patru variaţiuni completează imaginea mulţumirii de sine, echilibrul sufletesc respectând toţi parametrii dimesiunii tematice. Elaborând un areal sonor original, ultima variaţiune explorează din prisma ambelor instrumente o textură variată a registrelor, într-un inedit acompaniament al temei, acompaniament ce variază până la includerea unui pizzicato elaborat de vioară pe sonorităţi acute. Bineînţeles că cea mai sublimă muzică este rezervată finalului, ultimele 45 de măsuri afirmând o improvizatorică codă, în care Beethoven, reinventează măsurile de debut ale primei articulaţii.

Într-un energic maraton, presto-ul ultimei părţi încheie lucrarea într-o posibilă formă inspiraţională pentru compozitorii epocii romantici, Schubert, parafrazându-l pe Watson, fiind cel mai pătruns când a creat tarantella lucrării “Moartea şi fecioara”. Startul este dat de emfaticile acorduri pianistice care creează un efect deja-vu al primei părţi, armonia tonicii afirmată în stare directă dând semnalul unui episod triumfal pe care muzica îl sugerează. Strălucitoarea imagine, pe alocuri burlescă datorită dinamicii diminuate, este conturată în primul rând de persistenţa aproape încăpăţânată a formulelor ritmice. Repetitivitatea săltăreţului iamb, molipsitoare pe aproape toată întinderea mişcării, întăreşte echilibratul caracter al articulaţiei, abordarea lui imitativă timbral sau registral conferindu-i acestuia siguranţă şi stăpânire de sine. Totodată, menţinerea pulsaţiei reflectă unitate emoţională, fermitate şi statornicie în afirmarea ideii. Excepţiile sunt remarcate în cadrul pasajelor formei de sonată de natură instabilă tonal, inflexiunile modulatorii fiind elaborate ritmic cu formule diferite. Abordarea simplistă a aspectului, ritmul afirmând o înşiruire de valori egale, neutralizează efectul tensionar pe care instabilitatea tonală ar fi putut-o imprima fondului afectiv, ritmica respectivă semnificând din punct de vedere semantic constanţa şi devotamentul faţă de idealul artistic.

#### 5.4 CĂLĂTORIE ÎN SPAȚIUL REVERBERAȚIILOR BUCOLICE

Interferenţa a două concepţii juxtapuse ca apartenenţă la curente generatoare, stilul pastoral este memento-ul persistent al lumii armonioase pe care clasicismul îl foloseşte pentru a ilustra imaginea mulţumirii, dar şi calea de evocare a nostalgicelor preocupări romantice, a exprimării iubirii, a pierderii, a dorului, a lucrurilor pe veci nematerializate.

#### 5.4.1 Imagini romantice ce străbat clasicismul

Complexa ideologie bucolică a fost deseori îmbrăţişată de poeţii şi compozitorii înclinaţi spre a oferi atât imaginea seninătăţii clasicismului cât şi al frământărilor romantice, precum şi căi prin care acestea pot interacţiona. Dacă în ecourile create de murmurul pădurii şi evocarea fermecătoarelor piesaje rurale a formelor de sonată poate fi conturată imaginea mulţumirii ca mod de celebrare a evenimentelor rituale din viaţă şi a admiraţiei profunde pentru frumuseţea peisagistică, din expresivitatea Andante-urilor şi Adagio-urilor învăţăm cum să facem faţă pierderii şi consolării. Imaginea pastorală este completată de dimensiunea satirică a Scherzo-urilor şi marcată de epilogarea scopurilor glorioase ilustrate în mişcării finale.

Tributar tradiţiei, Beethoven s-a inspirat pentru început din viziunea instrumentală mozartiană târzie, multe din lucrările sale reflectând stilul pastoral la nivel de Menuet, Scherzo sau părţile finale ale sonatelor, precum sonata pentru pian “Pastorala”, op.28, sonata pentru pian şi vioară “Primăverii”, op.24, primele două concerte pentru pian şi concertul pentru vioară. În acestea, ca şi în scena din debutul operei Fidelio, imaginea pastorală reflectă nostalgia şi fericirea ca principale trăsături, elemente dominante ale unui episod, precum Trio-ul dintr-un Scherzo sau Menuet-ul, contrastant contextului larg, care poate fi de natură nonpastorală. Imaginea pastorală este preferată de compozitor şi în lucrările vocale, în emoţionantele lieduri unde stilul predomină, de la cântece timpurii din perioada vieneză, ca “Adelaide” şi “Seufzer eines Ungeliebten”, până la cele mai caracteristice cântece de maturitate, incluzând cele “Opt cântece”, op.52, “Sase cântece”, op.75, “Three Goethe Lieder”, op.83 şi triumfătorul “Abendlied unterm gestirnten Himmel”, WoO 150, din 1820. Să nu uităm ciclul de cântece “An die ferne Geliebte” compuse în 1816 ca oglindă a regăsirii îndrăgostiţilor despărţiţi, a comuniunii lor cu natura şi toate creaturile ei. Alături de preţioasele lieduri, Beethoven a folosit stilul pastoral pe toată întinderea a două lucrări de mare anvergură precum Simfonia Pastorală compusă în anul 1808 şi ultima sonată pentru pian şi vioară op.96 concepută în perioada anilor 1812-1813. Abordând ideologia pastorală pe toată întinderea şi nu doar episodic, sonata, lipsită de titlaturi poetice precum cele simfonice, permite ascultătorilor să interpreteze singuri semnificaţiile pastorale.

#### 5.4.2 Orizonturi pastorale ale sonatei op.96

Lucrarea împleteşte firul poveştii în ţesătura unei imagini care pare să contureze dimensiunile a două lumi, aflate într-o continuă interferenţă de experienţe şi simţiri. Semnalul este dat, reverberaţiile unduioase ale ciripitului de păsărele, materializat sub forma imitaţiei ornamentale, pluteşte parcă dus de vânt în diferitele registre contextuale, metamorfozat timbral de cele două instrumente sub protecţia tonicii a cărei armonie rămâne înţelenită radiantei

atmosfera pastorală preţ de opt măsuri. Delicatul începutul al sonatei a stârnit imaginaţia multor critici printre care se numără şi Maynard Solomon, el asociind trilul cu armoniosul cântec al ciocârliei, totodată valorificându-i puterea semantică printr-o sugestivă imagine plastică. Păstrând cadrul pastoral al unui tablou rupt dintr-un areal rural, Angus Watson conferă suavei unităţi tematice primare, conotaţii idilice, juxtapunându-i acesteia fragilitatea sentimentelor nutrite de compozitor pentru “iubita nemuritoare”. Dintre cele patru părţi componente, primele două evidenţiază cel mai concret dimensiunea bucolică a discursului beethovenian, Adagio-ul expresivo fiind o ultimă confesiune a genului înaintea despărţirii, expunerea încheindu-şi calma pledoarie cu formula salutară a motivului celor trei note sol-fa-mi invocate programatic de compozitor în debutul sonatei “Lebenwohl” 81a.

Ce poate fi mai satiric ca o temă de Scherzo dezbătută în arealul armoniilor omonimei minore! Sfera comicului este pe deplin explorată, Beethoven tranzitând cu satisfacţie veleităţile acestei categorii estetice în primul rând prin implicaţiile semantice ale măsurii, ce reflectă o incompatibilitate a dinamicii cu trăsăturile metrice ale unităţilor. Ironizând firul poveştii Beethoven conferă anacruzei drepturi metrice depline la nivel de motiv, asigurându-se de particularizarea ei pe tot parcursul articulaţiei macro-structurale. Sarcasmul se accentuează odată cu perturbarea echilibrului ritmic înregistrat în fraza secundă, unde evidenţierea anacruzei este perpetuată la fiecare măsură. Scherzo-ul invocă o temă satirică cu accente ironice asemănate de criticii epocii cu săriturile unui ţap, ironie contracarată de claritatea şi seninătatea Trio-ului, prin intermediul căruia sunt câştigate purele sentimente pastorale.

Lucrarea îşi încheie discursul experimentând latura comică a unei scene bufe suple şi vioaie, reflectată într-un duet spiritual configurat pe fondul simetric al unităţilor frazeologice. Sonata, prin părţile ei componente, reliefează integralitatea tabloului pastoral, ce conturează atât imaginea seninătăţii clasicismului cât şi frământările romantice, care precum Maynard Solomon afirmă prezintă “*Starea de armonie iniţială, urmată de distrugerea acesteia, dorinţa de recuperare şi apoi recuperarea însăşi, transformată de experienţe.*” (Solomon, 2003, p.72)

## 5.5 CLIMATUL UNEI INTERPRETĂRI BEETHOVENIENE AUTENTICE

### PERCEPUTE DIN PRISMA ANSAMBLULUI INSTRUMENTAL PIAN-VIOARĂ

Provocator chiar şi pentru cei mai iluştrii instrumentişti, repertoriul beethovenian impune instrumentiştilor, pe lângă deprinderile, cu precădere pianistice desăvârşite, o temeinică cunoaştere a particularităţilor stilistico-interpretative specifice compozitorului. Îmbinând elementele de limbaj marcate de autenticitate, cu efectele timbrale specifice unei viziuni orchestrale şi feluritele tonuri ale unui tuşeu personalizat prin diferenţieri multiple, maniera interpretativă beethoveniană poate fi semnificativ valorificată. Sfârşitul de secol XVIII este

martorul unei tehnici aparte care, așa cum Czerny afirma, aruncă într-un con de umbră modul de atac non-legato reprezentativ epocii, în favoarea modului de atac neîntrerupt al legato-ului. De inspirație violonistică, noul mod de atac pe care Beethoven a dorit să-l valorifice și în registrele instrumentului preferat, va optimiza parteneriatul celor două instrumente, prin integrarea reiterată în structura articulară a discursului muzical al acestui numitor comun.

#### 5.5.1 “Motto-ul meu este fie cânt la un instrument bun sau deloc”

Rezultanta sonoră a viziunii beethoveniene cu sporitul său interes manifestat permanent pentru realizarea unui ton cantabil, dominant expresiv, s-a bucurat de culminație calitativă, pe măsura îmbunătățirii instrumentelor muzicale. Consacrat virtuoz în vremurile acelei epoci al fortepiano-ului și totodată inegalat în măiestria interpretativă, Beethoven se va arăta preocupat de o continuă perfecționare a instrumentului, nemulțumit fiind în primul rând de posibilitățile expresive ale acestuia. *El [Beethoven] avea nevoie de un alt fel de instrument, mai receptiv la expresivitatea, lirismul, dinamica și calitățile dramatice ale muzicii sale.* (Watson, 2010, p.7-8)

Complexitatea viziunii sale timbrale cu precădere de factură orchestrală, coroborată cu aptitudinea înnăscută a unui impecabil auz armonic ce-i hrănea concepțiile componistice, îl va transforma într-un determinat adept al modernizării fortepiano-ului. Dorința reprezentării artistice a unui sunet cât mai versatil, îi va justifica pretențiile cerute instrumentului, al cărui ideal sonor aspira să egaleze varietatea și calitățile unui timbru orchestral. O adevărată provocare pentru constructorii epocii, care nu mai conteneau în a-i satisface maestrului pretențiile cu privire la instrumentul ce trebuia să *oglindească expresivul, susținut prin calitățile corzilor, vocii sau suflătorilor.* (Watson, 2010, p.8)

Conform statisticilor, numărul total aproximat de instrumente pe care Beethoven le-a deținut pe tot parcursul vieții se ridică la paisprezece, inclusiv cele împrumutate. Dintre acestea, conform lui William Newman (1991, p.53), unprezece erau cu mecanică vieneză, restul fiind de origine ungară-Vogel, franțuzească-Erard și engleză-Broadwood. Din rândul acestui șir de pianuri nu se remarcă nici unul în mod deosebit, viziunea beethoveniană fiind cu mult înaintea vremurilor trăite. Cu toată admirația declarată pentru marca Stein *una care face ca pianul să cânte* (Beethoven, scrisoare, 1796 ) și afirmațiile făcute pe marginea Broadwood-ului, Beethoven se declară nemulțumit permanent de performanțele pianului, găsindu-l chiar și în ultimul an de viață, un instrument inadecvat idealului său sonor. *Și în ultimul an, după ce își încheiase creația pentru pian, cu excepția transcripției la patru mâini a lucrării Grosse Fugue concepută pentru cvartet de coarde, Beethoven continuă să-și exprime nemulțumirea. El i-a spus lui Holz “ că pianul este și va rămâne un instrument inadecvat”.* (Newman, 1991, p.54)

### 5.5.2 De la pianoforte la grand piano

Adaptarea particularităţilor beethovenien sonore pe un pian modern va reprezenta permanent o provocare în rândul instrumentiştilor, idealul sonor fiind atins prin intermediul mai multor parametri ce vin în completarea atacului propriu-zis al clapei. Bineînţeles că prioritar rămâne primul contact cu claviatura, varietatea tuşei sporind calitatea interpretării, aceasta putând excela cu o dozare adecvată a greutăţii, forţa în atac fiind adaptată desing-ului estetic al textului muzical. Astfel, se poate remarca un atac variat al clapei care impune o tehnică de degete avansată, capabilă să susţină concomitent două linii paralele sau chiar cu individualitate proprie. Aspectul implică tuşee diferenţiate între degetele aceleiaşi mâini, deprindere ce-i cere instrumentistului un simţ superior tactil şi bineînţeles o gândire muzicală cuprinzătoare.

Pe cât este de variată dinamica pe atât de complexă este reproducerea ei, ampla paletă de variaţii necesitând tuşee personalizate gradelor de intensitate, înălţimea sunetelor particularizând atacul clapei în funcţie de registrul abordat, claritatea sonorităţilor primând ca importanţă în contextul muzical. Monumentala viziune beethoveniană cere pianisticii o abordare spectaculoasă, braţul venind în ajutorul tehnicii de degete care-şi atinge limitele. Odată cu implicarea braţului forţa de impact creşte în intensitate, atacul clapei putând fii structurat direct proporţional cu aspectul dinamic.

### 5.5.3 Tehnica violonistică a epocii dintr-o perspectivă beethoveniană

Deşi nu a atins performanţe de neegalat, precum cele pianistice, Beethoven văzut din perspectiva instrumentelor cu coarde a fost un capabil violonis şi violist în anii tinereţii, graţie celor doi excelenţi profesori care l-au îndrumat Franz Rovantini şi Franz Ries. Experienţa şi-a îmbogăţit-o odată cu anul 1788, când s-a alăturat muzicienilor curţii electorului Maximilian Franz, în calitate de organist şi membru al partidei violiste din cadrul orchestrei. Nu a excelat ca violist dar a avut ocazia să evolueze alături de mari instrumentişti care au poziţionat orchestra în rândul celor mai bune din Europa. Parafrazându-l pe Lewis Lockwood, *pentru un centru muzical[ Bonn] de mici dimensiuni mulţimea de talente era remarcabilă şi experienţa ca instrumentist violist în orchestră alături de aşa performeri i-a oferit lui Beethoven o familiarizare performantă cu marea literatură orchestrală a epocii.* (Lockwood, 2003, p.30) Alături de nume precum Bernhard Romberg violoncelist, Andreas Romberg violonist, Anton Reicha flautist şi compozitor, Nikolaus Simrock cornist şi bineînţeles Franz Ries violonist, Beethoven s-a familiarizat cu performanţele grupului orchestral, în special cu echilibrul instrumentelor într-un ansamblu şi efectul dinamic al acestora în contextul muzical.

Aprofundarea cunoştinţelor ajunge la desăvârşire odată cu anul 1798, în perioada când Viena a fost vizitată de violonistul Rodolphe Kreutzer. Atitudinea beethoveniană admirativă la adresa lui Kreutzer se baza pe calităţile instrumentale deosebite ale violonistului, produsul şcolii franceze conduse de Giovanni Battista Viotti, care promova alături de alţi membri ai şcolii (printre care se număra şi Pierre Rode căruia Beethoven i-a dedicat ultima sonată pentru pian şi vioară) schimbările importante ale tehnicii violonistice patentate de maestrul lor. Noua abordare a dus la modificări semnificative privitor la construcţia instrumentelor cu coarde, lutierii epocii fiind îndrumaţi să mărească dimensiunile în lungime a limbii, să înalţe căluşul şi să tensioneze mai mult corzile. Acestora li s-a alăturat cea mai radicală schimbare cu privire la forma arcuşului şi anume cea concavă, proiectată de Francois Tourte începând cu anii 1780. Noul tip de arcuş le-a oferit lui Viotti şi urmaşilor săi o proiecţie a sunetului mai puternică şi variată, abilitatea de a susţine frazele lungi şi expresive, *crescendo*-uri şi *diminuendo*-uri lungi, precum şi mai multe tipuri de articulaţie. Performanţele modernului instrument cu siguranţă că a cultivat gustul compozitorului pentru expresivitatea sonoră, el declarându-se un înfocat admirator al ansamblului de coarde în scrisoarea adresată Arhiducelui Rudolph în 1813, combinaţia timbrală exclusivistă, reprezentând din punctul lui de vedere cadrul instrumental ideal de exprimare a mesajelor artistice. *Nu cunosc plăcere mai mare [...] decât muzica interpretată de un cvartet de coarde.* (Beethoven, scrisoare, 24.07.1813)

#### 5.5.4 Duet-ul beethovenian pian-vioară sub egida parteneriatului instrumental

Preocuparea compozitorului pentru însuşirea unei erudiţii a complexităţii timbrale este motivată în primul rând de atingerea unei limite maxime calitative a lucrărilor dedicate diferitelor ansambluri instrumentale cu pian. Conceptul parteneriatului instrumental se remarcă ca fiind maniera de soluţionare a acestei problematici timbrale, în special pe parcursul lucrărilor dedicate cuplului pian- vioară. Deoarece uniformizarea timbrală iese complet din discuţie datorită diferitelor tehnici specifice şi subordonarea instrumentelor din punct de vedere structural în contextul muzical al lucrărilor nu este agreată de viziunea beethoveniană, compozitorului nu-i rămâne decât să eficientizeze particularităţile ce dau individualitate instrumentelor în cauză. Astfel, el valorifică expresivitatea corzilor, cu precădere a viorii, fiabilitatea lor de a realiza nuanţe muzicale, strălucirea timbrului preponderent în registrul acut, precum şi utilizarea pizzicato-ului ca articulaţie tehnică aparte. Totodată pune în valoare complexitatea armonică a pianului ce conferă densitate atât sonorităţii cât şi ţesăturii textului muzical, varietăţii paletei cromatice a generosului ansamblu de tonuri, nesecatul izvor ornamental în care varii diminuţii de natură contrapunctică şi nu numai, îşi dau concursul şi nu în ultimul rând utilizarea dualităţii pedaliere care pune sunetul într-o perspectivă diferită dinamic şi tonal-cromatic. Legato-ului i se



acordă o atenție deosebită, Beethoven căutând să-i valorifice calitățile expresive atât în cadrul duo-ului instrumental cât și în partida pianului, provocare încurajată inclusiv de generația artistică a epocii care, parafrazându-l pe Mark Kroll, admonestau pianistii să imite vioara, cu precădere în legato. *Încă de pe atunci compozitorii și comentatorii admonestau continuu pianistii să imite vioara, în mod deosebit cântând legato.* (Lockwood, Kroll, 2004, p.129)

Folosindu-se de performanțele și parametrii calitativi-expresivi reprezentativi celor două instrumente, Beethoven construiește un discurs muzical echilibrat ce dă unitate mesajului muzical. Parteneriatul de succes este clădit pe suportul structural al dialogului instrumental, în care interpreții își completează reciproc intervențiile solistice, respectând modelul armonic întrebare-răspuns, în vederea cuantificării mesajului muzical ca imagine integrală susținută de dualitatea timbrală.

#### 5.5.5 Configurarea actului interpretativ sub aspect dinamic, agogic și ritmic

Explorând dimensiunile tehnice ale interpretării capitolul pune accentul în a doua secțiune, pe importanța elaborării autentice a rezultantei sonore ca finalitate a gestualității practice. Finalul capitolului aduce în discuție câteva aspecte dinamice, agogice și ritmice a configurării actului interpretativ din perspectiva duet-ului instrumental, problematica fiind soluționată cu sugestii de natură pedagogică și exemple de bună practică ca rezultat al audițiilor comparate, pentru realizarea acestei analize folosindu-se înregistrările unor interpretări de elită, realizate de instrumentiști consacrați precum: Yuja Wang/ Joshua Bel, Vladimir Ashkenazy/ Itzhak Perlman, Martha Argerich/ Gidon Kremer, Maria João Pires/ Augustin Dumay. Reperetele tehnice privitoare la elementele stilistice de limbaj beethovenian urmăresc realizarea cât mai autentice a complexului și ineditului plan dinamic, a gestionării flexibilității agogice dintr-o perspectivă echilibrată și a particularizării ritmurilor ca parte componentă a unui discurs muzical autentic și complex.

## CONCLUZII

În armoniile tenebroase ale do minor-ului ce marchează antagonic preceptelor curentului trasăturile primei perioade de creație, el alege să-și cânte propriile suferințe, dimensiunile conflictului său interior rupându-i echilibrul și simetria discursului de apartenență clasică. Făcând front comun cu suflul ideologic patetică sonată op. 30, nr.2 se va hrăni din plin cu ethos-ul tonalității, armoniile sale servindu-i compozitorului drept material simbolic pentru analogiile sonore ale dramelor interioare. Pendulând continuu între modurile pereche major-minor, sonata Kreutzer lasă să se întrevadă un febril plan afectiv, ce rezonază cu evenimentele socio- politice

ale epocii. Asemănările cu manifestul literar sunt izbitoare, lucrarea fiind concepută ca formă de manifestare dezaprobatore a crizei umanităţii. Îşi pune creaţia în slujba salvării omenirii, venind în întâmpinarea explozivei devize *libertate, fraternitate, egalitate*, a cărei deflagraţie a zguduit un întreg continent. Renaşte parcă în ultima perioadă de creaţie, ursit să pătrundă tainele poeziei din perspectivele pastorale ale ultimei lucrări. În integralitatea discursului său muzical sonata op. 96 rezidă aspectul pastoral prin toţi porii armoniilor componente, mişcările reprezentative punând în scenă diferite ipostaze ale acestei ideologii. Cutureierând poteci bucolice în triluri de ciocârlie, el aduce naturii şi peisagisticii rurale un omagiu admirativ, copleşit de frumuseţea mediului respectiv şi totodată, vieţii de la ţară, pentru simplitatea şi puritatea preceptelor morale. În tot acest tablou pastoral o idilă începe să prindă contur, ea fiind ţesută în jurul conceptului de iubire neîmplinită, sentiment nutrit pentru o figură idealizată, *iubita nemuritoare* reprezentând o posibilă muză.

### CONCLUZII FINALE, CONTRIBUŢII PERSONALE ŞI ORIGINALITATE

Teza de doctorat tratează subiectul abordat dintr-o perspectivă plurivalentă menită să descopere adevăruri complexe şi pertinente cu privire la evoluţia limbajului beethovenian de la origini la maturitate, precum şi la apartenenţa lui conceptuală şi autentică în raport cu particularităţile stilistice beethoveniene. Utilizând ca material de studiu integrala sonatelor pentru pian şi vioară, teza doctorală conturează prin rezultatele cercetării un întreg al viziunii compoziţionale, datorită conceperii lucrărilor examinate pe toată întinderea activităţii sale creatoare, cronologic structurată de muzicologi în componenţa celor trei perioade de creaţie.

Pentru început, abordarea lucrărilor contextual, atât socio-politic, istoric, cultural precum şi din prisma experienţelor personale ale compozitorului cumulate cu dominantele trăsături ale creaţiei personale şi universale ale epocii, conturează într-un prim capitol influenţele externe ale factorilor muzicali şi non-muzicali ce au stat la baza unei abordări şi reprezentări artistice radical diferite de cele contemporane. Ideologiile moderne ale unei societăţi aflate în pragul secolului XIX, împletite cu direcţiile progresiste ale dimensiunii culturale fuzionează din plin cu viziunea compozitorului, ecourile rezonante ale acestora reflectându-se conceptual în tematica operei beethoveniene. Prin limbaje proprii diferitelor domenii de manifestare cultural-artistică, aspectele evolutive ale epocii prind viaţă, Beethoven fiind cel ales să-i însufleţească muzicii parametrii specifici.

Abordate într-un capitol secund în variate ipostaze, elementele de limbaj beethovenian cuceresc noile orizonturi, etapele lor de dezvoltare interferând cu cele trei perioade de creaţie. El plăteşte pentru început tribut raţionalului curent clasic, urmând să-l ascundă într-un con de

umbră odată cu explorarea intensului fond emoțional, pe care-l traduce printr-o autentică paletă de variații dinamico-agogice, particular simbiozate cu o pleiadă de ritmuri personalizate, cu măiestrie elaborate pe fondul unui complex și îndrăzneț plan tonal pus în slujba melodiei și feluritelor ei veșminte ornamentale.

Tonalitatea este leagănul concepțiilor creatoare, ethos-ul ei ridicat la rang de artă hrănind nesațul dramaturgiei beethoveniene. Autenticând *pateticul*, explorând *bucolicul*, experimentând cutezător *eroicul*, Beethoven creează muzicii memorabile tipologii tonale, cărora analizele schenkeriene ale capitolului trei, le aprofundează comprehensiv construcțiile. Autentice structuri fundamentale laborios dezvoltate printr-o tipologie impresionantă de mișcări armonice și contrapunctice original particularizate de prodigioasa sa viziune, sunt scoase la iveală prin tehnici specifice, menite să-i valorifice compozitorului valențele artistice ale discursurilor muzicale.

Timbralitatea acaparează promotoarele motive tematice, imaginile lor prezumtive fiind derulate odată cu capitolul patru. Când abordăm subiectul creației beethoveniene este aproape imposibil să nu-l tratăm și din prisma timbralității caracteristice, viziunea orchestrală guvernată de monumentalism, individualizând aspectul timbral ca element de limbaj beethovenian în care pianul este instrumentul nucleu al conceptului.

Dimensiunea estetic-semantică a discursului muzical concretizează capitolul epilog al tezei, complexitatea viziunii beethoveniene reflectându-se în interferențele ideologice ale conceptelor, autenticitatea venind în completare ca rezultat al fuzionării artistice cu parametrii filologici ai genurilor literare. Perspectiva nu reflectă nimic surprinzător având în vedere că Beethoven a fost, precum Harold Schonberg afirma, *un creator, unul dintre acele talente naurale, pline de idei și de originalitate*.

**Importanța** tezei de doctorat într-o generalizată viziune constă în însăși natura ei investigatoare, care generează demararea unei cercetări științifice finalizată cu înglobarea tuturor rezultatelor pertinente obținute, prin care domeniul supus studiului pășește într-o fază evolutivă, de maxim interes față de informațiile de specialitate prolifiche și de actualitate. Individualizând aria de cercetare asupra limbajului beethovenian abordat din perspectiva sonatelor compuse pentru pian și vioară, *importanța* tezei doctorale rezidă în traiectoriile progresiste pe care gândirea muzicală le înregistrează odată cu direcțiile analitice elaborate pe parcursul lucrării. Recunoscută pentru nivelul complex al cercetării muzicologice, analiza schenkeriană este una dintre abordări, finalitatea ei oferind instrumentistului o imagine de ansamblu a materialului examinat, un cumul de informații melodico-tonale clasificate și ierarhizate în funcție de importanța lor în context. Aplicabilitatea lor la diferite unități micro și macrostructurale furnizează instrumentiștilor o complexă, coerentă și pertinentă viziune interpretativă asupra

lucrărilor studiate precum și o certitudine a veridicității rezultantei lor sonore. Tot cu privire la sonoritate, adaptabilitatea tehnico-interpretativă a instrumentistului, la particularitățile acustice ale pianului modern în funcție de posibilitățile dinamice și expresive ale instrumentelor epocii beethoveniene reprezintă un subiect de interes ce sporește *importanța* tezei din punct de vedere al realizării tehnico-interpretative pianistice a lucrărilor beethoveniene. Elaborarea în detaliu a elementelor dinamice, agogice, ritmice, tonale și ornamentale ale limbajului beethovenian oferă de asemenea date *importante* privitoare la particularitățile stilistice ale acestora, informații concentrate pe aspectul prolific, complex și autentic atât din punct de vedere al reprezentării lor grafice cât și tehnico-interpretativ. Elaborarea unităților tematice în diferite ipostaze timbrale, evoluând de la ansamblul de coarde specific trio-ului până la cel orchestral, contribuie la creșterea *importanței* temei doctorale prin definirea unui cadru vizionar al complexității timbrale, ce poate fi identificat ca trăsătură a limbajului beethovenian.

Atât analizele schenkeriene cât și realizarea temelor principale, ale sonatelor beethoveniene concepute pentru pian și vioară, dintr-o perspectivă variată timbral întrunesc condițiile de *originalitate* ale tezei de doctorat intitulată *Cercetări privind particularitățile stilistico-interpretative ale limbajului beethovenian reflectate în integrala sonatelor pentru pian și vioară*, elaborarea lor fiind în integralitate rezultatul *contribuțiilor personale* ale subsemnatei, atent și profesionist monitorizate de conducătorul științific al lucrării. Aspectul analitic abordat pe parcursul laboriosului capitol trei oferă instrumentiștilor interesați o nouă concepție interpretativă, bazată pe o complexă gândire muzicologică, ce-i direcționează cu certitudine pe o cale pertinentă din punct de vedere stilistico-interpretativ și implicit spre succesul reprezentației artistice. Aranjamentele pentru diferite ansambluri camerale și orchestrale ale temelor principale deschid noi direcții de cercetare, focusate pe timbralizarea simfonică a pianului, ce poate concretiza acustic conceptul de *pian orchestral*, prin valorificarea unei tehnici pianistice complexe și implicit calitativ superioare.

În istoria muzicii clasice, Beethoven va rămâne cunoscut ca și compozitor adept al unei abordări interpretative marcate de expresie și caracter, în care înalta sensibilitate primează în fața eleganței și echilibrului epocii. Perspectiva din care el abordează fenomenul muzical are o importanță majoră pentru evoluția muzicii clasice, semințele romantismului încolțind odată cu afectul caracteristic creației, intensitatea lui crescând odată cu lucrările ultimelor două perioade de creație. Pornește pe drumul creației tributar vechilor tradiții, tratând cu respect toate cuceririle contemporanilor săi, într-o primă perioadă de creație împărțită între frumusețea familiară a locurilor natale și strălucirea unui mare centru cultural al epocii. Viena va reprezenta arealul desăvârșirii artistice, unde germenii noii viziuni vor crește odată cu maturitatea perioadelor de creație, atingând demiurgicele dimensiuni creatoare ale operei sale.

## BIBLIOGRAFIE (selectivă)

[A]

Adler, S. (2002). *The Study of Orchestration*. New York, London: W.W. Norton & Co Inc.

Adorno, T., W. trad. Jephcott, E. (2005). *Beethoven The Philosophy of Music*. Malden: Polity Press.

Adorno, T. W., (2013). *Aesthetic Theory*. London: A&C Black Press.

Agawu, V., K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. New Jersey, Woodstock: Princeton University Press.

Agawu, V., K. (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford University Press.

Albrecht, T. (2018). *Beethoven's Conversation Books: nos. 1 to 8 (February 1818 to March 1820)*. Suffolk: Boydell Press.

Aldwell, E., Schachter, C. (2003). *Harmony and Voice Leading*. Belmont: Schirmer Publishing.

[B]

Badura-Skoda, E. (2017). *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and its Patrons from Scarlatti to Beethoven*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Barth, G. (1992). *The Pianist as Orator: Beethoven and the Transformation of Keyboard Style*. Ithaca: Cornell University Press.

Bălan, G. (1973). *Meditații Beethoveniene*. București: Editura Albatros.

Beach, D., Mak, S. (1972). *Explorations in Schenkerian Analysis*. Cambridge: Boydell & Brewer Press.

Beethoven, L., trad. Shedlock, J., S. (1972). *Beethoven's Letters*. New York: Dove Publication, Inc.

Beethoven, L., trad. Ionescu, M., Porfetye, A. (1973). *Scrisori alese*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.

Beethoven, L., trad. Anderson, E. (1986). *The Letters of Beethoven., vol.I*. New York: W.W.W. Norton & Co Inc.

Beethoven, L., trad. Anderson, E. (1986). *The Letters of Beethoven., vol.II*. New York: W.W.W. Norton & Co Inc.

Beethoven, L., trad. Anderson, E. (1986). *The Letters of Beethoven., vol.III*. New York: W.W.W. Norton & Co Inc.

Benjamin, T. (2003). *The Craft of Tonal Counterpoint*. New York, Oxon: Taylor & Francis Books, Inc.

- Benson, B. (2003). *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berger, M. (2001). *Guide to Chamber Music*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
- Berger, W. G. (1990). *Clasicismul de la Bach la Beethoven*. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Berghorn, D., Hattstein, M., trad. Cristescu, O. (2017). *Istoria ilustrată a lumii.*, (p.264-332). Bucureşti: Editura Litera.
- Black, L. A. S. (1999). *Syntactic Irregularities in Early and Middle Period Works of Beethoven*. Ph.D dissertation, Yale University.
- Block, G. (2017). *Experiencing Beethoven*. New York, London: Rowman & Littlefield Press.
- Britton, J. G. (2008). *Harmony, Voice Leading, and Motive in Beethoven's Last Quartet*. Ph.D dissertation: The University of Oregon.
- Broyles, M. (1987). *Beethoven: The Emergence and Evolution of Beethoven's Heroic Style*. New York: Excelsior Music Publishing Co.
- Brown, C. (1994). *Performing Beethoven. Ferdinand David's Editions of Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, C. (1999). *Classical and Romantic Performance Practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press.
- Buchholz, E., L., Buhler, G., Hille, K., Kaeppele, S., Stotland, I., trad. Macovei, A. (2017). *Arta o istorie ilustrată a lumii.*, (p. 272-330). Bucureşti: Editura Litera.
- Budday, W. (2002). *Harmonielehre Wiener Klassik: Theorie- Satztechnik- Werkanalyse*. Stuttgart: Berthold & Schwerdtner.
- Bughici, D. (1978). *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*. Bucureşti: Editura Muzicală.
- Burnham, S. (1995). *Beethoven Hero*. Princeton: Princeton University Press.
- Byros, V (2014). *Topics and Harmonic Schemata: A Case of Beethoven*. In *The Oxford Handbook of Topic Theory.*, (p. 381-414). Oxford: Oxford University Press.
- [C]
- Cadwallader, A., Gagne, D. (1998). *Analysis of tonal music*. New York: University Press.
- Caplin, E. W., Hepokosky, J., Webster, J (2009). *Musical Form, Forms and Formenlehre*. Leuven: Leuven University Press.
- Cheng, Y. L. (2013). *Beethoven Sonata No.10, Op.96 for Piano and Violin in G Major: looking ahead*. Louisiana University: Ph. D. Dissertation.
- Churgin, B. (2008). *Transcendent Mastery: studies in the music of Beethoven*. New York: Pendragon Press.

- Ciocan, D. (2005). *O teorie semiotică a interpretării muzicale., vol.I.* Bucureşti: Editura Universităţii Naţionale de Muzică.
- Clive, P. (2001). *Beethoven and his World.* Oxford: Oxford University Press.
- Clubbe, J. (2019). *Beethoven: The Relentless Revolutionary.* New York: W.W. W. Norton& Co Inc.
- Codoban, A. (2001). *Semn și Interpretare.* Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Comini, A. (2008). *The Changing Image of Beethoven: A Study in Mythmaking.* Santa Fe: Sunstone Press.
- Cook, N. (2007). *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-Siecle Vienna.* Oxford: Oxford University Press.
- Cook, N. (2013). *Beyond the Score.,* (p.33-135). New York: Oxford University Press.
- Cooper, B. (1990). *Beethoven and the Creative Process.* Oxford: Clarendon Press.
- Cooper, B. (2000). *Beethoven, The Master Musicians.* Oxford: Oxford University Press.
- Cooper, B. (2000). *The Cambridge Companion to Beethoven.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Cooper, B. (2000). *The Compositional Act in The Cambridge Companion to Beethoven.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Cooper, B. (2008). *Beethoven.* Oxford, New York: Oxford University Press.
- Crețu, V. (2007). *Elemente de teoria instrumentelor și orchestrație.* Bucureşti: Editura Fundației România de Măine.
- Cumming, N. (2000). *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification.,* (p.9- 43)., Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- [D]
- Dahlhaus, C., trad. Whittall, M. (1991). *Ludwig van Beethoven: Approaches to His Music.* Oxford, New York: Oxford University Press.
- Damschroder, D. (2018). *Harmony in Beethoven.,* (p.1-103). Cambridge, New York, Port Melbourne, New Delhi: Cambridge University Press, University Printing House.
- Davies, N., trad. Graal, Soft. (2015). *O istorie a Europei.,* (p.585-653). Bucureşti: Editura Rao.
- Davies, P. J. (2002). *The Character of a Genius: Beethoven in Perspective.* Westport: Greenwood Press.
- Dennis, D., B. (1996). *Beethoven in German Politics 1870-1989.* New Haven: Yale University Press.

De Nora, T. (1995). *Beethoven and Construction of Genius: Musical Politics in Vienna 1792 – 1803*. Berkley: University of California Press.

Dorf Müller, K., Gertsch, N., Ronge, J. (2014). *Ludwig van Beethoven: Thematisch-bibliographisches Werverzeichnis., vol. II*. Munich: G. Henle Verlag.

Dusinberre, E. (2016). *Beethoven for a Later Age: Living with the String Quartets.*, (p.44-81). Chicago: The University of Ghicago Press.

[E]

Ehrlich, H. (2018). *The Ornamentation in Beethoven's Pianoforte-Works*. London: Forgotten Books.

[F]

Fischer, E. (1966). *Sonatele pentru pian de Beethoven*. Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.

Francois-Sappey, B., trad. Littera, I. (2007). *Istoria muzicii în Europa*. Bucureşti: Editura Grafoart.

Forte, A., Gilbert, S., E. (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W.W. W. Norton & Co Inc.

Friedman, S. (2014). *Conversations with Beethoven*. New York: NYRB Classics.

Furet, F., trad. Sfichi, G. (2000). *Omul romantic.*, (p.229-295). Iaşi: Editura Polirom.

[G]

Gabrielson, A., Lindstrom, E. (2010). *The Role of Structure in the Musical Expression of Emoticons*. in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford: Oxford University Press.

Gavrişiu, C. (2006). *Realizarea optimă a gestului interpretativ în duo-ul vioară-pian*. Iaşi: Editura Media Musica.

Geck, M. (2017). *Beethoven: Der Schöpfer und sein Universum*. München: Siedler Verlag.

Gilberg, S., Forte, A. (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York, London: W.W.W. Norton and Company Press.

Giuleanu, V. (2013). *Tratat de teoria muzicii., vol.I*. Bucureşti: Editura Muzicală Grafoart.

Giuleanu, V. (2013). *Tratat de teoria muzicii., vol.II*. Bucureşti: Editura Muzicală Grafoart.

Green, D., Jones, E. (2016). *The Principles and Practice of tonal Counterpoint.*, (p. 1-60). New York: Taylor&Francis.

Guerrieri, M. (2012). *Beethoven's fifth and the human imagination*. New York: Vintage Books Published.

[H]



- Hatten, S. R. (2004). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Hatten, R., S. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hepokoski, J., Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth- Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
- [I]
- Ilie, R., M. (2008). *Manifestul literar. Poetici ale avangardei în spațiul cultural românesc.*, (p. 5-79 ). Braşov: Editura Universităţii Transilvania.
- [K]
- Kaplan, M. (2000). Beethoven's Chamber Music with Piano in *The Cambridge Companion of Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kinderman, W. (2009). *Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Kitagawa, Shapiro, R. (2016). *Tracing Beethoven through the Ten Sonatas for Piano and Violin*. Ph.D. dissertation: Maryland University.
- Klaus, S., K., Scheibner, S. (1995). *Ein ausserordentlicher Flugel von Herrn Tschudy' und die Sonate KV 19d*. in *Mozard Studien.*, (p. 217 – 240). Tutzing: Schneider Press.
- Knittel, K., M. (2001). *The Construction of Beethoven*. in *The Cambridge History Nineteenth Century of Music.*, (p.118-156). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kopp, D. (2002). *Chromatic Transformations in Nineteenth-Century Music*. Cambridge University Press.
- Kraus, B., A. (1992). *Beethoven and the Revolution: the view of the French musical press*. in *Music and the French Revolution*. (p. 300 -312). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kroll, M. (2019). *The Cambridge Companion to the Harpsichord*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Kullak, F. (2013). *Beethoven's Piano Playing*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
- [L]
- Lerescu, S. (2003). *Sinteze de contrapunct*. Bucureşti: Editura Fundația România de Mâine.
- Lockwood, L. (2003). *Beethoven the Music and the Life*. New York: W.W.Norton& Company Press.
- Lockwood, L., Kroll, M. (2004). *The Beethoven Violin Sonatas*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Loft, A. (2003). *How to succeed in an Ensemble: Reflections on a Life in Chamber Music*. Milwaukee: Amadeus Press.

[M]

Marx, A., B. (1997). *Musical Form in the Age of Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press.

Milton, J. (2005). *Beethoven Piano and Violin Sonata no.10, opus 96; Beethoven's Emotional Conditional as Reflected in a Style Analysis of the Work*. Ph. D. Dissertation Austin: Texas University Press.

Monelle, R. (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton Press.

Morris, E. (2005). *Beethoven: The Universal Composer*. New York: Harpercollins Publishing Company.

Muscalu, C., Schlag, W. (2013). *Classical and Multilinear Harmonic Analysis*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

[N]

Negrea, Marţian. (2013). *Tratat de Armonie*. Bucureşti: Editura Muzicală Grafoart.

Negrea, Marţian. (2013). *Tratat de Contrapunct şi Fugă*. Bucureşti: Editura Muzicală Grafoart.

Neumann, F. (1983). *Ornamentation in Baroc and Post-Baroque Music., vol.I*. New Jersey, Oxford: Princeton University Press.

Neumann, F. (1983). *Ornamentation in Baroc and Post-Baroque Music., vol.II*. New Jersey, Oxford: Princeton University Press.

Newman, W. (1991). *Beethoven on Beethoven: Playing His Music His Way*. New York: Dover Publication.

[P]

Pankhurst, T. (2008). *Schenker Guide*. New York, London: Taylor& Francis Group.

Pascu, G., Boţocan, M. (2003). *Carte de istoria muzicii.*, (p.125-307). Iaşi: Editura Vasiliana '98.

Paşcanu, A. (2013). *Armonia., vol.I*. Bucureşti: Editura Muzicală Grafoart.

Paşcanu, A. (2013). *Armonia., vol.II*. Bucureşti: Editura Muzicală Grafoart.

Porter, S. (2002). *Schenker Made Simple*. U.S.A., U.K., Canada: Phantom and Players Press.

Prod'Homme, J., G., trad. Bălan, G. (2007). *Beethoven văzut de contemporani*. Bucureşti: Editura Humanitas.

[R]

Rădulescu, A. (2006). *Semiotică muzicală. Note de curs*. Bucureşti: Editura Naţională de Muzică.

Ricoeur, P. (1999). *De la text la acţiune. Eseuri de hermeneutică II.*, (p.171-197). Cluj:Editura Echinox.

Riethmuller, A., Dahlhaus, C., Ringer, A., L. (1994). *Beethoven Interpretationen seiner Werke. Band I.*, (p.83-342). Laaber- Verlag: Laaber.

Riethmuller, A., Dahlhaus, C., Ringer, A., L. (1994). *Beethoven Interpretationen seiner Werke. Band II.* (p.86-92). Laaber- Verlag: Laaber.

Rimski-Korsakov, N., A., trad. Moroşanu, B., Rusu, L. (1959). *Principii de orchestraţie.* Bucureşti: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor.

Roberts, W. (1989). *Jacques-Louis David, Revolutionary Artist: Art, Politics and the French Revolution.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Rolland, R. (2007). *Beethoven the Creator.* New York: Garden City Publishing.

Rolland, R., trad. Constantinescu, O. (2014). *Viaţa lui Beethoven.* Bucureşti: Editura Muzicală Grafoart.

Rosen, C. (1998). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven.* New York, London: W.W. Norton& Company.

Rostal, M. (1985). *Beethoven The Sonatas for Piano and Violin.* London: Toccata Press.

Rowland, D. (1993). *A History of Pianoforte Pedalling.* Cambridge: Cambridge University Press.

[S]

Sandu-Dediu, V. (1999). *Studii de Stilistică şi Retorică Muzicală.*, curs universitar. Bucureşti: Universitatea de Muzică.

Sandu-Dediu, V. (2008). *Ludwig van Beethoven.* Bucureşti: Editura Didactică şi Pedagogică.

Schachter, C. (2008). *The Art of Tonal Analysis.* Oxford: Oxford University Press.

Schenker, H. trad. Scott Schreier, I. (2000). *The Art of Performance.* Oxford, New York: Oxford University Press.

Schenker, H. (2014). *The Masterwork in Music., vol.I.* New York: Dover Publications.

Schenker, H. (2014). *The Masterwork in Music., vol.II.* New York: Dover Publications.

Schenker, H. (2014). *The Masterwork in Music., vol.III.* New York: Dover Publications.

Schindler, A. (1996). *Beethoven as I Knew Him.* New York: Dover Publications.

Schonberg, H., trad. Ionescu, A., I. (2008). *Lives of great composers.,* (p.104-116). Bucureşti: Editura Lider.

Schoenberg, A. (1954). *Structural Functions of Harmony.* New York: W.W. Norton& Co.

Sebeok, T., A. (2002). *Semnele: O Introducere in Semiotică.* Bucureşti: Editura Humanitas.

- Senner, W., M. (1999 – 2000). *The Critical Reception of Beethoven's Compositions by His German Contemporaries.*, vol.II. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Sollers, P., trad. Flămînd, D. (2002). *Războiul gustului.*, (p.200-258). Bucureşti: Editura Polirom.
- Solomon, M. (2003). *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination.* Berkeley, Los Angeles California University Press.
- Sonneck, O., G. (1965). *Beethoven: Impressions by his Contemporaries.* New York: Dover Publications.
- Spitzer, M. (2006). *Music as Philosophy: Adorno and Beethoven's Late Style.* Bloomington: Indiana University Press.
- Starobinski, J. trad. Pop, I. (1990). *Emblemele raţiunii.* Bucureşti: Editura Meridian.
- Stowell, R. (1994). *Performing Beethoven.* Cambridge: Cambridge University Press.
- Swafford, J. (2014). *Beethoven: Anguish and Triumph.* New York: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.
- [Ş]
- Ştefănescu, I. (1995). *O istorie a muzicii universale., vol.I.* Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române.
- Ştefănescu, I. (1996). *O istorie a muzicii universale., vol.II.* Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române.
- Ştefănescu, I. (1998). *O istorie a muzicii universale., vol.III.* Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române.
- [T]
- Teodorescu-Ciocănea, L. (2004). *Timbrul muzical-Strategii de compoziţie.* Bucureşti: Editura Muzicală.
- Teodorescu-Ciocănea, L. (2014). *Tratat de forme şi analize muzicale.* Bucureşti: Editura Muzicală Grafoart.
- Thayer, A., W. (1922-23). *Ludwig van Beethoven Leben.* Leipzig: Breitkopf & Hartel.
- Thayer, A., W. (1967). *Thayer's Life of Beethoven.* Princeton: Princeton University Press.
- Timaru, V. (2003). *Analiza muzicală între conştiinţa de gen şi conştiinţa de formă.* Oradea: Editura Universităţii Oradea.
- Tusa, M., C. (1993). *Beethoven's 'C-minor Mood': Some Thoughts on the Structural Implications of Key Choice.* in *Beethoven Forum.* vol II., (p.1 – 28). Lincoln: University of Nebraska.
- [W]
- Watson, A. (2010). *Beethoven' Chamber Music in Context.* Woodbridge: Boydell Press, (Capitolele 1, 2, 4, 7, 11, 13, 14, 22).

### Anexa nr.3

#### Rezumat

Prezenta cercetare doctorală doreşte să proiecteze complexitatea viziunii beethoveniene, tradusă printr-un limbaj muzical variat şi inedit, menit să valorifice fenomenului muzical noi ipostaze. Utilizând din creaţia compozitorului integrala sonatelor pentru pian şi vioară ca material de analiză, teza de doctorat reliefează prin rezultatele cercetării, o amplă imagine a traseului evolutiv, desfăşurat pe toată întinderea celor trei perioade de creaţie, pe care limbajul beethovenian îl parcurge de la origini la maturitate. Tratând subiectul din perspectiva a cinci capitole, elaborate ramificat ca şi direcţii de cercetare, lucrarea prezintă adevăruri plurivalente şi relevante, privitoare la apartenenţa conceptuală şi autentică a elementelor de limbaj muzical studiate, în raport cu particularităţile stilistice beethoveniene.

Ierarhizând conţinutul lucrării pe capitole, perspectivele studiului ştiinţific se identifică cu abordarea sonatelor beethoveniene pentru pian şi vioară din prisma contextului istoric, cultural, politic al epocii precum şi al experienţelor personale trăite de compozitor, în vederea identificării influenţelor şi interferenţelor conceptuale. Subiectul evidenţiază în continuare trăsăturile dominante de limbaj, cu atenţia focusată pe autenticitatea elementelor beethoveniene, studiate din perspectiva aspectului dinamic, agogic, ritmic, tonal şi ornamental al lucrărilor examinate. Cercetarea este axată într-o etapă ulterioară pe interpretarea analitică de tip schenkerian din punct de vedere formal şi structural a sonatelor, configurarea profilului timbral al temelor principale reprezentative formelor de sonată, ca reflexie a complexităţii limbajului beethovenian de natură orchestrală şi examinarea laturii estetice, semantice şi literare a limbajului, văzut din perspectiva lucrărilor reprezentative celor trei perioade de creaţie beethoveniene. Totodată se pune accentul pe corelarea semiotică a limbajului beethovenian cu rezultanta lui sonoră, prin reliefaarea aspectelor distincte a unei interpretări autentice percepute şi din perspectiva adaptabilităţii sonorităţilor specifice epocii, la particularităţile instrumentelor contemporane. Epilogul tezei tratează configuraţia tehnico-interpretativă a discursului muzical sub egida parteneriatului instrumental, cu sugestii şi exemple de bună practică evidenţiate din punct de vedere dinamic, agogic şi ritmic.

### Abstract

The present PhD research aims to stress the complexity of Beethoven's vision, which translates through a varied and original musical language intended to valorize new states of the musical phenomenon. Using the composer's integral of sonatas for piano and violin as analysis material, the doctoral thesis projects through its research results an ample image of the evolutive path, unfolding throughout the three creation periods, that Beethoven's language follows from its beginnings to maturity. Treating the subject from the perspective of five chapters, elaborated in a branched manner as research directions, the study presents multivalent and relevant truths about the conceptual and authentic belonging of the researched musical language elements to Beethoven's stylistic particularities.

Prioritizing the content of the thesis by its chapters, the current scientific study approaches Beethoven's sonatas for piano and violin in connection with the epoch's historical, cultural and political context as well as with the composer's own experiences with a view to identifying the conceptual influences and interference. The subject further underlines the main language features focusing on the authenticity of Beethoven's elements studied from the viewpoint of the dynamic, agogic, rhythmic, tonal and ornamental aspect of the examined works. The research then centers on the Schenkerian analysis of the sonatas in terms of form and structure, on creating the timbral profile of the main themes representative of sonata forms as a reflection of Beethoven's complex orchestral language, and on examining the aesthetic, semantic and literary aspect of the language as seen from the perspective of the works that are typical of Beethoven's three periods of creation. At the same time, emphasis is placed on the semiotic correlation of Beethoven's language with its sonorous outcome by drawing attention to the distinct aspects of an authentic interpretation perceived also from the angle of the adaptability of the epoch's sonorities to the particularities of the contemporary instruments. The final part of the thesis treats the technical-interpretative configuration of the musical discourse under the aegis of instrumental partnership with suggestions and examples of good practice highlighted from a dynamic, agogic and rhythmic point of view.

